

Filozofická fakulta Univerzity Palackého
Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Komparativní analýza tří českých překladů The Tragical
History of the Life and Death of Doctor Faustus
Christophera Marlowa**

**A Comparative Analysis of Three Czech Translations of
The Tragical History of the Life and Death of Doctor
Faustus by Christopher Marlowe**

Bakalářská práce

Autor: Aneta Mitrengová

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Dr. Filip Krajník

Olomouc

2014

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne 7. května 2014

.....

Děkuji Dr. Filipu Krajníkovi za odborné vedení při zpracování diplomové práce a za užitečné rady, které mi v průběhu psaní práce poskytl.

Obsah

ÚVOD	5
1 CHRISTOPHER MARLOWE, JEHO ŽIVOT A DOBA.....	7
1.1 CHRISTOPHER MARLOWE – DRAMATIK.....	11
1.2 CHRISTOPHER MARLOWE – DÍLO.....	12
2 NÁMĚT TRAGICKÉ HISTORIE O DOKTORU FAUSTOVI.....	14
3 ALŽBĚTINSKÉ DIVADLO	16
4 VÝVOJ BLANKVERSU	19
4.1 VÝVOJ ANGLICKÉHO BLANKVERSU	19
4.2 VÝVOJ ČESKÉHO BLANKVERSU	21
5 ČEŠTÍ PŘEKLADATELÉ TRAGICKÉ HISTORIE O DOKTORU FAUSTOVI	23
6 ORIGINÁL VS. PŘEDLOHA	26
7 KOMPARATIVNÍ ANALÝZA PŘEKLADŮ	28
7.1 BLANKVERS V PŘEKLADECH	29
7.2 ODCHYLKY PŘEKLADŮ OD PŘEDLOHY	35
7.3 POSTAVY A JEJICH JAZYK	40
ZÁVĚR	54
SUMMARY	57
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	59
ANOTACE	61
ANOTACE	62
ABSTRACT	62

Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl provést komparativní analýzu tří existujících českých překladů anglického díla *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* od alžbětinského dramatika Christophera Marlowa, jehož Jindřich Veselý nazývá „geniálním barborem literatury“.¹

Práci lze rozdělit do dvou větších celků – teoretického a prakticky zaměřeného. Úvodní (teoretická) část práce se zabývá okolnostmi vzniku díla a jeho autorem. Druhá část práce se zaměřuje na analýzu tří českých překladatelských řešení.

První kapitola shrnuje život Christophera Marlowa, jeho vzdělání, a ve stručnosti popisuje politickou i kulturní situaci doby vzniku díla a její možné vlivy na autorovu tvorbu. Součástí je také zmínka o autorových současníkách, mimo jiné také o jeho nejznámějším vrstevníkovi Williamu Shakespearovi. V podkapitole je zahrnut přehled autorových děl, na který volně navazují kapitoly o námětu analyzovaného díla a alžbětinském divadle.

Následuje kapitola o vývoji českého a anglického blankversu, tedy formy, jež byla pro raně novověké anglické drama nejtypičtější. Zmíněn je také přínos, jaký pro vývoj anglického blankversu Marlowe představoval. Podkapitola o českém blankversu se zaměřuje především na syntaktickou otevřenost a uzavřenost verše, které je věnována pozornost také v analytické části, kde jsou tyto jevy aplikovány na konkrétních příkladech. Následuje krátká zmínka o českých překladatelích analyzovaného díla, jejíž součástí je stanovení rozdílů mezi původními předlohami.

Poslední (praktická) část je tvořena komparativní analýzou českých překladů s původní předlohou. Jako hlavní zdroje analýzy a srovnání, ze kterých práce vychází, poslouží překlady tří českých překladatelů, kterými jsou Stanislav Stuna a jeho překlad z roku 1925, dále pak Vladimír Pražák, jehož překlad vyšel v roce 1969, a překlad Františka Vrby, který vyšel v rámci prvního svazku *Alžbětinského dramatu* v roce 1978,

¹ Jindřich VESELÝ, *Johan Doktor Faust starých českých loutkařův: Lidopisná studie*, Praha: České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911, s. 3.

„pokrytý“ jménem Aloise Bejblíka. Při práci s anglickými předlohami jsme vycházeli z edice od Davida Bevingtona a Erica Rasmussena *Doctor Faustus A- and B- texts (1604, 1616)* (Manchester University Press, 1993).

Ke zvolení tohoto tématu vedlo hned několik skutečností. Patří mezi ně nejen nedostatek studií zabývajících se překladem Marlowových děl (tato práce nenavazuje na žádnou předchozí studii), ale také potenciál, který původní drama naskýtá. Ať už se zaměříme na jazyk a styl, kterým byla hra napsána, či na problematiku, která je spojena s překladem z anglického analytického jazyka do syntetického flektivního jazyka českého. I z tohoto důvodu se tato práce soustředí na to, jak se jednotlivým překladatelům podařilo zachovat konotační hodnotu původní předlohy, na jejíž důležitost upozorňuje například Knittlová, která však zároveň poukazuje na následující: „Neexistují dva jazyky, a to ani nejbližší, ve kterých by byla významová konotace slov stejná. (Přesněji bychom měli uvažovat o významové konotaci výpovědní, nikoli slov.) Proto se v překladu vlastně nikdy nedosáhne úplné shody v konotaci výchozího a cílového textu.“²

Cílem práce je nejen komparativně analyzovat všechna tři uvedená překladatelská řešení, ale také shrnout literární a historický kontext dané doby, uvést do problematiky překladu, zvláště dramatického, a následně doplnit tuto teoretickou část konkrétními příklady.

² Dagmar KNITTLOVÁ, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010, s. 61.

1 Christopher Marlowe, jeho život a doba

Christopher Marlowe se narodil roku 1564 v Canterbury. Canterbury bylo v té době nejen centrem církve v zemi, ale také městem „rozdělených lojalit“.³ Tomuto označení město vděčí převážně nástupu nových panovníků na trůn, s jejichž příchodem se změnilo také vyznávané náboženství.

Otázka náboženství představovala v Anglii 16. století velmi palčivé téma. Jen během období 1547-1558 došlo k oficiální změně vyznání třikrát. Duchovní se museli buďto přizpůsobit, anebo byli zbaveni své funkce. Panovníkem, který stál na počátku této nelehké situace, byl Jindřich VIII. Trůnu se ujal v roce 1509. Anglie byla v té době poslušnou římskokatolickou zemí, a to až do počátku 30. let, kdy Jindřich VIII. požádal o rozvod s Kateřinou Aragonskou, avšak jeho žádost byla papežem odmítnuta. Rezolutní papežské rozhodnutí přivedlo Jindřicha VIII. na myšlenku zřízení anglické katolické církve s hlavním sídlem ve Westminsterském opatství, jejímž nejvyšším představitelem se stal samotný anglický panovník, tedy Jindřich VIII.

V roce 1553 se vlády ujala dcera Jindřicha VIII. z prvního manželství, Marie I. Tudorovna, která opět nastolila katolickou vládu. Ta však neměla dlouhého trvání, neboť roku 1558 byla Marie popravena na příkaz Alžběty I., která byla rovněž dcerou Jindřicha VIII. a jeho druhé ženy Anne Boleynové. Po nástupu Alžběty I. na trůn v roce 1558 nastal opět náboženský přerod k anglikánské církvi.

Otec Christophera Marlowa se jmenoval John Marlowe. Vyučil se v ševcovském řemesle. Jeho matka byla Catherine Arthur Marlowová a podle dostupných údajů nepocházela z příliš zámožné rodiny. Přesný den narození Christophera Marlowa neznáme, ale víme, že byl pokřtěn 26. února 1564 v kostele svatého Jiří, mučedníka.

Již od dětství bylo zřejmé, že je nadprůměrně inteligentní. Navštěvoval gymnázium, kde se učil mimo jiné také latinsky, což později ovlivnilo jeho literární tvorbu. V roce 1579 získal stipendium na prestižní King's School v Canterbury. Roku

³ David RIGGS, Marlowe's life, in: Patrick Gerard CHENEY, *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, New York: Cambridge University Press, 2004, s. 26.

1580 přesídlil na Corpus Christi College v Cambridgi, kde byl o rok později uveden do stavu studentského díky stipendiu canterburského arcibiskupa Matthewa Parkera.⁴ O tři roky později, tedy roku 1584, získal na Cambridgeské univerzitě titul bakaláře humanitních věd. Ještě tentýž rok nastoupil do magisterského studia, jehož součástí byly přednášky z filozofie, astronomie, optiky, řečtiny a kosmografie. Zvláště poznatky z kosmografie (disciplíny zabývající se deskripcí světa a vesmíru) se staly hlavní inspirací Marlowových textů, jakými jsou například *Tamerlán Veliký* (*Tamburlaine the Great*, kolem 1587) či *Maltský žid* (*The Jew of Malta*, okolo 1590). Jak popisuje Riggs, výuka humanitních věd na Cambridgi se v tomto období orientovala na klasická studia na úkor výuky teologie. „The 1570 statutes virtually eliminated scholastic philosophy, the cornerstone of Roman Catholic learning, from the list of set texts for university lecturers.“⁵ [Univerzitní stanovy z roku 1570 v podstatě vyřadily scholastickou filozofii, která tvoří základ římskokatolického učení, ze seznamu textů stanovených pro výuku na univerzitě.]

Bevington a Rasmussen poznamenávají, že velkou neznámou zůstává, kde Marlowe strávil podstatnou část svého studia, přesněji léta 1581-1583 a následně v magisterském studiu druhou polovinu roku 1586. Existují spekulace, že pracoval pro královskou Tajnou radu, tedy tajnou policii. V souvislosti s touto hypotézou byl spojován se jmény Sira Francise Walsinghama a královny Alžběty I., pro které měl získávat tajné informace týkající se převážně katolické vzpoury vedené skotskou královnou Marií Stuartovnou a plánované španělské invaze do Anglie.⁶ Tuto domněnku víceméně dokládá i prohlášení, které Univerzita obdržela 29. července 1587 jménem královské rady, a ve kterém se píše, že Marlowe „had done her Majesty good service... in matters touching the benefit of his country“⁷ [Její Výsosti prokázal službu... v záležitostech týkajících se blaha vlasti]. Díky tomuto dobrozdání Marlowe získal v červenci 1587 magisterskou hodnost.

⁴ Christopher MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a ERIC RASMUSSEN, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. vii.

⁵ David RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 27.

⁶ Patrick G. CHENEY, Introduction: Marlowe in the twenty-first century, in: Patrick Gerard CHENEY, *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, New York: Cambridge University Press, 2004, s. vii.

⁷ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 29.

Jak dodává David Riggs, o Marlowově životě v dospělosti mnoho nevíme, avšak díky průzkumu archivních záznamů zjišťujeme stále nové informace. Velmi nápomocný je nám také fakt, že Marlowe měl výbušnou povahu a během svého života se mnohokrát potýkal se zákonem. Nikdy však nebyl z ničeho pravomocně odsouzen. Díky této skutečnosti existuje značné množství úředních záznamů o Marlowových činech, které zároveň poskytují přehled o místech, kde se během svého života pohyboval. Co se týče věrohodnosti těchto dokumentů, jedná se velmi často o popisy událostí subjektivního charakteru, proto je nutné s těmito informacemi nakládat obezřetně.⁸

Cheney dále uvádí, že na podzim roku 1589 byl Marlowe spolu s Thomasem Watsonem uvězněn ve věznici Newgate kvůli podezření z vraždy hostinského Williama Bradleyho. V době věznění začal psát pro divadelní společnost Lorda Strange (Lord Strange's Men). V roce 1592 se Marlowe nacházel ve Flushingu, kde spolu se špehem Richardem Bainesem a zlatníkem Giffordem Gilbertem padělali peníze. Po zatčení své činy obhajoval tím, že to dělal pouze ze zvědavosti a hmotné nouze.⁹ Ostatně v několika pozdějších Marlowových dílech se objevuje postava chudého vzdělance, která byla očividně inspirovaná jeho vlastním životem. Příkladem může být Faust. Ačkoliv padělání peněz bylo v té době považováno za vlastizradu a odsuzovalo se za něj k trestu smrti, neexistují žádné zmínky o tom, že by byl Marlowe za svůj přečin jakkoli potrestán.¹⁰ V průběhu života se Marlowe střetl se zákonem ještě několikrát, například po účasti na čtení a publikování ateistické přednášky v Raleighově tajném kroužku, který lze definovat jako protináboženské hnutí. V roce 1592 ho Robert Greene ve svém pamfletu *Epistle to Perimedes the Blacksmith* a později také *Greene's Groatsworth of Wit* veřejně obvinil z neznabožství.¹¹

Jak dodává Cheney, díky Marlowově latinskému epitafu *On the Death of Sir Roger Manwood*, ve kterém chválí osobu žijící ve stejné době, lze odhadovat, že se na konci roku 1592 aktivně pokoušel najít mecenáše. To se mu očividně povedlo, jelikož na jaře 1593 našel útočiště v panském sídle Thomase Walsinghama.¹²

⁸ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 24.

⁹ CHENEY, Introduction: Marlowe in the twenty-first century, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 17.

¹⁰ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 32.

¹¹ CHENEY, Introduction: Marlowe in the twenty-first century, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 17.

¹² CHENEY, Introduction: Marlowe in the twenty-first century, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 6.

Podle údajů Riggse byl Marlowe 30. května 1593 v pouhých dvaceti devíti letech zavražděn v domě poblíž Deptfordu špehem Ingramem Frizerem za přítomnosti Roberta Poleyho a Nicholase Skerese. Byl pohřben v bezejmenném hrobě v kostele sv. Mikuláše v Deptfordu. Motiv Marlowovy vraždy není úplně jednoznačný, existuje několik možných verzí. Ingram Frizer vypověděl, že jednal v sebeobraně, když se s Marlowem dostali do hádky o to, kdo zaplatí útratu v hostinci. Důvod však mohl být také politický. Jiná teorie totiž uvádí, že byl zavražděn na rozkaz královny Alžběty, která vydala příkaz potrestat autora pobuřující cedule, vyvěšené na holandském hřbitově v Londýně. Jedním z podezřelých pachatelů byl tehdy právě Marlowe, jelikož byla cedule podepsána slovy „per Tamberlaine“ a dále obsahovala několik narážek na Marlowovy hry.¹³

Podle Riggse považovali protestantští duchovní násilnou Marlowovu vraždu za božskou mstu.¹⁴ Jak uvádějí Bevington s Rasmussenem, řadí se k nim i puritán Thomas Beard, který ve svém díle *Theatre of God's Judgements* označuje Marlowovu smrt za odplatu za jeho ateistický postoj a bezbožnost, jež prezentoval jak ve svých dílech, tak v životě.¹⁵ Riggs uvádí:

Just a few days before Marlowe was murdered, the spy Richard Baines informed Queen Elizabeth's Privy Council that the playwright was a proselytizing atheist, a counterfeiter.¹⁶ [Jen několik dní předtím, než byl Marlowe zavražděn, informoval špeh Richard Baines Tajnou radu královny Alžběty, že tento dramatik byl podvodník a že obracel druhé k ateismu.]

Ačkoli se na základě těchto tvrzení může zdát jasné, že Marlowe byl ateista (v alžbětinském kontextu se však toto slovo významem blížilo spíše modernímu kacíři než ateistovi) a buřič, existují jisté spekulace, že byl vládním špehem, respektive dvojím agentem tajné policie, dodává Riggs.¹⁷ Jak zmiňuje Stříbrný, Marlowovu smrt oplakali pouze jeho básniční kolegové. Například Shakespeare se o něm zmiňuje jako o „mrtvém

¹³ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 38.

¹⁴ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 38.

¹⁵ CHENEY, Introduction: Marlowe in the twenty-first century, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. viii.

¹⁶ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 24.

¹⁷ RIGGS, Marlowe's life, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 38.

pastýři“ v komedii *Jak se vám líbí*, a George Peele ho pro změnu nazývá „miláčkem Múz“.¹⁸

1.1 Christopher Marlowe – dramatik

Ve své monografii *Shakespearovi předchůdci* označuje Zdeněk Stříbrný Christophera Marlowa za „básníka po výtce subjektivního“. Je tedy jakýmsi protikladem Shakespeara, kterého považuje za autora „vrcholného objektivního umění“.¹⁹ Častým prvkem Marlowových her je podle Stříbrného autoprojekce,²⁰ tedy zahrnování vlastních pocitů a přesvědčení. Z toho plyne, že získávání nových informací o Marlowově životě má mnohem větší význam než například zkoumání života Shakespeara, neboť nám tyto informace pomáhají objasnit nejen důvody jednání a vývoje jednotlivých postav jeho her, ale také Marlowovo dílo jako celek.

Jak uvádí Stříbrný, Marlowe svůj život převážně zasvětil vzpouře náboženských dogmat a snaze rozšířit renesanční smýšlení takovou měrou, že i na dobu, v níž žil, to bylo příliš odvážné rozhodnutí. Přestože se v jeho dílech hojně objevovaly prvky titanismu, „v závěru svých dramát musil odvolat své vzpurné výroky proti mocnostem církevním i světským a spolu se svým vnitřně nejbližším hrdinou, doktorem Faustem, musil spálit své knihy“.²¹ Marlowovy revoluční a náboženské myšlenky mají pravděpodobně kořeny již na studiu v Cambridgi, kde čerpal mimo jiné z učení Niccola Machiavelliho,²² a právě vlivem autoprojekce jsou nedílnou součástí jeho děl.

¹⁸ Zdeněk STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, Praha: Universita Karlova, 1965, s. 93.

¹⁹ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 87.

²⁰ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 88.

²¹ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 88.

²² STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 89.

1.2 Christopher Marlowe – dílo

Literární kritici a historikové zaujímají rozdílná stanoviska k řazení Marlowových děl. Někteří se přiklánějí k jejich rozdělení podle data vzniku, které ovšem mnohdy přesně neznáme a spíše jen odhadujeme podle obsahové a stylistické stránky jednotlivých prací, ve které době pravděpodobně vznikla. Dalším z typů členění je podle ohlasu, jaký díla měla u čtenářů v době publikování.

Do Marlowovy tvorby se obvykle řadí sedm dramát, které, jak uvádí Hornát, lze zařadit do doby posledních šesti let Marlowova života (1587-1593).²³ Podle Cheneyho se Marlowův literární styl vyvíjí od klasicky psaného hrdinského dramatu, jehož příklady jsou například *Tragédie o Didoně, královně kartaginské* (asi 1584–1585) či první a druhý díl *Tamerlána Velikého* (asi 1587–1588), přes původní formy alegorických her, jakými jsou *Tragická historie o doktoru Faustovi* (asi 1588-1589) či *Maltský žid* (asi 1590), až po hry historické, mezi které se řadí například *Edward II.* (asi 1593) nebo *Masakr v Paříži* (asi 1593).²⁴

Hornát na Marlowových dramatických dílech vyzdvihuje především jejich „uměleckou originalitu do té doby v alžbětinském dramatu nevídanou“.²⁵ Dále lze do Marlowova kánonu zařadit nedokončenou lyrickoepickou báseň *Heró a Leander* (1593) a překlady Ovidiových *Amores* (Lásky) či Lucanova historického eposu *Pharsalia* neboli *Civil War* (v češtině *Farsalské pole*; asi 1593).

Podle Cheneyho rozdělila Marlowova tvorba jeho současníky na dva tábory. Jedni se řadili ke skupině jeho obdivovatelů, např. Ben Jonson či Michael Drayton. Jiní ho naopak za jeho literární činnost odsuzovali, například Robert Greene. Zajímavostí je, že Marlowe během svého života nikdy nevydal sbírku svých vlastních básní ani her a pouze jedno z jeho děl vyšlo tiskem ještě před jeho smrtí (avšak bez uvedení autorova jména). Ve svých dílech nikdy neprezentoval názory jako své vlastní, vždy patřily nějaké

²³ Jaroslav HORNÁT, *Alžbětinské drama*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. s. 57.

²⁴ CHENEY, *Introduction: Marlowe in the twenty-first century*, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 4.

²⁵ HORNÁT, *Alžbětinské drama*, s. 57.

postavě. Za svou vlastní osobu publikoval pouze jedinou dedikaci psanou v latině, která byla určena hraběnce z Pembroku.²⁶

I v současné době se neustále vedou diskuze o tom, zda byl Marlowe předchůdcem Shakespeara, anebo tomu bylo naopak. Zdeněk Stříbrný si tuto otázku klade také a přichází s domněnkou, že „oba dramatici psali své kronikářské hry ve stejném období a ovlivňovali se navzájem“.²⁷ Laurie E. Maguire uvádí, že Shakespeare byl zcela očividně ovlivněn Marlowem ve své trilogii o vládě krále *Jindřicha VI.* (Henry VI), ve které lze spatřit prvky z *Tamerlána Velikého*. Na druhou stranu Marlowův *Edward II.* si vypůjčuje pasáže ze Shakespeareova *Jindřicha VI.* a dokonce také zhruba přejímá dějovou linii.²⁸ Zajímavostí je také fakt, že tato díla byla napsána pro stejnou divadelní společnost, *Earl of Pembroke's Men* (Služebníci lorda Pembroka).

První Marlowovou hrou uvedenou v českém divadle byl podle Stříbrného *Edward II.* v překladu Otokara Fischera. Tato hra byla uvedena v Národním divadle 25. ledna 1922. První inscenaci Marlowovy hry však Praha zažila už v 17. století, když angličtí kočovní herci uváděli *Doktora Fausta*.²⁹

²⁶ CHENEY, *Introduction: Marlowe in the twenty-first century*, in: CHENEY, *The Cambridge Companion*, s. 6.

²⁷ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 110.

²⁸ Laurie E. MAGUIRE, *Marlovian texts and authorship*, in: Patrick Gerard CHENEY, *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, New York: Cambridge University Press, 2004, s. 52.

²⁹ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 117.

2 Námět *Tragické historie o doktoru Faustovi*

Obecně se má za to, že příběh o vzdělanci, který nabyl úmluvou s ďáblem nekonečné moci, vědění i poznání, nevznikl původně v Marlowově hlavě. Jak píše Zdeněk Stříbrný, tento námět lze spatřovat už v lidových pověstech a příbězích, například v *Legendě o Theofilovi*, která byla napsána v řečtině už v 7. století. Ve 13. století byla dokonce Rutebeufem zdramatizována jako *Mirákl o Theofilovi*. Dále dodává, že první zmínky o Faustovi se objevují už ve *Vyznání Svatého Augustina*, které se datuje do 4. st. n. l., kde svatý Augustin líčí příchod manicejského biskupa Fausta do Kartága. Tohoto biskupa dále označuje za „velké osidlo ďáblov“, jelikož byl znám svou pověstí „nejzběhlejšího ve vědách, hlavně v takzvaných svobodných uměních“.³⁰ Zmínky o Faustovi najdeme ovšem také v renesančních a novodobějších pověstech.³¹

Za dílo, které mělo Marlowovi sloužit jako přímá předloha k *Tragické historii o doktoru Faustovi*, se považuje německá verze nesoucí název *Historia von Dr. Iohann Fausten*, o které Hornát hovoří jako o tzv. „Faustbuch“, vydaná Johannem Spiesem v roce 1587 ve Frankfurtu nad Mohanem. Stříbrný uvádí, že toto dílo vzniklo jako kontrapropaganda katolických a protestantských představitelů, kteří se obávali stále rostoucí popularity renesanční faustovské podoby.³² Tato teze se shoduje s Hornátem, který udává, že dílo vzniklo za účelem odradit čtenáře od „Faustova epikurejského života a hrůzného konce“.³³ Dílo bylo v roce 1592 vydáno také v angličtině, v překladu překladatele známého pouze pod iniciály P. F. Stanislav Stuna však v předmluvě svého překladu *Doktora Fausta* tvrdí, že Marlowe nečerpal z vydaného anglického překladu (1592), nýbrž z původního německého originálu (1587).³⁴ Toto tvrzení je ovšem v rozporu s tím, co říká M. R. Ridley, který svou domněnku vyvozuje na základě studie Dr. F. S. Boase. Ten zastává názor, že Marlowe čerpal z anglického překladu, ale nikoli z výtisku

³⁰ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 114.

³¹ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 115.

³² STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 115.

³³ HORNÁT, *Alžbětinské drama*, s. 61.

³⁴ Christopher MARLOWE, *Doktor Faustus*, Přeložil Stanislav STUNA, Kladno: J. Šnajdr, 1925, s. 10.

z roku 1592, jelikož by to ani nebylo možné, vezmeme-li v úvahu, že *Doctor Faustus* byl napsán už v letech 1588-9. Proto se Ridley, respektive Boase, domnívá, že Marlowe čerpal z překladatelského rukopisu, který se k němu nějakým způsobem dostal.³⁵

Pokud Marlowe skutečně vycházel z puritánsky laděného německého originálu, rozhodně se ho nedržel do detailu, ale upravil si ho podle svého uvážení. Doktor Faustus je v Marlowově podání představitelem chudého vzdělance, který prahne po vědomostech, kráse a poznání celého světa i vesmíru, všeho živého i neživého. To vše mu na dobu 24 let slíbí Mefistofeles, sluha padlého anděla Lucifera, výměnou za úpis podepsaný vlastní krví, jehož stvrzením propadá duše i tělo upisovatele peklu. Faustus podepíše a během následujících 24 let se mu plní všechny tužby a přání, které mu vyvstanou na mysl, přesně podle smlouvy. Zároveň však mnohokrát lituje, že se upsal ďáblu a připravil se tak o království nebeské, načež ho Mefistofeles vždy uklidní, že nebe je ve skutečnosti přeceňované a na zemi se má člověk v podstatě lépe. Když se blíží konec smluvené 24 let trvající lhůty, Faust se pokouší o záchranu. Strhne se boj mezi dobrem a zlem, tedy mezi dobrým a zlým andělem. Zdeněk Stříbrný přirovnává Fausta „k uměleckému obrazu mučedníka renesance, jehož osud jímavě znázorňuje, jaká rizika a utrpení musili podstupovat průkopníci volné myšlenky“.³⁶ Celý příběh končí Faustovým rozhodnutím oddat se spárům zla, a tedy upadnout do věčného zatracení, což Stříbrný komentuje slovy: „Faustus je prvním hrdinou anglického dramatu, jehož pád v nás vzbuzuje lidskou soustrast a i v jeho současnicích musil budit nejen hrůzu, ale i očištění, ne-li naději.“³⁷

Faustus se stal ústředním hrdinou děl mnoha dalších autorů. V roce 1795 bylo zveřejněno několik scén z nedokončeného dramatu německého spisovatele Gottholda Ephraima Lessinga. Dalším významným autorem byl Johann Wolfgang von Goethe, který napsal dvoudílnou dramatickou báseň *Faust*. Faustovskou tematiku navíc nezpracovávali pouze literáti. Goethova báseň inspirovala například Charlese Goudona při skládání opery *Faust a Markétka*.

³⁵ M. R. RIDLEY, *Plays and Poems by Christopher Marlowe*, Letchworth: Aldine Press, Letchworth, 1965, s. x.

³⁶ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 116.

³⁷ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 116.

3 Alžbětinské divadlo

Samotný název tohoto období by mohl vyvolávat dojem, že éra alžbětinského divadla převážně spadá do období vlády Alžběty I. (1558-1603). Milan Lukeš však tento předpoklad přinejmenším zčásti vyvrací, když říká, že rozvoj divadelní činnosti obvykle nekoresponduje s politickými ani literárně historickými událostmi, ale projevuje se s menším či větším zpožděním.³⁸

O rozmach divadelní činnosti se podle Lukeše až takovým dílem nezasloužila Alžběta I., jejíž změny v rámci divadelního vývoje byly spíše pozvolnějšího charakteru, jako její následník, Jakub I. Stuart, jehož nástup na anglický trůn roku 1603 měl pro divadlo okamžitý přínos.³⁹ Jak dodává Hornát, během vlády Alžběty I. nastal vrchol shakespearovské (a Shakespearovy) tvorby, nikoli však divadelní éry jako takové. Alžbětinské divadlo pokračovalo ve vývoji a svého vrcholu dosáhlo právě až za vlády Jakuba I. a pokračovalo, i když byl u moci Karel I. Hornát dále rozděluje epochu alžbětinského dramatu na „vývojové etapy zrání, kulminování a začínajícího úpadku dramatického umění“.⁴⁰

Lukeš dále definuje rozdíl mezi divadlem renesančním a alžbětinským. Zatímco vlivy renesance a humanismu se začínají objevovat již na dvoře Jindřicha VIII., vliv alžbětinské vlády se v divadle projevuje až v sedmdesátých letech 16. století, se zavedením kontrolních a cenzurních aktů, které začaly divadlu stanovovat určité meze. Divadlo ztratilo svobodu jednání a dostalo se pod státní správu. To se projevilo jak v hierarchickém uspořádání hlediště, tak při sestavování dramaturgického programu. Humanismus alžbětinské drama značně ovlivnil, jelikož zapříčinil střet anglických divadelních her, nesoucích se převážně v náboženském duchu, s novými náměty a vlivy, přicházejícími nejen z Itálie coby kolébky evropské renesance, ale také z Francie,

³⁸ Milan LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo*, In Alois BEJBLÍK, Jaroslav HORNÁT a Milan LUKEŠ. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*, Praha: Odeon, 1978, s. 9.

³⁹ LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo*, s. 10.

⁴⁰ HORNÁT, *Alžbětinské drama*, s. 5.

Španělska a dalších zemí, a sloužil tak jako významný spojovací článek mezi humanisty a prvními alžbětinskými dramatiky.⁴¹

K anglickému humanistickému dramatu se řadí převážně amatérská uskupení, vznikající při školách či univerzitách. Za jediné profesionální uskupení považuje Milan Lukeš divadla vznikající při chrámových školách, která lze řadit mezi divadla soukromá.⁴² Ta měla dětské herecké obsazení a z důvodu vysokého vstupného je navštěvovali pouze bohatí a urození lidé. Jak píše Zdeněk Stříbrný, vývoj anglického dramatu se započal již v dobách středověku. Bylo to však až v 16. století, kdy na dramatické scéně působili jedni z nejvýznamnějších anglických dramatiků. Mezi ně se řadí John Lyly, Robert Greene, Thomas Kyd, George Peele, a především Christopher Marlowe, který svým „osobitým přínosem přispěl světovému dramatickému umění,“ či William Shakespeare.⁴³ Tato jména jsou spojována s divadly, která se rozmohla o něco později, a lze je klasifikovat jako divadla veřejná. Byla navštěvována všemi společenskými vrstvami, od nejchudších rolníků až po šlechtu a krále. Mezi oběma typy divadel panovala značná soutěživost, kterou ve svých dílech dokazuje například Shakespeare.

Jak píše Zdeněk Stříbrný, důležitým prvkem anglické tvorby 16. století se stává realismus, který se mísí se starými alegorickými a symbolickými postupy, typickými pro středověkou náboženskou literaturu. Tato změna je následkem pozvolné proměny ve smýšlení společnosti, které se vyvíjelo kapitalistickým směrem, oprošťovalo se od náboženského pohledu na svět a začalo hodnotit svět na základě vlastních poznatků získaných pozorováním.⁴⁴ Božský ideál vystřídal ideál renesančního člověka. „Dramatická nespoutanost, jež s tak lehkým srdcem pomíjela princip jednoty děje, času i místa, vyvozená renesančními literáty z antické dramatické teorie i praxe, byla charakteristickým rysem národního tudorovského divadla,“ hodnotí Stříbrný. „Byla provázena odpovídajícími změnami v rovině metrické a stylistické, jak můžeme opět pozorovat u Marlowa.“⁴⁵

⁴¹ LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo*, s. 11.

⁴² LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo*, s. 11.

⁴³ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 7.

⁴⁴ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 94.

⁴⁵ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 98.

Hornát zahrnuje v charakteristice alžbětinského divadla nejen revoltu proti „morálně didaktické funkci dramatického umění“.⁴⁶ Marlowova dramatická díla považuje za symbol „literární vzpoury proti některým anachronickým anebo jevištní praxí zprofanovaným typům divadelních her“.⁴⁷

Jak bylo naznačeno výše, období vlády Tudorovců, zejména 70. léta 16. století, jsou označována za období rozkvětu divadel, divadelních skupin a hereckého řemesla jako takového. Počátek zakládání profesionálních divadelních společností, podporovaných šlechtici a králi, například Jindřichem VII. i jeho syny Arthurem a Jindřichem VIII., se však udává mnohem dříve. Ani pozdější spory a náboženské zvraty související se střídáním panovníků na trůnu divadelní rozvoj nepoznamenaly.

Jak uvádí Stříbrný, v Londýně bylo první stálé divadlo postaveno v roce 1576 Jamesem Burbagem a bylo pojmenováno prostě *The Theatre* (Divadlo). Protestům z řad náboženských představitelů a městského vedení se vyhnulo tím, že bylo postaveno za londýnskými hradbami v Soreditchi, tedy na území, které nespadlo pod městskou správu. Následovalo divadlo *The Curtain* (*Mezi valy*) a *The Globe* (*Zeměkoule*), které bylo vybudováno na jižním břehu řeky Temže v roce 1598. Toto divadlo proslulo zejména uváděním Shakespearových her. Mezi prvními uvedenými představeními, v podání divadelní Společnosti lorda Komořího (Lord Chamberlain's Men), byly hry *Jak se vám líbí* a *Julius Caesar* (obě 1599). Společnost lorda Admirála (Lord Admiral's Men) byla další z významných divadelních společností. Jejím hlavním dramatikem byl v jejích začátcích právě Christopher Marlowe. Divadelní rozmach byl ukončen s nástupem revoluce a občanských válek. 2. září 1642 je z nařízení puritány vedeného parlamentu pozastavena veškerá divadelní činnost a dochází k uzavření a později také k demolici všech londýnských veřejných divadel. Jejich uzavřením zároveň končí i téměř tři čtvrtě století trvající epocha alžbětinského divadla.⁴⁸

⁴⁶ LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo*, s. 58.

⁴⁷ LUKEŠ, *Alžbětinské divadlo*, s. 58.

⁴⁸ Zdeněk STŘÍBRNÝ, *Dějiny anglické literatury*, Praha: Academia, 1987, s. 154-155.

4 Vývoj blankversu

4.1 Vývoj anglického blankversu

Název blankvers pochází z francouzského *blanc verse* a v překladu znamená bílý, respektive nerýmovaný verš. Právě ve starofrancouzštině má tento typ verše také své počátky. V Anglii se začíná blankvers objevovat až ve druhé polovině 16. století. Blankvers byl v anglické poezii patrně nejčastěji používaným veršem. Na rozdíl od řeckého blankversu, který je šestistopý, má anglický nerýmovaný sylabotónický jambický verš standardně pět stop, dohromady je tvořen deseti slabikami, a končí na těžkou dobu, tj. přízvuknou slabiku (tzv. **mužské zakončení**). Může mít však také jedenáct slabik: v tom případě je zakončen lehkou dobou, tj. nepřívuknou slabikou (tzv. **ženské zakončení**). Ženský typ zakončení verše se častěji objevuje v blankversu českém než v anglickém.

První hra napsaná v anglickém blankversu se jmenovala *Gorboduc* (1561). Jejimi autory byli Thomase Norton a Thomase Sackeville. O jejím nepřiliš pozitivním hodnocení se zmiňuje M. R. Ridley. Dodává, že jí byla převážně vytýkána jednotvárnost, která byla dána pravidelně rozmístěnými přízvukem v téměř každém verši, což v divácích (méně pak ve čtenářích) budilo dojem monotónnosti a oslabovalo účinek toku slov. Verše zpravidla nepracovaly s přesahem, neboli enjambementem, a platilo tedy pravidlo co verš, to jedna věta nebo alespoň logický větný úsek.⁴⁹

Ačkoli Marlowe nebyl prvním anglickým autorem, který s blankversem pracoval, jeho jméno je s jeho vývojem na anglickém jevišti neodlučitelně spojeno. Podle M. R. Ridley a dalších je dokonce považován za skutečného tvůrce dramatického blankversu.⁵⁰ Dále dodává, že rozdíl mezi metrem v Marlowových dramatech a *Gorboducovi* nespočívá ani tak ve způsobu zakončení jednotlivých veršů či v přítomnosti enjambementu (jak uvádí František Chudoba, syntakticky otevřený typ blankversu je ostatně záležitostí až

⁴⁹ RIDLEY, *Plays and Poems by Christopher Marlowe*, s. xiii.

⁵⁰ RIDLEY, *Plays and Poems by Christopher Marlowe*, s. xii.

pozdního Shakespeara),⁵¹ ale ve vnitřní struktuře verše. Marlowe si byl vědom toho, že anglický jambický verš by měl ideálně obsahovat pět přízvučných slabik, ale ve skutečnosti by mělo být v jednom verši zvukových skupin mnohem méně, a to čtyři, tři, nebo dokonce jen dvě, aby nedocházelo k již zmiňované monotónnosti. Navíc Marlowe nezřídka ideální jambickou stopu nahrazuje trochejem či spondejem.⁵² Jak dodává Zdeněk Stříbrný, Marlowe v *Doktoru Faustovi*

v podstatě ukázněně dodržuje formu pětistopého jambického verše, ale zároveň ji v jednotlivých případech porušuje dosti častým přízvučným začátkem, ať už spondejským nebo daktylotrochejským, i občasným ženským zakončením (tj. jedenáctou nepřízvučnou slabikou navíc). A hlavně neobyčejně dynamizuje svůj blankvers tím, že oslabuje některé přízvučné zdvihy, aby tím silněji akcentoval dva nebo tři přízvuky hlavní. Konečně nenechává vždy vyznít větu nebo myšlenku s koncem každého verše, jak ještě převážně činil ve svých prvotinách, nýbrž ji jen vyhrocuje, aby ji volným přesahem (enjambement) přenesl do blankversu druhého nebo i třetího a nechal ji doznít někde uprostřed verše.⁵³

S tímto přístupem se díky Marlowova stal blankvers nejadaptivnějším anglickým typem verše. Podle Zdeňka Stříbrného

nabývá Marlowův blankvers poprvé oné působivosti a průbojnosti, pro kterou mu přísný Ben Jonson přiřkl čestné označení „**mocný verš**“ neboli „**mighty line**“ [v Tamerlánovi Velikém]. Přitom nikterak neztrácí na své melodičnosti a obraznosti, nýbrž ji zvyšuje pomocí ještě smělejších hyperbol, metafor a četných nových zvukově i asociačně bohatých názvů cizokrajných pevnin, oceánů, řek i měst.⁵⁴

⁵¹ František CHUDOBA, *Kniha o Shakespeareovi*, Svazek druhý, 1943, s. 17.

⁵² RIDLEY, *Plays and Poems by Christopher Marlowe*, s. xiv.

⁵³ STŘÍBRNÝ, *Shakespeareovi předchůdci*, s. 112-113.

⁵⁴ STŘÍBRNÝ, *Shakespeareovi předchůdci*, s. 98.

Jaroslav Hornát pozoruje působivost Marlowova „mocného verše“ „zejména při líčení vzvednutých citů a vzletně vyjadřovaných myšlenek, (...) které [jeho díla] povyšují na velkou literaturu.“⁵⁵ Dalšího rozšíření se tomuto typu verše dostalo s příchodem děl Shakespeara a Milтона. Zkoumáním způsobu použití blankversu Marlowem, Shakespearem či dalšími, nám umožňuje pochopit, jaký vliv měli na vývoj tehdejší anglické poezie, jejíž důsledky sahají až do dnešní doby.

4.2 Vývoj českého blankversu

Podle J. Hrabáka má český blankvers počátek ve dvou typech trochejských veršů: jedenáctislabičném, vytvořeném J. Jungmannem, a desetislabičném.⁵⁶ Jiří Levý tvrdí, že J. Jungmann použil jedenáctislabičný trochejský verš pro překlad Miltonova anglického blankversu z toho důvodu, **aby mužským zakončením nastínil vzestupnost jambické předlohy**. Začínat v češtině opravdovým jambem je totiž téměř nemožné a Jungmann nechtěl použít trochej s předrážkou, jak bývalo u některých překladatelů zvykem. Levý zároveň dodává, že vzestupné zakončení je pro češtinu, oproti angličtině, také velmi netypické:

Česká jambická řada končí buď tříslabičným slovem se sporným a nevýrazným vedlejším přízvukem na konci, nebo jednoslabičným slovem, jež může přízvučně vyhrotit verš zpravidla jen tehdy, je-li na něm významový důraz.⁵⁷

Jak uvádí Levý, desetislabičný trochejský verš se vyznačuje použitím jednoslabičného nasazování verše či syntaktickými pomlčkami po přízvučné slabice.⁵⁸ Pozdní vznik českého blankversu vysvětluje Levý dvěma důvody:

⁵⁵ HORNÁT, *Alžbětinské drama*, s. 57.

⁵⁶ Josef HRABÁK, *Studie o českém verši*, 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959, s. 269.

⁵⁷ Jiří LEVÝ, *Vývoj českého divadelního blankversu*, Praha: ČS. Akademie věd, 1962, s. 439.

⁵⁸ LEVÝ, *Vývoj českého divadelního blankversu*, s. 441.

Pokud nebyl ustálen prozodický princip, bylo zapotřebí na rytmus upozorňovat shodou stopy a slova, verše a věty, a měl-li být jambický blankvers – zvláště při letném poslechu – chápán jako verš, bylo k tomu zapotřebí již dosti zkušeného diváka. Nezvyklý byl také nerýmovaný verš.⁵⁹

Jak Levý dodává, s nerýmovaným veršem bylo obeznámeno jen vzdělané publikum, které znalo antické texty, obyčejnému divákovi připadal rýmovaný verš mnohem přirozenější než blankvers. I toto je zřejmě důvod, že pentametr se na české scéně zprvu vyskytoval ve formě rýmovaného pětistopého trocheje a jambu. Záchytným bodem všech obrozeneckých překladatelů byl právě rým, a proto se s nástupem nerýmovaného (Shakespeareova) blankversu dostávají do nesnázi.⁶⁰

Další dělení dramatického pentametru, které uvádí Levý a o němž už byla řeč v souvislosti s pozdní tvorbou Shakespeara, je zastoupeno **syntakticky uzavřeným** a **syntakticky otevřeným typem verše**. V syntakticky uzavřeném typu (end-stopped) „se konec verše shoduje s koncem syntaktického celku“⁶¹ a Levý tento typ klasifikuje jako starší a primitivnější, používaný od raného renesančního dramatu až po Marlowa (viz výše). Zdůrazňuje, že ho v české tvorbě dramatici využívali převážně v rýmovaných komediích. V syntakticky otevřeném typu (enjambement) věta volně pokračuje z jednoho verše do druhého. Tento typ verše je celkově hodnocen jako sofistikovanější. Levý vyzdvihuje jeho nepravidelné důrazy a možnost rozvoje myšlenky. Dále poznamenává, že se blankvers do českého divadelního prostředí oficiálně dostává ve 40. letech 19. století. U samého počátku stáli Erben s Máchou, následovaní májovci.⁶²

⁵⁹ LEVÝ, *Vývoj českého divadelního blankversu*, s. 441-442.

⁶⁰ LEVÝ, *Vývoj českého divadelního blankversu*, s. 442.

⁶¹ LEVÝ, *Vývoj českého divadelního blankversu*, s. 443.

⁶² LEVÝ, *Vývoj českého divadelního blankversu*, s. 444.

5 Čeští překladatelé *Tragické historie o doktoru Faustovi*

V češtině vznikly tři překlady anglického díla *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, a to v podání **Stanislava Stuny**, **Vladimíra Pražáka** a **Františka Vrby**, jehož překlad byl publikován pod jménem **Aloise Bejblíka**. Pro znázornění období, ve kterém překlady vznikaly, využijeme generačního dělení překladatelů raného anglického dramatu, vypracovaného v rámci Projektu B9164305, „Elektronická knihovna překladů anglických dramát“⁶³ - viz následující tabulka.

Přehled generací překladatelů raného anglického dramatu

(1) Tabulka generačního dělení		
1. generace	nejstarší překlady	Karel Hynek Thám, Josef Kajetán Tyl, Josef Jiří Kolár
2. generace	muzejní edice, pol. 19. stol.	František Doucha, Jan Josef Čejka, Ladislav Čelakovský, Jakub Malý
3. generace	přelom 19. a 20. stol.	Josef Václav Frič, Josef Václav Sládek, Jaroslav Vrchlický
4. generace	počátek 20. stol.	Otokar Fischer, Antonín Fencel, Bohumil Štěpánek
5. generace	polovina 20. stol.	Erik Adolf Saudek, Jiří Valja, František Nevrla, Otto František Babler
6. generace	60. -70. léta 20. stol.	Aloys Skoumal, Zdeněk Urbánek, Josef Topol, Václav Renč, Břetislav Hodek
7. generace	moderní překlady	Alois Bejblík, Martin Hlinský, Jiří Nosek, Milan Lukeš, Antonín Přidal

Na základě předešlé tabulky **(1)** určíme, ke které generaci se řadí čeští překladatelé *Doktora Fausta*, a blíže specifikujeme některé z charakteristických rysů daných generací.

Stanislav Stuna byl vůbec prvním překladatelem Marlowovy *Tragické historie o doktoru Faustovi* do češtiny. Jeho překlad s názvem *Doktor Faustus* vyšel v roce 1925 v knihtiskárně J. Šnajdra v Kladně, a podle Tabulky generačního dělení **Chyba!**

⁶³ Seznam textů a edicí: Knihovna překladů raného anglického dramatu. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z: <http://www.phil.muni.cz/kapradi/seznam_textu.php>

Nenalezen zdroj odkazů.) se řadí k **4. generaci**, která časově spadá do počátku 20. století. Významnými překladateli této generace byli Otokar Fischer, díky němuž je generaci někdy označovaná jako „fischerovská“, dále pak Antonín Fencel či Bohumil Štěpánek.

Charakteristikou dramatických překladů z počátku 20. let 20. stol. se zabývá Eliška Poláčková. Zdůrazňuje, že vlivem restriktce výuky klasických studií na školách se museli překladatelé děl z dob antiky vypořádat s čtenářskou neznalostí původních textů, a tudíž museli přistupovat k větší explikaci či simplifikaci textů. Zdůrazňuje také, že v tomto období začali překladatelé nahrazovat filologický překlad překladem umělecky zaměřeným.⁶⁴ Dalším z charakteristických znaků této generace byl, podle Poláčkové, důraz na mluvenost.⁶⁵ Volba Stanislava Stuny překládat anglické drama, ačkoli se převážně zaměřoval na překlad latinského dramatu, je přinejmenším překvapivá a vliv latiny se na výsledném překladu nutně musel projevit.

Další srovnávaný překlad *Doktora Fausta* je od **Vladimíra Pražáka** (vl. jménem **Preclík**). Byl vydaný ve formě rozmnoženiny Divadelní a literární agenturou (Dilia) v Praze roku 1969, čímž se řadí k **6. generaci**, zasahující do 60. a 70. let 20. století. (Ovšem, jak uvádí Stříbrný, přinejmenším jeho část byla pořízena a inscenována již na konci padesátých let).⁶⁶

Je zajímavé, že se Pražák rozhodl Marlowovo dílo překládat, obvykle se totiž na rané anglické drama nezaměřoval. Mezi jeho překladatelské počiny se řadí například překlad absurdního dramatu *Jednosměrné kyvadlo* od Normana Fredericka Simpsona, pikareskní román *Milost Alláhova* od Hilaire Bellocové či román *Hrst prachu* od Evelyny Waugha.

K 6. překladatelské generaci se řadí překladatelé Aloys Skoumal, Zdeněk Urbánek, Jaromír Pleskot, Josef Topol, Václav Renč či Břetislav Hodek. Jak uvádí Drábek, v poválečném období se v divadlech opět pozvolna objevuje klasické drama, které bylo vlivem politické situace načas upozaděno. Dodává, že tato generace

⁶⁴ Eliška POLÁČKOVÁ, Český překlad antických her: Quo Vadis?, *Theatralia/Yorick*, 2012, s. 141.

⁶⁵ Eliška POLÁČKOVÁ, Český překlad antických her: Quo Vadis?, s. 142.

⁶⁶ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 17.

navazuje na tvorbu umělců z 30. let (Alfréda Radoka a dalších).⁶⁷ Jak naznačuje Drábek, tato generace klade důraz na co možná největší přizpůsobení překladu aktuální době. Zároveň však dodává, že postihnutí a vymezení obecných charakteristik generace jako takové je téměř nemožné, a to hlavně z důvodu nestálosti společenské a politické situace,⁶⁸ která se na překladech výrazně podepisovala.

Ke stejné generaci se řadí také poslední srovnávaný překlad od **Aloise Bejblíka**, respektive **Františka Vrby**, s názvem *Tragická historie o doktoru Faustovi*, který byl uveřejněn jako součást knihy *Alžbětinské divadlo* (Praha: Odeon, 1978)

František Vrba měl, oproti Pražákovi, k překladu anglického dramatu mnohem blíže. Nejen že „absolvoval roční studijní pobyt v Cambridgi (1967)“ a „působil v Shakespearově společnosti při Kruhu moderních filologů ČSAV“,⁶⁹ ale, jak uvádí Slovník české literatury, dokonce přednášel dějiny anglického divadla na DAMU. Vrba se zabýval převážně dramatem z období pozdního středověku a renesance.⁷⁰ Hojně překládal také díla Shakespeara (*Komedie omylů*, *Othello*, *Sen noci svatojánské* několik *Canterburských povídek* od Chaucera atd.). Přeložil však například také *Havrana* od E. A. Poea a byl autorem několika spisů o problematice překladu dramatických textů. Jak uvádí Drábek, Vrba byl jakožto „reformní komunista“ členem Československého svazu spisovatelů.⁷¹

(2) Přehled zařazení překladatelů do generací		
Autor	Rok vydání	Generace
Stanislav STUNA	r. 1925	4. generace
Vladimír PRAŽÁK	r. 1969	6. generace
Alois BEJBLÍK [= František VRBA]	r. 1978	6. generace

⁶⁷ Pavel DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, Brno: Větrné mlýny, 2012, s. 233.

⁶⁸ DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, s. 234-235.

⁶⁹ Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit. 2014-04-20].

Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=347>>

⁷⁰ Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit. 2014-04-20].

Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=347>>

⁷¹ DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, s. 231.

6 Originál vs. předloha

Pro správné porozumění problematice práce překladatele a následnou analýzu překladu je podle Levého nezbytné nejdříve pochopit, na jakém principu překladatelský proces funguje.⁷²

Stěžejním bodem při analýze překladu je stanovení metody, kterou překladatel zvolil. Od této volby se odvíjí výsledná podoba přeloženého textu. Ovšem jak podotýká Levý, stanovení překladatelské metody je mnohem obtížnější, než stanovení metody, podle které postupoval původního autor, a to z toho důvodu, že stopy překladatele se promítají „jen v jazykovém výrazu, obyčejně v jemných jazykových odstínech - a právě do stylizace mnohdy zasahovala kromě překladatele i redakce časopisu či nakladatelství“.⁷³ Dodává však, že k dosažení adekvátní analýzy je nezbytné určit předlohu, ze které překladatelé vycházeli.⁷⁴

Pavel Drábek vymezuje rozdíl mezi originálem díla a jeho překladovou předlohou. Za originál označuje „původní znění díla“, v našem případě anglickou verzi *Tragické historie o doktoru Faustovi*. Překladovou verzí potom míní konkrétní text, ze kterého překladatel vychází při překladu. Přitom zdůrazňuje, že je nutno si všimnout změn v originálu a předloze, protože rozdíly mohou být leckdy skutečně zásadní.⁷⁵

Je tomu tak i u *Doktora Fausta*, který tiskem vyšel ve dvou edicích, a to v letech 1604 a 1616, tedy až po Marlowově smrti. Existující rozdíly v předloze se musí nutně objevit také na výsledné podobě každého překladu. Jak Drábek dodává, je zcela běžné, že neexistuje pouze jeden autorský originál, namísto toho máme k dispozici několik edic originálu, které se mnohdy významně liší, a to nejen v počtu veršů či promluv, ale mnohdy i v tom, kdo danou promluvu sděluje. Je potom zcela běžné,

⁷² Jiří LEVÝ, *Umění překladu*, Praha: I. Železný, 1998, s. 44.

⁷³ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 200.

⁷⁴ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 200.

⁷⁵ DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, s. 23.

že ve dvou překladech vysloví stejnou větu dvě různé postavy, což může mít vliv na denotační, konotační i pragmatický význam celé promluvy, potažmo hry.⁷⁶

Literární kritici či vědci se dodnes neshodují na tom, které z prvních dvou vydání lze považovat za obecně přijatý původní text. Bevington s Rasmussenem udávají, že vydání z roku 1604 obsahuje 36 veršů, které se nevyskytují v textu B z roku 1616. Na druhou stranu text B obsahuje 676 veršů s příběhy, které chybí v edici A.⁷⁷

U jednotlivých verzí se polemizuje nad možnou spoluprací Marlowa s dalším autorem, který měl napsat komické scény. Údajně měly být původní verze upraveny Williamem Birdem a Samuelem Rowleyem, avšak stále je předmětem spekulací, do jaké míry. Kvůli těmto úpravám se z původního díla zachovaly pouze fragmenty. Velké úpravy jsou patrné zejména ve střední části díla, „kde je poetické a filosofické téma hry obměňováno bujnými prozaickými scénami, v nichž se dostává ke slovu lidový šprým fraškovitého rázu“.⁷⁸ Ačkoli se může zdát, že upravený byl především text B, zejména kvůli vysokému počtu veršů, které se nevyskytují ve verzi A, Bevington a Rasmussen uvádějí, že tento předpoklad se neshoduje s tezí W. W. Grega (1950), který za nepůvodní považuje verzi A, u níž se domnívá, že byla poskládaná pouze z poslechu a vzpomínek. Její chybějící části vysvětluje výpadkem paměti při sepisování. Bevington s Rasmussenem však toto tvrzení na základě svých výzkumů popírají. Verzi A považují za původní autorský rukopis Marlowa a jeho kolegy či kolegů a text B označují za verzi značně upravovanou i po Marlowově smrti.⁷⁹ Z výše uvedených informací lze vyvodit, že žádné z vydání tedy nelze jednoznačně označit za původní autorský čistopis, podobně jako u většiny her z alžbětinské doby.

V následující kapitole budeme při srovnávání jednotlivých překladů s původní předlohou vycházet z výtisku *Doctor Faustus, A and B Texts (1604, 1616)* od Davida Bevingtona a Erica Rasmussena, vydaného roku 1993 v nakladatelství Manchester University Press.

⁷⁶ DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, s. 23.

⁷⁷ Christopher MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. xxvii.

⁷⁸ STŘÍBRNÝ, *Shakespearovi předchůdci*, s. 113.

⁷⁹ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. xxvii.

7 Komparativní analýza překladů

Cílem této kapitoly je zhodnotit odlišný přístup jednotlivých překladatelů (Stuny, Pražáka, Vrby) k původní předloze z roku 1604. Cílem této práce není určení nej kvalitnějšího překladu. Překlady všech tří českých překladatelů vznikaly nejen v jiné době a odlišném prostředí, kterým musely být svým stylem a formou přizpůsobeny, ale také za jiných podmínek a situací, ať už politických, literárních, kulturních či jiných. Navíc stejně jako si čtenář přizpůsobuje hru k obrazu svému, ke svému chápání světa, stejně tak činí také překladatel při překládání, ať už se pokouší přiblížit co nejvíce stylu originálu či vkusu současného čtenáře. Jak dodává Drábek:

Překladatelé jsou Guildenšternové, kteří mají čas na přípravu a na flétnu se hrát učí. Ale tóny, které vydávají, budou vždy nutně uzpůsobeny dnešnímu uchu a dnešnímu vkusu.⁸⁰

Tuto myšlenku rozvádí také Grygová, když zmiňuje komplexnost funkcí děl krásné literatury, mezi něž řadí funkci estetickou, informativní či apelativní, a dodává, že jejich převod do cílového jazyka je ve stejné míře jen těžko dosažitelný.⁸¹

Ve své podstatě se práce zaměřuje na povahu překladů a na vystižení konotačních a denotačních posunů a záměrů v textech překladatelů. Podíváme-li se na analyzované překlady, zjistíme, že jsou mezi nimi patrné rozdíly jak ve formě, tak v obsahu.

Analýza je rozdělena do tří podkapitol (Blankvers v překladech, Odchylky překladů od předlohy a Postavy a jejich jazyk). V těchto sekcích jsou postupně porovnávány rozdíly mezi jednotlivými překladatelskými řešeními, součástí je porovnání odchylkami mezi překlady samotnými i v porovnání s předlohou. Rovněž jsou znázorněny nejmarkantnější charakteristiky analyzovaných překladů.

⁸⁰ DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, s. 13.

⁸¹ Bronislava GRYGOVÁ, Překlad odborného textu, in: Dagmar KNITTOVÁ, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 203.

V analýze jsou použity následující zkratky:

- „O“ původní předloha z roku 1604,
- „S“ překlad Stanislava Stuny z roku 1925,
- „P“ překlad Vladimíra Pražáka z roku 1969,
- „V“ překlad Frantika Vrby (Aloise Bejblíka) z roku 1978.

Původní předlohou se myslí text A, který je součástí edice Davida Bevingtona a Erica Rasmussena *Doctor Faustus, A and B Texts*, (1993). Všechny citace pocházejí z textu A. V případě, že jsou porovnávány texty A a B navzájem, nebo pokud je citován text B, jsou citace rozlišeny pomocí horní indexace (O^A, O^B).

7.1 Blankvers v překladech

Blankvers, kterým je, střídavě s prózou, napsána *Tragická historie o doktoru Faustovi*, je, jak udává Levý, nejrozšířenějším typem verše na české divadelní scéně.⁸² Ačkoli se tedy dostáváme ke srovnání stejného typu verše v obou jazycích (blankvers anglický a český), rozdíly mezi nimi jsou značné. A nejedná se pouze o rozdíly typologické (nominální angličtina vs. verbální čeština). Zatímco pro anglický blankvers je podle Levého nejdůležitějším rysem „syntaktické členění“, čeština se převážně soustředí na „protiklad mezi vzestupným a sestupným začátkem verše“.⁸³

Jak dále podotýká Levý, na rozdíl od češtiny, kde je „přízvuk dán pouze u první slabiky víceslabičných slov a druhá slabika je nepřízvučná; ostatní slabiky jsou rytmicky dvojznačné, [a o umístění přízvuku] rozhoduje metrum a hercovo pojetí významu repliky,“ je v angličtině „každá slabika, bez ohledu na rytmický kontext, buď přízvučná, nebo nepřízvučná (přízvučná jsou podstatná jména, přídavná jména, významová slovesa, příslovce, zájmena ukazovací a tázací, nepřízvučné jsou jednoslabičné předložky, spojky, členy, pomocná slovesa, zájmena osobní a vztažná)“.⁸⁴

⁸² LEVÝ, *Umění překladu*, s. 335.

⁸³ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 336.

⁸⁴ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 337.

Čeští herci mají tudíž mnohem větší volnost interpretace, záleží, na co se rozhodnou klást ve verši důraz, zatímco angličtí herci se při ztvárnění promluv musí řídit pevně stanovenými pravidly.

Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, blankvers se dělí na **syntakticky uzavřený a syntakticky otevřený typ**. Navzdory obecnému tvrzení, že pro Marlowa je typický právě uzavřený verš, najdeme v *Doktoru Faustovi* také celou řadu syntakticky otevřených veršů, a to jak v původní předloze, tak v překladech.

O: „Settle thy studies, Faustus, **and begin**
To sound the depth of thou wilt profess.“ (1.1.1-2)

S: „Nech studií svých, Fauste, už a **dej**
se do pitvání hloubky, již chceš zbádat.“

P: „Se studem **hled'**, Fauste, **zúčtovat**
a přijít na kloub tomu, co chceš dělat.“

V: „Nech, Fauste, studií a začni **zkoumat**
tu hlubinu, již chceš se věnovat.“

Nejen z hlediska syntaktické otevřenosti verše je sporný – a současně velmi zajímavý – následující citát:

O^A: „Away with such vain **fancies and despair!**
Despair in God and trust in Beelzebub.“ (2.1.4-5)

O^B: „Away with such vain **fancies, and despair!**
Despair in God and trust in Beelzebub.“ (2.1.4-5)

S: „Pryč s představami lichými a **zoufej**,
nad Bohem **zoufej**, v Belzebuba věř.“

P: „**zoufej si, zoufej** nad milostí boží
a důvěřuj jen Belzebubovi!“

V: „Pryč s marným vzdycháním a **zoufej si**,
nad Bohem **zoufej** a věř v Belzebuba!“

Jak si můžeme povšimnout, původní text A se od textu B liší v interpunkci, jejíž přítomnost či absence mění význam veršů. V prvním verši textu A chybí čárka za „fancies“ a tím pádem se z následujícího „despair“ stává substantivum, vztahující se k předchozímu sdělení. Jde o verš syntakticky uzavřený. Jak poznamenávají Bevington a Rasmussen, v tomto případě je despair ve významu „desperate thoughts“⁸⁵ (v češtině zoufalé myšlenky či zoufalství). V případě textu B se však čárka mezi „fancies“ a „despair“ objevuje. Z „despair“ se tak stává sloveso, vztahující se k následujícímu verši, jedná se tedy o verš syntakticky otevřený, a mění se tím pádem význam. Na základě překladů těchto veršů českými překladateli by se mohlo zdát, že vycházeli z textu B. Ve skutečnosti však vycházeli z textu A a nadbytečné interpunkční znaménko je s největší pravděpodobností již důsledkem editorského rozhodnutí redaktora anglického textu.⁸⁶

Se syntakticky otevřeným veršem ve svém překladu zřejmě nejvíce pracuje Pražák. Enjambementu užívá hojně i v místech, kde se v originálu nevyskytuje:

O: „Nor sporting in the dalliance of love,
In courts of kings where state is overturn'd;
Nor in the pomp of proud audacious deeds,
Intends our Muse to vaunt her 2 heavenly verse:
Only this, gentles, — we must now **perform**
The form of Faustus' fortunes, good or bad:
And now to patient judgements we appeal,
And speak for Faustus in his infancy.
Now is he born of parents base of stock,
In Germany, within a town call'd Rhode:“ (Prolog 3-12)

⁸⁵ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 138.

⁸⁶ Řada kritických edic textu A na toto místo čárku vkládá. Vladimíru Pražákovi sloužilo jako předloha vydání *Plays and Poems by Christopher Marlowe*, ed. M. R. Ridley a *The Dramatic Works of Christopher Marlowe* vydané v nakladatelství George Routledge & Sons v Londýně okolo roku 1910 (edice není datovaná), kterou použil v roce 1922 pro překlad Marlowova *Edwarda II.* Otokar Fischer, takže tuto nebo podobnou edici mohl použít i Stuna. U Vrby předlohu neznáme.

P: „nebo hry lásky u královských dvorů,
kde vládne zvrácenost, **nebo snad slávu**
odvážných činů pýchy naše **Múza**
nestaví na odiv svým rajským veršem.
Sehrajem jenom příběh **Faustových**
osudů, dobrých jako zlých, a **s prosbou**
ke shovívavým soudcům a potlesk
teď začínáme v dětství Faustově.
Pocházel z chudé rodiny **tam kdesi**
v Německu, z města zvaného Róda,“

Jak už bylo řečeno v kapitole o blankversu, existují dva typy zakončení verše, a to mužský a ženský. Zatímco v angličtině převažuje mužský typ a ženský typ je v této fázi vývoje anglického dramatického blankversu spíše vzácností, v češtině je ženské zakončení poměrně časté. Je to dáno také tím, že průměrné české slovo je delší než anglické (ve verši je podle Levého průměrná délka českého slova 1,8 slabiky, kdežto v angličtině pouze 1,4 slabiky),⁸⁷ a proto je k vyjádření téhož významu obvykle zapotřebí více slabik. (Viz následující „(3) Tabulka četnosti mužského a ženského typu zakončení verše v prologu“). Levý dodává, že z důvodu delšího průměrného slova v češtině musí překladatelé často volit mezi „zhuštěním výrazu“ a rozšířením počtu veršů, které není u blankversu až takový problém. Upozorňuje však, že takové „rozšíření“ se může nepříznivě projevit na „tempu hry a rytmičtém členění myšlenky“.⁸⁸

(3) Tabulka četnosti výskytu mužského a ženského typu zakončení verše v prologu			
autor	celkový počet veršů	mužské zakončení / %	ženské zakončení / %
VRBA	27	12 / 44,4 %	15 / 55,6 %
PRAŽÁK	28	14 / 50 %	14 / 50 %
STUNA	27	26 / 96,3 %	1 / 3,7 %

⁸⁷ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 226.

⁸⁸ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 234.

Jedině u Vrbova prologu dokonce převyšuje počet ženského zakončení verše (55,6 %) nad mužským (44,4 %), který lze tedy označit za minoritní. V Pražákově verzi je zastoupení obou typů veršů vyrovnané (50% u obou), 13. verš „vydal se do Wittenberku jako chlapec“ (Prolog 13) je dokonce alexandrín. Anglické předloze se po formální stránce nejvíce blíží Stuna, v jehož překladu se vyskytuje pouze jeden žensky zakončený verš (oněch 3,7 %) a zbytek veršů má mužské zakončení (96,3 %), což obecně svědčí o jeho tendenci dodržovat ideální rozměr jambického pentametru.

Výskyt alexandrínu není v překladech *Doktora Fausta* nic neobvyklého.

V následujících verších je jambický hexametr patrný u Stuny i Vrby. Vrba navíc jako jediný explikuje jméno prince Alexandra, který je českému čtenáři, respektive divákovi, známější pod jménem Paris (z Homérovy *Iliady*). V překladu verše 2.2.27 dodržuje blankvers jako jediný Pražák (ač má o jednu slabiku delší jméno než Vrba).

O: „Have not I made blind Homer sing to me
Of **Alexander's** love and Oenone's death?“ (2.3.26-27)

S: „Zda na můj rozkaz nepěl Homer mi
o lásce **Alexandra**, smrti Oinony?“

P: „Což slepý Homér nezpíval jen pro mě
smrt Oinony a lásku **Alexandra**,“

V: „Což slepý Homér nepěl na můj pokyn
o lásce **Parida** a smrti Oinony?“

Dodržování pravidelného jambického pentametru je výsadou převážně Stuny, který ho dosahuje častým začínáním verše monosylabem:

S: „**Jak**, velký Mefistofilis tak citliv jest,
že zbaven nebeských byl radostí?
Uč od Fausta se mužné statečnosti
a zhrdej slastmi, jež mít nikdy nemáš.
Jdi, tuto zprávu dones Luciferovi:
že Faustus věčné smrti propadl

pro smělou vzpouru proti božství Jova;
rci, že mu zcela vydá duši svou,
když nechá jej po dvacet čtyři léta
žít ve všelikých zemských rozkoších,
když nechá mi tě jako služebníka,
bys dal mi, začkoli tě požádám,
bys řek' mi, cokoliv ti rozkážu,
bys zbil mé soky, pomoh' přátelům
 a stále poslušen byl vůle mé.
Jdi, k mocnému se navrať Luciferovi
 a o půlnoci přijď v mou studovnu
 a tam mi oznam vůli svého pána.“

Tato (místy až přespřílišná) pravidelnost je mu však pro svou nepřírozenost v češtině často vytýkána (např. Drábek). Ačkoli je *Doktor Faustus* napsaný blankversem, tedy nerýmovaným veršem, na několika místech ve hře se rým vyskytuje. Ve všech vstupech choru se dá poslední dvojverší jeho promluvy v podstatě interpretovat jako nedokonalý rým („*bliss – sis*“, „*feast – solemnised*“, „*art – performed*“, „*wits – permits*“). V alžbětinském divadle rýmem končily vypointované promluvy, zpravidla na konci scény, u chorů byly běžné. Avšak až na první výstup (Prolog), kde je rým „*spasení – v zasnění*“ obsažen v Pražákově překladu, žádný z překladatelů na tomto ani jiném místě nerýmuje:

- O:** „Which he prefers before his chiefest **bliss**:
 And this the man that in his study **sits**.“ (Prolog 27-28)
- S:** „té dává přednost před svým **spasím**.
 Hle, zde ten muž v své sedí **pracovně**.“
- P:** „až je mu nad samotné **spasení** –
 pohleďte jen, jak sedí **v zasnění!**“
- V:** „a klade ji nad věčné **blaženství**.
 A to je on, zde ve své **studovně**.“

Jak uvádí Jiří Levý, „jen zřídka se stane, aby v češtině souzněla dvě slova, která významem odpovídají právě rýmové dvojici předlohy“.⁸⁹ To svým překladem potvrzuje Pražák, který byl nucen do svého překladu přidat „*v zasnění*“, aby rým z předlohy zachoval. Naopak Stuna s Vrbou se, co se obsahu týče, drželi překladové předlohy, a to i za cenu vypuštění rýmu.

7.2 Odchytky překladů od předlohy

Jak uvádí Stříbrný, „Marlowe ve svých dílech velmi často odkazuje na díla z dob antiky“.⁹⁰ Inspiraci antickou historií a mytologií vidíme hned v úvodních verších prologu, ve kterých chór uvádí diváky do děje a seznamuje je s reáliemi Faustova života – rodným městem, dětstvím, studiem. První dva verše zmiňují bitvu u Trasimenského jezera z roku 217 př. n. l. mezi kartaginským vojevůdcem Hannibalem a římským vojenským konzulem Gaiem Flaminiem. Zajímavý je přístup, jak s těmito úvodními verši naložili čeští překladatelé:

- O:** „Not marching now in fields of Thrasymene,
Where **Mars did mate the Carthaginians;**“ (Prolog 1-2)
- S:** „Ne trasimenským polem kráčejič,
kde **Mars se měřil s Karthagiňany,**“
- P:** „Válečný ryk na polích Perugia,
kde tehdy **Mars rozprášil Kartágince,**“
- V:** „Ne, na pochodu polem trasimenským“
[chybějící verš]

Stunův překlad lze v tomto případě označit za téměř doslovný. Samozřejmě, jak je pro jeho překlad typické, z důvodu zachování pravidelného blankversu užívá v prvním verši slovosledné inverze a monosylabickým začátkem verše vytváří poněkud těžkopádnou

⁸⁹ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 228.

⁹⁰ STŘÍBRNÝ, *Shakespeareovi předchůdci*, s. 94.

strukturu. Vladimír Pražák má naopak k překladu velmi svébytný přístup. V prvním verši pozměňuje název místa bitvy „fields of Thrasymene“ na název celé provincie, tedy Perugia – snad ve snaze vyjít vstříc současnému divákovi, která je pro generaci vzniku překladu typická.⁹¹ Ve druhém verši poté hovoří o tom, že římský bůh války Mars „rozprášil Kartágince“, avšak z historických záznamů víme, že Mars „rozprášil“ naopak Římány. Dochází tedy k faktickému rozporu mezi překladatelským řešením a původní předlohou. Bevington a Rasmussen na tuto problematickou část také upozorňují, když za mylný označují již výklad v *Oxford English Dictionary*, který specificky slovu „mate“, použitým v Marlowově hře, přiřazuje význam „to form a close alliance with“⁹² čili vytvořit úzké spojení.⁹³ Třetí překlad Františka Vrby problematickou reálii vypouští zcela.

Různorodé učené zmínky, ať už historické, náboženské či filozofické, se objevují v průběhu celé hry. Ve čtvrtém verši nacházíme v překladu Pražáka faktický rozpor s originálem i dalšími dvěma překladateli:

O: „In courts of kings where state is overturned,“ (Prolog 4)

S: „na dvorech králů, **stát kde zvrácen jest**“

P: „nebo hry lásky **u královských dvorů,**
kde vládne zvrácenost, nebo snad slávu“

V: „či na královských dvorech **při převratech**“

Bevington a Rasmussen udávají, že původní význam slova „state“ je „*government; pomp and ceremony*“,⁹⁴ do češtiny přeložitelný spíše ve smyslu *vláda*. Překlady Stuny a Vrby původní význam správně vystihují, kdežto Pražákův překlad hovořící spíše o „stavu“ morální pokleslosti je nesprávný.

⁹¹ V překladu V. Pražáka se explikace vyskytují hojně. Dalším z mnoha případů je dovysvětlení latinského „In nomine Domini“, proneseného hostinským, jako „ve jménu Páně!“ (4.2.26)

⁹² *Oxford English Dictionary. Mate.* [online]. [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <<http://www.oed.com/>>

⁹³ Christopher MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 106.

⁹⁴ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 106.

Ve dvanáctém verši prologu je v obou verzích originálu zmíněno město „*Rhode*“, v dnešní době známé jako Stadtroda, jakožto místo Faustova narození. Zatímco Vrba svým překladem „*Roda*“ a Pražák „*Róda*“ úspěšně označují geografické místo ležící v Německu, které měl Marlowe na mysli, a to tak, že název přejali a počestili pravopis slova, Stuna se se svým „*Rhodes*“ s originálem neshoduje. V češtině takové město vůbec neexistuje a Stunova forma jako by spíše odkazovala na řecký ostrov Rhodos, v angličtině Rhodes.

K dalšímu nejednoznačnému překladu se dostáváme v patnáctém verši prologu, který v originále zní: „*So soon he profits in **divinity**.*“ Vrbův překlad „*teologie*“ a Stunův „*bohosloví*“ plně odpovídají původnímu anglickému ekvivalentu. Pražákův překlad „*svatá věda*“ je naopak typický pro jeho volnější styl, avšak předlohou přesně nevystihuje a vyvolává nejasné konotace.

V závěru samotného prologu je zápleтка hry o Faustovi a její potenciální interpretace prozrazena na podobenství pádu Daidalova syna Ikaru. Podobně jako Ikarus, také Faustus toužil „vzlétnout co nejvýš“ (zvědět všechno pozemské i nadpozemské) a tato přílišná chtivost způsobila jeho pád. Jak poznamenávají Bevington a Rasmussen, otázku vyvolává už samotná anglická předloha z roku 1604. V textu A chybí čárka za „*melting*“ (tj. „*melting heavens*“, viz níže), což v podstatě mění význam celého verše, protože adjektivum by se mělo v takovém případě logicky vztahovat k „*heavens*“. I když ve verzi z roku 1616 již čárka je, Bevington s Rasmussenem dodávají, že i verze z roku 1604 může být správná, pokud je sloveso „*melting*“ užito ve smyslu tranzitivním: „*The heavens do not melt themselves, but have the power to melt the waxen wings.*“⁹⁵ (Nebe samotné netaje, ale má moc roztavit vosková křídla.)

O^A: „*And **melting heavens** conspir'd his overthrow*“ (Prolog 22)

O^B: „*And **melting, heavens** conspired his overthrow*“ (Prolog 21)

S: „se nad dosah vznes' křídlem voskovým
a nebe vosk mu k pádu rozhřálo.“

P: „na křídlech z vosku vzlétne ke slunci
a klesne – nebe připraví mu pád!“

⁹⁵ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 108.

V: „a nebesa mu jejich **rozehřátím**
zchystala pád. Teď ve škole ďáblově,“

Ač je pro Pražákův styl příznačné věci spíše dovysvětlovat, v tomto případě vynechává obraz originálem explicitně zmíněný roztavených Ikarových křídel, zřejmě předpokládá čtenářovu (divákovu) znalost řecké pověsti. Vrba i Stuna motiv zachovali, ovšem u Stuny na druhou stranu dochází k oslabení motivu vědomé činnosti nebe, které jako by Marlowův text obviňoval ze žárlivosti či zlého úmyslu („conspired“), čímž výrazně relativizuje Faustovu vinu na jeho zatracení. Zatímco Pražák hovoří o nebi, jež Ikarovi (potažmo Faustovi) „připraví pád“ a u Vrby nebesa Ikarovi „zchystala pád“, Stunovo nebe pouze křídla „k pádu rozehřálo“, čímž je motiv aktivní konspirace Boha proti člověku v podstatě setřen.

Další příklad nekorektního překladu je čerpán z Mefistofilova popisu života či spíše bytí ve věčném zatracení. Stunův překlad v tomto případě neodpovídá předloze, neboť Mefistofiles nemá slabou mysl, ale z Faustových slov na něj jdou mrákoty (fainting soul):

O: „O Faustus, leave these frivolous demands,
Which **strike a terror to my fainting soul!**“ (1.3.83-84)

S: „Oh, Fauste, zanech řečí všetečných,
jež **hrůzou plní slabou mysl mou.**“

Případů, kdy se čtenáři může Stunův překlad zdát zavádějící, je mnoho, je však potřeba mít na paměti, že překlad vyšel již v roce 1925, tedy v době, kdy se podoba češtiny od té dnešní podstatně lišila a některá slova měla poněkud odlišný význam. To vidíme na následujícím příkladu, při jehož čtení by současnému a tehdejšímu čtenáři vyvstávaly na mysl odlišné asociace:

O: „**To slay** mine enemies and aid my friends“ (1.3.98)

S: „**bys zbil** mé soky, pomoh' přátelům“ (1.4.94)

P: „**potřel** mé soky, pomohl přátelům“ (1.3.94)

V: „**hubil** mé soky, pomáhal mým druhům“ (1.3.98)

Zatímco anglický slovník *OED* udává význam slova „slay“ jako „to commit slaughter or murder“,⁹⁶ Stunovo „zbil“ má v dnešním významu k vraždě daleko. Slovník spisovného jazyka českého však uvádí archaický význam slova „zbit“ jako „zabít, pobít, či zničit“,⁹⁷ který se s anglickým originálem i s dalšími překladatelskými řešeními shoduje.

V *Doktoru Faustovi* se objevuje i několik záměrně zkomolených pasáží. V textové předloze dochází k záměrnému překroucení slova „guilders“ na „gridirons“. Jediný, u koho je toto zkomolení patrné je Vrba, který „dukáty“ mění na „ťukáty“. Pražák se pokouší „zlaťáky“ proměnit ve „zlaté knoflíčky“, což v češtině zřejmě nevznívá tak, jak to Marlowe původně zamýšlel. Stuna si záměrného překroucení vůbec nevšímá. Je možné, že ho považuje za tiskovou chybu.

K podobné záměně dochází i ve scéně, kdy Wágner vyvolává čerty, aby pohrozil Šaškovi. Dochází ke zkomolení jmen čertů. Jak uvádějí Bevington a Rasmussen, jméno **Balioll** Marlowe odvodil ze jména Belial, které vzniklo slovní hříčkou z „Belly-all“, zmíněného spisovatelem Thomasem Nashem v *Piers Penniless*. Pravděpodobně se inspiroval také při výběru druhého jména **Belcher**, a to v díle Barnaba Barnese *The Devil's Charter*, ve kterém se jeden z ďáblů jmenoval Belchar.⁹⁸

Čeští překladatelé museli vycházet z předpokladu, že při dalších zmínkách čertů v následujících verších dochází u jmen ke zkomolení: „*Let your **Balio** and your **Belcher** come here*“. Stuna čerty pojmenovává Baliol a Belcher a změny v následujícím verši si nevšímá. Pražák pojmenovává prvního čerta Beliálius a druhého Rouhal, čímž se svými verzemi původním jménům nejvíce vzdaluje. Stejně tak je u něj nejpatrnější změna při druhé zmínce. To se nedá říct o překladu Vrby, který čerty pojmenovává Balion a Blion a ve druhém verši mění Blion na Blijón, což je pro diváka foneticky téměř

⁹⁶ *Oxford English Dictionary. Slay*. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.oed.com/>

⁹⁷ *Internetová jazyková příručka. Slovník spisovného jazyka českého. Zbít*. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

⁹⁸ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 135.

nepostřehnutelné. Ke zmínce čertů dojde v promluvě ještě několikrát a všichni překladatelé přicházejí s originálními řešeními.

	1. čert	2. čert	následující verš
Originál	Balioll	Belcher	Balioll → Balio
STUNA	Baliol	Belcher	beze změny
PRAŽÁK	Beliálius	Rouhal	Beliálius → Balík
VRBA	Balion	Blion	Blion → Blijón

7.3 Postavy a jejich jazyk

Při analýze dramatického textu je potřeba si uvědomit, zda byla hra napsaná s intencí ztvárnění na jevišti či spíše určena ke knižnímu vydání. Hra *Doktor Faustus* byla od počátku určena k divadelnímu zpracování, a proto je při jejím překladu nezbytné zohledňovat mluvenost a celkový estetický dojem, jakým hra na diváka působí. Drábek zdůrazňuje, že je při překladu dramatického textu nutné brát ohled nejen na slova, ale i mimoslovní divadelní akci a na herce.⁹⁹ Právě v této souvislosti je zajímavé sledovat, jak se překladatelé vypořádali se scénickou poznámkou:

O: „WAGNER. [To the audience.] Bear witness I gave them him.

ROBIN: Bear witness I give them you again.“ (1.4.43-44)

S: „WAGNER: **Je svědkem**, že jsem mu je dal.

ŠAŠEK: **Jste svědkem**, že vám je dávám zpátky.“

P: „VÁGNER: **Ďábel je mi svědkem**, že jsem ti ty peníze dal!

ŠAŠEK: **A ďáblíček mi taky hezky dosvědčí**, že jsem vám je vrátil!“

V: „WAGNER: **Ten chlap je mi svědkem**, že jsem mu je dal.

KLAUN: **A vy jste mi svědkem**, že mu je vracím.“

Zatímco z předlohy jasně vyplývá, že se jedná o komentář mířený do hlediště (tj. „Bear witness I gave them him.“), Pražák se odvolává na ďábla, zmíněného v předchozích

⁹⁹ DRÁBEK, *České pokusy o Shakespeara*, s. 27.

verších, ačkoli předloha nic takového nenaznačuje. Tím dochází ke změně vyznění celého rozhovoru. Tento postup lze označit za **tzv. anticipovanou ostenzi**, neboli ztvárnění určitého motivu v překladu, který se v autorské předloze nevyskytoval, ale v jevištní předloze má své opodstatnění.¹⁰⁰ Ačkoli se namísto publika obrací na ďábla, má to v překladu své opodstatnění. Stuna a Vrba si s touto pasáží poradili dobře a z jejich překladů lze vyvodit, že herci mluví směrem k publiku (patrně gestem ruky ukazují na vybraného diváka). Pokud jde o samotné oslovení ďábla při promluvě šaška, Pražák používá citově zabarvené označení „ďáblíček“, zatímco Vágner užívá emocionálně neutrálního výrazu „ďábel“. Je možné, že tím chtěl naznačit rozdílné postavení obou postav. Pravděpodobnější je však překladatelova snaha vyjádřit „negativní citový vztah“, popř. ironii či zoufalství. Jak uvádí Knittlová, „**deminutivní sufix** nemusí mít vždy výrazně mazlivý pozitivní citový příznak, deminutivem lze také ironizovat“.¹⁰¹

Deminutivní sufix je u Pražáka častým prvkem, ať už ve smyslu pozitivním či negativním, většinou však ve smyslu emocionálně zabarveném nikoli neutrálním.¹⁰² Zdrobnělých tvarů používá nejčastěji u oslovení:

- O:** „The emperor shall not live but by my leave,
Nor any potentate of Germany.“ (1.3.113-114)
- S:** „A císař nebude žít leč z mé vůle,
ni jiní potentáti němectí.“
- P:** „a císař bude žít jenom z mé vůle,
tak jako každé **naše knížátko!**“
- V:** „A císař bude žít jen z mojí vůle
a stejně všichni **vládci v Německu.**“

Stuna se drží originálu, ostatně jako ve větší části svého překladu, stejně tak Vrba je svým překladem věrný obsahové stránce předlohy. Jediný kdo se svým překladem od předlohy odlišuje, je Pražák. Nejen že užívá deminutivního sufixu „knížátko“, který

¹⁰⁰ KNITTLOVÁ, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 30.

¹⁰¹ KNITTLOVÁ, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 65.

¹⁰² KNITTLOVÁ, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 65.

původní formální výraz „potentate“ spíše paroduje, ale navíc také vynechává faktickou zmínku o zemi vládců, kteří se mají Faustovi podrobit.

Jak je patrné z předešlého příkladu, častým prvkem v Pražákově textu je expresivita a parodizace, ať už úmyslná či nikoli. Ta ve čtenářích, potažmo divácích, vyvolává odlišné konotace než původní předloha. Právě náležité vystižení konotačního významu Knittlová považuje za „stejně důležité jako převedení správně pochopených denotačních složek.“¹⁰³ V současné době se při překládání, jak píše Knittlová, prosazuje tzv. **princip funkční ekvivalence** (namísto filologického překladu), tedy že cílem překladu není použití lexikálních ekvivalentů v cílovém jazyce, nýbrž zachování původního významu sdělení, ne nezbytně za použití stejných slov. Knittlová dodává, že prvním teoretikem, který se začal principem funkční ekvivalence zabývat, byl Brit Catford.¹⁰⁴ Dále poznamenává, že funkční překlad je v konečném důsledku „plynulejší, idiomatičtější, čtivější, pro literárního konzumenta přijatelnější“.¹⁰⁵ V následujícím příkladu vidíme ukázkou z překladů, které se konotačně liší:

O: „And be eternised for **some wondrous cure**“ (1.1.15)

S: „a **divuplnou kurou** zvěčni se.“

P: „**nějakým dryákem** zvěčni své jméno.“

V: „**zázračným lékem** získej věčnou slávu!“

Z hlediska lexikálnosti je nejbližší originálu Stuna. Pražáková interpretace zvyšuje expresivitu použitím slangového výrazu „dryák“, a tím vyvolává ve čtenáři až familiérní pocit, který celou situaci zlehčuje, což není zcela na místě, pokud vezmeme v úvahu, že Faustus chce tímto „dryákem“ křísit mrtvé a získat věčnou slávu. Dnešnímu čtenáři se bude pravděpodobně nejsrozumitelněji a nejpříhodněji jevit překlad Františka Vrby, který v sobě nese potřebnou dávku dramatičnosti i kontextové adekvátnosti.

K podobnému principu překládání jako Knittlová (funkční ekvivalence) dospívá i Jiří Levý, který rozlišuje dvojí estetickou normu v překladu, a to „**normu reprodukční**“, jejímž hlavním požadavkem na překlad je věrnost a výstižnost, a „**normu uměleckosti**“,

¹⁰³ KNITTLOVÁ, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 64.

¹⁰⁴ KNITTLOVÁ, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 64.

¹⁰⁵ KNITTLOVÁ, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 64.

kteřá klade důraz na estetičnost překladu. Za ekvivalenty těchto termínů udává „překladatelskou věřnost a volnost“.¹⁰⁶ Pokud bychom toto dělení přiřadili k námi analyzovaným překladatelským řešením, došli bychom k závěru, že překladatelsky věřné normě (normě reprodukční) se svým překladem nejvíce blíži Stanislav Stuna. Překlad Františka Vrby lze zařadit na pomezí obou norem. Naopak k překladatelské volnosti se svým překladem řadí Vladimír Pražák.

Zvláště patrné je to u pasáží napsaných prózou, kde Pražák nejen přidává celé věty, které se v originále nevyskytují, ale užívá v nich hovorových výrazů (jinší), čímž se od předlohy ještě více vzdaluje:

- O:** „WAGNER: **I will teach thee to turn thyself** to anything, to a dog, or a cat, or a mouse, or a rat, or anything.“ (1.4.61-62)
- S:** „Wagner. **Naučím tě měnit se** v cokoliv, ve psa, v kočku, v myš, v krysu, či v cokoliv jiného.“
- P:** „Vágner. **Pche, to tě naučím jinší věci** – budeš se moct proměnit ve psa, v kočku, myš, krysu... zkrátka co tě napadne!“
- V:** „Wagner. **Naučím tě proměňovat se**, v cokoli chceš, ve psa, v kočku, v myš nebo v krysu, nač si vzpomeneš.“

Další příklad osobitého stylu překladu Vladimíra Pražáka:

- O:** „Move me not, for I will not tell thee.“ (2.3.69)
- P:** „O tom já nemluvíím... **nedráždi mě!**“

Pražák – bez opory v originálu – nechá Mefistofila, aby Faustovi vyhrožoval. Ačkoli Levý přiznává, že je nemožné, aby byl překlad stejný jako originál, zdůrazňuje, že výsledný text by měl mít na čtenáře stejný účinek, jako ten výchozí, čemuž se Pražákův překlad místy vymyká. Levý na adresu textových vycpávek dodává, že se nezbytně musí objevit v každém básnickém překladu, avšak u zkušeného překladatele jsou méně patrné.¹⁰⁷

¹⁰⁶ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 88.

¹⁰⁷ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 230.

Pokud jde o stylizaci divadelního dialogu, Levý stanovuje poměrně jasná pravidla, vycházející ze studie založené na zkušenosti divadelních pracovníků, vypracované J. V. Bečkou. Tato studie se zaměřuje na „posouvání funkčních vrstev v dramatech“:

Postavy v dramatech nemluví slangem, hantýrkou nebo jazykem vulgárním, nýbrž jejich jazyk je zjemněn do tónů jazyka lidového. Postavy prosté však nemluví jazykem lidovým, nýbrž jazykem, který se více podobá hovorovému jazyku vrstev vzdělaných. Vrstvy vzdělané nehovoří mezi sebou svým jazykem hovorovým, který je typickou smíšeninou jazyka spisovného a lidového, nýbrž čistým spisovným jazykem mluveným (tj. spisovným jazykem beze slov a tvarů knižních).¹⁰⁸

Zároveň však Levý připouští, že nejen překladatelé, ale i samotní autoři se od tohoto vymezení často odchyľují. U překladů Pražáka rozdíly mezi postavením postav často mizí, chybí i jistá kontinuita v oslovení. V následujících verších jsou zobrazeny repliky Faustova studenta, který se právě dotazuje Wágnera (Faustova sluhy), kde se Faust nachází:

O: „First Scholar. How now, **sirrah**, where’s thy master?” (1.2.5)
„First Scholar. Go to, **sirrah**! Leave your jesting, and (...)“ (1.2.9)
„First Scholar. Yes, **sirrah**, I heard you.“ (1.2.16)

S: „První student. Tak co, **mladíku**, kde je tvůj pán?“
„První student. Jděte, **mladíku**, nechte si svých žertů a (...)“
„První student. Ano, **mladíku**, slyšel jsem vás.“

P: „První student. Tak co, **kamaráde**, kdepak jsi nechal pána?“
„První student. Tak žádné řečičky, **kamráde** – kdepak ho máš?“
„První student. To teda ano, **kamaráde** – já to slyšel!“

¹⁰⁸ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 165.

- V:** „První student. Tak co, **brachu**, kdepak je tvůj pán?“
„První student. Jdi ty! Nech si svoje vtipy a řekni nám, kde je.“
„První student. Jistě, **brachu**, já tě slyšel.“

Zarážející na citaci je způsob, jakým student oslovuje Wágnera. Zatímco podle Bevingtona a Rasmussena v angličtině oslovení „sirrah“ znamená „a conventional form to address to a social inferior or servant“¹⁰⁹ (obvyklý způsob oslovování společensky níže postavených osob či služebníků), Stuna toto oslovení konstantně překládá jako „mladík“, a to nejen v této replice, ale soustavně v celé hře. Pražák do této repetice dosazuje oslovení „kamarád“ a ve druhé ukázce ho dokonce zaměňuje za „kašpárku“, se kterým vede dialog:

- O:** „WAGNER: Well, **sirrah**, follow me.“ (1.4.58)
O: „WAGNER: Well, **sirrah**, come.“ (1.4.68)
- S:** „Wagner: Dobře, **mladíku**, následuj mne.“
S: „Wagner: Dobře, **mladíku**, pojď.“
- P:** „Vágner: Tak žádné řeči, **kamaráde**, a hezky půjdeš se mnou!
P: „Vágner: Tak dost těch řečí, **kašpárku**, a jdeme!“
- V:** „Wagner: Dobrá, **brachu**, tak pojď se mnou.“
V: „Wagner: Tak už pojď, **brachu!**“

Vrba užívá v obou ukázkách jednotného oslovení „brachu“, které bychom pravděpodobně mohli vyhodnotit jako kontextově nejpříhodnější způsob oslovení. Zároveň si můžeme všimnout formálnosti, s jakou postavy v režii jednotlivých překladatelů promlouvají. U Stuny pozorujeme, že přístup Wágnera k šaškovi je velmi zdvořilý (zřejmě vlivem konvencí doby vzniku překladu), avšak Wagner šaškovi nevykává,

¹⁰⁹ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 122.

takže jistá autorita patrná je. Z promluvy Pražákova Wágnera však jasně číší nadřazenost nad šaškem, navíc doplněná expresivitou a idiomatičností při použití slangových výrazů. Vezmeme-li v úvahu, že Wágnera takto oslovují Faustovi studenti, je pravděpodobné, že jsou mladší anebo přibližně stejně staří jako Wágner, a pokud by tomu tak skutečně bylo, zřejmě by ho neoslovili „mladíku“, i kdyby se pokoušeli o ironii či by chtěli klást důraz na jeho nižší postavení. Z tohoto hlediska se jeví jako nejpříhodnější Vrbovo řešení „brachu“ a Pražákovo „kamaráde“, které, s patřičnou intonací, mohou vyznít ironicky či nadřazeně a zároveň natolik nespecifikují Wágnerův věk. Prvek ironie se v Marlowově podání opakuje ještě několikrát. Například ve Faustově odpovědi při rozmluvě s Mefistem:

V: „**Faust.** Dobrá, teď mi odpověz na tuhle otázku: proč nedochází ke všem konjunkcím, opozicím, aspektům a eklipsám zároveň ve stejnou dobu, proč jich máme v některých rocích víc a v jiných méně?

Mefistofilis. Per inaequalem motum respectu totius.“ (1.6.64-68)

Odpověď Fausta „Well, I am answered.“ (1.6.69) je v důsledku nic neříkajícího Mefistova vysvětlení pochopitelně velmi ironická. V podání českých překladatelů se míra pochopení ironie liší:

S: „Dobře jsi odpověděl“

P: „Dík za poučení“

V: „Dobrá, to jsi mi zodpověděl.“

Ironii nejlépe vystihl Pražák, jeho „Dík za poučení“ zní českému divákovi cynicky i bez kontextu, oproti tomu Vrbovo „Dobrá, to jsi mi zodpověděl.“ naznačuje, že ironii vůbec nezaznamenal. U Stunova řešení lze nad správností polemizovat, spíše se však zdá, že skutečný význam mu uniká.

Pokud jde o slovní humor, nejčastěji se vyskytuje v prozaických částech hry. Jak už bylo zmíněno dříve, právě u těchto částí se polemizuje nad možnou spoluprací Marlowa s dalším autorem:

O: „**WAGNER.** „Sirrah boy, come hither.

ROBIN. How, “boy”? ’Swounds, “boy”! I hope you have seen many boys with such pickede-vants as I have. “Boy”, quotha?

WAGNER. Tell me, sirrah, hast thou any **comings in**?

ROBIN. Ay, and **goings out** too, you may see else.“ (1.4.1-6)

S: „**Wagner.** Chlapče, pojd’ sem.

Šašek. Jak, chlapče! Hrome, chlapče! Doufám, že jste viděl mnoho chlapců s takovými špičatými kníry, jako mám já. Jářku, chlapče!

Wagner. Pověz, mi mladíku, máš nějaké **důchody**?

Šašek. Ano, a **východy** také; můžete vidět některé.

Ukazuje díry ve svých kapsách.“

P: „**Vágner.** Hej, kamaráde... pojd’ sem, chlapče!

Šašek. Cože, chlapče... propánakrále, chlapče? Inu, doufám jenom, že už jste viděl hodně chlapců s tak pěknou bradkou, jako mám já... chlapče, povídá!

Vágner. Poslouchej, kamaráde... máš nějaké **peníze**?

Šašek. Ale jakpak by ne, vašnosti – tady je má **peněženka**!

Ukazuje díry v kapsách.“

V: „**Wagner.** Hej, chlapče, pojd’ sem!

Klaun. Podívejme, chlapče! Rány boží, chlapče! Doufám, že jste viděl už hodně chlapců s takovými frňousy, jako mám já. On mi řekne chlapče!

Wagner. Pověz mi, brachu, máš nějaký **příjem**?

Klaun. To mám, jenže tudyhle ten můj **příjem** dostává **průjem**. Podívejte!

Ukazuje díry v kapsách.“

Kromě opětovného problému s převodem původního oslovení „sirrah“ si můžeme povšimnout slovní hříčky „comings in / comings out“, kterou ve svém překladu úspěšně napodobuje jak Stuna „důchody / východy“, tak Vrba „příjem / průjem“. U Pražáka slovní hříčka zaniká, ale smysl promluvy zůstal zachován. Lze si u něj všimnout také častého použití hezitace znázorněné třemi tečkami. Ta se však v předloze nevyskytuje. Humor promluv je akcentován užitím hovorových výrazů jako např. „jářku“, „propánakrále“, či „tudyhle“. Ve stejné promluvě je mezi Wágnerem a Šaškem další humorná scéna:

O: „**WAGNER.** Well, wilt thou serve me, and I'll make thee go like *Qui mihi discipulus?*

CLOWN. How, in verse?

WAGNER. No, sirrah; in beaten silk and stavesacre.

CLOWN. How, how, **knave's acre?** [Aside.] Aye, I thought that was all the land his father left him. [To Wagner.] Do ye hear? I would be sorry to rob you of your living.“ (1.4.15-21)

S: „**Wagner.** Dobrá, chceš mi sloužit? **A já tě nechám chodit jako *Qui mihi discipulus.***

Šašek. Jak, ve verších?

Wagner. Ne, mladíku; v čistém hedvábí a **v ostruhách.**

Šašek. Jak, **v ostruhách?** Ó je, kdybych sloužil u vás, byl bych **plný hmyzu.**“

P: „**Vágner.** No dobrá, dobrá – pojď ke mně do služby, **a já si tě obléknu, že budeš chodit jako *Qui mihi discipulus!***

Šašek. Cože, ve verších?

Vágner. Kdepak, kamaráde – v krajkovém hedvábí a **beze vší!**

Šašek. **Beze vší?** A jeje, to jste s nima asi moc a moc zadobře, když je máte tak pěkně vydrezirovaný, vidíte? A se mnou by byly taky jedna ruka, vidíte že jo?“

V: „**Wagner.** Nu, chceš tedy sloužit mně? **Byl bys u mne jako *qui mihi discipulus.***

Klaun. **To bych jako sekal latinu?**

Wagner. Ale ne, brachu, byl bys jako můj žák. Chodil bys v krumplovaném hedvábí a **ve vší parádě.**

Klaun. Ohó, ve **vší parádě!** To bych teda jako váš sluha byl **samá veš.**“

V prvních dvou replikách se Vrba jako jediný nedržel předlohy, když namísto doslovného překladu „ve verších“, které použili další dva překladatelé, použil „To bych jako sekal latinu?“, což se do repliky hodí mnohem více než první zmíněné a dává smysl bez vysvětlení i čtenáři, který neovládá latinu. Právě zmíněný latinský citát Wágnier použil, jak udávají Bevington a Rasmussen, ve snaze podobat se Faustově mluvě, a tak šaška ohromit. Dodávají, že se jedná o úvodní verš z básně *Ad discipulos carmen de moribus* od Williama Lylyho.¹¹⁰ I s druhou částí promluvy si nejlépe poradil Vrba, když se rozhodl opět nedržet se předlohy a místo toho využít slovní hříčky, která v češtině skvěle funguje (tj. vší parádě – samá veš).

Latinskými citáty slavných spisovatelů, filozofů a vzdělanců antiky je protkán celý příběh Doktora Fausta. U prvního latinského verše „Bene disserere est finis logices“, ve kterém Marlowe cituje z Cicerova díla *Dialecticae*, se mu dostalo v následujícím verši překladu. To se opakuje ještě v několika případech, v ostatních Marlowe zřejmě předpokládal čtenářovu znalost latiny. Stuna to v překladu vyřešil systémem odkazů a poznámek na konci hry. Pražák ani Vrba vysvětlení nevěnují pozornost.

Marlowe nicméně nečerpá jen z latinských citátů. Například v jedenáctém verši prvního aktu cituje Řeka Gorgia z Leontini:

O^A: „**Bid *On kai me on* farewell. Galen, come!**“ (1.1.12)

O^B: „**Bid *Oeconomy* farewell, and Galen, come!**“ (1.1.12)

S: „**dej s bohem Ekonomii a volej Galéna,**“

P: „**Pryč, bytí nebytí - sem, Galéne!**“

V: „**pryč *ων και μη ων* a sem, Galéne,**“

¹¹⁰ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 133.

Obě původní předlohy se značně liší, od čehož se odvíjí také česká překladatelská řešení. V původním tisku došlo ke zkomolení a není jasné, o čem Faustus ve skutečnosti mluví. Bevington a Rasmussen se přiklánějí ke správnosti předlohy A, jejíž citát interpretují jako „being and not being“ a přisuzují ho Řekovi Gorgiasi z Leontini.¹¹¹ Ke správnosti citátu z předlohy B se přikláněli povětšinou v dřívějších dobách. Marlowe v ní měl údajně narážet na Aristotelovo dílo *Oeconomonia*. Dnes však tuto verzi považují nejen Bevington a Rasmussen za nepodloženou a nepravděpodobnou.¹¹²

Stuna při překladu očividně vycházel z edice, ve které byl tento citát upraven podle předlohy B, Pražák se svým překladem shoduje s výkladem Bevingtona a Rasmussena, a vycházel tudíž v tomto případě z preferované předlohy A. Vrba text ponechal bez vysvětlení v řečtině a přeložil pouze anglickou část „pryč ων και μη ων a sem, Galéne,“, což je, alespoň pro dnešní čtenáře, nesrozumitelné. Claudius Galénus, na kterého se Marlowe v textu dovolává, „byl proslulý řecký lékař, který byl považován za přední medicínskou autoritu. Jeho díla byla v době středověku a rané renesance hojně rozebírána“.¹¹³

Poutavým místem ve hře jsou Faustovy promluvy, kdy často sám sebe oslovuje či o sobě mluví pomocí druhé nebo třetí osoby jednotného čísla. Podobně mluví také Julius Caesar ve stejnojmenné Shakespearově hře. Marjorie Garberová udává, že Caesar, který je v tomto ohledu jakousi paralelou k Faustovi, o sobě mluví „as [of] an institution rather than a man“, tedy spíše jako o zřízení, nežli o člověku, přičemž zapomíná na svou lidskou zranitelnost, což se mu nakonec stává osudným.¹¹⁴ I Faustus ve své pýše opakovaně vyjadřuje přesvědčení, že „When Mephistophilis shall stand by me, / What god can hurt thee, Faustus? thou art safe“ (2.1.24-25) či „I think hell's a fable“ (2.1.130). Stejně jako v případě Caesara se bombastická rétorika stává Faustovi předzvěstí jeho pádu.

¹¹¹ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 110

¹¹² MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 204.

¹¹³ MARLOWE, *Doctor Faustus and Other Plays*, ed. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, s. 110

¹¹⁴ Marjorie GARBER, *Shakespeare After All*, Anchor Books, 2005, s. 414.

V: Faust. „Cože? Zvoncem, knihou a svící –
svící, knihou a zvoncem –
pohrozí Faustovi pekelným koncem!“

V: Faust. „**Ó, bědný Fauste! Cos to učinil?**
Jsi ztracen, ztracen! Zoufej si a zemři!
Peklo chce své a hřmícím hlasem volá:
„Pojď, Fauste, pojď, čas téměř vypršel!“
A Faust už jde, aby mu zaplatil.“

V: Faust. „Už je pryč? Šťastnou cestu! **Faust má** svou nohu zpátky a ten koňář
otýpku sena za svou námahu. No, tenhle kousek **ho bude stát** dalších
čtyřicet tolarů.“

Pražák zůstává věrný svému osobitému stylu a osobu si přizpůsobuje, i přesto, že ostatní ji zachovávají:

P: Faustus. „Co jsem to provedl, já ubožák?“

V: Faust. „**Ó, bědný Fauste! Cos to učinil?**“

Nelze však říci, že Faustus k sobě mluví v jiných osobách při každé promluvě adresované své osobě. Zdá se, že zvláště Vrba ve svém překladu užívá odlišné osoby v závislosti na tom, jak o sobě Faustus v dané chvíli smýšlí. Když si neuvědomuje svou lidskou zranitelnost a chápe sám sebe jako již zmiňované „zřízení“, či jako jakéhosi „nadčlověka“, užívá často druhé či třetí osoby. Zatímco když lituje svých hříšných činů a přepadá ho lítost, či jen zmiňuje nějakou souvislost s bohem, nebesy, vykoupením a hříchem (chápe sebe jako člověka), mění osobu na první. Tento obrat ve Faustově chápání sama sebe místy nastává i během jediné promluvy, a to i navzdory tomu, že předloha je v užití osoby konstantní:

- O: Faustus.** „So **Faustus hath**
Already **done**, and **holds** this principle:
There is no chief but only Beelzebub,
To whom **Faustus doth dedicate** himself.
This word „damnation“ **terrifies not him**,
For **he confound** hell in Elysium.
His ghost be with the old philosophers!“ (1.3.56-62)
- S: Faust.** „Tak **učinil** již **Faust**; a **věren** zásadě,
že není pána kromě Belzebuba,
jemuž též zcela **zasvěcuje se**.
A slovo „odsouzení“ **neděsí ho**,
neb peklo s Elysiem **zaměnil**;
duch **jeho** u starých buď mudrců.“
- P: Faustus.** „To **jsem** už **udělal**... a **trvám** na tom,
že není vládce kromě Belzebuba,
kterému **zasvěcuji** celý život!
A **neděsím se** slova zavržení...
peklo či ráj, co na tom záleží,
můj duch buď se starými filozofy!“
- V: Faust.** „To **Faust** už **učinil**
a **vyznává** jen jednu zásadu:
že není pána kromě Belzebuba,
kterému sám **se** plně **zasvětil**.
Mě neleká to slovo „zatracení“,
vždyť peklo **zaměnil jsem** s Elysiem
a duch **můj** míří k starým mudrcům!“

Stuna opět do detailu kopíruje předlohu. Pražák i nadále použít jiné osoby než první ignoruje. V prvních třech českých verších Vrbova překladu Faustus užívá třetí osoby, přičemž se zmiňuje o vládci pekel. Lze se domnívat, že v tomto okamžiku o sobě smýšlí jako o „zřízení“, nikoli smrtelníkovi, dochází tedy k jisté depersonalizaci. V druhé části však nastává zvrát, když při zmínce o „zatracení“ a ráji najednou přechází do osoby první, ačkoli předloha zachovává třetí osobu. Třetí osobou k sobě na několika málo místech promlouvá i Faustův sluha Wágner:

O: Wagner. „I think my master means to die shortly,
For he hath given to me all his goods.
And yet methinks if that death were near
He would not banquet and carouse and swill
Amongst the students, as even now he doth,
Who are at supper with such belly-cheer
As Wagner ne'er beheld in all his life.” (5.1.1-7)

Jak už bylo v této práci zmíněno dříve, Bevington s Rasmussenem se domnívají, že Wágner užíval latinských citátů k připodobnění se Faustovi a k ohromení svých posluchačů. Lze tedy předpokládat, že Wágner užívá v posledním citovaném verši třetí osoby se stejným záměrem, navíc symbolicky v okamžiku, kdy se stává Faustovým dědicem.

Závěr

Cílem této práce bylo srovnání překladatelských strategií, postupů a stanovení některých odlišností ve třech českých překladech anglického díla *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* vzhledem k původní předloze.

V první části práce je shrnut život autora původního díla a doba, ve které žil. Součástí je také uvedení do teorie blankversu a seznámení se s českými překladateli anglického originálu. Druhá část již přistupuje k analýze samotné. Překlady, které byly předmětem analýzy, vyšly v jednotlivých nakladatelstvích v rozmezí padesáti pěti let, a není tedy žádným překvapením, že v nich bylo možné najít značné rozdíly. Paradoxem je, že co se stylu a zachování obsahové správnosti vzhledem k předloze týče, jsou si blíže první (1925) a poslední vydaný překlad (1978).

Vzhledem k tomu, že původní předloha není pouze jedna, ale dvě, a skutečný originál není možné určit, bylo nutné v některých případech při porovnávání překladů konzultovat oba původní texty, ačkoli se má za to, že všichni čeští překladatelé vycházeli z předlohy A (1604). Tuto skutečnost musel autor práce zohledňovat zvláště v podkapitole Odchyly překladů od předlohy, kde se některé chyby odvíjely právě od rozdílnosti jednotlivých předloh.

Nejstarší překlad Stanislava Stuny se svým datem vydání (1925) řadí ke generaci fischerovské, avšak na základě prezentovaných citátů z překladu by se spíše mohlo zdát, že se v mnohém inspiroval ještě v generaci předcházející (sládkovské).

Ačkoli se překlad Stanislava Stuny řadí do období tzv. první republiky, charakteristice překladů, kterou této periodě přičítá Eliška Poláčková, odpovídá jen z části. Poláčková řadí mezi tendence tehdejších překladatelů odklon od filologického překladu a zaměření se na překlad umělecký,¹¹⁵ což s překladem Stuny příliš nekoresponduje, uvážíme-li, že nastupující trend principu funkčnosti překladu často ignoruje a nepřizpůsobuje se tedy textu cílovému, nýbrž se snaží zachovat podobu textu výchozího. Často se uchyluje k doslovnému překladu, což může souviset s tím, že

¹¹⁵ Eliška POLÁČKOVÁ, Český překlad antických her: Quo Vadis?, 2012, s. 141.

se převážně zabýval překlady latinského dramatu. Soustředí se na detail (namísto celku). Součástí jeho překladu je občasné užití výpůjčky, archaismy a snaha o zachování pravidelného metra, v některých případech na úkor obsahu. V zájmu zachování pravidelného blankversu začínají Stunovy verše často monosylabem. Ze všech překladatelů užívá, po vzoru předlohy, ženského zakončení verše nejméně. Neklade důraz na požadavek inscenovatelnosti, mluvenosti, či přizpůsobení rytmu cílovému textu, které jsou pro fischerovskou generaci typické. Podobně jako Vrba, nezachovává původní rým. Občas se v jeho překladech objevují faktické nepřesnosti.

Na druhou stranu lze u něj pozorovat úsilí přiblížit text divákovi (čtenáři), například když jako jediný ze srovnávaných českých překladatelů uvádí překlad latinských veršů v poznámkách a snaží se co nejvíce zachovat autorské pojetí, což jsou specifika charakteristická právě pro fischerovskou generaci.¹¹⁶ Z části také naplňuje Levého vymezení této generace, který překladatelský styl z období mezi světovými válkami charakterizuje vymizením „přechodníků, záporových genitivů a infinitivů na -ti.“¹¹⁷ Vhodně užívá hovorových výrazů u postav nižšího postavení.

Pro překlad Vladimíra Pražáka je příznačné významové a textové rozvolnění (registru, stylistiky). Svým překladem se poměrně vzdaluje od originální předlohy a občas, zřejmě neúmyslně, vyznívají některé promluvy až parodicky, a to převážně vlivem užití deminutivních sufixů a změně registru oproti předloze, která je u něj nejpatrnější ze všech překladatelů. Funkčnost překladu, na kterou jeho generace klade důraz, není v jeho případě naplněna. V některých místech překladu až přehrše explikuje či zjednodušuje, místy pozměňuje faktické informace (ať už záměrně či nevědomky).

Zatímco Stuna i Vrba se drží Marlowova stylu a snaží se zachovávat původní syntaktickou otevřenost, respektive uzavřenost, Pražák originál příliš nerespektuje, ani netrvá na dodržování jambického pentametru, čímž však jeho text získává v češtině mnohem přirozenější tempo a rytmus, avšak ztrácí na autentičnosti. Jako jediný také zachovává rým na místech, kde se vyskytoval v předloze. Negativní stránkou je častá amplifikace, převážně v prozaických částech textu, vynechání určité reálie či naopak

¹¹⁶ DRÁBEK, České pokusy o Shakespeara, s. 166.

¹¹⁷ LEVÝ, Umění překladu, s. 165.

přímýšlení informací. Dalším často se vyskytujícím prvkem v jeho překladech je expresivita.

Překlad Františka Vrby je v mnohém podobný překladu Stanislava Stuny. Je u něj patrná snaha o zachování funkčnosti překladu. Nachází tedy jistou rovnováhu mezi zachováním vyznění originálu a současně text přizpůsobuje uchu současného diváka. Zachovává blankvers, ale již se za každou cenu nedrží jeho ideálního rozměru jako Stuna, což je ku prospěchu rytmu i celkové nálady překladu. Ve Vrbově překladu se nejvíce vyskytuje tzv. mužský rým, typický pro české překlady anglického blankversu, klade důraz na mluvenost. I z důvodu je právě Vrbův překlad nejčastěji inscenován.

Dobře vystihuje skrytý záměr původního autora, když zachovává, a v některých případech i pozměňuje v závislosti na kontextu, osobu, ve které hlavní protagonista (potažmo jeho sluha) promlouvají, což například Pražák ignoruje. Nutno ovšem dodat, že v některých částech mu uniká původní záměr autora, rým či ironie, kterou často jako jediný zaznamenává Pražák.

Cílem této práce bylo provést evaluaci toho, jak se doba vzniku překladu v něm samotném promítla, jak se proměnil význam jednotlivých slov či slovních spojení. Záměrem bylo také postihnout kontextuální významy, na které text poukazuje, a především zda se jejich převod přizpůsobil současnému divákovi (čtenáři). Avšak vzhledem ke komplexnosti tohoto díla nebylo možné pokrýt všechny jeho oblasti. Naskytá se tedy možnost k dalšímu rozpracování.

Summary

The aim of the present Bachelor's thesis was to analyze the differences between three Czech translations of Christopher Marlowe's *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*.

This thesis is comprised of a theoretical and a practical part. The theoretical part focuses on the dramatist's life and work, mentioning some of his other writings, and introduces the era of Elizabethan Theatre. It also briefly discusses the development of English and Czech blankverse. The following chapter describes the contexts in which the Czech translations first appeared. A brief description of a professional path of each translator is included as well. The last chapter of the theoretical part establishes the difference between the original work and its editions which served as the source text for Czech translators.

The practical part consists of a comparative analysis of Czech translations and the original text. The original text, however, exists in two distinct versions, and although the so-called A text was the source text for all Czech translators, in some cases, especially in the chapter *Odchyly překladů od předlohy* (Divergence between translations and the original text), the comparison of both versions was necessary.

The existing Czech translations are fifty five years and this fact is apparent in their forms. The first translation by Stanislav Stuna was published in 1925, the second by Vladimír Pražák in 1969, and the one, by Alois Bejblík (František Vrba), was published in 1978. Surprisingly, the oldest (1925) and the latest translation (1978) are more similar in terms of stylistics and contents.

According to the year of publication, Stanislav Stuna's translation belongs to the so called "Fischer generation". This generation started to focus on functionality of translations which was in slight contradiction with Stuna's translation since his version is rather literal. It copied the source text in many aspects – preserving regular blankverse or using mostly masculine endings, in spite of the fact that feminine endings are more natural in the Czech language. On the other hand, his translation tries to clarify Latin quotes by means of a system of notes at the end of the book. Vrba and Pražák leave these quotes untranslated. Clarification was one of the characteristic

features of the Fischer generation. In his translation, Stuna also works with formality of language used by characters. Whereas characters with lower status usually use the colloquial language, the high-ranking ones speak high Czech. Pražák's translation, in contrast, the characters' speeches are mostly undifferentiated.

Semantic and textual divergences from the source text (ST) are characteristic of Pražák's translation. In most cases, the translator does not respect the original register, facts, or the iambic pentametre of the ST. In some cases, this has a positive effect on the target text (TT), but in others, the original work is losing its authenticity. Pražák often uses amplification (predominantly in prosaic parts of the text), or drops or adds particular information. Expressivity is a common feature of his text.

František Vrba focuses on the functionality of his translation. At the same time, he tries to assimilate his translation into the ST as much as possible. One could say he may have found a certain balance between the English and Czech languages. He uses feminine endings of blankverse most of all the translators, which has a positive impact on his text. His translation is most often used in theatrical productions.

Some of the differences between Czech translations and the original text were revealed in the thesis. A greater part of the topic, however, still calls for a more thorough analysis.

Seznam použité literatury

1) Primární literatura

MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus: A- and B- Texts (1604, 1616)*. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, eds. Manchester: Manchester University Press, 1993.

MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus*. Přeložil Stanislav STUNA. Kladno: J. Šnajdr, 1925.

MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus*. Přeložil Vladimír PRAŽÁK. Praha: Dilia, 1969.

MARLOWE, Christopher. *Doktor Faustus*. Přeložil Alois BEJBLÍK [= František VRBA]. In Alois BEJBLÍK, Jaroslav HORNÁT a Milan LUKEŠ, eds. *Alžbětinské divadlo I: Shakespearovi předchůdci*. Praha: Odeon, 1978. 325-359.

2) Sekundární literatura

DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012.

DRÁBEK, Pavel. Hamlet ve dvou nových překladech. *Host*. Literární měsíčník. 1. vyd. Brno: Host, 2000, č. 5, s. 12-16 [cit. 2014-04-20].

GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.

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

HRABÁK, Josef. *Studie o českém verši*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959.

CHENEY, Patrick Gerard. *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. New York: Cambridge University Press, 2004.

CHUDOBA, František. *Kniha o Shakespearovi*. 2. díl. Praha: Jan Laichter, 1943.

- Internetová jazyková příručka [online]. [cit. 2014-04-20]. Dostupné z:
<<http://prirucka.ujc.cas.cz/>>
- KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010.
- LEVÝ, Jiří. Vývoj českého divadelního blankversu. *Česká literatura*. Praha: Nakl. ČS. Akademie věd, 1962.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Vyd. 3., upravené a rozšířené verze 2. Praha: I. Železný, 1998.
- MARLOWE, Christopher. *Christopher Marlowe. Doctor Faustus and Other Plays*. David BEVINGTON a Eric RASMUSSEN, eds. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY [online] [cit. 2014-04-05]. Dostupné z:
<<http://www.oed.com/>>
- POLÁČKOVÁ, Eliška. Český překlad antických her: Quo vadis?. *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2012, roč. 15, č. 1. s. 136-150.
- RIDLEY, M. R. *Plays and Poems by Christopher Marlowe*. Letchworth: Aldine Press, 1965.
- Seznam textů a edicí: Knihovna překladů raného anglického dramatu. [online]. [cit. 2014-04-01]. Dostupné z:
<http://www.phil.muni.cz/kapradi/seznam_textu.php>
- Slovník české literatury po roce 1945. [online]. [cit. 2014-04-20]. Dostupné z:
<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>>
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*. Praha: Academia, 1987.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk. *Shakespearovi předchůdci*. Praha: Universita Karlova, 1965.
- VESELÝ, Jindřich. *Johan Doktor Faust starých českých loutkařův: Lidopisná studie*. Praha: České lidové knihkupectví a antikvariát, 1911.

Anotace

Autor:	Aneta Mitrengová
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky Univerzity Palackého v Olomouci
Název česky:	Komparativní analýza tří českých překladů The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus Christophera Marlowa
Název anglicky:	The Comparative Analysis of Three Czech Translations of The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus by Christopher Marlowe
Vedoucí práce:	Dr. Filip Krajník
Počet stran:	62
Počet znaků:	83 745
Klíčová slova v ČJ:	překlad, Christopher Marlowe, komparativní analýza, překladatelské metody, překladatelské postupy, blankvers, konotace, denotace
Klíčová slova v AJ:	translation, Christopher Marlowe, comparative analysis, translation methods, translation strategies, blankverse, connotation, denotation

Anotace

Bakalářská práce se zabývá komparativní analýzou překladatelských metod a postupů tří českých překladů díla *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* od anglického dramatika Christophera Marlowa.

Práce se skládá ze dvou částí. Teoretická část práce si klade za cíl přiblížit život a dílo autora, seznámit s důvody jeho vzniku a analyzovaným dílem jako takovým. Dále také představuje překladatele srovnávaných překladů. Druhou část práce tvoří komparativní analýza českých překladů a původní předlohy, v některých případech doplněná o teoretické informace vztahující se k dané problematice. Závěr práce je věnován stručnému shrnutí, vyplývajícího z analýzy srovnávaných překladů.

Abstract

The present Bachelor's thesis comprises a comparative analysis of translation methods and strategies in three Czech translations of *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* by an English playwright Christopher Marlowe.

This thesis is comprised of two larger units. The theoretical part aims to give some information about author's life and his literary output. Furthermore, it introduces Czech translators of analysed translations. The second part consists of the comparative analysis of Czech translations and the original text. In some cases, theoretical information related to the discussed topic is appended. In the conclusion of the thesis, a brief summary of analyzed translations is included.