

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**KOMPARATIVNÍ ANALÝZA ANGLICKÝCH PŘEKLADŮ
DIVADELNÍ HRY *R. U. R.* KARLA ČAPKA**

COMPARATIVE ANALYSIS OF ENGLISH TRANSLATIONS OF
KAREL ČAPEK'S *R.U.R.*

(diplomová práce)

Autor: Bc. Alexandra Pokorná

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Filip Krajník, Ph.D.

Olomouc 2017

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

V Olomouci dne: 4. 5. 2017

Podpis:

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, díky jejichž trpělivosti, podpoře a slově povzbuzení a poučení se tato práce dočkala svého dokončení.

V Olomouci dne: 4. 5. 2017

Alexandra Pokorná

OBSAH

ÚVOD	1
1. ÚVODEM K PŘEKLADU DRAMATU	7
2. PO STOPÁCH INSPIRACE <i>R. U. R.</i>	12
3. STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ <i>R. U. R.</i>	17
4. <i>R. U. R.</i> V KONTEXTU ANGLICKY MLUVÍCÍCH ZEMÍ	21
5. <i>R. U. R.</i> V ANGLICKÉM PŘEKLADU	24
5.1 Paul Selver	24
5.2 Claudia Novack-Jonesová	28
5.3 Peter Majer, Cathy Porterová	29
5.4 Vojen Koreis	29
5.5 David Wyllie	30
5.6 David Short	31
6. ANALÝZA PŘEKLADŮ <i>R. U. R.</i>	31
6.1 Obsah a jazyková forma textu	31
6.1.1 Redukce a přídavky v překladu	32
6.1.2 Významové odchytky v překladu	38
6.1.3 Jazykové zvláštnosti – humor a slovní hříčky	44
6.2 Postavy <i>R. U. R.</i> : zástupci člověka v boji proti Robotům	52
6.2.1 Posuny v charakteristických rysech postav	55
6.2.2 Zobrazení vztahů mezi postavami	61
6.2.3 Ztvárnění Robotů	64
6.2.3.1 Roboti na scéně a na obrazovce	70
6.3 Překlad vedlejšího textu v <i>R. U. R.</i>	74
ZÁVĚR	84

SUMMARY.....	88
POUŽITÁ LITERATURA	92
ANOTACE	97
ABSTRACT	99
PŘÍLOHY	101

SEZNAM ZKRATEK

KČ – Karel Čapek

PS – Paul Selver

MP – Peter Majer, Cathy Porterová

CN – Claudia Novack-Jonesová

VK – Vojen Koreis

DW – David Wyllie

DS – David Short

ÚVOD

Překlad zahraničních děl představuje pro národní literaturu příležitost k vítanému rozšíření a obohacení literárního kánonu. Podle Itamara Evena-Zohara dokonce hraje překladová literatura v rámci každého literárního polysystému roli nejaktivnějšího prvku, což na první pohled viditelné obzvláště u mladých či periferních literárních polysystémů, které tak hledají příležitost k nalezení a projevu vlastního hlasu.¹ K tomuto obohacování však dochází i ve větších a stabilnějších literárních polysystémech, ač v menší míře. Jedním z takových příkladů se zabývá tato diplomová práce, která zkoumá, jakým způsobem je konkrétní dramatické dílo jednoho z předních českých spisovatelů, Karla Čapka, svými překlady reprezentováno v angloamerické literatuře.

K prvnímu kontaktu anglofonního světa s českou literaturou došlo v roce 1832, kdy sbírka *Cheskian Anthology: Being a History of the Poetical Literature of Bohemia with Translated Specimens* poprvé představila anglicky mluvícímu světu např. Josefa Jungmanna, Františka Ladislava Čelakovského nebo Pavla Josefa Šafaříka. Další antologie, které ji následovaly, se rovněž zaměřovaly na přední české (a slovenské) autory a objevily se v letech 1849, 1896 a 1912.²

V roce 1917, kdy Karel Čapek vydal knihu povídek *Boží muka* jako své první samostatné dílo,³ byla tedy česká literatura v anglicky mluvícím světě do jisté míry etablovaná. Nikdo však tehdy nepředvídal, že se právě z Čapka zanedlouho stane nejčtenější a nejpopulárnější český autor v zahraničí, jehož věhlas ztlumí až druhá světová válka.⁴ William E. Harkins přitom uvádí, že opravdu výrazného ohlasu se v zahraničí dočkalo pouze několik Čapkových děl, neboť „if Čapek has been influential in world literature, one must admit that it has been primarily as a writer of

¹ Viz ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in: *Poetics Today* 11(1), 1990, s. 45-51 (s. 46).

² Viz GEORGE J. KOVTUN, *Czech and Slovak literature in English: a bibliography*, Washington, Library of Congress 1988, s. 1.

³ Viz FRANTIŠEK BURIÁNEK, *Karel Čapek*, Praha, Československý spisovatel 1988, s. 137.

⁴ Viz OLIVE CLASSE, *Encyclopedia of literary translation into English: a bibliography*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers 2000, s. 228.

utopian and science fiction“.⁵ Mezi tato díla, vedle *Ze života hmyzu* (anglicky jako *The Insect Comedy*) a *Války s mloky* (*The War with the Newts*) řadí Harkins rovněž i *R. U. R.*, jež bude předmětem této diplomové práce.

Drama *R. U. R.* (poprvé vydané v Československu v roce 1920 pod nakladatelstvím Aventinum) bylo pro účely této práce zvoleno z několika dalších důvodů. Zaprvé se jedná o dílo, které se navždy zapsalo nejen do dějin science-fiction a literatury vůbec tím, že poprvé světu představilo výraz „robot“ (ačkoliv za jeho skutečného autora označuje spisovatel svého bratra Josefa).⁶ Z překladatelského hlediska je však na *R. U. R.* ještě zajímavější skutečnost, že od chvíle prvního vydání tohoto dramatu bylo až do současné doby pořízeno hned několik anglických překladů. To je poměrně zajímavý a řídký úkaz vzhledem k tomu, že angličtina představuje dominantní jazyk na literárním trhu a většinou stojí v roli jazyka zdrojového. V tomto kontextu si můžeme dovolit tvrzení, že o Čapkovo dílo je v anglofonní kultuře zřejmý – a dalo by se říci, že výjimečně vysoký – zájem:

Do roku 1951 ve Velké Británii vyšlo třicet dva titulů od jediného českého autora, Karla Čapka, což převyšuje počet vůbec všech knih, které byly do začátku dvacátých let z češtiny přeloženy.⁷

První překlad *R. U. R.* do angličtiny pořídil Paul Selver. Jak v USA, tak ve Velké Británii posloužil Selverův překlad jako podklad pro inscenaci *R. U. R.* na jevišti. Ta první se odehrála 9. října 1922 v newyorském Garrick Theatre v podání skupiny The Theatre Guild,⁸ londýnská premiéra následovala 24. dubna 1923 v St. Martin's Theatre, kde hru nastudovala The Reandean Company v režii Basila Deana.⁹ V tištěné verzi byl jeho převod v roce 1923 publikován jak ve Velké Británii péčí nakladatelství

⁵ WILLIAM E. HARKINS, *The Real Legacy of Karel Čapek*, in: *The Czechoslovak Contribution to World Culture*, MIROSLAV RECHCIGL Jr. (ed.), The Hague, Mouton & Co. 1964, s. 60-68. (s. 60).

⁶ Viz KAREL ČAPEK, *O slově robot* (Lidové noviny, 24. 12. 1933), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře III*, Praha, Československý spisovatel 1986, s. 502 – 503 (s. 503).

⁷ JANA ŠLANCAROVÁ, *Čapkův anglický nakladatel*, in: *Bohemica litteraria* 19(1), 2016, s. 107-123 (s. 108).

⁸ Viz JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, Praha, KLP 2010, s. 121.

⁹ Viz tamtéž, s. 132.

Oxford University Press, tak ve Spojených státech v nakladatelství Doubleday, Page & Co.

Přestože se první snahy o vytvoření dalšího překladu *R. U. R.* objevily již na konci sedmdesátých let,¹⁰ další verze nakonec vznikla až v roce 1990, kdy Claudia Novack-Jonesová připravila překlad pro Department of Theater Arts Brandeis University ve Walthamu, Massachusetts. Ta podle jejího překladu na jevišti *R. U. R.* rovněž zinscenovala v režii Michaela Murreyho.¹¹ Překlad posléze v rámci sbírky *Toward the Radical Center: A Karel Čapek Reader* vydalo nakladatelství Catbird Press, jež v období své činnosti mezi lety 1987 a 2003 anglickému čtenáři představilo hned několik známých českých spisovatelů, k nimž kromě Karla Čapka patřil například i Karel Poláček, Vladimír Páral nebo Jáchym Topol.

Další překlad z roku 1999, jež pořídili Peter Majer a Cathy Porterová, vydalo britské nakladatelství Bloomsbury ve sbírce *Four plays* edice Methuen Drama. I tento překlad byl použit pro inscenaci, a to už v roce 1998, kdy dílo na jevišti londýnského Union Theatre představil sbor Courtyard Theatre s režisérem Markem Woolgarem.¹²

Čtvrtý překlad pořídil Vojen Koreis a vydal jej pod hlavičkou vlastního australského nakladatelství Booksplendour Publishing. Při vypracování této práce se nepodařilo nalézt informaci o žádné inscenaci tohoto překladu.

Autorem pátého překladu v řadě je David Wyllie. Jeho překlad je dostupný ve vydání z roku 2010 amerického nakladatelství Wildside Press, a dále také v rámci licence Creative Commons v online knihovně australské University of Adelaide. Tato verze byla sehraána přinejmenším dvakrát, a to v Edward Alderton Theatre v Kentu

¹⁰ O okolnostech jedné z prvních iniciativ na „opravu“ Selverových překladů, jejíž propagátor, Sir Cecil Parrot, se měl sám stát dalším z překladatelů, pojednává v kapitole *R.U.R. a Ze života hmyzu – překlad, nebo adaptace?* diplomová práce JANA ŠLANCAROVÁ, *Anglie a Karel Čapek. Vydávání a recepce díla Karla Čapka na Britských ostrovech*, Brno 2015 (magisterská diplomová práce Masarykovy univerzity, vedoucí práce LUISA NOVÁKOVÁ).

¹¹ Viz Jana Horáková, *Robot jako robot*, s. 126 (poznámka pod čarou).

¹² Recenze představení viz DOMINIC CAVENDISH, Theatre: On the Fringe. *Independent* [online]. The Independent. 25.11. 1998 [cit. 2017-01-23]. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-on-the-fringe-1187183.html>

v režii Marka Cambella¹³ a dále při představení skupiny Hamilton Performing Arts Company v režii Jeremyho Bella, jež se odehrála v novozélandském Wellingtonu.¹⁴

Autorem posledního překladu je David Short. Tento překlad vyšel knižně pod nakladatelstvím Hesperus v roce 2011. Stejně jako u Koreisova textu se ani v tomto případě nepodařilo dohledat žádné jevištní provedení.

I přes Čapkovu výjimečnou pozici v české literatuře a významnou roli, již hraje při reprezentaci naší kultury v zahraničí, se anglickým překladům jeho dramatu, popř. jejich recepci a jevištní inscenaci, zatím nevěnovalo mnoho akademické pozornosti. Jednou z výjimek je Jana Horáková, jejíž monografie nazvaná *Robot jako robot* se zaměřuje přímo na Čapkovu *R. U. R.* a zkoumá jej z hlediska dobového kontextu uvnitř Československa i za jeho hranicemi. V roce 2015 na Masarykově univerzitě Jana Šlancarová vypracovala magisterskou diplomovou práci *Karel Čapek a Anglie* s podtitulem *Vydávání a recepce díla Karla Čapka na Britských ostrovech*, která, vzhledem ke svému zaměření na detaily a proces publikace Čapkových děl v zahraničí, nabízí cenné informace zejména o počátcích publikace *R. U. R.* a jeho kritickém přijetí. Loni pak vyšla její studie *Čapkův anglický nakladatel* o Čapkově významném zahraničním vydavateli Stanley Unwinovi v časopise *Bohemica litteraria*. Unwinovo nakladatelství sice *R. U. R.* nikdy nevydávalo, neboť začalo s Čapkem spolupracovat později, ale zato „významně přispělo k tomu, že až na několik výjimek je Čapkovu dílo v angličtině zpřístupněno celé“.¹⁵

Z hlediska kritiky překladu se akademické pozornosti dostalo dosud pouze Paulu Selverovi a Claudii Novack-Jonesové. Kritiku Selverových překladů děl *R. U. R.* a *Bílá nemoc* (anglicky *Power of Glory*) zprostředkoval Robert M. Philmus v článku *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, publikovaném v časopise *Science Fiction Studies* v roce 2001. Srovnání verzí Selvera a Claudie Novack-Jonesové pak nabízí Merritt Abrash ve svém článku *R.U.R. Restored and*

¹³ Edward Alderton Theatre: Rossum's Universal Robots [RUR]. *Edward Alderton Theatre* [online]. Edward Alderton Theatre. Nedatováno [cit. 2017-02-23]. Dostupné z: <http://www.edwardalderton.org/rur.htm>

¹⁴ R.U.R – Rossum's Universal Robots. *Theatreview* [online]. The Theatreview. 11.2. 2016 [cit. 2017-02-23]. Dostupné z: <https://www.theatreview.org.nz/reviews/review.php?id=8810>

¹⁵ JANA ŠLANCAROVÁ, *Čapkův anglický nakladatel*, s. 108.

Reconsidered, uvedeném v časopise *Extrapolation* v roce 1991. Další text k Selverově překladu, tentokrát Čapkova cestopisu z Anglie, nalezneme u Hany Kriakové ve studii *Úskali a problémy Selverova překladu Anglických listů Karla Čapka* z roku 1987, jež vyšla ve Sborníku prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 1989-1990.

V první části tato diplomová práce nejprve nabídne obecný teoretický vhled do problematiky překladu dramatického textu, v němž bude vycházet hlavně z Pavla Drábka, Sirkku Aaltonenové a Susan Bassnettové. Dále se přesune k samotnému Karlu Čapkovi a jeho *R. U. R.* Vzhledem k všeobecně známým informacím o spisovatelově životě se jím bude zabývat pouze v kontextu, který je relevantní pro interpretaci *R. U. R.* a rozbor jeho autorského stylu. Poté bude stručně představeno *R. U. R.* z hlediska děje dramatu a role jednotlivých postav. Poslední dvě kapitoly v této části se budou orientovat na *R. U. R.* v zahraničí. Přiblíží historický kontext a situaci, ve které bylo dílo v zahraničí představeno, a zmíní také další důležité osobnosti, jež v tomto procesu hrály zásadní roli. Poslední kapitola teoretické části nabídne stručné představení jednotlivých překladů. Zejména u prvního překladu, jehož autorem je Paul Selver, budou objasněny některé okolnosti, které je třeba u analýzy tohoto překladu vzít v potaz.

Samotná analýza bude rozdělena do tří tematických okruhů, jež se postupně budou zabývat obsahovou a jazykovou formou *R. U. R.*, vyobrazením dramatických postav v jednotlivých verzích a nakonec zpracováním vedlejšího textu v dramatu. V rámci každého z okruhů bude práce na zvolených příkladech, jež ilustrují daný překladatelský problém, komentovat specifická řešení jednotlivých překladů. Při analýze překladů bude brán v úvahu fakt, že v případě dramatického textu se jedná o speciální druh překladu, neboť dramatický text má pro potenciál svého dramatického zpracování jistá specifika, které je třeba při překladu zohledňovat.¹⁶ To se promítne zejména v poslední části analýzy, která se bude zabývat překladem vedlejšího textu *R. U. R.*, jehož součástí jsou například jevištní poznámky.

¹⁶ Zatímco z o překladech Paula Selvera a Claudie Novack-Jonesové víme, že vznikaly přímo s myšlenkou divadelního ztvárnění, a z komunikace s Davidem Wyllichem vyplývá, že i on překládal dílo s vědomím jeho dramatického charakteru, u překladu Portera a Majerové nic nenasvědčuje tomu, že by vznikl s myšlenkou jevištního zpracování, a ani Vojen Koreis či David Short specifika dramatického textu při překladu v úvahu nebrali, jak vyplývá z komunikace s překladateli.

1. ÚVODEM K PŘEKLADU DRAMATU

Pavel Drábek uvádí, že „teorie dramatického překladu je popelkou translatologie“.¹⁷ A skutečně, odborné translatologické práce se všeobecně shodují na tom, že divadelní překlad patří k nejméně probádaným odvětvím teorie překladu vůbec. Co činí z této literární formy tak problematický materiál k překladu, není pouze jeho povaha, kterou Pfister vymezuje oproti dalším literárním druhům následovně:

In “lyric” and narrative texts, dialogue is but one of a number of optional formal elements. In drama it is the fundamental mode of presentation.¹⁸

Existují dramatické texty, na něž je žádoucí pohlížet (a to i při překladu) jako na literární dílo. Mezi takové by patřily například texty, jež Jiří Veltruský sborně označuje jako „drama“ namísto „theatre“ a ilustruje konkrétně na příkladech George G. Byrona či Percy B. Shelleyho.¹⁹ Dalšími příklady mohou být texty her, jež už delší dobu nejsou uváděny na jevišti a ve své tištěné formě se staly součástí literárního kánonu.²⁰ Těmito výjimkami v případě dramatického textu se však tato práce zabývat nebude²¹ a namísto toho se zaměří právě na ten typ dramatického textu, u něhož není primární rovina literární, ale divadelní. Právě ta představuje pro překladatele největší komplikaci a podle Bassnettové je hlavním důvodem, proč nebylo teorii dramatického překladu věnováno tolik pozornosti:

¹⁷ PAVEL DRÁBEK a WILLIAM SHAKESPEARE, HUBERT KREJČÍ (ed.), *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*, Praha, Větrné mlýny 2012, s. 42.

¹⁸ MANFRED PFISTER, *The theory and analysis of drama*, New York, Cambridge University Press 1988, s. 6.

¹⁹ Cit. v SUSAN BASSNETT, *Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre*, in: SUSAN BASSNETT a ANDRÉ LEFEVERE, *Constructing cultures: essays on literary translation*, Philadelphia, Multilingual Matters c1998, s. 90 – 108 (s. 99).

²⁰ Viz SIRKKU AALTONEN, *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*, Clevedon, Multilingual Matters 1999, s. 4.

²¹ Již proto, že *R. U. R.* jednoznačně vznikalo pro inscenaci; hra byla napsána v roce 1920 a oficiální premiéra proběhla 25. ledna 1921 v pražském Národním divadle. Neoficiální premiéra byla dokonce již 2. ledna 1921, kdy hru uvedlo na jevišti královéhradecké Klicperovo divadlo. To navzdory písemnému upozornění, že by mělo s uvedením počkat, pokyny neuposlechlo a stalo se tak prvním divadlem, jež na svém jevišti *R. U. R.* odehrálo.

The generally accepted view on this absence of theoretical study is that the difficulty lies in the nature of the theatre text, which exists in a dialectical relationship with the performance of that same text and is therefore frequently read as something “incomplete” or “partially realized”.²²

První podrobnější studie tématu dramatického překladu, mezi něž se řadí se svou monografií *Umění překladu* (1963) i Jiří Levý, přicházejí až v 60. letech 20. století. Levý ve svém díle upozorňuje na některé typické rysy dramatického textu a navrhuje vhodný postup při jeho převodu. Jeho teoretický přínos je uznáván i v zahraničí,²³ Aaltonenová však upozorňuje na to, že ač přináší do popředí pohled na jevištní ztvárnění dramatického textu, činí tak příliš vágním způsobem za použití konceptů jako „speakability“ (mluvnosti) či „performability“ (hratelnosti).²⁴

V 80. letech se tématu dramatického překladu dostalo větší pozornosti díky práci Susan Bassnettové, a to zejména její esejí *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods of Translating Theatre Texts* (1985). Během tohoto období se přístupy k překladu divadelního textu dají rozdělit na sémiotický, využívající Piercův triadický model znaku, a holistický, založený na konceptech jako „actability“, „performability“ nebo „speakability“,²⁵ v jejichž rámci se překladem dramatického textu zabýval už Levý.

Přestože se může zdát, že holistický přístup vystihuje dvojí charakter dramatického textu a nabízí dostatečný základ pro potřeby překladu, Bassnettová připouští, že populární koncept „performability“ nepřináší konkrétní upřesnění toho, co tento termín vlastně zahrnuje:

Claims for “performability” are widely made, although the concept is never defined. What it seems to imply is an attempt in the TL to create fluent speech

²² SUSAN BASSNETT, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, in: *Languages and Cultures in Translation Theories* 4(1), 1991, s. 99-111 (s. 99).

²³ Viz tamtéž, s. 105.

²⁴ Viz SIRKKU AALTONEN, *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*, s. 42.

²⁵ Viz MARY SNELL-HORNBY, *The turns of translation studies: new paradigms or shifting viewpoints?*, Philadelphia, J. Benjamins Pub. c2006, s. 86.

rhythms and so produce a text that TL actors can speak without too much difficulty (at least in the opinion of the translator).²⁶

Bassnettová dále podotýká, že i kdyby se podařilo charakteristiku „hratelnosti“ dramatu nalézt, nebylo by možné ji aplikovat univerzálně, neboť „those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type“.²⁷

Dvojitá povaha dramatického textu, která bere v úvahu jeho divadelní produkci, má totiž za následek i mnohem silnější propojení mezi dílem a prostředím, do kterého je drama uváděno. Aaltonenová vysvětluje, že

a theatre production is always closely tied to its own specific audience in a particular place in a particular point in time, and in consequence, when a foreign dramatic text is chosen for a performance, the translation as well as the entire production unavoidably represents a reaction to alterity²⁸

a nastoluje otázku, zda je vůbec možné při překladu dramatu, i bez ohledu na neurčitost takových termínů jako „performability“, nalézt řešení adekvátní vůči původnímu dramatickému textu, který byl však zasazen do jiného prostředí, jiného časového období a odlišného kulturního kontextu.

Z tohoto pohledu nabízí zajímavou perspektivu na překlad dramatu Drábek, jenž souhlasí s výrokem Lindy Hutcheonové, že „in a very real sense, every live staging of a printed play could theoretically be considered an adaptation in its performance“.²⁹ Adaptace, kterou má Drábek (potažmo Hutcheonová) na mysli, však v tomto případě neodkazuje na extrémně volný překlad, jež většinou neslouží ke cti

²⁶ SUSAN BASSNETT, *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods of Translating Theatre Texts*, in: THEO HERMANS (ed.), *The Manipulation of literature: studies in literary translation*, London, Croom Helm c1985, s. 87-102. (s. 90-91).

²⁷ SUSAN BASSNETT, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, s. 102.

²⁸ SIRKKU AALTONEN, *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*, s. 8.

²⁹ Cit. v PAVEL DRÁBEK a WILLIAM SHAKESPEARE, HUBERT KREJČÍ (ed.), *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*, s. 17.

překladatele; Drábek naopak představuje adaptace v různých variantách, které „jsou určovány dramaturgií, tedy uměleckou volbou ztvárnění heterotopického textu (z jiného místa či z jiného času) ve stávajících podmínkách kulturních, uměleckých, divadelních i materiálních a pragmatických“.³⁰

Vedle některých příkladů adaptací, které Drábek uvádí a které se na první pohled netýkají případu diskutovaného v této diplomové práci (například filologický překlad, filmová inscenace nebo transmediace), jmenuje rovněž několik typů, jejichž příklady by se mohly objevit i v praktické analýze překladů Čapkova *R. U. R.*

Jedním z takových je adopce, neboli „přivlastnění si předlohy pro vlastní potřeby“.³¹ Ta se může a nemusí objevovat zároveň s lokalizací, která je zvláštním typem adopce a projevuje se například na překladu vlastních jmen. Dalším typem, ve kterém dochází k seškrtání obsahu např. pro potřeby inscenace, je redukce. Ta je pravým opakem tzv. literárního překladu, který originál překládá v jeho celistvosti a který, jak Drábek ironicky podotýká, „představuje onen doposud platný překladatelský ideál“.³² Z jeho pohledu však představuje ideální přístup k překladu dramatického textu tzv. parodie, kterou vysvětluje následovně:

Nemyslí se tím parodie posměšná, ale parodie ve svém původním významu par-odování, tedy ob-zpívávání. Parodií je tedy myšlen pokus o ztvárnění originálu, které vědomě podává nedokonalou nebo nějak zvláštně zpracovanou podobu originálu.³³

Tento přístup se zdá být patřičnějším i z pohledu překladu Čapkova *R. U. R.* Jak bylo řečeno v úvodu této práce, *R. U. R.* bylo již od samého začátku nerozlučně spjata s divadelním jevištěm jak u nás, tak v zahraničí. Přispívá k tomu jistě aktuálnost tématu hry, která nepřestává fascinovat desetiletí po Čapkově úmrtí; stejně tak silný příběh a jeho forma, na kterých Čapek ukazuje své přednosti jednoho z nejlepších

³⁰ PAVEL DRÁBEK a WILLIAM SHAKESPEARE, HUBERT KREJČÍ (ed.), *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*, s. 19.

³¹ Tamtéž, s. 18.

³² Tamtéž, s. 18.

³³ Tamtéž, s. 27.

českých dramatiků; a konečně ztvárnění postav, které jsou u Čapka, znalce lidské povahy, vždy nedílnou součástí kvality díla. I k překladu bude tedy přistupováno s ohledem na to, že se nejedná pouze o literární dílo, ale dramatický text, který byl ostatně u čtyř překladů ze šesti použit pro divadelní inscenaci.

2. PO STOPÁCH INSPIRACE R. U. R.

Při výčtu vlivů, které se nějakým způsobem podílely na podobě *R. U. R.*, můžeme začít poměrně obecně, a to u Čapkovy rodiny. Bez nadsázky se dá říci, že Čapek vyrůstal v intelektuálně, literárně i jazykově stimulujícím prostředí, což mu umožnilo vybudovat si jedinečný autorský styl, který nalezneme i v *R. U. R.* Ať už hovoříme o Čapkově otci, jenž byl ve svém okolí znám jako ochotný lékař i všestranně angažovaný občan a sourozence Čapkovy podporoval ve vzdělávání i v poznávání okolního světa a lidí,³⁴ a nebo o jeho matce, jež podle vyprávění Josefa Čapka u svých synů prohlubovala zejména zájem o krásnou literaturu a sama značný čas věnovala sběru lidové slovesnosti pro Národohospodářskou výstavu.³⁵

Jako dalšího nemůžeme nezmínit Karlova bratra Josefa. Silné sourozenecké pouto obou bratří se postupem času přetavilo v plodnou uměleckou spolupráci, která vyústila v několik prozaických děl, např. *Zářivé hlubiny* (1916) nebo *Krakonošova zahrada* (1918), ale také divadelních her, jako například *Ze života hmyzu* (1921) nebo *Adam Stvořitel* (1927). I na *R. U. R.* zanechal Josef Čapek svůj otisk – nejen že je skutečným autorem výrazu „robot“, jak již bylo řečeno v úvodu této práce, ale zároveň byl i autorem návrhu kostýmů pro divadelní premiéru v Národním divadle.³⁶

Obzvláště významný je z hlediska jazykové stránky *R. U. R.* vliv Čapkovy babičky Heleny Novotné:

A pak jsme měli babičku, paní mlynářku z Hronova, zbožnou, moudrou a přitom veselou jako skřítek, plnou písniček, úsloví, pořekadel a lidového humoru; byla živým ztělesněním lidového ducha i jazyka našeho kraje. Čím déle píši a pracuji v našem jazyce, tím více si uvědomuji, co všechno mám po ní a co jsem se od ní naučil a učím se podnes.³⁷

³⁴ Viz FRANTIŠEK ČERNÝ, *Premiéry bratří Čapků*, Praha, Hynek 2000, s. 9.

³⁵ Cit. v FRANTIŠEK BURIÁNEK, *Karel Čapek*, s. 19.

³⁶ Viz JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako Robot*, s. 98.

³⁷ KAREL ČAPEK, *Jak jsem k tomu přišel* (Lumír, 16.4. 1932), in: KAREL ČAPEK, *Poznámky o tvorbě*, Praha, Československý spisovatel 1960, s. 75 – 77 (s. 76).

Již z Čapkova krátkého úryvku je možné se domnívat, že jeho babička do jisté míry dramatika inspirovala při psaní jedné z jeho postav, a to Nány, jež sdílí některé její charakteristiky (viz kapitola Obsah a jazyková forma textu).

Čapek o svém jazyku zdůrazňuje, že zejména ve svých dramatických dílech dává přednost řeči jednoduché a srozumitelné ve formě, která připomíná jazyk mluvený:

Poznávat je jedna mánie; vyjadřovat je druhá. Nikoli vyjadřovat sebe, nýbrž vyjadřovat věci. Myslím, že se mi podařilo vyslovit mnoho věcí krátce a skoro přesně; v dramatech jsem dosáhl jistého úspěchu, snaže se o jazyk mluvený, a nikoli o jazyk psaný.³⁸

Obecně autor považuje přirozeně plynoucí jazyk za jedno ze zásadně důležitých kritérií, zejména při psaní svých divadelních her. Jejich genezi komentuje s tím, že „pokud člověk píše hry pro divadlo, vyrábí vlastně jen polotovar. Není to hotové dílo, teprve režisér a herci je plně realizují“.³⁹ Tento Čapkův postoj k dramatickému textu nabízí podobnou perspektivu, jaká byla představena v kapitole Stručně k překladu dramatu zejména na postojích Aaltonenové a Hutcheonové.

Z hlediska obsahu jsou však Čapkovy hry a tvorba obecně vše, jen ne „polotovar“. Čapek byl toho názoru, že umění by nemělo být pasivním pozorovatelem světového dění, a sám v něm odrážel svůj světonázor, své obavy a výsledky pozorování svého okolí:

³⁸ KAREL ČAPEK, *Karel Čapek o sobě* (Rozpravy Aventina, 15.9. 1925), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře II*, Praha, Československý spisovatel 1985, s. 586 – 588 (s. 587).

³⁹ KAREL ČAPEK, *Interview o divadle* (Lidové noviny, 26.2. 1933), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře III*, Praha, Československý spisovatel 1986, s. 415 – 417 (s. 416).

Nemohu si pomoci, ale literatura, která se nestará o skutečnost a o to, co se opravdu děje se světem, písemnictví, které na to nechce reagovat tak silně, jak je dáno slovu a myšlence, taková literatura není můj případ.⁴⁰

Ani *R. U. R.* v tomto případě není výjimkou. Vznikajíce ve věku stroje, tedy „bouřlivé době vrcholné a zároveň úpadkové fáze celosvětového procesu industrializace práce i života“,⁴¹ Čapkovi Roboti nastavují zrcadlo prioritám tehdejší společnosti:

Koncept robota, ustavený Karlem Čapkem, můžeme chápat jako artikulaci stavu humanity v té fázi jejího vývoje, ve které se vynořila na vrcholu moderní doby, soustředěné na fyzický výkon strojů a na racionalitu lidské bytosti, a současně jako nástroj zpochybnění této konstrukce a výraz potřeby znovu definovat (v návaznosti na modernou odmítané historické reminiscence) co je to člověk a co jej jako člověka určuje.⁴²

Bratři Čapkovi se ostatně totožným problémem zabývali již ve své povídce *Systém* (1908) ze sbírky *Krakonošova zahrada*, která pojednává právě o nalezení ideálního, efektivního dělníka pro moderní průmysl. Pokud si přečteme popis tohoto dělníka v podání hlavní postavy povídky, továrníka Johna Andrew Ripratona, skutečně mezi jeho dělníky a pozdějšími Rossumovými Roboty nalezneme jistou podobnost:

My se chápeme této práce ve velkém. Vše se musí zrychlit. Dělnická otázka nás zdržuje. Vypovídáme boj socialismu, tuberkulóze, úbytku porodů, osvětě, osmi hodinám i alkoholismu. Nic nás nesmí zdržovat. Dělník se musí stát strojem, aby se prostě točil. Každá myšlenka je porušení kázně!⁴³

⁴⁰ KAREL ČAPEK, *Válka s mloky* (pův. rozhlasová přednáška O knihách a Mlocích, 29.3. 1936), in: KAREL ČAPEK, *Poznámky o tvorbě*, Praha, Československý spisovatel 1960, s. 108 – 110 (s. 110).

⁴¹ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako Robot*, s. 98.

⁴² JANA HORÁKOVÁ, *85 let Čapkových Robotů a jejich proměn*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (H, Řada hudebněvědná) 55, 2006, s. 63–74 (s. 70).

⁴³ KAREL ČAPEK a JOSEF ČAPEK, *Systém*, in: KAREL ČAPEK a JOSEF ČAPEK, *Krakonošova zahrada*, Praha, Levné knihy KMa 2000, s. 19-27 (s. 23).

Vedle toho zmiňuje Horáková i další raná díla, v nichž se vyskytují umělé bytosti. Ať už se jedná o díla obou Čapků, jako například *Povídka poučná* (1908), nebo tvorbu Josefa Čapka samotného, jako je povídka *Opilec* (1914-1915); žádné z těchto děl však neobsahuje označení „robot“.⁴⁴

Za hlavního předchůdce nicméně Karel Čapek označil své starší drama *Ze života hmyzu*. V jednom ze svých sloupků autor popisuje, jak při psaní *Ze života hmyzu* „týž druhý to všechno píše (vynecháváje Tuláka) až po akt Mravenců, ale pak se utrhne a odštípnuv z Mravenců vedlejší myšlenku taylorismu pouští se do psaní Robotů“.⁴⁵ Vize ambiciózních, pracovitých mravenců, kteří neváhají obětovat jedince pro dobro celku, skutečně svou připomínají myšlenky, které zaslechneme od mužských protagonistů *R. U. R.*

Z dalších literárních inspirací zmiňuje literární teoretik František Valouch například:

[V]e svých utopických dílech z dvacátých let reagoval [Čapek] na určitý evropský literární kontext, konkrétně v *RUR* na Villiersův román *Budoucí Eva*, který vyšel česky na jaře r. 1920, [...] některé motivické a technicky kompoziční rysy dramatu ukazují i k H. G. Wellsovi a Georgu Kaiserovi.⁴⁶

Pokud však jde o hlavní impuls k napsání hry, sám Čapek identifikuje svůj záměr soustředit se na něco zcela jiného, než je často zmiňovaná obava z probíhajícího vědeckého pokroku. Mnohem silnější inspirací a ústředním motivem mu zůstává člověk a lidstvo:

⁴⁴ JANA HORÁKOVÁ, *85 let Čapkových Robotů a jejich proměn*, s. 65.

⁴⁵ KAREL ČAPEK, *Poznámky k Životu hmyzu* (Jeviště, 30.3. 1922), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře II*, Praha, Československý spisovatel 1985, s. 397 – 399 (s. 397).

⁴⁶ FRANTIŠEK VALOUCH, *Čapkovy utopie a skutečnost*, in: *Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození*, Hradec Králové, SVK 1990, s. 27-32 (s. 28).

Přiznávám se totiž, že k napsání této hry mne svedl její děj, zejména ony dva akty, kde hrstka lidí očekává, se vztyčenou hlavou svůj konec; lidský heroismus je mou zamilovanou myšlenkou a zlákal mne vlastně k této látce.⁴⁷

Způsobu, jakým se tyto a některé další podněty podepsaly na výsledné podobě Čapkovy hry, se budeme věnovat do větší hloubky v praktické části této studie. V ní se pokusíme jednak provést analýzu jednotlivých formálních i obsahových složek *R. U. R.* se zaměřením právě na výše uvedené rysy, jednak se podíváme, jakým způsobem byly Čapkovy myšlenky a jeho styl respektovány a převedeny u jednotlivých překladatelů.

⁴⁷ KAREL ČAPEK, *Ještě R.U.R.* (Jeviště, 24.2. 1921), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře II*, Praha, Československý spisovatel 1985, s. 251 – 253 (s. 252).

3. STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ *R. U. R.*

Předehra *R. U. R.* zastihne Harryho Domina, centrálního ředitele továrny, při práci v jeho kanceláři. Později na scénu přichází další zásadní postava, představitelka Ligy humanity Helena Gloryová, která je se svou snahou o prosazení práv pro Roboty opakem Harryho Domina. Její příchod přináší komický element při střetu jejich protikladných postojů a obzvláště ve chvíli, kdy Helena při seznamování se zbytkem osazenstva továrny zaměňuje lidi s Roboty. Mezi Harrym a Helenou už od počátku vzniká romantické napětí.

Do počátku prvního dějství vstupujeme ve chvíli, kdy Helena a Harry Dominovi slaví desetileté výročí seznámení. Náznaky prozrazují, že ve vzduchu visí nevyřčená hrozba související s Roboty a jejich bojem proti člověku, která je Heleně záměrně zamlčována. Helena i její služka Nána však vnímají Roboty jako hrozbu. Dozvídají se, že se lidstvo potýká s neplodností a Helena nechává poslat pro Robota Radia, který byl stažen z provozu pro náhlý záchvat zuřivosti. Z jejich rozhovoru vyplývá, že Radius patří ke skupině Robotů, kteří považují lidstvo za podřadné a přejí si mu vládnout. Helena se nakonec rozhodne pro radikální krok nápravy situace a spálí recept na výrobu Robotů. Záhy přichází Domin a další továrníci a v nadšení z dobrých zpráv, podle kterých k revoltě Robotů nakonec nedojde, jí prozrazují, že právě o tajemství své výroby stojí Roboti nejvíce. Helena však nemá možnost přiznat, že tajemství spálila, neboť poštovní loď doručí na ostrov letáky organizace Robotů, která Robotům nařizuje kompletní eliminaci lidstva.

Druhé dějství zobrazuje hlavní hrdiny zabarikádované před Roboty, jak přemítají o svém osudu a o tom, čím vinou došlo k tragédii. Dohady ukončí Helena ve chvíli, kdy se přizná, že přesvědčila lékaře Galla, aby u jedné z vyráběných skupin robotů pozměnil výrobní proces a dal jim „duši“, čímž získali vědomí sama sebe a hlubokou nenávist k lidstvu. Pod tlakem situace se přítomní továrníci shodnou, že nejlepší řešení bude nabídnout Robotům jejich výrobní tajemství za svobodu pro lidi obklíčené na ostrově – tajemství, které však Helena navždy zničila. Roboti vniknou do zabarikádovaného domu a zavraždí všechny kromě stavitele Alquista.

Třetí dějství odhaluje, že Roboti zajali Alquista jako posledního člověka na světě s vidinou, že jim odhalí tajemství výrobního procesu nebo života a rozmnožování. Roboti nyní již cítí bolest a také strach a obavu o pokračování svého rodu. Alquist jim však nedokáže poskytnout, co požadují. Na scénu přichází Robot Primus s Robotkou Helenou a již od počátku je zjevné, že jsou jiní než ostatní. Nechybí jim zvědavost a jeden ke druhému se chovají s něhou, která prozrazuje jejich vzájemné city. Když si toho Alquist povšimne, sezná, že právě oni jsou pokračováním rodu, a pokyne jim, aby spolu odešli. Divadelní hra končí v Alquistově pohnutí z toho, že život bude nadále pokračovat.

Jméno továrny na Roboty, a potažmo i celému dramatu, dává vynálezce hmoty, ze které jsou Roboti vytvořeni, vědec a fyziolog Rossum. Ten se ve hře objevuje pouze ve vyprávění, stejně jako jeho nástupce, mladý Rossum, který zdokonalil výrobní proces Robotů. Hlavním představitelem továrny, stejně jako progresivní vize dokonalého stavu společnosti založené na užívání Robotů, je Harry Domin:

Adame, Adame! Už nebudeš jíst chléb svůj v potu tváře; už nepoznáš hladu a žízň, únavy a ponížení; vrátíš se do ráje, kde tě živila ruka Páně. Budeš svobodný a svrchovaný; nebudeš mít jiného úkolu, jiné práce, jiné starosti než zdokonalit sama sebe. Budeš pánem stvoření. (27)

Domin si jde pevně za svým, a to jak ve vedení továrny, tak při námluvách Heleny, která je v dramatu jeho protějškem. Její ženskost je podtržena nejen jejím jménem, které odkazuje na Helenu Trójskou, ale také svou mladostí a krásou, jimiž vzbuzuje u všech mužských postav obdiv. Zároveň však její jméno obsahuje další charakteristiku – Helena, stejně jako její mytologická jmenovkyně, je totiž v důsledku svého nerozumného jednání příčinou hlavního konfliktu, a to hned dvakrát: když přesvědčí lékaře Galla, aby pozměnil výrobní proces Robotů, a dále když v pohnutí nad neplodností lidstva spálí recept na výrobu Robotů.

Nejsilnější averzi vůči Robotům jednoznačně cítí Nána, která je vedle Heleny jedinou další ženskou postavou. Přestože mají obě ženy jedno společné, totiž ani

jedna není přítomnými muži brána příliš vážně, obě mají ve hře zcela jinou roli. Zatímco u Heleny je zdůrazněn její ženský aspekt, Nána vystupuje nejen svými názory, ale i svým lidovým vyjadřováním v ostrém kontrastu se vzdělaností a kultivovaností ostatních postav.

Ostatní vedlejší (mužské a zároveň lidské) postavy tvoří Dominovi spolupracovníci, kteří mají na starosti různé části chodu továrny, doplňují Domina o další mužské stereotypy a zároveň jsou v mnohém symbolem své profese. Ze skupiny továrníků jako jediný svým způsobem vystupuje Alquist, který se vymyká svým střízlivým a konzervativním přístupem k technickému pokroku. Alquist se nechová nadřazeně ani k ženským postavám, ani k Robotům a jako jediného jej Roboti nechávají naživu: „Je to Robot. Pracuje rukama jako Roboti. Staví domy. Může pracovat.“ (70)

Kromě uvedených postav jsou již v *R. U. R.* přítomni pouze Roboti. Pouze část z nich ve hře dostane vlastní jména, z nichž vidíme (Sulla, Marius, Radius, Damon, Primus, Helena) na první pohled, že Čapek pokračuje v předchozí inspiraci antickou historií a mytologií.

Nejvíce prostoru ve hře dostávají Roboti Radius, Damon, Primus a Helena. O Robotu Radiovi se dozvídáme, že od doktora Galla dostal na Helenino přání největší mozek, aby byl nejchytřejší a šel příkladem dalším Robotům. V rámci děje ho ale blíže poznáváme až jako první vlašťovku vzpoury Robotů, když při rozhovoru s Helenou dává jasně najevo svůj odpor vůči lidské nadvládě a lidskému pokolení. Robot Damon je dalším z Robotů, již byli doktorem Gallem zdokonaleni. Divák se dozvídá, že byl Damon prodán do Havru, francouzského přístavního města, a bezpochyby není náhodou, že právě Havre je místem, kde vznikla první organizace sjednocující Roboty: „V Havru se ustavila první organizace Robotů – a vydala výzvu k Robotům světa“ (47). Z posledního dějství navíc vyplývá, že Damon hraje zásadní roli v tzv. Ústředním Výboru Robotů, když se dožaduje audience u Alquista (73).

Jako poslední pak na scénu přicházejí Primus a Helena. Ti jsou první zástupci modifikovaných Robotů, kteří zažijí lásku. Zatímco Primus (jehož jméno v latině znamená „první“), má svůj osud nevědomky ve svém jméně, Helena, oblíbenkyně

Heleny Dominové, svým způsobem představuje pokračovatelku své ideologické matky a sdílí jak její naivitu a ženskost, tak touhu po lásce.

4. R. U. R. V KONTEXTU ANGLICKY MLUVÍCÍCH ZEMÍ

V době prvního uvedení *R. U. R.* v zahraničí, tedy v období mezi světovými válkami, které je rovněž známo jako věk stroje,⁴⁸ se svět posouval velkou rychlostí kupředu na vlnách technologického pokroku. Ten přinášel v první řadě dosud nevídané možnosti jak zefektivnit průmyslovou výrobu a zjednodušit člověku život; představoval však také krok do neznáma, jenž může pro společnost znamenat zcela nové hrozby, vyplývající ať již z technologie samotné, nebo jejích dopadů na společnost.

V Čapkově *R. U. R.* objevil anglicky mluvící svět toto dobové svědectví podávané z Čapkova jedinečného úhlu pohledu. Adam Roberts v předmluvě k Selverově překladu *R. U. R.* konstatuje, že

both *War with the Newts* and *R. U. R.* tap into the twentieth-century experience that new forms of technology, and new efficiencies in labour (particularly Fordism and the production line) simultaneously generated enormous new prosperity and created alarming new potentials for exploitation and destruction.⁴⁹

Právě Čapkovo věrné (až futuristické, neboť neztrácí nic na své aktuálnosti ani v 21. století) zobrazení své doby a jejích úzkostí je jedním z důvodů, proč *R. U. R.* vyvolalo takovou vlnu zájmu v zahraničí, a to zejména u zemí, jež stály v čele tohoto pokroku:

Z tohoto pohledu není tedy vůbec dílem náhody, že hra měla největší a zřejmě i nejtrvalejší ohlas v anglosaském prostředí, v USA a Velké Británii, tedy v zemích, kde byl průmyslový vývoj nejrychlejší a jeho sociální a společenské dopady tak vystupovaly nejzřetelněji.⁵⁰

⁴⁸ Viz JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako Robot*, s. 17.

⁴⁹ ADAM ROBERTS, *Introduction*, in: KAREL ČAPEK, *R. U. R. (Rossum's Universal Robots) and War with the Newts*, London, Orion Publishing Group 2011, s. v-ix (s. vi).

⁵⁰ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako Robot*, s. 42.

Způsob, jakým Čapkovo téma rezonovalo v tehdejší společnosti, je podle Venutiho nezbytným předpokladem k tomu, aby zahraniční dílo vůbec bylo k překladu vybráno:

Translating can never simply be communication between equals because it is fundamentally ethnocentric. Most literary projects are initiated in the domestic culture, where a foreign text is selected to satisfy different tastes from those that motivated its composition and reception in its native culture. And the very function of translating is assimilation, the inscription of a foreign text with domestic intelligibilities and interests.⁵¹

Dokonce i forma utopického dramatu, kterou Čapek pro sdělení myšlenky *R. U. R.* zvolil, odrážela vzrůstající zájem 19. století o téma utopie. Utopie, již původně v 16. století popularizoval Thomas More se svým stejnojmenným dílem, prošla v moderní společnosti jistou aktualizací, kdy se jako termín stala synonymem pro vyspělou, technologicky – a později i sociálně – dokonalou společnost:

Utopias thrived amid the 19th century's infatuation with scientific progress. Many philosophers—Karl Marx included—thought that historical forces and the steady accumulation of rational knowledge would someday yield an “end state” for history. According to this way of thinking, the thoughtful futurist needed only to spot and nurture tomorrow's dominant progressive trends and kill off the feudal superstitions of false consciousness; then social perfection would arrive as surely as the ticking of a clock.⁵²

Vedle těchto faktorů, které jednoznačně přispěly k zahraniční popularitě *R. U. R.*, stručně zmíníme i podporu dvou osobností, jež Čapka na cestě za uznáním v anglicky mluvících zemích doprovázely. Jsou jimi zejména Otakar Vočadlo a František Khol.

⁵¹ LAWRENCE VENUTI, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, New York, Routledge 1998, s. 11.

⁵² Science fiction. *Encyclopædia Britannica Online* [online], Encyclopædia Britannica Inc. Nedaťováno [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/art/science-fiction/SF-cinema-and-TV>.

Čapkova korespondence s Vočadlem započala v roce 1921. Tento literární historik a překladatel, jenž v té době působil na School of Slavonic and East European Studies při University of London, Karla Čapka nominoval na pozici čestného člena londýnského PEN klubu, což spisovateli přineslo i pozvání na londýnské zasedání klubu a jeho slavnostní ceremonie.⁵³ Jak podotýká Bohuslava Bradbrooková, v době, kdy Čapek v Anglii pobýval (1924), se již hry *R. U. R.* a *Ze života hmyzu*, uvedené v Londýně, těšily velké oblibě, a Čapek byl tak přijat velmi kladně, včetně příležitostí seznámit se se svými oblíbenými osobnostmi anglické literatury, jako G. K. Chestertonem, G. B. Shawem nebo H. G. Wellsem.⁵⁴ Vočadlo dělal Čapkovi při cestách po Anglii společnost a dojmy z cest podrobně popsal ve svém díle *Anglické listy Karla Čapka*.

František Khol byl další osobností, která Čapkovi výrazně usnadnila cestu k zahraničnímu čtenáři a divákovi. Tento spisovatel a dramaturg činohry Národního divadla založil divadelní agenturu Centrum, jež usilovala o prosazení českých dramatiků v zahraničí, a kromě jiných zastupoval i Karla Čapka. Z přátelsky vedené korespondence obou mužů je patrné, že mezi nimi vznikl blízký vztah. Při příležitosti Kholových padesátých narozenin o něm Čapek prohlásil, že Khol „jako nejpilnější pavouček utkal pro nás všechny síť mezinárodních konexí: dílo, které má pro náš kulturní vývoj dosud jen stěží ocenitelný význam“.⁵⁵

⁵³ Viz IVONA MISTEROVÁ, *Letters from England: Views on London and Londoners by Karel Capek, the Czech "Gentleman Stroller of London Streets"*, in: *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 8(2), 2010, dostupné z: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2010/misterova.html> [cit. 2015-08-01]

⁵⁴ Viz BOHUSLAVA BRADBROOK, *Karel Čapek - hledání pravdy, poctivosti a pokory*, Praha, Academia 2006, s. 25.

⁵⁵ KAREL ČAPEK, *František Khol* (Prager Presse, 4.11. 1927), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře III*, Praha, Československý spisovatel 1986, s. 108 – 109 (s. 108-109).

5. R. U. R. V ANGLICKÉM PŘEKLADU

5.1 Paul Selver

Prvním překladatelem Karla Čapka v Anglii byl Paul Selver (1888–1970). Selver, jenž pocházel ze smíšené rodiny, kde matka byla Angličanka a otec Polák, přišel do kontaktu s češtinou jako úředník v kanceláři československého odboje v Londýně. Po vzniku Československa stal překladatelem pro československé velvyslanectví v Londýně, kde zůstal až do roku 1954. Jeho překladatelskou prvotinou byla sbírka básní *An Anthology of Modern Bohemian Poetry* (1912). Dvorním překladatelem děl Karla Čapka se Selver stal v roce 1923, kdy pořídil první anglické převody dramát *R. U. R.* a *Ze života hmyzu*, později k nim přidal například ještě díla jako *Anglické listy*, *Věc Makropulos*, *Bílá nemoc*, nebo *Matka*.

Jelikož si Čapek zpočátku neměl možnost zvolit jiného překladatele, musel se spokojit se Selverem, a to navzdory konfliktům a problémům v jejich spolupráci. Jak však píše Vočadlo, pro Čapka bylo úlevou, když mohl své pozdější překlady svěřit nakladatelství Allen & Unwin a využít překladatelských talentů, které při svém působení na School of Slavonic and East European Studies vyhledával Otakar Vočadlo mezi svými nadějnými studenty.⁵⁶

Než však přistoupíme k prvnímu překladu *R. U. R.* jako k Selverově výhradnímu dílu, je nutné vzít v potaz rovněž některé další okolnosti, které svým dílem mohly přispět k jeho konečné podobě, a nad kterými Selver neměl zcela kontrolu. Todorová o Čapkových prvních překládaných dramatech (jimiž máme na mysli právě *R. U. R.* a *Ze života hmyzu*, anglicky *The Insect Play*) uvádí, že „tato dramata byla překládána řekněme na objednávku pro určitá divadla, která počítala s jejich uvedením. U dramatu o robotech tak nacházíme poznámku, že se jedná o

⁵⁶ Viz OTAKAR VOČADLO, *Anglické listy Karla Čapka*, Praha, JAN 1995, s. 24-25.

úpravu pro divadlo Nigela Play Fair nebo Guild Theatre“.⁵⁷ Zatímco v případě Guild Theatre odkazuje Todorová na americké divadelní seskupení, které uvedlo Čapkovu dílo na jeviště v roce 1922 (viz Úvod), Nigela Play Fair neoznačuje divadelní sbor ani organizaci, ale Sira Nigela Playfaira, jenž stál v čele tehdy módního a populárního londýnského Lyric Theatre, a postaral se o jevištní adaptaci nejen u překladu *R. U. R.*, ale také *The Insect Play*, jež mělo svou premiéru 5.5. 1923 právě v Lyric Theatre. Playfairova adaptace se dotkla jak verze pro anglické, tak americké jeviště, jak ukazují propagační materiály pro obě premiéry (viz Přílohu 1 a 2 této práce). Playfair na průběh spolupráce vzpomíná pouze v souvislosti s *The Insect Play* ve zmínce, že „Mr. Paul Selver translated it for us literally, and Clifford Bax and I collaborated on adapting it“.⁵⁸ Z tohoto pohledu byl tedy původní překlad spíše výchozím textem, na němž dále pracoval Nigel Playfair, jenž byl dobře znalý jak požadavků jeviště, tak zahraničního diváka.⁵⁹ Horáková například uvádí, že právě Playfair stojí za vyjmutím Čapkových úvodních autorských poznámky o podobě jednotlivých postav:

Úpravy autorských poznámek odpovídaly realistické tendenci typické pro americkou divadelní produkci, proto se můžeme domnívat, že šlo o iniciativu jeho konzultanta, divadelníka Nigela Playfaira, jenž je v programu uveden jako spoluautor anglického překladu newyorské premiéry.⁶⁰

Ani tam však seznam činitelů potenciálních změn v Selverově textu (který Robert M. Philmus nazývá „Ur-Selverem“⁶¹) nekončí. Philmus vysvětluje, že v duchu cenzury zejména narážek na sexualitu a náboženství mohly úpravy, které Selver v textu

⁵⁷ TEREZA TODOROVÁ, Kontext a význam překladů Čapkovy díla do anglického jazyka. *Památník Karla Čapka* [online], 31.3. 2014 [cit. 2016-07-13]. Dostupné z: http://www.capek-karel-pamatnik.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=200013&id=14366&p1=1122

⁵⁸ Cit. v ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, in: *Science Fiction Studies* 28 (1), 2001, s. 7-32, s. 27 (poznámka č. 30).

⁵⁹ Jak se k těmto modifikacím stavil Selver naznačuje například zmínka Otakara Vočadly o Selverově nevráživosti vůči Playfairovi a jeho jednání, viz OTAKAR VOČADLO, *Anglické listy Karla Čapka*, s. 100-101; dojem nevráživosti lze podle Philmuse získat i ze Selverova vlastního románu *One two three*, ve kterém jedna z postav Playfaira očividně paroduje. Viz ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 27 (poznámka č. 30).

⁶⁰ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, s. 126 – 127.

⁶¹ Viz ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 14.

neprovedl sám, zapříčinit i další orgány. Dokládá to na příkladu Lord Chamberlain's Office, kanceláře Lorda komořího, která návrh divadelního scénáře schvalovala:

The British Library (BL) holds a typescript of Selver's translation among its "Lord Chamberlain" papers. Its allocation there derives from its having been submitted to the Lord Chamberlain's Office (LCO) for the purpose of obtaining a license for the stage production; and from the correspondence on that matter surviving as part of the same BL collection, it is clear that an LCO bureaucrat objected to Alquist's quoting the Bible at the end of a fantasy-drama.⁶²

V neposlední řadě je třeba zmínit okolnosti vydání Selverova překladu v tištěné podobě. Je známo, že *R. U. R.* se napoprvé objevilo ve vydání dvou různých nakladatelů, a to „the American edition-originally from Doubleday but now available under other imprints (also in anthologized form), and the English, which remains the property of the Oxford University Press“.⁶³ Jana Šlancarová k tomu ve své diplomové práci vysvětluje, že rozhodnutím Humphreyho Milforda zastupujícího nakladatelství Oxford University Press, mělo k vydání obou verzí dojít co nejdříve po premiérách představení, a to ve formě odpovídající scénářům jednotlivých verzí.⁶⁴ Zatímco vydání Oxford University Press tak reflektovalo skupiny The Reandean Company, americké vydání Doubleday reflektovalo podobu představení tak, jak jej nastudovala skupina The Theatre Guild.

Informace o jednotlivých verzích odhalují, že se v důsledku odlišného jevištního zpracování i obě tištěné verze výrazně liší. Jednou z nejvýraznějších změn, která je u anglického vydání u Oxford University Press patrná na první pohled, je přejmenování Hallemeiera („Helman“) a Busmana („Jacob Berman“).⁶⁵ Obecně však Philmus oxfordské vydání vidí jako věrnější reprodukci původního díla, která oproti

⁶² ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 15.

⁶³ Tamtéž, s. 13.

⁶⁴ Viz JANA ŠLANCAROVÁ, *Anglie a Karel Čapek. Vydávání a recepce díla Karla Čapka na Britských ostrovech*, s. 32.

⁶⁵ Viz ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 15.

americkému vydání neobsahuje tolik případů redukce, jejíž nadbytek je v tomto překladu *R. U. R.* obecně kritizován.⁶⁶

Jak Philmus zmiňuje výše, je to právě americké vydání nakladatelství Doubleday, jež se dočkalo dalších reprintů a antologizací, a je tedy v současnosti snadněji dostupné. Ve srovnání s anglickou verzí však obsahuje více škrťů, které jsou však zřejmě, jak je doloženo na korespondenci s Theresou Helbrun, jednou z vedoucích osobností skupiny Theatre Guild v době prvního uvedení *R. U. R.* do jisté míry rozhodnutím divadelní společnosti.⁶⁷ Ta uvedla, že „there was no adaptation in this version that we received from England, and whatever changes were subsequently made were made by us in rehearsal according to the usual exigencies of production“.⁶⁸

Výše uvedené informace uvedly na pravou míru původní předpoklad, že hovoříme-li o překladu Paula Selvera, jedná se o dílo, na kterém pracoval v první řadě jeho překladatel. Jak je zřejmé, Selver musel brát v úvahu dobovou společenskou situaci v Anglii a ve Spojených státech, která vyžadovala (popř. prostřednictvím úřadů přímo vynucovala) určitou míru cenzury. Hotový návrh překladu byl navíc dále postoupen jevištní adaptaci zkušeného Nigela Playfaira, a popřípadě zohlednil také změny, které provedly samy divadelní společnosti, jež Čapkovu drama na jevišti přivedly k životu.

Pro potřeby této práce pracujeme výhradně s textem původního amerického vydání, které je dnes nejběžněji přetiskováno a antologizováno. Činíme tak však s vědomím, že se jedná o adaptaci, ve které Selver, ač diskutovaný pro své prohřešky i na základě jiných překladů,⁶⁹ nemusel stát za vznikem všech rozdílů oproti Čapkovu původnímu textu.

⁶⁶ Viz ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 14-15.

⁶⁷ Viz tamtéž, s. 18.

⁶⁸ Cit. tamtéž.

⁶⁹ Otakar Vočadlo Selvera kritizoval například pro přílišné sebevědomí v překladu, které, přestože by to místy bylo žádoucí, zřejmě Selverovi nedovolilo využít česky hovořícího prostředí, v němž se v rámci svého zaměstnání Selver vyskytoval. To tak vedlo k existenci natolik banálních chyb v překladu, že je Vočadlo označuje za „trapné“ (např. „los“ namísto „lososa“). Viz OTAKAR VOČADLO, *Anglické listy Karla Čapka*, s. 24.

5.2 Claudia Novack-Jonesová

Další překlad *R. U. R.* z pera Claudie Novack-Jonesové nalezneme v antologii *Toward the Radical Center: A Karel Čapek Reader* z roku 1990. Claudia Novack-Jonesová studovala ruský jazyk a na Brownově univerzitě získala doktorát ze slovanských studií (1992). V polovině 90. let se od svého původního zaměření odchýlila a věnuje se vyučování chemie na Brandeis University ve Walthamu, Massachusetts.⁷⁰ Pro Department of Theater Arts téže univerzity byl také překlad původně určen, a to pro účely inscenace, jak již bylo řečeno v úvodu této práce.

O knižní vydání překladu se postaralo nakladatelství Catbird Press. Antologie obsahuje jak výběr nově přeložených Čapkových her (*Matka*, *R. U. R.*, *Věc Makropulos*), tak překlady jeho povídek a krátkých esejí. Mezi překladateli jednotlivých textů nalezneme kromě Selvera i některá jména spojená se School of Slavonic and East European Studies při University of London (zmiňované v souvislosti s činností Otakara Vočadly v předchozí sekci), jako jsou například Dora Round nebo M. a R. Weatheralovi.

O překladech pořízených do té doby Peter Kussi, editor antologie míní, že „up to now, the quality of the translations has ranged from adequate to ghastly“.⁷¹ Kussi starším překladům vytýká nespravedlivé zjednodušování Čapkova estetického jazyka, chyby v překladu a zdůrazňuje celé pasáže a postavy, které překladatelé vynechali (čímž nepochybně naráží právě na praktiky při prvním překladu *R. U. R.*).⁷² Ze Selverových textů ostatně svazek obsahuje jen dva cestopisné fejetony z Čapkových *Anglických listů*, a to *Anglický park* (jako *The English Parc*) a *Traffic* (v překladu stejně). Antologie si tedy dle jeho slov klade za cíl nabídnout čtenáři kvalitnější překlady, jež by poskytly věrnější obraz Čapkových originálů:

⁷⁰ Viz Claudia Novack. *Brandeis Faculty Guide* [online], Brandeis University. Nedaťováno [cit. 2016-11-28]. Dostupné z: <http://www.brandeis.edu/facultyguide/person.html?emplid=ab512caa1f19cafe6ed589a397debfa23ba9b42f>.

⁷¹ PETER KUSSI, *Introduction*, in: PETER KUSSI (ed.), *Toward the Radical Center: A Karel Čapek Reader*, North Haven, Catbird Press, 7-25 (s. 23).

⁷² Viz tamtéž.

It was one of the aims of this Reader to review existing translations, to re-translate those that could not be salvaged by minor editing, and to offer readers and scholars some vintage Capek never before available in English.⁷³

5.3 Peter Majer, Cathy Porterová

V pořadí třetí překlad Čapkovy hry se objevil ve výběru čtyř divadelních her, jež byly přeloženy Peterem Majerem a Cathy Porterovou a vydány nakladatelstvím Bloomsbury Methuen Drama v roce 1999. I tento překlad byl uveden na jeviště, a to dokonce již v roce 1998 (viz Úvod). V úvodu vydané sbírky dramát překladaťelé zdůrazňují aktuálnost témat Čapkových her, které varují před hrozbami, které přináší despotický režim, umělá inteligence nebo posedlost lidským stárnutím, a zároveň vyzdvihují komický element, který byl Čapek do svých her schopen přinést. Na závěr vyjadřují přání připomenout divadelnímu publiku Čapkovu dílo:

We hope that our fresh new translations of these plays, untranslated into English since 1920s, will help return Čapek to the centre of our theatre repertoire, and re-introduce audiences to one of the most brilliant and original playwrights of our time.⁷⁴

5.4 Vojen Koreis

Vojen Koreis se narodil Antonii a Daliborovi Koreisovým roku 1943 v Londýně. Vojen, původem Čech, díky otcově diplomatickému povolání již od raného dětství cestoval, část svého života však strávil v Československu. Od roku 1973 žije v Austrálii, kde založil internetový antikvariát Booksplendour. Pod stejnojmenným nakladatelstvím publikoval i své překlady divadelních her Karla Čapka v roce 2008 ve

⁷³ Tamtéž, s. 25.

⁷⁴ PETER MAJER a CATHY PORTER, *Introduction*, in KAREL ČAPEK, *Four plays: R.U.R., The insect play, The Makropulos case, The white plague*, London, Methuen Drama 1999, s. xvi.

svazku nazvaném *Two Plays by Karel Čapek: R. U. R. (Rossum's Universal Robots) & The Robber*.

Nepodařilo se dohledat žádné údaje o tom, že by Koreisův text byl někdy uveden na jevišti. Překladatel sám nemá informace o žádném zpracování svého překladu, pouze ve svém e-mailu z 24. 10. 2016, píše, že “Krátce poté, kdy jsem překlad uveřejnil, mi napsal kdosi z jakési univerzity v New Yorku, že chystají školní představení této hry a že chtějí užít můj překlad. Dal jsem jim požehnání, už jsem ale od nich dále nic neslyšel, takže nevím, jestli se to uskutečnilo”.⁷⁵

5.5 David Wyllie

Další překlad pořídil pro americké nakladatelství Wildside Press David Wyllie v roce 2010. Tento překlad je zároveň v rámci licence „Share-alike“ organizace Creative Commons dostupný v online knihovně University of Adelaide.

Z emailové komunikace s překladatelem vyplývá, že tento překlad byl silně orientován na dramatické kvality originálu, dokonce s představou konkrétních herců, již by jednotlivé role mohli nejlépe ztvárnit:

A play, like a symphony, is written to be performed, and my prime consideration was how the actors' words would sound. I cast “actors” in most roles before I wrote their words and thought of how they would say them. Nana, for instance was Irene Handl (an English comedy actress of the 1950s, famous in films such as *I'm Alright, Jack*, with a London accent) and Busmann was one of the loathed Thatcher's yes-men, rotund and effete.⁷⁶

Jak již bylo řečeno (a zároveň se shoduje i s informacemi z online komunikace se samotným překladatelem), tento překlad byl inscenován dvakrát, a to ve Velké Británii v únoru 2012, a na Novém Zélandu v roce 2016 (Viz Úvod).

⁷⁵ E-mailová korespondence s Vojenem Koreisem, 24. 10. 2016.

⁷⁶ E-mailová korespondence s Davidem Wylliem, 24. 10. 2016.

5.6 David Short

Z roku 2011 pochází zatím poslední známý překlad Čapkova *R. U. R.*, a to od Davida Shorta (narozen 1943). Tento překladatel, jenž v roce 1969 studoval i na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, strávil řadu let výukou českého a slovenského jazyka na SOAS (School of Oriental and African Studies), University of London.⁷⁷ Ani u Davida Shorta z výzkumu ani emailové komunikace nevyplývá, že by jeho překlad byl někdy inscenován.⁷⁸

6. Analýza překladů R. U. R.

6.1 Obsah a jazyková forma textu

Čapkova díla, jeho dramata nevyjímaje, jsou kritiky vyzdvihována jak pro svou myšlenkovou, tak jazykovou stránku. Z obou aspektů je pro jeho tvorbu typický svébytný styl, který si Čapek během své spisovatelské dráhy vytvořil a který se do značné míry stal jeho poznávacím znamením.

Z hlediska obsahu je autorova dramatická tvorba jedinečná v tom, že „její podstatou je účastný a aktivní zájem o nejvážnější otázky současné lidské společnosti, a to v rozměrech světových i domácích“.⁷⁹ Témata, která Čapek ve svých dramatech zpracovává, často nejsou pouze prostředkem pro rozvinutí dramatického děje, ale reagují na širší otázky, které si autor klade a o nichž chce skrze umělecké zpracování přinést zprávu.

Zvláštního uznání se mezi kritiky dostává i způsobu, jakým Čapek pracuje s jazykem, k čemuž Buriánek dodává:

⁷⁷ David Short. *Czech Literature Online* [online], nedatováno [cit. 2016-11-30]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/en/bohemist/david-short-en/>

⁷⁸ E-mailová korespondence s Davidem Shortem, 24. 10. 2016.

⁷⁹ FRANTIŠEK BURIÁNEK, *Karel Čapek*, s. 97.

Má [Čapek] neobyčejně citlivý smysl pro bohatství a jemné a pestré odstínění mateřského jazyka, pro emocionální kvality významového rozlišení slov, pro jejich zvukové kouzlo, pro pružnost i skladebnost věty. I jako prozaik udivuje nejednou, jaké množství synonym ovládá, jak dokáže jednu věc, jednu vlastnost, jednu dějovou situaci vyjádřit na různý způsob. A s hravostí žongléra.⁸⁰

Následující kapitola se bude zabývat jak obsahovou, tak jazykovou stránkou Čapkova *R. U. R.* a bude zkoumat, jakým způsobem jednotliví překladatelé s těmito dvěma složkami Čapkova díla pracovali. Nejprve se budeme zabývat tím, zda lze v některém z překladů nalézt zásadní redukce či přídavky, potenciálně ovlivňující myšlenkovou rovinu díla, a jaká je jejich pravděpodobná motivace. Dále se zaměříme na to, zda některý z překladů neobsahuje sporné či přímo chybné momenty, které oproti původnímu textu mohou narušovat jeho správné pochopení. Následně se pozastavíme nad způsobem, jak jednotlivé překlady reflektují jazykovou stránku originálu. Jako ilustrativní materiál pro tuto část naší analýzy nám poslouží příklady humoru, jazykových hříček a dalších jazykových zvláštností, které Čapek ve svém dramatu hojně uplatňoval.

6.1.1 Redukce a přídavky v překladu

Ze srovnání obsahové stránky jednotlivých překladů vyplývá, že kromě jediného se žádný z překladů neuchýlil k zásadní redukci či úpravě původního textu. Jedinou výjimkou byl v tomto ohledu překlad Paula Selvera.

Z hlediska těchto redukcí budou zvláštní skupinou, jež bude na tomto místě zmíněna, cenzurované pasáže. Již v předchozí kapitole bylo nastíněno, že iniciativa směřující k cenzuře původního textu mohla pocházet hned z několika zdrojů (ať už od Selvera samotného, nebo například od oficiálních orgánů schvalujících hotový

⁸⁰ Tamtéž, s. 104.

scénář). V překladu se tyto tendence uplatňují hned na několika místech, které Philmus označuje jako „R.U.R.'s 'blasphemies,' as well as its sexually risqué bits“.⁸¹

Jako konkrétní příklad vnější iniciativy byla již výše zmíněna námitka z kanceláře Lorda komořího (Lord Chamberlain's Office) vůči části Alquistova finálního monologu, v níž poslední lidská postava v pohnutí nad zamilovanými Roboty cituje z knihy Genesis. Alquistův monolog (82-83), jenž oslavuje Čapkovu myšlenku, „že jeho [lidstvo] přetrvávající vůle žít se vrhla vší silou na jedinou cestu a otevřela ji zázrakem“,⁸² přináší na závěr právě onu naději a víru, kterou se Čapek ve svém *R. U. R.* dle vlastních slov snažil zobrazit. V Selverově překladu je nakonec zredukován pouze na dvě věty:

PS - ALQUIST (*almost in tears*): Go, Adam, go, Eve. The world is yours. (73)

Je pravděpodobné, že dalším terčem cenzury se staly Čapkovy narážky na lidské pohlavní orgány a rozmnožování. Ty jsou přitom zajímavé nejen svým obsahem, ale i formou projevu postav na jevišti. Následující dva výňatky mají jedno společné – v obou případech jsou v replikách přítomné známky zaváhání (pomlčky) a nervozity (opakování slov). Po obsahové i formální stránce výroky dokreslují rozpačitost a ožehavost diskutovaného tématu, zvláště v situaci, kdy se Domin dvoří Heleně. Cenzurovaný překlad je ochuzen na obou rovinách:

KČ - DOMIN: Já také. Představte si, že si vzal do hlavy vyrobit všechno do poslední žlázy jako v lidském těle. Slepé střevo, mandle, pupek, samé zbytečnosti. Dokonce i – hm – i pohlavní žlázy. (15)

PS - DOMIN: Neither do I. Well, he then decided to manufacture everything as in the human body. (10)

⁸¹ ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 13.

⁸² KAREL ČAPEK, *Ještě R.U.R. in O umění a kultuře II*, s. 252.

Stejný jev lze pozorovat i v závěrečné části přede hry, v níž Helena naznačuje, že Dominova nechuť ke sňatku s Robotkou je motivována tím, že Robotka není skutečnou ženou, a nebyla by tak Dominovi plnohodnotnou manželkou:

KČ - HELENA: Oh, jen to vám schází! Myslím, že – že byste si vzal každou, která sem přijede. (29)

PS - HELENA: I think you'd marry any woman who came here. (26)

V neposlední řadě je v překladu zcela vynechána symbolická rovina vyšlechtěných květin „Cyclamen Helenae“, jejichž hluché květy připomínají Helenu nejen svou krásou, ale jak naznačuje i Helenin rozhovor s Nánou, i neplodností (37). V původním textu stojí květiny na scéně jako připomínka sterility nejen hlavní ženské postavy, ale i lidstva obecně, a další postavy se k nim odkazují:

KČ - HELENA: Což lidstvo vyhyne?

ALQUIST: Vyhyne. Musí vyhynout. Opadá jako hluchý květ, ledaže by – (40)

Zmínka o hluchých květech figuruje i v soukromém dialogu Heleny a Dr. Galla, který následně vede k Helenině spálení receptu na výrobu Robotů:

KČ - HELENA: Galle, jsou tyhle květiny také hluché?

DR. GALL (*prohlíží je*): Ovšem, jsou to květy neplodné. Rozumíte, jsou kulturní, uměle urychlené –

HELENA: Ubohé hluché květy!

DR. GALL: Jsou zato překrásné. (44)

(...)

HELENA (*sama*): Hluchý květ... hluchý květ... (*Náhle rozhodnuta.*) Náno! (*Otevře dveře vlevo.*) Náno, pojd' sem! Rozdělej tady v krbu oheň! Rrrychle! (44)

V překladu je však symbolická rovina květin na místech, jež odpovídají původnímu textu výše, zcela potlačena. Tento „Ibsenesque symbol, combining beauty with sterility“,⁸³ jak jej nazývá Robert Philmus, se tedy stává pouze jedním z mnoha darů, které Helena dostala od ředitelů továrny.

Do jaké míry jsou tyto a další redukce v textu Selverovou iniciativou není možné ve všech případech s přesností určit. Faktem však zůstává, že o Selverovi je známo, že i ve svých dalších překladech pracuje s textem originálu poměrně volně. Kritiku jeho tendencí nalezneme například i u jeho pozdějších překladů Čapkovy *Bílé nemoci*⁸⁴ či jeho *Anglických listů*. Z kritiky *Anglických listů* pochází i poznatek Hany Kriakové, který by se zřejmě dal aplikovat na Selverovo počínání i v dalších případech:

Na mnoha místech však také překladatelskou práci narušil; mám nyní na mysli jeho nemotivovaná vynechávání částí českého textu v anglickém překladu, a to v poměrně hojně míře. Mnohdy je v anglickém textu – ve srovnání s českým originálem – až příliš zřejmé, že překlad byl zaměřen více na převod z jednoho jazykového systému do druhého než na jemnosti stylistické, tedy na to, co Čapkův jazykový styl činí tak charakteristickým a osobitým.⁸⁵

Na druhou stranu je na první pohled zřejmé, že u Selvera nalezneme obsah, který u dalších překladů očividně chybí. Nejedná se přitom pouze o izolované části replik nebo jednotlivé fráze, ale dokonce i o celé části scén, jak je vidět na následujícím příkladu. Zatímco Čapek vzhled Robota přibližuje pouze na písarce Sulle, překlad před jejím nástupem na scénu bez opory v originálu přidává ještě ukázkou hrubších manuálních Robotů:

PS - DOMIN: Yes, they get used up.

⁸³ ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 22.

⁸⁴ Viz ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 8.

⁸⁵ HANA KRIAKOVÁ, *Úskalí a problémy Selverova překladu Anglických listů Karla Čapka*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (D, Řada literárněvědná) 36-37, 1989-1990, s. 17-26 (s. 25).

(Enter MARIUS)

Marius, bring in samples of the Manual Labor Robot.

(Exit MARIUS)

I'll show you specimens of the two extremes. This first grade is comparatively inexpensive and is made in vast quantities.

(MARIUS re-enters with two Manual Labor ROBOTS)

There you are; as powerful as a small tractor. Guaranteed to have average intelligence. That will do, Marius.

(MARIUS exits with ROBOTS.) (13)

Další rozsáhlý přídavek nalezneme v rozhovoru mezi Helenou, Robotem Radiem a Gallem. Oproti originálu je větší pozornost věnována diskuzi, zda je možné Radia ušetřit likvidace ve stoupě:

PS - DR. GALL: What a pity to lose him.

HELENA: Radius isn't going to be put in the stamping-mill.

DR. GALL: But every robot after he has had an attack – it's a strict order.

HELENA: No matter... Radius isn't going if I can prevent it. (38)

Úpravy se nevyhnou ani Gallově pokusu na porouchaném Robotovi. Zatímco v Čapkově originálu Gall pouze pozoruje reflexy Robotových zorniček a zkoumá jeho reakci na bolest, v Selverovi učiní pokus se sdělením špatné a dobré zprávy, při kterém zkoumá změny Robotova srdečního rytmu. Gallovo závěrečné prohlášení, které opět v originálu nenalezneme, Roboty zásadně humanizuje:

PS - DR. GALL: It was fluttering with nervousness like a human heart. He was all in a sweat with fear, and — do you know, I don't believe the rascal is a Robot at all any longer. (39)

V souvislosti s touto, a několika dalšími pasážemi, které jsou v Selverově překladu navíc, je však třeba poukázat na zajímavou skutečnost, že Paul Selver evidentně pracoval s jinou verzí originálního textu než ostatní překladatelé.

Řadu replik a scén, jež by bylo možné považovat ve srovnání s dostupným vydáním *R. U. R.* (v této práci z roku 1972) a s obsahem ostatních překladů za přídavky, totiž nalezneme v 1. vydání Čapkova dramatu z roku 1920. Sám autor však obsah po premiéře v Národním divadle zrevidoval⁸⁶, a v roce 1921 tedy už drama vyšlo v částečně redukované podobě. Zatímco příklad s ukázkou manuálních Robotů je tak skutečně pouze Selverovým přídavkem, rozšířenou podobu scény s Helenou, Dr. Gallem a Radiem skutečně nalezneme i v 1. vydání z roku 1920, ze kterého pochází následující výňatek:

KČ - DR. GALL: Ku podivu, on také? – Hm, škoda, že o něj přijdeme.

HELENA: Radius nepůjde do stoupy.

DR. GALL: Pardon, každý Robot po záchvatu – je přísně nařízeno –

HELENA: To je jedno. Radia nedáme. (45)

(...)

KČ - DR. GALL: Tlouklo úzkostí jako lidské srdce. Celý se zapotil strachem a –
Poslyšte, ten darebák už ani není Robot. (46)

Analýza žádného z dalších překladů nenaznačuje, že by některý z nich bral v úvahu původní obsah 1. vydání Čapkova dramatu. Pozdější překlady neobsahují žádnou z vyjmutých částí scén. V revidované podobě, v níž *R. U. R.* vychází i v současnosti,

⁸⁶ Viz MIROSLAV HALÍK, *Ediční poznámka*, in: KAREL ČAPEK, *R.U.R.: Rossum's Universal Robots: kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*, Praha, Československý spisovatel, 1966. s. 206.

je dílo také k dispozici v online databázích, jako jsou Project Gutenberg⁸⁷ nebo databáze Městské knihovny v Praze.⁸⁸

6.1.2 Významové odchylky v překladu

V následující části se zaměříme na to, zda se některý z překladů odchyluje od originálu v důsledku nesprávné interpretace konkrétního místa předlohy. V ideálním případě by se překladatel uměleckého textu měl pokoušet o tzv. adekvátní překlad:

V případě překladu adekvátního se překladatel pokouší skloubit respektování originálu se zřetelem k novému čtenáři-adresátovi. Překladatelská konkretizace se drží objektivních kvalit a dominant díla, respektuje jeho identitu, pohlíží na ně však z určité dobové a společenské perspektivy, očima současného vnímatele.⁸⁹

Navzdory snaze o adekvátní překlad však může dojít k nesprávnému výkladu zdrojového textu a k odchylkám od významu obsaženého v původním díle. Na vině může být nepochopení větné stavby na straně překladatele, neznalost slovní zásoby nebo neznalost idiomatické stránky zdrojového jazyka. V případě prózy mohou takové odchylky vést k ochuzení díla o důležitý obsah nebo ke snížení celkového estetického dojmu; v případě dramatu se pak může promítnout i do jevištního zpracování, čímž přeložená pasáž získává zcela nový rozměr.

V Selverově překladu nenalezneme oproti originálu mnoho případů posunu. Tento jev je nemalou měrou způsoben výše popsanou tendencí s předlohou nakládat volněji, než

⁸⁷ R. U. R. (in Czech). *Project Gutenberg Release #13083* [online]. Project Gutenberg. Nedatováno [cit. 2017-01-27] Dostupné z: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=13083>

⁸⁸ Čapek v knihovně [online], *Městská knihovna v Praze*, nedatováno [cit. 2017-01-27]. Městská knihovna v Praze. Dostupné z: <https://www.mlp.cz/cz/projekty/on-line-projekty/karel-capek/capek-v-knihovne/>

⁸⁹ MILAN HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace: k problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře*, Praha: Karolinum, 1997, s. 17.

bychom v případě adekvátního překladu očekávali – texty originálu (a máme nyní na mysli Čapkův revidovaný text po divadelní premiéře *R. U. R.*) a Selverova překladu se na mnoha místech vůbec neshodují, a to právě kvůli četným přídavkům, výpustkům, a tendencím zachovávat starší formu textu tak, jak vypadal před revizí.

Jednou z replik, která v překladu zůstala, ale byla převedena v zásadě odlišné formě, je Fabryho reakce vysvětlující míru odlišnosti mezi člověkem a Robotem:

KČ - DOMIN: Dobrá. Můžete k nim promluvit, co chcete. Můžete jim přečíst bibli, logaritmy nebo co je vám libo. Můžete jim dokonce kázat o lidských právech.
HELENA: Oh, myslím, že... kdyby se jim ukázalo trochu lásky —
FABRY: Nemožno, slečno Gloryová. Nic není člověku cizejšího než Robot.
(23)

Jak vidíme, v Selverově překladu došlo u Fabryho poznámky k zásadnímu posunu:

PS - DOMIN: Good! And you can say whatever you like to them. You can read the Bible, recite the multiplication table, whatever you please. You can even preach to them about human rights.
HELENA: Oh, I think that if you were to show them a little love —
FABRY: Impossible, Miss Glory. Nothing is harder to like than a Robot. (20)

V tomto případě (zvláště s přihlédnutím k Selverově tendenci modifikovat znění originálu) je obtížné určit, zda se jednalo o nesprávnou interpretaci, nebo záměr. Fabryho reakce na Helenino tvrzení o lásce v Selverově pojetí dává smysl, a dokonce se myšlenkově shoduje i s originálem, jenž Roboty zobrazuje jako bytosti, které ani samy nemilují. Stejně tak je však možné, že spojení „nic není člověku cizejšího“ si Selver zkrátka vyložil nikoliv ve smyslu podobnosti člověku, ale lidské náklonnosti. Pro srovnání si uveďme převod této repliky u ostatních překladatelů:

MP - FABRY: Not possible, Lady Helen. Nothing is more unlike a human being than a Robot. (19)

CN - FABRY: Impossible, Miss Glory. Nothing is farther from being human than a Robot. (55)

VK - FABRY: Impossible, Miss Glory. Nothing stands farther away from a man than does a Robot. (22)

DW - FABRY: That's impossible, Miss Glory. There's nothing more different from people than a robot.

DS - FABRY: It wouldn't work, Miss Glory. There's nothing further removed from us humans than a Robot. (22)

Přesuneme-li se k překladu Majera a Porterové, problematických míst v něm nalezneme hned několik. První je zřejmě zapříčiněn nesprávnou interpretací originálu, jenž zní:

KČ - DR. GALL: Mluví k Robotům. Ukazuje peníze. Ukazuje na nás —
HELENA: Chce nás vykoupit! (67)

Anglické znění však evokuje, že Busman se ostatním v továrně snaží „něco ukázat“, což je nesprávná interpretace originálu, kdy naopak Busman ukazuje na ostatní lidi v továrně, zatímco se baví s Roboty, aby tak zdůraznil, že chce při vyjednávání vykoupit celou skupinu.

MP - DR. GALL: He's talking to the Robots. Showing them the money. Pointing to us.

HELEN: He wants to show us. (73)

Další zajímavý typ nepřesnosti, který se v této verzi objevuje hned dvakrát, je záměna číselné hodnoty. První si povšimneme v předehře, kdy Fabry vysvětluje, že „jeden

Robot nahradí dva a půl dělníka“ (24), zatímco překlad uvádí, že „one Robot machine can replace one and a half humans“ (19).

Druhý podobný příklad nalezneme v situaci, kdy Busman prochází účetní knihy a počítá:

KČ - BUSMAN (*polohlasně*): Pět set dvacet miliónů! Pane bože, půl miliardy! (57)

Stejně jako v předchozím případě, i zde se překlad rozhodne konečný součet změnit:

MP - BUSMAN (*under his breath*): Five hundred and twenty million! Five hundred and twenty-one million... Splendid, that's almost a billion! (61)

V případě, že by změna probíhala s konkrétním záměrem, např. ke zvýšení dramatického efektu z větší peněžní částky, by bylo očekávatelné, že bude změna probíhat konzistentně. Že tomu tak není, se však přesvědčíme o několik řádků níže:

MP - FABRY: There he lies, with half a billion on his heart. The man was a financial genius. (74)

Překlad Claudie Novack-Jones obsahuje nepřesnost hned v předehře, kde vynálezce Robotů Rossuma popisuje slovy „great philosopher“ (41). Otázkou zůstává, zda se skutečně jedná o významový posun, nebo o věrnou reprodukci originálu, neboť v různých vydáních R. U. R. lze pozorovat jak použití „fysiolog“ (1. vydání z r. 1920, 5. vydání z r. 1923) tak „filosof“ (21. vydání z r. 1972). Posoudit tuto skutečnost by bylo možné pouze se znalostí předlohy, kterou překladatelka používala.⁹⁰ Překlad je však zásadní pro charakterizaci Rossuma a jeho role ve vynálezu Robotů: zatímco termín „fyziolog“ líčí jeho objev čistě z hlediska matérie, označení „philosopher“ jej dále posouvá z praktické do myšlenkové roviny.

⁹⁰ O rozdílu mezi pojmy „originál“ a „předloha“ a možnými důsledky pro překladatele, které může tato skutečnost přinést, hovoří například PAVEL DRÁBEK a WILLIAM SHAKESPEARE, HUBERT KREJČÍ (ed.), *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*, s. 23-24.

Další odlišnosti v této verzi se zdají být spíše otázkou nesprávného výkladu. Alquistovo zvolání „Ach, copak neslyším pořád hlasy, které jsem miloval“ (75) naznačuje, že Alquist skutečně v hlavě hlasy svých blízkých slyší. Kombinace specifické částice „copak“ a záporného slovesa však zřejmě vedly k domněnce, že Alquist hlasy naopak postrádá, tedy „oh, why can't I hear those voices that I loved“ (119).

Na dalším příkladu vidíme, že komplikaci v překladu může představovat i neúplná věta:

KČ - DR. GALL: Co s tím drátem, Fabry?

FABRY: Hned, hned. Nějaké nůžky.

DR. GALL: Kdepak je vzít? (*Hledá.*)

HALLEMEIER (*jde k oknu*): Hrome, to jich přibylo! Koukejme!

DR. GALL: Stačí toaletní? (53-54)

V posledním řádku se Dr. Gall v dotazu jednoznačně odkazuje na toaletní nůžky, tedy nůžky malého rozměru. Jelikož ale angličtina výraz „toaletní“ pro malé nůžky nepoužívá, je možné, že překladatelka neznala český idiom a slovo se rozhodla vynechat. V anglické verzi je tedy původní výraz „stačit“ vztažen k dostatečnému množství, nikoliv k velikosti:

CN - DR. GALL: Do we have enough supplies up here? (92)

Překlad Vojena Koreise neobsahoval téměř žádné zásadní změny oproti originálu, a to s výjimkou stejného jevu jako u Novack-Jones, kdy při charakterizaci Rossuma používá výraz „philosopher“ (15).

Poměrně velké množství odchylek se oproti tomu se vyskytuje v překladu Davida Wylлиеho.

Graficky a zvukově podobné české výrazy „vsad'te se“ a „usad'te se“ jsou zřejmě důvodem, proč Wylлие Busmanův výrok „Ale za pět let, no tak, vsad'te se!“

(26) překládá jako „But in five years’ time, dear me, do sit down!“,⁹¹ což v daném kontextu zcela postrádá smysl. Otázkou je, zda by tuto změnu nějakým způsobem reflektovala i jevištní realizace.

Dále si nepříliš obratně Wyllie počínal u překladu hovorového „koukejme“, jímž Hallemeier komentuje Heleninu snahu vyjednat pro Roboty podmínky srovnatelné s lidmi. Z originálu nijak nevyplývá, že by svá ironická tvrzení Hallemeier myslel jakkoliv vážně:

KČ - HALLEMEIER: Aha. Mají snad hlasovat? Nemají dokonce dostávat mzdu?

HELENA: Ovšem, že mají!

HALLEMEIER: Koukejme. A co by s ní, prosím vás, dělali? (24)

V překladu ale Wyllie výraz interpretuje s větší váhavostí, a vytváří dojem, že Hallemeier možnost teoreticky připouští:

DW - HALLEMEIER: We’ll have to see about that. And what do you think they’d do with their wages?⁹²

Wyllieho překlad je rovněž dalším z těch, jež nesprávně interpretují použití záporu ve větě. Z původního zvolání „ó, že všechno nenapsali“ (71), kterým Alquist vyjadřuje zklamání z toho, že neexistuje sepsaný postup na výrobu Robotů, Wyllie interpretuje zcela opačně, a to „I wish they’d never written it down“.⁹³

Poslední příklad, který bude pro Wyllieho překlad uveden (přestože tím není výčet odchylek v jeho textu zcela vyčerpán), kvůli své interpretaci působí téměř humorným dojmem.

Důležitou částí posledního aktu hry jsou Alquistovy reminiscence o Heleně, Dominovi a dalších lidech z továrny. Není tedy pochyb, že právě ty má na mysli, tvrdí-li, že „spíš nám lidé podají život z onoho světa; snad k nám napřahují ruce plné

⁹¹ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online], *eBooks@Adelaide – The University of Adelaide*, 27.3. 2016 [cit. 2016-05-06] Dostupné z: <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/capek/karel/rur/>

⁹² RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online].

⁹³ Tamtéž.

života“ (75). Wyllie odkaz na zesnulé kolegy a Helenu posunul do té míry, že v jeho znění může být interpretována jako odkaz na mimozemskou civilizaci: „life probably came to us humans from another world, anyway, stretched out to us with arms full of it“.⁹⁴

U posledního překladu Davida Shorta nebyly zjištěny žádné výrazné odchylky oproti původnímu Čapkově znění.

6.1.3 Jazykové zvláštnosti – humor a slovní hříčky

Humor je nedílnou součástí Čapkových děl a *R. U. R.* v tomto případě není výjimkou. Přestože se jedná o vážné drama, v jehož průběhu dochází k úmrtí téměř všech jeho lidských protagonistů, nalezneme v něm i řadu odlehčení, kterých Čapek dosahuje využitím humoru a nejrůznějších slovních hříček, paradoxů a ironie. Humor a jazyková komika tedy nejsou pouhým ornamentem Čapkovy hry, ale zásadními významotvornými prvky, které potenciálně přispívají k celkové atmosféře a chápání jak jednotlivých dramatických situací, tak hry jako celku. Tato část naší práce se zaměří na jednotlivé přístupy k překladu těchto prvků u anglických překladatelů.

Přehra *R. U. R.* je bohatá obzvláště na situační humor, a to z toho důvodu, že se v ní poprvé střetávají protichůdné postoje a motivace hlavních postav. To je vidět například na seznamovací scéně Heleny a Domina, kdy uchvácený Domin lichotí mladé Heleně, jejíž hlavní touhou je však proniknout do běžně nedostupných částí továrny:

KČ - DOMIN: Slečno Gloryová, je pro nás neobyčejnou ctí, že — že —

HELENA: — že vám nemůžeme ukázat dveře.

⁹⁴ Tamtéž.

DOMIN: — že smíme pozdravit dceru velkého presidenta. Prosím, posad'te se. Sullo, můžete odejít. (12)

[...]

HELENA: Chtěla jsem se jen zeptat —

DOMIN: — zda bych vám zcela výjimečně neukázal naši továrnu.

Ale zajisté, slečno Gloryová. (12)

Dialog, ze kterého výňatky pochází, je založen na dynamické výměně replik mezi Helenou, která objasňuje účel své návštěvy, a Dominem, který předvídá a dokončuje její věty a s netrpělivostí posunuje dialog dopředu. Pouze v jednu chvíli na počátku dialogu se role obrátí a je to tentokrát Helena, kdo vmete Dominovi jeho vlastním způsobem do tváře, že v továrně zřejmě není vítána. Jak celkovou výstavbu dialogu formou vzájemného dokončování vět, tak Heleninu pohotovou reakci dodržely všechny překlady s výjimkou jediného. Na příkladu Majera a Porterové vidíme, jak zásadní vliv mají jejich změny na dynamiku dialogu:

MP - DOMIN (*stretching out his hand*): At your service, dear lady! The daughter of Sir Edward needs no introduction! This is such a great honour for us...

HELEN: So you won't kick me out?

DOMIN: To meet the daughter of our great scientist and statesman. Please take a seat. Sulla, you may go. (4)

[...]

HELEN: I want you to make an exception for me.

DOMIN: But of course we will, dear lady! (...) (4)

Další ukázka Čapkova situačního humoru pochází ze situace, kdy se Helena poprvé seznamuje s ostatními řediteli továrny. Jelikož je považuje za Roboty, ihned se je snaží přesvědčit, aby se přidali k její iniciativě. Postupné odhalování pravdy a prodlužování Helenina omylu je v této scéně zdrojem situačního humoru:

KČ - DOMIN: Počkejte chvíli. Bojím se, že — že slečna Gloryová ještě nedomluvila.
HELENA: Ne, nedomluvila. Leda byste mi násilím zavřel ústa.
DR. GALL: Harry, opovažte se!
HELENA: Děkuji vám. Věděla jsem, že mne budete chránit.
DOMIN: Pardon, slečno Gloryová. Jste si tím jista, že mluvíte s Roboty?
HELENA (*zarazí se*): S kým jiným?
DOMIN: Je mi líto. Ti pánové jsou totiž lidé jako vy. Jako celá Evropa. (22)

Průběh vyjasnění tohoto nedorozumění dodržely všechny překlady kromě Paula Selvera, který rozuzlení zkracuje a to pak působí strohým dojmem:

PS - DOMIN: Just a minute. I'm afraid that Miss Glory is of the opinion that she has been talking to Robots.
HELENA: Of course.
DOMIN: I'm sorry. These gentlemen are human beings just like us. (19)

Vedle situačního humoru Čapek nezřídka využívá hru se slovy, založenou na paradoxech a oxymoronu. V prvním citovaném úryvku Čapek využívá paradoxu, jakým je náhled na nastalou neplodnost jako na lidský vynález, a Alquista nechává odpovědět za použití ironie:

KČ - HELENA: Alquiste, to je jistě ukrutně ctnostné, ale —
ALQUIST: Ale?
HELENA: — pro nás ostatní — a pro svět — jaksi neplodné.
ALQUIST: Neplodnost, paní Heleno, se stává poslední vymožeností lidské rasy. (39)

Jak můžeme vidět níže, s výjimkou dvou všichni překladatelé Alquistovu pointu v nějaké podobě zachovali:

PS - (vynecháno)

MP - Sterility, Helen, is the last stage. (38)

CN - Sterility, Mrs. Helena, has become the latest achievement of the human race.
(74)

VK - Bareness, Madam Helena, is becoming the humanity's latest accomplishment.
(34)

DW - Sterility, Helena, is man's last achievement.⁹⁵

DS - Sterility, Helena, is becoming the ultimate achievement of the human race.
(43)

Zatímco Paul Selver vynechal celou část dialogu o Alquistově čekání na zázrak a jeho užitečnosti pro lidstvo (a namísto toho Alquista nechal s nedbalým rozloučením opustit scénu, než se dialog stačil rozvinout [37]), Majer a Porterová Alquistovu ironickou reakci přeměnili v ještě temnější předpověď a paradoxní myšlenku o neplodnosti coby vymoženosti lidského rodu se rozhodli explicitně nepřevádět.

Další užití ironie nalezneme v situaci, kdy se zdá, že nebezpečí vzpoury Robotů, o němž doposud věděli jen muži ve vedení továrny, navzdory počátečním obavám nebude naplněno. Rozhovor mezi postavami najednou plyne volnějším a bezstarostnějším způsobem:

KČ - HELENA: Whisky?

DR. GALL: Třeba vitriol.

HELENA: Se sodovkou?

⁹⁵ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online].

HALLEMEIER: Hrome, buďme střídmí. Bez sodovky. (46)

Kromě jediného všechny překlady zmiňují vitriol, a to třikrát ve formě „vitriol“ (PS, DS, DW) a dvakrát ve formě „sulphuric acid“ (CN, VK). S výjimkou téhož překladu také všechny dodržují význam a vtip Hallemeierovy reakce, jež přichází hned vzápětí, a to zvoláními s výrazy jako „temperate“ (PS, [42]), „frugal“ (CN, [83]), „sober“ (DW⁹⁶), „show some prudence“ (VK, [39]) nebo „let's not overdo it“ (DS, [52]). Jediný překlad, který ironii a vtip vůbec nepřekládá, je opět verze Portera a Majerové, která dialog nabízí ve zkráceném znění:

MP - HELEN: Whisky?

GALL: On the rocks for me, ha-ha! (47)

Následující dvě ukázky ilustrují téma jazykového humoru a jeho překladu. První vtip spočívá v použití dvojznačného výrazu „pracovat“, jež každá z postav interpretuje jiným způsobem – zatímco Domin má na mysli přirozené dokončení vývoje výrobku, Helena interpretuje slovo jako zapojení Robotů do pracovního procesu:

KČ - DOMIN: (...) Pak přijde sušárna a skladiště, kde čerstvé výrobky pracují.

HELENA: Proboha, hned musejí pracovat? (20)

Přestože je jazykový humor obecně obtížnou disciplínou k překladu, neboť využívá charakteristické vlastnosti jazyka a, jak uvádí Delabastita, „throws into prominence certain characteristics of that language for which it may well be difficult or impossible to find analogues or equivalents in the target language“,⁹⁷ na uvedeném příkladu vidíme, že v určitých případech nemusí jazykový humor představovat velkou obtíž:

⁹⁶ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online].

⁹⁷ DIRK DELABASTITA, *Wordplay as a translation problem: A linguistic perspective*, in: *Translation 1*, 2004, s. 600-606 (s. 600).

For example, puns based on polysemy sometimes travel quite well (even between historically remote languages), insofar as the relation between the different senses of a word tends to have some form of ‘objective’ basis in extralinguistic reality.⁹⁸

A skutečně, všechny překlady, vyjma Paula Selvera, který celou část dialogu opět zcela vynechal, využily toho, že i v angličtině je sloveso „to work“ polysémantické a pokrývá oba použité významy českého slova „pracovat“:

PS - (vynecháno)

MP - DOMIN: (...) Finally come the warehouses and drying-plants where the new machines will work.

HELENA: For goodness’ sake, you put them to work straight away? (14)

CN - DOMIN: (...) Next comes the drying kiln and the stock room where the brand new products are put to work.

HELENA: Good heavens, they have to work immediately? (50)

VK - DOMIN: (...) Then there is the drying-plant and the storeroom, where the freshly manufactured products are put to work.

HELENA: My God, do they have to work immediately? (20)

DW - DOMIN: (...) After that they go to the drying room and into storage where the newly made robots work.

HELENA: You mean you make them start work as soon as they’re made?⁹⁹

DS - DOMIN: (...) Then comes the drying kiln and finally the warehouse, where products hot off the production line can start working.

⁹⁸ Tamtéž, s. 605.

⁹⁹ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online].

HELENA: Good heavens, do they have to start straight away? (17)

Druhý příklad jazykového humoru je založen na oxymoronu, kdy v jednom kontextu zazní dvě protichůdné myšlenky:

KČ - HELENA: Oh řekněte, děje se něco?

ALQUIST: Docela nic. Jen samý pokrok. (38)

Tvrzení, že se neděje „nic, jen samý pokrok“ působí vyhýbavě a výborně vystihuje situaci, ve které se hlavní postavy nacházejí. Převedení stejné vyhýbavosti v překladu, spolu s použitým oxymoronem, však již představuje pro překladatele výzvu:

PS - HELENA: What is the matter?...

ALQUIST: Things are just moving on. (35)

MP - HELEN: Tell me, Alquist, is something very bad about to happen?

ALQUIST: Nothing at all, nothing but progress. Why? (37)

CN - HELENA: Please tell me, is something happening?

ALQUIST: Nothing at all. Just the same old progress. (72)

VK - HELENA: Oh, tell me, is something happening?

ALQUIST: Nothing's happening. Some progress, that's all. (33)

DW - HELENA: Alquist, tell me, is there something going on?

ALQUIST: Nothing at all. Just the course of events.¹⁰⁰

DS - HELENA: You must tell me, is something going on?

DOMIN: Nothing at all. Just progress progressing. (41)

¹⁰⁰ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online].

Zatímco Paul Selver repliky zestručnil, Porter a Majerová využili drobné konkretizace při překladu Helenina dotazu. Ostatní překlady se pokusily původní český vtip přeložit. Máme-li hodnotit míru úspěšnosti jednotlivých verzí, nejlépe oxymoron vyjádřily překlady od Novack-Jones, Koreise a Shorta. Z těchto uvedených navíc ještě David Short vytvořil vlastní vtip založený na jazykovém humoru použitím výrazů „progress progressing“.

Jako závěrečný příklad možných úskalí při překladu humoru můžeme uvést překlad Dominova výrazu hodnotící originalitu Rossumova počínání, jež mohlo snadno stvořit „medúzu se sokratovským mozkem“ (14). Slovní spojení má čtenáře pobavit představou, že by primitivní mořský živočich obdržel lidskou inteligenci; namísto toho však polovina překladů (patrně pod vlivem antické motiviky, do níž spadá Sokrates) přiřazuje nepřirozenou inteligenci řecké mýtické bytosti, jež dovede člověka proměnit v kámen:

PS - DOMIN: (...) a Medusa with the brain of a Socrates (...) (9)

MP - DOMIN (...) a jellyfish with the brain of Socrates (...) (7)

CN - DOMIN: (...) a jellyfish with a Socratic brain (...) (42)

VK - DOMIN: (...) a medusa with the brain of a Socrates (...) (15)

DW - DOMIN: (...) a Medusa with the brain of Socrates (...) ¹⁰¹

DS - DOMIN: (...) a jellyfish with the brains of a Socrates (...) (9)

Cílem této kapitoly bylo podrobit obsahovou stránku srovnávaných děl analýze na základě vybraných kritérií.

¹⁰¹ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online]

Prvním kritériem byly tendence k redukování a přidávání obsahu. Ukázalo se, že jediným překladem, který výrazně zasahuje do původního děje, je překlad Paula Selvera, který oproti originálu neváhal činit zásadní změny a místy hraničil až s (své)volným překladem.¹⁰² Tento jev do velké míry ovlivnil i hodnocení Selverova překladu i z hlediska dalšího kritéria, a to přítomnosti chyb v překladu. U Selvera nebyly (také s ohledem na jeho faktické autorství velké části dialogů) nalezeny téměř žádné chyby. Z ostatních se jako nejzdařilejší z hlediska dodržení originálu ukázaly překlady Vojena Koreise a Davida Shorta. Na verzi Claudie Novack-Jones můžeme pozorovat chyby vznikající z nedokonalé znalosti jazyka originálu, jež vedou k nepochopení jemného odstínění jazyka, jehož Čapek dosahuje např. za pomoci částic nebo záporných sloves. U Majera a Porterové pozorujeme rovněž případy nepochopení originálu. Zřejmě největší množství chyb se vyskytuje u překladu Davida Wylieho, jehož nesprávné interpretace v některých částech zásadně mění smysl textu.

Poslední kritérium, tedy hodnocení překladu jazykových zvláštností, které Čapek ve svém textu používá, bylo zvoleno jakožto charakteristický rys Čapkových textů. Přestože *R. U. R.* je z jazykové stránky bohaté na nejrůznější slovní hříčky a dokonce komické situace, zdaleka ne všechny tyto výskyty byly ve všech překladech převedeny. Nejméně důsledně si v tomto případě vedly překlady Selvera a Majera a Porterové. Ostatní překlady se povětšinou snažily dodržovat Čapkovu svižnou dynamiku dialogu a respektovaly jazykovou jedinečnost originálu.

6.2 Postavy *R. U. R.*: zástupci člověka v boji proti Robotům

Schopnost plastického vykreslení fiktivních postav patří k dalším silným stránkám Čapkova autorského stylu. Buriánek k jeho literárním postavám uvádí:

A jeden ze znaků jeho tvůrčí schopnosti je umění vytvořit živé a zcela názorné, zcela konkrétní postavy lidí s individuálními rysy, a přece v nich naznačit

¹⁰² O volném překladu a jeho znacích hovoří například MILAN HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace*, s. 17.

jejich obecné lidské znaky, jejich společenský typ a v jejich vnějším či vnitřním příběhu symbolizovat obecně lidské problémy a osudy.¹⁰³

Tato dovednost se bezesporu uplatní i při budování autorových dramatických postav, a to pro jejich specifickou povahu, která vychází z charakteru dramatického textu.

K tomuto tématu Pavel Drábek uvádí:

Dramatické texty vykazují různou míru toho, jak jsou postavy vykresleny v jejich fyzickém jednání, vystupování, mluvě, povaze a do jaké míry lze také hovořit o jednotlivcích. Například postavy středověkých nebo lidových her nejsou individualizovány, ale jsou spíše podobami a různými přednašeci monologického textu.¹⁰⁴

Vedle Drábkovy příkladu středověkých her můžeme v tomto kontextu připomenout například i italskou renesanční *commedia dell'arte*, jejíž „každý aktér vždy hrál stejnou postavu s fixovanými atributy i kostýmem“.¹⁰⁵ V jistém ohledu paralelu k tomuto přístupu k dramatické postavě můžeme spatřovat v tvorbě jakubovského dramatika Thomase Middletona, jehož postavy jsou „velmi často bezejmenné“ (pojmenované například jen Manžel, Žena, Rytíř, Mstitel atd.) a „ve svém konání jednorozměrné – když už ne ve svých monolozích; ovládá je jeden princip“.¹⁰⁶

Obsadit dramatický příběh symbolickými postavami, popřípadě pojmout je čistě jako zástupce existujícího archetypu (vzdělaný student, lstivý obchodník) je z pohledu diváka, popř. čtenáře, velmi příznivé v tom, že taková postava vyvolává automatické asociace, a my tak můžeme plně soustředit pozornost na dějovou, popřípadě myšlenkovou složku hry.

¹⁰³ FRANTIŠEK BURIÁNEK, *Karel Čapek*, s. 106.

¹⁰⁴ PAVEL DRÁBEK a WILLIAM SHAKESPEARE, HUBERT KREJČÍ (ed.), *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*, s. 58.

¹⁰⁵ OSCAR GROSS BROCKETT, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2008. s. 176-177.

¹⁰⁶ PAVEL DRÁBEK, *K Yorkshirské tragédii*, in: *Divadelní revue XIX (2)*, 2008, s. 111-112 (s. 112).

Postavy Čapkova *R. U. R.* jsou vystavěny v podobných intencích. Dle svých slov je autor volil tak, aby se staly „představiteli lidstva“,¹⁰⁷ a je skutečně možné si povšimnout, že jednotlivé postavy nehovoří pouze za sebe, ale za své archetypy, popř. typické lidské vlastnosti. Ty se Čapkovi podařilo vystihnout nejen jednáním a postoji, ale dokonce i vnějšími atributy, jako je vzhled, vyjadřování nebo již samotné jméno postavy. Jak uvádí Opelík,

Čapek obvykle nedával svým postavám jména náhodně, potrpěl si naopak na to, aby mezi jeho jménem a jeho nositelem existoval nějaký významový vztah, s oblibou vytvářel jména s jistým označujícím záměrem.¹⁰⁸

Autor sám o hlavní myšlence díla doznává, že „nyní jde o něco nekonečně cenného a velikého, a to že je lidstvo, člověk, to že jsme my. O toto ‚my‘ šlo nejvíce, to byla vůdčí myšlenka, to byla tendence, to byl vlastní program celé práce“,¹⁰⁹ a staví tak důležitost zobrazení člověka nad samotnou zápletku, dramatický děj či individualizaci postav.

V následující kapitole se nejprve budeme zabývat případy charakterizačních posunů Čapkových postav ve zkoumaných překladech. Tento jev se v největší míře projevuje na postavách Nány, Busmana a Alquista. V další části se zaměříme na vyobrazení vztahu mezi Helenou, hlavním ženským elementem hry, a ostatními mužskými charaktery, který je postaven na archetypu muže ochránce a ženy jakožto inspirace romantických i ochránářských sklonů. Nakonec bude pozornost věnována i poslední skupině postav, jíž jsou Roboti. Předmětem zájmu budou v tomto případě odlišnosti, které můžeme u přeložených Robotů sledovat oproti původní interpretaci Karla Čapka.

¹⁰⁷ KAREL ČAPEK, *Ještě R.U.R.*, in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře II*, s. 252.

¹⁰⁸ JIŘÍ OPELÍK, *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přivažek*, Praha, Torst 2008, s. 124.

¹⁰⁹ KAREL ČAPEK, *Ještě R.U.R.*, in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře II*, s. 252.

6.2.1 Posuny v charakteristických rysech postav

Jak jsme již zmínili svrchu, postavy *R. U. R.* ve finálním konfliktu mezi člověkem a Robotem zastupují nejen samy sebe, ale široké skupiny, které svým vzhledem, jednáním a vnitřní charakteristikou vystihují a reprezentují. Domin a Helena kupříkladu představují archetypy muže a ženy a zobrazují i některé jejich typické protiklady (např. rozum versus cit), což bude do větších detailů rozebráno v podkapitole 2.2, která se zabývá vzájemnými vztahy těchto dvou postav. Vedle Heleny a Domina však v dramatu vystupuje i řada postav vedlejších, které v rámci hry rovněž nesou důležitý význam.

Jednou z nejzajímavějších, a patrně nejsložitějších, postav z hlediska překladu je Nána. To je dáno tím, že ač se jedná o vedlejší charakter, je Nána jedinou postavou, u které v *R. U. R.* najdeme výrazný a jedinečný idiolekt, jenž dokonale rezonuje s její rolí v textu. Při úvahách o idiolektu přitom je třeba mít na paměti, jak upozorňuje Lukeš, že tento pojem zahrnuje více než pouze jazykové prvky:

Idiolektová charakteristika není dána jen tím, jak postava hovoří, nýbrž také (a především) tím, o čem hovoří; tedy rozsahem a utkvělostí svých témat, jimiž v mluvním projevu postava zveřejňuje specifický okruh svých vlastností, názorů, pocitů i záměrů.¹¹⁰

V případě Nány tedy idiolekt zahrnuje nejen obecnou češtinu a prvky dialektu, ale také její inklinaci ke křesťanské víře, která výrazně ovlivňuje její názory. Postava Nány, jejíž jméno je odvozené od lalického slova, které v této či obdobné formě v mnoha kulturách označuje ženy a jejich tradiční rodinné role,¹¹¹ dále v *R. U. R.* propaguje tradiční lidské a rodinné hodnoty, a stává se tak ve hře představitelkou lidové moudrosti.

¹¹⁰ MILAN LUKEŠ, *Umění dramatu*, Praha, Melantrich 1987, s. 63.

¹¹¹ Viz FRANTIŠEK KOPEČNÝ, *Je význam slov máma, bába, táta apod. přirozeně dán?*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (A, Řada jazykovědná) 31, 1982, s. 33-39 (s. 38).

Přístup jednotlivých překladů k charakteristickému jazyku této postavy bude ukázán na dvou Nániných replikách. V prvním příkladu z prvního dějství Nána utrousí poznámku na adresu Robotů, když informuje Helenu o tom, že další Robot dostal křeč Robotů:

KČ - NÁNA: Zrouna toho. Šmarjá Josef, já si to vošklivím! Ani pavouka si tak nevošklivím jako ty pohany. (32)

Z hlediska použité češtiny najdeme v tomto úryvku prvky nářečí, jako je například použití bilabiálního „v“ namísto labiodentálního ve výrazu „zrouna“ nebo protetické „v“ před samohláskou u „vobrazu“, jež „patří k nejrozšířenějším nářečním jevům odlišným od spisovného jazyka“.¹¹² Z lexikálního hlediska můžeme vyzdvihnout výrazy odkazující na náboženství, jako jsou „pohan“ nebo „Šmarjá Josef“. Jednotlivé překlady zvolily při překladu rozmanité strategie:

PS - That's him. My goodness, I'm scared of them. A spider doesn't scare me as much as them. (29)

MP - That's it. Makes you sick. Worse than bedbugs. (29)

CN - That's him. Jesusmaryandjoseph, I can't stand 'em! Even spiders don't spook me so much as these heathens. (64)

VK - That's 'im. Oh my, don't I loath 'em! Even spiders won't spook me as much as would do them, pagans! (26)

DW - Yeh, that's the one. God, they make me sick! Not even a spider I don't hate as much as I hate them heathens.¹¹³

¹¹² Viz JAROMÍR BĚLIČ, *Nástin české dialektologie*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1972, s. 76.

¹¹³ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online]

DS - That's the one. Jesus wept, they don' 'alf gi' me the creeps! Not even spiders gi' me the creeps the way them 'eathens do. (32)

Na první pohled vidíme, že v případě překladů Novack-Jones, Koreise a Shorta došlo k imitaci obecné češtiny a dialektu prostřednictvím nespisovné angličtiny a redukovaných forem, a to v různé míře od střídavého použití v překladu Novack-Jones po silně nespisovnou verzi Shorta. Oproti tomu překlady Selvera, Wylлиеho a Majera a Porterové nevykazují téměř žádnou známku nespisovnosti.

Selverův překlad, s eufemismem „my goodness“ a vynecháním označení „pohan“, potlačuje náboženské odkazy a slovní zásobu. Majer a Porterová nabízí nejvolnější překlad, který originál připomíná pouze vzdáleně, a nadto je silně redukován. Claudia Novack-Jones vedle zkrácené formy zachovala jako jediná doslova i zvolání „Jesusmaryandjoseph“, čímž podtrhla jeho komičnost (tato forma je v angličtině méně obvyklá než Čapkovo původní znění v češtině), zatímco Koreis volí neutrálnější „oh my“. Přestože Wylлиеho překlad patří k těm, které nepoužívají redukované formy, určitá úroveň nespisovnosti je vyjádřena alespoň dvojitým záparem „not“ a „don't“ v rámci jedné věty. Jednoznačně nejhorovější prostředky používá David Short, který jako náboženské zvolání kreativně volí „Jesus wept“, nahrazuje spisovné „those“ substandardním „them“ a v největší míře používá redukované tvary.

Druhý příklad ukazuje kombinaci způsobu vyjadřování s dalším rysem Nánina idiolektu, jímž jsou četné reference na Bibli a křesťanské zásady:

KČ - NÁNA: No hned. Já říkám, to je proti pánu bohu, to je d'áblovu vňuknutí, dělat ty maškary mašinou. Rouháni je to proti Stvořiteli, (zvedne ruku) je to urážka Pána, ktorej nás stvořil k vobrazu svýmu, Heleno. A vy ste zneuctili vobraz boží. Za tohle přijde strašnej trest z nebe, to si pamatujte, strašnej trest! (32)

V tomto úryvku nalezneme například krácení „í/ý“ na „i/y“ ve výrazech „řikám“ nebo „vňuknutí“, které je zároveň ukázkou použití palatálního „ň“, typického například pro slezská nářečí,¹¹⁴ nebo diftongizaci „ý“ v „ej“ v adjektivu „strašnej“.

I v tomto případě dochází u některých překladů k redukci, a to v zásadní míře u Selvera, a do určité míry opět i u Portera a Majerové:

PS - I say it's against God's will to!— (30)

MP - NANA: I'm almost done. It's against God's will, ma'am, turning puppets into machines. (Raising her arms.) It's the devil's work! Blaspheming the Creator who made us in His holy image! There'll be terrible punishment from heaven! (30)

Claudia Novack-Jonesová, jak bylo zřejmé již z prvního příkladu uvedeného výše, Nānu překládá za použití omezeného množství nespisovných prvků. V tomto případě volí k zobrazení nespisovnosti například hovorové „yeah“ nebo frázové sloveso „to churn out“ (65).

Koreisův překlad se při zobrazení nespisovnosti spoléhá zejména na redukované formy jako „makin“ nebo „'ave“, a výrazy jako „righto“ (29). Oproti tomu Wylieho překlad nenaznačuje žádným způsobem, že by se jednalo o překlad nespisovného či jinak příznakového jazyka:

DW - Alright. It's against the will of God, that's what I say; work of the Devil, it is, making scarecrows like that with machines. It's blasphemy against the Creator, (raises hands) it's an offence against the Lord who made us in His own image, Helena. And you've dishonoured the image of God, that's what you've done. You'll suffer a terrible punishment from God for that, you will, just you remember that, a terrible punishment.¹¹⁵

Konečně překlad Davida Shorta působí k předchozí ukázce jako dokonalý protiklad:

¹¹⁴ Viz JAROMÍR BĚLIČ, *Nástin české dialektologie*, s. 43.

¹¹⁵ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wylie [online]

DS - All right, 'ang on. I'd 'ave you know, it's against God, it's all the Devil's doing, this makin' scarecrows by machine. It's sheer an' utter blasphemy, (raising one hand) an offence against the very Lord what creates us in 'Is own image, 'Elena. An' you lot 'ave violated the image of God. 'Eaven's bound to visit a terrible punishment on you all – you mark my words – a terrible punishment! (33)

Zejména u překladu Selvera, Majera a Porterové a Wylлиеho je zřejmé, že k překladu nepřistupovali se záměrem odlišit Nánu od ostatních postav jejím specifickým idiolektem. U prvních dvou zmíněných verzí nadto došlo celkové k redukci této postavy, čímž překlady částečně přestaly respektovat i její důležitou symbolickou úlohu ve hře.

Překlady, jež se rozhodly její jedinečnost zachovat, tak většinou činily za použití redukovaných forem, frázových sloves a zvolání.

Další dvě vedlejší postavy, jež mají v díle své stejně neodmyslitelné místo, přestože jinak působí téměř protikladně, jsou stavitel Alquist a komerční ředitel Busman.

Přestože je stavitel Alquist součástí vedení továrny, svými postoji se od svých ostatních vrstevníků výrazně liší. Alquist, jehož jméno je podle Horákové „zřejmě odvozeno z latinského ‚aliquis‘, tj. ‚někdo, kdokoliv‘“,¹¹⁶ dává před ambiciózními plány a myšlenkami přednost obyčejné, poctivé práci zedníka, a „je často považován za ztělesnění lidskosti v její univerzální a současně idealizované podobě a za zastánce ideálů humanity“.¹¹⁷

Čapkův popis Busmana, jenž zní „tlustý, plešatý, krátkozraký žid“ (9), zdárně podtrhuje zobrazený charakter muže, který je pro svého dravého obchodního ducha zcela zaslepen penězi. Od samého počátku se většina jeho příspěvků do diskuze týká buď ceny Robotů, nebo upřesnění dalších číselných údajů, a i tváří tvář záhubě se uchyluje ke kontrole účetnictví. Na samém konci však Busman, jehož Horáková

¹¹⁶ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, s. 70.

¹¹⁷ Tamtéž.

srovnává např. se Shakespearovým Shylockem nebo Molièrovým Harpagonem,¹¹⁸ projeví překvapivě hluboký vhled do dramatických událostí kolem sebe a dokonce se pokusí o záchranu celé skupiny obětováním toho, co je mu nejcennější – peněz.

Z hlediska svých překladů mají obě tyto postavy jedno společné, a to eliminaci replik v překladu Paula Selvera.

Jeden z příkladů, v němž Selver vynechává Alquistův zcela zásadní monolog na samém konci díla, již byl diskutován v předchozí kapitole. Redukce se však dotýká řady Alquistových replik, ať už se jedná například o jeho monolog označující svět „Dominovou Sodomou“ (39) nebo jeho poslední soukromé rozloučení s Helenou, které u Selvera oproti originálu působí neosobně a unáhleně:

KČ - ALQUIST: Nic. Máte pravdu, čekat na zázrak je neplodné. Hluchý květ musí opadat. Sbohem, paní Heleno.

HELENA: Kam jdete?

ALQUIST: Domů. Zedník Alquist se naposled přestrojí za šéfa staveb — na vaši počest. O jedenácté se tady sejdeme.

HELENA: Sbohem, Alquiste.

(Alquist odejde.) (40)

PS - ALQUIST: Nothing, good-bye. *(He hurries from the room.)* (37)

Takové jednání postavě Alquista neodpovídá a nekoresponduje ani s typickým jednáním mužů vůči Heleně tak, jak je rozebírá další část této kapitoly.

Ani Busman nezůstal ušetřen radikálních škrtů. Za jeden z jeho nejzajímavějších monologů v původní hře můžeme považovat ten, v němž odkrývá své ideály a nastalou krizi vysvětluje jako důsledek dílčích sobeckých tužeb, které připodobňuje k účetním položkám:

¹¹⁸ Tamtéž, s. 69.

KČ - BUSMAN: Je, paní Heleno. Já jsem také měl svůj sen. Takový busmanovský sen o novém hospodářství světa; tuze krásný ideál, paní Heleno, hanba mluvit. Ale když jsem tadyhle dělal bilanci, přišlo mně do hlavy, že historii nedělají veliké sny, ale maličké potřeby všech počestných, mírně zlodějských a sobeckých lidiček, id est všech vůbec. Všecky myšlenky, lásky, plány, heroismy, všecky ty vzdušné věci se hodí leda k tomu, aby se tím dal člověk vycpat pro muzeum Vesmíru s nápisem Ejhle člověk. Punktum. A teď byste mně mohli říci, co vlastně budeme dělat. (60-61)

Tento monolog, stejně jako některé další Busmanovy repliky, Selver zcela vynechal, čímž zdánlivě jednorozměrnou postavu výrazně ochudil o zamýšlenou hloubku.

6.2.2 Zobrazení vztahů mezi postavami

Vedle hlavních rysů jednotlivých postav budou předmětem zkoumání rovněž vzájemné vztahy mezi dramatickými charaktery a jejich vykreslení v jednotlivých verzích. Máme na mysli zejména jeden konkrétní, který nás provází celým dílem, a to náklonnost Domina, potažmo všech mužských postav, vůči Heleně. Jedná se o výjimečný kontrastní vztah mezi sebevědomým a pragmatickým mužem, jenž zůstává zcela uchvácen krásnou ženou, a to do takové míry, že by pro ni udělal téměř cokoliv.

Mezi všemi mužskými postavami (zvláště bereme-li v úvahu ty lidské) Harry Domin jednoznačně vyniká svou rozhodností a vůdčím duchem. Jeho jméno, pocházející z latinského výrazu dominus neboli pán, ilustruje jeho dominantní roli jak ve vedení továrny, tak při Heleniných námluvách.

Helena Gloryová je už počátku ve hře jeho protipólem. Jako kontrast nabízí svůj ženský pohled plný empatie a ideálů. Její jméno napovídá souvislost s Helenou Trojskou, a ve stejném duchu působí i Helena v *R. U. R.* Jak uvádí anglický bohemista Alfred Thomas,

[I]like her classical antecedent – the legendary Helen of Troy, whose face „launched a thousand ships“ – Helena wreaks emotional havoc not only in Domin but among all her male hosts. Quite suddenly these ruthless, efficient managers of the robot factory begin to behave like effete and subservient bachelors, rushing off to cook a banquet for their beautiful guest.¹¹⁹

Mezi Helenou a Dominem, a později Helenou a ostatními mužskými protagonisty, vzniká již od první chvíle vztah, který je z Heleniny strany charakteristický obdivem a respektem a ze strany mužských postav hlubokou náklonností a něhou. Z kontextu si také povšimneme silného ochránářského postoje, jež vůči Heleně muži zauímají – ten se projevuje například jejich tendencí zahrnovat Helenu pozorností a chránit ji před hrozbami i nepříjemnými myšlenkami. Helena má tak ve skutečnosti dvě role – je to „žena-múza, osudová žena inspirující konání mužů na ostrově i žena-dítě jimi ochraňovaná a hýčkaná a současně ponechávaná v nevinné nevědomosti“.¹²⁰

Při hodnocení, jakým způsobem jednotlivé překlady výše popsany vztah zobrazily, si však můžeme povšimnout, že v některých případech je tento poměr z různých důvodů narušen. Děje se tomu tak například u Davida Shorta:

KČ - HALLEMEIER: To je moc hezké, slečno; jenomže Roboty nic netěší. Hrome, co si mají koupit? (...) U čerta, nikdo ještě neviděl, že by se Robot usmál. (24)

DS - HALLEMEIER: Christ, woman, what are they supposed to buy? (...) No one's ever seen a Robot so much as smile, for God's sake. (23)

V jeho případě neurvalé oslovení „Christ, woman“ namísto uctivého „To je moc hezké, slečno“ naznačuje spíše Hallemeierovu docházející trpělivost. Mírně povýšený tón zaujímá v argumentaci i Busman, který Helenu oslovuje nejdříve „lady“, a později značně familiérně „my innocent young friend“, zřejmě v důsledku špatného

¹¹⁹ ALFRED THOMAS, *The Bohemian body: gender and sexuality in modern Czech culture*, Madison, University of Wisconsin Press c2007, s. 148.

¹²⁰ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, s.73.

pochopení původního zvolání „boží dobroto“, jež si překladatel mohl interpretovat jako apostrofu:

KČ - BUSMAN: Jemináčku slečno, to znamená, že práce klesla v ceně! (...) Ale my, boží dobroto, my jsme zatím vrhli pět set tisíc tropických Robotů na argentinské pampy, aby pěstili pšenici. (...) (26)

DS - BUSMAN: Holy Moses, lady, it means the price of labour has fallen. (...) But at the same time, my innocent young friend, we've thrown five hundred thousand tropical Robots at the Argentine pampas to grow wheat. (...) (25)

V témže překladu se nakonec obdobný posun objeví i u Domina. Zatímco v originálu se Helenu snaží spíše naléhavě uklidnit, překlad působí téměř až šovinisticky:

KČ - DOMIN: Bůh uchovej! Prosím tě, zkus ty perly! (*Usedne.*) (34)

DS - DOMIN: Heaven forbid! Now be a good girl and try those pearls on! (*Sits down.*) (35)

Za zmínku stojí i přístup Davida Wylieho, jenž se rozhodl Čapkovu původní, poměrně formální komunikaci mezi postavami nahradit mnohem familiérnějším přístupem.

V rámci prvního dějství, ve kterém jsou Helena s Dominem již deset let svoji, si dvojice samozřejmě tyká, ale ostatní muži jí nadále vykají a oslovují ji „paní Heleno“. Wylie tento postup nedodržuje a nechá mužské postavy Helenu oslovovat křestním jménem, čímž se zřejmě snaží překlad zmodernizovat, ale přitom uctívá postoj, který původní české vykání vyjadřovalo. Jeden příklad za všechny:

KČ - HALLEMEIER: Haha, to si myslím. Jako Robinson. (*Zvedá sklenici.*) Paní Heleno, ať žije, co chcete. Paní Heleno, na vaše oči a basta! Ty kluku Domine, povídej. (46)

DW - HALLEMEIER: Haha, I should think so. Like Robinson Crusoe. (raises glass)
Helena; Long live . . . whatever you like. Helena; to your eyes, and that's that!
Domin, tell her, lad!¹²¹

Vzhledem k tomu, že výše uvedený vztah hraje důležitou roli v charakterizaci obou stran (Heleny jako osudové ženy a ostatních jako zkušených mužů, kteří z ní ztrácejí hlavu) a zároveň působí jako katalyzátor revoluce Robotů, která se vlastně odehraje v důsledku Helenina nátlaku na Dr. Galla, je rozhodně na místě vzít jej při překladu v potaz a dialogy mezi jednotlivými postavami převést v souladu s jejich vzájemnými vztahy. Při nedodržení tohoto postupu (byť by se jednalo o jednotlivosti) dochází k posunu, a to nejen na úrovni jednotlivých dramatických charakterů, ale rovněž v dějovém (či dokonce myšlenkovém) plánu Čapkovy hry.

6.2.3 Ztvárnění Robotů

Karel Čapek se ke svým Robotům, často v reakci na kritiky díla, vyjádřil ve svých sloupcích hned několikrát – například v divadelním týdeníku *Jevišťe* (1921), v *Lidových novinách* (1922, 1933), dále v *The Saturday Review* (1923), a v *Prager Tagblatt* (1935). V souvislosti s tím, jakým novým a nečekaným směrem se ubíral osud neologismu „robot“, se autor zamýšlel zejména nad vlastním pojetím původu Robotů.

Jak je známo, výraz „robot“ se během let stal novým označením pro inteligentní stroj (dříve označovaný „automaton“). Tomuto smýšlení o vlastních Robotech se však Čapek snažil zabránit argumentací, že jeho Roboti jsou „něco jako jiná alternativa života, hmotný substrát, ve kterém by se mohl vyvinout život, kdyby se nebyl dal od začátku jinou cestou“.¹²² Po fyzické stránce nemají Roboti společného

¹²¹ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online].

¹²² KAREL ČAPEK, *Autor robotů se brání* (Lidové noviny, 9.6. 1935), in: KAREL ČAPEK, *O umění a kultuře III*, Praha, Československý spisovatel 1986, s. 656 – 657 (s. 657).

nic se svými mechanickými následovníky, neboť „Roboti nebyli totiž mechanismy. Nebyli uděláni z plechu a koleček. Nebyli oslavou strojového inženýrství“.¹²³ Rossumovi Roboti jsou vyrobeni z biologického materiálu, pouze ochuzeni o ty části, které jsou z hlediska efektivní výroby a práce považovány na člověku za nadbytečné – například rozmnožovací orgány.

Jsou to však živé bytosti, svébytnou rasou, což Čapek naznačuje již jejich označením velkým písmenem. Podíváme-li se na Roboty v jednotlivých překladech, na první pohled si povšimneme, že pouze jediný překlad, a to překlad Davida Wylлиеho, nerespektuje Čapkovu kapitalizaci slova Robot. Ačkoliv by se tato skutečnost přímo neprojevila v dramatické inscenaci (nepřímo by se však mohla vyskytnout v doprovodném tištěném programu či jiných propagačních materiálech), pro čtenáře Wylлиеho překladu se tak jeho „roboti“ na první pohled přibližují více svým moderním mechanickým protějškům.

Zatímco v předehře se Robotům dostává pouze málo prostoru, jejich zapojení do děje postupně narůstá v dalších dějstvích, kdy jsou představeni i Roboti vyššího stupně, kteří oplývají vlastní „duší“.

V předehře se seznamujeme se Sullou a Mariem, jejichž komunikační dovednosti prozrazují, že jim ještě chybí prostředky k pochopení některých situací, které vyžadují např. empatii, takt nebo smysl pro společenské chování. To Čapek vyjadřuje jistou jazykovou nemotorností v jejich promluvách:

KČ - HELENA: Oh, vy se nebojíte smrti?

SULLA: Neznám, slečno Gloryová.

HELENA: Víte, co by se pak s vámi stalo?

SULLA: Ano, přestala bych se hýbat. (18)

Způsob, jakým si jednotlivé překlady s touto toporností poradily, naznačuje, že rigidní vyjadřování v originále někteří překladatelé nepochopili, nebo se jej snažili

¹²³ Tamtéž, s. 656.

nivelizovat. Srovnat můžeme například Sullino „Neznám, slečno Gloryová“ vyřčené v souvislosti s její neznalostí smrti:

PS - SULLA: I cannot tell, Miss Glory. (15)

MP - SULLA: Sorry, miss, I don't register that. (12)

CN - SULLA: I cannot answer that question, Miss Glory. (48)

VK - SULLA: I do not understand death, Miss Glory. (19)

DW - SULLA: I do not understand dying, Miss Glory.¹²⁴

DS - SULLA: I do not know, Miss Glory. (15)

Jak vidíme na příkladu výše, Koreis a Wyllie ve svých překladech upravili větnou strukturu tak, aby lépe odpovídala běžné konverzaci, a rovněž ostatní překladatelé se přiklonili k více či méně idiomatické frázi, která přísně vzato neodpovídá „robotičnosti“ českého originálu.

Vyšší vývojový stupeň Robotů, kteří cítí emoce – nenávisť, strach, obavy a dokonce i lásku – reprezentují zejména Radius, Damon, Robotka Helena a Primus. Prostor odpovídající originálu dostanou tyto postavy ve většině překladů s výjimkou jediného.

Vynechání postavy je nejzásadnějším zásahem, jež může překladatel při překladu dramatu učinit. Ať už je jeho motivace jakákoliv, Lukeš uvádí, že probíhat může dvěma způsoby, „a to buď prostými škrty (pak ovšem zpravidla celých scén, ve kterých se redukováná postava vyskytovala), anebo redistribucí replik; tedy zákrokem, který se jmény postav nesmete i jejich dialogy“.¹²⁵

¹²⁴ RUR by Karel Capek, Translated into English by David Wyllie [online]

¹²⁵ MILAN LUKEŠ, *Umění dramatu*, s. 20.

Ze všech anglických překladů se úplné redukce postavy, konkrétně Robota Damona, dopouští pouze verze Paula Selvera. V originálu je Damon jedním z Robotů, jež Dr. Gall vylepšil na přání Heleny Gloryové. Přestože na scénu vstupuje až v posledním dějství, zmínky o něm nacházíme od prvního dějství:

KČ - HELENA: Kam se poděl ten váš nejlepší – jak se jmenoval?

DR. GALL: Robot Damon? Toho prodali do Havru. (42)

Gallova replika, jež vytváří spojení mezi Damonem a městem Le Havre, je důležitá i proto, že dovysvětluje několik předchozích narážek, které ve hře zazní (viz níže), a poskytuje tak divákovi jasnější představu o fiktivním světě Čapkovy hry. Le Havre v textu několikrát figuruje ve znepokojivém kontextu, ať už přímo od jedné z postav:

KČ - FABRY: Aspoň vědět, co je v Havru — (31)

Popřípadě zprostředkovaně z tisku:

KČ - NÁNA: Tudle je něco nejlustějce vytištěného. “Po-sled-ní zprá-vy. V Ha-vru se u-sta-vi-la prv-ní ra-so-vá or-or-or-ga-ni-zace Robotů.” – To nic není. Tomu nerozumím. A tudle, panebože, zas nějaká vražda! Prokristapána! (37)

Zatímco Nána s Helenou zprvu vyhodnotí organizaci Robotů jako nepodstatnou informaci, větší váhu dostane ve chvíli, kdy Domin vysvětlí, že právě tato organizace stojí za revoltou Robotů. S poslední zmínkou si již není těžké domyslet, že to byl právě Robot Damon, který jakožto vrcholné dílo Gallových modifikací dokázal Roboty oslovit, zmanipulovat a stát se jejich vůdcem:

KČ - HALLEMEIER: Hrome, rád bych věděl –

DOMIN (uhodí do stolu): – kdo to spískal! Nikdo na světě nedovedl jimi hnout, žádný agitátor, žádný spasitel světa, a najednou – tohleto, prosím! (47)

S ohledem na tato místa dramatického textu, která postava Damona propojuje, můžeme konstatovat, že Selver odstranění Damona vyřešil částečně redistribucí, částečně však také prostým škrtem, který nebyl dostatečně důsledný.

V rozhovoru mezi Helenou a Gallem, jenž zmiňuje Damona poprvé, je jeho jméno vynecháno. V posledním dějství jsou jeho repliky připsány Radiovi, čímž je Damon jako postava sice eliminován, aniž by došlo k ochuzení hry o jeho promluvy. Co však Selver ignoroval, byly nepřímé souvislosti mezi Damonem a Havrem jakožto kolébkou robotího odporu. Fabryho obavy o situaci v Havru, novinový článek o organizaci Robotů i Hallemeierův údiv nad tím, kdo mohl v Havru revoltu zinscenovat, Selver ve svém překladu ponechává, přestože již mezi nimi (na rozdíl od Čapkova originálu) není jasné pojítko.

Zatímco Robert Philmus nazval způsob, jakým Selver odstranil Damona jeho sloučením s Radiem pojmem „bowdlerization“, tedy „vykuchání“,¹²⁶ bylo by na místě upřesnit, že kompletní eliminace Damona z textu se Selverovi přísně vzato nepovedla, jelikož se překladatel již nezabýval úpravou souvisejících částí.

Zásadní problém v převodu postav Robotů nalezneme ve verzi Majera a Porterové. Hned na dvou místech ve hře, která nabízí bližší pohled na fyziologii Robotů, nerespektují překladatelé Čapkův biologický charakter surovin, ze kterých jsou Roboti vytvořeni, a namísto toho představují divákovi Roboty sestávající z obvodů a tlačítek:

KČ - DR. GALL: Změnil jsem povahu Robotů. Změnil jsem jejich výrobu. Totiž jen některé tělesné podmínky, rozumíte? Hlavně – hlavně jejich – iritabilitu. (57-58)

MP - DR. GALL: I altered their circuitry, Busman. Re-formatted them. Some of the physical characteristics, anyway. Chiefly their... their irritability. (62)

¹²⁶ ROBERT M. PHILMUS, *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*, s. 13.

Nabízí se otázka, do jaké míry by tato drobná změna na straně překladatelů, hovořících nově o „okruzích“ namísto české „povahy“ (která je jednak neutrálním označením charakteristiky výrobku, ovšem zároveň může odkazovat na povahu ve smyslu lidského charakteru), může sama o sobě ovlivnit fyzickou podobu Robotů při inscenaci.

Mnohem palčivěji však tato otázka vyvstane v případě překladu jevištní poznámky představující instrukci, která by mohla potenciálně vést k mechanickému zobrazení Robotů:

KČ - DR. GALL: Počkat! (*Otočí Radia k oknu, zakrývá a odkrývá mu dlaní oči, pozoruje reflexy zorniček.*) Koukejme. Prosím jehlu. Nebo špendlík. (42)

MP - DR. GALL: Wait! (*Turns Radius to face the window, presses his control buttons and waves his hand across his eyes, observing the reflexes of his pupils.*) Strange. A needle, please. Or a pin. (42)

Tato řešení jsou v přímém rozporu s tím, co bylo svrchu řečeno o biologickém a vědeckém původu Robotů, a se samotnou vizí autora. Jejich zásah se dotýká jak čtenáře, tak diváka inscenace, jelikož se může projevit i na jevišti.

V této kapitole byla pozornost zaměřena na jednu ze silných stránek Čapkových děl, a to na jeho zobrazení postav. Pro srovnání byla tedy použita kritéria, která hrají důležitou roli v jejich charakterizaci.

Jako první kritérium byly uvažovány posuny ve vyjádření jejich charakteristických rysů. Na převodu vedlejších postav Nány, Busmana a Alquista bylo možné si povšimnout, že zejména Selverův překlad eliminuje přítomnost postav v zásadních situacích. U Nány, kde nelze opomenout rovněž i její jedinečný idiolekt, se potlačení tohoto idiolektu dopouští vedle Selvera i Wyllie a překlad Majera a Porterové. Jako další kritérium bylo zkoumáno zobrazení vztahu mezi mužskými postavami a Helenou, jehož povaha (spočívající v silné náklonnosti a úctě mužů k Heleně) prostupuje celým dramatem. Tato skutečnost je nejméně reflektována v překladech

Davida Shorta, v němž některé repliky naznačují posun k povýšenosti, a Davida Wylлиеho, jenž nasazuje familiérní tón nedodržíváním uctivého oslovení, které mužské postavy používají při oslovování Heleny.

Posledním hlediskem bylo zobrazení Robotů v překladu. I z tohoto pohledu můžeme poukázat na již dříve zjištěné Selverovy tendence redukovat obsah originálu, jelikož je v jeho překladu jeden z Robotů vynechán.

Z hlediska charakteristických rysů jsou Čapkovi Roboti, zejména na svém nižším vývojovém stupni, omezení absencí citů, empatie a společenského chování. To se projevuje v jisté komunikační nemotornosti, kterou Čapek zobrazuje v originále, a kterou se zejména překlady Vojena Koreise a Davida Wylлиеho na některých místech snaží opravit.

Zásadního posunu v převodu Robotů se dopouští překlad Majera a Porterové, jenž Roboty, vzniklé chemickým procesem z biologického materiálu, mechanizuje.

6.2.3.1 Roboti na scéně a na obrazovce

Téma zobrazení Čapkových Robotů v překladech nelze zcela opustit bez zmínky o výskytu Robotů na divadelním jevišti. Ačkoliv problematika jevištní realizace je do značné míry samostatným tématem, které nemusí nutně souviset s překladem dramatu v užším slova smyslu a jež není v centru zájmu této práce, jak jsme zdůraznili v úvodních kapitolách, teorie dramatického překladu s inscenací vždy jistou měrou počítá a teprve s ní dramatický text dosahuje naplnění svého smyslu. Text a jeho fyzické ztvárnění se při inscenaci stávají neoddělitelnými složkami jediného produktu, který stále můžeme nazývat překladem a o jehož autorství se různou měrou dělí původní překladatel, dramaturg, režisér, ale i samotní herci a techničtí pracovníci. Proto si v souvislosti s diskuzí o charakterizaci Robotů v anglických překladech Čapkova dramatu dovolíme krátký exkurz do nejstarší inscenační historie *R. U. R.* v anglicky mluvících zemích, který naší diskuzi dodá další, ovšem nijak druhotný či nezajímavý, rozměr.

Oficiální premiéra Čapkova *R. U. R.* se odehrála na jevišti Národního divadla dne 25.1. 1921. Jak již bylo řečeno, návrhy kostýmů pro premiéru zhotovil Josef Čapek, pro něhož to byla první zkušenost s tvorbou pro divadlo.¹²⁷ Jeho bratr předurčil v úvodní charakteristice postav Robotům „plátěné blůzy v pasu stažené řemenem a na prsou mosazné číslo“,¹²⁸ a jak uvádí Horáková, Josefovo umělecké pojetí kostýmů tento styl vystihuje:

Kostýmy robotů byly vytvořeny obdobně, tedy stylizací běžného pracovního oděvu. Představitelé robotů byli oblečeni do šedomodrých nebo modrých pracovních uniforem odlišených podle jejich pohlaví, s bílými štítky a velmi vysokou číslicí na prsou. Měli tedy vzhled dělníků, u kterých pouze číslo umístěné na hrudi připomínalo, že se jedná o sériově vyráběné produkty tovární výroby.¹²⁹

Oděv Robota pražské premiéry *R. U. R.* (viz Přílohu 3 této práce) skutečně připomíná běžný dělnický oděv, odkazující na původní význam Čapkova neologizmu. Kombinéza přepásaná silným opaskem působí v první řadě funkčním dojmem a neobsahuje žádné známky ornamentů či dekorativních prvků. Jediným dalším prvkem na oděvu je identifikační číslo Robota. Na fotografii je rovněž patrné, že je-li představitel Robota nalíčen, jedná se pouze o běžné divadelní líčení, které nijak neupravuje lidské rysy v Robotově tváři. Jediné, čím je tak Robot snadno rozpoznatelný, je jeho nepřirozený fyzický postoj.

Díky dostupným archivním zdrojům je možné toto původní pojetí Robotů srovnat s podobou Robotů při jejich prvních představeních jak na půdě Velké Británie, tak Spojených států.

V angličtině byla hra poprvé inscenována 9. října 1922 v New Yorku. Jak vidíme v Příloze 4 a 5, i oblečení amerických Robotů se vyznačuje funkčností a

¹²⁷ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako Robot*, s. 98.

¹²⁸ KAREL ČAPEK, *R.U.R.: Bílá nemoc ; Matka*, Praha, Československý spisovatel 1972, 219 s. Výbor z díla Karla Čapka, s. 10.

¹²⁹ JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako Robot*, s. 102.

minimalismem. V tomto pojetí je obzvláště zdůrazněno, že Roboti jsou vzhledově totožní, což vidíme na jejich účesu a ostře řezaných rysech ve tváři, které jsou zřejmě zdůrazněny silným divadelním líčením. Výrazy Robotů na snímcích jsou opět spíše netečné, a kromě vzpřímeného postoje se Roboti rovněž prozrazují rukama sepjatýma v pěst.

Z fotografií, které máme k dispozici z prvního ztvárnění Robotů v Londýně, které mělo premiéru 24. dubna 1923, si povšimneme velmi odlišného přístupu ke kostýmům Robotů. Přílohy 6 a 7 ukazují, že jejich kostýmy jsou zhotoveny z nepoddajného a metalického materiálu, který má rovněž na přední části zvláštní ochranný nebo dekorativní prvek. Identifikační číslo na přední části kostýmu zjevně chybí. I zde je zdůrazněna jednotvárnost jejich tváří a účesů. Postoje, které Roboti zauímají, jsou nejen strojené, ale působí až komicky nepřirozeně.

Z výše uvedených příkladů uvedení Čapkova *R. U. R.* se tedy původní podobě Robotů více blíží jejich americká verze. The Theatre Guild company, jež americkému divákovi toto dílo představila, však již nedlouho poté, v letech 1928-1929, při dalším uvedení *R. U. R.* podobu kostýmů zcela změnila, jak vidíme v Příloze 8 a 9. Kostýmy Robotů jsou zde originální jak střihem, tak četnými aplikacemi. Roboti jsou od sebe opět k nerozeznání, oproti předchozím verzím se však zdají být méně neohrabaní ve svých pohybech, a to zejména v Příloze 9.

Vedle divadelních provedení stojí za zmínku i skutečnosti, že *R. U. R.* hrálo velmi výjimečnou roli i v počátcích televizního vysílání ve Velké Británii. Televizní adaptace *R. U. R.* totiž drží prvenství jako první příklad tzv. žánru „telefantasy“, jenž svou volností a odtržením od reality nabízel prostor pro experimentování s různými technikami a formami použití televize jako média.¹³⁰ Drama *R. U. R.* bylo v televizi vysíláno hned dvakrát, a to v roce 1938 a 1948. Autorem a producentem obou adaptací byl Jan Bussell.

¹³⁰ Viz DEREK JOHNSTON, *Experimental Moments: R.U.R. and the Birth of British Television Science Fiction*, in: *Science Fiction Film and Television* 2(2), 2009, s. 251-268. (s. 251).

Adaptace dramatu odvysílaná 11.2. 1938 měla pouze dvacet pět minut, žádný z aktů však údajně nebyl zcela vynechán.¹³¹ Verze využila na svou dobu přelomových vizuálních efektů, např. „superimposition“, tedy překrytí obrazů z více kamer za účelem vytvoření efektu větší armády Robotů.¹³² Tento efekt se však neosvědčil a následující adaptace, již žádné výrazné vizuální efekty neobsahovala.¹³³

Z hlediska ztvárnění Robotů se od sebe obě adaptace diametrálně lišily. Jak vidíme v Příloze 8, Roboti z roku 1938 jsou oblečeni do metalického obleku volného střihu, který je pravým opakem Čapkovy minimalistické představy. Obličejové rysy Robotů jsou sjednoceny silnou vrstvou líčidel. Oproti tomu, jak ukazuje Příloha 11, pozdější adaptace představuje zcela nový pohled na kostýmy Robotů tím, že nechá řadové Roboty pochodovat odhalené do půl těla, což Johnston komentuje slovy:

The bare-chested, bare-footed appearance of the background robots emphasises the apparent fragility of flesh, while their actions and the description of the robots' physical capabilities contained within the play show their power. Their nakedness is a display and a signifier of their physicality, of bodies which, unlike normal human ones, need no protective coverings.¹³⁴

Přestože tento přístup svým způsobem rezonuje s Čapkovým pojetím Robotů jako bytostí, které necítí bolest, je zároveň velmi vzdálený dramatikově původní představě jejich vizualizace.

Obecně lze konstatovat, že oba výše zmíněné přístupy ke ztvárnění Robotů existují vedle sebe paralelně dodnes. Objevují se dokonce situace, kdy zaznamenáme oba přístupy použité v rámci jediného ztvárnění, jak dokládají následující dva příklady.

Jedno z posledních nastudování Čapkovy hry provedla (na základě Selverova překladu) pennsylvanská společnost Gamut Theatre Group; představení se konala

¹³¹ Viz tamtéž, s. 255.

¹³² Viz tamtéž, s. 259.

¹³³ Viz tamtéž, s. 262.

¹³⁴ Tamtéž, s. 265.

mezi 11. a 26. únorem tohoto roku v jejich domovském Harrisburgu.¹³⁵ V tomto představení vystupují běžní Roboti v minimalistických, unifikovaných černobílých kostýmech a maskách, vzdáleně připomínajících masku harlekýna (viz Přílohu 12). Působí tedy velmi nelidským dojmem. Oproti tomu jsou Gallovi Roboti, z nichž vidíme na snímcích pouze Robota Radia (Viz Přílohu 13), zobrazení s lidskými rysy.¹³⁶ Z pohledu na propagační materiály představení vidíme, že je zde pro potřeby propagace zdůrazněna mechanická podstata Robotů prostřednictvím fotografie rozříznuté lidské ruky, z níž čouhají elektrické dráty (Viz Přílohu 14).

Jen o pár měsíců dříve nastudovali hru (opět v Selverově znění) studenti americké University of Kansas; šestice představení proběhla mezi 2. a 8. prosincem 2016.¹³⁷ Leah Mazurová, scénografka představení, zdůraznila snahu skupiny vrátit se ve své inscenaci k původnímu Čapkově chápání, kdo to Roboti jsou: „The initial plan was to go in and re-define what someone thought of a Robot-being. And so making them as human as possible“.¹³⁸ V souladu s původní tradicí vypadají Roboti jako lidé, oblečení v šedobílých pracovních kompletech a kombinézách (Viz Přílohu 15). Nutno však podotknout, že i v tomto případě byla postava Robota na plakátu představení stylizována do podoby mechanického stroje (Viz Přílohu 16), tedy spíše odpovídající modernímu chápání Čapkova termínu.

6. 3 Překlad vedlejšího textu v *R. U. R.*

Jak svou formou, jež sleduje promluvy a jednání postav na jevišti, tak určením, jež často bere v úvahu také divadelní ztvárnění, jsou dramatické žánry v kontextu literatury jedinečné ve využití tzv. vedlejšího textu. Ten může obsahovat řadu

¹³⁵ R.U.R by Karel Capek, *Gamut Theatre Group* [online], nedatováno [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <http://www.gamuttheatre.org/rur/>

¹³⁶ U fotografie Radia je možné si povšimnout i symbolické pokrývky hlavy, která se výrazně podobá těm z portrétů např. Thomase Mora nebo Erasma Rotterdamského, a doplňuje charakteristiku tohoto nejmoudřejšího Robota, jež se měl stát učitelem ostatních Robotů.

¹³⁷ R.U.R, *Department of Theatre - The University of Kansas* [online], nedatováno [cit. 2017-03-16]. Dostupné z: <http://kutheatre.com/rur>

¹³⁸ RUR, Leah Mazur, in: *Youtube* [online]. 29.11.2016 [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=fn0kj5elupA>. Kanál uživatele KUUniversityTheatre

důležitých informací, které dialogická část dramatického textu vyjádřit neumožňuje, nebo které nejsou určeny přímo k realizaci na jevišti:

Do vedlejšího textu dramatu spadá každá jeho součást, která přímo či nepřímo ovlivňuje jeho čtenářskou recepci, i divadelní realizaci, avšak není zjevně k akustické či optické realizaci určena.¹³⁹

Míra zastoupení vedlejšího textu v dramatických dílech se může zásadně lišit například i v závislosti na autorském stylu či charakteristice žánru. Jediný společný jmenovatel všech dramatických textů Lukeš identifikuje s tím, že „z vedlejšího textu dramatu je jen jediná jeho položka nezbytná: totiž (byť nedokonalé) vyznačení mluvčích před replikami“.¹⁴⁰ Kromě obligátního uvedení replik a dalších prvků, jež se používají k uvedení dramatického textu, jako je například seznam postav, vedlejší text zahrnuje také veškeré jevištní poznámky vztahující se k postavám nebo k samotné scéně:

This second category would therefore include the title of the play, the inscriptions, dedications and prefaces, the dramatis personae, announcements of act and scene, stage-directions, whether applicable to scenery or action, and the identification of the speaker of a particular speech.¹⁴¹

První příklady vedlejšího textu se v dramatu mohou objevit ještě před začátkem samotné hry. Patří mezi ně například rozdělení dramatu do aktů a scén, upřesňující poznámky k časovému a místnímu zasazení děje, seznam dramatických postav a další. Řadu těchto prvků nalezneme i v *R. U. R.* Již podtitul „Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích“ naznačuje, že je dílo rozděleno celkem do čtyř částí. Časový rozestup mezi předehranou a prvním dějstvím udává poznámka „Ve vlastní hře všichni o deset let starší“,¹⁴² zatímco jednotlivá dějství na sebe buď bezprostředně

¹³⁹ MILAN LUKEŠ, *Umění dramatu*, s. 27.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 35.

¹⁴¹ MANFRED PFISTER, *The theory and analysis of drama*, s. 14.

¹⁴² KAREL ČAPEK, *R.U.R.; Bílá nemoc ; Matka*, s. 10.

navazují (1. a 2. dějství), nebo mají jen menší, nespecifikovaný rozestup (mezi 2. a 3. dějstvím). Oba odstupy jsou zároveň označeny přestávkami, které Čapek navrhuje vložit po předehře a druhém dějství¹⁴³.

Rozlišení předehry z překladatelů dodržují Koreis a Novack (Prologue), Wyllie (Introductory Scene) a Short (Prelude). Selverův překlad ani Majer a Porterová předehru zvlášť nevyznačují. Selverův překlad označuje první dějství jako Act I a poslední dějství naopak specifikuje jako Epilogue. Majer a Porterová rovněž nazývají předehru Act One, čímž získávají neklacisistní sudý počet dějství. Ani Selver, ani Majer a Porterová ve svém překladu neuvádějí přestávky.

Čapek na úvod hry předkládá jak seznam postav, tak navíc i jejich stručný popis, který zmiňuje některé vnější charakteristiky, kostýmy nebo v případě Robotů dokonce charakteristický způsob chování a vyjadřování. Tyto informace mohou být cenné jak pro čtenáře, který se bez jevištního ztvárnění může opřít pouze o text samotný a svou fantazii, tak režiséra či dramaturga, který se rozhodne text inscenovat. Jak jsme však uvedli v předchozí kapitole, režiséři se těmito poznámkami mohou a nemusí řídit. Srovnávané vydání Selverova překladu je jediným překladem verzí, která popis postav zcela vynechává a předkládá pouze jejich seznam.

Jevištní poznámky jsou volitelnou součástí dramatického textu, jež přináší doplňující informace, které ve výsledku „can be translated into paralinguistic and non-verbal codes, or, if a purely literary reception is expected, [can be translated into] their literary value“.¹⁴⁴

V dramatickém textu nalezneme jevištní poznámky dvojího typu. První typ jevištních poznámek sleduje dramatické postavy z hlediska pohybu po jevišti, fyzického vzhledu, posturologie, mimiky, gestikulace, neverbálního vyjadřování a vzájemné fyzické interakce:

Those that refer to the actor can be divided in turn into the different kinds of instructions governing the manner and timing of entrances and exits, stature

¹⁴³ Viz tamtéž.

¹⁴⁴ MANFRED PFISTER, *The theory and analysis of drama*, s. 15.

and physiognomy, mask and costume, gestures and mime, the paralinguistic elements of speech and, finally, the grouping and interaction of the characters.¹⁴⁵

Většina překladů *R. U. R.* se nedopouští výrazných změn těchto poznámek. Ojedinelé nesprávné interpretace, jako například níže uvedená chyba *Vojena Koreise*, nepředstavuje pro tištěnou verzi dramatu zásah do děje, a pokud by se projevila v inscenaci, pozmění pouze drobně gesto jedné z postav:

KČ - ALQUIST (*se sepjatýma rukama*): Amen. (67)

VK - ALQUIST (*with his arms folded*): Amen. (56)

K zásadní úpravě se uchýlil překlad Majera a Porterové, jak již bylo zmíněno v kapitole o charakterizaci postav. V rámci jejich transformace Robotů na stroje s obvody došlo i k úpravě jevištních poznámek, jež mění nejen představu čtenáře o Robotech, ale v případě jevištní realizace ovlivňují např. zpracování jejich kostýmů:

MP - DR. GALL: Wait! (*Turns Radius to face the window, presses his control buttons and waves his hand across his eyes, observing the reflexes of his pupils.*) Strange. A needle, please. Or a pin. (42)

Nejvýraznější změny však provádí Paul Selver, což je opět v souladu se zjištěním z první kapitoly o charakteru jeho překladu. Jeho přídatky a modifikace zásadně mění pohyb a jednání postav na scéně, což můžeme ilustrovat na příkladu přede hry a jejího zakončení:

KČ - HELENA (*brání se*): Za nic na světě – Ale Harry!
(*Zaklepání.*)

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 15.

DOMIN (*pustí ji*): Vejděte!

(Vejdou Busman, dr. Gall a Hallemeier v kuchyňských zástěrách. Fabry s kyticí a Alquist s ubrouskem pod paží.)

DOMIN: Už jste to upekli?

BUSMAN (*slavnostně*): Ano.

DOMIN: My také. (29-30)

PS - HELENA: But!— but, Harry!—

He embraces and kisses her. Knocking at the door.

DOMIN (*releasing her*): Come in.

(Enter Busman, Dr. Gall, and Hallemeier in kitchen aprons. Fabry with bouquet and Alquist with napkin over his arm)

Have you finished your job?

BUSMAN: Yes.

DOMIN: So have we.

For a moment the men stand nonplussed; but as soon as they realize what Domin means they rush forward, congratulating Helena and Domin as the curtain falls. (27)

Selver na závěr, navzdory obecné tendenci Čapkovo dílo spíše cenzurovat, přidává odvážný polibek. Nejen tím, ale i finální gratulací tak konkretizuje zakončení přede hry (u něj Act I) ve srovnání s originálem, který nechává čtenáře, popřípadě diváka, váhat až do začátku prvního dějství.

Dalším příkladem, na kterém se projevují Selverovy úpravy jevištních poznámek, osahuje změny v pohybu herců na jevišti, jejich gestikulaci i vzájemném kontaktu:

KČ - (*Helena jde Alquistovi vlevo naproti.*)

HELENA (*vrací se s Alquistem – Alquist jako zedník, pomazán vápnem a cihlami*): Jen pojd'te. Vy jste mi udělal takovou radost, Alquiste! Já vás mám všechny tolik ráda! Ukažte ruce!

ALQUIST (*schovává ruce*): Paní Heleno, zamazal bych vás, jsou od práce.

HELENA: To je na nich to nejlepší. Dejte sem! (*Tiskne mu obě ruce.*) Alquiste, chtěla bych být maličká. (37)

PS - HELENA (*goes up to window*): Oh, Mr. Alquist, will you come up here. Oh, come just as you are. You look very nice in your mason's overalls.

(*ALQUIST enters from upper left entrance, his hands soiled with lime and brickdust*)

Dear Mr. Alquist, it was awfully kind of you, that lovely present.

ALQUIST: My hands are all soiled. I've been experimenting with that new cement. (35)

Zatímco v originálu Helena opouští scénu a odchází Alquistovi naproti, aby se spolu s ním následně na scénu vrátila, Selver se rozhodl Helenu na scéně ponechat po celou dobu a Alquistův vstup uvést Heleniným pokynem. Když se v originálu oba navrátí do místnosti, Helena Alquistovi tiskne ruce na důkaz vděčnosti ve vřelém gestu, což Selver nepřekládá, čímž zcela mění dojem z celé scény a ze vzájemného vztahu obou postav.

Vedle postav se jevištní poznámky mohou zabývat i samotnou scénou. Zahrnovat můžou jak akustické, tak vizuální efekty, statickou podobu a uspořádání jeviště, nebo změny, které se na něm odehrávají:

The contextual stage-directions, on the other hand, give instructions governing the set, the properties, lighting, music and sound, special effects such as artificial fog or the use of stage machinery, and, finally, changes of scene or act - including 'transformations' on open stage.¹⁴⁶

V *R. U. R.* se zvláštní akustické a vizuální efekty vyskytují poměrně střídmě. To může souviset s jevištní praxí v roce 1921, kdy bylo drama uvedeno poprvé poprvé,

¹⁴⁶ MANFRED PFISTER, *The theory and analysis of drama*, s. 15.

kteřá neměla možnosti dnešních divadelních sálů, vybavených moderními technologiemi. Jedním ze zvukových prvků, který se však v textu dokonce opakuje a nese symbolický význam, je zvuk továrních sirén.

Sirény se poprvé ozývají během přede hry, kdy se dozvídáme, že slouží k ohlášení poledne pro Roboty, neboť „Roboti nevědí, kdy přestat v práci“ (19). Podruhé sirény rozezní sami Roboti, a to ve chvíli, kdy již okupují podstatnou část továrny a sirénami ohlašují počátek útoku na zbývající lidské obyvatelstvo:

KČ - (*Tovární píšťaly a sirény.*)

FABRY: Továrny pískají.

BUSMAN: Boží poledne.

HELENA: Harry, pamatuješ se? Ted' právě je tomu deset let –

DOMIN (*dívá se na hodinky*): Ještě není poledne. To je asi – to je spíš – –

HELENA: Co?

DOMIN: Poplach Robotů. Útok. (51-52)

Dramatický efekt, který Čapek vytváří rozezvučením sirén na konci prvního dějství, je zachován ve všech překladech. Drobný rozdíl se nachází pouze u Selvera, který zakončení ještě více dramatizuje, když sirény nechává zaznívat až do stažení opony („*The whistle is still blowing as the curtain falls.*“ [48])

Další zvukový efekt, který Čapek ve svém díle využívá, je střelba. Přestože v průběhu druhého dějství dochází k několika zastřelením, Čapek vizuálně násilí nezobrazuje a zprostředkovává jej pouze v náznacích právě za použití výstřelů v pozadí. Zatímco děj se zaměřuje na Helenin salón, kde Hallemeier buduje poslední barikádu proti Robotům, Čapek továrnou nechává zaznívat výbuchy a střelbu, čímž naznačuje, že mimo scénu dochází ke střetu Robotů s lidmi. I bez zobrazeného násilí je tak jednoznačné, jak končí osud jednotlivých postav. Tento postup opět zachovávají všechny překlady. I zde se však Selver snaží o dramatičtější zobrazení, a to když nechává výstřely zaznít těsně před vstupem Robotů na scénu, a konkretizuje jejich počet tak, že situace působí spíše jako poprava:

KČ - RADIUS: Hotovo?

1. ROBOT (*vstává od ležícího Hallemeiera*): Ano.

(*Zprava vejdou noví Roboti.*)

RADIUS: Hotovi?

JINÝ ROBOT: Hotovi.

(*Jiní Roboti zleva.*)

RADIUS: Hotovi?

JINÝ ROBOT: Ano. (69-70)

PS - RADIUS: Finished him?

A ROBOT (*standing up from the prostrate form of HALLEMEIER*): Yes.

A revolver shot off left. Two ROBOTS enter.

RADIUS: Finished him?

A ROBOT: Yes.

Two revolver shots from Helena's room. Two ROBOTS enter.

RADIUS: Finished them?

A ROBOT: Yes. (63)

Z výše uvedených postřehů je zřejmé, že Selverův překlad zvukových efektů v *R. U.* směřuje ke zvýšení dramatického efektu. Dalším příkladem takové tendence je i zakončení předposledního aktu, ve kterém Selver přidává zcela nový prvek a popisuje, jak „A thunderous tramping of thousands of feet is heard as the unseen Robots march, while the curtain falls“ (64).

Jako poslední akustický efekt můžeme zmínit hudbu, kterou Čapek využívá jako opak dramaturgického prvku. Hudba zahajuje druhé dějství v popisu scény, kdy Helena hraje ve vedlejším pokoji na klavír, zatímco se do ní postavy zaposlouchávají a oceňují její kvalitu, jako například Hallemeier:

KČ - HALLEMEIER (*u dveří vlevo*): Jářku hudba je veliká věc. Měli jste poslouchat. Tohle člověka jaksi zduchovní, zjemní — (56)

Hra na klavír vystupuje v nezměněné formě opět ve všech překladech, a to s výjimkou Selvera, jenž v úvodním popisu scény zmínku o Heleně hrající na klavír vynechává (DOMIN comes into the room. DR. GALL is looking out of the window, through closed shutters. ALQUIST is seated down right. [49]), a rovněž vynechává veškeré dialogy týkající se hudebního podkresu, který Helena pro tuto scénu vytváří.

Mezi vizuální efekty týkající se scény Pfister uvádí například „the size and form of the stage itself, the set and, finally, lighting“.¹⁴⁷ Čapek podobu jednotlivých scén přibližuje úvodními popisy, které se i v překladech vyskytují v plné délce bez vynechání. Vizuálních efektů a dramatického osvětlení Čapek opět nevyužíval. Oproti tomu však Paul Selver, jehož překlad již zesiloval účinek zvukových efektů, přidává poznámky k osvětlení hned na dvou místech. Poprvé na konci druhého (Čapkova prvního) dějství:

PS - GALL, HALLEMEIER, and FABRY *close and fasten the iron shutters outside the windows, darkening the room. The whistle is still blowing as the curtain falls.* (64)

Podruhé osvětlení jako dramatického prvku využívá ve třetím dějství (Čapkově druhém), kdy zabarvuje oblohu (zřejmě opět za okny) do červena:

PS - NANA: The judgment hour has come! Repent, unbelievers! This is the end of the world.
(More explosions. The sky grows red.) (62)

Z naší analýzy vyplývá, že ačkoliv se překladatelé při převodu nedialogických částí Čapkovy hry v naprosté většině případů drželi originálu, zejména u Selvera došlo k drobným úpravám, očividně s vidinou zesílení dramatického efektu. Obecně však lze tvrdit, že stejně jako byl Čapek sám v jevištních poznámkách spíše strohý a

¹⁴⁷ MANFRED PFISTER, *The theory and analysis of drama*, s. 8.

ponechával interpretační prostor pro konkrétní inscenaci,¹⁴⁸ i angličtí překladatelé, byť někteří překládali Čapkův text s představou jevištní realizace, v tomto smyslu zůstali věrni své předloze.

¹⁴⁸ Nutno podotknout, že by pro Čapka jistě nebylo těžké aktivně zasahovat do dramatického ztvárnění *R. U. R.* na jevišti Národního divadla, kam hra zamířila na svou oficiální premiéru. Nejen že byl, jak jsme již uvedli dříve v kapitole o inspiracích *R. U. R.*, autorem kostýmů sám Čapkův bratr Josef; Černý však také píše, že režiséra premiéry *R. U. R.* si Karel Čapek vybral sám. Stal se jím Vojta Novák, jenž měl již s Čapkovou tvorbou předchozí zkušenost z režírování Čapkova *Loupežníka* na jevišti téhož divadla. Viz FRANTIŠEK ČERNÝ, *Premiéry bratří Čapků*, s. 93.

ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo učinit srovnání existujících anglických překladů divadelního dramatu *R. U. R.* Karla Čapka. V anglicky mluvících zemích Čapkovo utopické drama vyvolalo vlnu zájmu již zanedlouho po svém vydání (a prvním jevištním uvedení) v rodném Československu, což dokládá jak brzké vydání díla v angličtině (1923), tak premiéry díla na jevištích v New Yorku (1922) a v Londýně (1923). Přestože uplynulo téměř sedmdesát let, než se objevil překlad další, o pokračujícím zájmu o *R. U. R.* svědčí fakt, že do současnosti se celkový počet překladů vyšplhal na celkové číslo šesti různých verzí. Jejich analýza v rámci této práce probíhala za použití kritérií, jež byla vytyčena v souvislosti s Čapkovým autorským stylem a charakteristickými rysy jeho (nejen dramatické) tvorby. Opomenuta nebyla ani specifická forma dramatického textu, kterou Čapek v tomto případě zvolil jako prostředek pro své sdělení.

U prvního překladu, jehož autorem je Paul Selver, vyšlo najevo, že z řady důvodů obsahuje množství rozdílů oproti ostatním verzím. Překladatel v tomto případě pracoval s výchozím textem Čapkova dramatu v nerevidované podobě, a obsahuje tedy řadu míst, na kterých se výrazně rozchází se současnou podobou *R. U. R.* a se všemi ostatními překlady, které očividně zvolily jako výchozí text jedno z revidovaných vydání. Zároveň byl od začátku tento překlad zamýšlen pro uvedení na jeviště, a jeho podobu tedy ovlivnila jevištní adaptace. Na řadě míst nalezneme přídatky, které odrážejí nerevidovanou podobu původního textu, nebo představují svévolný zásah při překladu či adaptaci. Zároveň jsou některé pasáže i vynechány; zatímco u některých můžeme za pravděpodobnou motivaci považovat cenzuru, u dalších, které nezřídka redukují i výskyt důležitých postav, motivace není jednoznačná. Překlad dále usiluje o eliminaci postavy Robota Damona za částečného zachování a redistribuce jeho replik. V důsledku vysokého počtu pasáží, kde se původní text a překlad od sebe zásadně vzdalují, nenalezneme v Selverově verzi mnoho posunů ve významu původního textu. Ze stejného důvodu je však tento

překlad ochuzen i o řadu ukázek Čapkova jedinečného stylu, a to nejen v důsledku omezené charakterizace postav, ale rovněž ztráty celé řady původních vtipů, slovních obrátů a hříček, které Selver nepřeváděl. V neposlední řadě se tento překlad odlišuje jako jediný i z hlediska vedlejšího textu. Nebereme-li v úvahu výše naznačené změny, které by v některých případech zasáhly i do dění na jevišti, na několika místech dochází k posunu originálních jevištních poznámek vstříc dramatičtějšímu zobrazení vizuálních a akustických efektů.

Dalším analyzovaným překladem byla verze Claudie Novack-Jonesové, kde nejsou patrné žádné redukce či zásadní změny oproti původnímu textu. Na několika místech dochází k určitému významovému posunu, jehož příčinou se zdá být nedostatečná znalost syntaxe a idiomatických prvků zdrojového jazyka. Na druhou stranu však překlad zjevně usiluje o zachování autorova stylu jak u využití humoru a dynamického jazyka, jenž překlad identifikuje a převádí za zachování vtipu a původního významu, tak u charakterizace postav, kterou se například v případě Nány daří úspěšně zachovat za použití adekvátních hovorových prostředků.

Autory dalšího překladu jsou Peter Majer a Cathy Porterová. Obecně je možné říct, že tento překlad převádí většinu obsahu původního díla, zejména z hlediska zachování autorova stylu však vykazuje značné nedostatky. Po jazykové stránce si lze povšimnout, že řada Čapkových příkladů humoru a slovních hříček je zde převedena způsobem, v němž se humor nebo jazyková jedinečnost původního textu zcela ztrácí. Obdobným způsobem reaguje překlad na postavu Nány, u níž nereflktuje žádným způsobem Čapkovo použití obecné češtiny a dialektu při charakterizaci. V přímém rozporu s autorovým původním záměrem tento překlad jedná při převodu Robotů, a to ve chvíli, kdy mění fyziologii Robotů a činí z nich mechanické bytosti. Tato změna tak představuje nejen významný posun, ale potenciálně například i zásah do ztvárnění Robotů na jevišti.

Vojen Koreis má jako jediný z diskutovaných překladatelů výhodu české národnosti a znalosti českého jazyka. Jeho překlad neobsahuje téměř žádné významové posuny a respektuje styl originálu. Důraz v jeho převodu je kladen jak na adekvátní vyjádření jazykového humoru, tak na celkově přirozený jazyk překladu. S obdobnou úspěšností Koreis převádí i prvky dialektu; pouze při charakterizaci Robotů projevuje místy inklinaci k úpravě a zvýšení idiomatičnosti jejich původně strojeného projevu.

V překladu Davida Wylieho lze oproti tomu nalézt řadu chyb a posunů, které se projevují na různých rovinách. Ze všech srovnávaných verzí vykazuje tento překlad nejvyšší míru nepochopení jazyka původního textu. Nesprávná interpretace některých výrazů tak vede k na řadě míst k zásadní změně smyslu výpovědí. Dále jsou v této verzi zanedbány některé prvky charakterizace postav. Zřejmý posun zaznamenáme ve vztahu mezi mužskými a hlavní ženskou postavou (Helena), kde Wylie zvyšuje dojem familiárnosti za použití tykání. Překlad zcela ignoruje jazykovou stránku Nánina idiolektu a posouvá její vyjadřování na stejnou úroveň, jakou zauímají ostatní postavy. Tento překlad také jako jediný nerespektuje Čapkovo rozhodnutí označovat Roboty velkým písmenem, což v psané formě dramatu, zejména s ohledem na současné obecné postavení slova „robot“, Roboty do jisté míry staví na stejnou úroveň jako jejich současné mechanické protějšky.

Posledním a zároveň nejnovějším překladem *R. U. R.* je verze Davida Shorta. V rámci jeho analýzy lze říci, že tato verze obecně respektuje a vystihuje Čapkův autorský styl. Překlad úspěšně identifikuje jak použití jazykových prostředků k vyjádření humoru, tak autorův důraz na charakterizaci postav. Oproti ostatním verzím zachovává Short u překladu Nánina idiolektu nejvyšší míru expresivity. Expresivnějších výrazů místy využívá i při vyobrazení vztahu mezi Helenou a ostatními mužskými charaktery, což místy komunikaci dodává mírně povýšený podtón. Jako celek však tento překlad představuje věrný a konzistentní převod původního textu, jenž není narušen žádnými nepřesnostmi a posuny ve významu.

S ohledem na rozsah diplomové práce a specifický charakter dramatického textu, který vyžaduje z hlediska teorie překladu individuální přístup, zůstává v diskutovaném tématu prostor pro další výzkum.

Zejména případ prvního překladu, jehož podoba byla výrazně ovlivněna jeho určením pro dramatické zpracování, připomíná blízký vztah mezi dramatickým textem a socio-kulturním prostředím, do kterého je drama uváděno na jevišti, jak bylo již naznačeno v teoretické části této práce. Pozornost rozšiřujícího výzkumu by se tak mohla věnovat například roli, kterou tento místní a dobový kontext hraje v překladu dramatu.

SUMMARY

The dramatic work of a Czech writer, playwright and journalist Karel Čapek is praised among its readers and critics for a number of reasons. Firstly, the content which Čapek discusses in his plays is often used not only to build an intricate plot structure, but also to highlight contemporary social or political issues which Čapek felt needed addressing. Furthermore, due to his vast range of interests and his linguistically and culturally inspiring background in life, the author is renowned for his use of language which is both playful and natural; and which, especially in his dramatic work, is intended to lead to authentic dialogues on the stage as well. Last but not least, the author's depiction of fictional characters quite frequently does not go into great depth in terms of describing their character and personal history, as instead it uses rather symbolic characters which may represent for example an archetypal group in society.

Altogether, all of these factors contribute to Čapek's distinctive style which is recognizable throughout his entire literary work.

Soon after it was first released (and first performed on stage) in Czechoslovakia, the play R.U.R. sparked the first signs of interest in the English-speaking world. To illustrate this, we can mention the imminent publishing of the play's translation to English (1923), or its stage premieres in New York (1922) and London (1923).

Although almost seventy years had passed since then until a new translation was released, an ongoing interest in Čapek's work can be proven by pointing out that up to this day, a total number of six different translations of R.U.R. exists. The thesis undertakes to provide a comparative analysis of these translations. The criteria set for the analysis were based on Karel Čapek's author style and the characteristic features of his dramatic work.

The theoretical framework of the thesis encompasses an introduction into the problematics of dramatic translation and a brief description of the socio-cultural background present especially in Great Britain and the United States upon the

introduction of R.U.R. to the English-speaking audience. A short introduction of the plot, dramatic characters and their role within R.U.R. will also be included to provide further context for the later analysis.

The analysis itself is divided into three sections. The first section is concerned with the content in terms of reductions, additions and translation shifts. Additionally it also analyzes the way in which Čapek's use of language, characterized by using humor and wordplay, is conveyed in the translations. The second section deals with the dramatic characters and their characterization. Finally, the last chapter is dedicated to the translation of the secondary text in the play with a special focus on stage directions.

The first analyzed translation by Paul Selver has been found to contain the most differences compared to other translated versions. The content suggests that the source text used for this translation originated from an original, unrevised version of the dramatic text, and thus it frequently differs from the more recent editions of R. U. R. as well as from other translations which have evidently selected more recent editions as a source text. In addition, due to the close ties between the translation and its rendition on stage, the text is evidently influenced by its adaptation for theatre. Throughout the text, a number of additions can be found as well as a large number of reductions; some of these reductions could be attributed to censorship of subtle sexual remarks. The version also removes in its entirety one of the main Robot characters whose lines are partially redistributed. In terms of Čapek's specific style, neither the use of language humor nor wordplay are retained. The characters are insufficiently depicted due to numerous reductions and, in case of Nana, due to a complete loss of language aspect of the character's idiolect. In addition, Selver's translation is not rendering the stage directions faithfully as it makes a number of changes and also increases the dramatic effect in some situations.

The next available translation was made by Claudia Novack-Jones. It puts more emphasis on imitating the style of the original text. Novack-Jones is successful in identifying and transferring Čapek's humorous use of language and it also uses adequate means of transferring Nana's idiosyncratic speech, e.g. contracted forms or phrasal verbs. Nevertheless, some misunderstandings can be identified within the

translation, suggesting the translator lacked knowledge of certain syntactic structures and colloquial expressions in the source language.

The next version to be analyzed was made by Peter Majer and Cathy Porter. In comparison with Selver's translation, this version does not reduce the original content. However, there is very little acknowledgement of the author's style present in the text. The translation suppresses the use of humor and ignores the specific language in Nana's idiolectal speech. In terms of stage directions related to characterization of Robots, this version contains a direct contradiction to the author's intention to display Robots as entities made out of biological material as it introduces wiring and circuitry into the physiology of Robots.

The translation of Vojen Koreis, who is the only native Czech speaker among the translators, acknowledges the author's distinctive style while providing a natural translation into the target language. A certain level of improvement, however, is also notable in the originally intentionally unidiomatic, rigid form of speech of Robots. The version of David Wyllie is clearly the one containing the highest number of misunderstandings and mistakes. The translator also elevates Nana's idiosyncratic speech to match the rest of the characters, losing any sign of colloquial or dialectal Czech. Moreover, it increases the level of familiarity between Helena and the male characters. From the point of view of a written text, Wyllie is the only translator transferring robots without Čapek's initial capital letter, which, especially considering current general use of the expression, lowers the gap between Čapek's robots and the current meaning of the word.

The last translation by David Short is overall very successful in all respects. It does not contain any notable misunderstandings and remains faithful in translating wordplay, humor, and idiosyncratic speech of Nana which comes across as most expressive out of all of the translations. An increased expressivity is, however, notable also in the way male characters are addressing Helena, which may sometimes be mistakenly interpreted as arrogance.

With regards to the extent of this thesis and a specific character of a dramatic text, which requires an individual approach in terms of translation theory, further research of the topic beyond the range of this study could be suggested.

Especially the first translation, whose form was demonstrably affected by its purpose of providing a base for a theatre script, emphasizes the close relation between a dramatic text, its rendition on stage and the influence of the socio-cultural background, in which the play is presented on stage. Further research could therefore focus for example on the role of this background on the process of translating and staging the dramatic text.

POUŽITÁ LITERATURA

1) Primární zdroje

ČAPEK, KAREL. *R.U.R. ; Bílá nemoc ; Matka*. Praha, Československý spisovatel 1972.

ČAPEK, KAREL. *R.U.R.* Praha, Aventinum 1920.

ČAPEK, KAREL. *R.U.R.* Praha, Aventinum 1924.

ČAPEK, KAREL. *R.U.R.* Praha, Československý spisovatel 1966.

ČAPEK, KAREL. *R. U. R. (Rossum's Universal Robots) and War with the Newts*. Přel.

PAUL SELVER A NIGEL PLAYFAIR. London, Orion Publishing Group 2011.

ČAPEK, KAREL. a PETER KUSSI. *Toward the radical center: a Karel Čapek reader*. Přel.

CLAUDIA NOVACK-JONES. Highland Park, NJ: Catbird Press c1990.

ČAPEK, KAREL. *Four plays: R.U.R., The insect play, The Makropulos case, The white plague*. Přel. PETER MAJER a CATHY PORTER. London, Methuen Drama 1999.

ČAPEK, KAREL. *Two plays by Karel Capek : R.U.R. (Rossum's Universal Robots) & the Robber*. Přel. VOYEN KOREIS. Brisbane, Booksplendour 2008.

ČAPEK, KAREL. *R.U.R.* [online]. Přel. DAVID WYLLIE. Last update: December 17, 2014. Dostupné z: <https://ebooks.adelaide.edu.au/c/capek/karel/rur/>.

ČAPEK, KAREL a ARTHUR MILLER. *Rossum's universal robots (R.U.R.): a collective drama in three acts with a comedy prelude*. Přel. DAVID SHORT. London, Hesperus 2011.

2) Sekundární zdroje

AALTONEN, SIRKKU. *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*. Clevedon, Multilingual Matters 1999.

BASSNETT, SUSAN. *Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre*. In: BASSNETT, SUSAN – ANDRÉ LEFEVERE. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Philadelphia, Multilingual Matters c1998.

- BASSNETT, SUSAN. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. In: *Languages and Cultures in Translation Theories* 4(1), 1991, s. 99–111.
- BASSNETT, SUSAN. *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods of Translating Theatre Texts*. In: *The Manipulation of literature: studies in literary translation*. (Ed.) THEO HERMANS. London, Croom Helm c1985, s. 87–102.
- BĚLIČ, JAROMÍR. *Nástin české dialektologie*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1972.
- BRADBROOK, BOHUSLAVA. *Karel Čapek - hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha, Academia 2006.
- BROCKETT, OSCAR GROSS. *Dějiny divadla*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2008.
- BURIÁNEK, FRANTIŠEK. *Karel Čapek*. Praha, Československý spisovatel 1988.
- CLASSE, OLIVE. *Encyclopedia of literary translation into English: a bibliography*. Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers 2000.
- ČAPEK, KAREL – JOSEF ČAPEK. *Krakonošova zahrada*. Olomouc, Praha, Levné knihy KMa 2000.
- ČAPEK, KAREL. *O umění a kultuře II*. Praha, Československý spisovatel 1985.
- ČAPEK, KAREL. *O umění a kultuře III*. Praha, Československý spisovatel 1986.
- ČAPEK, KAREL. *Poznámky o tvorbě*. Praha, Československý spisovatel 1960.
- ČERNÝ, FRANTIŠEK. *Premiéry bratří Čapků*. Praha, Hynek 2000.
- DELABASTITA, DIRK. *Wordplay as a translation problem: A linguistic perspective*. In: *Translation* 1, 2004, s. 600–606.
- DRÁBEK, PAVEL – WILLIAM SHAKESPEARE – HUBERT KREJČÍ (ed.). *České pokusy o Shakespeara: dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*. Praha, Větrné mlýny 2012.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In: *Poetics Today* 11(1), 1990, s. 45–51.
- HARKINS, WILLIAM E. *The Real Legacy of Karel Čapek*. In: *The Czechoslovak Contribution to World Culture*. (Ed.) REHCIGL MIROSLAV JR. The Hague, Mouton & Co. 1964, s. 60–68.
- HORÁKOVÁ, JANA. *85 let Čapkových Robotů a jejich proměn*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (H, Řada hudebněvědná)* 55, 2006, s. 63–74.

- HORÁKOVÁ, JANA. *Robot jako robot*. Praha, KLP 2010.
- HRDLIČKA, MILAN. *Literární překlad a komunikace: k problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře*. Praha, Karolinum 1997.
- JOHNSTON, DEREK. *Experimental Moments: R.U.R. and the Birth of British Television Science Fiction*. In: *Science Fiction Film and Television* 2(2), 2009, s. 251–268.
- KOPEČNÝ, FRANTIŠEK. *Je význam slov máma, bába, táta apod. přirozeně dán?* In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (A, Řada jazykovědná)* 31, 1982, s. 33–39.
- KOREIS, VOJEN. *Můj bíbr*. Brisbane, Booksplendour 2014.
- KOVTUN, GEORGE J. *Czech and Slovak literature in English: a bibliography*. Washington, Library of Congress 1988.
- KRIAKOVÁ, HANA. *Úskalí a problémy Selverova překladu Anglických listů Karla Čapka*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (D, Řada literárněvědná)* 36-37, 1989-1990, s. 17–26.
- LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. Praha, Apostrof 2012.
- LUKEŠ, MILAN. *Umění dramatu*. Praha, Melantrich 1987.
- MISTEROVÁ, IVONA. *Letters from England: Views on London and Londoners by Karel Capek, the Czech "Gentleman Stroller of London Streets"*. In: *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 8(2), 2010. Dostupné online z: <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2010/misterova.html> [cit. 2015-08-01]
- OPELÍK, JIŘÍ. *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako přívazek*. Praha, Torst 2008.
- PFISTER, MANFRED. *The theory and analysis of drama*. New York, Cambridge University Press 1988.
- PHILMUS, ROBERT M. *Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver*. In: *Science Fiction Studies* 28(1), 2001, s. 7-32.
- SNELL-HORNBY, MARY. *The turns of translation studies: new paradigms or shifting viewpoints?*. Philadelphia, J. Benjamins Pub c2006.

ŠLANCAROVÁ, JANA. *Anglie a Karel Čapek. Vydávání a recepce díla Karla Čapka na Britských ostrovech*. Brno, 2015. (Magisterská diplomová práce Masarykovy univerzity, vedoucí diplomové práce LUISA NOVÁKOVÁ).

ŠLANCAROVÁ, JANA. *Čapkův anglický nakladatel*. In: *Bohemica litteraria* 19(1), 2016, s. 107–123.

THOMAS, ALFRED. *The Bohemian body: gender and sexuality in modern Czech culture*. Madison, University of Wisconsin Press c2007.

UPTON, CAROLE-ANNE. *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Northampton, Mass.: St. Jerome Pub. c2000.

VALOUCH, FRANTIŠEK. *Čapkovy utopie a skutečnost*. In: *Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození*. Hradec Králové, SVK 1990, s. 27–32.

VENUTI, LAWRENCE. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. New York, Routledge 1998.

VOČADLO, OTAKAR. *Anglické listy Karla Čapka*. Praha, JAN 1995.

3) Elektronické zdroje

CAVENDISH, DOMINIC. Theatre: On the Fringe. *Independent* [online]. The

Independent. 25.11. 1998 [cit. 2017-01-23]. Dostupné z:

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-on-the-fringe-1187183.html>

Claudia Novack. *Brandeis Faculty Guide* [online], Brandeis University. Nedatováno [cit. 2016-11-28]. Dostupné z:

<http://www.brandeis.edu/facultyguide/person.html?emplid=ab512caa1f19cafe6ed589a397debfa23bafb42f>.

Čapek v knihovně [online], *Městská knihovna v Praze*, nedatováno [cit. 2017-01-27]

Dostupné z: <https://www.mlp.cz/cz/projekty/on-line-projekty/karel-capek/capek-v-knihovne/>

ČULÍK, JAN. Proč mívali Angličané rádi Karla Čapka. *Britské listy* [online]. Britské listy. 11.2. 2014 [cit. 2016-07-20]. Dostupné z: <https://blisty.cz/art/72136.html>.

David Short. *Czech Literature Online* [online]. Czech Literature Online. Nedatováno [cit. 2016-11-30]. Dostupné z: <http://www.czechlit.cz/en/bohemist/david-short-en/>.

Edward Alderton Theatre: Rossum's Universal Robots [RUR]. *Edward Alderton Theatre* [online]. Edward Alderton Theatre. Nedatováno [cit. 2017-02-23]. Dostupné z: <http://www.edwardalderton.org/rur.htm>

R.U.R by Karel Capek. *Gamut Theatre Group* [online]. Gamut Theatre Group. Nedatováno [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <http://www.gamuttheatre.org/rur/>.

R.U.R. *Department of Theatre - The University of Kansas* [online]. The University of Kansas. Nedatováno [cit. 2017-03-16]. Dostupné z: <http://kutheatre.com/rur>.

R. U. R. (in Czech). *Project Gutenberg Release #13083* [online]. *Project Gutenberg*. Nedatováno [cit. 2017-01-27] Dostupné z: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=13083>

RUR. In: *Youtube* [online]. 29.11.2016 [cit. 2017-03-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=fn0kj5elupA>. Kanál uživatele KUUniversityTheatre

Science fiction. *Encyclopædia Britannica Online* [online], Encyclopædia Britannica Inc. Nedatováno [cit. 2016-05-01]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/art/science-fiction/SF-cinema-and-TV>.

SMYTHE, JOHN. R.U.R – Rossum's Universal Robots. *Theatreview* [online]. Theatreview. 11.2. 2016 [cit. 2017-02-23]. Dostupné z: <https://www.theatreview.org.nz/reviews/review.php?id=8810>

TODOROVÁ, TEREZA. Kontext a význam překladů Čapkova díla do anglického jazyka. *Památník Karla Čapka* [online]. Památník Karla Čapka. 31.3. 2014 [cit. 2016-07-13]. Dostupné z: http://www.capek-karel-pamatnik.cz/vismo/dokumenty2.asp?id_org=200013&id=14366&p1=1122.

E-mailová korespondence s Vojenem Koreisem, 24. 10. 2016.

E-mailová korespondence s Davidem Wyllie, 24. 10. 2016.

E-mailová korespondence s Davidem Shortem, 24. 10. 2016.

ANOTACE

Autor diplomové práce: Alexandra Pokorná

Název katedry a fakulty: Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta
Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Komparativní analýza anglických překladů divadelní hry
R. U. R. Karla Čapka

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Filip Krajník, Ph.D.

Počet znaků (vč. mezer): 179 541

Počet příloh: 16

Počet titulů použité literatury: 65

Klíčová slova: Karel Čapek, *R.U.R.*, robot, Paul Selver, Peter Majer, Cathy Porter, Claudia Novack-Jones, Vojen Koreis, David Wyllie, David Short, komparativní analýza, překlad dramatu, dramatické postavy, autorský styl, vedlejší text, jevištní poznámky

Tato diplomová práce se zabývá srovnávací analýzou anglických překladů dramatu *R. U. R.*, jehož autorem je Karel Čapek. Její zpracování bere v úvahu formu dramatického textu, jehož specifické rysy vyžadují odlišný přístup v případě převodu do cizího jazyka.

Kritéria, která jsou použita v analytické části této práce, jsou zvolena s ohledem na Čapkův jedinečný styl, který se projevuje ve všech rovinách tohoto dramatického díla.

Teoretickou část zahajuje kapitola uvozující do problematiky překladu dramatického textu. Poté následují dvě kapitoly, jež poskytnou kontext pro hlubší pochopení díla *R. U. R.* a jeho pozdější analýzu. Kapitola o inspiracích zmiňuje některé vlivy, jež svým dílem mohly přispět k finální podobě *R. U. R.*, a stručné představení dramatu přibližuje nejen jeho děj, ale i přítomné postavy a jejich role ve hře. V další kapitole je zmíněn kulturně-historický kontext, do kterého je drama poprvé uvedeno ve Velké Británii a Spojených státech, a nechybí zmínka o osobnostech, jež se na zahraničním úspěchu *R. U. R.* neodmyslitelně podílely. Teoretickou část pak uzavírá kapitola stručně se pozastávající nad jednotlivými překladateli.

Analytická část sestává celkem ze tří tematických okruhů podle kritérií, která budou v uvedené části diskutována. Na úvod každého z okruhů jsou daná kritéria nejprve

vysvětlena a zasazena do kontextu jejich přítomnosti v *R. U. R.* Samotná analýza je postavena na vhodných příkladech srovnávajících původní text a zhotovené verze překladu. První okruh diskutuje *R. U. R.* z hlediska jeho obsahové a jazykové formy. Po obsahové stránce jsou u překladů zohledněny zejména přídavky, redukce a přítomné obsahové odchylky. Analýza jazykové stránky vychází z Čapkovy práce s humorem, jazykovými hříčkami a zvláštnostmi. Následující okruh se zabývá překladem dramatických postav, jejich potlačením a posuny při charakterizaci v jednotlivých verzích. Analýzu uzavírá poslední část, jež se zabývá převodem vedlejšího textu dramatu. Závěrem práce bude provedeno shrnutí a zhodnocení získaných poznatků, které nabídne přehled o situaci dostupných překladů reprezentujících dílo v zahraničí.

ABSTRACT

Author of the thesis: Alexandra Pokorná

Department and faculty: Department of English and American Studies, Philosophical Faculty, Palacký University in Olomouc

Title of the thesis: Comparative Analysis of English Translations of Karel Čapek's *R.U.R.*

Supervisor: Mgr. Filip Krajník, Ph.D.

Number of characters (incl. spaces): 179541

Number of appendices: 16

Number of primary and secondary sources: 65

Keywords: Karel Čapek, *R.U.R.*, robot, Paul Selver, Peter Majer, Cathy Porter, Claudia Novack-Jones, Vojen Koreis, David Wyllie, David Short, comparative analysis, translation of drama, dramatic characters, style, stage directions

This diploma thesis aims to provide a comparative analysis of the existing English translations of Karel Čapek's *R.U.R.* The undertaken analysis takes into consideration the distinctive form of a dramatic text which requires a specific approach during translating into a foreign language. The selection of the criteria used for the analytical part of this work is based on Karel Čapek's idiosyncratic writing style which is demonstrated throughout the discussed dramatic work.

The opening chapter of the theoretical part provides an introduction to the issue of translating dramatic texts. The next two chapters are intended to deepen the understanding of *R.U.R.* and to contribute to its later analysis. A chapter discussing possible inspirations behind *R.U.R.* suggests some factors which may have contributed to the process of creation and the final form of *R.U.R.*, while the brief summary of the play not only highlights the plot, but also the characters of the play and their roles within it. The next chapter introduces the cultural-historical context into which Čapek's play had entered in Great Britain and the United States. In addition, this chapter also mentions two personalities who played the most essential role in the success of the play abroad. The closing chapter of the theoretical part briefly discusses each of the play's translators.

The analytical part is divided into three sections discussing a number of criterias. At the beginning of each part, the criteria is briefly discussed within the context of *R.U.R.* The analysis is composed with relevant examples providing a comparison between the original text and existing translated versions. The first section is concerned with the translations in terms of the transcribed content and form of language used. With regards to the content, the analysis focuses mainly on additions, reductions and changes in content present in the translations. The analysis of use of language is demonstrated on Karel Čapek's characteristic use of humor, language humor and other language specialties. The second section discusses the way dramatic characters are presented in the translations. Possible supressions, omissions and changes in characteristics are examined. The last section is dedicated to the translation of stage directions. The thesis will conclude with a summary of findings and evaluations which will hopefully provide a better insight into the character of current English translations representing the drama abroad.

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA Č. 1 – PROPAGAČNÍ MATERIÁLY Z UVEDENÍ DRAMATU V NEW YORKU 9. 10. 1922

CZECHOSLOVAK BUREAU PROF. SÁPKA'S UNIVERSITY

Fire Notice
Look around NOW and choose the Exit nearest to your seat. In case of fire walk (not run) to THAT exit. Do not try to beat your neighbor to the street.
THOMAS J. DRENNAN, Fire Commissioner

First Production of the Fifth Subscription Season

The THEATRE GUILD
Presents

R. U. R.
(Rossum's Universal Robots)
by Karel Capek
English version by Paul Selver and Nigel Playfair
Staged by Philip Moeller
Settings and Costumes by Lee Simonson.

CHARACTERS (In order of appearance)


Harry Domin: General Manager
of Rossum's Universal Robots..... Basil Sydney
Sulla: A Robotess..... Mary Bonestell
Marius: A Robot..... Myrtiland LaVarre
Helena Glory..... Kathlene MacDonell
Dr. Gall: Head of the Physiological and
Experimental Department of R. U. R. William Devereux
Mr. Fabry: Engineer General, Technical
Controller of R. U. R. John Anthony
Dr. Hallemer: Head of the Institute for
Psychological Training of Robots..... Moffat Johnston
Mr. Alquist: Architect, Head of the
Works Department of R. U. R. Louis Calvert
Consul Busman: General Business Manager of R. U. R.... Henry Travers

Continued on page ix

The Guild Program
page vii

(Zdroj: JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, Praha, KLP 2010, s. 122)

PŘÍLOHA Č. 2 – PROPAGAČNÍ MATERIÁLY Z UVEDENÍ DRAMATU
V LONDÝNĚ 24. 4. 1923



ST. MARTIN'S THEATRE
LONDON

LESSEE
B. A. MEYER.

MANAGERS
REANDEAN LTD

R. U. R.
(Rossum's Universal Robots)
A Fantastic Melodrama
By KAREL CAPEK.
Translated by PAUL SELVER. Adapted by NIGEL PLAYFAIR.

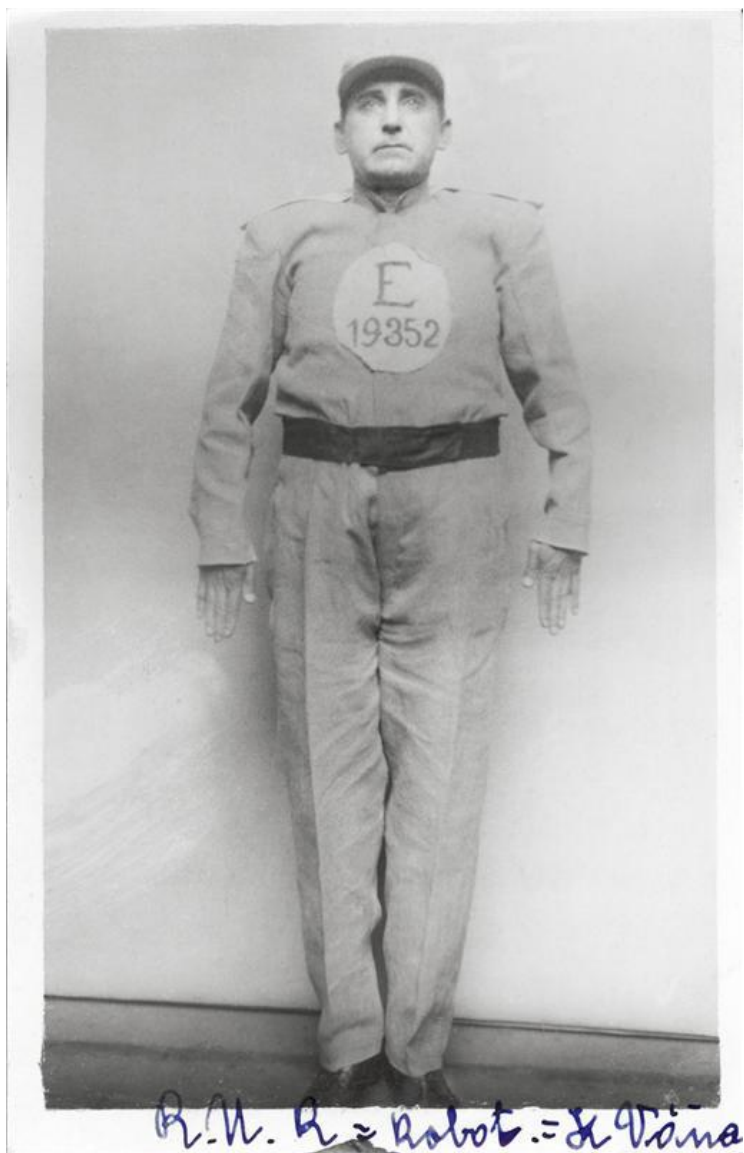
THE CHARACTERS IN THE ORDER OF THEIR APPEARANCE

Harry Domain (<i>General Manager of Rossum's Universal Robots</i>)	By Mr. Basil Rathbone <small>(By permission of Mr. Gilbert Miller)</small>
Sulla (<i>a Robotess</i>) Miss Beatrix Thomson
Marius (<i>a Robot</i>) Mr. Gilbert Ritchie
Helena Glory Miss Frances Carson
Dr. Gall (<i>Head of the Physiological and Experimental Department of R.U.R.</i>)	.. Mr. Charles V. France
Mr. Alquist (<i>Head of the Works Department of R.U.R.</i>)	.. Mr. Brember Wills
Jacob Berman (<i>Chief Cashier for R.U.R.</i>)	.. Mr. Clifford Mollison
Emma	.. Miss Ada King
Radius (<i>a Robot</i>)	.. Mr. Leslie Banks
Helena (<i>a Robotess</i>)	.. Miss Olga Lindo
Primus (<i>a Robot</i>)	.. Mr. Ian Hunter
Robots	.. Messrs. Austin Trevor, Leslie Perrins, Alan Howland, Charles Cornock, Roy Leaker, Hugh Williams, George Cowley, Hugh Sinclair, Ernest Digges, John F. Barham, Geoffrey Dunlop, Frederick Fanton, Cyril McLaglan, Cresswell Garth.

8

(Zdroj: JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, Praha, KLP 2010, s. 133)

**PŘÍLOHA Č. 3 – KOSTÝM ROBOTA Z UVEDENÍ DRAMATU V NÁRODNÍM
DIVADLE**



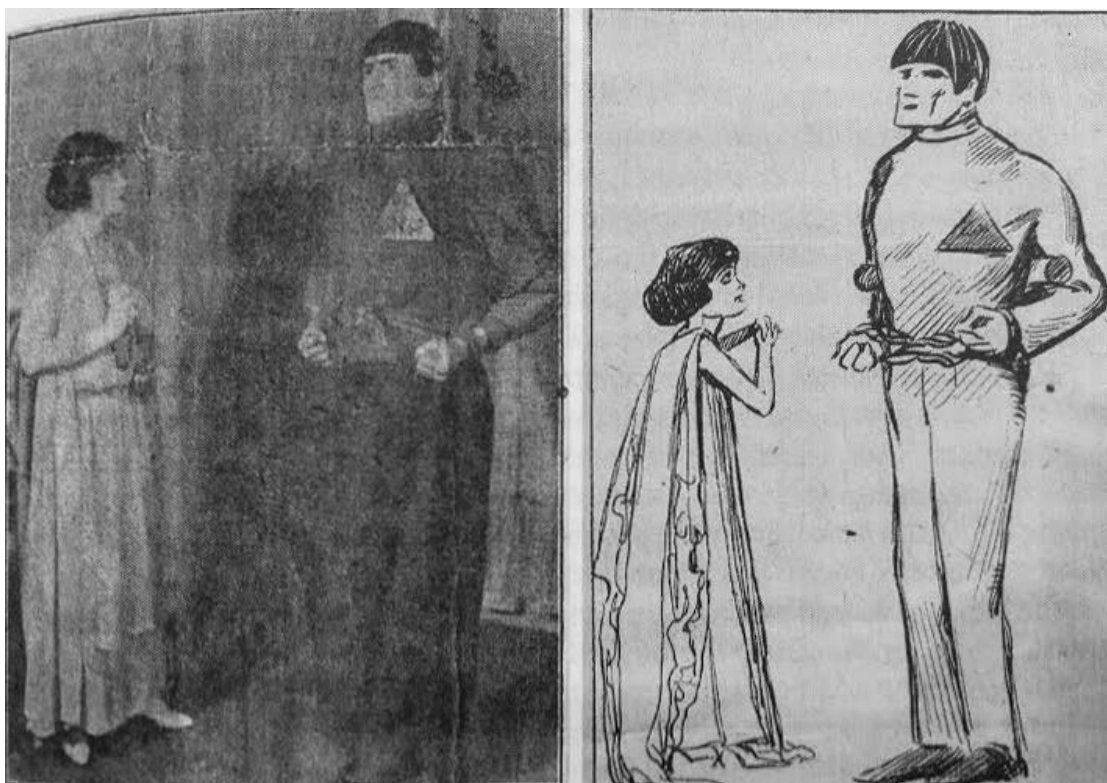
(Zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Predstaveni.aspx&pr=32985>)

PŘÍLOHA Č. 4 – SCÉNA S ROBOTY Z UVEDENÍ DRAMATU V GARRICK THEATRE, NEW YORK



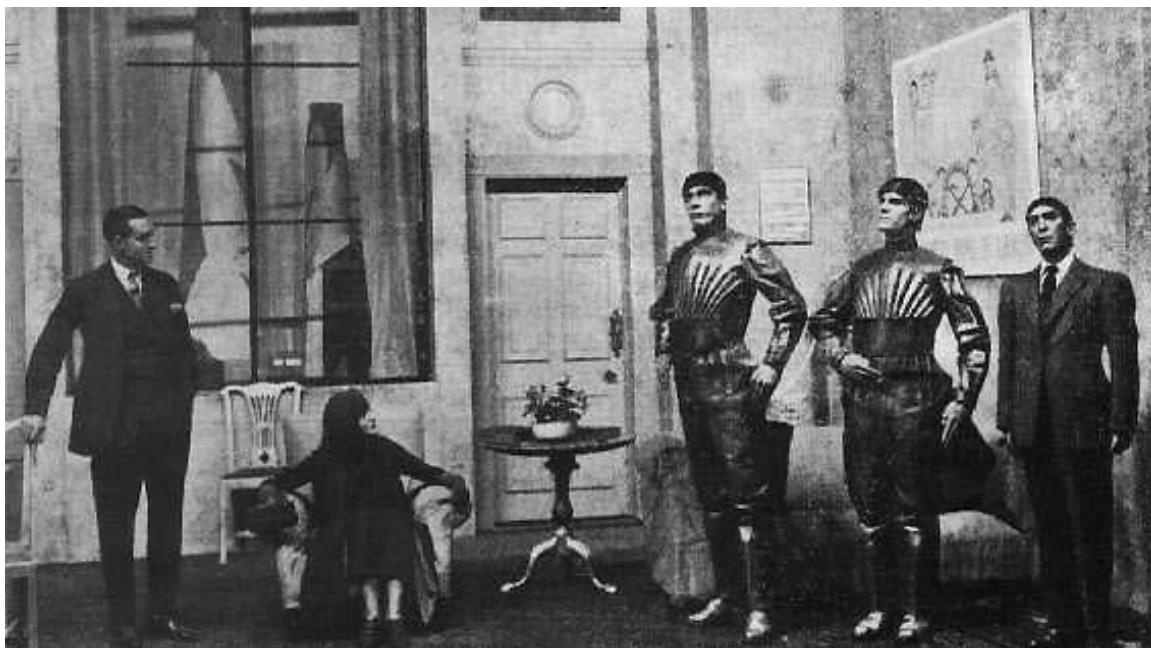
(Zdroj: http://www.plathey.net/livres/russe_europe_centrale/capek.html)

**PŘÍLOHA Č. 5 – SCÉNA A KRESBA ZACHYCUJÍCÍ SCÉNU
PUBLIKOVANÁ V NEW YORK EVENING JOURNAL**



(Zdroj: JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, Praha, KLP 2010, s. 127)

**PŘÍLOHA Č. 6 – SCÉNA S ROBOTY Z UVEDENÍ DRAMATU V ST.
MARTIN’S THEATRE, LONDÝN**



(Zdroj: <https://mediartinnovation.com/2014/06/11/karel-capek-rossums-universal-robots-rur-1921/>)

PŘÍLOHA Č. 7 – KARIKATURA K LONDÝNSKÉMU PŘEDSTAVENÍ
PUBLIKOVANÁ V THE NEWS OF THE WORLD



(Zdroj: JANA HORÁKOVÁ, *Robot jako robot*, Praha, KLP 2010, s. 138)

PŘÍLOHA Č. 8 – SCÉNA S ROBOTEM Z UVEDENÍ DRAMATU V NEW YORKU V LETECH 1928-1929



PŘÍLOHA Č. 9 – SCÉNA S ROBOTY Z UVEDENÍ DRAMATU V NEW YORKU V LETECH 1928-1929



(Zdroj: <http://www.thenewatlantis.com/publications/machine-morality-and-human-responsibility>)

PŘÍLOHA Č. 10 – FILMOVÁ ADAPTACE Z ROKU 1938



(Zdroj: DEREK JOHNSTON, *Experimental Moments: R.U.R. and the Birth of British Television Science Fiction* in: *Science Fiction Film and Television* 2 (2), 2009, s. 251-268, s. 257.)

PŘÍLOHA Č. 11 – FILMOVÁ ADAPTACE Z ROKU 1948



(Zdroj: DEREK JOHNSTON, *Experimental Moments: R.U.R. and the Birth of British Television Science Fiction* in: *Science Fiction Film and Television* 2 (2), 2009, s. 251-268, s. 257.)

**PŘÍLOHA Č. 12 – ZOBRAZENÍ BĚŽNÝCH ROBOTŮ Z UVEDENÍ
DRAMATU V PENSYLVÁNII 11. - 26. 2. 2017**

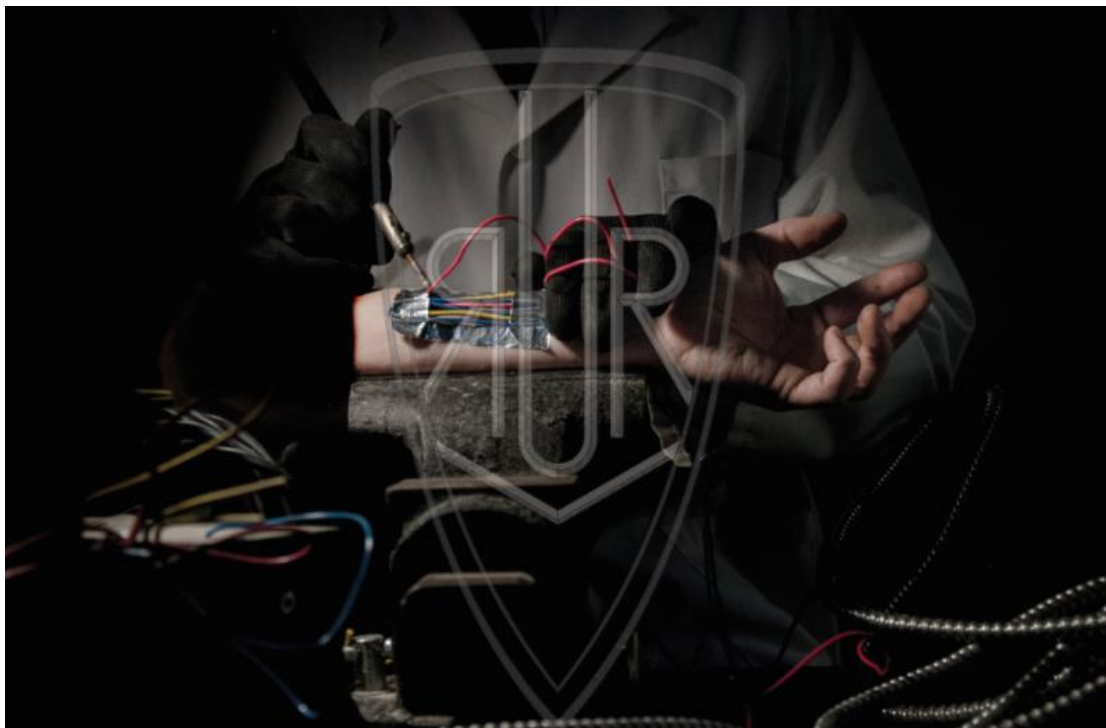


**PŘÍLOHA Č. 13 – ZOBRAZENÍ ROBOTA RADIA Z UVEDENÍ DRAMATU
V PENSYLVÁNII 11. - 26. 2. 2017**



(Zdroj: <http://www.gamuttheatre.org/rur/>)

**PŘÍLOHA Č. 14 – PROPAGAČNÍ MATERIÁLY Z UVEDENÍ DRAMATU
V PENSYLVÁNII 11. - 26. 2. 2017**



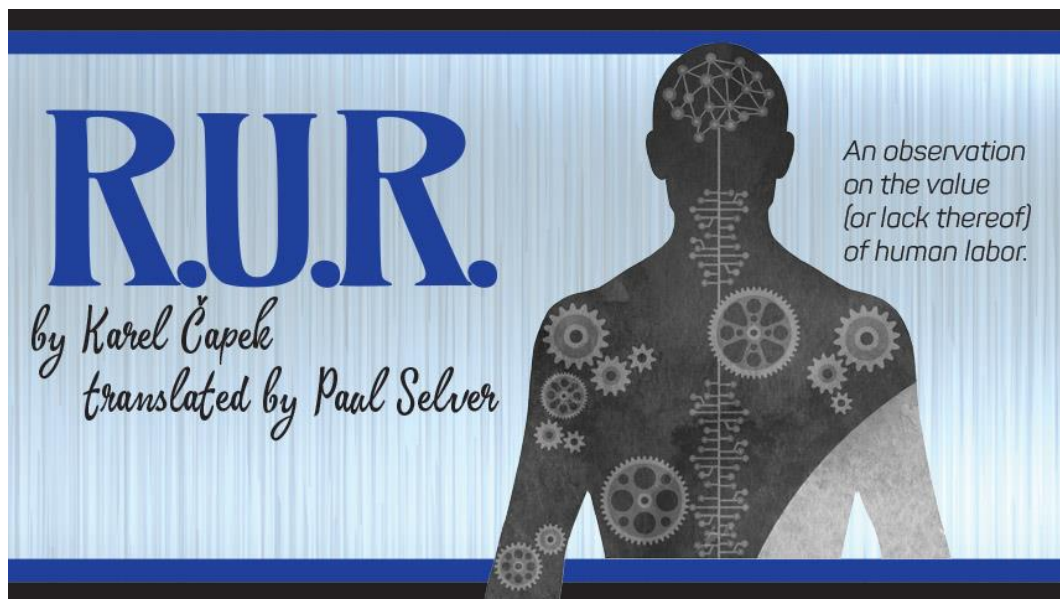
(Zdroj: <http://www.gamuttheatre.org/rur/>)

**PŘÍLOHA Č. 15 – ZOBRAZENÍ ROBOTŮ Z UVEDENÍ DRAMATU
V KANSASU 2. - 8. 2. 2016**



(Zdroj:
<https://www.flickr.com/photos/98629236@N06/albums/72157678997447305/with/32084803862/>)

**PŘÍLOHA Č. 16 – PROPAGAČNÍ MATERIÁLY Z UVEDENÍ DRAMATU
V KANSASU 2. - 8. 2. 2016**



(Zdroj: http://kutheatre.com/sites/kutheatre.ku.edu/files/images/general/performances/16-17/RUR_Facebook_Proof2.jpg)