

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra anglistiky a amerikanistiky

**České překlady a inscenace divadelních her Sama
Sheparda**

Hovorový jazyk a jeho vyjádření

Magisterská diplomová práce

Studijní program: Anglická a španělská filologie

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková

Autor: Bc. Barbora Boráková

Olomouc 2012

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: "České překlady a inscenace divadelních her Sama Sheparda" vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 12. 12. 2012

Podpis

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Poděkování

Děkuji Mgr. Josefíně Zubákové za cenné rady a metodickou pomoc při zpracování této práce.

Seznam zkratk a vysvětlivky

V poznámkách pod čarou není pro zkrácený zápis bibliografie primární literatury použito jméno autora, jak bývá v těchto případech zvykem, ale část nebo plný název hry. Použití anglického nebo českého názvu rozlišuje, zda se jedná o originální text nebo o překlad hry.

Ve zkrácených citacích některých děl, které jsou součástí plnotextové databáze (např. časopis Naše řeč), nejsou v poznámce pod čarou ani v bibliografii uvedeny strany textu, protože je tyto publikace v online podobě neobsahují.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Drama jako literární žánr a předmět překladu.....	4
2.1 Překlad dramatu.....	5
2.1.1 Teoretické přístupy	6
2.1.1.1 Dualita dramatického textu	6
2.1.1.2 Kontextualizace a akulturace	7
2.1.1.3 Drama jako prostředek komunikace	8
2.1.1.4 Hratelnost dramatického textu.....	9
2.1.1.5 Odklon od lingvistických norem a otázka stylu.....	10
2.1.2 Autorské přístupy k překladu	13
2.2 Hovorový jazyk vs. obecná čeština	15
2.2.1 Prostředky pro vyjádření hovorového jazyka	16
2.2.1.1 Zkracování slov.....	16
2.2.1.2 Skloňování.....	17
2.2.1.3 (Ne)shoda podmětu s přísudkem a přívlastkem	17
2.2.1.4 Slovesa a časování.....	17
2.2.2 Obecná čeština.....	18
2.2.3 Hovorovost v lexikální rovině textu	18
2.2.4 Vývoj spisovné i hovorové podoby češtiny	20
3. Praktická část.....	22
3.1 Sam Shepard	23
3.1.1 Témata divadelních her Sama Sheparda.....	24
3.1.2 (Ne)konvenční divadlo	25
3.1.3 Fool for Love.....	27
3.1.4 A Lie of the Mind.....	28
3.2 Analýza hovorového jazyka ve hrách Sama Sheparda	30
3.2.1 Hovorovost v rovině fonetické	31
3.2.2 Hovorový jazyk ve slovní zásobě.....	32
3.2.3 Morfologické vyjádření hovorového jazyka.....	32
3.2.4 Prvky hovorovosti v syntaxi.....	34
3.2.5 Mimojazykové vyjádření expresivity.....	35

3.3	Překlady her Sama Sheparda v podání Jaroslava Kořána	36
3.3.1	Analýza překladu hry Fool For Love	37
3.3.1.1	Lexikální úroveň textu	38
3.3.1.1.1	Názvy a jména	38
3.3.1.1.2	Výrazy s náboženskou tematikou	39
3.3.1.1.3	Pejorativní výrazy a intensifikátory	40
3.3.1.1.4	Slang a jiné dialektické hovorové výrazy	42
3.3.1.1.5	Erotická mluva	43
3.3.1.2	Morfologická a syntaktická rovina textu	45
3.3.1.3	Redukce nebo nárůst expresivity	46
3.3.2	Frekvence výskytu hovorových výrazů	49
3.3.2.1	Shrnutí a komentář ke Kořánovu překladu hry Fool for Love	50
3.3.3	Analýza překladu hry A Lie of the Mind	50
3.3.3.1	Ukázka (6)	52
3.3.3.2	Morfologicko-syntaktické prostředky	53
3.3.3.3	Lexikální rovina textu	54
3.3.3.3.1	Hovorové výrazy a slang	54
3.3.3.4	Ukázka (7)	55
3.3.3.5	Lexikální rovina textu a míra expresivity	56
3.3.3.6	Shrnutí a komentář k překladu Jaroslav Kořána, hra A Lie of the Mind	57
3.4	Analýza divadelních inscenací	58
3.4.1	Tři inscenace hry Láskou posedlí	59
3.4.2	Insenace hry Mámení mysli	63
3.4.3	Shrnutí analýzy inscenací	67
4.	Závěr	69
5.	Použité zdroje	72
5.1	Primární zdroje	72
5.2	Sekundární zdroje	73
5.2.1	Zdroje v textu necitované	74

1. Úvod

Tématem této práce je hovorový jazyk a jazykové prostředky použité k jeho vyjádření při překladu dramatických textů. Práce si klade za cíl zanalyzovat a porovnat originální texty anglicky psaných divadelních her s jejich překlady do češtiny a následnými českými divadelními inscenacemi. Tato studie také mapuje problematiku divadelního překladu jako takového, protože se v mnohém liší od překladu jiných literárních děl a je třeba k němu odlišně přistupovat. Schultzová¹ například připodobňuje překlad dramatu k převedení psaného textu dramatu do hrané podoby. Dále konstatuje, že filologové a překladatelé musí při vytváření teoretických rámců pro překlad dramatu vykonat práci náležející teatrologům.

Studie je založena na analýze textů divadelních her Sama Shepada, současného amerického spisovatele, scénáristy, režiséra, herce, ale především jednoho z nejvýznamnějších amerických dramatiků současnosti. Za své divadelní hry obdržel několik prestižních ocenění, mezi nimi také roku 1979 Pulitzerovu cenu za drama *Pohřbené dítě* (*Buried Child*, 1978). Dramata, která jsou předmětem této analýzy, byla do češtiny přeložena výraznou překladatelskou osobností české scény, Jaroslavem Kořánem. Analýza textů je provedena na divadelních hrách *Láskou posedlí* (*Fool for Love*, 1984) a *Mámení mysli* (*A Lie of the Mind*, 1987). Dramata Sama Shepada byla vybrána pro jazykovou i kulturní blízkost současnému čtenáři a jazyková specifika, především pak hovorový jazyk, používaná v textu. Tyto divadelní hry byly často inscenované od 90. let 20. století až po současnost na různých divadelních scénách po celé České republice a měla jsem tak možnost získat několik technických záznamů inscenací z archívů jednotlivých divadel.

¹ Srov. SCHULTZE, Brigitte. Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama. In *Translating Literatures - Translating Cultures*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, s.177-178.

Tato práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Teoretická část práce se zaměřuje na různé teoretické přístupy českých i zahraničních autorů věnujících se překladu dramatu. Dále se zabývá definicí a podrobnějším vysvětlením pojmu hovorový jazyk a jakými jazykovými prostředky se v češtině dá vyjádřit. Pro překlad hovorového jazyka se v českém prostředí používá především obecná čeština. Dle Marie Krčmové se dá obecná čeština charakterizovat jako "lokálně a sociálně málo příznaková čeština s poměrně jednotnou normou",² je tedy nejvhodnější volbou dialektu, kterému rozumí všechny vrstvy obyvatelstva České republiky bez větších problémů.

Praktická část práce obsahuje seznámení s dramatikem Samem Shepardem a jeho dramaty po stránce obsahové i formální a stylistické. To, jakým způsobem byly hry překládány do češtiny Jaroslavem Kořánem, tvoří další osu praktické části. Součástí je analýza překladatelských postupů a stylu překladatele zaměřená převážně na překladatelské postupy používané při překladu hovorového jazyka jako nedílné součásti dramatu Sama Sheparda. Dále jsou porovnávány lexikální vyjadřovací prostředky angličtiny a češtiny, zejména v rovině spisovnosti a dialektu. Praktická část je založena nejen na analýze a porovnání původních anglicky psaných dramatických textů s jejich překlady a inscenacemi. Texty se v této práci porovnávají na třech úrovních. Nejprve jsou zanalyzovány dva originální texty s jejich překlady Jaroslava Kořána. Poté dochází k porovnání každého překladu s rozdílnými inscenacemi různých divadel. Poslední část analýzy je tvořena komparací originálních textů s jejich inscenacemi.

Záměrem práce je zmapovat obecné tendence při překladu hovorového jazyka s ohledem na divadelní prostředí, charakterizovat je a na třech různých úrovních a typech textu porovnat jak dalece se výsledná inscenace odchýlila od původního textu. Díky praktické části práce se

² KRČMOVÁ, Marie. Současná běžná mluva v českých zemích. In DANEŠ, F., aj. *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia, 1997. s. 160-172.

osvětlí typické překladatelské postupy jednoho z nejznámějších českých překladatelů a doberu se nejlepších možných řešení daných překladatelských problémů. Také se přiblíží česká divadelní scéna a její výrazné režisérské či dramaturgické osobnosti.

2. Drama jako literární žánr a předmět překlada

„Drama je něco na pomezí textu a života, poezie a performance.“ Takových to a mnoha dalších přirovnání bychom mohli v knihách najít nespočet. Žádné z nich by nemohlo přesně vystihnout povahu dramatu, ale také bychom o něm nemohli říci, že je mylné a drama takto nevypadá. Drama se těžko definuje, i když každý ví, že drama se pokládá za samostatný žánr. Mnoho odborníků i milovníků dramatu však tuto kategorizaci odmítá nebo se jí alespoň snaží vyhýbat. Mezi ně patří i Michael Goldman. V úvodu ke své knize *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self*³ se zabývá popisem dramatu i různými definicemi a kategorizacemi, především pak pojmem žánr jako takový. V dramatu, stejně jako v jiných literárních žánrech (dovolím si použít toto zařazení) může autor zakomponovat mnoho prvků typických pro původně jiné žánry, jako je např. poezie. Drama se může skládat i z textů literatury faktu, zápisků z deníku, částí beletrie. K prolínání prvků dochází také v rámci žánru dramatu. Můžeme se setkat s komedií, tragédií, ale také s tragikomedií - toto vše bývá zařazeno do subžánrů dramatu. Autor si klade otázku, zda existuje pevná hranice žánrů a subžánrů, která by se neměla překračovat. Také se tímto dostává k myšlence, že co odlišuje jednotlivé žánry (či subžánry), je to, co je rozpoznatelné jako typický znak určitého žánru.

V příručce pro učitele dramatu na školách, *GCSE Drama for OCR* od autorů Davida Crosse a Christophera Reynoldse⁴ se přímo uvádí, aby se vyučující nenechal znepokojit faktem, že nedovede studentům přesně vysvětlit rozdíl mezi stylem a žánrem a nedovede jednoznačně zařadit drama do jednoho ze subžánrů. Styl a žánr se totiž navzájem velmi ovlivňují. Podle rad autorů by se měl pojem žánr používat při organizaci

³ Srov. GOLDMAN, Michael. *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self*, Ann Arbor: University of Michigan Press. 2003, s. 1-11.

⁴ Srov. CROSS David – REYNOLDS, Christopher. *GCSE Drama for OCR*. Oxford: Heinemann Educational Publishers, 2002. s. 71-72.

dramatu, aby autor věděl, čeho chce obecně docílit a jak to udělat, aby to mělo na diváka určitý efekt. Oproti tomu styl je o přidávání novot, improvizací, o ovlivnění diváka. Jejich vzájemným použitím však můžeme vždy docílit kýženého efektu.

O propojení všech rovin dramatu hovoří také Zaitlinová⁵ v souvislosti s překladem tohoto žánru. Jednotlivé elementy divadelní hry, kde zahrnuje nejen děj, ale také jazyk, styl, intonaci a rytmus, přirovnává ke kouskům puzzle. Všechny musí zapadnout na správné místo, aby vytvořily výsledný obraz, v tomto případě hru. Jakákoliv kategorizace dramatu je velmi obtížná a překladatele divadelního textu vždy čeká složitá práce. Jedním z hlavních hledisek, na které by se měl při překladu dramatu zaměřit, je funkce textu. Ta je určena především žánrem. Teorie Crosse a Reynoldse zmiňovaná v předchozím odstavci je tedy využitelná nejen pro autorskou tvorbu, ale také pro překlad dramatu.

V následující kapitole se budu zabývat překladem dramatu, jeho teorií i praxí, která může překladatelům pomoci překonat základní problémy a přivést je k různým přístupům a strategiím.

2.1 Překlad dramatu

Překlad dramatu je oproti ostatním literárním překladům nejvíce opomíjeným tématem a neexistuje mnoho sekundární literatury. Na rozdíl od prózy, která slouží pouze ke čtení, musí drama splňovat hlavně požadavek na tzv. hratelnost, tedy schopnost textu být převeden do hrané podoby na jevišti. Podle Zaitlinové by divadelní překlad měl být vytvářen právě pro představení a ne pouze jako text ke čtení⁶. Velkou úlohu ve finálním překladu hraje totiž také to, zda překlad vznikl přímo pro konkrétní divadlo a inscenaci, nebo byl přeložen pouze jako divadelní text určený pro čtenáře a ne pro diváka.

⁵ Srov. ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005. s.74-75.

⁶ Srov. ZATLIN, Preface VII.

2.1.1 Teoretické přístupy

Protože neexistuje mnoho literatury zabývající se teorií překladu dramatu, většina překladatelů i teoretiků pracuje převážně s teoriemi překladu uměleckého a snaží se je aplikovat na dramatickou tvorbu. Teorie překladu využitelná také ve sféře divadelního překladu je až ta vznikající od 70. let 20. století. Tehdy začalo docházet k posunu pozornosti od překladu jednotlivých slov a vět k celému textu a jeho funkci. Důležitou roli tedy začal hrát žánr, do kterého lze text zařadit. Současná anglosaská teorie překladu se zabývá celým procesem překladu a ne pouze překladem jako konečným článkem.⁷

Dalším nedostatkem v teoriích překladu dramatu je to, že dosud neexistuje jednotná terminologie. Autoři se zatím neshodli nejen na odborných výrazech pro klíčové prvky překladu dramatu, ale ani na těchto samotných prvcích. Jednotlivé přístupy se často diametrálně odlišují a při pokusech o jejich sloučení dochází k nepřekonatelným rozporům. Brigitte Schultzová se ve svém článku "Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama"⁸ pokusila o zmapování vývoje teorií překladu dramatu a podrobnější popis podle ní klíčových teorií a posunů. Teoretické přístupy k překladu dramatu zmiňované Schultzovou jsou pro větší přehlednost rozdělené do několika kategorií podle hlavního tématu.

2.1.1.1 *Dualita dramatického textu*

Ač se jednotlivé teorie od sebe navzájem liší, všichni autoři se shodují na faktu, že k dramatickému textu neodmyslitelně patří jeho převedení do hrané podoby. Až ta udává konečnou podobu dramatického textu. Raymond van den Broeck přinesl do teorie klíčovou charakteristiku divadelního textu, a to jeho duální povahu neboli dualitu⁹, spojení dvou

⁷ Srov. KNITTLOVÁ, Dagmar a kolektiv. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1. vydání, 2010. s. 26-27.

⁸ Srov. SCHULTZE, s. 177-180.

⁹ Dual nature

textů – literárního a jevištního.¹⁰ Ne všechny divadelní texty jsou primárně určeny pro převedení jejich podoby na jeviště a na jejich formě je to znát. Text si sice zachovává prvky typické pro drama, jako například vysvětlující poznámky ke scéně, vysoký výskyt dialogů a označení, která osoba hovoří, ale pokud není překlad vytvářen přímo pro jeviště, nemusí překladatel tolik dbát na takzvanou “hratelnost“ textu. Ta je dána především nároky, které text klade na herce. Mezi ně patří rychlost mluvy, snadná či naopak obtížná vyslovitelnost slov i vět, ohled je třeba brát také na dechovou frekvenci, a zda je možné říci i poměrně delší úseky na jeden nádech. V překladu vytvářeném pro knižní podobu nemusí překladatel brát zřetel ani na náladu a atmosféru hry. Při hrané hádce je však artikulace herců značně odlišná a většinou obtížnější než promluva při milostné scéně.

V knižním překladu je však důležité použití jevištních poznámek. Tyto části textu čtenáři přibližují situaci a navozují pocit akce, typické právě pro jeviště. Jsou důležité pro úplnost a pochopitelnost divadelního textu. Informace neobsažené v replikách herců musí být v případě knižního textu dodány čtenáři jinou cestou než je tomu v divadle, kdy divákům napomáhá k pochopení nejen možnost sledovat, ale také poslouchat herce.

2.1.1.2 Kontextualizace a akulturace

Finská teoretička Sirku Aaltonenová se zabývá především dopadem vnitřní a vnější komunikace, kontextualizací a odklonem od lingvistických norem jako typickými prvky dramatu. Kulturní rozdílnost je podle ní klíčová při překladu dramatu, není však specifikem pouze dramatických textů. Je třeba najít počáteční bod kulturních odlišností vlastní povaze dramatu.¹¹ Kontextualizací míníme určení vztahů a souvislostí v rámci dramatu a vnitřní i vnější vlivy určující vývoj textu. Je

¹⁰ Srov. SCHULTZE, s. 177-178.

¹¹ Srov. SCHULTZE, s. 178.

důležité znát sociální pozadí textu, pokud možno i pohnutky autora při psaní dramatu, také je třeba dodržovat hierarchii textu a vývoj postav od začátku až po konec hry.

V práci Aaltonenové se také setkáváme s pojmem “akulturace“ a “naturalizace“. Jedná se o přepis cizích prvků výchozího textu prostředky typickými pro text cílový. Důvodem bývá snaha o přiblížení reálií i stylu výchozího textu cílovému čtenáři tak, aby pokud možno nerozpoznal, že se jedná o jemu cizí prostředky.¹² Jinými slovy se dají akulturace a naturalizace popsat jako adaptování cizího textu na domácí prostředí.

2.1.1.3 Drama jako prostředek komunikace

Bulharská filoložka a překladatelka Sophia Totzeva¹³ vychází z předpokladu, že překlad dramatu je velmi podobný přetváření psaného dramatického textu do jevištní inscenace. Nevyhýbá se starším nedokonalým termínům “teatrálnost“, “scéničnost“ a “jevištní efektivnost“, ale snaží se je nahradit širším konceptem “divadelního potenciálu“. Ten v sobě spojuje starší teorie zabývající se vnitřní a vnější komunikací, duální povahou dramatu i propojení dramatu s ústní i psanou komunikací. Klíčovou myšlenkou je právě přijetí dramatu jako prostředku komunikace, který má v sobě velký potenciál a umožňuje komunikovat na několika úrovních nejen v rámci textu.

David Birch se zabývá konkrétnějšími praktickými poznatky při překladu dramatu a vyzdvihuje pojem “význam“. Ten se totiž v dramatu nemůže omezit pouze na význam slova, ale na všechny úrovně významů typických pro komunikaci. Velkou roli hrají gesta, pohyby, výraz tváře či

¹² AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society* [online]. s. 56. [cit. 2011-11-12]. Dostupné z: http://www.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=FU277dwpNhwC&oi=fnd&pg=PR6&dq=drama+translation&ots=vWawJvxMTK&sig=aBOg-bTPdl3RIKuU-oq69nv-4VI&redir_esc=y#v=onepage&q=drama%20translation&f=false.

¹³ Srov. SCHULTZE, s. 178-179.

rychlost a intonace projevu.¹⁴ Všechny tyto nejazykové projevy musí brát překladatel dramatu v potaz, protože se nejedná pouze o doprovodné jevy, ale o esenciální složku divadelního textu a jeho inscenace. Při špatném překladu se může stát, že herec nezvládne říci dlouhou větu na jeden nádech, to co je v textu se nemusí dát vyslovit nebo špatným zvolením slov text ztratí svou příznakovost.

2.1.1.4 Hratelnost dramatického textu

Susan Bassnettová se ve své knize *Reflections on Translation* věnuje také teorii divadelního překladu. Komentuje nedostatek kvalitních prací zabývajících se tímto odvětvím překladu, ale také jejich obsah. Teoretici divadelního překladu většinou vymezují jako důležitou podmínku pro existenci kvalitního překladu dramatu fakt, že text musí být takzvaně "hratelný". Přesné vymezení pojmu "hratelnost" už ale nebývá předmětem jejich zájmu.¹⁵ Aby byl text hratelný, musí splňovat jedno důležité kritérium, a to mít takové kvality, aby byl jednoduše převoditelný do jevištní podoby.

Bassnettová tvrdí, že překladatelé nemohou dopředu vědět, jaký text je pro konkrétního herce hratelný. Divadlo se liší od překladu poezie i prózy pevně v tom, že překladatel divadelních textů by neměl pracovat sám. Finální překlad by měl být výsledkem spolupráce překladatele i inscenátorů.¹⁶ Také při jiných typech uměleckého překladu může spolupráce překladatele s autorem vést ke zkvalitnění výsledného překladu. Chybějící nebo nevhodně zvolená kooperace při překladu dramatu může naopak vést k několika velmi odlišným variantám textu, které si každý zúčastněný upraví podle svého. Rizikem je pak velký odklon od původního textu.

¹⁴ Srov. Srov. SCHULTZE, s. 179.

¹⁵ Srov. BASSNETT, Susan. *Reflections on Translation*. Bristol, New York, North York: Multilingual Matters, 2011. s. 100.

¹⁶ Srov. BASSNETT, s. 101.

Finální podoba divadelní hry, kterou divák může spatřit, není dílem pouze autora hry a překladatele. Do textu, který se pro inscenaci již stává scénářem, totiž zasahují nejen režiséři a dramaturgové, ale v průběhu zkoušek také herci, kteří si text často upravují tak, aby se jim snáze vyslovoval a aby lépe odpovídal roli, postavě i konkrétní scéně. Praktickými poznatky o vlivu inscenátorů na jevištní podobu textu se dále zabývám v praktické části práce.

2.1.1.5 Odklon od lingvistických norem a otázka stylu

Protože se jazyk dramatu většinou snaží co nejvíce přiblížit mluvené řeči, často dochází k již zmiňovanému odklonu od lingvistických norem, jako je například využití nespisovné vrstvy jazyka. V angličtině se používají stažené formy sloves a zájmen, které patří do mluvené řeči, nikoliv však psaného textu, v češtině dochází například k vymizení koncovek.

Právě jazykovými prostředky dramatu a jeho překladu se věnuje Jiří Levý ve svém *Umění překladu*¹⁷. Přístup tohoto autora k překladu textu je klíčovým pro tuto práci v oblasti problematiky jazyku dramatu.

Jiří Levý se ve svém článku „O některých zákonitostech překladatelské věrnosti“¹⁸ zabývá i překladatelskými řešeními stylistických hodnot textu. Zmiňuje kompenzaci jakožto jednu z forem substituce. Podle Levého „Není na př. nutné, aby v lidové řeči cizímu prvku hovorovému odpovídal hovorový prvek domácí; může ho být užito na jiném místě, jen když celkový ráz promluvy zůstane stejný.“¹⁹ Ke kompenzaci tedy může docházet na úrovni „jednotlivého“, „zvláštního“, aby překladatel zachoval zejména hodnotu „obecného“, „celkového“. Kritizuje pak Fischerovu školu²⁰, jejíž představitelé „ze snahy po výraznosti právě kompenzací a

¹⁷ LEVÝ, Jiří. *Umění Překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998.

¹⁸ LEVÝ, Jiří. „O některých zákonitostech překladatelské věrnosti“.

¹⁹ *Íbid.*

²⁰ jejími představiteli byli Mathesius, Fikar a Saudek, pozn. autora

substitucí překládané dílo zesilovali, dramatický dialog často ze samé snahy o hovorovost vulgarisovali“.²¹

Právě dobová a lidová (nebo národní) specifika textu pokládá Levý za směsici protikladů, u kterých nelze zjednodušeně a s jistotou říci, zda dát přednost jednotlivému před obecným a naopak. Tato složka prostupuje text na všech úrovních, ovlivňuje jeho formu, obsah i použité jazykové prostředky. V konečné podobě však význam díla povětšinou nemění, spíše ovlivňuje jeho kvalitu. Proto také Levý zastává myšlenku tzv. konkretizace jako nejvhodnějšího překladatelského postupu při překladu dobových a lidových prvků textu. Levý pojem konkretizace zužuje pouze na „vnímání díla čtenářem“ a divadelní inscenace i překlad jsou pro něj výsledky realizace, neboli „uskutečněním díla autorem, ať už prostřednictvím jiného jazyka nebo divadelních prostředků“²². Výsledkem konkretizace tedy podle Levého je, že překlad působí na soudobého domácího čtenáře stejně, jako originální text působil na cizího čtenáře. Právě proto by měl také překladatel dbát na to, aby soudobý jazyk originálu překládal soudobým jazykem překladu a nesnažit se o převedení do současného jazyka čtenáře. „V otázce národní a dobové specifičnosti nepůjde o to, zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit v čtenáři dojem, ilusi národního a dobového prostředí.“²³ Vývojem jazyka by totiž mohlo dojít k tomu, že při snaze o současný překlad by překladatel musel měnit mnohé výrazy, které by na současného čtenáře mohly působit archaickým dojmem.

Braňo Hochel²⁴ se zabývá slangem a jeho překladem ve slovenštině, potažmo v češtině. Zdůrazňuje, že oba tyto jazyky vyjadřují slang převážně lexikálními prostředky, a proto dochází v českých a slovenských překladech k jejich vyššímu užívání oproti výchozímu textu. Jako příklad uvádí francouzštinu a angličtinu, což jsou jazyky, ve kterých

²¹ LEVÝ, Jiří. „O některých zákonitostech překladatelské věrnosti.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Srov. HOCHEL, Braňo. *Překlad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. s. 72-77.

je slang vyjádřen spíše na úrovni fonetické a fonologické, morfologické i syntaktické. Problémem však podle Hochela není nalezení vhodného ekvivalentu výchozího jazyka v jazyce cílovém na úrovni jazykové, ale převážně v rovině funkčnosti. V té hraje důležitější roli styl a sociálně-dialektické zařazení promluvy, kterému by měl odpovídat i výběr vhodných jazykových a stylistických prostředků v cílovém jazyce.

Vraťme se k Jiřímu Levému, který navrhuje tři hlavní postupy při překladu stylistických jazykových prostředků:²⁵

- a) zachovávat v překladu pouze ty prvky, které jsou specifické svým národním nebo dobovým významem a odráží prostředí originálního textu. Prvky, které by mohl čtenář vzhledem ke svému domácímu prostředí špatně pochopit nebo by ztrácely svůj význam, je lépe do překladu nezahrnovat.
- b) Pokud v cílovém jazyce neexistuje ekvivalent pro stylisticky příznakový prvek výchozího jazyka, je možné uchýlit se k substituci a nahradit jej neutrálním, bezpříznakovým výrazem v cílovém jazyce. „Nemůžeme-li zde prostředí originálu vystihnout, je nutné se vyhnout aspoň jasnému rozporu s ním.“²⁶ Zvláště je třeba vyvarovat se použití prvků typických pro české prostředí, které však s původním textem nemají nic společného, problematický může být také překlad přísloví a anekdot.
- c) Překládat pouze ty stylistické prvky, které by mohly neznalému čtenáři způsobit obtíže v pochopení textu. Dále pak pouze ty výrazy, které jsou nositeli funkce a stylu textu a bez nich by byl překlad v cílovém jazyce neúplný.

²⁵ Srov. LEVÝ, Jiří. „O některých zákonitostech překladatelské věrnosti.“

²⁶ *Ibid.*

2.1.2 Autorské přístupy k překladu

Mezi odbornou veřejností se liší názory na to, jak by měl vypadat ideální překlad určitého textu. Pro někoho překlad pouze zprostředkovává stejnou informaci, jenom v jiném jazyce, aby byla pochopitelná pro čtenáře neovládajícího výchozí jazyk textu. Pro jiné je už překlad adaptací původního textu, protože při převodu z výchozího jazyka do cílového dochází k nevratným změnám a posunům, které originální text velmi změní. A ta nejradikálnější skupina zastává názor, že překlad je něco úplně jiného než původní text, je to zásah nejen do jazyka, ale také do obsahu i formy originálu. V případě beletrie, poezie i dramatu již podle nich nelze vystopovat typický jazyk autora, ale naopak pouze překladatele.

Ještě donedávna byli překladatelé spíše anonymní, na přebalu knihy bylo sice uvedeno i jejich jméno, ale překladatel byl brán spíše jako nutný mezičlánek při vydání určité knihy či článku v českém prostředí. V souboru příspěvků a článků několika různých překladatelů *The Translator as Writer*²⁷ se objevují odlišné názory na roli překladatele při převádění do cílového textu. Alberto Mira ve fiktivním dialogu editora a překladatele²⁸ poukazuje na argument editora, že čtenář chce číst autora a ne autorský styl překladatele. Vyzdvihuje tak úlohu překladatele preferovanou v minulosti, a to jeho tzv. "neviditelnost" textu.²⁹

Novodobá situace na překladatelské scéně se ale změnila. S množstvím cizojazyčné literatury, která do České republiky přichází ze všech stran, stoupá i počet překladatelů, kteří se snaží text zprostředkovat českým čtenářům a zakomponovat do něj svou strategii a postupy, které definují jejich styl překladu. Nejen u starších textů se tak můžeme setkat s několika překlady od různých překladatelů, nezřídka dokonce s různě datovanými překlady stejného překladatele. Čtenář si tak může vybírat a rozhodnout se pro ten či onen překlad stejné knihy. A na nich je znát nejen

²⁷ BASSNETT, Susan – BUSH, Peter, ed. *The Translator as Writer*. London: Continuum, 2006. s. 233.

²⁸ MIRA, Alberto. Bein Wildean. A dialogue of the Importance of style in translation. In BUSH, Peter - BASSNETT, Susan, ed. *The Translator as Writer*. London: Continuum, 2006. s. 202

²⁹ Srov. *Íbid*, s. 202

zkušenost překladatele, ale také jeho rukopis – typické překladatelské postupy, které používá, i jemu blízké slovní obraty, které český překlad má. J. G. Lopéz Guix to nepovažuje za nedostatek, právě naopak. Přináší pohled na překladatele vyslovujícího pochybnosti nad originálním textem. Překladatele, jehož role není pouze podřadná, ale má možnost se na textu aktivně podílet a obohatit jej.³⁰

Se vzrůstajícím počtem překladatelů a překladaných textů, jejichž kvalita se mnohdy diametrálně liší, nabývá na významnosti úloha kritiky překladu, poměrně nového odvětví překladatelské teorie i praxe. Podle Dagmar Knittlové by „erudovaná kritika“³¹

měla brát v úvahu především funkční dimenzi a být objektivní, zakládat se na analýze překladatelských operací, které umožňují účinné převedení všech parametrů textu. Typ překladatelských operací a jejich častost a místo výskytu jsou konkrétně popsatelné stylové příznaky, které pomáhají rozlišit mezi jednotlivými texty, autory i díly.³²

Stylistická příznakovost textu je aspektem, na který se při analýzách překladů často zapomíná. Většinou se totiž omezují na srovnávání jednotlivostí a konkrétních překladatelských postupů než na celkové překladatelské strategie začleněné do kontextu díla. Styl, ať už autora nebo překladatele, ke strategii překladu textu bezesporu patří. Tato práce se soustředí právě na tuto oblast a pokouší se podat podrobnou charakteristiku překladatelské strategie z hlediska stylistických prostředků, převážně pak vyjádření expresivity a hovorového jazyka.

³⁰ BASSNETT - BUSH, s. 97.

³¹ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 215.

³² *Ibid*, 215.

2.2 Hovorový jazyk vs. obecná čeština

Předmětem analýzy této práce jsou jazykové prostředky vyjadřující hovorovost a expresivitu v překladech a inscenacích divadelních her Sama Sheparda. Převážná část materiálu k rozboru je tedy v češtině. Považuji proto za důležité věnovat kapitulu této práce vymezení pojmů hovorový jazyk a dalších stylistických prostředků využívaných pro vyjádření expresivity textu psaného i při jeho převedení do mluveného slova.

Pro správné zařazení jednotlivých jazykových prostředků použitých v textech je nutné nejprve rozlišit pojmy hovorový jazyk a obecná čeština. Jak udává Kopečný: „Hovorový jazyk by bylo lze definovat stručně jako mluvnou formu spisovné češtiny.“³³ Hovorová vrstva spisovného jazyka má volnější formu na úrovni lexikální i syntaktické. V tom se podobá obecné češtině. Na rozdíl od ní by však měl hovorový jazyk v rámci spisovného jazyka postrádat jakékoliv dialektické rozdíly. Hovorový jazyk by se měl svou formou prakticky shodovat s jazykem spisovným. Odchylovat by se od něj měl ve výrazech, které se sice používají v psaném projevu, ne však v projevu mluveném a dále pak jednoduchými a ojedinělými změnami ve formě.

Obecná čeština se dá charakterizovat jako „konečné mezinářečí, nadnářečí lidové“³⁴ Není tedy oproštěna, ale naopak vychází z nářečových prvků. Nářečí, ze kterého se obecná čeština vyvinula, je z oblasti Středních Čech. Jedná se o značně rozsáhlé území, které také obklopuje hlavní město Prahu, proto je nasnadě, proč se právě z tohoto nářečí vycházelo při tvorbě této mluvené nespisovné formy jazyka. V porovnání s ostatními nářečími či jinými jazykovými specifiky na území České republiky je obecná čeština velmi dobře srozumitelná pro všechny mluvčí češtiny. Právě proto bývá také používána nejčastěji ze všech nářečí a sociolektů při překladech cizojazyčných promluv podobného ražení.

³³ KOPEČNÝ, František. Spisovný jazyk a jeho forma hovorová. In Naše řeč, ročník 33 (1949), číslo 1-2 [online]. rok. [cit. 2012-09-30]. Dostupné z <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4100>>.

³⁴ *Ibid.*

Podle přispěvatele *Naší řeči* vystupujícího pod iniciálami AS³⁵ to byla právě překladová literatura, která přivedla vyšší míru užití obecné češtiny v rámci české beletrie. Obecná čeština může výborně posloužit k jakési subjektivizaci literatury, dokáže lépe vystihnout myšlenky i pocity současného člověka, pokud je mu blízký i jazyk.

2.2.1 Prostředky pro vyjádření hovorového jazyka

V popisu znaků a rozdílů hovorové podoby spisovného jazyka od jazyka spisovného vycházím z typologie Františka Kopečného,³⁶ ze které jsou však použity pouze ty části, které jsou aktuální a tudíž relevantní pro potřeby této diplomové práce. Tato typologie sice pochází již z padesátých let minulého století, podává však souhrnný přehled o znacích hovorového jazyka, který je velmi dobře zpracovaný. Jako aktuálnější zdroj současné české stylistiky mi posloužila kniha *Stylistika pro žurnalisty*.³⁷

2.2.1.1 Zkracování slov

V hovorovém jazyce se objevuje obecná tendence ke zkracování slov. Proto například „v dvojtvorech typu lépe – líp, méně – míň dává jazyk hovorový přednost tvarům kratším s í; — podobně dává přednost podobám s ý/í u dvojice okénko – okýnko, prkénko – prkýnko, (...) atd.“³⁸ Druhý případ sice není případem zkracování slov, s jistotou lze však říci, že tvary s –é– jsou považovány za velmi spisovné a v mluvené řeči zní nepřirozeně.

³⁵ AS. K obecné češtině v současné krásné próze (Ota Pavel). *Naše řeč*, ročník 58 (1975), číslo 4 [online]. 1975. [cit. 2012-10-5] <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5860>>.

³⁶ KOPEČNÝ

³⁷ MINÁŘOVÁ, Eva. *Stylistika pro žurnalisty*. Praha: Grada publishing, a.s., 2011. 289 s.

³⁸ KOPEČNÝ.

2.2.1.2 Skloňování

K nejvíce odklonům od spisovné podoby jazyka dochází ve tvarosloví, tedy ve skloňování a časování slov. Jako koncovka v 7. pádě při skloňování podstatných jmen se používá *-ama*, ačkoliv v množném čísle mužského rodu by se většinou měla používat koncovka *-y (-i)* a v ženském rodě koncovka *-ami*. Př. *skřípe zubama* namísto *skřípe zuby* a *hráli si s kostkama* místo *hráli si s kostkami*.

2.2.1.3 (Ne)shoda podmětu s přísudkem a přívlastkem

V mluvené a hovorové řeči je na rozdíl od spisovného jazyka obvyklé, že mluvčí nedodrží shodu podmětu s přísudkem, případně i s přívlastkem. Tento jev je nejčastější u podstatných jmen středního rodu v množném čísle, kdy se nedodrží koncovka *-a* u minulého času sloves a shodný přívlastek také nemá adekvátní koncovku, například spojení *mladá děvčata se smála* by v hovorové řeči zněla jako *mladé děvčata se smály*. Stejná situace může nastat i v případě použití ukazovacího zájmena jako modifikátoru: *Ty jablka letos hodně padaly* namísto *ta jablka letos hodně padala*.³⁹

Nedodržování koncovky *-y* u tvarů minulého času přísudků, kdy podmětem je podstatné jméno v množném čísle ženského či neživotného mužského rodu, je však považováno čistě za gramatickou chybu, nikoliv za projev hovorovosti, př. **Ženy se smáli*.

2.2.1.4 Slovesa a časování

Stejně jako ve skloňování jmenných slovních druhů, dochází i při časování sloves k odklonu od spisovné jazykové normy. Tvary sloves v první osobě jednotného čísla končící na *-i* jsou považovány za knižní a v

³⁹KOPEČNÝ.

hovorovém jazyce jsou nahrazeny koncovým *-u*. Příkladem mohou být tvary *pracují vs. pracuju, děkují vs. děkuju*.

Ač jsou podle Jazykové příručky Ústavu pro jazyk český koncovky *-ejí* a *-í* stylově rovnocenné, jako příklady uvádí "otálejí/otálí, chybějí/chybí, kácejí/káci, rozumějí/rozumí, odnášejí/odnáší, splácejí/spláci, kymácejí/kymáci, ztrácejí/ztrácí"⁴⁰, většina mluvčích dává v ústní promluvě přednost tvaru s koncovkou *-í*.

Minářová zmiňuje také dvě varianty infinitivů a to zakončené na *-t* nebo *-i*. Pro mluvčí češtiny jsou např. tvary *péci* a *řící* vnímány jako knižní, ač jsou podle kodifikace spisovné češtiny společně s variantou *péct, říct* považovány za stylově neutrální.⁴¹

2.2.2 Obecná čeština

Záměna hlásek *ý(i)* ze *-ej* za se řadí mezi znaky obecné češtiny. Podle Minářové⁴² však již byla některá slova s *-ej-* zaznamenána ve Slovníku spisovné češtiny jako hovorová a nemohou se tedy pokládat za nespisovná. Příkladem těchto výjimek jsou *zejtra, zejtřek* aj.

Hlásky *-ý* není v rámci obecné češtiny, pouze nahrazována jinými hláskami. Sama naopak

2.2.3 Hovorovost v lexikální rovině textu

Kromě útvarů českého jazyka, do kterých patří spisovný jazyk, obecná čeština, dialekty a interdialekty, rozlišujeme také takzvané poloútvary. Ty se ovšem týkají pouze lexikální roviny jazyka, tedy slovní

⁴⁰ Jazyková poradna ÚJČ AV ČR, v. v. i. 2008–2012. [Cit. 2012-11-25]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=s%C3%A1z%C3%AD&Hledej=Hledej>.

⁴¹ MINÁŘOVÁ, s.60.

⁴² *Íbid*, s.62.

zásoby a frazeologie.⁴³ Pro rozdělení stylisticky neutrální a stylisticky příznakové slovní zásoby poslouží porozemění výrazům denotace a konotace. Denotace je základní význam slova, který např. najdeme ve slovnících. Oproti tomu konotace vyjadřuje rozšířený význam slova a to většinou o citově zabarvené prvky, které mohou být pozitivní i negativní. Knittlová rozděluje stylistické konotace podle posunutí jejich významu od neutrálního vyjádření. Pokud se posouvají směrem nahoru, jedná se například o knižní či poetické výrazy. Pokud naopak směřují od neutrálního vyjádření dolů, zařazuje mezi ně slang, hovorové i vulgární výrazy.⁴⁴

Expresivita je v každém jazyce vyjadřována jinými prostředky a jeden jazyk nemusí mít pro určitý typ vyjádření z jiného jazyka žádný vhodný ekvivalent. Kategorizace typů projevů expresivity, kterou Knittlová uvádí, je však obecně platná pro různé jazyky⁴⁵:

Oslovení může být neutrální, ale také stylisticky příznakové. Zároveň je možné je rozdělit na lichotivé, např. *miláčku*, hovorové, př. *chlape*, nebo pejorativní, jako např. *vole*.

Citoslovce mohou jednoznačně být také nositelem expresivního významu. Konotaci mají například původně sakrální výrazy *proboha*, *kristepane* aj. na opačném pólu pak stojí *kruci*, *ksakru*, *hergot* apod. Vžily se pro ně termíny "kletby", nebo "expletiva".

Vulgarismy jsou převážně tabuizovaná slova, patří mezi ně různé nadávky a jsou typickým projevem expresivity.

Jak jejich název napovídá, intenzifikátory zintenzivňují význam slova nebo fráze. V češtině se jako intenzifikátory používají většinou slova s původně negativním významem, které však svou původní funkci ztrácí. Jsou to například slovo *příšerný* a jeho tvary, *Mám příšerný hlad* nebo také slova *hrozný* a *strašný*, použitá i pro zintenzivnění pozitivního vyjádření, např. *Má strašně dobrou náladu*.

⁴³ Srov. MINÁŘOVÁ, s.27.

⁴⁴ Srov. KNITTLOVÁ, s. 63.

⁴⁵ Srov. KNITTLOVÁ, s. 64-80.

2.2.4 Vývoj spisovné i hovorové podoby češtiny

Spisovná čeština se od vydání Kopečného typologie výrazně proměnila a dále se vyvíjí. Postupně dochází k přejímání některých prvků hovorového jazyka, které jsou hojně používané, i do spisovného jazyka. Příkladem je tato citace z Jazykové příručky Ústavu pro jazyk český o nově kodifikovaném slovesném tvaru:

Slovesa čtvrté slovesné třídy vzoru ‚sází‘ mají v souladu s PČP 1993 ve 3. os. mn. č. vedle původního tvaru sázejí i nově kodifikovaný tvar sází. Změna je odrazem sklonu jazyka k vyrovnávání tvarů – koncovku -í ve 3. os. mn. č. mají totiž oba další vzory této třídy ‚prosit‘ i ‚trpět‘ (oni prosí, trpí).⁴⁶

Jiné jevy pak naopak mizí i ze spisovné češtiny nebo setrvávají pouze jako knižní výrazy. Zde se mohou řadit například přechodníky, k jejichž použití sice dochází občas v řeči psané, mnoho mluvčích je však neumí správně používat a nezná jejich spisovné tvary závislé na osobě a čísle.

Petr Sgall a Jiří Hronek se ve svém článku⁴⁷ zabývají sblížením spisovné a obecné češtiny. Ve spisovné češtině chybí mnoho stylově neutrálních výrazů, které sice v jazyce hovorovém svůj úzus mají, ten je však považován za nespisovný. Některé mezery se postupně zaplňují, Sgall s Hronkem si však pokládají otázku, zda časem dojde k úplnému zaplnění těchto mezer a ke splynutí určitých výrazů hovorového jazyka s jazykem spisovným. Mezi odborníky i laickou veřejností je totiž stále mnoho odpůrců tohoto vývoje a změny se prosazují jen těžce a pomalu. V případě tvaru *bysme* patřícího do oblasti hovorového jazyka však existuje ve spisovné variantě pouze tvar *bychom*, který je většinou mluvčích považován za knižní a tedy omezující se převážně na písemnou korespondenci. Odpůrcům sblížení spisovné a hovorové češtiny

⁴⁶ Jazyková poradna ÚJČ AV ČR, v. v. i. 2008–2012. [Cit. 2012-11-25]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=s%C3%A1z%C3%AD&Hledej=Hledej>.

⁴⁷ Srov. SGALL, Petr - HRONEK, Jiří. Sblížení spisovné a obecné češtiny. In Naše řeč, ročník 82 (1999), číslo 4.

nahrává fakt, že stratifikace češtiny je stále velmi ovlivněná zeměpisnou oblastí a některé prvky hovorového jazyka jsou přijímány pouze v určitých částech republiky, zatímco v jiných se jim mluvčí vyhýbají. Toto téma však vyžaduje důkladnější zpracování bohemisty a nebude dále předmětem této práce.

3. Praktická část

Předchozí, teoretická část této práce byla zaměřena na představení hlavních teorií překladu dramatu. V této části bude možné porovnat, jak lze tyto teorie uplatnit v praxi a jak se to podařilo konkrétnímu překladateli, Jaroslavu Kořánovi. Kapitola o hovorovém jazyce, která byla taktéž součástí teoretické části, bude zdrojem kategorizace spisovného i hovorového jazyka, která bude dále aplikovaná v jednotlivých analýzách překladů i inscenací.

Praktická část bude rozdělena na několik kapitol, ty pak dále z důvodu vyšší přehlednosti textu na více podkapitol. První kapitoly představí osobnost dramatika Sama Shepada a jeho dílo. Hovorový jazyk je důležitou součástí jeho autorského psaní a jeho analýze proto bude věnována jedna kapitola. Pro potřeby této práce jsem zvolila dvě Shepardovy hry, které budou podrobněji představeny z hlediska obsahu i formy předtím, než se budu zabývat jejich podrobnější analýzou zaměřenou na výskyt expresivity a hovorového jazyka v textu.

Dvě hry sice nemohou přinést komplexní pohled na jazyk autora, mohou však ukázat základní tendence a strategie, ke kterým při využití nespisovných i mluvených spisovných podob jazyka dochází. Obě dramata, *Fool for Love* i *A Lie of the Mind* byla navíc přeložena stejným překladatelem, Jaroslavem Kořánem. Analýza při překladu těchto her tvoří samostatné kapitoly, které mají za úkol nejen zmapovat obecné tendence při překladu hovorového jazyka, ale také překladatelskou strategii a postupy aplikované konkrétním překladatelem.

Pro přehledné formální zpracování práce jsem překlad každé hry analyzovala zvlášť, v rámci jedné z podkapitol. Po rozboru textu vždy následuje také shrnutí nejdůležitějších zjištěných poznatků. Delší výňatky z textu jsou označeny číslem příkladu, na který se může v rozboru dále odkazovat. U divadelních inscenací a jejich analýz ke členění do několika podkapitol nedochází. Jednotlivé varianty jsou tedy porovnávány v rámci jedné kapitoly, za kterou následuje společné shrnutí výsledků.

3.1 Sam Shepard

Držitel Pulitzerovy ceny a jeden z nejvýznamnějších současných amerických dramatiků se narodil roku 1943 ve městě Fort Sheridan, státu Illinois. Napsal více než padesát divadelních her, zároveň je také filmovým i divadelním režisérem, scénaristou, hercem a básníkem. Tyto biografické údaje však nemohou vystihnout celou osobnost tohoto dramatika. Pro přiblížení povahy a díla Sama Sheparda využiji parafrází nemnoha rozhovorů, které autor poskytl. Nic jej totiž nemůže charakterizovat lépe než jeho vlastní slova a slova jeho blízkých a spolupracovníků:

I když významnou část jeho díla tvoří divadelní hry, sám o sobě říká, že nesnáší divadlo. Mnohem raději má rodeo, které mu připadá reálnější. Jeho hry dají divákům snad vše, jenom ne řešení. Přijde mu to jako laciný trik, a také jedna velká lež. Hra je pro něj jako hudba. Dva lidé s hudebními nástroji začnou hrát, bez předchozí domluvy. Je to dobrodružství, nikdo z nich neví, kam je hudba zavede, jak to skončí. A stejně takové jsou i dialogy, nedílná součást jeho divadelních her. Na otázku, odkud bere inspiraci, odpovídá, že nápady přichází z her, ne naopak. Alkoholismus, americké trucky a jejich řidiči, úpadek amerického západu a problematické až klinické vztahy v rodině jsou námětem Shepardových her právě proto, že byly součástí také jeho života. Minulostí, se kterou se musí smířit, neboť jej stejně vždy dostihne. Jeho poklidný život na ranči s životní partnerkou Jessicou Lange a výchova jejich tří, dnes již dospělých, dětí je však příkladem toho, že chyby rodičů nemusejí děti nutně opakovat.⁴⁸

V úvodu⁴⁹ k *Fool For Love And Other Plays*, se Ross Wetzsteon zabývá problematikou analýzy a pochopení Shepardových her. Podle Sheparda každé vysvětlení hru ničí a dělá z ní méně než ve skutečnosti je. Podle režiséra jedné z jeho her je důležitější, co hra s diváky udělá, než

⁴⁸ Rozhovory s autorem: Press. *Samshepard.com* [online] [cit. 2012-8-3]. Dostupné z <<http://www.sam-shepard.com/press.html>>.

⁴⁹ Srov. WETZSTEON, Ross. Introduction. In *Fool for Love and Other Plays*. 1988, s. 1-10.

co jim sdělí. Nejvýznamnější okamžiky jeho her, vyvrcholení, probíhají většinou beze slov. Mnoho divadelních kritiků dělá tu chybu, že se pokouší ve svém rozboru Shepardových dramát zachytit jejich význam, to co se autor snaží říci. Jeho divadelní hry jsou ale spíše charakterizovány silou a energií, které vyzařují a které jsou pro Sheparda mnohem důležitější než nějaký plytký význam, který stejně nejde uchopit. Proto nelze po stránce významové analyzovat jeho texty, aniž by do nich byly zahrnuty i divadelní inscenace. To, jak bude dramatický text nakonec vypadat, totiž neurčuje pouze autor, ale inscenátoři a herci, jež ji převedou do hrané podoby.

3.1.1 Témata divadelních her Sama Sheparda

Wetzsteon⁵⁰ ve svém úvodu rozděluje Shepardovu tvorbu do tří etap charakterizovaných spíše tematikou her než období, ve kterém vznikly.

První etapu tvoří jeho rané hry připomínající abstraktní koláže, skládající se převážně z lyrických monologů a různě propojovaných příběhů. Příběh však není na těchto dramatech to podstatné. Důležité je zachycení atmosféry a nálady jejich protagonistů, je to pohled do jejich nitra, který odráží, co zažili. Patří zde například dramata *Red Cross* a *Chicago*.

Další skupina her se dá označit jako existenciální. Vyjadřují touhu autora i protagonistů po individualitě, ale zároveň potřebu k někomu či něčemu patřit. Tato dramata prostupuje všudypřítomný konflikt mezi rozumem a srdcem, vlastního já a společností. Příkladem jsou hry *Seduced*, *True West*, *Angel City* aj.

Třetí etapa je charakterizována hrami o rodině. Mohou do ní tedy být zařazeny obě hry, které jsou předmětem zájmu této práce – *Fool For Love* a *A Lie of the Mind*. Hlavní postavy těchto dramát sice zažívají své vnitřní konflikty, ale při jejich řešení se musí vrátit k počátkům, ke své

⁵⁰ Srov. WETZSTEON, s. 4-6.

rodině, minulosti a smířit se s ní. Stejně tak se musí smířit i s tím, že jsou Američané. „Being American“, je součástí osobnosti, která nejen protagonisty, ale také autora, vždy dostihla. Ne vždy však musí končit tak tragicky, jako v případě vztahu Sama Sheparda a jeho otce, násilnického alkoholika.

S problémem výrazného amerického aspektu dramát Sama Sheparda se však potýkají všichni, kteří se je snaží přeložit a předložit nejen českému divákovi. Může vůbec dojít k dokonalému transferu do českého prostředí? Čeští diváci nejsou Američané. Nikdy nemohou dokonale pochopit a cítit to, co cítí Američan při sledování Shepardových dramát. Ani ten nejlepší překladatel nemůže docílit stejného dojmu na diváka. Naše kultura je odlišná a vždy bude. Nemáme stejnou historii ani povahu, a proto nám určité náměty nebudou blízké. Český divák může mít pocit, že se mu ukazuje vnitřní podoba Američanů na západě, ale asi nikdy nebude s to ji plně pochopit. Výhodou Shepardových her však je, že i když jsou velmi americké, zároveň jsou také obecně lidské. A tak i když český divák neodejde se stejnými pocity jako ten americký, stejně v něm tato dramata určitý dojem zachovávají. Poznává se v nich. Pocity, které postavy prožívají, jsou totiž společné všem lidem na celém světě.

3.1.2 (Ne)konvenční divadlo

Již Aristoteles ve starověkém Řecku určil pravidlo tří jednot, kterým by se měli řídit autoři dramát. Drama se má odehrávat v jeden čas, na jednom místě a mělo by mít příběh, tedy dějovou linii.⁵¹ V historii dramatu se však mnoho autorů od těchto norem odchýlilo a mnohokrát i ku prospěchu věci. Sam Shepard se dá také pokládat za experimentátora, i když pravidlo tří jednot víceméně dodržuje. Čas, prostor i děj jsou však v jeho hrách spíše abstraktním pojmem, nežli něčím, co se dá přesně zachytit a určit. Ross Wetzsteon se zabýval i tímto aspektem

⁵¹ Aristotelova poetika

Shepardových dramát a svým pozorováním dospěl k závěrům zmiňovaným níže.⁵²

Místa, kde se divadelní hry Sam Sheparda odehrávají, jsou charakterizována spíše všudypřítomnými emocemi než fyzickými aspekty a rekvizitami striktně oddělující různé scény. V obou analyzovaných hrách dochází k prolínání míst, které jsou od sebe ve skutečnosti velmi vzdálené, postavy spolu komunikují a nejsou to jen přeludy a sny. Ve *Fool for Love* je to postava otce, který je dávno po smrti, ale ve hře figuruje jako postava, kterou sice vidí a mluví s ní pouze jeho syn Eddie, ale otec zároveň vysvětluje divákům nevyřčené souvislosti děje. V *A Lie of the Mind* se sice objevuje Beth pouze v představách svého muže Jakea, ale jednotlivé postavy přímo reagují na repliky vyřčené o nich, ale bez nich.

Čas je v Shepardových hrách velmi relativním pojmem. Ač stejně jako ve filmech neodpovídá plynutí času ve hře reálné době, Shepardovi se daří diváky přesvědčit, že se vše vlastně může během půldruhé hodiny odehrát. Klíčové scény jsou zvláště zpomalené, v centru pozornosti je často nehybnost a strnulá pasivnost hlavních postav, ale zároveň čas plyne rychle a za krátkou dobu se ve hře stihne odehrát mnohem více, než by bylo v reálu možné.

Posledním ze tří dramatických principů je dějová linie. Obě hry, které jsou předmětem zkoumání, mají děj a vypráví příběh. Jak již ale bylo vysvětleno dříve v této práci v kapitole 3.1.1., činy postav nejsou tak důležité jako jejich následky a to, jak se s nimi vypořádají. Prostřednictvím jejich činů mají diváci možnost poznat jejich charakter, ale vše je spíše abstraktním obrazem jejich vnitřního já, svědomí a často i podvědomých reakcí.

Mimo Aristotelovy principy, přitom však nedílným charakteristickým prvkem těchto dramát, je spontánnost hlavních protagonistů. Shepard nevytváří typické hrdiny a zločince. Žádné zapamatovatelné charaktery, které by se objevovaly v jeho hrách. Každá postava je spíše koláží pocitů

⁵² Srov. WETZSTEON, s. 6-9.

a dojmů nežli přesně daným typem člověka. Účelem je opět to, že si divák nebude po zhlédnutí hry pamatovat detailně všechny postavy příběhu a jejich typické rysy, jako spíš pocity, atmosféru a dojmy jaké v něm vyvolávaly. Wetzsteon v závěru konstatuje: „Jako jeho postavy, ani jeho hry nejsou celistvé a logické, ale rozkouskované a improvizované. Bylo by tedy mnohem užitečnější řídit se jeho vlastní metodou – sesbírat kousky a zlomky odlétávající od ústředního motivu.“⁵³

3.1.3 Fool for Love

Tato hra je jednoaktová a podle pokynů Sama Sheparda by se měla hrát souvisle, bez přerušení. Dala by se zařadit k jeho rodinným hrám, ačkoliv je jednou z prvních, kde se Shepard věnoval tématu sexuálního vztahu, zde zdramatizovaného faktem, že se jedná o vztah incestní.

Děj se odehrává v motelovém pokoji někde v Mohavské poušti, hlavními protagonisty jsou Eddie a May. V dramatu vystupují také další dvě postavy, starší muž a Martin. Děj začíná dialogem Eddieho a May, který také tvoří převážnou část celé hry. Čtenáři i divákovi je po chvíli sledování děje, ale především vztahů a emocí hlavních protagonistů jasné, že Eddie s May jsou již nějakou dobu milenci, kteří se však také velmi dlouho neviděli. Do řešení jejich sporů se několikrát vloží starší muž, který však není fakticky přítomen v motelovém pokoji a jeho promluva nemá žádnou odezvu u ostatních postav. Jedinou výjimkou je rozhovor s Eddiem, který ale působí spíš jako ve snu či představách Eddieho.

Hra nabere na obrátkách příjezdem auta, o kterém se Eddie s May mylně domnívají, že se jedná o Martina, se kterým má jít May na schůzku. Je to však Eddieho milenka, kterou May ve hře nazývá hraběnkou. Ač je ve hře nespátřena, její činy jsou velmi důrazné – ozývá se střelba i silný hluk motoru, rozbité sklo a reflektory auta se míhají po scéně.

⁵³ WETZSTEON, s. 10. Vlastní překlad autorky.

Poté, co se nakonec opravdu objeví Martin a načapá Eddieho s May potmě, dozvídá se nejen on, ale také diváci a čtenáři další souvislosti. May a Eddie mají stejného otce, který vedl dva oddělené životy. Tím otcem není nikdo jiný, než ve hře přítomný starší muž, který se sám dozvídá podrobnosti o životě a smrti jeho dvou žen, o kterých neměl tušení. Eddie s May se však fakt, že jsou nevlastní sourozenci, dozvěděli až poté, co už do sebe byli dávno bláznivě zamilovaní.

Tato hra má v sobě celou řadu existenciálních prvků, nejvýznamnějším rysem je však jakási předurčenost života hlavních postav spjatá s temnou minulostí, které spolu musí buďto čelit, nebo ji přijmout takovou, jaká je.

3.1.4 A Lie of the Mind

Na rozdíl od *Fool for Love* je tato hra rozdělena do tří dějství, které ji rozdělují do několika časových období. V každém dějství se také střídají scény, během kterých se divák ocitá buďto v jedné nebo druhé rodině a místě s nimi spjatém. Jednu rodinu tvoří hlavní představitel Jake, jeho bratr Frankie, jejich sestra Sally a matka Lorraine. Beth je ženou Jakea, ale období, ve kterém se drama odehrává, tráví se svým bratrem Mikem, matkou Meg a jejím manželem Baylorem.

Jake opět zbil svou ženu Beth a je přesvědčen o tom, že ji tentokrát zabil. Jeho sourozenci Frankie a Sally se mu snaží pomoci a zjistit, jak to doopravdy je, ale matka je ráda, že má doma zpět svého "chlapce", jak jej sama nazývá, a o nic jiného se nestará. Beth je po těžkém úrazu hlavy hospitalizována v nemocnici, diagnostikují jí poškození mozku, které může a nemusí být trvalé a propustí ji do domácího ošetřování. V obou rodinách se začínají projevovat neshody a dysfunkčnost, nikdo spolu neumí komunikovat, navzájem se neposlouchají ani nerespektují.

Stejně jako *Fool for Love* je i tato hra sondou do mezilidských vztahů v neočekávaných až extrémních situacích, ve kterých se nejlépe projeví

povaha každého člověka. Stejně důležitým tématem je minulost, která provází i aktéry této hry na každém kroku a dříve nebo později je i dostihne.

3.2 Analýza hovorového jazyka ve hrách Sama Sheparda

Jak již bylo zmiňováno v úvodu práce, divadelní hry a především jazyk textu používaný Samem Shepardem je charakteristický vysokým výskytem jazykových prostředků vyjadřujících hovorovost. Při analýze se proto zaměřuji právě na tuto oblast textu, která si zaslouží být zdokumentována. S hovorovým jazykem v překládaných textech se také setkává mnoho překladatelů a tato práce jim může poskytnout další zdroj informací.

V kapitole 2.1.1.5. o odklonech od lingvistických norem jsem zmínila, že angličtina využívá jiné jazykové prostředky pro vyjádření hovorového jazyka než například čeština a proto před tím, než může dojít k rozpoznání typické strategie autora, je třeba si uvědomit, jakými možnostmi vyjádření stylu vůbec autor ve svém jazyce disponuje. V angličtině jsou slang a další sociolekty rozeznatelné především výslovností, tedy na foneticko-fonologické rovině. Oblast morfologie a syntaxe je také velmi důležitým prvkem pro vyjádření hovorovosti a expresivity. Pomocí slangu se vyjadřuje hovorovost na lexikální rovině textu. V rámci textu divadelních her Sama Sheparda je ale právě rovina fonetická tou, která se dá nejhůře vysledovat a analyzovat, autor totiž málokdy pozměnil podobu slov tak, aby odpovídala přesnému přepisu dle výslovnosti. Proto bude tato kapitola rozdělovat jazykové prostředky používané pro vyjádření hovorovosti ve hrách Sama Sheparda na morfologické, syntaktické, lexikální a v neposlední řadě mimojazykové.

Při četbě nebo sledování rozhovorů vedených se Samem Shepard si nelze nevšimnout, že sám velmi často používá hrubé výrazy. Proto se také dá předpokládat, že se vulgární slova budou objevovat i v jeho hrách. Navíc se snaží, aby se repliky herců co nejvíce podobaly skutečně mluvené řeči, aby takzvaně „žily“. Hlavní protagonisté Shepardových her nepocházejí z vysokých vrstev společnosti, ale naopak ze středních či

nižších. Jejich původ je charakterizován jazykem a hovorová řeč je základem celé hry. Dodává jí nejen patřičnou dynamiku, ale také reálnost.

Na ukázkách ze dvou analyzovaných divadelních her Sama Sheparda je možné vystopovat jazykové prostředky, které autor používá pro vyjádření hovorovosti. Rozdělila jsem je do několika kategorií, každá z nich je doplněna minimálně jedním příkladem ze hry.

3.2.1 Hovorovost v rovině fonetické

Pro repliky postav Sama Sheparda je charakteristické časté zkracování slov, např. *'em* namísto *them* a *ya'* místo *you*, jak je patrné z ukázek (a) a (b).

(a) Vysvětlení situace: Jake ve hře *A Lie of the Mind* popisuje svému bratru Frankiemu hádky, které vedli se ženou.

JAKE: I says - no more high heels! No more wearin' them high spike high heels to rehearsals. No more a' that shit. And she laughs. Right to my face. She laughs. Kept puttin' **'em** on. Every mornin'. Puttin' **'em** back on. She says it's right for the part. Made her feel like the character she says.⁵⁴

(b) Vysvětlení situace: Jake už se nachází v domě své rodiny.

Poté, co si uvědomil, že zabil svou ženu a přitom bez ní nemůže žít, se zhroutil. Nechce jíst a pravidelně upadá do mdlob.

LORRAINE. **What'sa'** matter with him?

FRANKIE. He's lost a while bunch of weight.

LORRAINE. Well I'll make him up a batch **a'** that cream of broccoli soup. That'll put the weight back on him. That's his favorite.

FRANKIE. He won't eat.

⁵⁴ A Lie, 13.

LORRAINE. **Whad'ya'** mean he won't eat. That boy'll eat the paint off a plate if you let him. **Whad'ya'** been feedin' him?⁵⁵

3.2.2 Hovorový jazyk ve slovní zásobě

Shepard hojně používá slangové výrazy a slovní spojení, vulgarismy jsou také typickým znakem jeho autorského stylu. V příkladu (c) charakterizují způsob vyjadřování Baylora, otce Beth. Přijeli s Meg za Beth do nemocnice, ale Mike jim řekl, že ji nemohou navštívit a musí počkat. Baylor je uražený:

- (c) MIKE: Dad, wait a second. There's no reason to get offended.
BAYLOR: I'm not offended! What **the hell**, I'm just a **dumb** rancher. What do I know? i don't know the first **damn** thing about "brain damage." They got specialists for that. Ain't that right? They got boys back there with diplomas tall as a man. What am I supposed to know about it?

3.2.3 Morfologické vyjádření hovorového jazyka

Ve hrách *Fool for Love* i *A Lie of the Mind* se čtenář i divák setkává s morfologickými elementy charakteristickými pro mluvenou řeč spíše než psanou. Je jimi například zkracování slov a přizpůsobování jejich psaní mluvené podobě díky použití apostrofu. Tak například slova končící na *-ing*, ať už se jedná o tvary sloves nebo jmenných slovních druhů (podstatná jména, přídavná jména, zájmena), jsou i v psané řeči zkrácena na *-in'*. Příkladem je *goin'* a *takin'* za slovesné tvary, ale také *somethin'* jako příklad zájmen. V následujících ukázkách (d) a (e) je výskyt tohoto jazykového prostředku v textu prokázán.

- (d) Vysvětlení situace: Eddie ze hry *Fool for Love* emotivně konstatuje, že od May už nikdy neodejde a nezáleží mu na tom, jestli o něj stojí a nebo ne.

⁵⁵ A Lie, 21.

EDDIE: I'm not **leavin'**. I don't care what you think anymore. I don't care what you feel. None a' that matters. I'm not **leavin'**. I'm **stayin'** right here. I don't care if a hundred "dates" walk through that door---I'll take every one of 'em on. I don't care if you hate my guts. I don't care if you can't stand the sight of me or the sound of me or the smell of me. I'm never **leavin'**. You'll never get rid of me. You'll never escape me either. I'll track you down no matter where you go. I know exactly how your mind works. I've been right every time. Every single time.⁵⁶

- (e) Vysvětlení situace: Frankie je u Jakea, který mu na začátku hry *A Lie of the Mind* popisuje, proč (jak se mylně domnívá) zabil Beth. Stále však Beth jenom bezdůvodně z něčeho obviňuje a Frankie už je netrpělivý.

FRANKIE: Are you gonna' finish **tellin'** me what happened? 'Cause if you're not I'm gonna' take a walk right outa' here.

JAKE: Okay. Then she starts **readin'** the lines with me, at night. In bed. **Readin'** the lines. I'm **helpin'** her out, right? **Helpin'** her memorize the damn lines so she can run off every morning and say 'em to some other guy.⁵⁷

Pro americkou variantu angličtiny je také typické zkracování vazeb s *going to a have (got) to* na *gonna' a gotta'*. Ani tyto výrazy nejsou ve hrách Sama Sheparda ničím ojedinělým, jak dokazuje ukázka (f).

- (f) Vysvětlení situace: Úplný začátek dramatu *Fool for Love*. May sedí na posteli a nehýbe se. Eddie je z toho nešťastný a neví, co má dělat.

EDDIE: May? Come on. You can't just sit around here like this. How long you been sittin' here anyway? You want me to go outside and let you something? Some potato chips or something? I'm not **gonna'** leave. Don't worry. I'm not **gonna'** leave. I'm stayin' right here. I already told ya' that. May? Let go, okay? Honey? I'll put you back in bed. Okay? Come on. I'll put you in bed and make you some hot tea or somethin'. You want some tea? With lemon? Some Ovaltine? May, you **gotta'** let go of me now, okay?⁵⁸

⁵⁶ Fool, 40.

⁵⁷ A Lie, 14.

⁵⁸ Fool, 21.

3.2.4 Prvky hovorovosti v syntaxi

Ze syntaktického hlediska dochází v mluvené angličtině k vynechávání zájmen ve funkci podmětu. Dalším, neméně důležitým znakem hovorového jazyka je vynechávání pomocného slovesa *do* v otázkách a *have* ve významu „mít“ *have got* i ve vyjádření předpřítomného času. Typický prostředek pro vyjádření hovorové řeči je v angličtině používání zkrácených tvarů sloves ve spojení s podstatným nebo přídavným jménem a také pomocného slovesa se zápořem *not*. V ukázce (g) došlo opakovaně k vynechání podmětneho zájmena a k užití krátkých tvarů.

(g) Meg a Lorraine přijeli na Frankieho zavlání, aby mu pomohly s Jakem, který je ještě v hotelu, sedí jako v tranzu a nijak nereaguje. Meg s Frankiem mají obavy, máma Lorraine jej však podezřívá, že chce být jenom středem pozornosti, stejně jako když byl malý.

LORRAINE: **He's** just play-acting. (-) Used to do this all the time when he **didn't** get his own way. (-) Mope around for days like a Cocker Spaniel. (-) Got so bad sometime I finally had to take a bucket a' ice cold rain water and throw it right in his damn face. That worked every time. Maybe **that's** what we oughta' do right now. (-) You **got** a bucket?

FRANKIE: I **don't** think rain **water's** gonna' do it, Mom. **He's** had the chills for three days now. He just shakes all through the night. (-) Talks to himself and shakes.⁵⁹

⁵⁹ A Lie, 23.

3.2.5 Mimojazykové vyjádření expresivity

Celá třetí kapitola je věnována autorovi Samu Shepardovi, jeho osobnosti a autorskému stylu. Na začátku byla zmíněna jeho inklinace k nemluvnosti v klíčových scénách. Jedním z nejtypičtějších prostředků, kterým Shepard dodává textu na expresivitu je právě absence promluvy. Dlouhé pasáže, při kterých se nic neděje, tvoří klimax hry. Diváci pouze sledují postavy v nehybném postoji.

Shepard se sice ve vrcholných scénách vyhýbá promluvě, ne však zvukům. A tak utrpení postav hry není sledovatelné pouze očima, ale důležitou roli hraje také sluch. Shepardovy hry není možné jenom vidět a slyšet. Je důležité je hlavně plně vnímat.

Překladaelé sice nemohou zachytit tyto okamžiky, ve kterých nejsou použita žádná slova, tato úloha připadá už hercům a inscenátorům na jevišti. Při překladu je však možné převést do cílového jazyka alespoň jazykové prostředky sloužící pro vyjádření hovorovosti a expresivity. Následující kapitola se věnuje analýze překladů v podání Jaroslava Kořána a vychází ze stejné kategorizace jako tato kapitola.

3.3 Překlady her Sama Sheparda v podání Jaroslava Kořána

Jaroslav Kořán je český překladatel z angličtiny, scénárista, fotograf, jednu dobu se objevoval také v politice, a to jako primátor hlavního města Prahy. Po absolvování oboru dramaturgie a scénaristiky na Filmové fakultě Akademie múzických umění v Praze roku 1968 pracoval ve filmovém studiu Barrandov. Od sedmdesátých let se také věnuje překladu z angličtiny na volné noze. Patří mezi naše významné překladatele prózy, poezie i dramatu. Mezi nejznámějšími autory, jejichž díla přeložil, lze jmenovat například Kurta Vonneguta, Charlese Bukowského, Roalda Dahla, Jamese Thurbera a v neposlední řadě také Sama Sheparda, jehož díla jsou předmětem této práce⁶⁰ Pro překladatele takového formátu a zkušeností není jazyk Shepardových her zvláště problematickým, při překladu dramatu Kořánovi jistě pomáhají také jeho praktické zkušenosti z filmového oboru.

Cílem této práce není hodnotit kvalitu překladu, ale podrobně zanalyzovat a porovnat výskyt jazykových prostředků vyjadřujících hovorový jazyk a mluvenou řeč ve výchozím a cílovém textu. Pro lepší poznání celkové překladatelské strategie a stylu Jaroslava Kořána je zaměření analýzy spíše kvalitativní a uvedené příklady jsou součástí širší promluvy zasazené do kontextu díla.

V obou analyzovaných hrách se objevuje mnoho hovorových výrazů a jiných expresivních vyjádření. Je to zvláště proto, že protagonisté pocházejí z nižších vrstev a slang je jejich běžnou mluvou. Při citově vypjatějších scénách se míra vulgarity a expresivnosti zvyšuje. Kořán se při překladu slangových výrazů i vyjádření hovorovosti jazyka uchýlil k použití směsice obecné češtiny s hovorovým jazykem, což je nejčastěji používané právě pro překlady slangu ve výchozím jazyce. Žádné další dialekty češtiny nesplňují požadavek, aby jim rozuměli všichni Češi bez

⁶⁰ Srov. Active24. *Obec překladatelů* [online]. ©2011 [cit. 2012-10-01]. Dostupné z: <http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/K/KoranJaroslav.htm>.

obtíží. Brněnský i ostravský dialekt jsou plné specifických výrazů nepoužívaných nikde jinde, a proto je obecná čeština většinou tou nejlepší volbou pro překlad. Je však důležité určit správnou míru mezi obecnou češtinou a vyjádřeními již typickými pro oblast Čech, jako třeba ty začínající epentetickým „v“, např. vokno místo okno, vo místo o ad.

3.3.1 Analýza překladu hry Fool For Love

Postavy i obsah hry byly již představeny v kapitole o Samu Shepardovi. Úkolem Jaroslava Kořána by tedy podle Jiřího Levého mělo být, aby výsledný text působil na čtenáře stejně, jako na čtenáře působil text výchozí. Překladatel se své role zhostil poměrně dobře a podařilo se mu zachovat stejnou atmosféru samotné hry i charakteristiku jednotlivých postav. Eddieho řeč je impulzivnější, objevuje se v ní více hrubých výrazů, i když May si s ním v některých situacích moc nezádá. Postava otce vede převážně monology, ve kterých se objevují prvky hovorové řeči i vulgárních výrazů a klení, i když je jich mnohem méně než v dialogu Eddieho a May, které jsou také mnohem vypjatější a expresivnější. Martin vystupuje stejně jako v původním textu s nejvyšší mírou taktu a slušnosti ze všech postav. Ač se v jeho promluvě vyskytují hovorové výrazy, je úplně oproštěna od hrubých slov.

I přesto, že jsem analyzovala kompletní hru, pro názorné ukázky jsem si vybrala několik scén, ve kterých jsou zastoupeny všechny analyzované prvky hovorového jazyka. Při uvedení příkladů jsem vynechávala scénické poznámky. Pokud to bylo nutné z hlediska nepřehlednosti situace, zahrнула jsem do ukázky vlastní vysvětlující poznámky.

Následují konkrétní výňatky z původního textu i českého překladu, které jsem podrobněji analyzovala. Před každou je krátké osvětlení děje a zařazení ukázky do kontextu. Tyto ukázky byly vybrány proto, že na nich může být proveden důkladný rozbor jednotlivých kategorií hovorovosti, které jsou představeny po ukázkách. Pokud je v rámci ukázky

analyzováno více kategorií hovorovosti, je uvedena mezi ukázkami bezprostředně po rozdělení hovorového jazyka použitého v překladech do jednotlivých kategorií. Pokud byla však ukázka použita pouze pro ilustraci jednoho typu užití hovorového jazyka, je součástí přímo konkrétní kapitoly.

3.3.1.1 Lexikální úroveň textu

3.3.1.1.1 Názvy a jména

Hlavní postavy hry jsou nazývány svými jmény, někdy se May a Eddie uchýlili k nadávkám, ale také k milostným oslovením. Právě citově zabarvená slova jsou dle Levého⁶¹ "nedoceňovaným bohatstvím češtiny", jejich použití však může významně ovlivnit styl vyprávění i charakterizovat idiolekt překladatele.

Postava otce není v originálním textu ani překladu nikdy přímo oslovena. Při stanovení, které postavě ta či ona replika patří, je otec označen jako *old man*. Do češtiny by mohlo být toto slovní spojení přeloženo jako *starý muž*, potažmo *stařec*, jak zvolil Jaroslav Kořán ve svém překladu. *Old man* je však také slangový výraz používaný pro označení otce, což bylo jistě záměrem autora, který překladatel nepochopil a použil doslovný překlad.

Vzhledem k zaměření této práce na hovorový jazyk jsem se jinými posuny v rámci překladu zabývala jen okrajově. Nicméně si myslím, že stojí za zmínku změna v rámci kulturního posunu, a to použití jiného vlastního jména v překladu, než bylo použito v originále. Řeč je o dvou amerických hereckých symbolech, ženách, které byly ve své době snem mnohých mužů a idolem žen, Barbara Mandrell a Rita Hayworth. V původním textu zvolil Sam Shepard Barbaru, Jaroslav Kořán ve svém překladu ale použil jméno Rity. Jako jediný důvod, který by dával smysl, připadá v úvahu fakt, že Rita Hayworth byla v českém prostředí známější,

⁶¹ Srov. LEVÝ, Umění překladu, s. 72.

a proto si mohli diváci spíše představit, co se snažil autorem jejím jménem vyjádřit, kdežto jméno Barbara Mandrell by pro ně mohlo být neznámé a proto také málo pochopitelné.

3.3.1.1.2 Výrazy s náboženskou tematikou

Zajímavým zjištěním bylo četné využívání výrazů vycházejících z náboženské tematiky. Tento jev je však mnohem častější v češtině než v angličtině a Sam Shepard se v textu uchýlil pouze třikrát ke slovu *goddamn*, jednou použil *goddammit* a fráze *I swear to God* se v textu také objevila pouze jednou. Oproti tomu čeština opět nabízí pestřejší skladbu výrazů – *ksakru*, *kurvafix* (1), *ježíšíkriste*, *proboha*, *přísámbohu* a *sláva bohu na výsostech*. Ač to nemusí být na první pohled patrné, slovo *ksakru*, *sakra* vychází ze slova *sakrální* a výraz *kurvafix* je jen obhroublou variací na *krucifix*. Tato transpozice a vyšší míra užití výrazů s náboženským podtextem je pravděpodobně dána kulturními rozdíly mezi Čechy a Američany a také zastoupením věřících v celkovém obyvatelstvu těchto zemí.

Významovým a kulturním paradoxem se může zdát fakt, že v češtině byly tyto výrazy použity převážně při překladu slovního spojení *the hell*, které má spíše opačnou negativní konotaci, porovnáme-li jej se slovem *bůh* a užitím *proboha*.

(1) vysvětlení situace: Eddie si přinesl z auta lahev a nabízí ji May. Nevypadá, že by se měl k dochodu, i když jej o to May žádala, protože má dnes domluvenou schůzku.

EDDIE: You want some a' this?

MAY: I'm on the wagon.

EDDIE: Good. 'Bout time.

MAY: Eddie, this is a very friendly person who's coming over here. He's not malicious in any way. Eddie?

EDDIE: Where's the damn glasses?

MAY: In the medicine cabinet!

EDDIE: What **the hell're** they doin' in the medicine cabinet!

MAY: There's no germs in the medicine cabinet!

EDDIE: Chceš trochu napít?

MAY: Přestala jsem pít.

EDDIE: To je dobře. Už bylo načase.

MAY: Eddie, ten člověk, co přijde, je hrozně hodný. Není v něm špetka zlého. Eddie?

EDDIE: Kde jsou ty pitomý sklenice?

MAY: V lékárnice.

EDDIE: Co mají **kurvafix** co dělat v lékárnice?

MAY: V lékárnice nejsou aspoň bacily.

3.3.1.1.3 Pejorativní výrazy a intenzifikátory

Při porovnání originálního textu hry s jeho českým překladem jsem se zaměřila mimo jiné na to, jak si Jaroslav Kořán poradil s překladem nejfrekventovanějších slangových či vulgárních výrazů a intenzifikátorů. Jedná se o slova a slovní spojení *shit*, *damn* (ve významu intenzifikátoru) a *dumb*. Ve většině případů se překladatel pokusil zmírnit vulgárnost jednotlivých slov, někdy je přeložil nevulgárním slangovým výrazem nebo je dokonce úplně vynechal. Braňo Hochel popisuje sklony k puritánství v literárním jazyce, které jsou v Evropě tím výraznější, čím více na východ leží daná země.⁶²

Výraz *dumb* a derivace tohoto slova byly většinou přeloženy variací na slovo *pitomý*, např. ... "some *dumb* little fantasy"⁶³ bylo přeloženo jako "nějaký svý *pitomý* fantazie". Jednou bylo pro překlad použito slovo *blbost*, které také odpovídá původnímu významu v kontextu: "That's the *dumbest*

⁶² Srov. HOCHEL, s. 70.

⁶³ Fool for Love, s. 25.

version I ever heard in my whole life."⁶⁴ Jaroslav Kořán zvolil tento překlad: "Takovou blbost jsem tedy v životě neslyšel."⁶⁵

Výraz *pitomý* jako český protějšek k jinému anglickému výrazu sloužil také pro překlad slova *damn*. Z pěti výskytů bylo překladatelem slovo *pitomý* použito třikrát: Např. "I'm gonna' tear her damn head off"⁶⁶ jako "Utrhnu jí tu hlavu její pitomou!"⁶⁷. Dále například v ukázce (1). Dvakrát byl výraz vynechán a překlad vypadal následovně: *Je mi fuk, I don't give a damn a Do toho ti nic není, It's none of your damn business*. Jedním z nejfrekventovanějších hovorových zvolání v originále je slovní spojení *the hell*. Stejně jako v předchozích případech, i tady mohl překladatel využít bohatšího lexika češtiny z hlediska hovorových výrazů a pro překlad stejného slova použil tři různá vyjádření. Jsou jimi *k sakru*, *kurvafix* a *proboha*.

Nejmarkantnější změny v porovnání originálního textu a překladu zaznamenalo slovo *shit*. V anglickém textu se objevilo celkem šestkrát, přičemž jen jednou bylo přeloženo vulgárním výrazem, a to *do prdele* (viz příklad (2)). V anglickém textu Eddie bezprostředně za sebou použil slovo *shit* i *godammit*. V českém překladu však nalezneme pouze jeden protějšek, a to výše zmiňované *do prdele*. Znamená to, že překladatel přeložil pouze jedno z anglických hrubých slov, vyřknutých Eddiem. Nedá se přesně říci, které z nich to bylo, protože ani v jednom případě se nejedná o doslovný překlad, nýbrž o substituci. V této části rozhovoru překladatel vynechal informace a zmínil tím výslednou expresivitu. V ostatních případech Kořán také použil pro překlad slova *shit* substituci. Dvakrát bylo *shit* přeloženo jako *žvásty* (4), jednou podobným výrazem a to *kváky*. V jedné situaci, při překladu věty poslední věty z příkladu (3) *Don't gimme that shit*. Kořán slovo úplně vynechal a výsledkem je české *Jen to na mě nezkoušej. Ježíšikriste* je další alternativou, kterou překladatel použil a jejímuž zastoupení byla věnována dřívější kapitola o výrazech s náboženskou tematikou.

⁶⁴ Fool for Love, s. 54.

⁶⁵ Láskou posedlí, s. 45

⁶⁶ Fool for Love, s. 41.

⁶⁷ Láskou posedlí, s. 29.

3.3.1.1.4 Slang a jiné dialektické hovorové výrazy

Příklad (2) uvádí čtenáře do situace, kdy se Eddie a May schovávají v motelovém pokoji před Eddieho, pravděpodobně bývalou, milenkou poté, kdy slyšeli zvenku střelbu. Situace je vypjatá a Eddie s May se dohadují o tom, co budou dělat. Tato ukázka byla vybrána kvůli výskytu vulgárních slov a také celkově vyšší frekvenci použití různých jazykových prostředků vyjadřujících hovorovou řeč a expresivitu:

(2) MAY: I'm not **gonna'** lay here on my back with you on top of me
and get shot by some **dumb rich twat**. Now **lemme** up,
Eddie!

Scénické poznámky popisují, že auto odjíždí.

MAY: How crazy is this **chick** anyway?

EDDIE: **She's pretty** crazy.

MAY: Have you **balled** her yet?

Následují scénické poznámky, Eddie se podívá z okna.

EDDIE: **Shit, she's** blown the windshield **outa'** my truck.
Goddammit.⁶⁸

V českém překladu zní tato scéna následovně:

MAY: Nehodlám se tady pod tebou válet a nechat se
zastřelit nějakou **pitomou bohatou kundou**. Pust' mě,
Eddie!

EDDIE: Nehýbej se!

MAY: Copak můžu?

Ta tvá **buchta** je pěkně **trhlá, co?**

EDDIE: Až moc.

MAY: Už jsi jí **přeříznul?**

EDDIE: Nehýbej se.

⁶⁸ Fool for Love, s. 39.

Zaměříme-li se pouze na hovorové a slangové výrazy, které nespádají do kategorie vulgarismů, zůstane nám slovo *chick* přeloženo jako *buchta*. Přesnějším ekvivalentem by bylo pravděpodobně použití slova *kuře*. V češtině však tento výraz evokuje především velmi mladou dívku, což o hraběnce říci nemůžeme, protože o ní žádné informace nemáme. Výraz *buchta* tedy splňuje významovou konotaci dívka + něčí partnerka.

V českém překladu se také zvýšila expresivita textu pomocí výrazů *nehodlám* a *válet*. V řešení překladu stylisticky neutrálního výrazu *lay down* ale hovorového tvaru *gonna'* překladatel zvolil použití dvou lexikálně hovorových výrazů, aby kompenzoval neexistenci pro *gonna'* v češtině.

V ukázce (1) v anglickém textu se vyskytuje idiomatická fráze *I'm on the wagon*. Jaroslav Kořán ji přeložil neutrálně *Přestala jsem pít*. Možnými ekvivalenty, které by zachovaly stylistickou příznakovost textu by mohla být fráze *Jsem nějakou dobu čistá*, která je však používán častěji ve významu *nebrat drogy*. Už *nechlastám* by bylo jistě příznakovější variantou, než jakou použil Kořán, zároveň se však jedná o velmi hovorový výraz, což původní fráze *I'm on the wagon* není.

3.3.1.1.5 Erotická mluva

Výrazy spojené s erotikou, *fling*, *ball* a *bump on* se v češtině objevila jako *přeříznout* a *obtahovat*, jak je patrné z příkladu (3) uvedeného níže a ukázky (2) výše. Oba tyto výrazy jsou odpovídajícími ekvivalenty běžně používanými v současné mluvené řeči, překladatel vystihl hovorovost, avšak nezařadil příliš vulgární slova, k jejichž použití by text mohl svádět.

⁶⁹ Láskou posedlí, s. 27.

(3) Vysvětlení situace:

Eddie překvapil May a přijel za ní. Je u May v motelovém pokoji a protože mu hned nepadla do náruče, jak očekával, popisuje jí, jak moc mu chyběla a jak trpěl, když byl bez ní.

MAY: Was this before or after your little **fling** with the Countess?

EDDIE: There wasn't any **fling** with the Countess!

MAY: You're a liar.

EDDIE: I took her to dinner once, okay?

MAY: Ha!

EDDIE: Twice.

MAY: You were **bumping** her on a regular basis! Don't gimme' that shit.⁷⁰

Český překlad:

MAY: To bylo předtím nebo až potom, cos **přeříz** tu hraběnku?

EDDIE: Žádnou hraběnku jsem **nepřeříz**.

MAY: Lžeš.

EDDIE: Vzal jsem ji akorát jednou na večeři, jasný?

MAY: Cha!

EDDIE: Dvakrát. Tak dvakrát.

MAY: Normálněs jí chodil **obtahovat**. Jen to na mě nezkoušej.⁷¹

⁷⁰ Fool for Love, s. 24.

⁷¹ Láskou posedlí, s. 8.

3.3.1.2 Morfologická a syntaktická rovina textu

Do této kategorie jsou zařazeny prostředky hovorového jazyka, které se projevují v tvarosloví formou zkracování a spojování výrazů a použitím sufixálních derivací, především pak nespisovných koncovek. Rovina syntaktická je zde zastoupena vynecháváním pomocných sloves a zájmen v angličtině.

(4) Vysvětlení situace: Eddie přesvědčuje May, aby s ním odjela, a popisuje jí život, jaký by společně mohli žít.

EDDIE: May, I **got** everything worked out. I **been thinkin'** about this for weeks. **I'm gonna'** move the trailer. **(-)** Build a little pipe corral to keep the horses. **(-)** Have a big vegetable garden. Some chickens maybe.

MAY: I hate chickens! I hate horses! I hate all that shit! You know that. You got me confused with somebody else. You keep **comin'** up here with this lame country dream life with chickens and vegetables and I **can't** stand any of it. It makes me puke to even think about it.⁷²

Český překlad:

EDDIE: May, mám to všechno **prokoumaný**. Přemýšlel jsem o tom několik týdnů. Přestěhuju přívěs. Postavím malý corral z trubek a budu chovat koně. A velkou zahradu, kde budeme pěstovat zeleninu. Můžem**(-)** si taky pořídit slepice.

MAY: Nesnáším slepice! Nesnáším koně! Nesnáším tyhle tvoje žvásty! Víš to. Pleteš si mě s někým jiným. Pořád do mě hustíš tenhle bláhový sen o životě na venkově s koň**ma**, slepic**ema** a

⁷² Fool for Love, s. 25.

kedlubn**ama** a dobře přitom víš, že to nesnáším. Je mi na blití, jen když na to pomyslím.⁷³

V anglickém textu je časté vynechávání zájmen a pomocných sloves. Tato rovina však není v češtině vlivem rozdílnosti typu jazyka nijak zastoupena. Překladatel proto musel použít jiné výrazové prostředky. Nejvyšší zastoupení mají v českém textu nespisovné koncovky *-ma* namísto spisovných tvarů *-mi*. Dalším projevem hovorovosti textu je změna spisovné slovesné koncovky *-i* na stylově příznakovou *-u* a náhrada koncovky *-é* ve slangovém slově prokoumané za obecně české *-ý*.

Překladatel využil ekvivalent z oblasti obecné češtiny *hele*, kterým nahradil anglické *look* při oslovení na začátku věty. Pro větší autentičnost mluveného projevu také Kořán často přidával koncové *co?* (2), *ne?* a *že?* používané v mluvené češtině pro potvrzení výroku. Anglickými ekvivalenty by mohly být tzv. tázací dovětky, které jsou charakteristickým prvkem mluvené řeči u anglických mluvících mluvčí. V textu Sama Sheparda se však často nevyskytují a proto jejich použitím překladatel kompenzoval nedostatek ekvivalentů v češtině na syntaktické rovině textu v porovnání s angličtinou.

3.3.1.3 Redukce nebo nárůst expresivity

Podtržené části textu českého překladu ukázky (2) dokazují vyšší míru expresivity jako součást překladateské strategie. Mayina věta: "I'm not gonna' lay here on my back with you on top of me and get shot by some dumb rich twat."⁷⁴ mohla být přeložena neutrálněji. Překladatel však použil výrazy jako *nehodlám* a *válet se*, které dodávají promluvě větší údernost.

V originále došlo k redukci míry expresivity, pokud se jednalo o delší monolog jedné z postav. V rámci dialogů, které byly často velmi

⁷³ Láskou posedlí, s. 9.

⁷⁴ Fool for Love, s. 39.

břítké a hádavé se hovorové výrazy objevovaly častěji. V Kořánově překladu se však nedá tato hranice přesně stanovit. Kontrast je vidět na ukázce (5) Eddieho monologu, ve kterém vypráví Martinovi o své dávné minulosti, o večeru s tátou, kdy poprvé uviděl May.

- (5) EDDIE: (...) He kept walking straight ahead and I was afraid of losing him in the dark so I just kept up as best I could. And we were completely silent the whole time. (-) Never said a word to each other. We could barely see a foot in front of us, it was **so** dark. And **these** white owls kept swooping down out of nowhere, hunting for jackrabbits.⁷⁵

Český překlad:

EDDIE: (...) **Maširoval** si to **porád** dál a já měl strach, že ho v **tý** tmě ztratím, a tak jsem se s ním ze všech sil snažil držet krok. A celou tu dobu jsme mlčeli. Jediný slovo mezi náma nepadlo. Vidět bylo **soтва** na půl metru dopředu, jaká byla tma. A **vyložene** odnikud se pořád vynořovaly bílý sovy a podnikaly nálet na divoký králíky.⁷⁶

Už podle označených částí textu ukázky (5) jde vidět, že český překlad je výrazně expresivnější než původní anglická hra. Nejčastějším prostředkem vyjádření hovorového jazyka je zde odklon od spisovné řeči v použití koncovky *-ý* namísto *-é*. Tyto prvky jsou již spíše záležitostmi obecné češtiny než hovorové řeči, nepůsobí však rušivě. Z lexikálního hlediska překladatel použil slovo původně vojenského významu, *maširovat*, pro hovorové vyjádření pohybu, který může evokovat pohyb vojska, a proto použitým v přeneseném slova smyslu. Kombinací se slovem *porád*, které v sobě odráží prvky nářečí, chtěl překladatel pravděpodobně zdůraznit maloměstský až vesnický původ postavy a její přirozenou mluvu. V originálním textu se však takto výrazné prostředky neobjevují. Za prakticky jediné tři znaky hovorové řeči ve výběru, který

⁷⁵ Fool for Love, s. 50.

⁷⁶ Láskou posedlí, s. 40.

jsem zvolila, se dají v anglickém textu považovat vynechání zájmena *we* na úrovni syntaktické a expresivnější vyjádření a zdůraznění použitím *so* a ukazovacího zájmena *these*.

3.3.2 Frekvence výskytu hovorových výrazů

Pro kvantitativní srovnání použití slangu a mluvené řeči v anglickém originále a jeho českého protějšku přináším studii frekvence výskytu jednotlivých způsobů vyjádření hovorové řeči.

V anglickém textu hry *Fool for Love* jsem zaznamenala celkem 334 případů použití hovorových výrazů definovaných dle kategorizace v předchozích analýzách. Z toho největší část zaujmají morfologická vyjádření v počtu 210 výskytů. Lexikální slangový nebo hovorový výraz se ve hře vyskytuje celkem 99krát. Frekvence syntaktických změn jako prostředek vyjádření hovorovosti byla nejnižší, v zásadě se jednalo o vypouštění pomocných sloves a zájmen. V textu se objevilo celkem 25 takovýchto případů.

V češtině nelze vyjádřit hovorovou řeč stejnými změnami struktury věty jako v angličtině. Absence pomocných sloves při vytváření otázek i redundance použití většiny osobních zájmen v kombinaci se slovesnou koncovkou znemožňuje držet se po formální stránce výše zmiňovaných syntaktických prvků anglického originálu. Dá se tedy předpokládat nárůst hovorových výrazů na úrovni morfologické a lexikální. K tomuto jevu skutečně došlo, avšak mnohonásobně převýšil frekvenci syntaktických projevů hovorové řeči. Celkem se hovorový výraz objevil v českém překladu *Láskou posedlí* v 559 případech, což představuje 67% nárůst oproti originálnímu anglickému textu. 360 výskytů je na morfologické úrovni, což je v češtině především vynechávání slovesných koncovek a používání koncovky mužského rodu přídavných jmen (-ý) bez výjimky i pro střední rod. Slovní zásoba češtiny v mluveném projevu je také velmi bohatá a v překladu se lexikální hovorový výraz objevil 199 krát.

3.3.2.1 Shrnutí a komentář ke Kořánovu překladu hry *Fool for Love*

Nejčastějšími jazykovými prostředky, které Kořán použil při simulaci hovorové řeči, jsou prvky morfologické. Překladatel nezachovává koncovky pro střední rod, ale nahrazuje je koncovkami typickými pro rod mužský. Navozuje tím pocit mluvy přirozené pro protagonisty a stále přitom jednoduše srozumitelné pro obyvatele různých oblastí České republiky. V míře expresivity se však v mnoha případech drží hodně zpátky a výrazy jako *damn* a *shit* nechává často bez povšimnutí. Dochází ke zjemnění hrubého výrazu, použití takzvaného eufemismu, nebo k jeho naprostému vynechání. Sam Shepard tato slova však použil v textu naprosto účelově, odrážejí styl vyjadřování hlavním protagonistů a jejich umělé nahrazování jemnějšími výrazy nedává čtenářům věrný obraz postav této hry. Jelikož překlad vznikl na konci osmdesátých let, jenom několik let po premiéře *Fool for Love*, nemůže být snaha překladatele považována za přiblížení jazyka starší hry tehdejšímu českým čtenářům. Navíc by se dalo předpokládat, že by se Kořán snažil použít jazyk současnější a tudíž s největší pravděpodobností také vulgárnější a ne naopak, jako je tomu v tomto případě.

Celkově však došlo k velmi vysokému nárůstu frekvence použití hovorových výrazů v českém textu, což odpovídá teorii Braňa Hochela. Text i přesto působí přirozeně a nenavozuje dojem, že se překladatel za každou cenu snažil do hry vměstnat více hovorové češtiny. Tento rozdíl v četnosti bych tedy přisoudila jazykové rozdílnosti angličtiny a češtiny a jejich možnostmi pro vyjadřování hovorového jazyka.

3.3.3 Analýza překladu hry *A Lie of the Mind*

Analýza překladu hry *Mámení mysli* nepřináší pouze problematiku užití hovorového jazyka, ale také jiného typu řeči. Beth, jedna z hlavních postav příběhu, utrpěla poškození mozku a její řeč je zmatená, špatně artikuluje a je mnohdy velmi obtížné pochopit, co se snaží říci. Analýza se

Bethiným projevem ovlivněným úrazem zabývat nebude, neboť je velmi těžko rozpoznatelné, kdy se Sam Shepard do této promluvy snažil zakomponovat i hovorové výrazy a kdy naopak ne. Jaroslav Kořán se s tímto prvkem řeči potýkal vcelku statečně, převážně v rovině funkčního překladu. Do replik Beth zakomponoval i prvky hovorového jazyka, protože se dá předpokládat, že ani s poruchou řeči by nemluvila dokonale spisovně.

Stejně tak ani ostatní postavy hry nepoužívají téměř vůbec spisovnou formu jazyka a v jejich promluvě se vyskytují i hrubé výrazy. Proto jsem při analýze překladu této hry postupovala velmi podobně jako při analýze překladu dramatu *Fool for Love*. *A Lie of the Mind* je však velmi dlouhá hra a délka představení se často vyhoupne až ke čtyřem hodinám. Z tohoto důvodu slouží k analýze pouze první dějství hry, které délkou přibližně odpovídá kompletní hře *Fool for Love*.

Hra *A Lie of the Mind* se sice narozdíl od *Fool for Love* odehrává ve dvou odlišných prostředích, ve státech Oklahoma a Montana a ve dvou rodinách, doba i způsob vyjadřování postav je však prakticky stejný a až na Bethinu řeč se překladatel nepotýkal s žádnými novými problémy.

Nejčastěji opakované vulgární a hrubé výrazy jsou stejné jako v předchozí hře. Jsou jimi *damn*, *shit*, *dumb* a *the hell*. Jaroslav Kořán při jejich překladu použil většinou i stejné překladatelské postupy, a to substituci a kompenzaci, jak bude na názorných ukázkách prokázáno v analýze textů. Oproti hře *Fool for Love* však došlo k výraznému nárůstu výrazů s náboženskou tematikou využitých jako zvolání či klení. Postavy, které takto hovoří, jsou staršího věku - Baylor, Meg a Lorraine.

Pro porovnání hovorovosti anglického a českého textu je zvolen postup odlišný od postupu aplikovaného u předchozí hry. Dvě ukázky z textu jsou uvedeny ještě před kategorizací stylistických prostředků a v analýze se bude odkazovat na konkrétní prvky hovorovosti zastoupené v těchto ukázkách.

3.3.3.1 Ukázka (6)

(6) Vysvětlení situace: Frankie vidí, že se Jake necítí dobře a chce mu pomoci. Zároveň se snaží vyzvědět, co se doopravdy stalo mezi ním a Beth.

JAKE: I **don't** want any goddamn ice! **It's** cold!

FRANKIE: I thought it might help.

JAKE: Well, it **don't. It's** cold.

FRANKIE: I know **it's** cold. **It's** ice. **It's** supposed to be cold.

You **didn't** actually kill her, **did ya'**, Jake?

JAKE: She was goin' to these goddamn rehearsals every day. Every day. Every single day. (-) Hardly ever see her. I saw enough though. Believe you me. (-) Saw enough to know somethin' was goin' on.

FRANKIE: But you **didn't** really kill her, **did ya'**?

JAKE: **I'm** no **dumby**. **Doesn't** take much to put it together. Woman starts dressin' more and more **skimpy** every time she goes out. Starts puttin' on more and more smells. Oils. She was oiling herself before she went out. Every morning. Smell would wake me up. Coconut, butterscotch or some goddamn thing. Sweet **stuff**.⁷⁷

Český překlad:

JAKE: Nechci tvůj **pitomej** led! Studí to!

FRANKIE: Napadlo mě, že by ti **moh** udělat dobře.

JAKE: To **teda** ne. Studí.

FRANKIE: Ja vím, že studí. Je to **přece** led. Led musí studit.

Žes ji doopravdy nezabil, **že ne**, Jakeu?

⁷⁷ A Lie, s. 13.

JAKE: Chodila na ty pitomý zkoušky každěj den. Den co den. Každíčkej den. Věčně byla z domu. Ale já do toho viděl. To mi věř. Viděl jsem dost, abych poznal, že tady něco neklape.

FRANKIE: Ale **nezabils** ji, **že ne?**

JAKE: Nejsem **přece trouba**. Tohle si ještě dovedu spočítat. **Ženská** se **fintí** pořád víc a víc, když má jít z domu. Pořád se něčím **voní**. **Krémuje se**. **Vždycky** se něčím natírala, než vyrazila ven. **Každý** ráno. Budila mě **těma smradama**. Kokosový **mlíko** nebo vořechový **mlíko** či jakej **sajrajt**. Takový ty sladký **srágoro**.

Na ukázce se dají dohledat hovorové výrazy ze všech rovin textu.

3.3.3.2 *Morfologicko-syntaktické prostředky*

V anglickém textu jsou tyto prostředky vyjádřeny např. staženými tvary sloves se zájmeny i sloves se záporem *not*. V češtině nelze použít vhodný ekvivalent na stejných místech v textu. Překladatel využívá možnosti vynechání koncovky minulého času slovesa *moci* a dosahuje tím téměř stejného výsledku jako autor původního textu. V překladu se také objevují dva stažené tvary – *nezabils* a *žes*, mající stejnou gramatickou hodnotu jako stažené tvary v angličtině, kdy dochází ke spojení zkráceného tvaru slovesa být s jiným výrazem.

Tázací dovětky *did ya'?* jsou do češtiny přeloženy podobným typem konstrukce, *že ne?*. Další možností by bylo zopakování celého významového slovesa, kterého se dovětek týká, text by se však zbytečně prodloužil a neplnil by již plnohodnotně požadavek hratelnosti a mluvenosti textu.

Vynechávání zájmen ve funkci podmětu je typickým prostředkem hovorové angličtiny, který již byl v tomto díle podrobněji rozebrán. Díky flektivním tvarům není v češtině vůbec nutné vyjadřovat podmět zájmenem, a proto ani neexistuje úplný nebo alespoň částečný ekvivalent. Překladatel však může využít sufixálních derivací, jako typického

prostředku češtiny. V ukázce (6) jsou to například tvary *pitomý, každej a jakej*.

3.3.3.3 Lexikální rovina textu

3.3.3.3.1 Hovorové výrazy a slang

Na stejné ukázce lze díky množství hovorových výrazů charakterizovat také hovorové prvky slovní zásoby. V anglickém textu je zastoupen výraz *dumby*, který byl Jaroslavem Kořánem přeložen jako trouba. Pro vyšší stylistickou příznakovost tohoto ekvivalentu zvolil také přidání intensifikátoru přece.

Výraz *skimpy* znamená v přesném překladu *nedostatečný, neadekvátní*. Překladatel se od tohoto denotačního významu odklonil a musel se také uchýlit k transpozici při převodu zmíněného adjektivalního výrazu do kategorie slovesné, a to slovem *fintit se*.

Slovo *stuff* je v angličtině používáno pro označení nekonkrétních věcí, pokud si mluvčí nemůže jejich název vybavit, nebo jej nechce obšírně vyjmenovávat. Kořán zvýšil expresivitu tohoto výrazu přidáním negativní konotace. Slovním spojením *takový ty sladký srágorý* nahradil v originálním textu *sweet stuff* vztahující se k tělovému mléku. Tento produkt je v ukázce označen také jako *some goddamn thing*. V češtině Kořán použil jednoslovné vyjádření *sajrajt*.

3.3.3.4 Ukázka (7)

Většina stylistických jazykových prostředků textu již byla analyzována v ukázce (6). Ukázka (7) se tedy omezí na pouhý rozbor expresivity, a zda došlo v překladu k jejímu nárůstu nebo naopak k poklesu výskytu.

(7) Vysvětlení situace: Jake se baví s matkou o zesnulém otci a o tom, že pořád někam do neznáma pracovně odjížděl a po telefonu vždy mluvil jen v šifrách, aby netušila, kam jel. Choval se, jako by byl špion.

JAKE: Did you believe him?

LORRAINE: **Yeah**. Why **shouldn't** I of?

JAKE: Maybe he was **lyin'**.

LORRAINE: Why would he do that?

JAKE: So you wouldn't know what was he up to. **That's** why. Why do you think men lie to women?

LORRAINE: That was back when we were in love.

JAKE: Oh.

LORRAINE: That was back before things went to pieces.

JAKE: But we finally tracked him down, **huh?**

LORRAINE: **Yeah**. **'Course** we tracked him down. **(-)** Turned out not to be worth the trip, but we found him all right.

JAKE: Where?

LORRAINE: **(-)** Different places. You were **pretty** little then.

JAKE: Little.⁷⁸

Český překlad:

JAKE: Třeba ti lhal.

LORRAINE: Proč by to dělal.

JAKE: **Abys** nevěděla, co provádí za tvejma zádama. Proto. Proč si myslíš, že chlapi lžou ženským?

LORRAINE: To jsme se ještě milovali.

⁷⁸ A Lie, s. 31-32.

JAKE: Ach tak.

LORRAINE: To bylo ještě předtím, než všechno **krachlo**.

JAKE: Ale nakonec jsme ho vystopovali, **ne?**

LORRAINE: **Jó. Jasně**, že jsme ho vystopovali. Pak se sice ukázalo, že to za to plahočení nestálo, ale našli jsme ho, **to jo**.

JAKE: Kde?

LORRAINE: Tak porůznu. **Byls** tenkrát úplně maličký.

JAKE: Maličký.⁷⁹

3.3.3.5 Lexikální rovina textu a míra expresivity

Tato ukázka dává prostor pro komentář výskytu citoslovcí v textu. Častým problémem (při snaze autorů být co nejvěrnější překladu) bývá, že ponechávají i v českém textu citoslovce typu *ach*, které nahrazují anglické *oh*. V mluveném projevu v češtině však nepatří *ach* ani *och* mezi běžně zaužívané citoslovce zvolání či pochopení. Naopak, většinou vyjadřují smutný nebo např. unavený povzdech. Mnohem vhodnější je tedy například použití citoslovce pochopení *aha*. Kořán zvolil *ach tak*, které je jednoznačně blíže typickému českému úzu v mluvené řeči, než *och*.

Dalším citoslovcem v anglickém textu je *huh* následované otazníkem, které by do češtiny mohlo být přeloženo jako *co?* Jaroslav Kořán si vybral podobný jazykový prostředek, a to výraz *ne?* Tato dvě slova jsou v kontextech, jako je tento, volně zaměnitelná.

Český text je mnohem explicitnější a výrazově také expresivnější než původní anglická hra, viz podtržené části textu. Fráze *what was he up to* mohla být do češtiny přeložena jako *co má za lubem*. Překladatel se však rozhodl pro explicitnější vajíždění, které přidává další konotace, *co provádí za tvejma zádama*. V této frázi je už do významu zahrnuta i Lorraine, protože se něco *děje za jejími zády*. V mnou navrhovaném řešení by nedošlo k přidání žádného konotačního významu.

⁷⁹ Mámení myslí, s. 35-36.

V následující větě došlo také k navýšení expresivity, kdy neutrální *men a women* bylo nahrazeno hovorovým *chlapi a ženské*.

3.3.3.6 Shrnutí a komentář k překladu Jaroslav Kořána, hra *A Lie of the Mind*

Použití slov při překladu volil Jaroslav Kořán velmi citlivě a až na pár specifických výrazů je jeho překlad z roku 1989 nadčasový a dobře aplikovatelný i pro současné divadlo. Jelikož překlad vznikl již 3 roky po napsání původní hry, použité jazykové prvky odráží i jazyk originálu a překladatel se nemusel složitě pokoušet navodit atmosféru a jazyk jiné doby.

Prostředky vyjádření hovorového jazyka v angličtině a češtině se velmi liší a až na lexikální vyjádření se většinou nedá nalézt vhodný ekvivalent. Proto je také nejčastějším postupem zvoleným při překladu výše zmiňovaná substituce, kterou jako vhodný prostředek doporučuje i Jiří Levý.

Překladatelská strategie Jaroslava Kořána by se na základě tohoto překladu dala definovat jako snaha o zachování funkčnosti textu i za cenu zvýšení expresivity. Použití pouze některých hovorových výrazů by totiž působilo v ppromluvě nepřírozně a nekonzistentně.

3.4 Analýza divadelních inscenací

Kvalita překladů divadelních textů a míra ovlivnění výsledné podoby inscenace právě režiséry a dramaturgy jednotlivých představení byly tématem rozhovorů, které jsem vedla s několika českými inscenátory různých divadel v rámci projektu IGA „Překlad anglicky psaných divadelních her v letech 1989 – 2009“. Většina z nich se shodla na tom, že málokterý překlad je takzvaně „hratelný“ a je nutné jej upravovat. Zdůvodňovali to tím, že i sebelepší překladatel, pokud nemá praktické zkušenosti s divadlem, dokáže většinou vytvořit pouze překlad vhodný ke čtení, ale méně už k hraní. Ideálním překladatelem dramatu je tedy člověk dokonale znalý nejen výchozího jazyka, ale také dramatik, inscenátor či herec, který využije svých praktických znalostí a dovedností.

Dalším problémem může být také neaktuálnost překladu. Text, který byl přeložen před dvaceti a více lety již neodpovídá jazykovým standardům dnešní doby a herci i inscenátoři si jej musí přizpůsobovat svému jazyku. Z obou těchto důvodů často dochází k tomu, že si původní hru přeloží sami inscenátoři. Jak sami přiznávají, nejedná se o umělecky vysoce hodnotný překlad. Poslouží však svému účelu a při budoucích úpravách je inscenátorům bližší, protože se s ním při překládání seznámili do hloubky.

Hra *Láskou posedlí* se inscenovala v různých českých divadlech s různým časovým odstupem. Pro analýzu jsem zvolila tři inscenace: z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého (dále RD), z Těšínského divadla Český Těšín (TD) a Divadla Ungelt (DU). Tato tři divadla uvedla hru *Láskou posedlí* v rozestupu zhruba deseti let od sebe, očekávala jsem tedy značný posun v hovorovosti mezi těmito představeními. Realistické divadlo odehrálo premiéru hry *Láskou posedlí* roku 1988, tedy bezprostředně poté, co Jaroslav Kořán hru přeložil. Těšínské divadlo uvedlo svou inscenaci v roce 1999 a Divadlo Ungelt v roce 2008. Předpokládala jsem tedy nejvyšší míru expresivity právě u nejnovější inscenace Divadla Ungelt.

Všechna divadla obsahově velmi věrně vycházela z překladu Jaroslava Kořána. Málokdy docházelo ke škrtkům replik, v tomto ohledu se od originálu nejvíce odchýlilo Těšínské divadlo, v jehož inscenace bylo několik vět vynecháno. V míře a prostředcích vyjadřujících expresivitu jsou však mezi jednotlivými divadelními inscenacemi a překladem velké rozdíly.

Překladatel do textu vhodně zakomponoval prvky obecné češtiny, jak vyplývá již z mého předchozího porovnání originálního znění hry s překladem. Tvůrci představení proto mohli použít překlad, aniž by museli přetvářet repliky tak, aby se hercům dobře říkaly a zněly přirozeně. Všechna představení jsou však i přesto výrazově bohatší a expresivnější než původní překlad, přesně podle mého očekávání. U jednoho výrazu však došlo k opačnému posunu. Kořán používá ve svém překladu výraz „ňáký“, jenž se však neobjevil ani v jednom z představení. Při inscenacích jej tvůrci vždy nahradili výrazem „nějaký“. Jako mluvčí pocházející ze severní Moravy nemohu posoudit, zda je výraz „ňáký“ v Čechách běžně zaužívaný, nebo jej překladatel vybral nevhodně, protože nebyl použit ani v jednom z pražských představení.

3.4.1 Tři inscenace hry Láskou posedlí

Hra Láskou posedlí také není rozdělena na jednotlivé akty, podle pokynů autora by se ani neměla přerušovat přestávkou a měla by se hrát v kuse kvůli správné dynamice a spádu hry. Pro analýzu jsem si proto zvolila celou hru, od začátku až do konce.

Následuje ukázka části hry v provedení všech divadel porovnána s původním překladem Jaroslava Kořána. Jako v předchozích příkladech tučné písmo označuje hovorové výrazy.

Na scéně jsou May s Eddiem a očekávají příjezd Martina. Mezitím si Eddie May dobírá za to, že nazvala Martina „člověkem“ a ne třeba „chlapek“.

Kořánův překlad⁸⁰:

EDDIE: Stejně to bude nějakej **trouba**. **Vygumovaný vohráblo v hadrech za pár šupů.**

MAY: Pro tebe je **trouba** každej, kdo se nemrzačí padáním z koní a skákáním na **bejčky**.

Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého:

EDDIE: Stejně to bude nějakej **moula**.

MAY: Pro tebe je **moula** každej, kdo se nemrzačí padáním z koní a skákáním na **bejčky**.

Těšínské divadlo Český Těšín:

EDDIE: **No**, stejně to bude **nějakej vygumovanej kretén**.

MAY: Jo a co si podle toho ty? Chlap nebo člověk?

Divadlo Ungelt:

EDDIE: **No**, stejně to bude nějakej **trouba**. **Vygumovaný vohráblo v hadrech za pár šupů.**

MAY: U tebe je **trouba** každej, kdo se nemrzačí padáním z koní nebo skákáním na **bejčky**.

Tyto čtyři ukázky se mezi sebou liší hlavně v lexikálních prostředcích popisujícího Martina očima Eddieho. Kromě inscenace Divadla Ungelt si všichni inscenátoři zvolili jiný výraz než překladatel.

Mé předpoklady o nejvyšším výskytu stylisticky zabarvených vyjádření u inscenace DU se mi potvrdila. Nejen že bylo herci použito více lexikálních hovorových prostředků, ale odklony od spisovné řeči v koncovkách sloves i podstatných a přídavných jmen a častost výrazů začínajících na epentetické v jako znaku obecné češtiny byla mnohem vyšší než u ostatních inscenací. V následujícím úseku textu původního překladu a inscenace DU je patrná vyšší míra expresivity, ať už zvolením

⁸⁰ Láskou posedlí, s. 16.

slov jako prdel namísto slova zadek a časáky místo časopisy, nebo také vložení hovorového *hele* na začátku a potvrzujícího *co?* na konci věty.

Vysvětlení situace: May Eddieho vyhazuje ze svého pokoje, chce, aby odešel.

Překlad Jaroslava Kořána⁸¹:

EDDIE: Proč **ses** vlastně sebrala a utekla?

MAY: Proč jsem utekla? Já?

EDDIE: **Jo**. Proč jsi nemohla sedět na **zadku**. **Vědělas**, že se pro tebe vrátím.

MAY: Jaký si myslíš, že to asi je sedět celý dlouhý **tejdny** v plechovém přívěsu, kterým věčně cloumá vítr? Čekat, až přijedou s **plynovejma** bombama? Jezdit v dešti stopem do prádelny? Myslíš si, že je to nějaký dobrodružství **nebo co?**

EDDIE: Nakoupil jsem ti **přece** spoustu časopisů.

Inscenace Divadla Ungelt

EDDIE: **Hele**, proč **si se** vlastně sebrala a utekla si, **co?**

MAY: Proč jsem utekla? Já?

EDDIE: **Jo**. Proč jsi nemohla sedět na **prdeli**. **Vědělas přece**, že se pro tebe vrátím.

MAY: ...⁸²

EDDIE: Nakoupil jsem ti **přece** spoustu **časáků**.

Jeden z mých dalších předpokladů byl však mylný. U inscenace TD jsem očekávala vyšší příklon ke spisovnému jazyku a tedy odklon od překladu Jaroslava Kořána v prvcích charakteristických pro obecnou češtinu. Na Těšínsku se obecná čeština vůbec nepoužívá a na tamní

⁸¹ Láskou posedlí, s. 10-11.

⁸² text je stejný jako překlad Jaroslava Kořána

obyvatele naopak působí směšně, až urážlivě a arogantně. Inscenátoři a herci TD se však překvapivě rozhodli obecnou češtinu v textu nejen zachovat, ale kromě změn v koncovkách dokonce v několika případech i přidali epentetické v běžné pro hovorovou mluvu v oblasti Čech.

Vysvětlení situace: Eddie chce u May zůstat, i když má přijet Martin. Chce, aby je navzájem představila.

Kořánův překlad⁸³:

MAY: Nepředstavím tě. **Nemíním** tě nikomu představovat. Byl by na rozpacích, kdyby mě tu s někým našel. Mimoto se známe jen krátce.

EDDIE: **Tak** on by byl na rozpacích?

MAY: Ano, na rozpacích. Je **strašně** jemnocitný.

EDDIE: To je správný, já jsem taky **strašně jemnocitnej**. Moje city zraníš jedna dvě.

MAY: Jaký city?

Inscenace TD:

MAY: Nepředstavím tě. Nemíním tě nikomu představovat. Byl by na rozpacích, kdyby mě tu s někým našel. Mimoto se známe jen krátce.

EDDIE: **Tak** yon by byl na rozpacích?

MAY: Ano, na rozpacích. Je **strašně** jemnocitnej.

EDDIE: To je správný, já jsem taky **strašně** jemnocitnej. Moje city zraníš jedna dvě.

MAY: Jaký city?

⁸³ Láskou posedlí, s. 16.

Přidání epentetického *v* si čtenář povšimne v Eddieho promluvě, větší expresivity u repliky May bylo docíleno použitím koncovky *–ej*. Upřekladu i divadelní inscenace si lze povšimnout prostředků pro zvýšení expresivity jazyka, např. použití příslovce *strašně* ve smyslu *velmi*, nebo přidání slova *tak* na začátku věty pro zdůraznění a zároveň také posměšek.

Nejmenší odklon od Kořánova překladu jsem tedy zaznamenala u inscenace Realistického divadla Zdeňka Nejedlého, pravděpodobně také proto, že hra byla uvedena jen chvíli po vzniku překladu původní hry a hovorový jazyk a obecná čeština nestihla zaznamenat nějaký vývoj. Žádnou ukázkou části překladu a inscenace zde neuvádím, jelikož by se až na pár výjimek jednalo o dva totožné texty.

3.4.2 Insenace hry Mámení mysli

Z důvodu neexistence divadelních záznamů inscenace a bohužel také z důvodu nevstřícného jednání některých divadel, nebylo možné analyzovat více inscenací hry Mámení mysli než tu z Divadla J. K. Tyla v Plzni z roku 1998. Rozbor se tedy bude zabývat pouze srovnáním expresivnosti inscenace s překladem Jaroslava Kořána.

Hra v podání Divadla J. K. Tyla zaznamenala podstatných změn. Pravděpodobně z důvodu zkrácení hry, která při amerických představeních dosahovala délky až čtyř hodin, byla inscenátory a herci vynechána spousta replik, které se v Kořánově překladu objevovaly. Děj je však i přes časté vynechávky srozumitelný a text neztratil překladem svou funkci.

V některých částech inscenace došlo také ke snížení expresivity překladu Jaroslava Kořána. Přisuzuji to především výše zmiňovanému vynechávání textu. Koncentrace hovorového jazyka by totiž na kratším textu byla nepoměrně vyšší a pravděpodobně by nepůsobila přirozeně.

V následující ukázce je patrné vynechání množství textu. Repliky, které se v inscenaci neobjevují, jsou v překladu označené kurzívou. Pro

hovorové jazykové prostředky platí stále označení tučným písmem a podtržený text se liší od českého překladu nejen stylistickými prostředky, ale často také lexikálním vyjádřením.

Překlad Jaroslava Kořána:

JAKE: *Nejsem přece trouba. Tohle si ještě dovedu spočítat. Ženská se fintí pořád víc a víc, když má jít z domu. Pořád se něčím voní. Krémuje se. Vždycky se něčím natírala, než vyrazila ven. Každý ráno. Budila mě těma smradama. Kokosový mlíko nebo vořechový mlíko či jakej sajrajt. Takový ty sladký srágorý. Člověk by řek, že je to zmrzlinovej pohár. Dělal jsem, že spím, ale pozoroval jsem, jak se tím maže. Rozpatlávala to po sobě jako ve snu. Jako když si představuje, že ji někdo vošahává. Ale ne já. Já nikdy. Někdo jinej.*

FRANKIE: Kdo?

JAKE: *Nějakej chlap. Nevím. Nějakej šmírák – komediant. Věděl jsem, že chce bejt hezká pro něj. To bylo vidět. A bylo to čím dál horší. Když jsem jí to konečně vyčet, všeco mi popřela. Věděl jsem, že mi lže. Hned jsem to poznal. Už jak to zlehčovala. Snažila se to odbýt, jako kdyby o nic nešlo. Pak mi začala tvrdit, že si všeco vymejšlím. Já! Že jsem si to vyfantazíroval. S ní že to prej nemá nic společnýho. Chtěla mi nakukat, že jsem blázen. Ona je nevinná a já jsem cvok. Tak jsem jí řek – řek jsem jí to – pěkně od plic. Na rovinu. A s těma vysokejma kramflekama je konec! – povídám. Víckrát už v těch vysokejch podpatcích na zkoušku nepůjdeš. Šmytec! A ona se jen chechtá. Chechtá se mi do očí. Vysmívá se mi. A nosí je dál. Každý ráno si je bere. Že prej patří k roli. Že se v nich vcituje do postavy. Pak jsem jí nakázal, že bude nosit podprsenku, ale jako kdybych nic neřek. Bylo jí skrz tu pitomou blůzu vidět první poslední. Prostě všeco. A kalhotky taky nenosila. To už byl vrchol. Bez kalhotek. Všecko bylo vidět.*

FRANKIE: No, kalhotky přece nenosila nikdy, no ne?

JAKE: Jak to víš?

FRANKIE: No, já jako – řeks mi to jednou.

JAKE: To jsem ti teda neřek. Něco takového bych ti nikdy neřek. Tohle jsou osobní věci.

FRANKIE: No, myslím, žes to říkal – jednou kdyžs přišel namazanej nebo tak.

JAKE: Tohle jsem ti nikdy neřek!

FRANKIE: No tak dobře.⁸⁴

Divadelní inscenace:

JAKE: Každý ráno se něčím natírala. Budila mě těma smradama. Rozpatlávala to po sobě, jako když si představuje, že ji někdo vošahává. Ne já, někdo jinej!

FRANKIE: Kdo?

JAKE: Nějakej komediant. Věděl jsem, že chce bejt hezká hlavně pro něj. To bylo vidět. Když jsem jí to konečně vyčet, všeco popřela. Začala mi tvrdit, že si všechno vymejšlím. Tak jsem jí řek: Hele, víckrát už v těch vysokejch podpatcích na zkoušku nepůjdeš. Šmytec! A ona se jen chechtá, Frankie. Chechtá se mi do očí. Vysmívá se mi. A nosí je dál. Každý ráno si je bere. Že prej se v nich vcítuje do postavy. Pak jsem jí nakázal, že bude nosit podprsenku, ale jako bych nic neřek. A kalhotky taky nenosila. To už byl vrchol. Bez kalhotek. Všecko bylo vidět.

FRANKIE: Kalhotky přece nenosila nikdy, ne?

JAKE: Jak to víš?

FRANKIE: Řeks mi to jednou.

JAKE: Něco takovýho bych ti v životě neřek. Tohle jsou osobní věci.

FRANKIE. Myslím, žes to říkal jednou, kdyžs přišel namazanej.

JAKE: Tohle jsem ti v životě neřek!

FRANKIE: No tak dobře, no.

Již při prvním pohledu je text inscenace výrazně kratší než původní překlad. Zbavil se také projevů přisuzovaných spíše mluvenému textu než textu psanému, např. reakce Frankieho, na to, když mu Jake řekne, že Beth nenosila kalhotky: *No, kalhotky přece nenosila nikdy, no ne?* U inscenace vymizely oba výrazy *no*. Ke stejnému jevu dojde opět u Frankieho repliky, když je zaskočen Jakeovou otázkou, odkud ví, že kalhtky nenosila: *No, já jako...*

⁸⁴ Mámení myslí, s. 11-12.

Jazykové úpravy podobné těm, které byly odebrány v předchozí ukázce inscenace z Frankieho repliky, jsou naopak doplněny v inscenační promluvě Baylora, která tak působí mnohem reálnějším dojmem díky emocím ovlivněným faktem, že má dceru vážně zraněnou v nemocnici.

Překlad Jaroslava Kořána:

BAYLOR: Jak to myslíš, „poškození mozku“? Jak můžou něco takovýho tvrdit?

MIKE: Dělal jí rentgen hlavy, táto. Nevědí zatím určitě, nakolik ja to vážný. Hlavně jí dělá potíže mluvit.

BAYLOR: Zbláznila se nebo co?

MIKE: Ne. utrpěla úraz mozku. Rozumíš? To neznámá, že to bude natrvalo. Ani, že je blázen.

BAYLOR: Tak co to ksakru znamená? „Úraz mozku“ mi zní jako něco trvalýho.

MEG: Propánakrále! Jak se to jen mohlo stát.

MIKE: Už jsem ti to vysvětloval, mámo. Jake ji zmlátil. Rozbil jí držku.

BAYLOR: Nemluv tak sprostě.

MEG: Kdo je Jake?

MIKE: Její manžel, mámo. Jake.

MEG: Aha.

MIKE: Pamatuješ si přece Jakea, nebo ne?

MEG: Není to syn těch lidí, co s nima už nemluvíme?

MIKE: Jo, to je on.

BAYLOR: Buran jeden. To mě vůbec nepřekvapuje.⁸⁵

⁸⁵ Mámení myslí, s. 28.

Divadelní inscenace:

BAYLOR: **Cože? Co mi to tady, co mi to tady vykládáš, prosím tě, Mikeu? Jaký poškození mozku? Jak něco takového můžou vůbec říct?**

MIKE: Já nevím, táto. Dělalí jí rentgen hlavy, no.

BAYLOR: Co jí dělali?

MIKE: Rentgen hlavy. Nevědí zatím určitě, co s ní je, ale hlavně jí dělá potíže mluvit.

BAYLOR: **Co? Co to znamená? To** se zbláznila nebo co?

MIKE: Ale ne. Utrpěla úraz mozku.

BAYLOR: Ale co to znamená?

MEG: Bože, jak se to mohlo stát?

MIKE: Už jsem ti to přece vysvětloval. Jake jí zmlátil. Rozbil jí držku.

BAYLOR: Nemluv sprostě.

MEG: A kdo je Jake?

MIKE: Její manžel

MEG: Aha.

MIKE: Pamatuješ si přece na Jakea.

MEG: Není to syn těch lidí, co s nima nemluvíme?

BAYLOR: **Jo, to je von.** Buran jeden. **To je mu podobný.**

3.4.3 Shrnutí analýzy inscenací

Jak jsem zmínila v úvodu k analýze inscenací, očekávala jsem, že text her přímo na jevišti bude expresivnější než překlad Jaroslava Kořána. Toto mé očekávání se naplnilo a inscenace jsou nejen expresivnější, ale stylem a jazykovým použitím se navrátily k podobě vytvořené Samem Shepardem.

Nejčastější jazykové prostředky sloužící pro vyjádření hovorového jazyka byly, stejně jako v překladech, i v inscenacích převážně

morfologického původu. Konkrétně se jednalo o tvaroslovné změny v koncovkách a prvky obecné češtiny při změně hlásek uprostřed slov. Ve všech analyzovaných inscenacích byl zaznamenán nárůst oslovování jmény i neadresními citoslovci typickými pro obecnou češtinu, jako je např. *hele*. Také došlo k obohacení výskytu vulgárních a hovrových výrazů, citoslovcí a tázacích dovětek typických pro mluvenou řeč.

Pro sumarizaci se dá říci, že inscenační text se sice obsahově většinou shoduje s textem předlohy, ale jeho nejvýraznějším prvkem je právě mluvnost. Mluvená řeč je charakterizována především faktem, že není dopředu naplánovaná a je nepřipravená. Inscenace se tedy plně navrátily k základní myšlence Sama Sheparda, že kouzlo dialogu a divadla obecně spočívá v tom, že nikdo neví, kam člověka zavede.

4. Závěr

Cílem této práce bylo zmapovat tendence při použití hovorového jazyka v divadelním prostředí, a to ve dvou dramatech současného amerického autora Sama Sheparda a ve čtyřech českých inscenacích těchto divadelních textů. Dramata byla přeložena známým českým překladatelem Jaroslavem Kořánem. Při představení základních teorií o překladu dramatu jsem se opírala o díla významných českých i zahraničních odborníků. Jmenujme například Sirkku Aaltonenovou s pojmy jako je kontextualizace a akulturace, Susan Bassnetovou věnující se hratelnosti dramatu, nebo Jiřího Levého a Dagmar Knittlovou zastupující českou teorii překladu, jejichž texty o stylistice a příznakovosti textu pro mne byly velkým přínosem. Tento teoretický základ obsahuje množství odborných informací, které jsem získala také od méně známých překladatelů i inscenátorů. Ti k teorii dodali své praktické znalosti, které jsem dále aplikovala v praktické části práce. Věřím, že tato sonda do teorie překladu dramatu může pomoci dalším studentům zabývajícím se dramatem jako krátký úvod do této problematiky.

Kapitolu o hovorovém jazyku, doplněnou množstvím ukázek a teoriemi s příklady, mi pomohla sestavit převážně díla Jiřího Levého, Braňa Hochla, Františka Kopečného a Petra Sgalla. Tato práce podává základní rozdělení a definice hovorového jazyka a obecné češtiny. Zabývá se také konkrétním porovnáním jazykových prostředků anglického a českého jazyka používaných pro vyjádření hovorovosti. V angličtině jsou to především prostředky na fonetické úrovni, které však jdou většinou pouze s obtížemi analyzovat na psaném textu. Hovorový jazyk zasahuje i do rovin morfologie a syntaxe, své zastoupení mají hovorové výrazy také v lexiku a fraseologii. Oproti tomu čeština vyjadřuje hovorový jazyk především lexikálními výrazy, v míře frekvence následují morfologické prostředky a nejméně je zastoupena rovina syntaktická a fonetická.

Významnou část práce tvoří analýzy překladů a inscenací divadelních her. Na pečlivě vybraných ukázkách z her Sama Sheparda *Fool for Love* a

A Lie of the Mind se tato studie pokusila zmapovat nejen frekvenci výskytu hovorového jazyka, ale také okolnosti jeho použití a zařadit jej do jedné z rovin textu. Sam Shepard je nejen zkušený dramatik, ale také herec a režisér, proto jsou jeho hry psané pro jeviště a diváky a nikoliv pouze pro čtenáře knižní podoby textu. Díky analýze jeho dvou dramát se také částečně projevila autorská osobnost Sama Sheparda a stylistické prostředky, které využívá pro dramtizaci děje tak, aby umocnil jeho hratelnost i dojem, jakým má zapůsobit na diváky.

Pro překladatele Jaroslava Kořána bylo nesnadným úkolem přeložit hry do češtiny tak, aby se neodklonil především od funkce textu a aby jeho překlad působil na čtenáře a diváky v českém prostředí stejně jako působil původní text Sama Sheparda na obecnost americké. Obzvlášť zrádný může být překlad hovorového jazyka. Málokteré jazykové prostředky používané k jeho vyjádření v angličtině, mají svůj ekvivalent i v češtině a naopak. Čeština, jakožto jazyk syntetický, využívá především sufixální derivace, kdežto angličtina, jazyk analytický, těmito prostředky nedisponuje a přesouvá hovorovost na pole lexika a syntaxe. Hledisko lexikální je zastoupeno především slangem, který je hojně využíván v obou jazycích.

Z analýz překladů vyplynulo, že se překladatel zhostil svého úkolu se ctí a poradil si i s nejednoduchými překlady hovorového jazyka. Celkově došlo k nárůstu výskytu hovorových výrazů v českých překladech ve srovnání s původními anglickými texty, ale nedá se vypožorovat jednoznačné zvýšení míry expresivity, jevu, který s hovorovostí velmi úzce souvisí. Tento fakt však připisují právě rozdílnostem v povaze obou jazyků a nutnosti kompenzace síly expresivních výrazů jejich počtem.

Překlady Jaroslava Kořána disponují bohatší slovní zásobou v oblasti hovorového jazyka než původní texty. Týká se to především překladu intenzifikátorů a pejorativních výrazů. Některá anglická slova mohla být do češtiny přeložena až čtyřmi různými způsoby při zachování dostatečné míry ekvivalence. Nejčastějšími překladatelskými postupy, které Kořán použil, jsou kompenzace a substituce

Analýzy divadelních inscenací potvrdily mé domněnky o návratu expresivity zpět směrem k původním Shepardovým textům. Expresivita a hovorovost nejsou pojmy, které by se daly jednoduše přeložit přímými ekvivalenty. Vždy záleží na citu překladatele pro stylistické prostředky jazyka, jak si s nimi poradí, aby zachoval věrnost funkci výchozího textu, ale zároveň se snažil o akulturaci a naturalizaci textu v daném prostředí.

Velmi důležitým poznatkem, který vyplynul z této práce, je fakt, že vznik dramatu, jeho případného překladu a výsledné inscenace by měl být proces zahrnující spolupráci všech zúčastněných lidí. Jinak může velmi snadno docházet k podstatným formálním i významovým odchýlkám.

Věřím, že tato práce svými teoretickými poznatky o překladu dramatu napomůže větší informovanosti o této oblasti překladu, která není dosud důkladně a podrobně zpracována. Praktická analýza textu a divadelních inscenací snad pomůže lépe pochopit divadelní prostředí a specifický ráz dramatu, který je nutné zachovat i v překladech tohoto žánru. V neposlední řadě zaměření této práce na hovorový jazyk přináší další studii problematiky jeho překladu.

5. Použité zdroje

5.1 Primární zdroje

SHEPARD, Sam. *Fool For Love and Other Plays*. 3rd printing, 1988. New York: Bantam Books, c1984. 320 s.

SHEPARD, Sam. *A Lie of the Mind*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1986. 101 s.

SHEPARD, Sam. *Láskou posedlí*. Přeložil Jaroslav Kořán. Praha: DILIA, 1988. 49 s.

SHEPARD, Sam. *Mámení mysli*. Přeložil Jaroslav Kořán. Praha: DILIA, 1989. 118 s.

Láskou posedlí [technický záznam divadelní hry]. Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého. Praha. 1988.

Láskou posedlí [technický záznam divadelní hry]. Těšínské divadlo Český Těšín. 1999.

Láskou posedlí [technický záznam divadelní hry]. Divadlo ungelt Praha. 2008.

Mámení mysli [technický záznam divadelní hry]. Divadlo J. K. Tyla Plzeň. 1998.

5.2 Sekundární zdroje

AALTONEN, Sirkku. Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society [online]. [cit. 2011-11-12]. URL:

<http://www.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=FU277dwpNhwC&oi=fnd&pg=PR6&dq=drama+translation&ots=vWawJvxMTK&sig=aBOq-bTPdl3RIKuU-oq69nv-4VI&redir_esc=y#v=onepage&q=drama%20translation&f=false>.

AS. K obecné češtině v současné krásné próze (Ota Pavel). In *Naše řeč*, 1975, ročník 58, číslo 4.

BASSNETT, Susan. *Reflections on Translation*. Bristol, New York, North York: Multilingual Matters, 2011. 172 s.

BASSNETT, Susan – BUSH, Peter, ed. *The Translator as Writer*. London: Continuum, 2006. 233 s.

CROSS David – REYNOLDS, Christopher. *GCSE Drama for OCR*. Oxford: Heinemann Educational Publishers, 2002. 175 s.

GOLDMAN, Michael. *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. 139 s.

HOCHÉL, Braňo. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. 109 s.

JEDLIČKA, Alois. *Spisovný jazyk v současné komunikaci*. Praha: Univerzita Karlova, 1974. 227 s.

KNITTLOVÁ, Dagmar a kolektiv. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1. vydání, 2010. 292 s.

KOPEČNÝ, František. Spisovný jazyk a jeho forma hovorová. *Naše řeč*, 1949, ročník 33, číslo 1-2.

KRČMOVÁ, Marie. Současná běžná mluva v českých zemích. In DANĚŠ, F., aj. *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. Praha: Academia, 1997.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998.

MIRA, Alberto. Being Wildean. A dialogue of the importance of style in translation. In BUSH, Peter - BASSNETT, Susan, ed. *The Translator as Writer*. London: Continuum, 2006. s. 202

SCHULTZE, Brigitte. Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama. In *Translating Literatures - Translating Cultures*. Berlin: Erich Schmidt, 1998. 214 s.

WETZSTEON, Ross. Introduction. In *Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam Books, 1988. 10 s.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005. 222 s.

Srov. Active24. *Obec překladatelů* [online]. ©2011 [cit. 2012-10-01].

Dostupné z:

<http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/K/KoranJaroslav.htm>.

Jazyková poradna ÚJČ AV ČR, v. v. i. 2008–2012. [Cit. 2012-11-25].

Dostupné z:

<<http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=s%C3%A1z%C3%AD&Hledej=Hledej>>.

Press. *Samshepard.com* [online] [cit. 2012-8-3]. Dostupné z

<<http://www.sam-shepard.com/press.html>>.

5.2.1 Zdroje v textu necitované

AALTONEN, Sirkku. Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation. [online]. [cit. 2011-12-02].

URL: <http://www.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=X-yD_CeM3BYC&oi=fnd&pg=PA89&dq=drama+translation&ots=i0nTeJg-x5&sig=A2w5V-8Y5hRmGJyRyY-qy7dtuk0&redir_esc=y#v=onepage&q=drama%20translation&f=false>.

HRDLIČKA, Milan. Literární překlad a komunikace: k problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997.

KŘIŠŤANOVÁ, Anna. *Jazyková situace v anglickém dramatu, jazyková situace v češtině – problematika překladu*, 2004. 92 s. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Dagmar Knittlová, CSc.

LUKEŠ, Milan. Umění dramatu. Praha: Melantrich, 1987.

ZUBER, Ortrun. *The languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, 1980. 177 s.

Anotace

Název práce	České překlady a inscenace divadelních her Sama Sheparda
Autor práce	Barbora Boráková
Vedoucí práce	Mgr. Josefína Zubáková
Počet stran	71
Počet příloh	1 CD
Jazyk práce	čeština
Rok obhajoby	2013
Charakteristika	Tématem této práce je hovorový jazyk a jazykové prostředky použité k jeho vyjádření při překladu dramatických textů. Práce si klade za cíl zanalyzovat a porovnat originální texty anglicky psaných divadelních her s jejich překlady do češtiny a následnými českými divadelními inscenacemi. Tato studie ve své teoretické části mapuje problematiku divadelního překladu. Praktická část se zabývá analýzou překladů divadelních her a inscenací se zaměřením na hovorový jazyk.
Klíčová slova	divadelní překlad, Sam Shepard, Jaroslav Kořán, colloquial language
Title	Czech Translations and Staging of Sam Shepard's Plays
Author	Barbora Boráková
Supervisor	Mgr. Josefína Zubáková
Number of pages	71
Number of appendices	1 CD
Language	Czech
Year of presentation	2013
Characteristics	This work focuses on a colloquial language occurrence in translation. The aim of this thesis is to analyse and compare original English plays, their Czech translations and staging. The theoretical part serves as an introduction to the theory of drama translation. The practical part gives analyses of the colloquial language used in translation and staging.
Key words	drama translation, Sam Shepard, Jaroslav Kořán, colloquial language