

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

**Porovnání českých překladů divadelní hry
The Importance of Being Earnest od Oscara
Wildea**

(diplomová práce)

2015

Bc. Alena Papoušková

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Porovnání českých překladů divadelní hry
The Importance of Being Earnest od Oscara
Wildea**

**Comparison of Czech Translations of Oscar
Wilde's Drama *The Importance of Being
Earnest***

(diplomová práce)

Autor: Bc. Alena Papoušková (Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad)

Vedoucí práce: Mgr. Josefína Zubáková

Olomouc 2015

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

V Olomouci dne 17. 8. 2015

.....
vlastnoruční podpis

Děkuji Mgr. Josefíně Zubákové za odborné vedení při zpracování mé diplomové práce a za cenné rady, které mi v průběhu psaní práce poskytla.

Seznam zkratk a vysvětlivky

apod. = a podobně

např. = například

tj. = to je

tzn. = to znamená

tzv. = takzvaný

Obsah

Úvod.....	8
1 Kontext vzniku díla <i>The Importance of Being Earnest</i>	12
1.1 Osoba a dílo Oscara Wildea	12
1.2 Doba vzniku díla <i>The Importance of Being Earnest</i>	24
1.3 <i>The Importance of Being Earnest</i>	27
1.4 Charakteristické znaky Wildeova jazyka.....	39
2 Překladatelská problematika relevantní pro překlad hry <i>The Importance of Being Earnest</i>	43
2.1 Analýza výchozího textu.....	43
2.2 Překlad názvů děl.....	45
2.3 Překlad vlastních jmen osob.....	46
2.4 Kulturně specifické prvky.....	49
2.4.1 Překlad geografických názvů.....	54
2.4.2 Překlad metafor, idiomů a slovních hříček.....	54
2.5 Překlad humoru	56
2.6 Střet dvou jazykových systémů.....	59
2.6.1 Nominálnost versus verbálnost.....	60
2.6.2 Slovosled	61
2.6.3 Rozlišování tykání a vykání.....	61
2.6.4 Použití diminutiv.....	62
3 Obecné znaky dramatického textu a srovnání s dramatem <i>The Importance of Being Earnest</i>	63
3.1 Dramatický text	63
3.1.1 Drama jako divadelní inscenace	64
3.1.2 Drama jako literární text.....	66
3.2 Znaky dramatického textu a srovnání s dramatem <i>The Importance of Being Earnest</i>	67
4 Překlad dramatu <i>The Importance of Being Earnest</i> do češtiny	73
4.1 Zastarávání překladu.....	73
4.1.1 Potřeba nové verze překladu.....	78
4.1.2 Přebírání překladatelských řešení ze starších překladů.....	79
4.1.3 Existence více soudobých verzí překladu.....	80

4.2	České překlady hry <i>The Importance of Being Earnest</i>	81
5	Analýza českých překladů hry <i>The Importance of Being Earnest</i>	85
5.1	Ernest, Arnošt, nebo Filip?.....	85
5.2	Překlad názvu díla	88
5.3	Překlad vlastních jmen osob.....	89
5.4	Překlad kulturně specifických prvků	91
5.4.1	Forma oslovení.....	91
5.4.2	Překlad kulturních a historických reálií.....	92
5.4.3	Překlad geografických názvů.....	98
5.4.4	Překlad metafor, idiomů a slovních hříček	99
5.5	Překlad humoru	102
5.6	Střet dvou jazykových systémů	107
5.6.1	Slovosled	109
5.6.2	Rozlišování tykání a vykání.....	110
5.6.3	Použití diminutiv	111
5.7	Míra expresivity v překladech.....	112
5.8	Nastínění suprasegmentálních jevů za pomoci jazyka	114
5.9	Odchýlení se od významu výchozího textu	118
5.10	Shrnutí jednotlivých překladů	120
	Závěr	124
	Příloha	126
	Shrnutí.....	127
	Bibliografie.....	131
	Primární zdroje.....	131
	Sekundární zdroje.....	131
	Internetové zdroje.....	136
	Anotace	138
	Anotace v AJ.....	139
	Anotace v ČJ.....	139

Úvod

Oscar Wilde byl, jak zaznamenává Wildeův známý životopisec Hesketh Pearson (1947, s. 10), již od útlého mládí rozhodnutý, že se stane slavným a že se o něm bude mluvit v širokých společenských kruzích. Svého cíle záhy dosáhl. V průběhu celého jeho života se o něm mluvilo hodně, ať už se jednalo o jeho výstřední styl oblékání, pochvalné ohlasy diváků a kritiků na jeho díla či o skandály týkající se jeho homosexuality. Oscar Wilde se bezesporu stal, jak uvádí Hesketh Pearson (1947, s. 109), jednou z nejvýraznějších osobností své doby a ovlivnil a inspiroval mnoho svých vrstevníků. A přestože od jeho smrti uplynulo již více než sto let, nijak mu to neubralo na oblibě. Jeho díla mají své stálé místo nejen v knihovnách věrných čtenářů, ale i na divadelních prknech po celém světě.

Během svého života vydal Oscar Wilde jen malé množství děl. Jak uvádí Jiří Zdeněk Novák (200, s. 218), bylo to dáno tím, že miloval bezprostřední kontakt s lidmi. Užíval si jejich pozornost, obdiv a také jejich šokované či pobavené reakce, když dal naplno průchod svému brilantnímu řečnickému umění a duchaplnosti. Čas strávený o samotě při převádění svých myšlenek na papír ho naopak ubíjel a on často psal jen proto, aby si vydělal dostatek peněz, a mohl tak pokračovat ve svém bohémském životě a oslňování publika na večírcích, v divadlech a při mnoha jiných společenských akcích. Sám Oscar Wilde k tomu řekl: „I’ve put my genius into my life; I’ve only put my talent into my works“ (Robertson 1998, s. 210).

Tato diplomová práce se zaměří na rozbor divadelní hry *The Importance of Being Earnest*, která je často označována jako jedno z nejlepších děl, které Oscar Wilde napsal, a na její překlady do češtiny, které budou mezi sebou následně porovnány, přičemž bude přihlédnuto k rozdílným dobám vzniku daných překladů, překladatelským zadáním a podmínkám překladu, a následně budou tyto překlady zhodnoceny z hlediska adekvátnosti vůči současnému čtenáři. Abychom určitý text správně pochopili, a mohli ho tím pádem i dobře přeložit, měla by prvním krokem být vždy důkladná analýza výchozího textu, a to jak vlastního sdělení obsaženého v díle, tak zároveň i zasazení díla do širšího kontextu. Jak zdůrazňoval například český překladatel a literární vědec Bohumil Mathesius

(1975, s. 237–238), překladatel by se měl důkladně obeznámit nejen se samotným překládaným textem, ale i s ostatními díly daného autora a s historickým a kulturním kontextem doby, kdy dílo vzniklo. Dále by si měl být vědom i záměru, s jakým autor své dílo psal, a měl by zevrubně prozkoumat styl daného díla a najít tzv. jazykový klíč, tedy autorův charakteristický styl psaní.

S ohledem na Mathesiem doporučenou zevrubnou analýzu výchozího textu, která bude podstatná pro analýzu a porovnání jednotlivých českých překladů hry *The Importance of Being Earnest*, se kapitola 1.1 této diplomové práce zaměří na osobu Oscara Wildea, přičemž nabídneme nejen kompletní výčet jeho děl, ale i detailní pohled na Wildeův život jako takový. A jelikož je pro analýzu a překlad díla důležitá i znalost doby a kultury, v jaké dílo vzniklo, zaměří se kapitola 1.2 na historický a kulturní náhled doby, ve které Oscar Wilde žil.

Kapitolu 1.3 budeme věnovat rozboru samotné hry *The Importance of Being Earnest* a detailně v ní nastíníme, s jakým záměrem ji Oscar Wilde psal a jakým tématům se v ní věnoval. Získané poznatky nám pomohou pochopit význam dané hry, a tedy i to, jaké hlavní myšlenky by měly zůstat zachovány v překladech daného dramatu do jiného jazyka. Jelikož je stěžejní složkou Wildeova dramatu zesměšnění tehdejší viktoriánské společnosti, zaměříme se především na oblast humoru, kulturně specifických prvků a jedná-li se o hru *The Importance of Being Earnest*, nemůžeme samozřejmě opomenout ani význam vlastních jmen osob v dané hře. A abychom do analýzy zahrnuly veškeré důležité aspekty, které jsou obsaženy ve hře *The Importance of Being Earnest*, budeme se v kapitole 1.4 věnovat i specifickému způsobu, kterým Oscar Wilde hovořil a psal a jehož zachování v překladu bude stejně významné jako zachování samotného obsahu daného dramatu.

V druhé kapitole této diplomové práci nabídneme poznatky z teorie překladu, které budou představovat teoretický podklad pro překlad jednotlivých důležitých aspektů, které se vyskytují ve hře *The Importance of Being Earnest* a které byly popsány v první části. Konkrétně se bude jednat o problematiku překladu názvů děl, překladu vlastních jmen, dále se zaměříme na překlad kulturně specifických prvků, překlad humoru a problematiku rozdílnosti anglického a českého jazyka, opět z hlediska hlavních jevů relevantních pro překlad dané Wildeovy hry.

Ve třetí části diplomové práce detailněji popíšeme dramatický text. Budeme se věnovat dvojímu přístupu k dramatickému textu, jednak jako k podkladu pro divadelní inscenaci, jednak jako ke svébytnému literárnímu dílu. Dále v této kapitole rozebereme obecné znaky dramatického textu, abychom mohli následně zhodnotit, zda se tyto rysy vyskytují i ve Wildeově poněkud netradičním dramatu.

Čtvrtá kapitola této diplomové práce se zaměří již na překlady Wildeovy hry *The Importance of Being Earnest* do češtiny. Jelikož budeme v této diplomové práci analyzovat čtyři české překlady hry *The Importance of Being Earnest*, které od sebe dělí mnohdy značný časový odstup, nabídneme v kapitole 4.1 poznatky z oblasti zastarávání překladu a zaměříme se i na otázku, zda, a případně do jaké míry, mohou překladatelé čerpat z dřívějších překladatelských verzí. V kapitole 4.2 představíme již samotné analyzované české překlady.

V analýze v páté kapitole této diplomové práce budeme porovnávat celkem čtyři české překlady hry *The Importance of Being Earnest*. Jelikož by zahrnutí i všech divadelních inscenací daného dramatu bylo příliš obsáhlé pro rozsah této dramatické práce, budeme se v této analýze věnovat pouze knižním vydáním dané hry. Nejranějším překladem je text Jana Lorence z roku 1905, který vydal svůj překlad pod názvem *Na čem záleží*. Následoval překlad Jiřího Zdeňka Nováka oficiálně vydaný v roce 1958 pod názvem *Jak je důležité mít Filipa*. Jedním z novodobějších překladů je verze vytvořená kolektivem mladých překladatelů z Univerzity Karlovy pod vedením Stanislava Rubáše a Zuzany Šťastné, kteří svůj překlad publikovali v roce 2004 pod názvem *Jak je důležité mít Filipa*. Jelikož se v bibliografických údajích stabilně uvádí, že danou hru přeložila Olga Ferjenčíková et al., bude i v této diplomové práci z praktických důvodů odkazováno na tento kolektivní překlad hry jménem Olgy Ferjenčíkové. Nejaktuálnější verzí překladu je text Pavla Dominika vydaný v roce 2012 pod názvem *Jak důležité je mít Filipa*.

Jelikož dané překlady vznikaly v různých obdobích a pod vlivem různých překladatelských tendencí, lze očekávat, že se budou v mnohém odlišovat. V analýze se zaměříme především na otázku, zda je daný překlad adekvátní z pohledu současného čtenáře, přičemž zohledníme různé doby, kdy dané překlady vznikaly, různá překladatelská zadání a podmínky překladu. Položíme si i otázku, zda se překladateli podařilo zachovat význam hry, jak ho zamýšlel Oscar

Wilde, či zda se překladatel rozhodl pro nějaké změny a jak dané změny ovlivnily výslednou podobu textu.

Oscar Wilde byl velmi výraznou osobností a oceňovaným autorem a ve svých studiích se mu věnovala již celá řada zahraničních autorů. V této diplomové práci budeme čerpat především z biografii Hesketha Pearsona, R. Thurstona Hopkinse a G. J. Reniera. Jelikož byly Wildeovy hry často uváděny i na českých divadelních prknech, zmiňují ho ve svých dílech i významní čeští literární teoretici, za všechny jmenujme například Jiřího Levého. Zaměříme-li se na kvalifikační práce, můžeme uvést například diplomovou práci Daniely Cvachové nazvanou *Jak je důležité, aby měl překladatel filipa*, ve které se jednak věnuje obecným otázkám role a povinností překladatele a jednak porovnává dva české překlady hry *The Importance of Being Earnest*, a to jmenovitě překlad Jiřího Zdeňka Nováka a kolektivní překlad studentů Univerzity Karlovy. Její jazyková analýza je kategorizována podle Dagmar Knittlové a je zaměřená zejména na lexikologickou a frazeologickou stránku obou překladů. Hrou *The Importance of Being Earnest* se zabývá také Bc. Lucie Králová, která ve své bakalářské práci nazvané *The Importance of Being Earnest by Oscar Wilde: Translation and Analysis of selected parts* představuje vlastní verzi překladu několika vybraných částí dané Wildeovy hry. Wildeovi se věnují také Bc. Jana Melkusová, která ve své bakalářské práci zkoumá Wildeova díla *The Happy Prince* a *The Nightingale and the Rose*, a Mgr. Lenka Krejčířiková, DiS., která se ve své diplomové práci zabývá překladem prvního dějství Wildeovy hry *An Ideal Husband* a porovnává svou překladatelskou verzi s překladem Jiřího Zdeňka Nováka.

Tato diplomová práce se soustřeďuje na drama *The Importance of Being Earnest* a snaží se nahlédnout na jeho překlad do češtiny komplexněji. Jednak se věnuje detailní analýze výchozího textu a jejímu autorovi, jelikož by taková analýza měla v ideálním případě předcházet jakémukoli překladu, aby si byl překladatel jist, že danému dílu skutečně rozumí, jednak analyzuje všechny čtyři zásadní české překlady (Lorenc, Novák, kolektiv překladatelů z UK, Dominik). V této diplomové práci jsme si vytyčili za cíl zjistit, zda jsou verze jednotlivých českých překladatelů stále adekvátní z pohledu současného čtenáře, přičemž v analýze vždy zohledňujeme i různé doby, kdy dané překlady vznikly, či zda se nějak lišila překladatelská zadání a podmínky překladu.

1 Kontext vzniku díla *The Importance of Being Earnest*

Jelikož se v této diplomové práci zaměříme na analýzu hry *The Importance of Being Earnest* a pro správné pochopení významů zahrnutých do díla je nutné seznámit se i s osobou autora a kontextem vzniku daného díla, budeme se v této kapitole věnovat nejdříve životu a dílu Oscara Wildea, nastíníme dobu, ve které hra *The Importance of Being Earnest* vznikla, a popíšeme i Wildeův autorský záměr a osobitý styl psaní, neboť to vše bude důležité pro následnou analýzu hry a jejích překladů do češtiny.

1.1 Osoba a dílo Oscara Wildea

When I had to fill in a census paper I gave my age as 19, my profession as genius. my infirmity as talent.

Oscar Wilde (Redman 2012, s. 122)

Oscar Wilde se narodil 16. října roku 1854 v Dublinu. Jeho celé jméno znělo Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Wilde se však tři ze svých křestních jmen zřekl již krátce po dosažení dospělosti. Na otázku, proč tak učinil, odpověděl: „My name has two O's, two F's, and two W's. A name which is destined to be in everybody's mouth must not be too long. It comes so expensive in the advertisements“ (Pearson 1947, s. 10). A dodal: „All but two of my five names have already been thrown overboard. Soon I shall discard another and be known simply as The Wilde or The Oscar“ (Pearson 1947, s. 10). Svého cíle také dosáhl. V mládí však neměl o své budoucí slávě zatím ani tušení, a tak používal celé své jméno.

Oscar Wilde byl druhorozený syn manželů Williama a Jane Francescy Elgee Wildeových. Jeho otec byl významný oční a ušní chirurg, kterého v roce 1864 dokonce královna povýšila do šlechtického stavu, neboť založil v Británii první nemocnici, která se specializovala na oční a ušní lékařství. I on se však věnoval literární činnosti. Zajímal se o archeologii, irskou kulturu a mytologii a je autorem několika cestopisů a biografii. Profesionální kariéru mu, jak uvádí Ransome

(1913, s. 26), však často narušovala jeho záliba v bujarém životě. Oscarova matka byla extravagantní básnířka, novinářka a feministka, která mnoho svých děl vydala pod pseudonymy „Speranza“ či „John Fernshaw Ellis“. Bojovala proti útisku Irska a kvůli jednomu svému revolučnímu článku byla dokonce prošetřována úřady. Pravidelně pořádala vyhlášené literární salony, a tak se u Wildeů doma často objevovali tehdejší přední umělci. Malý Oscar se těchto mnohdy nekonvečních setkání také mohl zúčastňovat, což nepochybně ovlivnilo jeho pozdější tvorbu a názory. Přestože Jane Francesca Wildeová jako spisovatelka nikdy nedosáhla významnějších literárních úspěchů a, jak uvádí Hopkins (1913, s. 20), v mnohých jejích dílech se daly najít nedostatky ve stylu a koncentraci, připravila pro Oscara Wildea ideální zázemí, ve kterém mohl již odmala rozvíjet své literární nadání.

Jelikož byli Wildeovi velmi známou a váženou rodinou, mohli svým dětem poskytnout dobré vzdělání. Do devíti let byl Oscar vyučován doma a byly mu v té době vštěpovány především znalosti francouzského a německého jazyka. V roce 1864 byl poslán na Portora Royal School v Enniskillenu. Již zde se projevilo, že je jiný než ostatní chlapci. Na rozdíl od svých spolužáků Oscar nenáviděl tělesná cvičení, nezúčastňoval se dobrodružných výprav ani různých šarvátek. Naopak mnoho času trávil osamoceným rozjímáním, obdivováním krás přírody a velmi dbal i na své oblečení. Především se však věnoval četbě. Zálibu nacházel hlavně v literatuře a kultuře starověkého Řecka. Do této doby se datují i jeho prvotní literární pokusy. V roce 1867 zemřela jeho sestra Isola a k uctění její památky o ní napsal báseň, jedná se o jedno z nejranějších dochovaných děl Oscara Wildea: „Tread lightly, she is near...Under the snow...Speak gently, she can hear...the daisies grow...“ (Dominik 2012, s. 6).

V roce 1871 nastoupil Oscar Wilde na Trinity College v Dublinu, kde získal stipendium. Na této univerzitě setrval celkem tři roky a za tu dobu získal mnoho literárních cen, mimo jiné i prestižní Berkeley Gold Medal for Greek, kterou Pearson (1947, s. 21) označuje za Wildeovo nejdůležitější ocenění, neboť ho v průběhu svého života opakovaně dával do zástavy, když ho přemohl jeho bohémský způsob života a nutně potřeboval peníze, a v dobách úspěchu ho vykupoval zpět.

Na univerzitě Wilde dále rozvíjel své literární nadání. Celkově však nebyl příliš pilným studentem. Celý systém školství pokládal za nevhodný a zbytečný.

Jak jednou prohlásil: „Nothing that is worth knowing can be taught“ (Pearson 1947, s. 19). Jindy si zase postěžoval: „We teach people how to remember, we never teach them how to grow“ (Pearson 1947, s. 19). Wilde po celý svůj život neuznával autoritu, což se projevilo již na univerzitě jeho neúctou vůči profesorům. Na jejich adresu řekl: „Everybody who is incapable of learning has taken to teaching“ (Pearson 1947, s. 19). Na Trinity College si však jednoho profesora velmi vážil, a to Rev. Johna Pentlanda Mahaffyho, který přednášel o starověku a který byl proslulý svou schopností konverzace. Oscar Wilde byl tehdy již velmi nadaným řečníkem a díky profesorovi Mahaffyovi svůj dar ještě více zdokonalil. Právě svou brilantní schopností konverzace se Wilde proslavil nejvíce. Jak jednou popsal spisovatel a novinář Robert Harborough Sherard: „His conversation was as exhilarating as wine; his presence diffused a stimulating atmosphere; we felt ourselves exalted by his joyous enthusiasm (Pearson 1947, s. 83).

V roce 1874 získal Oscar Wilde stipendium na Magdalen College na Oxfordu, kde strávil čtyři roky. Jak popisuje Joseph Bristow (1992, s. 4), na Oxfordu se Oscar Wilde setkal se dvěma osobnostmi, které velmi ovlivnily jeho budoucí tvorbu. Tím prvním byl spisovatel, básník a umělecký kritik John Ruskin, který na Oxfordu toho času přednášel a který byl nejenom horlivým kritikem tehdejší socio-ekonomické situace a rozmáhající se industrializace, ale který především vyzdvihoval význam krásy pro život člověka. Také Oscar Wilde považoval krásu za nejdůležitější aspekt umění. Wilde věřil, že se vnímání krásy s každou novou generací, s každým novým uměleckým proudem mění, a je proto bláhové předpokládat, že umělecké dílo bude interpretováno pouze jedním způsobem.

Druhou osobou, která ho výrazným způsobem ovlivnila, byl spisovatel a výtvarný a literární kritik Walter Pater, který se stal jednou z klíčových postav estétského hnutí, jehož hlavním heslem se stalo „umění pro umění“ a které hlásalo, že umělecké dílo má být oproštěno od jakéhokoliv morálního či sociálního poslání a má být vytvářeno jen za účelem uměleckého požitku. Paterovo dílo *Studies in the History of the Renaissance* (1873) měl prý Wilde neustále u sebe a označoval ho za svou „the golden book of spirit and sense, the holy writ of beauty“ (Pearson 1947, s. 31). Walteru Paterovi vzdal později hold i ve své eseji *The Critic as Artist* (1891).

Během studií na Oxfordu podnikl společně s profesorem Mahaffym výlet do Itálie a do Atén, během kterého ještě prohloubil svou lásku k řecké kultuře a literatuře. Tyto své poznatky z řecké mytologie mnohdy využil i ve svých dílech. Zároveň byl potěšen zjištěním, že pohanská díla jsou stejně krásná jako ta z období křesťanství. Celý život se mu náboženství jako instituce přičilo a přijal ho až krátce před svou smrtí, kdy byl pokřtěn římsko-katolickou církví.

Na Oxfordu Oscar Wilde vynikal a získal mnoho literárních ocenění. V roce 1878 vyhrál i prestižní Newdigate Prize za svou báseň *Ravenna*. Wilde na sebe v té době ale upozorňoval nejen svým literárním nadáním a schopností konverzace, ale také svým vzezřením a výstřední dekorací svých pokojů na univerzitě. Jeho charakteristickým znakem byly na tu dobu nezvykle dlouhé vlasy, prsteny s egyptským skarabeem, které nosil na obou malíčcích, a krátké sametové kalhoty. Společnost několikrát šokoval i svými výstředními obleky, které si bral na oficiální události, za všechny jmenujme jeho kabát speciálně ušitý do tvaru violoncella, který si na sebe vzal při příležitosti otevření londýnské Grosvenor Gallery v roce 1877 a díky kterému se tehdy stal hlavní hvězdou večera (Bristow 1992, s. 8). Jeho pokojům vévodily modrý čínský porcelán, slunečnice, paví péra a další rozličné umělecké předměty. Tuto extravagantnost přijímali někteří jeho spolužáci s nelibostí, ale jak uvádí Ingleby (1907, s. 23): „Nevertheless, his great intellectual supremacy, his brilliant double-first, and the startling excellence of his Newdigate prize poem, saved him from giving the impression that he was merely a poseur.“

V roce 1878 získal bakalářský titul a odstěhoval se do Londýna. Jeho vstup do společnosti byl velkolepý, neboť do ní vstoupil jako skutečný estét. Jak Wilde jednou řekl: „There is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about“ (Encyclopædia Britannica, 2015). A on se postaral o to, aby se o něm mluvilo. Svě dříve jen lehce výstřední oblečení vystřídal za to, čemu říkal „aesthetic costume“ (Renier 1934, s. 8). Tento kostým tvořil fialový kabát, volná hedvábná košile se širokým límcem, velká kravata, obvykle zelená, krátké kalhoty ke kolenům a hedvábné punčochy. Ke klopě si často připevňoval květinu, většinou se jednalo o slunečnici nebo lilii, neboť ty byly, jak říkal, „too large to be overlooked“ (Pearson 1947, s. 44). V tomto svém výstředním kostýmu, který šokoval tehdejší viktoriánskou společnost, chodil Oscar Wilde na různé společenské akce, kde svým důvtipem a brilantními

konverzacemi bavil londýnskou smetánku. Přestože do té doby zatím ještě nevydal žádné významné literární dílo, stal se brzy známou osobností. Dokonce tak známou, že se jeho karikatury začaly objevovat v populárním britském humoristickém a satirickém týdeníku *Punch*. Oscar Wilde se stal také předlohou několika postav v satirické opeře W. S. Gilberta a Arthura Sullivana nazvané *Patience*, která měla premiéru 23. dubna 1881 a která si dělala legraci z celého estétského hnutí.

Oscar Wilde si již od počátku užíval život na výsluní. Velmi rád bavil lidi, šokoval je nejen svým vzhledem, ale především svými promluvami, kdy se zcela vážnou tváří hovořil o věcech neskutečně triviálních a naopak zesměšňoval věci pro většinu lidí smrtelně vážné. Vytvořil si svou vlastní jedinečnou postavu „Oscara Wildea“ a ze své role nikdy nevystoupil. Jak popisuje Terry Eagleton (c1991, s. 11):

Wilde was never much troubled by the notion of authenticity. His whole life consisted in a striking of theatrical postures, the adoption of a mask or persona which was true for the moment and then became instantly false. He was an accomplished impersonator of himself, living his life as kind of myth, fashioning a symbol known as ‘Oscar Wilde’ and carting it around with him for public outrage or applause. He spent a lifetime sculpting himself into shape, moulding the raw materials of his being into an aesthetically pleasing image. Poses and appearances were for him just as real as anything else, and it was never fully possible to distinguish the mask from the reality.

V roce 1881 vydal Wilde na vlastní náklady svou první sbírku básní nazvanou jednoduše *Poems*. Tato sbírka obsahovala básně, které Oscar Wilde začal psát již během svých studentských let na Oxfordu. Při psaní básní se Wilde ve velké míře inspiroval dřívějšími i současnými známými básníky, jejichž díla s takovou vášní čítával. Jednalo se tedy převážně o imitace. Zatímco se literární kritici o této sbírce básní vyjadřovali spíše negativně a vyčítali jí právě výpůjčky od jiných autorů, jimiž se však Wilde nikdy netajil, veřejnost ji přijala s nadšením. Přestože se poezie tehdy příliš neprodávala, Wildeova sbírka byla úspěšná a musela být několikrát dotištěna, aby uspokojila poptávku čtenářů. Její úspěch byl dán právě tou skutečností, kterou jí kritici vyčítali. Wilde v jedné sbírce básní

obsáhl styly všech tehdejších známých básníků a stal se prostředníkem mezi nimi a veřejností. Díky Wildeově sbírce se lidé mohli lehce seznámit s celou poezií té doby. Tomuto ranému dílu Oscara Wildea a popisu, jak byly dané básně přijaty veřejností, se věnuje například Ransome (1913, s. 45–47).

Koncem roku 1881 obdržel Oscar Wilde nabídku na přednáškové turné po Americe. V té době se tam hrála Gilbertova a Sullivanova opera *Patience* a lidé byli zvědaví na tohoto známého estéta, který byl částečně její předlohou. Jelikož Wilde v té době financemi moc neoplýval, nabídku přijal a dne 2. ledna 1882 připlul do New Yorku. Wilde se Americe představil svým jedinečným způsobem. Když byl na břehu dotázán, zdá má něco k proclení, odpověděl: „No. I have nothing to declare“, odmlčel se, „except my genius“ (Pearson 1947, s. 59).

První přednáška se konala 9. ledna 1882 v Chickering Hall v New Yorku a jejím tématem byla anglická renesance. Jak popisuje Pearson (1947, s. 61), většina lidí v hledišti však neměla ani tušení, co renesance vlastně je, a přišli jen proto, aby na vlastní oči viděli tohoto extravagantního estéta, a očekávali od něho nějaký zábavný program. On však zcela vážně přednášel o anglické literatuře a umění a, jak zaznamenává Pearson (1947, s. 61), svým přednesem nadchnul přítomné odborníky. Bylo rozhodnuto, že se počet přednášek navýší a Wilde během svého ročního turné po Americe navštívil více jak sedmdesát měst a setkal se s mnoha významnými osobnostmi té doby, s Henry Longfellowem, Oliverem Wendellem Holmesem, Louisou Alcottovou, Henry Wardem Beecherem, Waltem Whitmanem a dalšími.

Do Ameriky s sebou vzal i text své hry *Vera*, kterou sepsal v roce 1880, ale pro kterou nesehnal v Londýně producenta. Jednalo se o politické melodrama, jehož tématem byl nihilismus v Rusku. Toto drama se dočkalo premiéry 20. srpna 1883, kdy bylo sehráno v The Union Square Theatre v New Yorku. Jak uvádí Pavel Dominik (2012, s. 9), po týdnu byla však hra stažena, přičemž někteří tvrdili, že se tak stalo z politických důvodů, jiní zase oponovali, že hra nebyla příliš úspěšná.

Díky svému turné po Americe se Oscar Wilde ještě více proslavil. Z New Yorku odplul 27. prosince 1882 a po návratu domů bavit londýnskou společnost svými postřehy z Ameriky, jako například: „We have really everything in common with America nowadays except, of course, language“ či „The youth of America is their oldest tradition. It has been going on now for three hundred

years“ (Oscar Wilde in America, 2015). V té době také částečně upustil od svého estétského oblečení a začal se oblékat více konvenčně.

Krátce po svém příjezdu z Ameriky, v únoru 1883, odjel Wilde na několik měsíců do Paříže. Ve chvíli, kdy mu došly peníze a kdy již nebylo zbylí, napsal pro herečku Mary Anderson melodramatickou tragédii *The Duchess of Padua* psanou v blankversu. Herečka však nakonec hru odmítla a nezaplatila za ni a toto Wildeovo drama se objevilo na divadelních prknech až v roce 1891, když bylo uvedeno pod názvem *Guido Ferranti* v Broadway Theatre v New Yorku a krátce bylo hráno i v Německu. Přestože tato hra nebyla příliš úspěšná, můžeme v ní nalézt již některé charakteristické znaky Wildeovy pozdější dramatické tvorby, díky které se tak proslavil. Americký spisovatel a kritik William Winter zhodnotil premiéru hry následovně:

The new play is deftly constructed in five short acts, and is written in a strain of blank verse that is always melodious, often eloquent, and sometimes freighted with fanciful figures of rare beauty. It is less a tragedy, however, than a melodrama...the radical defect of the work is insincerity. No one in it is natural. (Ellman 1988, s. 314)

Sám Oscar Wilde však ke konci života kriticky uznal: „*The Duchess* is unfit for publication – the only one of my works that comes under that category“ (Pearson 1947, s. 84).

Mnohem hodnotnějším a podařenějším dílem je však jeho báseň *The Sphinx*, kterou začal psát během svých studií na Oxfordu a kterou dokončil právě během svého pobytu v Paříži. Jedná se o první Wildeovo dílo, které odkrývá jeho genialitu a které je, jak tvrdí Ransome (1913, s. 78), „full of those decorative effects that are rare in his very early work and give too much of his matured writings its most noticeable quality.“

Během tří měsíců, které Oscar Wilde strávil v Paříži, vydal ještě jednu báseň, a to *The Harlot's House*. Toto dílo si pokládá otázku, co je to opravdová láska. Jelikož je však báseň zasazena do prostředí nevěstince, vzbuzovala, jak poznamenává Pearson (1947, s. 86), v tehdejší velmi morálně založené viktoriánské společnosti značně rozpačité reakce.

V květnu roku 1883 se Oscar Wilde vrátil do Londýna. Jelikož ho tehdy trápil nedostatek financí, přijal nabídku na přednáškové turné po Anglii. Zájem

posluchačů však nebyl takový jako během jeho turné po Americe. Jelikož již nenosil svůj šokující „aesthetic costume“, přestal být pro většinu lidí zajímavý, neboť ti nedokázali plně ocenit jeho intelekt a postřehy. Sám Oscar Wilde se rozčiloval, že je v novinách uváděn jako „an oddity, as something worth seeing rather than hearing“ (Renier 1934, s. 39).

29. května 1884 se Oscar Wilde oženil s Constance Mary Lloyd. Krátce nato se narodili jejich synové, Cyril v roce 1885 a mladší Vyvyan v roce 1886. V té době také psal články pro různé časopisy, nejčastěji pro *World* a *The Pall Mall Gazette*, a v roce 1887 začal také pracovat jako editor v časopise *The Woman's World*. Vrhнул se zároveň i na psaní různých krátkých povídek, pohádek a esejí, které často vycházely na pokračování v časopisech a novinách, než se objevily i v knižní podobě.

V únoru 1887 vyšla v časopise *The Court and Society Review* jeho netradiční povídka *The Canterville Ghost*. Jednalo se o první Wildeův pokus na poli prózy, a jak popisuje Hesketh Pearson (1947, s. 133): „It is an unequal story, which begins as a social satire, continues as a pure burlesque, and closes in an atmosphere of romantic sentiment.“ V prvních šesti měsících roku 1887 napsal Oscar Wilde ještě další tři příběhy, *The Sphinx Without a Secret*, *The Model Millionaire* a *Lord Arthur Savile's Crime*, všechny vyšly nejprve časopisecky a v roce 1891 byly všechny jeho krátké povídky z roku 1887 vydány také knižně. Sbíрка byla nazvána *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. Z těchto příběhů, jak už sám název sbírky naznačuje, byl nejlépe hodnocen právě *Lord Arthur Savile's Crime*. Jak tvrdí Ransome (1913, s. 89): „[*Lord Arthur Savile's Crime*], however, is not only remarkable as an indication of what Wilde was to do both as a dramatist and as a storyteller, but is itself a delightful piece of buffoonery.“

Dalším literárním žánrem, do kterého Oscar Wilde zabrousil, byly pohádky. V květnu 1888 vydal svou první sbírku pohádek nazvanou *The Happy Prince and Other Tales* a v listopadu 1891 následovala druhá sbírka pojmenovaná *A House of Pomegranates*. Ačkoliv se jedná o pohádky, nejsou primárně určené jen dětem, ale zároveň i dospělým, kteří dokážou ocenit, s jakou pílí si Oscar Wilde pohrával s jazykem. Jak Ransome (1913, s. 94) popisuje: „Andersen still struck the note to which Wilde sang, but Flaubert had been his singing master.“

Mezi další díla, která Oscar Wilde vydal na přelomu 80. a 90. let 19. století, patří příběh *The Portrait of Mr. W. H.* (1889), vycházející ze Shakespearových Sonetů, či sbírka esejí vydaná pod názvem *Intentions* (1891). Zde je možno nalézt čtyři zrevidované Wildeovy eseje, a to *The Critic as Artist*, jeho patrně nejzevrubnější stať věnující se estetickému hnutí, *The Decay of Lying*, vyjadřující Wildeovy názory na estetické hnutí, romantismus a realismus, *Pen, Pencil and Poison*, bibliografie o kritikovi a zároveň vrahovi Thomasu Griffithsu Wainwrightovi, a *The Truth of Masks*, věnující se tematice přestrojování, jak se vyskytlo například v Shakespearově hře *As You Like It*. V roce 1891 vydal ještě filosoficko-politickou esej *The Soul of Man under Socialism*, v níž píše nejen o výhodách socialismu a jeho vlivu na rozvoj individualismu, ale také kritizuje přístup veřejnosti k umělcům a umění.

Psaní delší prózy se do té doby vyhýbal, protože jak sám řekl: „Anybody can write a three-volumed novel. It merely requires a complete ignorance of both life and literature” (Pearson 1947, s. 141). Nakonec však přeci jen jedno obsahově delší dílo sepsal. Jeho román *The Picture of Dorian Gray* byl poprvé publikován v červenci 1890 v časopise *Lippincott's Monthly Magazine*. Nejprve se jednalo jen o krátký příběh, který byl však následně přepracován, rozšířen o další kapitoly a vydán v knižní podobě v roce 1891. Tato Wildeova první a jediná novela byla vychválena znalci a Walter Pater dokonce prohlásil: „Wilde reached the highest point of perfection in [*Dorian Gray*]“ a „[this novel] stands on a pinnacle, peculiar to itself and unapproachable. It dissects and analyses pleasure in every possible phase“ (Hopkins 1913, s. 43). Veřejnost a tisk tento román ale odsoudily a nazývaly ho jako „unhealthy novel“ (Hopkins 1913, s. 43). V novinách se často objevovaly podobné recenze:

„Esoteric prurience‘–’stupid and vulgar‘–’dull and nasty‘–’disgusting‘–’malodorous putrefaction‘–’delights in dirtiness‘–’ought to be chucked into the fire‘–’garish vulgarity‘–’coarse and crude‘–’will taint every young mind that comes in contact with it‘–’grubbing in muckheaps‘–’the book is unmanly, sickening, vicious...and tedious‘ (Pearson 1947, s. 147)

Wildeovou reakcí na útoky na jeho román bylo sepsání *A Preface to Dorian Gray* obsahující jeho vlastní aforismy na téma umění či kritika, kde

například uvádí: „There is no such thing as a moral or immoral book. Books are well written or badly written. That is all,“ a dodává, „No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. No artist is ever morbid. The artist can express everything. Thought and language are to the artist instruments of an art. Vice and virtue are to the artist materials for an art“ (The Project Gutenberg, 2015). Tehdejší, na morálku přísně dbající, viktoriánská společnost však nedokázala ocenit kvality Wildeova románu a, jak uvádí Pearson (1947, s. 150), Wilde na nějakou dobu upadl v nelibost.

Wilde si ztracenou přízeň anglické společnosti získal zpět především díky své schopnosti hovořit a bavit ostatní svými důvtipnými postřehy. Období své největší slávy měl však ještě před sebou. George Alexander, herec a ředitel divadla St. James's Theatre, požádal Wildea, zda by pro něj nepsal nějakou moderní komedii. Wilde po překonání své záliby v zahálčivosti nakonec přeci jen hru napsal, a tak v roce 1891 bylo vydáno drama *Lady Windermere's Fan*. Hra byla poprvé představena publiku 20. října 1892 v St. James's Theatre a zaznamenala okamžitý úspěch. Byla svými kvalitami dokonce přirovnávána k dílům slavného dramatika Richarda Brinsleyho Butlera Sheridana a jak uvedli pamětníci: „The new comedy was the talk of the town, and the epigrams in it were quoted everywhere“ (Pearson 1947, s. 225).

Oscar Wilde poté strávil nějaký čas v Paříži, kde napsal svou hru *Salomé* (1892). Toto drama bylo původně sepsáno ve francouzštině a až později bylo přeloženo do angličtiny. Hra se však věnovala biblickému tématu, což vedlo k tomu, že bylo její uvedení v divadlech v Anglii zakázáno, neboť nebylo povoleno znázorňovat postavy z evangelia na jevišti. V té době dokonce Wilde uvažoval o tom, že se zřekne anglického občanství a přijme namísto toho francouzské. Hra byla nakonec vydána v roce 1893 v Paříži, rok nato v Londýně. Zatímco ve Francii byla hra označována za mistrovské dílo, což odpovídá i současnému nahlížení na toto Wildeovo dílo, angličtí literární kritici hru odsoudili a označili ji dokonce jako „arrangement in blood and ferocity, morbid, bizarre, repulsive and very offensive“ (Hopkins 1913, s. 66).

V létě roku 1892 napsal Oscar Wilde další drama, a to *A Woman of No Importance*. Tato komedie byla poprvé sehrána 19. dubna 1893 v divadle Theatre Royal a navázala na úspěch *Lady Windermere's Fan*. A jelikož kritici vyčítali *Lady Windermere's Fan*, že postrádá akci, Wilde se z toho poučil a, jak řekl,

napsal první akt své nové hry tak, že „[there] is absolutely no action at all“ (Patterson 2007, s. 451). U diváků byla však hra velmi oblíbená.

Díky svým dvěma komediím Oscar Wilde velmi zbohatl a stal se slavným, jak dokonce uvádí Pearson (1947, s. 241): „He was easily the most talked-of writer in Great Britain, and the newspapers chronicled his movements as if he were Royalty.“ Tento úspěch se však neblaze projevil na Wildeově povaze. V té době Oscar Wilde zpychl, obklopoval se lidmi, kteří se mu podbízelí lichotkami, a nebyl schopný unést jakoukoli kritiku. Většinu svého času trávil nicneděláním a návštěvami kaváren a salónů a v následujících dvou letech nenapsal žádné významnější dílo, s některými tématy pouze začal, ale nedokončil je, například jeho hru *La Sainte Courtisane*. Až v roce 1894 úspěšně dokončí svou hru *An Ideal Husband*, která je poprvé sehrána 3. ledna 1895 v divadle Theatre Royal. I tato komedie sklízí od publika nadšené ovace.

Ačkoliv byly první tři Wildeovy komedie vychvalované, on je psal, jak popisuje Ransome (1913, s. 144–147), především se záměrem, aby mu zajistily úspěch, a sám se při jejich psaní nebavil. To vše si však vynahradil při práci na svém posledním dramatu, na hře *The Importance of Being Earnest*, která se na divadelních prknech poprvé objevila 14. února 1895 a která je společně se *Salomé* řazena k jeho nejlepším dílům vůbec.

Ačkoliv ještě na počátku roku 1895 byly ve West Endu s úspěchem uváděny hned dvě jeho hry, situace se měla brzy radikálně změnit. 18. února zanechal markýz z Queensberry, otec Wildeova přítele a milence Alfreda Douglase, v jednom londýnském klubu vzkaz pro Oscara Wildea, ve kterém ho obvinil ze sodomie. Oscar Wilde neuposlechl rady svých přátel a rozhodl se zažalovat markýze z Queensberry pro pomluvu. Rozpoutal se soudní spor, na jehož konci byl Oscar Wilde shledán vinným ze sodomie a odsouzen ke dvěma rokům ve vězení. Jak ho anglická společnost nejprve milovala, tak po propuknutí tohoto skandálu se k němu otočila zády, zahrnula ho jen nenávisť a jeho hry byly okamžitě staženy.

Během pobytu ve vězení (25. 5. 1895 – 19. 5. 1897) zpytoval Oscar Wilde své činy a se zármutkem napsal:

[My mother] and my father bequeathed a name they had made noble and honoured not merely in Literature, Art, Archaeology and Science, but in the public history of my own country in its

evolution as a nation. I had disgraced that name eternally. I had made it a byword among low people. (Bristow 1992, s. 3)

Vyčítal si, že to byla právě jeho pýcha, která zapříčinila jak jeho pád, tak zároveň i pošpinění rodinného jména. Ve vězení Oscar Wilde strádal nejen po psychické, ale i po fyzické stránce. Přesto se do té doby datuje další jeho významné dílo, a to *De Profundis*. Původně se jednalo o dlouhý dopis, který byl určený Lordu Alfredu Douglasovi a v jehož první části nejdříve líčí jejich vztah a v druhé, spirituálně laděné části pak popisuje svůj pád a chátrání své duše ve vězení. Po propuštění předal manuskript svému příteli, novináři Robertu Rossovi, který jej následně v roce 1905 vydal, avšak ve zcenzurované podobě.

Po propuštění z vězení Oscar Wilde okamžitě opustil Anglii a nikdy se nevrátil. Pod falešným jménem Sebastian Melmoth cestoval Evropou a nakonec se usadil ve Francii. Pobyt ve vězení se na něm neblaze podepsal, jak fyzicky, tak psychicky. Zároveň byl většinu času nucen žít v extrémní chudobě. Pokoušel se psát, aby alespoň částečně získal zpět svou slávu, ale dramata *A Florentine Tragedy*, *Pharaoh* a *Ahab and Jezebel* nikdy nedokončil. Napsal však báseň *The Ballad of Reading Gaol*, která byla publikována v roce 1898. Oscar Wilde však nebyl označen jako autor, ale báseň byla vytištěna pod jménem C.3.3., což bylo označení Wildeovy cely ve vězení Reading Gaol. Kdo je skutečným autorem básně, bylo uveřejněno až později. Báseň se velmi liší od předchozích, esteticky laděných, Wildeových děl napsaných před uvězněním. Tato balada se vyznačuje přímým, syrovým realismem, určitou hrubostí a silnou intenzitou sdělení. Je to zároveň Wildeovo poslední dílo.

Oscar Wilde zemřel 30. listopadu 1900 v nuzném pokoji v Hotelu d'Alsace v Paříži. Přátelé, kteří zůstali po jeho boku, i když se k němu ostatní i jeho rodná země otočili zády, byli velmi zasaženi jeho smrtí a také podmínkami, ve kterých musel své poslední dny trávit. Anna, hraběnka z Brémontu, si do svého deníku v den Wildeovy smrti poznamenala:

I could not realise it was her dear and gifted son that lay there dead in the dingy back room of an obscure hotel; I could not realise that this was the end of his brilliant life, his love of luxury, his cult of the beautiful, his wit, his genius—all swallowed up in the squalor and darkness of that desolate room. (Hopkins 1913, s. 35)

Oscar Wilde byl nejprve pohřben na hřbitově Cimetière de Bagneux nacházejícím se nedaleko Paříže. V roce 1909 byly jeho ostatky přesunuty na pařížský hřbitov Père Lachaise. Jeho hrobku navrhl sochař Jacob Epstein a vévodí jí asyrský anděl a epitař z jeho básně *The Ballad of Reading Gaol*.

Mnohým Wildeovým dílům se po dlouhou dobu nedostalo uznání. Renier (1934, s. 47 – 48) se o celé záležitosti vyjadřuje následovně:

As regards the content of Wilde's work, its worth has been fantastically under-estimated by the English. They have been blinded by the pose of his earlier years, and by the revelations concerning his personal life which were made at the time of his trial in 1895. They seem unable to regard him otherwise than as a *poseur* or a degenerate.

Oscar Wilde byl však optimistický a věřil, že jeho myšlenky budou jednou pochopeny, neboť si byl jistý, že je jeho učení správné (Hopkins 1913, s. 27). A čas mu dal za pravdu. Wildeova díla se postupem doby vrátila zpět na police v knihkupectvích, na divadelní prkna a byla přeložena do mnoha světových jazyků.

1.2 Doba vzniku díla *The Importance of Being Earnest*

Society takes upon itself the right to inflict appalling punishments on the individual, but it also has the supreme vice of shallowness, and fails to realise what it has done.

Oscar Wilde (Wilde a Murray 1999, s. 224)

Oscar Wilde žil v době tzv. viktoriánské éry, která je spjata s vládou královny Viktorie (1837–1901). Toto období se neslo ve znamení rozvoje a pokroku. Průmyslová revoluce vstoupila do svého druhého stádia, rozvíjely se nové oblasti lidské činnosti, rozrůstal se počet továren a Anglie vyvážela své výrobky do celého světa. Lidé se stěhovali do měst a zlepšila a urychlila se doprava. Za vlády královny Viktorie se Anglie stala i koloniální velmocí a toto Britské impérium dosáhlo takové velikosti, že se dokonce říkalo, že nad ním slunce nikdy nezapadá (Klímová 1997, s. 43).

Tento pokrok měl však i své stinné stránky. Mnoho lidí bylo nuceno zanechat svého původního povolání a odejít do továren, kde pracovali ve velmi špatných podmínkách. Zároveň rozrůstající se počet továren ničil dosud průmyslem téměř nedotčenou anglickou krajinu. Zejména mnoho umělců volalo po návratu do přírody a vyzdvihovali její krásy. Dávali často do kontrastu nezkažený, malebný anglický venkov a zkažené, industrializované město.

Pokrok ve vědě měl dopad i na náboženství. Do konfliktu se dostává nová věda a víra člověka v Boha. V roce 1859 vydává Charles Darwin knihu *The Origin of Species*, ve které představuje svou evoluční teorii. Tato teorie o přírodním výběru druhů se neshodovala s výkladem Bible a mnoho lidí začalo zpochybňovat existenci Boha. Sám Darwin tušil, jak neblahý bude mít jeho kniha dopad na víru lidí, a vydání svých poznatků dokonce třicet let odkládal. Ona nejistota, která po uveřejnění teorie evoluce panovala ve společnosti, byla navíc ještě prohloubena materialistickým založením tehdejší doby. Materialismus věří jen v existenci hmotných věcí, a tedy popíral například existenci duše. Mnoho lidí tehdy postrádalo nějaké pevně stanovené hodnoty, kterým by mohli věřit, a někteří označují toto období dokonce jako „age of doubt“ (Burgess 1990, s. 180).

Charakteristickým znakem tohoto období se stal i vzestup střední vrstvy anglické společnosti a zároveň i upevnění tzv. Victorian values (Klímová 1997, s. 44). Začal se zdůrazňovat význam rodiny a v rámci rodiny hlavně úloha otce. Zatímco mužům bylo v té době přisuzováno dominantní postavení a mohli se vzdělávat a chodit do společnosti, ženy měly zůstat v domácnosti, kde byly v bezpečí před nástrahami zkaženého světa. Jejich vzdělání bylo zaměřeno především na to, aby se jednoho dne staly dobrými manželkami. Učily se tedy především domácím pracem, zpěvu, hře na hudební nástroj apod. Předobrazem ideální ženy se stal tzv. the Angel in the House, tento termín pochází z básně od Coventry Patmore a symbolizuje pokornou, submisivní, obětavou a zbožnou ženu, která je plně oddaná svému manželovi a která svědomitě pečuje o domácnost (Victorian Poetry, Poetics and Context, 2015).

Tehdejší anglická společnost byla také velmi puritánská a mnohá témata byla tabu. Jak uvádí Burgess (1990, s. 180–181), docházelo dokonce k cenzuře některých dřívějších i současných děl, například v roce 1818 vydal lékař a filantrop Thomas Bowdler soubor Shakespearových děl pod názvem *Family*

Shakespeare, ze kterých však byly odstraněny nevhodné pasáže a slova. Následkem toho, jak popisuje Burgess (1990, s. 180–181), se vžil termín „bowdlerise“, který označuje cenzuru rozličných uměleckých a literárních děl. Vyzdvihoval se spořádaný rodinný život a od lidí, a zejména od žen, se očekávalo, že povedou ctnostný život, oproštěný od jakýchkoli neřestí. Existovala totiž i dvojí morálka, pro ženy a pro muže. Zatímco od ženy se očekávala nevinnost a nezkaženost, u mužů byly například určité sexuální zkušenosti získané již před manželstvím tolerovány.

Ačkoliv anglická společnost žila zdánlivě velmi morálně, skutečnost byla, jak uvádějí Hollander a Kermode (1973, s. 789), mnohdy jiná a lidé často žili dvojitým životem. Především na konci století se mnozí autoři ohlíželi zpět a tuto přetvářku kritizovali. O počestnosti viktoriánské společnosti prohlašovali, že se nejedná o nic jiného než o přetvářku, a že je nutné tuto masku strhnout a ukázat, jaké společnost opravdu byla (Hollander a Kermode 1973, s. 789).

Oproti dřívějším dobám, kdy se největší oblibě těšila poezie, se v 19. století dostal do popředí román. Velmi často vycházely romány nejdříve po částech v nejrůznějších periodikách a teprve poté se objevily i v knižní podobě. Jednalo se o značně rozsáhlá díla. Většinou vycházely ve třech svazcích a říkalo se jim „triple-decker novels“. Jelikož se také snížila cena za romány a lidé začali vydělávat více peněz, mohlo si knihy dovolit stále větší procento lidí. Zároveň vzrostl i počet knihoven, kde si především chudší lidé mohli knihy zapůjčit. Vzrůstajícímu rozšíření románů ve viktoriánské době se věnují například Carter a McRae (1996, s. 126)

Literární tvorba se vyznačovala, jak uvádí Hollander a Kermode (1973, s. 790–791) především cíleným zaměřením na čtenáře. Mnozí autoři oslovovali čtenáře přímo a často také apelovali například na jeho morální hodnoty. Tématem jejich děl byl tehdejší život, příběhy se tedy povětšinou odehrávaly v Anglii a hlavními hrdiny byli často představitelé střední, případně chudší vrstvy společnosti. Vzrostla také obliba rozličných periodik, které se věnovaly aktualitám z tehdejšího společenského života.

Oscar Wilde byl dobou, ve které vyrůstal, velmi ovlivněn a mnohé skutečnosti z reálného světa, ať již z prostředí lidských vztahů, či z uměleckého života, reflektoval i ve svých dílech a při jejich analýze je nutné tento fakt zohlednit.

1.3 *The Importance of Being Earnest*

I cannot choose one hundred best books because I have only written five.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Podobně jako i předešlá tři dramata, napsal Oscar Wilde hru *The Importance of Being Earnest* na objednávku. Hra vznikla během pouhých tří týdnů na podzim roku 1894, když Oscar Wilde přebýval se svou rodinou v přímořském městě Worthing v hrabství Západní Sussex. Když své nové drama posílal řediteli divadla Georgi Alexandrovi, označil ho v dopisu za „the best I have written“ (Pearson 1947, s. 252). A nelhal. Hra se dočkala velkého úspěchu a je oblíbená dodnes. Jelikož se Oscar Wilde v tomto dramatu vyjadřoval především o viktoriánské společnosti konce 19. století, budeme při analýze této hry vycházet z poznatků uvedených v kapitole 1.2 této diplomové práce popisujících anglickou společnost a kulturní život v době viktoriánské epochy.

Hra byla původně čtyřaktová, ale na radu George Alexandra ji Oscar Wilde zkrátil na tři akty a vypustil postavu soudního vykonavatele, který má Algernona Moncrieffa zatknout za neplacení dluhů. Oscaru Wildeovi se myšlenka vypuštění části jeho hry vůbec nelíbila a dlouho se s Georgem Alexandrem ohledně této věci přel. Nakonec však svolil k tomu, že dané pasáže vypustí. Celý tento velmi vážný spor ukončil svým tradičním způsobem, tedy zesměšněním celé záležitosti. Jak zaznamenal George Alexander, Oscar Wilde tehdy řekl: „This scene that you feel is superfluous cost me terrible exhausting labour and heart-rending nerve-racking strain. You may not believe me, but I assure you on my honour that it must have taken fully five minutes to write“ (Pearson 1947, s. 254). Nezkrácené, čtyřaktové znění se objevilo na anglické scéně až v roce 1957 a následné recenze odhalily, že měl George Alexander pravdu a tříaktová verze je lepší, neboť hra dostává větší spád a jednotlivé promluvy a zápletky vyznívají ještě humorněji (Novák 2000, s. 220).

Drama *The Importance of Being Earnest* mělo premiéru 14. února 1895 v divadle St. James's Theatre v Londýně. Jak uvádí Pearson (1947, s. 257), úspěch, který hra zaznamenala, předčil veškerá předchozí Wildeova dramata. Hra byla opěvována nejen diváky, ale také kritiky. Dokonalost hry ještě podtrhly skvělé herecké výkony dvou hlavních představitelů, a to George Alexandra v roli

Jacka Worthinga a Allana Ayneswortha v roli Algernona Moncrieffa, kteří oba patřili mezi tehdejší přední britské herce. Tento jedinečný večer okomentoval Allan Aynesworth následovně: „In my fifty-three years of acting, I never remember a greater triumph than the first night of *The Importance of Being Earnest* [...] The audience rose in their seats and cheered and cheered again“ (Pearson 1947, s. 257).

Na rozdíl od ostatních Wildeových děl, která sice často slavila úspěch u běžných diváků a čtenářů, ale byla mnohdy negativně vnímána kritikou, u hry *The Importance of Being Earnest* kritici marně hledali nějaké nedostatky, které by se tomuto Wildeovu mistrovskému dílu daly vytknout. Hesketh Pearson (1947, s. 257–258) shromáždil několik recenzí, které po premiéře *Earnesta* publikovaly tehdejší noviny, např.:

„To the dramatic critic especially, who leads a dismal life, it came with a flavour of rare holiday...It is all very funny, and Mr. Oscar Wilde has decorated a humour that is Gilbertian with innumerable spangles of with that is all his own. We must congratulate him unreservedly on a delightful revival of theatrical satire.“ (H. G. Wells in *The Pall Mall Gazette*)

„It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter curling and foaming round the theatre...and absolutely wilful expression of an irrepressibly witty personality...“farce” is far too gross and commonplace a word to apply to such an iridescent filament of fantasy.“ (William Archer in *The World*)

Krátce po premiéře hry *The Importance of Being Earnest* se však rozpoutal nešťastný soudní spor, na jehož konci byl Oscar Wilde poslán do vězení. Obě Wildeovy hry, *An Ideal Husband* a *The Importance of Being Earnest*, které v té době vyprodávaly známý londýnský West End, byly okamžitě staženy. Trvalo dlouhých sedm let, než se hra *The Importance of Being Earnest* vrátila na anglická divadelní prkna. Od té doby, jak konstatuje Bristow (1992, s. 3) má však své stále místo v divadlech po celém světě.

Wildeova hra je ve všech ohledech jedinečná a je nemožné ji zařadit do nějakého jasně daného žánru dramatu, či ji porovnat s jinými podobně psanými hrami, neboť žádné takové hry neexistují. Jak shrnuje Hesketh Pearson (1947, s.

259): „It comes in no category. To call it a farcical comedy is obvious but fatuous. It is like no farce and no comedy and no farcical comedy on earth. It follows no rules and makes its own laws as it goes along. One cannot even call it perfect of its kind, because there is no kind. It is *sui generis*, perfect of itself, and the quintessence of Oscar.”

Jak již bylo řečeno, drama *The Importance of Being Earnest* nelze zařadit do nějakého přesně vymezeného žánru, přesto v něm můžeme, jak popisuje Bastiat (2010, s. 54), najít některé prvky, které si Oscar Wilde vypůjčil z divadelních žánrů populárních v 19. století, a dal jim novou podobu. Jedním z nich je tzv. comedy of manners, která se vyznačovala rychlými a vtipnými dialogy a tématy jako kritika společnosti, případně zaměření se na konkrétní vrstvu společnosti, manželské problémy, nalezené dítě, vedení dvojího života, kontrast života ve městě a na venkově a další. Toto vše obsahuje i Wildeova hra. Některé prvky převzal i z melodramatu či frašky. Podle Pascala Acquienu čerpal Oscar Wilde při psaní všech svých komedií ve značné míře z francouzského buržoazního dramatu (Bastiat 2010, s. 54).

Oscar Wilde dal své hře podtitul „A Trivial Comedy for Serious People“ a zároveň o ní řekl, že má vlastní filosofii, která zní: „That we should treat all the trivial things of life seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality“ (Allingham, 2005). Od této hry můžeme tedy čekat vše, jen ne vážnost. A jak varuje Reinert (1982, s. 154), je nutné k ní i takto přistupovat. Pokud bychom od ní očekávali něco jiného, brali ji vážně, či ji zkoumali jako ostatní divadelní hry bez toho, abychom zohlednili její jedinečné prvky a poslání, které zprostředkovává, mohlo by se stát, že bychom, podobně jako se to stalo některým kritikům, nedokázali toto Wildeovo mistrovské dílo plně docenit a mohli bychom ho neprávem odsoudit kvůli domnělým chybám, kterých se měl Wilde v rámci daného žánru dopustit, ale které on zahrnul do své hry záměrně.

Hra *The Importance of Being Earnest* zesměšňuje divadelní tradici 19. století v Anglii. Po uvalení cenzury na divadelní představení přijetím Licensing Act v roce 1737 se hlavními divadelními žánry anglických scén stala, jak uvádí Foster (1982, s. 161), melodramata a sentimentální hry. Tato dramata se vyznačují především silnými emocemi, patosem, melodramatickými komplikacemi, extrémními náhodami a nepravděpodobně snadným vyřešením všech problémů. Oscar Wilde si z těchto her vzal, jak popisuje Foster (1982, s. 161), některá

typická témata, postavy a zápletky a napsal hru vlastní, která veškerá tato klasická dramata převrací naruby. Chtěl tím ukázat, že není možné přistupovat k životu příliš idealisticky, skutečný život není tak jednoduchý, jak ho popisují daní autoři. Zároveň si dělal legraci i ze snahy vyličít daný příběh co nejpoetičtěji. To je patrné například na konstatování, které pronese Gwendolen a které zní: „in matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing“ (Wilde c1991, s. 529).

Oscar Wilde neměl celkově velké mínění o tehdejších divadelních autorech. Když se ho jednou přítel otázal, jak se mu líbila hra od anglického dramatika Arthura Pinera, jejíž premiéru právě shlédl, odpověděl: „It is the best play I ever slept through“ (Pearson 1947, s. 221). Sám se snažil napsat dramata, která by byla stylově čistá a ve kterých by mohl naplno uplatnit svůj řečnický um. Jeho tvorba byla silně ovlivněna estétským hnutím a Oscar Wilde, jak blíže popisujeme v kapitole 1.1 této diplomové práce, dával důraz především na krásu díla. Hra *The Importance of Being Earnest* je z jazykového hlediska propracovaná do detailu, a pokud platí estétské heslo „art for art’s sake“, můžeme zároveň tvrdit, že „*The Importance of Being Earnest* exists for its own sake“ (Bastiat 2010, s. 54).

Ačkoliv se mnohá dramata snaží napodobovat co nejvíce reálný svět, Oscar Wilde zvolil zcela opačný způsob. Jak shrnuje Eagleton (c1991, s. 24), svět vyobrazený ve hře *The Importance of Being Earnest* nemůže být ani v nejmenším označen jako reálný, či alespoň jako uvěřitelný. Situace vyličené v tomto dramatu jsou často tak absurdní, že divák jen těžko může podlehnout dojmu, že by něco takového mohlo nastat i v normálním životě. Za všechny jmenujme například scénu, kdy Miss Prism nedokáže od sebe rozeznat dítě a třísvazkový román (Eagleton c1991, s. 24).

Oscar Wilde se, jak uvádí Reinert (1982, s. 154), záměrně vzdal jakékoliv reálnosti, aby dosáhl toho, co divadelní teoretik Francis Fergusson označuje ve své knize *The Idea of Theater* (1949) jako „limited perspective, shared with the audience, as the basis of the fun.“ Oscar Wilde ukazuje život vystavěný na detailně propracovaném, avšak nereálném základu. Divák tuto skutečnost chápe a ví, že nelze k ději přistupovat, jako k obrazu reálného života. Kdyby totiž někdo takto ke hře *The Importance of Being Earnest* přistupoval, kdyby jen na chvíli nabyt přesvědčení, že si postavy ve hře nejsou vědomy toho, jakých absurdit se

dopouštějí, tak by se, jak konstatuje Reinert (1982, s. 154), smysl celé hry, tak jak ho Oscar Wilde zamýšlel, ztratil.

S onou celkovou nepřirozeností a neuvěřitelností děje úzce souvisí i jazyk, kterým jednotlivé postavy mluví. Opět se nemůžeme zbavit přesvědčení, že není možné, aby nějaká osoba takovým způsobem v reálném životě mluvila. Oscar Wilde jazyk každé jednotlivé promluvy, v duchu estétského hnutí, propracoval k dokonalosti. Postavy mluví v paradoxech, ironicky, tedy přesně tak, jak hovořil Oscar Wilde. Je obecně známo, že ve svých hrách Oscar Wilde použil mnohé promluvy, které sám někdy pronesl a které někteří jeho přátelé zaznamenali. Ze všech čtyř úspěšných dramát, které Oscar Wilde vytvořil v krátkém sledu mezi lety 1891 až 1894, je hra *The Importance of Being Earnest* z hlediska jazyka nejpropracovanější. Dariusz Pestka (1989, s. 181) o ní dokonce hovoří jako o „linguistic comedy“ a W. H. Auden dodává, že jsou dialogy ve hře tak mistrně sestavené, že připomínají dramatický ekvivalent hudby a sám o ní hovoří jako o „the only purely verbal opera in English“ (Eltis, 1996, s. 170).

Ve hře *The Importance of Being Earnest* není důležitá psychologie postav, dokonce u nich o nějakém hluboce propracovaném charakteru nemůžeme ani hovořit. Podstatné je hlavně to, co dané osoby říkají. A i zde si můžeme povšimnout, že se způsob mluvy jednotlivých postav nijak neliší. Jediným skutečným mluvčím v celé hře je totiž Oscar Wilde. Renier (1934, s. 78) dokonce postavy v tomto dramatu označuje jako „soulless puppets“. Oscar Wilde je využívá jen jako prostředek k tomu, aby vyjádřil své vlastní názory a myšlenky.

Stěžejním tématem celé hry *The Importance of Being Earnest* je Bunburying, tedy vymyšlení si fiktivního přítele či příbuzného, který vám umožní vymlouvat se z různých společenských a jiných akcí, kterých se nechcete zúčastnit. Případně si díky němu můžete užívat takového života, který by nebyl veřejností tolerován. Oscar Wilde zde, jak popisuje Reinert (1982, s. 157) reaguje na morální hodnoty tehdejší viktoriánské společnosti, která sice navenek působila velmi ctnostně, ale skutečnost byla mnohdy jiná. Lidé se často uchýlovali k přetvářce a tajně se oddávali neřestem, které by, pokud by vyšly na světlo, měly neblahý vliv na jejich postavení ve společnosti. A právě postavení člověka a jeho pověst byly to jediné, co tehdejší společnost skutečně zajímalo. Pokud jste tedy chtěli uniknout svazujícím společenským konvencím a užívat si, nemohli jste si, jak popisuje Reinert (1982, s. 157), vybrat lepší výmluvu než pomoc svému

nemocnému příteli nebo nápravu svého zhýralého příbuzného. Oba tyto činy byly brány jako velmi chvályhodné, a tudíž ještě posilovaly váženost vaší osoby ve společnosti.

Oscar Wilde satirizuje tuto posedlost viktoriánské společnosti tím, jaké má kdo postavení a pověst, nejenom dvojitým životem, který postavy v jeho hře vedou, ale i pomocí jména, které si Jack zvolí pro svého fiktivního bratra, Ernest. Stěžejním prvkem celé hry je podobnost jména „Ernest“ a přídavného jména „earnest“ znamenajícího „upřímný“, „vážený“, „seriózní“, tedy přesně ty hodnoty, kterých si viktoriánská společnost nejvíce cenila. Jak Wilde uvádí ve své hře, je snem každé dívky, aby si vzala za muže Ernesta, neboť se jí toto jméno podvědomě spojuje právě s danými kladnými povahovými rysy. Opět je tato touha ale značně pokrytecká, neboť se ženy zajímají jen o jméno, a už ne o to, zda se daný muž může těmito hodnotami skutečně pyšnit. Gwendolen je nadšená, že získala svého Ernesta a již nedbá na to, že ji Jack/Ernest celou dobu lhal a nebyl tedy „earnest“, jak by se od něj čekalo.

Strohá viktoriánská morálka měla za následek i to, že lidé byli nuceni potlačovat mnohé své touhy a přání. Některá témata byla na veřejnosti naprostým tabu. Jak uvádí Bristow (1992, s. 206), ve hře *The Importance of Being Earnest* jsou tyto skryté touhy vyjadřovány prostřednictvím jídla. Okurkové sendviče, muffiny, chléb s máslem, dorty či čaj zde zastupují různé sexuální touhy daných postav, případně slouží jako ventil pro vyjádření negativních emocí, které etiketa nedovoluje vyjadřovat přímo. Když si Jack začne nenasytně brát z tácu chléb s máslem, který byl určen pro Gwendolen, Algernon ho napomene, že se chová, jako kdyby už byli s Gwendolen sezdaní. Cecily a Gwendolen na druhou stranu využívají jídla namísto přímé konfrontace. Ve chvíli, kdy se přou o Ernesta, dávají si svou nelibost najevo slazením čaje a servírováním špatného pokrmu k čaji.

Ve svém dramatu se Oscar Wilde věnuje několika dalším tématům, která jsou v životě člověk brána jako stěžejní, ať už se jedná o narození, křest, původ a postavení člověka, vzdělání, lásku, manželství, pověst, jakou si člověk během života vybuduje, pravdomluvnost, nemoc a smrt. Všechna tato témata pojal s humorným náhledem, což bylo, jak konstatuje Bastiat (2010, s. 56), v rozporu se způsobem, jakým k těmto záležitostem přistupovala tehdejší viktoriánská společnost.

Ve hře *The Importance of Being Earnest* se často opakuje téma lásky. Jak popisuje Foster (1982, s. 161–164), i toto téma pojal Oscar Wilde nevšedním způsobem a rozhodně se u něj nedočkáme klasických romantických příběhů, jak je známe a jaké byly v té době populární. Oscar Wilde si například dělá legraci z lásky na první pohled, která je v romantických příbězích brána velmi vážně. Oscar Wilde ji satirizuje především ve scéně, kdy se Cecily poprvé setká s Algernonem. Když jí Algernon vyzná lásku a požádá ji o ruku, vůbec ji to nevyvede z míry. Naopak mu s klidem přečte úryvky ze svého deníku, do kterého si navymýšlela příběhy o jejich společném zasnoubení, které se mělo odehrát v době, kdy se ještě ani neznali, zaznamenala tam dopisy, které měly být od něj, ale které si ve skutečnosti napsala sama, dárky, které si ovšem také dala sama sobě, a také popsala velmi srdceryvně příběh o tom, jak musela jejich zasnoubení zrušit, neboť by to nebylo pravé zasnoubení, kdyby nebylo alespoň jedenkrát zrušeno.

Romantický příběh Jacka a Gwendolen připomíná částečně klasickou platonickou lásku. Gwendolen popisuje, jak je Jackem naprosto uchválena, ale je to dáno jen tím, že si myslí, že se jmenuje Ernest, a zároveň je také fascinována jeho původem, který se vymyká všem konvencím. Vůbec však nedbá o jeho charakter. Když na konci hry vyjde najevo, že se Jack skutečně jmenuje Ernest, bere to Gwendolen jako splnění svého snu. Pramálo ji však zajímá, že její Ernest není čestný, jak napovídá jeho jméno, neboť ji po celou dobu, co se znali, lhal.

Oscar Wilde ve své hře také zcela obrací tradiční rozdělní rolí ve společnosti. Zatímco ve viktoriánské společnosti měli hlavní slovo muži a byli považováni i za hlavu rodiny, ženy byly vnímány jako submisivní, nevinná, romantická stvoření. Jak uvádí Bristow (1992, s. 207), ve hře *The Importance of Being Earnest* je tomu přesně naopak, neboť zde ženy vládou. Ve chvíli, kdy žádá Jack Gwendolen o ruku, namísto toho, aby byla Gwendolen dojatá, ještě Jackovi radí, jak by taková žádost měla správně vypadat, a v celé této situaci má ona jednoznačně navrch. Podobné je to i ve vztahu Algernona a Cecily. Algernon, který dosud láskou a manželstvím pohrdal, ihned slíbí, že na Cecily počká klidně sedmáct let, než bude dospělá, Cecily však neromanticky odmítne čekat byt' jen pět minut. A zatímco o lordu Bracknellovi napadne ve hře téměř ani zmínka, jen se dozvíme, že tráví většinu času v ložnici a že je chatrného zdraví, což naznačuje, jak konstatuje Bastiat (2010, s. 57), že trpí nějakou psychosomatickou chorobou,

kteřá byla tehdy častou diagnózou u žen, lady Bracknell je ústřední postavou, kteřá prověřuje Jacka, aby zjistila, zda je pro Gwendolen vhodnou partií, záleží na ní, zda dá ke sňatku souhlas, a je to také ona, kdo se vydá za Gwendolen, když odjede za Jackem na venkov, zatímco lord Bracknell, jak se můžeme domnívat, odpočívá doma. V jeden moment dokonce Gwendolen přímo konstatuje, že správné místo pro muže je doma. Oscar Wilde se tak vysmívá tradičnímu pojetí mužské a ženské role. Tato tematika se objevuje i v další jeho hrách a můžeme předpokládat, a tento názor zastává i Foster (1982, s. 207), že byl v tomto ohledu ovlivněn i svou nekonvenční matkou, známou feministkou, kteřá také v rámci společnosti zastávala výraznou roli.

I co se týče popisu vlastností a zálib, je zde rozdíl oproti konvencím známým z tehdejšího života. Zatímco muži jsou popsáni jako poněkud zženštilí dandyové, kteří dbají o svůj vzhled a potrpí si na extravagantní oblečení, ženy se věnují některým činnostem, které jsou typicky mužské. O Cecily se například dozvíme, že „has got a capital appetite“ a „goes long walks“ (Wilde c1991, s. 500). Zatímco muži se sportu věnovali poměrně často, ať již v běžném životě, či během svých studií na univerzitách, u žen byla fyzická aktivita brána jako něco nepatřičného. Také se u žen nemluvalo o žádných tělesných funkcích, neboť to bylo ve společnosti tabu. Ve chvíli, kdy lady Bracknell během vyzpovídávání Jacka zjistí, že kouří, je potěšena a konstatuje, že „a man should always have an occupation of some kind“ (Wilde c1991, s. 496). I tuto narážku je nutno chápat v kontextu doby, kdy Wilde svou hru napsal. Ve viktoriánské éře bylo běžné, jak popisuje Bastiat (2010, s. 55–58), že ženy z vyšší společnosti zůstaly doma a staraly se o domácnost. Kromě toho se často věnovaly i charitě nebo například ručním pracím. Měly tedy nějaké „occupation of some kind“.

Muži a ženy si ve hře *The Importance of Being Earnest* prohodili role, a to nejen co se týče jejich dominance a zálib, ale také jejich morálních hodnot. Jak uvádí Bastiat (2010, s. 58), ženy zde nejsou tak nevinnými bytostmi, jak bychom od nich očekávali. Naopak se mnohdy chovají velmi vypočítavě a jejich charakter je zkažený. Je to patrné zejména na postavě Cecily, kteřá by jako mladičká dívka vyrůstající na odlehlém venkově měla být ctnost sama. Skutečnost je však jiná. Cecily se sama rozhodne, že se zasnoubí s Ernestem, ještě dříve než se vůbec potkají, a to vše jen kvůli tomu, že jí imponuje jeho špatná pověst a ony odsouzeníhodné skutky, kterých se měl dopustit. Když se pak poprvé setká

s Algernonen vydávajícím se za Ernesta, který ji ihned v dobré víře ujišťuje, že vůbec není tak zkažený, jak o něm Jack prohlašuje, Cecily se začne pohoršovat, že by to byl od něj podvod a že doufá, že nevede dvojí život, navenek nemravný, ale ve skutečnosti ctnostný, neboť by to od něj bylo pokrytecké. Když poté Algernon svoji špatnost přizná, je tím Cecily potěšena. Zatímco v reálném životě by ženu odhalení takového zkaženého charakteru od sňatku spíše odradilo, u Cecily je tomu přesně naopak.

Oscar Wilde se krátce vyjadřuje i o dvojí morálce mužů a žen ve viktoriánské společnosti, kdy byly mužům tolerovány zálety mimo manželství, ženám ale nikoliv. Ve chvíli, kdy Jack zjistí, že taška, ve které byl nalezen, patřila původně Miss Prism, mylně ji považuje za svoji matku. Ona však odvětlí, že není vdaná. Jack je nejprve šokován tímto zjištěním, neboť mít nemanželské dítě by u ženy bylo bráno jako něco nanejvýš nepatřičného, ale pak se rozhodne své domnělé matce odpustit a prohlásí: „Why should there be one law for men, and another for women?“ (Wilde c 1991, s. 539) Jak poznamenává Bastiat (2010, s. 58), Oscar Wilde zde opět vyjadřuje svůj názor, že striktní rozdělení mužů a žen ve společnosti je nesmyslné a že obě pohlaví by měla disponovat stejnými právy.

Oscar Wilde, sám nevěřící, nemohl ve svém dramatu opomenout ani otázku náboženství, která byla v té době, také aktuálním tématem. Představitelem církve a církevních hodnot je ve hře Dr. Chasuble. Jak u Wildea můžeme očekávat, není tento kněz tak zbožný a úctyhodný, jak by s ohledem na svou funkci měl být. Holedbá se například tím, že umí jedno kázání, které používá při rozličných příležitostech, radostných, smutných, křtech, biřmováních, o různých svátcích, kdykoliv. Skutečnost, že zná pouze jedno kázání, rozhodně není něco, čím by se kněz měl chlubit. A ve chvíli, kdy ho Jack a Algernon požádají, zda by je mohl pokřtít, nezajímá se o důvody, proč to chtějí udělat, ale rovnou svolí a bere to jen jako další práci, kterou musí ten den vykonat. Tím však velmi snižuje význam tohoto posvátného aktu. Zároveň vyjde najevo, že ho napadají myšlenky takového charakteru, které bychom u člověka zastupujícího církev nečekali. Ve chvíli, kdy napomíná Cecily k větší píli při studiu, poplete frázi „I would hang upon her every word“ a řekne, že kdyby byl studentem Miss Prism, „[he] would hang upon her lips“ (Wilde c1991, s. 505). Toto nechtěné přiznání i onen nešťastný způsob, jakým se ho pak snaží zamluvit, naznačuje, že o Miss Prism

smýšlí i jiným způsobem než jen jako kněz. Kritice náboženství ve hře *The Importance of Being Earnest* se věnuje například Bristow (1992, s. 212–213).

V dramatu *The Importance of Being Earnest* je možno nalézt mnoho narážek na postoje a názory, které zastávala tehdejší anglická společnost. Oscar Wilde si mimo jiné, jak popisuje Bristow (1992, s. 209), dělá legraci i z odmítavého postoje Angličanů vůči Francouzům. Anglická společnost byla hrdá na svou přísnou morálku a vše, co bylo francouzské, považovala za zkažené a nemorální. Oscar Wilde měl oproti tomu k Francii vřelý vztah. Jak popisujeme v kapitole 1.1, Oscar Wilde mnohokrát v této zemi pobýval, jednou dokonce uvažoval o přijetí francouzského občanství a Francie se stala i jeho útočištěm na sklonku jeho života. Nenávist Angličanů vůči Francouzům satirizuje například ve scéně, kdy Jack přirovnává Algernonovo uvažování o manželství zahrnujícím tři lidi k teorii, kterou jim už desítky let podsouvá zkažené francouzské drama. Lady Bracknell zároveň striktně odmítne, aby se na jejím večírku hrály francouzské písně, neboť v lidech vyvolávají nevhodné emoce, a navrhne jako vyhovující jazyk seriózně znějící němčinu. To, že se Jackův původ odvíjí od tašky nalezené na nádraží, zase lady Bracknell přirovná k nejhorším výstřelkům Francouzské revoluce. A ve chvíli, kdy lady Bracknell hodnotí vzhled Cecily, prohlásí, že by s ní francouzská služebná jistě udělala divy, podobně jako s lady Lancing, kterou po třech měsících nebyl schopný poznat ani její vlastní manžel. Tím vším Oscar Wilde naráží na údajnou nemorálnost všeho, co má svůj původ ve Francii.

Oscar Wilde se vyjadřuje i k tehdejší literatuře, konkrétně k žánrům, které v té době byly velmi oblíbené. Ve chvíli, kdy se Miss Prism pře s Cecily ohledně smysluplnosti psaní deníku, Miss Prism sama přizná, že jednou napsala třísazkový román, který, byl v té době populární a který měl mnohdy značně sentimentální obsah. U jinak velmi vážné Miss Prism bychom přitom nečekali, že by se mohla uchýlit k něčemu takovému. Oscar Wilde sám nepovažoval takové romány za hodnotnou literaturu a označil jejich psaní za ztrátu času.

Ve hře *The Importance of Being Earnest* se odráží i tradiční rozdělení tehdejší anglické společnosti. Jsou zde jasně patrné rozdíly mezi vyšší a nižší vrstvou společnosti. Ve viktoriánské době bylo například zvykem, že se mezi sebou brali lidé, kteří patřili do stejné vrstvy společnosti. Jen zřídkakdy se stávalo, že by si lidé vzali někoho, kdo by byl podřadnějšího postavení. Když lady Bracknell vyzpovídává Jacka, aby zjistila, zda by mohl být vhodným manželem

pro jejich dceru, zajímá se především o jeho postavení a jmění. Když se lady Bracknell pohoršuje nad Jackovým nešťastným původem, Jack se hájí popisem toho, jak vážený a šlechtitný byl muž, který ho vychoval, ale lady Bracknell to pramálo zajímá, neboť je pro ni mnohem důležitější postavení než charakter člověka. Podobná situace nastane, když se Lady Bracknell dozví o úmyslu Algernona oženit se s Cecily. Sňatek pro ni začne být přijatelný až v okamžiku, kdy se dozví, jakým jměním bude jednou Cecily disponovat. Zároveň ve svém dramatu Oscar Wilde zmiňuje i nový jev v anglické společnosti, ke kterému došlo díky průmyslové revoluci a následnému zbohatnutí určitých vrstev obyvatelstva. Aristokracie vlivem toho nezastávala již tak výsadní postavení, jak tomu bylo dříve, a na jejich úroveň se brzy dostali i různí bohatí obchodníci a průmyslníci. Lady Bracknell k tomuto novému trendu v anglické společnosti odkazuje při rozhovoru s Jackem, kdy se ho ptá, zda jeho rodiče pocházeli z řad podnikatelů, nebo byli aristokratického původu, přičemž přisuzuje těmto dvěma skupinám podobnou úroveň.

Odkazy na rozdíly mezi nižší a vyšší vrstvou anglické společnosti je možno nalézt napříč celým dramatem *The Importance of Being Earnest*. Zároveň je patrné, ke které z těchto vrstev cítí Oscar Wilde více sympatií a kterou naopak kritizuje. Prostřednictvím charakterových vlastností jednotlivých osob, jejich hodnot, způsobu života a rozmařilostí Oscar Wilde satirizuje především anglickou aristokracii. Lady Bracknell v jednu chvíli sama přizná, že nepochází z aristokratických kruhů, ale že toto výsadní postavení získala sňatkem s lordem Bracknellem. Přesto si však velmi rychle osvojila všechny způsoby chování, které se s takovým postavením pojí, včetně nadřazenosti v jednání s ostatními lidmi, odsuzování lidí z nižších vrstev, zdůrazňování pouze původu a jmění jednotlivých osob a dalších, a stala se stěžejní postavou, na které Oscar Wilde všechny negativní vlastnosti anglických vyšších vrstev společnosti ukazuje. Pohrdání lidmi z nižších vrstev a zkaženost anglické aristokracie je shrnuto i v promluvě Algernona Moncrieffa, který konstatuje: „If the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them“ (Wilde c1991, s. 484). Jak zde Oscar Wilde naznačuje, vedou angličtí aristokraté a bohatí podnikatelé mnohdy velmi zkažený život a mohli by si vzít příklad z lidí z nižších vrstev společnosti, kterými oni sami tak pohrdají, ale kteří přitom často vedou mnohem počestnější život než oni.

Jak uvádí Roland (2008), Oscar Wilde do svého dramatu zahrnul i některé odkazy s homosexuální tematikou, které byly určeny právě lidem obeznámeným s tímto veřejně odsuzovaným způsobem života a které běžní občané nepochopili. O tom, kolik takových narážek se ve hře *The Importance of Being Earnest* vyskytuje a kolik z nich tam Oscar Wilde vložil záměrně, se však vedou spory. Z těch nejčastěji citovaných, jak je zaznamenává i Roland (2008), uveďme například jméno Algernonova fiktivního přítele. Bunbury odkazuje jednak na Wildeova dávného přítele z dětství, ale zároveň toto jméno můžeme rozložit i na dvě samostatná slova „bun“ a „bury“, která vyjadřují sex mezi dvěma muži. Místo Jackova pobytu v Londýně, The Albany, má také svůj skrytý význam. Tehdy se jednalo o luxusní komplex bytů, kde bydleli především mladí svobodní muži. Nacházel se blízko Piccadilly Circus a běžnou praxí, známou avšak tolerovanou, bylo, že si tito bohatí mladí muži do svých bytů vodili pánské prostitutky. Jedna z prvních verzí *The Importance of Being Earnest* obsahovala i pasáž, ve které Miss Prism o jedné postavě ze hry říká, že je „as bad as any young man who has chambers in the Albany, or indeed even in the vicinity of Piccadilly, can possibly be“ (Roland, 2008). Místo peněz, platili tito mladí muži za poskytnuté služby například cigaretovými pouzdry, aby se tak vyhnuli případnému stíhání. Nemusí být tedy náhodou, že si Jack zapomene u Algernona v bytě právě cigaretové pouzdro. Podobných promluv, narážek se dá najít ve hře mnohem více a je jen otázkou, zda je budeme řadit mezi ty, které tam autor vložil záměrně, či mezi ty, které se ve hře snažili lidé najít až po provalení Wildeovy homosexuality. Homosexuální tematické ve hře *The Importance of Being Earnest* se věnuje nejen Roland (2008), ale také například Bristow (1992, s. 208).

Můžeme polemizovat, s jakým úmyslem Oscar Wilde své drama doopravdy napsal. Ačkoliv je hlavním tématem hry anglická viktoriánská společnost a kritika jejího pokrytectví a nedostatků, je otázkou, nakolik chtěl Wilde upozornit na tyto problémy, či zda mu sloužily jen jako dobrý zdroj pro napsání jeho „triviální komedie“. Ačkoliv Oscar Wilde ve svém dramatu satirizuje mnohé společenské zvyklosti a hodnoty, kterými se tehdejší viktoriánská společnost vyznačovala, jeho kritika není útočná, ale je dokonce napsána tak důmyslným způsobem, že diváky, patřící do té samé společnosti, kterou tak zesměšňoval, jeho satira nepohoršovala a hra *The Importance of Being Earnest* byla velmi úspěšná. Profesorka Regenia Gagnier soudí, že Wilde i přes kritiku

života vyšších vrstev vyobrazením luxusu, v jakém žijí, zároveň těmto lidem lichotil (Eltis 1996, s. 2–3). Zároveň celkový nádech hry napomohl tomu, že tehdejší diváci mohli Wildeovu satiru snadno odbýt jako úmyslně napsaný nesmysl (Eltis 1996, s. 2–3). O míře Wildeovy kritiky je tedy možné debatovat. Mnozí literární experti a kritici se však shodnou, že stěžejním úmyslem Oscara Wildea při psaní této hry bylo pobavit, ať už sebe, či jeho publikum. Jak shrnuje kritik William Archer:

It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter...but as a text to criticism it is barren and delusive...it is intangible, it eludes your grasp. What can a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or morals, creates its own canons and conventions, and is nothing but an absolutely wilful expression of irrepressibly witty personality. (Bastiat 2010, s. 59)

Drama *The Importance of Being Earnest* je právem považováno za Wildeovo mistrovské dílo. Ze všech jeho her se může chlubit nejpropracovanějším jazykem, který zároveň dokonale odráží osobu Oscara Wildea, jeho názory, styl mluvy a humoru. Jelikož se však hra vyjadřuje především o anglické společnosti 19. století, je možné nalézt v ní mnoho odkazů, které nemusí být současnému čtenáři, divákovi známé. Tyto pasáže, společně s různými slovními hrami a jazykově propracovanými obraty, představují také problém při překladu hry do jiných jazyků.

1.4 Charakteristické znaky Wildeova jazyka

Anybody can make history. Only a great man can write it. There is no mode of action, no form of emotion that we do not share with the lower animals. It is only by language that we rise above them-by language, which is parent, and not the child of thought.

Oscar Wilde (Wilde a Murray 2000, s. 256)

Analyzujeme-li hru *The Importance of Being Earnest*, nestačí se zaměřit pouze na témata, o kterých se Wilde ve svém dramatu vyjadřuje, ale také na jazyk, kterým je dané dílo psané. Oscar Wilde měl, jak již bylo uvedeno v kapitole 1.1

této diplomové práce, velmi osobitý způsob vyjadřování a psaní. Podívejme se tedy na charakteristické rysy Wildeovy tvorby blížeji.

Oscar Wilde jednou řekl, že jediní tři autoři, kteří ho ovlivnili, byli John Keats, Gustave Flaubert a Walter Pater a že než poprvé poznal jejich díla, tak už byl sám napůl cesty k nim (Pearson 1947, s. 29). Tím chtěl vyjádřit, že člověk nemůže být zcela někým ovlivněn, že mu pouze někteří lidé pomohou rozvinout to, co v něm samotném již od přírody dřímá. Avšak obzvláště v jeho prvotních dílech je možno najít vlivy i dalších autorů, které Oscar Wilde s takovou oblibou v mládí čítával, za všechny jmenujme Algernona Charlese Swinburneho, Roberta Browninga, Johna Milтона či Williama Wordswortha (Pearson 1947, s. 40).

Oscar Wilde si však velmi brzy vyvinul vlastní jedinečný styl mluvy a psaní, který se pro něj stal charakteristickým a který by se překladatel měl snažit zachovat i při překladu Wildeových děl do jiných jazyků. Wilde se v duchu estétského hnutí soustředil především na krásu díla. Tak dlouho si pohrával s jazykem a hledal vhodná slova, dokud nebyla daná promluva dokonalá. Ačkoliv Wilde v rámci své literární tvorby zabrousil do mnoha literárních žánrů a jeho díla byla přijímána a hodnocena různě, tento do detailu propracovaný jazyk je možné nalézt ve všech. Jak shrnuje Renier (1934, s. 46):

Whatever may be the merits or demerits of the content of his work, it cannot be gainsaid that the form is a sheer delight. At a period when fine writing was the main preoccupation of all men of letters who took literature seriously, Wilde was pre-eminent by his command of language and his love for it. Perfection of form was his steady aim, and to achieve it he spared no effort.

Tato posedlost krásou jazyka mu právem vysloužila označení „lord of language“ či „lord of speech“ (Hopkins 1913, s. 12, 25).

Pro Wildeovu mluvu byla charakteristická především ironie a velké množství paradoxů. Oscar Wilde rád se zcela vážnou tváří pronášel nesmyslné, protichůdné výroky a užíval si údiv, který jeho konstatování vyvolávala. Stejný styl mluvy je možno nalézt i v jeho dílech, při psaní dokonce často využíval přímo úryvky ze skutečných konverzací, které s někým vedl. Uveďme si pro ilustraci alespoň několik typických Wildeových ironických promluv, a jelikož se tato diplomová práce věnuje hře *The Importance of Being Earnest*, byly i následující ukázky vybrány z dané hry:

The amount of women in London who flirt with their own husbands is perfectly scandalous. It looks so bad. It is simply washing one's clean linen in public. (Wilde c1991, s. 489)

V této Algernonově promluvě kontrastuje morální tón a nemorální obsah, navíc je zde vdaná, ctnostná žena popsána nemravně, což je ještě umocněno závěrečným konstatováním o praní čistého prádla namísto špinavého.

I should have remembered that when one is going to lead an entirely new life, one requires regular and wholesome meals. (Wilde c1991, s. 508)

Toto je klasický příklad míchání triviálních a vážných témat dohromady, které bylo pro Wildea typické. Když se Algernon rozhodne, že zlepší svůj život a morální hodnoty, Cecily ihned připomene i změnu jídelníčku, jako kdyby jídlo ovlivňovalo morálku člověka.

I was obliged to call on dear Lady Harbury. I hadn't been there since her poor husband's death. I never saw a woman so altered. She looks quite twenty years younger. (Wilde c1991, s. 491)

Lady Bracknell zde, vědomě či neúmyslně, odhalí, že truchlení po manželovi mělo na Lady Harbury poněkud jiný dopad, než bychom čekali.

Další charakteristický rys Wildeova způsobu psaní představují již zmíněné paradoxy, které spojují navzájem odporující si výroky. Pro Wildea jsou dokonce tak typické, že se vžil pojem „wildeovský paradox“. Pro ilustraci bude opět uvedeno několik ukázek ze hry *The Importance of Being Earnest*:

This suspense is terrible. I hope it will last. (Wilde c1991, s. 539)

Nejspíše bychom nečekali, že hrozné napětí bude něco žádaného, ale Gwendolen si při své oblibě v senzacích přeje, aby přetrvalo co nejdéle.

Then a passionate celibacy is all that any of us can look forward. (Wilde c1991, s. 536)

Tento paradox představující celibát jako něco, na co se můžeme těšit, je ještě více umocněn oxymóronem „passionate celibacy“.

The absence of old friends one can endure with equanimity. But even a momentary separation from anyone to whom one has just been introduced is almost unbearable. (Wilde c1991, s. 514–515)

Zatímco bychom předpokládali, že člověka mnohem více zasáhne, když přijde o staré přátele, Cecily nesnese pomyslení na to, že by měla být odloučena od někoho, s kým se zrovna seznámila.

Ironie a paradoxy jsou nejvýznamnějšími, přesto však rozhodně ne jedinými, charakteristickými znaky Wildeovy tvorby. Rozbor všech literárních prostředků, které Oscar Wilde ve svých dílech použil, by vystačil jako materiál pro samostatnou diplomovou práci. Zde byly nastíněny jen nejdůležitější rysy Wildeovy mluvy, které vystihují jeho osobnost. Jazykovými a stylistickými prostředky, které Oscar Wilde používal, se zabývá například Pestka (1989, s. 175–182).

2 Překladatelská problematika relevantní pro překlad hry *The Importance of Being Earnest*

V této kapitole se budeme věnovat tématům z teorie překladu, které na základě analýzy díla *The Importance of Being Earnest* uvedené v první kapitole této diplomové práce hodnotíme jako relevantní a které budou stěžejní pro následnou analýzu jednotlivých překladů této hry do češtiny. Jelikož by probrání všech aspektů, které se vyskytnou v daném dramatu, bylo příliš obsáhlé pro rozsah této diplomové práce, budou vybrány nejdůležitější prvky, které budou nejvíce ovlivňovat podobu daných českých překladů.

2.1 Analýza výchozího textu

I am so clever that sometimes I don't understand a single word of what I am saying.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Při překladu není důležité jen to, o jaký literární druh se jedná, zda o drama, prózu či poezii. Prvním krokem při každém překladu je zejména důkladná analýza výchozího textu. Jak konstatuje Jiří Levý (1998, s. 53): „Dobrý překladatel musí být především dobrý čtenář“ a Giovanni Pontiero (1997, s. 22) dodává: „The translator must have a hundred eyes and ears. I make myself consider every jot and tittle of the original.“ Svědomitý překladatel se nespokojí s povrchoým čtením textu, ale snaží se proniknout co nejvíce do hloubky a zjistit si o daném výchozím textu a autorovi co nejvíce informací, jelikož to vše podstatně ovlivní celý překladatelský proces.

Překladatelský proces Levý (1998, s. 53) shrnuje do tří hlavních bodů:

1. pochopení předlohy
2. interpretace předlohy
3. přestylizování předlohy

Samotné pochopení předlohy je komplexním fenoménem a Jiří Levý (1998, s. 54–56) do něj řadí několik dalších kroků. Prvním stupněm je podle Levého filologické porozumění textu. Následuje porozumění ideově estetickým

hodnotám daného díla. Zde Levý zdůrazňuje, že překladatel by měl dané hodnoty nejen pochopit, ale měl by být schopen i určit, jaké jazykové prostředky autor výchozího textu použil, aby dosáhl daného ladění výchozího textu. Závěrečným krokem je podle Levého pochopení vyšších uměleckých celků díla. Sem Levý zahrnuje pochopení skutečností uvedených v díle, pochopení vztahů, které mezi sebou jednotlivé postavy mají, i určení celkového záměru autora. Levý zároveň zdůrazňuje nutnost seznámit se s reáliemi prostředí a doby, kdy dílo vzniklo, aby byl překladatel schopen pochopit, jakým způsobem se tyto skutečnosti promítly v díle samotném.

Špatný je dle Levého (1998, s. 56–57) takový překladatel, který se zaměří pouze na slova ve výchozím textu a překládá je mechanicky, aniž by zohlednil širší situační, kulturní a dobový kontext daného díla. Autor totiž svým vlastním osobitým způsobem interpretuje onu realitu, která ho obklopuje, a zakomponuje ji do svého díla. Překladatel musí proto pochopit i tento vztah, který má autor k původní realitě, aby ho byl schopen adekvátním způsobem zprostředkovat i pro cílové čtenáře. Důkladná analýza a pochopení výchozího textu, ve všech třech bodech, tak jak je shrnul Levý (1998, s. 53), by měla být nedílnou součástí práce dobrého překladatele.

Mezi zastánce důkladné analýzy výchozího textu dále patří například český básník, překladatel, editor, publicista a literární vědec Bohumil Mathesius (1975, s. 237–238), který ve svém pojednání *O překládání Rozrušené země* zdůrazňuje, že by se překladatel měl detailně seznámit se životem autora výchozího textu a i s jeho ostatními díly, aby pochopil, jak mezi ně překládané dílo zapadá. Bohumil Mathesius (1975, s. 237–238) dále tvrdí, že by překladatel měl znát téma díla a jeho význam ve výchozí kultuře a měl by se také seznámit s dalšími reáliemi pojícími se s výchozí kulturou, například s místními názvy, s rozvrstvením společnosti, s podmínkami života atd. Dále by měl vynaložit dostatek času na prozkoumání autorova stylu psaní, o kterém Mathesius (1975, s. 238) hovoří jako o jazykovém klíči. Posledním krokem analýzy by měla být četba obdobných děl v cílovém jazyce, aby překladatel porozuměl, jaké stylistické prostředky se používají při popisu podobného tématu v cílové literatuře. Teprve je-li seznámen s veškerými aspekty vzniku díla, může přistoupit k fázi překladu výchozího textu z jazyka výchozího do jazyka cílového.

Dalším ze zastánců důkladné analýzy výchozího textu je například také český překladatel, literární vědec, lingvista, publicista a básník Pavel Eisner (1996, s. 209), který si ve své eseji *O věcech nepřeložitelných* posteskl nad nelehkým údělem překladatele, jak konstatuje:

Každý překladatel by měl mít alespoň jakous takous průpravu filologickou a lingvistickou. Ale každý by měl svého autora znát i po stránce literárněvědné, historické. Můj Bože – co všechno by překladatel neměl znát, vědět, vycítit, vytušit, vykouzlit, přičarovat, zničit a dokonaleji stvořit, s kolika anděly by se neměl utkat a poprat!

Překladatel by měl tedy vynaložit dostatek času na analýzu výchozího textu, na seznámení se s autorem, kterého překládá, s dobou, kdy dílo vzniklo, a s charakteristickým způsobem psaní daného autora. Daný rozbor může například vypadat podobně, jako jsme dané poznatky o Oscaru Wildeovi, jeho životě, dílech a stylu psaní shrnuli v první části této diplomové práce. Taková analýza by v ideálním případě měla předcházet každé překladatelské práci, protože jen tak bude překladatel schopen převést adekvátně jednotlivé skutečnosti a náznaky obsažené ve výchozím díle do jiného jazyka a kultury.

2.2 Překlad názvů děl

I hate vulgar realism in literature. The man who would call a spade a spade should be compelled to use one.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Kulturní rozdíly se projeví nejen při překladu textu samotného, v rámci různých kulturních a historických narážek a reálií, ale i v překladu názvu daného díla. Každá kultura preferuje určitý způsob pojmenování děl. Pokud překládáme literární, dramatické či poetické dílo z jednoho jazyka do druhého, musíme na tuto skutečnost pamatovat a zohlednit ji při výběru názvu díla v cílovém jazyce. Bylo by chybou, pokud bychom titul díla překládali doslovně, protože co je perfektně funkční v jedné kultuře, nemusí být již funkční v kultuře jiné. O této problematice se vyjadřuje například Bohumil Mathesius (1975, s. 240–242), který detailně popisuje, jak on jako překladatel při překladu názvu díla postupuje.

Překlad názvu díla představuje často překladatelsky velmi obtížnou pasáž, které musí překladatel věnovat dostatek pozornosti a umu. Jak popisuje Zlata Kufnerová (1994, s. 149):

V překladu titulu, ať už je to název románu, povídky, dramatu nebo jen básně či kapitoly, se dobová problematika uměleckého překladu obráží v koncentrované podobě. Titul literárního díla, je-li popisem, zkratkou nebo metaforou, má při překladu v jistém ohledu výsadní postavení, je téměř vždy exkluzivní záležitostí; překladatel – i povrchní a netalentovaný – mu věnuje relativně nejvíce pozornosti a také se v něm – s ohledem na znalost celého díla – jen zřídkakdy dopouští skutečné chyby.

A jak Zlata Kufnerová (1994, s. 149) dodává, v současné době se k překladu titulu přistupuje stejně jako k překladu ostatních složek literárního díla, na principu funkční ekvivalence. Při překladu názvu díla musí překladatel vždy zohlednit překladatelskou a literární tradici cílové kultury.

2.3 Překlad vlastních jmen osob

Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Převádíme-li dílo z jednoho jazyka do druhého, je vždy otázkou, jak naložit s vlastními jmény postav, zda je převést beze změny, přizpůsobit je cílovému jazyku a kultuře, či je přímo nahradit jménem z cílového jazyka. Problematikou překladu vlastních jmen se zabývali mnozí překladatelé a teoretici a jejich názory se často lišily. Ale jak konstatuje Jiří Levý (1998, s. 96): „Tady nepomůže žádná paušální teorie, překladatel musí případ od případu hledat nejúnosnější řešení.“ Jelikož vlastní jména hrají v dramatu *The Importance of Being Earnest* stěžejní roli, podívejme se blížeji, které aspekty mohou ovlivnit překladatele při rozhodování, jak daná vlastní jména převede.

Použije-li překladatel původní, nijak neupravenou, podobu vlastních jmen, hrozí, že tento cizí prvek naruší proces navazování důvěrného vztahu mezi

cílovým textem a cílovým čtenářem. V českém jazyce také může nastat problém se skloňováním cizích jmen, či s rozpoznáním, zda je dané vlastní jméno mužské či ženské. Rozhodne-li se překladatel nahradit cizí vlastní jména jejich ekvivalenty v cílovém jazyce, může zjistit, že některá jména tento ekvivalent nemají. Překladatel se pak musí rozhodnout, zda vytvoří směsici jmen z výchozího a cílového jazyka, či zda zvolí raději jinou strategii.

Zvláštním situace nastane, pokud má vlastní jméno nějakou významovou hodnotu, která je zároveň podstatná pro celkové vyznění v textu. Jedná se primárně o taková vlastní jména, která byla původně odvozena od apelativ a která si v určité míře tento prvotní význam ponechala. Nejenže tato jména označují danou postavu, ale díky apelativní složce významu danou osobu i určitým způsobem charakterizují nebo naopak dávají do kontrastu jméno postavy a jeho skutečné vlastnosti či chování. Tato vlastní jména jsou používána hlavně v komediích. Zlata Kufnerová (1994, s. 121–122) se problematikou překladu vlastních jmen také zabývá a navrhuje tři možnosti, jak postupovat při překladu takového komického jména:

- 1) Komické jméno může být ponecháno nepřeložené. Čtenář v takovém případě sice pravděpodobně neporozumí komické narážce, která je obsažena ve jméně daného hrdiny, ale překladatel může tuto komickou skutečnost vykompenzovat na jiném místě v textu. K této strategii se překladatel přikloní, pokud je převedení významu jména do jiného jazyka obtížné, případně pokud není-li komický efekt jména stěžejní pro vyznění textu.
- 2) Překladatel může nahradit komické jméno ekvivalentem z cílového jazyka. Tím je zaručeno, že komický efekt jména bude srozumitelný i pro cílové čtenáře. Překladatel si však musí dát pozor na to, aby komické jméno z cílového jazyka neobsahovalo i takové komické složky, které v originálním jméně nebyly obsaženy, případně aby nevyvolávalo ve čtenářích jiné asociace, než vyvolávalo původní jméno ve výchozích čtenářích. Použitím ekvivalentu z cílového jazyka se také ztrácí cizí kolorit díla, což může být v rozporu s celkovou strategií překladatele.
- 3) Překladatel může komické jméno nahradit ekvivalentem z cílového jazyka, ale tento ekvivalent může zároveň opatřit cizími prvky, aby se

neztratil cizí charakter díla. Zde vyděluje Zlata Kufnerová (1994, s. 121–122) další tři podtypy, a to:

- a) použití grafických prvků z cizího jazyka (x, w, zdvojení souhlásek), například *Mr. Blowhard = pan Fowcal*, *Mr. Butt = pan Wlezley*
- b) část jména přeložit a část ponechat v původním znění, například *Rasehellfrida = Hergotfrida*
- c) jméno obměnit takovým způsobem, aby byly zachovány jeho jazykové a kulturně společenské asociace, například *counter pressures exerted by the right wing governor of the state Ronald Duck = protitlak vyvíjený pravicovým guvernérem státu Euforie Donaldem Catcherem*

K problematice překladu vlastních jmen přispívá svými poznatky i Peter Newmark (1981, s. 70–83), který nejprve nastiňuje různé kategorie vlastních jmen, například jména historických osob, zeměpisné názvy, názvy periodik, názvy škol a institucí, vlastní jména užitá v různých literárních žánrech apod., a poté navrhuje, jak v takovém případě postupovat a zda jméno překládat, či nepřekládat. U vlastních jmen použitých v beletrii (vyjma pohádek, které pro Newmarka představují zvláštní kategorii), které zároveň obsahují konotační složku důležitou pro vyznění textu, Peter Newmark (1981, s. 71) navrhuje: „First to translate the word that underlies the proper name into the TL, and then to naturalize it back into a new SL proper name.“ A jako důvod pro výběr této strategie Newmark (1981, s. 71) uvádí: „The attempt must be to reproduce the connotations of the original in the TL, but to find a name consonant with SL nomenclature, thus preserving the character’s nationality.“ Newmark (1981, s. 71) dále upozorňuje, že by překladatel při své volbě překladu vlastních jmen měl zohlednit i předešlou překladatelskou tradici. Pokud již bylo dané jméno dříve přeloženo určitým způsobem a bylo čtenáři v dané formě akceptováno, měl by i nový překladatel zachovat tento tvar jména a neměl by ho obměňovat za nějaký svůj novotvar.

Překládáme-li tedy jméno postavy, které zároveň v textu plní i nějakou sémantickou funkci, měli bychom zajistit, aby i jméno v cílovém jazyce plnilo stejnou, podobnou funkci a vyvolávalo ve čtenářích stejné, podobné asociace. Většinou tedy bude nutné použít substituci. Jak konstatuje Levý (1998, s. 116): „Bez substituce se překlad obejde při převodu mezi příbuznými jazyky, např.

češtinou a ruštinou, kde význam slovních kmenů je pochopitelný [a] nebudou se překládat jména, která sama o sobě mají sice sémantický obsah (König, Pokorný), ale takový, který není součástí významové výstavby díla.“ V ostatních případech bude překladatel nucen zamyslet se nad způsobem, jak takové pro vyznění textu významově podstatné vlastní jméno převést do cílové kultury a cílového jazyka.

2.4 Kulturně specifické prvky

To disagree with three-fourths of the British public is one of the first requisites of sanity.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Překlad není jen převod mezi dvěma odlišnými jazykovými systémy, ale především se jedná o převod mezi dvěma odlišnými kulturami. Jak uvádí Jiří Levý (1998, s. 44), autor při vytváření originálního díla vybírá prvky z reality, která ho obklopuje, a vkomponovává je do svého díla. A jak jsme si ukázali v první části této diplomové práce, v dílech Oscara Wildea nalezneme kulturně specifických prvků skutečně mnoho, neboť mnohá jeho díla slouží především jako kritika tehdejší společnosti. Ve hře *The Importance of Being Earnest* se tedy budou zajisté nalézat prvky, které budou mít spojitost výhradně s dobou a místem vzniku textu. Jelikož se jednotlivé kultury v menší či větší míře odlišují, bude nutné tyto kulturně specifické prvky vlastní výchozí kultuře při převodu textu do kultury jiné přizpůsobit, a to takovým způsobem, aby bylo zaručeno, že význam těchto kulturních jevů bude zachován a bude pochopen i cílovými čtenáři.

Převodem mezi dvěma odlišnými kulturami se zabývá například Ján Vilikovský (2002, s. 138–139), který vyděluje tři skupiny kulturně specifických prvků:

- 1) Materiální specifika – jedná se o výrazy týkající se společenských skutečností a materiálních jevů, například reálií, prvků koloritu či označení úřadů a institucí.
- 2) Jazyková specifika – tento výraz označuje specifické jazykové jevy, které jsou vlastní výchozímu jazyku. Vilikovský sem zařazuje širokou škálu výrazů, od vlastních jmen, oslovení a zdvořilostních formulí,

frazeologie, idiomatiky, přísloví a pořekadel až po dialekty a slangové či nespisovné výrazy.

3) Specifika kulturního kontextu – tímto termínem Vilikovský označuje jevy vyjadřující příslušnost k určité kultuře či literární tradici, například způsob výstavby textu, způsob jeho vnitřní návaznosti, větnou a nadvětnou stylistiku, básnické formy. Jak uvádí Vilikovský, v širším smyslu je možné sem zařadit i, zejména literární, narážky a odrazy představ o světě spojených s danou kulturou.

Ján Vilikovský (2002, s. 139) zároveň popisuje tři způsoby překladu kulturně specifických prvků, rozdělených podle poměru v jakém jsou kulturně specifické prvky z výchozí kultury zachovány, či nahrazeny prvky z kultury cílové. Rozlišuje následující tři situace:

- 1) Prvky cizí převažují nad domácími = exotizace
- 2) Prvky domácí převažují nad cizími = naturalizace
- 3) Prvky domácí a cizí se udržují v rovnováze = kreolizace kultur

Při převodu textu mezi rozdílnými kulturami a různé míře přizpůsobení kulturních prvků z výchozího textu cílové kultuře, hovoří někteří odborníci o procesu akulturace. Jak zaznamenávají Bassnett a Lefevere (c1998, s. 93), překladatelky a teoretičky překladu zajímající se o proces akulturace Romy Heylen a Sirkku Aaltonen se o dané problematice vyjádřily následovně:

Romy Heylen has suggested that in translation there is sliding scale of acculturation that runs from one extreme, where no attempt is made to acculturate the source text that may result in the text being perceived as 'exotic' or 'bizarre', through a middle stage of negotiation and compromise, and finally to the opposite pole of complete acculturation. But Sirkku Aaltonen argues that acculturation is inevitable in the translation of a playtext and certainly of that written text is seen as one element in the total process that makes up theatre, then it would follow that some degree of acculturation cannot be avoided and is perhaps more visible than with other types of text.

V tomto případě není proces přizpůsobování kulturně specifických prvků cílové kultuře rozdělen do kategorií, ale je na něj nahlíženo jako na jev pohybující se na spojnici mezi dvěma extrémy. Zajímáme-li se o překlad dramatického textu, ten

by měl být, alespoň jak tvrdí Sirkku Aaltonen, vždy alespoň částečně přizpůsoben cílové kultuře. V jakém rozsahu proces akulturace proběhne, záleží především na aktuální překladatelské tradici a také na zralé úvaze konkrétního překladatele.

Převodem kulturně specifických prvků mezi dvěma kulturami se zabýval například i literární historik, teoretik a významný translátolog Anton Popovič, který na tuto problematiku nahlížel ze sémantického hlediska. Jak Popovič (1975, s. 197) shrnuje:

O výsledku prekódovania systému znakov z jednej kultúry do kultúry druhej rozhoduje systém sémantických vzťahov alebo opozícií, ktoré predchádzajú z jedného kódu do druhého, a nie reálie ako také. Preto vzťah medzi ‚svojím‘ a ‚cudzím‘, čiže vzájomný vzťah dvoch kultúr, treba pri prekladaní riešiť na rovine konotácie, a nie denotácie.

Překladatel by se tedy měl, dle Popoviče, zaměřit především na konotační složky významu daného výrazu a ty by také měly být stěžejní při překladu daného výrazu do cílového jazyka a kultury. Nejde jen o to, k čemu autor výchozího textu referuje, ale klíčové je to, jaké asociace a pocity to ve výchozích čtenářích vyvolává. Na základě těchto konotačních složek pak překladatel volí nejadekvátnější řešení pro cílový jazyk a kulturu.

Klíčový dotaz, který by si každý překladatel proto měl ještě před započítím jakýchkoli překladatelských prací položit, zní – pro koho je výsledný překlad určen. Překladatel se nesmí upnout jen na text jako takový, ale měl by mít na paměti především budoucí čtenáře či diváky. Jak uvádí Jiří Levý (1998, s. 52), nejdůležitějším aspektem je rozsah čtenářových znalostí. Překladatel si musí uvědomit, jakým vědomostním fondem průměrný cílový čtenář disponuje, a podle toho by měl volit překladatelské metody. U některých kulturně specifických prvků obsažených ve výchozím textu může být při převodu nutná vysvětlivka, některý prvek může být substituován domácí analogií, jiný může být vypuštěn úplně, samozřejmě za předpokladu, že není ze sémantického hlediska důležitý a nijak se tím nenaruší vyznění textu.

Vysvětlivky mohou být velmi užitečné, neboť zabrání ztracení významu, ke kterému by mohlo dojít v důsledku toho, že cílový čtenář nemusí být obeznámen se skutečnostmi, které byly pro výchozího čtenáře jasné a srozumitelné. Milan Hrdlička (1997, s. 28) hovoří v tomto kontextu o tzv.

užitečné redundanci. Překladatel však opět nesmí zapomínat, že se jedná o dramatický text, a tudíž nelze využít například vysvětlivek pod čarou, což je například za určitých okolností možné v prozaickém textu. V dramatickém textu musí být veškeré informace pojící se k příběhu obsaženy přímo v monologiích a dialogích, a tudíž překladatel může použít jen vnitro-textové vysvětlivky. Vezmeme-li ještě v potaz nároky na srozumitelnost a určitou jednoduchost výstavby dramatických dialogů, nastává pro překladatele mnohdy nesnadná práce. Měl by pečlivě zvážit, kdy se lze vysvětlujícímú opisu vyhnout, a nezatěžovat tak zbytečně dramatický text, a kdy je naopak jeho použití nutné.

Při převodu kulturně specifických prvků si překladatel také musí dát pozor na to, co Jiří Levý (Levý 1998, s. 64) označuje jako „mrtvý historický fakt.“ Jedná se o téma, které bylo aktuální v době vydání originálního díla aktuální, ale které však již pro současného čtenáře pozbylo významu a nemuselo by pro něj být nadále srozumitelné. Pokud se jedná pouze o několik dobových reálií, může je překladatel osvětlit například vysvětlivkou. V případě, že je mrtvým historickým faktem nějaká komplexnější historická narážka, například kritika tehdejší společnosti, politické strany či nějakého jednotlivce, může si překladatel vypomoci tím, že tento konkrétní historický prvek odsune do pozadí a zdůrazní prvek obecnější a srozumitelnější i současnému recipientovi, například obecné nešvary panující v lidské společnosti. Při takovém postupu však musí být překladatel velmi obezřetný, aby do díla příliš nezasáhl a nezměnil jeho smysl.

Hovoříme-li o mrtvých historických faktech, nemusíme mít na mysli jen překlad. Může nastat i situace, kdy kulturní reálie zmiňované ve výchozím textu nejsou již srozumitelné ani pro současného čtenáře, pro něhož je výchozí jazyk jazykem rodilým. Časový odstup mezi vydáním původního díla a dobou, kdy je tento text čten, může být značný. Mnoho historických a kulturních faktů nemusí být známých ani čtenáři, který vyrůstal v té samé zemi, kultuře, ve které dílo původně vzniklo. Toto může být pro překladatele dalším vodítkem, které mu napoví, že by bylo vhodné opatřit danou kulturní referenci vysvětlením, nebo se přiklonit k substituci. Při prostém převedení výrazu do cílového jazyka musí překladatel počítat s tím, že bude jeho skutečný význam, tak jak ho zamýšlel autor, nejspíše nepochopen, a musí si být tedy jist, že tím nebude narušen smysl textu. Jak shrnuje Jiří Levý (1998, s. 121): „Při překládání nejde o mechanické uchování formy, nýbrž o její významové a estetické hodnoty pro čtenáře, v otázce

národní a dobové specifičnosti nejde o to, zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit ve čtenáři dojem, iluzi dobového a národního prostředí.“

Problémům převodu díla mezi odlišnými kulturami se věnoval i český překladatel Vladimír Procházka (1996, s. 233), který ve svém pojednání *Poznámka k překladatelské technice* uvádí:

[Překlad] má poskytnout čtenáři pokud možno též výsledný dojem, jaký poskytuje svému čtenáři originál. Avšak tato formulace již vzbudí pochybnosti, neboť se týká vlastně jen cizího díla, které se pocítuje jako *soudobé* nebo jako náležející k *témuž* kulturnímu okruhu. Selhává, jakmile jde o dílo, které náleží do jiné kulturní epochy nebo k jinému kulturnímu okruhu (např. čínskému). V takovém případě se může dosažení téhož výsledného dojmu ukázat nemožností. V té věci se nejmodernější praxe přiklání k tlumočnickému principu, jak jej formuloval B. Mathesius: *aktualizovat* překlad takového díla, tj. podat jej takovou mluvou, jaké by užíli autoři sami, kdyby žili v našem středu a psali slovníkem našich dnů. To by znamenalo jinými slovy: transponovat dílo nejen z jazyka do jazyka, ale i z jedné kulturní epochy do druhé, resp. z jednoho kulturního okruhu do druhého.

Při překladu musí překladatel dle Levého (1998, s. 49) dále pamatovat na to, že pochopení textu je vždy věcí subjektivní. Způsob, jakým si čtenář vyloží skutečnosti popsané v textu, závisí nejen na jeho znalostech, ale je také ovlivněn dobou a prostředím, ve které daný čtenář žije. Máme tendence propojovat si nová fakta s těmi, která již známe, do popředí se pro nás dostávají ty hodnoty a nešvary společnosti, které se vyskytují i v prostředí, které nás obklopuje. Překladatel s tímto subjektivním výkladem textu musí počítat a měl by ho zohlednit i při výběru metody, jakou přeloží různé kulturní a dobové reálie, případně celé vyznění textu.

Podívejme se nyní na některé podoblasti překladu kulturně specifických prvků trochu detailněji.

2.4.1 Překlad geografických názvů

Geografické názvy nebývají vždy řazeny do kategorie kulturně specifických prvků, jedná se o problematiku, která se nachází na pomezí mezi různými kategoriemi. My zde nebudeme polemizovat nad tím, kam překlad geografických názvů zařadit, ale uvedeme ho, jelikož budou teoretické poznatky o překladu geografických pojmenování důležité pro následnou analýzu jednotlivých českých překladů hry *The Importance of Being Earnest*.

Při překladu rozličných zeměpisných pojmenování platí zásadní pravidlo, pokud existuje ustálený způsob přepisu daného geografického názvu do cílového jazyka, překladatel by se měl tohoto způsobu překladu držet. Jak překladatele varuje Peter Newmark (1998, s. 216): „Do not invent new geographical terms.“ Překladatel by se při překladu geografických pojmenování měl rozhodně vyhnout kreativnímu přístupu a měl by se vždy držet zavedených způsobů psaní daných zeměpisných názvů.

V případě, že se jedná o geografický název, který nemusí být cílovému čtenáři známý, překladatel nejlépe přiblíží jeho význam přidáním obecného klasifikátoru k tomuto specifickému pojmenování, takovým obecným klasifikátorem může být například slovo „řeka“, „město“ a další (Newmark 1998, s. 182). Díky takto přidané obecné informaci či krátké vysvětlivce bude mít cílový čtenář bližší představu o tom, o jaké místo se jedná.

2.4.2 Překlad metafor, idiomů a slovních hříček

Idiomy, metafory a slovní hříčky jsou další skupinou spadající do kategorie kulturně specifických prvků. Jejich základním znakem je to, že jsou ve velké míře vázány na určitou kulturu a nelze je většinou při převodu do jiného jazyka překládat doslovně. Každá kultura disponuje specifickým souborem idiomů, metafor a slovních hříček, které často odkazují k jevům, osobnostem, událostem či pořekadlům vyskytujícím se výhradně v dané kultuře, a proto představuje jejich převod do cílové kultury pro překladatele mnohdy překladatelský oříšek.

Překladem idiomů se blíže zabývá například Mona Baker (1992, s. 65), která upozorňuje: „[The] first difficulty that a translator comes across is being

able to recognize that s/he is dealing with an idiomatic expression. This is not always so obvious.“ Jelikož překladatel většinou není rodilým mluvčím výchozího jazyka (alespoň máme-li na mysli překladatele krásné literatury), může být pro něj někdy obtížné vůbec rozpoznat, že je ve výchozím textu použit idiomatický výraz, případně nemusí vědět, jaký má tento idiom význam. Dle Mony Baker (1992, s. 65), může překladatelům napovědět, že se jedná o idiom, například skutečnost, že dané spojení slov nedává příliš smysl. U idiomů nemůžeme totiž vycházet z významu jednotlivých slov, ale na idiom nahlížíme vždy jako na celek, který má mnohdy takový význam, který vůbec nesouvisí s jednotlivými slovy v idiomu obsaženými. A v případě, že si překladatel není jist přesným významem daného idiomu, navrhuje Mona Baker (1992, s. 65) konzultaci s rodilým mluvčím.

O překladu slovních hříček se vyjadřuje například Bohumil Mathesius (1975, s. 224), který je ve svém pojednání *Překladatelství – umění a technika* označuje za netlumočitelné a za nejtěžší kategorii při překladu, především kvůli složkám, které obsahují a kterým musí překladatel porozumět, dle Mathesia (1975, s. 224) jsou to: „[Citová] dispozice diváka nebo čtenáře originálu, dobová nálada, která byla v divákovi, o které autor věděl, s níž počítal, na niž spoléhal, ale o které neví divák a čtenář dnešní, jiného jazyka a doby, poněvadž není ve slovech.“ Mathesius (1975, s. 224) překladatelům dále radí, že není-li možné použít v cílovém textu slovní hříčku na tom samém místě, na kterém se nacházela v textu výchozím, je možné přesunout ji na jiné místo v cílovém textu, tam, kde ji původní autor nepoužil. Důležité je však zachovat náladu a vyznění výchozího textu.

Idiomy, metafory a slovní hříčky tedy nelze většinou překládat doslova, ale musíme je substituovat a jak tvrdí Susan Bassnett (2014, s. 24): „That substitution is made not on the basis of the linguistic elements in the phrase, nor on the basis of a corresponding or similar image contained in the phrase, but on the function of the idiom.“ Pokud tedy chceme idiomy, metafory či slovní hříčky převést do jiného jazyka a kultury, vyjdeme z jejich funkce ve výchozím textu a použijeme domácí analogii specifickou pro cílový jazyk a kulturu.

Překladatel však často narazí na problém, kdy v cílovém jazyce neexistuje ekvivalent k výrazu použitému v textu výchozím. Může to být jednak následek skutečnosti, že žádné dva jazyky a dvě kultury nejsou shodné, a liší se tedy i svými jazykovými prostředky, jednak to může být způsobeno tím, že každý autor

může vytvářet výrazy vlastní, nové, dosud neexistující. V takovém případě je i překladatel oprávněn uplatnit naplno svou vlastní kreativitu a vytvořit v cílovém jazyce novou frázi, která však musí splňovat dvě podmínky, musí být vytvořena takovým způsobem, že bude srozumitelná cílovému čtenáři, a její funkce musí korespondovat s funkcí originálního výrazu ve výchozím textu.

Zvláštní případ může nastat u překladu metafor. Překladem metafor se zabývá například Peter Newmark (1998, s. 80), který mimo jiné tvrdí, že vytvořili autor výchozího textu originální metaforu, která dosud ve výchozím jazyce neexistovala, je právě díky své novotě mnohem méně vázaná na prostředí, ve kterém vznikla, a tedy i na výchozí jazyk, což pro překladatele znamená, že ji může vcelku snáze převést i do jazyka cílového. Peter Newmark (1998, s. 112) zároveň uvádí další dva důvody, proč je originální metaforu lepší přeložit doslovně a neodchylovat se od jejího původního znění, a to: „(a) [original metaphors] contain the core of an important writer's message, his personality, his comment on life, and though they may have a more or a less cultural element, these have to be transferred neat; (b) such metaphors are a source of enrichment for the target language.“ Tento postup nelze uplatnit však tehdy, obsahuje-li metafora nějaké kulturně specifické prvky, které budou muset být v takovém případě přizpůsobeny cílové kultuře.

Překlad idiomů, metafor a slovních hříček bude od překladatele vyžadovat vždy značný překladatelský um a nelze na něj aplikovat žádnou zobecňující teorii. Překladatel by měl důkladně zanalyzovat výchozí text, aby si uvědomil, kde, jak a za jakým účelem byly dané jazykové prostředky použity. Pak už je jen na něm, aby se rozhodl, jak s jednotlivými idiomy, metaforami a slovními hříčkami nejlépe naložit.

2.5 Překlad humoru

If you want to tell people the truth, make them laugh, otherwise they'll kill you.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Jelikož Oscar Wilde psal své drama především s úmyslem pobavit své diváky (a také sebe samého), musí překladatel věnovat dostatek pozornosti

překlada jednotlivých humorných narážek a situací. Překlad humoru je však mnohdy značně obtížný. Maria Nadia Karsky (2004, s. 225) dokonce tvrdí: „Laughter is undoubtedly one of the hardest things to pass on over time, even just within one language.“ Je to především dáno tím, že humorné dílo se ve velké míře váže na dobu a prostředí, ve kterém vzniklo. Autor často zahrne do svého díla narážky na osoby, situace a hodnoty, které jsou aktuální v době, ve které žil. Pokud dílo překládáme s časovým odstupem od vydání originálu, představuje historický a kulturní vývoj značnou komplikaci pro překlad. Jak konstatuje Maria Nadia Karsky (2004, s. 225): „Indeed, changes in values and references mean that a situation that made the audience laugh in the author’s time does not necessarily have the same effect now. Though some scenes may still seem funny, many allusions are lost on modern ears, or have lost their topicality.“

Jelikož je humor ve velké míře vázán na danou kulturu, nebude často možné přeložit ho doslova, ale překladatel bude muset proniknout za slova, zanalyzovat danou humornou pasáž a nahradit ji funkčním ekvivalentem z cílového jazyka a kultury. Rozdíl mezi překladem vážného a komického díla popisuje například Kenneth McLeish (1996, s. 155):

In comedy, by contrast, the translator has often to play a far more aggressive role – creating not merely a text derived from a foreign-language original, but a mode of performance, a register, which will unlock the laughter latent in that text, and translate *that* into the terms of his or her own audience. In my experience, directors and performers of comedy often rely far more than their ‘serious’ counterparts on the physical presence and input of the translator during rehearsals. The text have to be worked, mined for comic potential, and the translator is there both to assist in this and to pull the process back when it moves too far from (what seem to be) the original author’s intentions. If rehearsing serious drama is like practising a symphony, from the composer’s fully-notated score, working comedy is like creating jazz.

Překladateli je při překladu komického díla dána větší volnost, podstatné však je, aby dokázal přenést humornou složku výchozího textu i do cílové kultury, přičemž se mnohdy jedná o velmi složitý úkon. Jak zdůrazňuje Sharon D. King (2004, s. 56–57): „[That] means we must know what was funny then, and what is

funny now, and what things can be chosen out of cultural givens then that can be enlisted to help bring them into our current cultural sphere.” Překladatel by se proto měl důkladně seznámit s kontextem vzniku originálního díla, aby byl schopen porozumět humorným narážkám, které autor výchozího textu použil. Je důležité, aby byla humorná povaha díla zachována i po převodu textu do jiného jazyka a kultury. Jak dodává Sharon D. King (2004, s. 56–57): „If a comical text submitted to the process of translation is not comical when it emerges from it, then we cannot experience it the way the author and the audience intended. In short, it has not been translated well.”

John Rutherford (c2006, s. 79) ve své eseji o překladu humoru v díle Don Quijote přiznává, že překladatel může někdy humorné pasáže z výchozího textu dokonce vylepšit. Je to dáno právě tím, že při překladu dochází ke střetu dvou jazyků a dvou kultur, přičemž cílový jazyk a kultura mohou disponovat prostředky, které ve výchozím jazyce chybí. Vše má ovšem jistá pravidla, jak Rutherford (c2006, s. 79) popisuje:

Now that I am being immodest, I will add that some of my jokes and poems are better than those of Cervantes. Such a claim is heresy for some, yet it is perfectly reasonable: translators can improve on the original, because the target language is bound to offer expressive possibilities not available in the source language. [...] Much can be gained, as well as lost, in translation. It seems to me advisable for translators to improve wherever they can, to compensate for the other places where their versions must be less effective than the original, because the source text is bound to offer expressive possibilities not available in the target language.

John Rutherford (c2006, s. 80) však varuje, aby se překladatel nedal kreativním procesem příliš strhnout a nenarušil význam výchozího textu. Jak tvrdí, v díle musí zůstat zachovány myšlenky, jak je zamýšlel původní autor.

2.6 Střet dvou jazykových systémů

Behind the perfection of a man's style, must lie the passion of a man's soul.

Oscar Wilde (Goodread, 2015)

Překlad je dále ztížen tím, že při něm vždy dochází ke střetu minimálně dvou jazykových systémů. Problémem je jejich mnohdy značná rozdílnost, kvůli které někteří považují překlad za téměř nemožný. Překladatel se pak snaží naplnit nelehký úkol přiblížení dvou odlišných jazykových systémů. Eugene Nida a Di Jin (2006, s. 56) popisují roli překladatele následovně:

He is, in a sense, a kind of middleman, one who belongs to two language-culture contexts, and whose Janus-like role faces squarely in two directions. He must serve as a receptor of one message while being a source of a message in another language. This latter message must have a different form, but at the same time provide an equivalent content.

Jelikož každý jazyk disponuje jinými jazykovými prostředky majícími odlišné denotační či konotační složky, musí se překladatel vzdát naivního snu dosažení úplné významové shody mezi výchozím a cílovým textem. Jak konstatují Eugene Nida a Charles Taber (2003, s. 106) : „In any translation there will be a type of ‚loss‘ of semantic content, but the process should be so designed as to keep this to a minimum.“ Willis Barnstone (1993, s. 42) má na rozdílnost mezi jazyky ještě pesimističtější pohled a tvrdí: „Everything is untranslatable.“ Překladatel se tedy musí smířit s tím, že v cílovém jazyce nemusí vždy nalézt výraz, který by byl schopen obsáhnout onu významovou šíři, kterou disponoval výraz v jazyce výchozím, a zvolit nějaký kompromis. Schází-li cílovému jazyku některé jazykové prostředky, často to vynahrazuje jazykovou pestrostí v oblasti jiné. Překladateli se tak mohou mnohdy nabízet nejrůznější prostředky, které je naopak možno nalézt jen v jazyce cílovém a kterými může výchozí text obohatit a zároveň ho učinit přirozenějším pro cílového čtenáře.

Srovnáváme-li mezi sebou anglický a český jazyk, nalezneme mnoho odlišností jak na úrovni lexikální, tak i na úrovni morfologické a syntaktické. Jelikož by nastínění všech odlišností zmiňovaných dvou jazyků bylo příliš obsáhlé

pro potřeby této konkrétní diplomové práce, budou opět vybrány pouze některé aspekty, které budou klíčové pro následující analýzu jednotlivých překladů.

2.6.1 Nominálnost versus verbálnost

V angličtině jsou, oproti češtině, časté dlouhé nominální řetězce. Angličtina využívá substantivní premodifikátory a postmodifikátory k bližšímu popisu hlavy dané jmenné fráze. Jak však uvádí Dagmar Knittlová (2010, s. 44): „Čeština nemá možnost použít stejné sémanticky hutné struktury.“ Proto si v češtině vypomůžeme použitím předložkových vazeb či přidáním slovesa. Zatímco angličtina má sklony k nominálnosti, pro češtinu je přirozená verbálnost a menší kondenzovanost vazeb. Ačkoliv Dagmar Knittlová (2010, s. 45) na jedné straně uznává, že přidáním předložkové vazby či slovesa se text stává čtivějším, na druhé straně varuje, že zároveň tak dojde k rozšíření textu. Někdy toto prodloužení délky vět a textu však nemusí být žádoucí, například při překladu dramatu, proto by ho měl překladatel případně vykompenzovat kompresí jiných částí textu.

Překladatel by měl především usilovat o to, aby cílový text zněl cílovému čtenáři přirozeně, a měl by se tedy odpoutat od konstrukcí, kterými disponuje výchozí jazyk a měl by je nahradit jazykovými a stylistickými prostředky, které jsou vlastní cílovému jazyku. Otokar Fischer (1996, s. 125–126) ve svém pojednání nazvaném *Český dialog* žádá po překladatelích, aby se snažili vytvořit to, co on nazývá „skvělým dialogem“, ale jak uvádí:

Je u nás málo původních autorů, kteří jej ovládají bezpečně a nenuceně; je u nás málo překladatelů, kteří si osvojili základní požadavek, že na mluvě nemá býti na prvé poslechnutí znát, zda jsou to galicismy či germanismy či anglicismy, jež bylo nahradit naším způsobem, nýbrž že dialog má plynouti, má téci tak, jako by jeho autor byl měl za svůj nástroj mateřštinu. Jak často lze podle zběžného poslechu zrekonstruovati originál nějaké wildovské duchaplnosti nebo jiného paradoxu a kolik vět a vtípů volá z jeviště do obecenstva: já nejsem zdejší, já jsem z ciziny! Je často trýzeň poslouchat naše překlady.

2.6.2 Slovosled

Rozdíly mezi češtinou a angličtinou jsou patrné, i co se týče slovosledu. Zatímco český slovosled je relativně volný, angličtina, jakožto analytický jazyk, disponuje pevným slovosledem. Čeština využívá k vyjádření syntaktických vazeb především flektivních koncovek jednotlivých slov, čímž umožňuje větší variabilitu při výstavbě věty. Přesto není český slovosled zcela volný a i zde existují určitá pravidla, například pozice tématu a rématu ve větě, zdůraznění určitého větného členu apod. V angličtině poznáme, o jaký větný člen se jedná, často jen díky jeho pozici ve větě. Při překladu z angličtiny do češtiny je tedy překladateli ponechána určitá volnost při výstavbě věty. Vilém Mathesius (1966, s. 63) tvrdí: „Pořádek slov neboli slovosled je jedním z nejjemnějších výrazových prostředků, které čeština má.“ Jak však upozorňuje Václav Tille (1996, s. 93) ve své stati *Klasické čeština na jevišti*: „[Překladatel] nesmí však hřešit proti duchu mluveného jazyka, dovolovat si zbytečné nesmysly, šablony, zlozvyky, nahrazovat umění řemeslem a povrchní zručností nebo výstřední zvláštností.“ Václav Tille (1996, s. 95–99) varuje proti přílišnému pohrávání si s českým slovosledem při překládání dramatických textů. Oponuje mu například Klára Pražáková (1996, s. 100), která sice uznává Tillův argument, že by se v dramatu měla používat jasná a srozumitelná řeč, ale zároveň tvrdí, že není možné vyžadovat po divadelní řeč zcela přirozený slovosled. Přestože oba uvádějí příklady především z dramatické poezie, Klára Pražáková (1996, s. 100) konstatuje, že je slovosled podstatný i pro rytmus dialogu.

2.6.3 Rozlišování tykání a vykání

Dalším jevem, který je vlastní češtině, ale v angličtině ho nenajdeme, je rozlišování tykání a vykání. Zatímco v angličtině použijeme osobního zájmena „you“, v češtině se musíme v závislosti na kontextu rozhodnout, zda použijeme osobní zájmeno „ty“ či „vy“. Ač to někdy může překladatel vnímat spíše jako komplikaci, neboť musí do cílového textu přidávat gramatickou kategorii, která ve výchozím jazyce není, může tato skutečnost představovat pro překladatele i určitou výhodu. Rozlišení tykání a vykání může použít k lepšímu vykreslení

vztahů mezi hovořícími postavami, což je zajisté výhodné například při překladu dramatu.

2.6.4 Použití diminutiv

Zaměříme-li se na jazykové prostředky českého jazyka, pak za zmínku stojí dále diminutiva a slova citově zabarvená, která jsou v českém jazyce oproti anglickému hojně využívána. Jelikož je čeština syntetický jazyk, disponuje díky nespočtu předpon a přípon širokou škálou rozličných stylisticky zabarvených slov. Použití diminutiv a odvozených slov v překladu se věnuje i Jiří Levý (1998, s. 72), který navíc konstatuje, že překladatel není svazován používáním pouze existujících výrazů, ale je jen na něm, zda pomocí derivačních prostředků vytvoří výrazy nové, originální. Tato slova jsou českému jazyku vlastní a byla by chyba se jim v cílovém textu pod vlivem angličtiny vyhnout. Naopak často velmi pěkně dokreslí autorem zamýšlený význam a vyznění dané promluvy. Používání diminutiv a rozličných slov odvozených vyzdvihuje i Bohumil Mathesius (1975, s. 247), avšak varuje, že je překladatel, podobně jako ostatní jazykové prostředky, musí používat s rozvahou.

3 Obecné znaky dramatického textu a srovnání s dramatem *The Importance of Being Earnest*

V této kapitole se nejprve zaměříme na dramatický text a jeho obecné charakteristiky a položíme si otázku, zda se dané charakteristiky vyskytují i ve Wildeově dramatu *The Importance of Being Earnest*, či zda je Wildeovo dílo v některých aspektech jedinečné. Překladatel by si měl být těchto skutečností vědom, neboť ovlivní výběr překladatelské metody.

3.1 Dramatický text

The world is a stage and the play is badly cast.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Dramatické dílo je útvar jedinečný, který se v mnohém odlišuje od ostatních druhů literatury. Jak popisují Perkner a Hyvnar (1987, s. 132), význačným rysem, který zároveň rozděluje teorii dramatu do dvou oddělených kategorií, je podvojnost dramatického textu. Jak Perkner a Hyvnar (1987, s. 132) uvádí, drama může být na jedné straně považováno za svěbytné literární dílo, které zprostředkovává umělecký zážitek pouhou četbou, a na straně druhé je drama neoddělitelně spjata s divadelní inscenací, a dramatický text se tak stává pouhým podkladem pro budoucí jevištní realizaci. Teorie dramatu se pak rozděluje na literární a divadelní.

Stěžejní otázka, kterou si tedy každý překladatel dramatu musí položit na začátku překladatelského procesu, je, zda bude daný překlad primárně sloužit jako podklad pro divadelní inscenaci, či zda bude spíše dílem literárním, určeným ke čtení. V obou případech sice bude překlad podmíněn charakteristickými znaky dramatického textu, kterými bude muset disponovat i cílový text, a které tedy budou významně ovlivňovat celý překladatelský proces a překladatelem zvolené strategie a metody, ale oba postupy se budou vyznačovat i značnými rozdíly. David Johnston (2004, s. 27) shrnuje danou problematiku následovně:

[The] translator is of course free to choose to translate the play at the level of either verbal or performance text. But he or she must be

aware of the implications of their decision. The former choice – that of translating the play at the level of the page – is predicated upon a refusal to equate or even to merge the contributions of the translator or of the actors and director with that of the playwright. The translator will here, in principle at least, be loyal above all else to the perceived intentions of the playwright, regarding the text as a fixed non-negotiable value. The philological translation he or she *does* may well serve a useful function. But it will not be an enabling function. [...] Consequently, the translator who has rendered only the verbal text – most likely with a panoply illuminating footnotes – must be prepared to allow an acting version, a script, either to replace or to be developed from what he or she has presented primarily as a text to be read. Just as the footnote marks the limitations of translation, so must this translator recognise the limitations of what they have *done*, and allow something to be *written* from it.

Podívejme se na oba způsoby pojetí divadelního textu blížeji.

3.1.1 Drama jako divadelní inscenace

Pokud je cílový text určen k uvedení daného díla na divadelní prkna, bude překladatel ve velké míře ovlivněn přáními a vizemi režiséra či dramaturga. Jak uvádí Artur Závodský (1979, s. 204–205), již prvotní popud k překladu díla může vzejít od nich, neboť mohou například chtít pojednat ono konkrétní téma originálněji, neotřeleji, moderněji, což bude znamenat, že se výsledný překlad může i do značné míry odchýlit od svého výchozího textu. Jak konstatuje Rudolf Mrlián (1979, s. 179): „[Dramaturgia] počíta na prvom mieste s režisérom, budúcim autorom inscenácie, ktorý formuje všetky tvorivé zložky podľa vopred určených umeleckých predstáv a zámerov.“ Překladatel je s tímto záměrem režiséra již od začátku obeznámen a podřídí mu svá překladatelská rozhodnutí. Musí také počítat s tím, že prvotní verze textu nemusí být finální a v průběhu přípravy divadelního představení může vyvstát nutnost daný text pozměnit. Úloze překladatele podílejícího se tímto způsobem na vzniku divadelní inscenace se

věnuje například i Zlata Kufnerová (1994, s. 140–141), která mimo jiné popisuje i soudobou situaci na divadelní scéně, jak tvrdí: „V současné době se stalo téměř pravidlem, že si výrazná režisérská osobnost dává pořídit nový překlad dramatického textu.“

Je-li dramatický text zamýšlen pro inscenaci dané hry na divadelních prknech, bude proces vzniku dané inscenace ovlivňovat i jeden velmi podstatný prvek, a tím je budoucí divák. Jak uvádí Pavol Palkovič (1979, s. 110): „[V] literárnodramatickej i divadelnej činnosti [je] všetko zamerané na diváka, on je latentne či skutočne prítomný vo všetkých fázach tvorivého procesu, počnúc genézou drámy, cez režijnú knihu a tvorbu programu inscenácie až po jej predvádzanie na javisku.“ Již na samém počátku tvorby divadelní inscenace si proto dramaturg, režisér dané hry bude muset položit otázku, jakým divákům je daná hra určena, zda je téma aktuální z hlediska společenských zájmů a hodnot, a na základě těchto informací zváží, jakým způsobem by bylo nejlepší dané drama pojednat.

Překladatel je však taktéž nezanedbatelnou součástí procesu tvorby divadelní inscenace, jelikož představuje důležitý zdroj informací nutných pro realizaci dané divadelní hry na divadelních prknech. Překládá-li dramatický text určený pro divadelní představení, nezaměřuje se pouze na dialogy samotné, ale značnou část pozornosti vynakládá i na přesný překlad inscenačních poznámek, jelikož jsou to právě informace v dialozích a inscenačních poznámkách, které jsou stěžejní pro vznik celého divadelního představení. Jak poznamenává Dušan Slobodník (1979, s. 161): „To samo osebe vyzdvihuje význam textu prekladu dramatického diela a znásobuje zodpovednosť prekladateľa za správnu interpretáciu originálu.“ Více než kdy jindy by si proto překladatel měl dát pozor na preciznost převedení jednotlivých informací do cílového jazyka. Jakákoliv nejasnost či chyba v překladu může způsobit špatné pochopení situace odehrávající se ve hře nebo vztahu mezi jednotlivými postavami, případně se může projevit i na špatně zvolených kulisách, rekvizitách či kostýmech.

Překladatel případně přímo spolupracuje s realizačním týmem dané inscenace. Procesem vzniku divadelního představení a rolemi všech osob zodpovědných za uvedení hry na divadelních prknech, tzn. dramatika, režiséra, scénografa, hudebníka, herce i překladatele, se detailně zabývá například Jan Hyvnar (1987, s. 129–171). Jak Hyvnar (1987, s. 129–171) uvádí, překladatel

může například s režisérem řešit celkové vyznění hry či charaktery jednotlivých postav, se scénografem, zodpovědným za veškeré dekorace, kulisy, rekvizity, kostýmy, masky a osvětlení, v případě potřeby konzultuje informace obsažené v inscenačních poznámkách a herci mohou požadovat změny v replikách, například kvůli obtížné výslovnosti. Jak však podotýká Dušan Slobodník (1979, s. 161): „[Akékoľvek] zmeny v texte hry by sa mali pri inscenácii konzultovať s prekladateľom.“

Slouží-li dramatický text jako podklad pro inscenaci, nikdy nedosáhne jedné finální podoby. Jak konstatuje Jan Hyvnar (1987, s. 154), neexistují dvě naprosto stejná představení, jelikož do výsledné podoby inscenace zasahuje vždy mnoho faktorů, nejvýznamnější z nich je publikum, jehož složení je různorodé a představení od představení se mění, a dále hru ovlivňují i samotní herci, kteří sice během zkoušek nacvičili veškeré repliky a jednání, přesto je jim však dána určitá volnost v jejich variování.

3.1.2 Drama jako literární text

Zamýšlí-li překladatel výsledný překlad jako text určený primárně ke čtení, odpadá spolupráce s inscenátory a, jak uvádí spisovatelka a teoretička literárního překladu Manuela Perteghella (2004, s. 6), do popředí naopak vystupuje požadavek, aby byl daný dramatický text především hodnotným literárním dílem. Na rozdíl od proměnlivého charakteru divadelní inscenace, vytváří překladatel v tomto případě jednu finální, neměnnou podobu cílového textu. Přestože se výsledný text považuje za literární dílo, nemůže překladatel pustit ze zřetele charakteristiky, kterými se dramatický text vyznačuje a které budou ovlivňovat i podobu textu cílového.

Propojenost dramatického textu a divadelního představení zdůrazňuje i Susan Bassnett (2014, s. 120), která tvrdí: „The linguistic system is only one optional component in a set of interrelated systems that comprise the *spectacle*,“ a dodává: „It is impossible to separate *text* and *performance*, since theatre consists of dialectical relationship between both.“ Je tedy chybou, pokud překladatel přistupuje k danému textu jen jako k seskupení slov na papíře. Jak upozorňuje Robert Corrigan: „At all times the translator must *hear* the voice that speaks and

take into account the ‘gesture’ of the language, the cadence rhythm and pauses that occur when the written text is spoken” (Bassnett 2014, s. 122). Jedinečnost dramatického textu a jeho propojenost s divadelním představením zdůrazňuje i Kenneth McLeish (1996, s. 154), který tvrdí: „Even when we read dramatic material alone to ourselves at home, we ‚perform‘ it in our minds, we give it emotional (and sometimes physical) blocking in ways quite different from when we read poetry, say, or novels.“

Přestože je tedy překlad dramatického textu určen k vydání v knižní podobě, stále se jedná o text dramatický a není možné tento fakt opomíjet. Způsob výstavby a charakter dramatického textu se liší od textů prozaických a básnických a překladatel by si těchto rozdílů měl být vědom, neboť významně ovlivní výběr překladatelských metod při převodu díla do cílového jazyka.

V této diplomové práci budeme analyzovat a porovnávat pouze ty překladatelské verze dramatu *The Importance of Being Earnest*, které byly oficiálně vydány jako knižní díla. Zohlednění všech uveřejnění daného dramatu, tzn. i všech divadelních inscenací, by bylo nejen velmi zevrubným tématem, ale analýza jednotlivých verzí by byla ztížena i proměnlivým charakterem divadelních inscenací, jak o něm hovoří například Jan Hyvnar (1987, s. 154), neboť do divadelního představení zasahuje příliš mnoho faktorů, a neexistuje tedy jedna fixní verze dané divadelní inscenace.

3.2 Znaky dramatického textu a srovnání s dramatem

The Importance of Being Earnest

I altered the minds of men and the colours of things: there was nothing I did or said that did not make people wonder: I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Jak již bylo řečeno, dramatický text se v mnoha ohledech odlišuje od textu básnického či prozaického. Jelikož by zevrubná analýza veškerých charakteristických znaků dramatického textu byla pro potřeby této diplomové práce příliš obsáhlá, bude se tato kapitola věnovat pouze několika

nejpodstatnějším znakům dramatického textu, které budou zároveň relevantní pro analytickou část této práce.

Dramatické dílo vytváří zdání skutečného života. I dramatický dialog samotný v sobě nese mnohé znaky řeči mluvené. Musíme si však uvědomit, že se o zcela běžnou mluvu, kterou slyšíme například na ulicích, nejedná. Každá dramatická promluva je výsledkem pečlivé práce dramatika, který svědomitě volil jazykové prostředky, aby na jedné straně dosáhl kýženého dojmu realistické mluvy a na straně druhé uzpůsobil daný dialog potřebám dramatického díla. Jak shrnuje Václav Tille (1996, s. 93–94): „[Řeč dramatu musí] budit zdání skutečného hovoru. Přitom ještě je zhuštěna proti mluvě skutečného života a na rozdíl od ní nese, rozpřádá, urychluje a zvýrazňuje děj. Musí býti tedy stylizována, ale nesmí se přičít mluvenému slovu.“

Oscar Wilde ve svém dramatu *The Importance of Being Earnest* tuto stylizaci řeči, jak o ní hovoří Václav Tille (1996, s. 93–94), posunul téměř do extrému. Již po pár dialozích si čtenář, divák uvědomí, že se zde o běžnou mluvu rozhodně nejedná. Jak jsme již nastínili v kapitole 1.3 této diplomové práce, osoby ve hře mluví velmi propracovaným jazykem a nabízejí tak briskní a zároveň nadmíru duchaplné a humorné odpovědi, že je očividné, že tímto způsobem normálně lidé nemluví. Překladatel by se tedy neměl bát také si s jazykem vyhrát, aby tato jedinečnost dialogů ve hře *The Importance of Being Earnest* byla patrná i v cílovém textu.

Dramatická řeč musí být nejen patřičně stylizována, ale důraz je kladen i na srozumitelnost. Tento požadavek nabývá důležitosti zejména při uvedení díla na divadelních prknech, ale i překladatel překládající drama s prvotním záměrem vydat ho knižně, musí počítat s případným převedením textu na divadelní inscenaci a musí tedy věnovat dostatek pozornosti nárokům na srozumitelnost. Jak popisuje Václav Tille (1996, s. 94), divák v divadle nemá, na rozdíl od čtenáře literárního díla, možnost vracet se k předešlým informacím. Promluva je vyřčena jen jednou, a co není v ten daný okamžik pochopeno, nenávratně mizí. Jiří Levý (1998, s. 164) proto radí, že snadněji srozumitelná jsou taková slovní spojení, která mají velkou „pravděpodobnost přechodu“, což znamená, že se daná slova v tomto spojení vyskytují často. Pokud je použito spojení neotřelé, pro posluchače nezvyklé, nemusí být s to mu ihned porozumět. Větší srozumitelnosti dle Levého

(1998, s. 162) napomůže také jednodušší stavba vět, věty kratší či souřadně spojená souvětí.

Jelikož se Wildeova mluva, jak jsme detailněji popsali v kapitole 1.4 této diplomové práce, vyznačovala především velkým počtem paradoxů a mnohdy zdravému rozumu odporujících promluv, obecně tedy spojení, která rozhodně nemají velkou „pravděpodobnost přechodu“ (Levý 1998, s. 164), nastane pro překladatele poměrně nelehká práce, aby u těchto pasáží jednak zachoval jejich originální význam, jednak aby byla daná konstatování i přes svou originalnost a nezvyklost co nejsnadněji srozumitelná pro cílového čtenáře či diváka.

Důležitým aspektem u dramatického díla je dále mluvnost, neboť se počítá s tím, že bude daný text přednášen nahlas. Dramatik, překladatel by se tedy měl vyvarovat jednak těžko vyslovitelných, nelibozvučných hláskových spojení, jednak hlásek, které by mohly být snadno přeslechnuty, či zaměněny za jiné. Text by měl přirozeně plynout a neměly by v něm být pasáže, u kterých by hrozilo, že se přednášející zadrhne. Nejlépe to autor textu zkontroluje tak, že si sám výsledný text přečká nahlas. Tématu mluvnosti divadelního textu se věnuje mimo jiné i Jiří Levý (1998, s. 161–162), který uvádí i některé příklady nevhodných hláskových spojení.

Divadelní text se oproti textu prozaickému vyznačuje další zvláštností, a to způsobem utváření reality, neboť „[dramatické] dialogy nevyprávějí ani nelíčí děj nebo situace, nýbrž je vytvářejí“ (Kufnerová 1994, s. 143). Zatímco v próze má autor možnost vysvětlit, jak se lidé setkali, jaké mezi sebou mají vztahy, události, které se odehrály před momentem promluvy, a veškeré další okolnosti děje v rámci mnohdy i značně rozsáhlých popisů mimo komunikaci postav, dramatik má k dispozici pouze monology, dialogy a polylogy. Jak popisuje Chalizev (1983, s. 82–83), drama představuje konkrétní situaci a konkrétní komunikaci mezi postavami, zcela zde chybí dvojitý prostorově-časová situace, která je typická pro epická díla a která odděluje místo a čas vyprávění a situaci zobrazovaného děje. A jsou to pouze informace v jednotlivých promluvách, případně v inscenačních poznámkách, které mohou nastínit některé další okolnosti příběhu. Inscenační poznámky, které mohou být někdy obsáhlé a nabývat literárního charakteru, jsou podle Miroslava Procházky (1988, s. 31) důvodem, proč je možné některá dramatická díla, ne však všechna, číst i jako díla literární.

Jak již bylo řečeno, dramatické dialogy neslouží pouze k nastínění okolností děje, ale zároveň mají i důležitou funkci charakterizování jednotlivých postav. Různé informace o dané osobě, například o jejím původu, vzdělání, postavení ve společnosti, charakteru, momentálním emočním rozpoložení, vztahu k jiným postavám ve hře a další, mohou být naznačeny pomocí způsobu mluvy dané postavy. Jak shrnuje Gunilla Anderman (2007, s. 7): „[...] consistently every character in the play has their particular, individual way of expressing themselves, through which the degree of their culture and education is manifested.“ Anderman (2007, s. 7) zároveň upozorňuje, co tato charakteristika mluvou znamená pro překladatele:

Giving each character a voice of his or her own requires, however, that the translator first has an awareness of where the characters live, their social position and their own, personal idiosyncrasies in the source culture, and also the ability to find the lexical and grammatical means of matching expressions in the target language.

Překladatel se musí tedy seznámit i s kulturou, ze které postavy ve hře pochází. Teprve poté přistoupí k výběru jazykových prostředků, aby nastínil vlastnosti, charakter a původ daných postav. Rozdíly ve vzdělání mohou být například vyjádřeny kontrastem spisovné a nespisovné, různý původ pomocí místních dialektů, emoční rozpoložení pomocí syntaktické výstavby dané repliky. Jak popisuje Jiří Levý (1998, s. 181):

Ve skutečném rozhovoru může postava zcela normálně stavěnou větu pronést váhavě, koktavě, afektovaně, dramatik však měl utvářet větu tak, aby tyto expresivní hodnoty byly konstrukcí jen naznačeny a on aby váhání, koktání a afekt označil, pojmenoval. Musí herci navodit způsob přednesu, ať už replikou samou, nebo vnějšími prostředky, tj. režijními poznámkami.

I v tomto ohledu se Wildeova hra poněkud odlišuje od obecných charakteristik dramatu. Jak jsme již uvedli v kapitole 1.3 této diplomové práce, postavy ve hře *The Importance of Being Earnest* nejsou příliš charakterizovány svou mluvou, neboť všechny bez výjimky hovoří Wildeovým jazykem. Překladatel se tedy bude snažit, ne aby od sebe jazykově odlišil postavy ve hře, ale aby i z promluv v cílovém textu bylo patrné, že je jejich autorem Wilde, aby odrazil jeho autorský styl, podle kterého ho čtenáři snadno identifikují.

Vhodně zvolené jazykové prostředky nejsou podstatné jen pro charakterizaci postav či autora, ale také pro naznačení vývoje vztahů mezi osobami v konkrétní hře. Někdy není tak důležité, co daná postava říká, ale způsob, jakým to říká. Způsob mluvy jedné osoby se v průběhu hry může také změnit podle toho, jak se charakter dané postavy a vztahy mezi postavami vyvíjí. Mezi postavami ve hře může dojít například ke konfliktu a jak tvrdí Jiří Levý (1998, s. 181): „Hloubka konfliktu na scéně vytvořeného závisí na síle kontrastu mezi určitými stylovými prostředky. Protože dialog je jednání slovy, jde také při překladu o zachování jeho specifické energie, jeho aktivního zaměření na protihráče.“ Překladatel by si tedy měl dát pozor, jaké jazykové a stylistické prostředky volí, neboť z dané repliky musí cílový čtenář poznat, že se mezi sebou postavy hádají, i když mu chybí vizuální a auditivní složka, která by například pomocí gest a intonace hádku ještě zvýraznila, ale která při vydání divadelní hry jako knižního díla chybí.

Ve Wildeově hře narazíme několikrát na situaci, kdy je hádka mezi postavami atypicky naznačena narůstající zdvořilostí mezi danými postavami nebo kdy postavy ke vzájemné konfrontaci používají nabízení či odmítání jídla. Překladatel by si toho jevu měl být vědom, aby si i on mohl adekvátně vyhrát s jazykem, a vhodně tak naznačil vývoj vztahů mezi danými postavami.

Divadelní dialog je dále atypický tím, že vstupuje do přímého vztahu s předměty, rekvizitami a osobami na jevišti. Jedná se o situaci tady a teď. Autor výchozího textu často odkazuje k ostatním osobám a předmětům pomocí osobních a ukazovacích zájmen. Jak uvádí Jiří Levý (1998, s. 174), mají někteří překladatelé tendenci nahrazovat tyto referenční odkazy plnými pojmenováními, čímž však naruší kontakt mezi situací na jevišti a danými promluvami.

Překladatel musí mít zároveň na paměti, že překládá-li drama, jedná se o text, který je v mnoha ohledech nezvyklý. Jiří Levý (1998, s. 193–194) například zdůrazňuje princip nerovnoměrné stylizace divadelního textu a tvrdí:

Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního projevu (herec, scéna) vytvářejí dramatické útvary, tj. situace, souhry postav atd. Z těchto důvodů také překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem

(substituce dvou dobových stylů, aktualizace nebo naopak zdůraznění historické, dokumentární složky hry apod.). Jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů a jeho představě o hlavním cíli představení. Proto jeho vztah k textu je pružný, jednou je nejdůležitější přesný významový odstín, jindy zase spíše styl a intonace.

Při překladu tedy nebude možné zvolit jednu překladatelskou strategii, ale překladatel se bude muset zamyslet nad každou replikou a zvolit překladatelské metody podle konkrétních potřeb daného úseku textu.

4 Překlad dramatu *The Importance of Being Earnest* do češtiny

V této kapitole se zaměříme na konkrétní české překlady hry *The Importance of Being Earnest*. Jak jsme již zmínili, jednotlivé české překlady tohoto Wildeova dramatu vznikaly v různých dobách a dělí je od sebe mnohdy značný časový odstup. S ohledem na tuto skutečnost se v této kapitole nejprve zaměříme na problematiku zastarávání překladu a na otázku, zda mohou překladatelé čerpat z dřívějších překladatelských verzí svých kolegů. V závěru kapitoly blíže představíme české překlady dramatu *The Importance of Being Earnest*, které budou následně analyzovány v praktické části této diplomové práce.

4.1 Zastarávání překladu

The one duty we owe to history is to rewrite it.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Do českého jazyka byla hra *The Importance of Being Earnest* přeložena několikrát, a to v různých dobách. Můžeme tedy předpokládat, že se budou dané verze od sebe v mnohém lišit. Je to dáno tím, že se do překladu děl výrazně zapojuje i časový faktor. Překladatelé se při překladu zaměřují na potřeby soudobého čtenáře, jazyk se však neustále vyvíjí, a tak dříve nebo později nastane situace, kdy daná překladatelská verze již není adekvátní a je nutný nový překlad odrážející současný stav jazyka. Podívejme se, co o zastarávání překladu a existenci více překladatelských verzí v cílové kultuře tvrdí teoretici překladu a překladatelé.

Překlad je zhotoven po vydání originálního díla vždy s menším či větším časovým odstupem. Jak popisuje Anton Popovič (1983, s. 254): „Zatiaľ čo originál vystupuje ako jednorazový a neopakovateľný (primárny) komunikačný akt, preklad sa vyznačuje komunikačnou mnohonásobnosťou, opakovateľnosťou.“ Je tedy vcelku častým úkazem, že se v cílové literatuře vyskytuje několik verzí překladu jednoho díla. Rozdíl v charakteru původního díla a jeho překladu se však

projevuje i procesem zastarávání jednotlivých verzí překladu. Jak upozorňuje Anton Popovič (1983, s. 254): „Sériovosť prekladu ako spôsob jeho existencie a realizácie je v porovnaní s uzavretosťou pôvodnej tvorby jeho rizikom, a to v tom zmysle, že preklad ako ‚otvorený‘ skôr podlieha ‚skaze‘, starnutiu a dá sa vylúčiť z obehu v literatúre.“ Jelikož se jazyk a hodnoty společnosti neustále vyvíjí, pozbuje daná verze překladu dříve nebo později adekvátnosti a bude nutné vypracovat překlad nový, který bude odpovídat současnému stavu jazykových a stylistických prostředků.

V souvislosti s časovým faktorem při překladu vyděluje Zlata Kufnerová (1994, s. 31) překlad synchronní, který vyšel krátce po uveřejnění originálního díla, a překlad diachronní, který je od vydání originálu poměrně dosti vzdálený. Čím větší časový odstup od výchozího textu, tím větší mohou být rozdíly mezi jazykovými prostředky užitými ve výchozím a v cílovém textu.

Zaměřujeme-li se na časové hledisko při překladu, neznamená to, že mezi sebou budou porovnávány jen originální dílo a jeho překlad. Jak poznamenává Anton Popovič (1971, s. 105): „Zo semiotického i komunikačného zreteľa ukazuje sa dôležitá potreba skúmať čas nielen na rovine originál – preklad, ale aj v relácii preklad – preklad. Je to druhá stránka realizácie v štruktúrnych súvislostiach prekladateľského vývoja.“ Porovnáváme-li mezi sebou jednotlivé verze překladu uveřejněné s časovým odstupem v konkrétní cílové literatuře, jako zde například čtyři překladatelské verze dramatu *The Importance of Being Earnest*, můžeme získat důležité poznatky jak o vývoji společenských hodnot v dané cílové kultuře, tak o vývoji cílového jazyka. Zároveň může seznámení se s předchozími verzemi překladu napomoci současnému překladateli při vytváření nové, aktuální verze.

Časové omezenosti svých překladů si byli vědomi i mnozí čeští překladatelé, například spisovatel, básník, novinář a překladatel Josef Václav Sládek ve své odpovědi na kritiku J. Voborníka, která byla uveřejněná v Lumíru v roce 1896, uvedl: „Za třicet, padesát let bude se někdo dívat na překlady dnešní snad tak jako my na Thámův. [...] Jsem si jist, že nový Shakespeare potom zas bude zrovna tak nutným, jako nové překlady většiny dramát těch nutny jsou dnes. [...] Bude to vždy nový obraz téhož velkého moře, jen více nebo méně věrný a v různém osvětlení, přítmi nebo slunečního jasu“ (Levý 1996, s. 181). Český literární historik, básník, dramatik a překladatel Otokar Fischer dokonce nastiňuje

prospěšnost více verzí překladu v závěru svého překladu Villonových básní, když konstatuje: „Nebudiž nijak zastíráno, že sám nejlíp cítím subjektivní, tudíž relativní platnost svého pokusu, který jako každý překladatelský počín chce dát impuls, aby byl předstižen“ (Levý 1996, s. 224). Otokar Fischer tímto přímo vybízí budoucí generace překladatelů, aby se snažili přijít s další, lepší verzí překladu daného díla.

Rychlost, s jakou překlad zastarává, se různí. Jednak záleží na samotné povaze konkrétního díla, neboť zhodnocení adekvátnosti díla je vždy záležitostí individuální, jednak se liší i rychlosti vývoje jednotlivých jazyků. Jak shrnuje Jiří Levý (1998, s. 104), jazykovědci například pozorují značné rozdíly mezi vývojem angličtiny a slovanských jazyků. Zatímco anglický jazyk je dle jejich výzkumů poměrně stabilní a příliš se s postupem doby nezměnil, vývoj slovanských jazyků je značný a v těchto jazycích neustále přibývají nové výrazy a mění se stylistické prostředky.

Jiří Levý (1998, s. 78) si, co se týče zastarávání jazykových prostředků, povšiml zajímavého úkazu, a to rozdílu mezi jazykovým vývojem u překladatele a u původního autora. Jiří Levý (1998, s. 78) tvrdí, že zatímco se původní autor neustále jazykově vyvíjí, přizpůsobuje současným trendům a ve značné míře přispívá k bohatosti a pestrosti jazykových prostředků národního jazyka, překladatel zůstane naopak často v zajetí těch slohových prostředků, které byly aktuální v době jeho mládí, a jeho způsob psaní se příliš nevyvíjí. To je podle Levého také důvodem, proč překlady obecně zastarávají rychleji než originální díla.

Rozdíly v rychlosti zastarávání můžeme pozorovat také mezi různými literárními druhy, tj. epikou, lyrikou a dramatem. Mnozí odborníci se shodují, že drama má tendenci zastarávat rychleji než zbylé druhy literatury. Ke stejnému závěru došel i David Johnston (2007, s. 84), který jednak nastínil roli překladatele dramatu, jednak se vyjádřil i o nutnosti častého aktualizování překladu dramatu, jak uvedl:

The translator's task is analogous to that of the director, in this and in other aspects of their work: to return freshness to the play by negotiating the connections that the play sought to make with its original audience – its cultural utility – into the 'life worlds' of spectators here and now. This is one of the reasons why

performance translations date so rapidly, and certainly why they should be discarded without too much heart-searching. They create a connection between the text and the present moment, in the same way that a good performance should do. The act of translation is as vivid and as transitory as the act of performance, because both are concerned with a moving target, the receptive consciousness of an audience of here and now. Once that target is out of range, however, the translation is fit only for the time-capsule.

Do překladu se zároveň často promítne i v té době platná překladatelská tradice. V průběhu let se překladatelé přikláněli tu spíše k volnějším a tu spíše k věrnějším typu překladu. Jelikož se s postupem doby měnil nejen jazyk, ale i právě převládající překladatelská tradice, mohly si nastupující generace čtenářů a diváků žádat jiný přístup k překladu, než jaký vyznávali předchozí literární školy a překladatelé, a mohla nastat potřeba vytvořit nový překlad daného díla.

V oblasti uměleckého překladu se v současné době uplatňuje především funkční hledisko. Funkční přístup při překladu navrhl český jazykovědec a literární historik Vilém Mathesius (1982, s. 225–226) již v roce 1913 ve své eseji *O problémech českého překladatelství*, kde mimo jiné uvádí:

Pamatujme, že rovnice mezi překladem a originálem se počítá veličinami uměleckými, a ne filologickými. Nejde jen o to, aby slovníkový obsah cizího díla se správně přetlumočil česky. Umělecké dílo má svou harmonii, jež nesmí být porušena, a má svou vůni, jež musí být zachycena. [...] Harmonii a výraznost překladu je tedy ceniti výš než detailní přesnost, umění jest klásti nad filologii.

Vilém Mathesius tak reagoval zejména na tendence z přelomu 19. a 20. století, kdy v české literatuře vystupovali překladatelé, kteří volali po exotizaci a překladatelské doslovnosti. Jednalo se především o představitele mladé literární generace, která, jak uvádí Jiří Levý (1996, s. 187), hlásala překlad „ve jménu téže zásady překladatelské věrnosti, ve jménu požadavku, aby překladatel zachoval přesný význam i stylistickou individualitu originálu.“ Zastáncem věrnosti překladu byl také například T. G. Masaryk, který se o překladu vyjádřil následovně: „Pokud se zásady o překládání týká, jsem pro překlad co možná otrocky věrný. Lepší je otrocky věrný než povrchní shon po celistvém dojmu“

(Levý 1996, s. 188). Z uvedených čtyř českých překladů hry *The Importance of Being Earnest* spadá do tohoto období text Jana Lorence z roku 1905. Ve vlastní analýze a porovnání jednotlivých překladů se pokusíme zjistit, zda tento exotizační přístup k překladu, který byl proklamovaný na počátku 20. století, zastával i Jan Lorenc a zda je případně tato verze adekvátní z pohledu současného čtenáře.

Postupně se překladatelé od překladatelské doslovnosti a exotizace odkláněli, což je patrné například i na vývoji názorů českého literárního kritika, novináře a spisovatele Františka Xavery Šaldy, jak ho zaznamenal Jiří Levý (1996, s. 192–193). Zatímco koncem v 90. letech 19. století Šalda prohlásil, že cílem překladu není kulturní sbližování, ale naopak kulturní diferenciaci, o pár desítek let později se však přiklonil k názorům Otokara Fischera a upřednostňoval volný překlad (Levý 1996, s. 192–193).

Významný teoretik překladu z poloviny 20. století Jiří Levý (1998, s. 88–89) vyděluje v uměleckém překladu dvě normy: „norma reprodukční (tj. požadavek věrnosti, výstižnosti) a norma ‚uměleckosti‘ (požadavek krásy).“ Jiří Levý (1998, s. 93) však vysvětluje, že se na tyto dvě normy nemusí nutně nahlížet jako na protikladné, jak tvrdí: „Dvojí estetická norma v překladatelství bývá příčinou neshod kritiky o hodnotě konkrétních překladů: krása a věrnost bývají často stavěny do protikladu, jako by se vylučovaly. Vylučují se jen tehdy, rozuměli se krásou líbivost a pravdivostí doslovnost.“ A jak Levý (1998, s. 89) dodává: „Obě kvality jsou nepostradatelné: překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost.“ Těmito zásadami by se měl překladatel řídit při překladu beletristického díla do cílového jazyka.

V souvislosti s časovým vývojem překladů a jazyka si jazykovědci a teoretici překladu povšimli zajímavého úkazu. Jak tvrdí například Jiří Levý (1998, s. 143) a Zlata Kufnerová (1994, s. 142), můžeme pozorovat zvyšující se intenzifikaci jazykových prostředků použitých v cílovém textu. Podle Levého i Kufnerové mají překladatelé tendenci zaměřit se na výrazné a stylisticky hrubší prvky ve výchozím textu, u kterých je předpokládán silný účinek na čtenáře a u kterých je intenzita důležitou složkou významu, a význam těchto výrazů při převodu do cílového jazyka ještě zesílí. Oba však varují, že překladatelé tuto

intenzifikaci často přeženou. V analýze jednotlivých překladů si v souvislosti s poznatky Jiřího Levého a Zlaty Kufnerové položíme otázku, zda je možné v novodobějších překladech hry *The Importance of Being Earnest* pozorovat narůstající míru expresivity v porovnání s dřívějšími verzemi.

4.1.1 Potřeba nové verze překladu

Potřeba nové verze překladu nemusí být dána pouze zastaráváním jazykových prostředků použitých v původním překladu. Může být nutné přepracovat originální dílo i z důvodu vývoje společnosti a společenských hodnot. Téma, které bylo určitým způsobem popsáno v originálním díle, nemusí být již příliš aktuální a může vyžadovat nový pohled a nové zpracování. Vše je ovlivněno prostředím a recipienty, pro které je překlad určen. Jak shrnuje Milan Hrdlička (2003, s. 55):

Stejně jako původní dílo, které je determinováno jistým komunikačním kontextem, vzniká překladatelská konkretizace předlohy rovněž v určitých podmínkách, nezřídka značně odlišných od původního prostředí. Původní dílo vzniká mimo jiné z potřeb své doby, reaguje často na soudobou situaci, inspiruje se jí, plní ve výchozím komunikačním kontextu jisté funkce. Přeložené dílo se také začleňuje do určitého komunikačního kontextu, reaguje na dobovou společenskou objednávku, na společenské potřeby, které se postupem času zákonitě modifikují a nově strukturují. Lze tedy konstatovat, že originál i překlad nesou nevyhnutelné stopy své doby, že tedy v procesu uměleckého překladu dochází ke střetávání nejen dvou literárních děl, ale také dvou literatur, kultur, dvou komunikačních kontextů.

Podobně se vyjadřuje i Jiří Levý (1998, s. 49), který zdůrazňuje, že překladatel musí při překladu vždy vzít v úvahu kulturní situaci v daném národě a v dané době, kdy překlad vytváří. Jak Levý (1998, s. 49) tvrdí: „Čtenář chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvláštní intenzity pro něj nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideově nebo esteticky blízké“. Překladatel by si měl být

vědom, které složky díla vystoupí v dané době do popředí, a které naopak nebudou brány z hlediska dané doby a kultury jako aktuální a významné.

Jelikož se Oscar Wilde ve své hře vyjadřuje především o anglické společnosti konce 19. století a o jejích nešvarech, lze očekávat, že ve hře nalezneme mnoho odkazů na zeměpisné realie, společenské hodnoty a kulturní realie, které nebudou již z hlediska současného cílového čtenáře srozumitelné a často ani podstatné. Překladatel by se měl tedy vždy zamyslet, zda je možné některé tyto prvky odsunout do pozadí, a vyzdvihnout ty neřesti, které můžeme nalézt i v současné společnosti.

4.1.2 Přebírání překladatelských řešení ze starších překladů

Vyvstane-li potřeba nové verze překladu díla, které již bylo v dané kultuře dříve publikováno, nabízí se důležité otázky: Může překladatel čerpat z dřívějšího překladu? A pokud ano, do jaké míry? Překladatel, který se rozhodl – nebo mu byl zadán úkol – vytvořit novou, aktuální verzi překladu, bude jistě dokonale obeznámen i s dřívějšími verzemi svých kolegů. Mnoho překladatelů ale může váhat, zda jsou oprávněni některá tato překladatelská řešení svých předchůdců využít. Podívejme se opět na názory některých předních překladatelů a teoretiků překladu.

Problematice poměru mezi starými a novými verzemi překladu se věnoval například Bohumil Mathesius (1975, s. 224), který mimo jiné prohlásil:

U klasických děl, překládají-li se znovu, je podmínkou, že nový překladatel podá přetlumočení lepší. Dá-li je, není důvod, aby nepoužil jazykových „náleží“ svých předchůdců, poněvadž jeho úkolem je dát do pokladnice vlastní literatury přepis nejlepší v dané době. Vyhýbat se proto dobrým věcem ze starého přepracování jen z důvodů, že nápad není z vlastní hlavy, je nesmysl. Odborník si zjistí, co je převzato a co nového, lepšího přinesl zpracovatel nový.

Dojdou-li překladatelé ke stejnému překladatelskému řešení, může to být také pouze dokladem toho, že se jedná o v cílovém jazyce nejideálnější způsob překladu daného výrazu či fráze. A jak dodává Jiří Levý (1998, s. 106): „Znehodnocující je závislost na práci předchůdců teprve tehdy, přebírá-li

překladatel starší řešení z pohodlnosti a v míře, která ohrožuje původní charakter jeho díla.“

Může také nastat situace, kdy se určitý způsob překladu, například titulu díla, stane součástí literární tradice daného národa. V takovém případě by i u nové verze překladu měl být použit stejný název. Jak shrnuje Jiří Levý (1998, s. 109): „Pokud starší řešení vyhovuje a nové znění není výrazně lepší, je v těchto případech zbytečné a škodlivé se od něho odchylovat, protože se tím rozkolísávají tato vžitá kulturní fakta; někdy je ostatně síla tradice taková, že je překladatel proti ní bezmocný.“

4.1.3 Existence více soudobých verzí překladu

V jedné konkrétní době může také v cílové kultuře existovat více verzí překladu jednoho díla. Odborníci se přou nejen o to, zda je možné dosáhnout jednoho ideálního překladu, který by se stal pro jednu generaci normativním, ale také o to zda je existence více soudobých překladů výhodná. Jedním ze zastánců více verzí překladu jednoho dramatického díla je i Jiří Levý (1998, s. 196–197), který tvrdí:

[...] pro inscenaci [má] základní význam překladatelovo pojetí postav a stylistické vystižení žánru hry; chce-li režisér vnutit hře pojetí odlišné od překladatelova, vyžaduje si to značné textové úpravy i značného úsilí hereckého souboru. Proto by byl v divadelním překladatelství daleko méně než v jiných oblastech oprávněný požadavek jediného standardního a reprezentativního překladu; stylovému rozvoji našeho divadla přispívá, je-li možno aspoň u nejčastěji hraných klasiků volit mezi několika převody různého pojetí.

Zároveň však Levý (1998, s. 106) dodává, že je u divadelního překladu vcelku častým úkazem, že se jedna verze překladu stane pro danou generaci dominantním. Dle jeho názoru k tomu přispívá především opakované uvádění dané verze na divadelních prknech. Aby se překlad mohl stát v dané době dominantním, musí však disponovat jednou podstatnou vlastností, a to

všestranností, neboť právě všestrannost překladu umožní převedení daného dramatického textu na inscenace různého typu.

4.2 České překlady hry *The Importance of Being Earnest*

If one cannot enjoy reading a book over and over again, there is no use in reading it at all.

Oscar Wilde (Goodreads, 2015)

Nejranější verze překladu hry *The Importance of Being Earnest* se datuje do roku 1905, kdy byla hra vydána nakladatelstvím F. Šimáčka pod názvem *Na čem záleží*. Překladačem byl Jan Lorenc. Vzhledem k dlouhé době, která uplynula od vydání tohoto díla, je poměrně obtížně zjistit bližší informace o této publikaci a o Janu Lorencovi samotném. Jelikož se Databáze českého uměleckého překladu Obce překladatelů datuje teprve od roku 1945, stejně jako databáze Divadelního ústavu, bylo nutné hledat v jiných textech. Stefan Evangelista (2010, s. 83) ve své knize zaznamenávající uvedení Wildeových her na prknech evropských divadel uvádí, že první divadelní inscenace hry *The Importance of Being Earnest* v překladu Jana Lorence se odehrála v roce 1908 ve Vinohradském divadle v Praze a režisérem byl Jaroslav Kamper. Verze Jana Lorence se pak na prknech českých divadel objevovala až do roku 1946, kdy byla nahrazena novějším překladem Jiřího Zdeňka Nováka.

Jiří Zdeněk Novák působil jako spisovatel, scénárista, redaktor v nakladatelství Melantrich, filmový dramaturg a překladatel z angličtiny a francouzštiny. Překládal především dramata a detektivní romány. Bližší informace o Jiřím Zdeňku Novákovi, včetně kompletního soupisu jeho překladů můžeme nalézt v Databázi českého uměleckého překladu po roce 1945 spravované Obcí překladatelů (Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945, 2015). J. Z. Novák přeložil do češtiny několik Wildeových děl. Jeho překlad dramatu *The Importance of Being Earnest* lze považovat za přelomový, neboť to byl právě on, kdo představil české literatuře Filipa. Novák důmyslně zaměnil Wildeovu narážku na podobu jména „Ernest“ a přídavného jména

„earnest“ za české kultuře bližšího „Filipa“ a pořekadlo „mít filipa“. První verzi svého překladu pod názvem *Jak je důležité míti Filipa* sepsal již v roce 1946. Zatímco do roku 1946 se v českých divadlech hrála především verze Jana Lorence, v databázi Divadelního ústavu (Databáze a online služby Divadelního ústavu, 2015) se můžeme dočíst, že dne 23. 5. 1947 bylo drama poprvé uvedeno pod názvem *Jak je důležité míti Filipa* a tato divadelní inscenace vycházela právě z nového překladu J. Z. Nováka. Premiéra se uskutečnila v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého a režisérem byl Ota Ornest. Od roku 1947 se až na výjimky Wildeovo drama *The Importance of Being Earnest* v jiném překladu neuvádělo. Jak uvádí Cvachová (2011, s. 12), J. Z. Novák svůj překlad v roce 1958 ještě zásadním způsobem zrevidoval a právě tento zrevidovaný text je nejrozšířenějším překladem hry *The Importance of Being Earnest* u nás a bude také analyzován v této diplomové práci.

Dalším zásadním překladem je společný výtvar kolektivu mladých překladatelů pod vedením Stanislava Rubáše a Zuzany Šťastné. Jak popisuje Cvachová (2011, s. 12), tento překlad byl vytvořen v rámci Semináře pro mladé a začínající překladatele organizovaného Obcí překladatelů a podíleli se na něm studenti a absolventi Karlovy univerzity, především z oborů překladatelství a tlumočnictví a anglistika, jmenovitě to byli Olga Ferjenčíková, Miroslava Halámková, Anežka Kuzmičová, Lukáš Novák, Lenka Petráková, David Petru, Tereza Rejšková, Stanislav Rubáš, Lucie Šmídová, Zuzana Šťastná, Rostislav Valvoda, Martin Vejmelka a Ondřej Vimr. Jak dále uvádí Cvachová (2011, s. 13), každé jednání Wildeovy hry bylo rozděleno na kratší úseky a daný úsek vždy překládaly dvě dvojice překladatelů a v následné konfrontaci překladatelských řešení byla zvolena lepší verze. Tvůrci překladu zprvu nepředpokládali, že přeloží drama celé a že bude jejich dílo vydáno i oficiálně, to se však stalo a hra byla pod názvem *Jak je důležité mít Filipa* publikována v roce 2004. Jak se můžeme dočíst v článku Václava Koblence (2006, s. 9), tato kolektivní verze se dočkala i svého uvedení na divadelních prknech, a to konkrétně dne 24. 3. 2006, kdy měla hra premiéru v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích pod názvem *Není Filip jako Filip*.

Nejnovějším překladem je text Pavla Dominika. Jak se dočteme v Databázi Obce překladatelů (Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945, 2015), Pavel Dominik vystudoval angličtinu a ruštinu na Karlově univerzitě

a začal se věnovat překladu beletrie, především se zaměřil na díla Salmana Rushdieho a Vladimira Nabokova, přičemž za překlad Nabokovova díla *Lolita* dokonce v roce 1991 získal prestižní Cenu Josefa Jungmanna. Pavel Dominik se rozhodl převést Wildeovu hru *The Importance of Being Earnest* do současného jazyka a svůj překlad vydal v roce 2012 pod názvem *Jak důležité je mít Filipa*. Ve formě divadelní inscenace se mohli diváci poprvé setkat s překladatelskou verzí Pavla Dominika 18. 10. 2012 v Divadle Antonína Dvořáka v Ostravě. Jak uvádí Honus (2013, s, 10), krátce poté však Adam Novák, dědic J. Z. Nováka, zažaloval Pavla Dominika za porušení autorských práv a hra musela být po nějaký čas uváděna pod změněným názvem *Jak důležité je mít*, případně *Jak důležité je mít ho*. V dubnu roku 2013 však Vrchní soud v Olomouci zrušil předběžné opatření vydané ostravským krajským soudem a od 21. 4. 2013 uvádějí divadla tento nový překlad Pavla Dominika pod jeho původním názvem *Jak důležité je mít Filipa* (Honus 2013, s, 10).

Již na základě tohoto zběžného představení jednotlivých českých překladů hry *The Importance of Being Earnest* můžeme předpokládat, že se od sebe budou dané verze v mnohém nejspíše odlišovat, neboť očividně vznikaly v různých obdobích a za různým účelem, ať už se jedná od časově nejvzdálenější překlad Jana Lorence, který by teoreticky měl být ovlivněn tehdejší oblibou v exotizačním přístupu k překladu, či o překlad Olgy Ferjenčikové, který jako jediný představuje kolektivní počín větší skupiny překladatelů.

Jelikož Jiří Zdeněk Novák a Pavel Dominik čerpali při překladu z Wildeovy známější, tříaktové verze hry *The Importance of Being Earnest*, zatímco Jan Lorenc a Olga Ferjenčiková zvolili jako výchozí text nezkrácenou, čtyřaktovou verzi dané hry, budou v této práci porovnány pouze ty pasáže, které mají všechny čtyři překlady společné. Jan Lorenc dokonce dané pasáže, které jsou ve srovnání se známou tříaktovou verzí v jeho překladu navíc, dává do závorky a hned v úvodu své knihy vysvětluje, že dané pasáže se nevyskytují v oficiální verzi uváděné na anglických jevištích. Za výchozí text této analýzy byla proto také zvolena slavnější tříaktová verze hry, tak jak ji Oscar Wilde upravil pro oficiální vydání a oficiální uvedení na divadelních prknech.

Analytická část této diplomové práce tedy nabídne analýzu a porovnání uvedených čtyř českých překladů hry *The Importance of Being Earnest* z hlediska adekvátnosti daného překladu pro současné čtenáře. Tím, že jednotlivé překlady

vznikaly v různých časových obdobích, lišil se do velké míry i přístup překladatelů, neboť ti měli vždy na zřeteli požadavky a potřeby tehdejší doby a tehdejšího čtenáře. Jelikož se však jazyk a společenské hodnoty neustále vyvíjejí, budeme dané překlady zkoumat z pohledu potřeb současného čtenáře. Při analýze budeme vycházet především z teoretických poznatků o Oscaru Wildeovi jako autorovi, o jeho autorském záměru ve hře *The Importance of Being Earnest* a o teorii překladu dramatu a dalších vybraných oblastí teorie překladu, jak byly nastíněny v předcházejících částech této diplomové práce.

5 Analýza českých překladů hry *The Importance of Being Earnest*

V následující kapitole se zaměříme na vlastní analýzu a porovnání uvedených čtyř překladů dramatu *The Importance of Being Earnest* z hlediska jejich adekvátnosti vůči současné době a současnému čtenáři. Při porovnání jednotlivých překladů zohledníme také různé doby vzniku daných překladů, rozdílná překladatelská zadání a podmínky vzniku. Analýza je rozdělena do kategorií, které korespondují s teoretickými poznatky uvedenými v předchozích částech této diplomové práce.

5.1 Ernest, Arnošt, nebo Filip?

Stěžejním prvkem celé Wildeovy hry je slovní hříčka založená na podobnosti vlastního jména „Ernest“ a přídavného jména „earnest“ znamenajícího „vážný, upřímný“. Tato slovní hříčka je tedy ve velké míře vázaná na výchozí jazyk a představuje skutečný překladatelský oříšek při převedení díla do cílového jazyka a kultury. Překladatel by měl vybrat vhodnou domácí analogii, aby byl význam a funkce dané slovní hříčky adekvátní i v cílovém textu. Podívejme se, jakou překladatelskou strategii zvolili jednotliví překladatelé a jak daný překlad ovlivnil vyznění díla.

Jan Lorenc do svého překladu danou slovní hříčku nezakomponoval a vlastní jméno „Ernest“ pouze nahradil jeho českým ekvivalentem „Arnošt“. Tím však cílové čtenáře ochudil o klíčový prvek celé Wildeovy hry. Není-li cílový čtenář obeznámen s výchozím textem, nepochopí význam některých pasáží. Když Algernon odhaluje Jackovo pravé jméno, pronese: „You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking person I ever saw in my life“ (Wilde c1991, s. 487). Jan Lorenc (1905, s. 12) tuto celou promluvu přeložil jako: „A vypadáš tak, jako bys se jmenoval Arnošt.“ Nejenže část promluvy zcela vypouští, ale navíc českému čtenáři nejspíš nebude jasné, jak by měla osoba se jménem Arnošt vypadat, neboť se toto jméno v českém jazyce a v české kultuře nepojí s žádnými asociacemi. Nezná-li cílový čtenář výchozí text, tato pasáž a celkové vyznění hry mu nejspíš nebude dávat moc smysl.

Jiří Zdeněk Novák jako první použil náhražku jména „Ernest“ za českého „Filipa“ a pořekadlo „mít filipa“ a této překladatelské verze se držely i všechny následující překlady. Jedná se totiž nejspíše o nejlepší možné řešení v českém jazyce. Zmíněný úsek: „You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking person I ever saw in my life“ (Wilde c1991, s. 487), přeložil J. Z. Novák (2000, s. 152) jako: „Vypadáš jako by ses jmenoval Filip – děláš dojem, někdy, jako bys měl opravdu filipa.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 20) uvádí: „Vypadáš jako Filip. A máš filipa! Jsi ten nejfilipovatější Filip, jakého jsem kdy viděl.“ Pavel Dominik (2012, s. 11) pasáž přeložil jako: „Většinou se tváříš tak mazaně, že se jinak ani jmenovat nemůžeš. V životě jsem se nesetkal s nikým, kdo by měl takového filipa.“ Všechny tyto překlady jsou již pro použití v cílovém jazyce a kultuře adekvátní.

Podobný problém se jménem a asociací, co v cílových čtenářích dané jméno vyvolává, nastane, když se Gwendolen Jackovi svěřuje se svou náklonností ke jménu Ernest. Jak Gwendolen tvrdí: „[...] and my ideal has always been to love some one of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence“ (Wilde c1991, s. 493). Uvedme si opět nejprve verzi Jana Lorence. Jan Lorenc (1905, s. 22) danou pasáž přeložil jako: „Leč mým ideálem bylo vždy, milovati někoho, kdo se jmenuje Arnošt. V tomto jméně je něco, co vzbuzuje naprostou důvěru.“ Zde opět cílovému čtenáři nejspíš nebude jasné, proč by ve Gwendolen mělo jméno Arnošt vzbuzovat důvěru. J. Z. Novák (2000, s. 159) nahradil Ernesta Filipem a zároveň změnil i vyvolané asociace, uvádí: „A mým dávným ideálem je milovat někoho, kdo se jmenuje Filip. To jméno budí představu neobyčejně bystrého ducha.“ Podobně postupoval i Pavel Dominik (2012, s. 17), který píše: „[...] zkrátka mým odvěkým ideálem bylo milovat někoho se jménem Filip. To jméno je pro mě ztělesněním duchaplnosti a inteligence.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 32) sice použila jméno Filip, ale zachovala asociaci z výchozího textu a promluvu přeložila jako: „A mým ideálem odjakživa bylo zamilovat se do muže jménem Filip. V tom jménu je cosi, co vzbuzuje absolutní důvěru.“ V tomto případě je opět ponecháno na čtenáři, aby si domyslel, proč ve Gwendolen dané slovo vzbuzuje důvěru.

Celá hra a slovní hříčka se jménem vyvrcholí v posledních dvou promluvách celého dramatu. Po odhalení Jackova skutečného původu a jména lady Bracknell na závěr konstatuje: „My nephew, you seem to be displaying signs

of triviality“ (Wilde c1991, s. 541). A Jack jí odpoví: „On the contrary, Aunt Augusta, I've now realized for the first time in my life the vital Importance of Being Earnest“ (Wilde c1991, s. 541). V této pasáži si Wilde nejen opět pohrává s podobností jména „Ernest“ a přídavného jména „earnest“, ale také propojuje celé drama s jeho názvem *The Importance of Being Earnest*. Podobného postupu by se měli držet i překladatelé. Jan Lorenc (1905, s. 132) opět přeložil danou pasáž z výchozího textu spíše doslovně, čímž se ztratila slovní hříčka se jménem, ale do dané promluvy alespoň zakomponoval název svého překladu *Na čem záleží*, čímž danou hru a její název propojil, jak píše: „Bracknellová: Zmeškala jsem poslední vlak. – Synovče, zdá se, že jevíš stopy triviálnosti. Jack: Ó, právě naopak, tetičko Augusto. Poprvé ve svém životě jsem poznal, na čem záleží, poznal jsem, jak mnoho záleží na tom, jmenovat se Arnošt!“ Zbylí tři překladatelé pozměnili promluvu lady Bracknell, aby korespondovala se jménem Filip a s danými asociacemi, a také všichni tři adekvátně zakomponovali do dialogu název celé hry. J. Z. Novák (2000, s. 215) pozměnil nejen obsah promluvy lady Bracknell, ale v poslední promluvě zaměnil i postavy a nahradil Jacka za Gwendolen, jak uvádí: „Lady Bracknellová: Dcero, jak se to chováš? Copak nemáš rozum? Gwendolina: Naopak matinko. Jasně si uvědomuji, jak je důležité mít Filipa.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 166) dialog přeložila jako: „Lady Bracknellová: Ujel mi poslední vlak! Synovče, vypadáš poněkud přihloupě. Jack: Naopak, tetinko. Právě jsem si poprvé v životě uvědomil, jak je důležité mít Filipa.“ A Pavel Dominik (2012, s. 60) píše: „Bracknellová: Synovče, mám dojem, že se začínáš chovat poněkud ordinárně. Jack: Odpusť, tetičko, ale poprvé v životě jsem si uvědomil, jak důležité je mít Filipa.“

Zabýváme-li se problematikou překladu této konkrétní slovní hříčky, musíme zároveň podotknout, že ačkoliv je záměna jmen „Ernest“ a „Filip“ a asociací „being earnest“ a „mít Filipa“ velmi chytrá a jedná se patrně o nejlepší možnou variantu v českém jazyce, dochází ke změně vyznění textu, jak ho zamýšlel Oscar Wilde. Ve své hře Oscar Wilde především kritizuje tehdejší viktoriánskou společnost a především její pokrytectví, kdy nejdůležitější věcí bylo, jakou kdo měl pověst ve společnosti, zda byl znám pro svůj vážený a čestný charakter, ale již nikoho nezajímalo, že této pověsti většinou lidé dosáhli přetvářkou. I zde se Gwendolen a Cecily zaměří pouze na jméno, ale již se nestarají o to, že jejich vyvolení se nemohou chlubit žádným váženým

a počestným charakterem. Pointa celé hry Oscara Wildea tkví právě v tomto kontrastu „being earnest“ a všech lží, které Jack v průběhu hry pronese. Když zaměníme Ernesta za Filipa, tato pointa se nám ze hry vytratí. Pořekadlo „mít filipa“ se nijak nepojí s pravdomluvností a mohlo by se naopak zdát, že podtrhuje Jackův charakter, neboť si dokázal, i za pomoci lží a úskoků, v téměř každé situaci poradit. Zároveň je ze hry jasně patrné, že intelekt bylo to poslední, co ženy v dané hře vnímaly u muže jako něco žádoucího. Je to zjevné například z konstatování lady Bracknell, která při výslechu Jacka prohlásí: „Ignorance is like a delicate fruit; touch it and the bloom is gone“ (Wilde c1991, s. 496). Přístup Gwendolen a Cecily ke vzdělání a některé poznámky žen ve hře na úlohu, kterou by měli muži ve vztahu a ve společnosti zastávat, také naznačují, že intelekt u mužů není žádoucí.

Zlata Kufnerová (1994, s. 121–122) také uvádí, že je-li vlastní jméno postavy sémanticky významné, měl by ho překladatel nahradit ekvivalentem z cílového jazyka, které avšak vyvolává v cílových čtenářích stejné asociace, jako původní jméno vyvolávalo ve čtenářích výchozích. Ve hře *The Importance of Being Earnest* jsou však jméno Ernest a jeho asociace do díla natolik zakomponované, že překladatel nejspíše nikdy nedosáhne naprosto stejného vyznění, jako měl výchozí text. Přestože záměna „Ernesta“ za „Filipa“ lehce pozmění význam textu, jak ho zamýšlel Oscar Wilde, můžeme tuto překladatelskou verzi považovat za funkční.

5.2 Překlad názvu díla

S překladem jména hlavního hrdiny úzce souvisí i překlad názvu celého dramatu, tedy *The Importance of Being Earnest*. Tento název obsahuje stěžejní slovní hříčku celého dramatu vycházející ze záměny slov „Ernest“ a „earnest“ v koncentrované podobě. Překladatel by se měl pokusit tuto slovní hříčku adekvátně převést i do názvu cílového textu. Podívejme se na názvy jednotlivých českých překladů.

Jan Lorenc nazval svůj překlad *Na čem záleží*. Tento název sice odráží téma dané hry, ale tím, že Jan Lorenc nezahrnul do svého názvu žádnou slovní hříčku, poněkud ochudil cílového čtenáře. Jiří Zdeněk Novák pojmenoval svůj

překlad *Jak je důležité míti Filipa*. Tento název je povedeným ekvivalentem originálního názvu, neboť zprostředkovává cílovému čtenáři humorný nádech celé hry podobně, jak ho vnímají čtenáři výchozího textu. Překladatelské verze Jiřího Zdeňka Nováka se také stala součástí české literární tradice. Novákův Filip a název jeho překladu *Jak je důležité míti Filipa* se mezi českými čtenáři vžil, a bylo by tedy, alespoň vycházíme-li z poznatků několika předních teoretiků překladu, tak jak jsme je nastínili v kapitole 3.3 této diplomové práce, nejspíše nežádoucí, kdyby se novodobí překladatelé od tohoto vžitého způsobu překladu zcela distancovali a narušili tak českou literární tradici. Z tohoto názoru vycházela pravděpodobně i Olga Ferjenčíková, která zachovala Novákův název a svůj překlad pojmenovala *Jak je důležité mít Filipa*, a také Pavel Dominik, který svůj překlad nazval *Jak důležité je mít Filipa*, přičemž změnou slov v názvu, jak uvádí Jiří P. Kříž (2012, s. 10), lépe vystihuje přirozený rytmus českého jazyka.

5.3 Překlad vlastních jmen osob

Zaměříme se nyní na problematiku překladu ostatních vlastních jmen postav ve hře *The Importance of Being Earnest*. Jelikož se již nejedná o jména se sémantickým podtextem, lze očekávat, že se překladatelské metody budou od překladu jména hlavního hrdiny lišit.

Oscar Wilde (c1991, s. 482) pojmenoval jednotlivé charaktery ve své hře následovně:

Algernon Moncrieff

Rev. Canon Chasuble, D. D.

Merriman, *Butler*

Lane, *Manservant*

Lady Bracknell

Hon. Gwendolen Fairfax

Cecily Cardew

Miss Prism, *Governess*

Podívejme se, jakou strategii při překladu vlastních jmen těchto osob zvolili jednotliví překladatelé. Nejprve se zaměříme na překlad mužských

vlastních jmen. „Algernona Mocerieffa“ převedli všichni čtyři překladatelé beze změny jako „Algernon Moncrieff“. Další osobou je „Reverend Canon Chasuble, D. D.“, přičemž „D. D.“ je zkratkou pro „Doctor of Divinity“, což je přední doktorský titul udělovaný církevním učencům. Všichni čtyři překladatelé zachovali jméno Chasuble beze změny, ale liší se ve způsobu, jakým popsali funkci dané postavy. Popis Jana Lorence je vcelku obsáhlý, uvádí ho jako: „Kanovník Chasuble, doktor theologie, farář ve Wooltonu“. I Jiří Zdeněk Novák volil detailní popis, a to: „Dvojtíhodný pán, kanovník th. Dr. Chasuble“. Pavel Dominik nezmiňuje daný doktorský titul a uvádí jen: „Chasuble, kanovník“. Tito tři překladatelé zachovali vcelku specifický výraz kanovník označující kněze vykonávajícího slavnostní liturgické funkce v určitém kostele, přičemž J. Z. Novák použil i oslovení dvojtíhodný pán, které se opět pojilo ke kněžím a označovalo, že kněz je rytířem božím a služebníkem Krista, případně jedné cti hodný v učení, druhé cti v slově božím. Jedná se o výrazy, které jsou specificky spojené s náboženstvím a nemusí být všem čtenářům známé. Olga Ferjenčíková zvolila označení obecné a uvádí jen: „Chasuble, farář“. Vypustíme-li však ony úcty vyvolávající tituly, částečně se ztratí autorský záměr Oscara Wildea. Oscar Wilde u postavy Rev. Chasuble staví do kontrastu jeho zdánlivě vážený charakter a vysoké vzdělání s jeho skutečným chováním a hodnotami, které rozhodně takovým titulům neodpovídají. „Merriman“ a „Lane“ zůstali ve všech překladech beze změny, jen se opět lišilo, jakým způsobem jednotliví překladatelé popsali jejich úlohu. V tomto případě se však jednalo jen o nepatrné změny, které neodráží rozdíly v překladatelských strategiích.

U překladu ženských jmen se dané překladatelské verze vesměs lišily a na překladatelských řešeních, které zvolili jednotliví překladatelé, je patrná postupná tendence k většímu přizpůsobování jmen pravidlům cílového jazyka. Všichni překladatelé se u ženských jmen rozhodli pro přechylování. „Lady Bracknell“ všichni čtyři překladatelé převedli jako „lady Bracknellová“. Překladatelské metody se lišily u „Hon. Gwendolen Fairfax“. Jan Lorenc jméno převedl jako „Gwendoline Fairfaxová“ a také vypustil Hon. (the Honourable), což je šlechtický titul užívaný v anglickém světě a označující syna či dceru barona. J. Z. Novák zvolil jméno „baronesa Gvendolina Fairfaxová“. Olga Ferjenčíková jméno pozměnila jako „Gvendolína Fairfaxová“, titul byl vypuštěn. A Pavel Dominik uvádí jméno „Gvendolína Fairfaxová, baronesa“. Povšimněme si, jak se jméno

„Gwendolen“ v jednotlivých verzích překladu postupně měnilo. Jan Lorenc jméno příliš nepozměnil a jeho „Gwendoline“ si zachovala mnohé znaky cizího původu jména, například dvojitě w, které se v českém jazyce nevyskytuje a vždy značí, že bylo dané slovo, jméno převzato z cizího jazyka. J. Z. Novák už dvojitě w nahradil pro češtinu přirozenějším jednoduchým v, ale ponechal ve jméně krátké i. Olga Ferjenčíková a Pavel Dominik shodně uvádí „Gvendolína“. Tato varianta je nejvíce přizpůsobena českému jazyku, jednak použitím jednoduchého v, jednak koncovým -lína, což se nejen lépe vyslovuje, ale zároveň to může českému čtenáři připomenout koncovku jiných ženských jmen, například Karolína či Evelína. Podobný vývoj pozorujeme i na jméně „Cecily Cardew“. Překladatelé jméno převedli následovně: Jan Lorenc: „Cecily Cardewová“, J. Z. Novák: „Cecilie Cardewová“, Olga Ferjenčíková a Pavel Dominik: „Cecílie Cardewová“. I zde se od cize znějící „Cecily“ dostáváme až k českému jazyku přirozeně znějící „Cecílii“. „Miss Prism“ překladatelé vesměs uvádějí jako „slečnu Prismovou“, jedině Jan Lorenc ponechává anglické oslovení a hovoří o „Miss Prismové“.

5.4 Překlad kulturně specifických prvků

Napříč Wildeovou hrou *The Importance of Being Earnest* nalezneme mnoho kulturně specifických prvků, jelikož se Wilde v tomto dramatu především vyjadřoval o anglické společnosti konce 19. století. Podívejme se na některé podkategorie kulturně specifických prvků detailněji.

5.4.1 Forma oslovení

Již jsme se věnovali překladu vlastních jmen, další specifickou oblastí, která spadá do kategorie kulturně specifických prvků, konkrétně do jazykových specifík, jak je definuje Vilikovský (2002, s. 138–139) je forma oslovení. Ukažme si některé rozdíly v oslovení osob mezi angličtinou a češtinou a také některé příklady, jak jednotliví překladatelé při převodu oslovení postupovali.

Když Algernon vítá Jacka ve svém bytě, pronese: „How are you, my dear Ernest?“ (Wilde c1991, s. 484). Jan Lorenc (1905, s. 7) přeložil Algernonovo

přivítání jako: „Jak se ti vede, milý Arnošte?“ Podobně postupoval i J. Z. Novák (2000, s. 148), který danou větu přeložil jako: „Vítám tě, milý Filipe.“ Přestože „dear“ překládáme do češtiny jako „milý“, jeho použití v tomto kontextu v češtině není nutné a mohli bychom i říci, že zní poněkud nepřírozně. V anglickém jazyce a prostředí se slovo „dear“ běžně vyskytuje, v českém prostředí tak časté není a pojí se s vyšší mírou expresivity, která v určitých kontextech nemusí být žádoucí. Olga Ferjenčíková (2004, s. 14) slovo „dear“ ve svém překladu vypustila a píše: „Jak se máš, Filipe?“ Stejně postupoval i Pavel Dominik (2012, s. 9), který uvádí: „Buď zdrav, Filipe!“

Hovoří-li mezi sebou postavy ve hře, často používají oslovení jako „lady“, „lord“, „sir“ apod. Překladaelé tato oslovení většinou ponechali, neboť pro cílového čtenáře hezky dokreslují prostředí aristokracie a vyšší společnosti v Anglii 19. století. Jiné je to u titulů „Mr.“ a „Miss“. V tomto případě se jedná o stylově neutrální titul, jehož ekvivalentem v cílovém jazyce jsou výrazy „pan“ a „slečna“. Zachování oslovení „Mr.“ a „Miss“ v cílovém textu není tedy adekvátní a překladatel by to měl nahradit ekvivalentem z cílového jazyka. Tento překladatelský postup také zvolila většina překladatelů. Pouze Jan Lorenc (1905, s. 14) například uvádí: „[...] ustanovil mne ve své závěti poručníkem své vnučky, miss Cecily Cardewové.“ Ve svém překladu ani není konzistentní a jednou používá titul „pan“, jindy zase „Mr.“, jako například v následujících promluvách: „Můžete se posadit, pane Wothingu“ (Lorenc 1905, s. 26) a „Ale kde našel mr. Cardew tuto obyčejnou cestovní brašnu“ (Lorenc 1905, s. 30). V těchto větách je v originále vždy použit titul „Mr.“, ale Lorenc ho jednou zachová nepřeložený a jednou ho nahradí českým ekvivalentem „pan“. U těchto běžných, neutrálních titulů by bylo lepší, kdyby byly v této hře všechny konzistentně nahrazeny českým „pan“ či „slečna“.

5.4.2 Překlad kulturních a historických reálií

Ve Wildeově dramatu nalezneme i mnoho historických a kulturních reálií pojících se k anglickému prostředí, která bychom v rámci rozdělení podle Vilikovského (2002, s. 138–139), zařadili do materiálních specifik. Překladatel musí pečlivě uvážit, jak tyto kulturně specifické prvky převést do cílového jazyka,

aby je cílový čtenář, který nemusí být obeznámen s anglickou historií a kulturou pochopil.

Při výslechu Jacka dojde lady Bracknell i k otázce vzdělání a mimo jiné potěšeně konstatuje, že vzdělávací proces nemá naštěstí v Anglii žádné výsledky, jinak by to totiž dle ní mohlo mít neblahé důsledky. Jak lady Bracknell doslova říká: „If it did, it would prove a serious danger to the upper classes, and probably lead to acts of violence in Grosvenor Square“ (Wilde c1991, s. 496). Grosvenor Square je náměstí v Londýně ve čtvrti Mayfair, kde žily mnohé významné aristokratické rodiny (British History Online, 2014). Lady Bracknell tím chce tedy vyjádřit, že kdyby se nižší vrstvy společnosti vzdělaly, ohrožovaly by postavení aristokracie a vyšších vrstev v Anglii. Jan Lorenc (1905, s. 27) tuto pasáž zcela vynechal. J. Z. Novák (2000, s. 162) promluvu lady Bracknell přeložil jako: „Kdyby je měl, znamenalo by to nebezpečí pro vyšší vrstvy a vedlo by to asi k násilnostem v bohatých čtvrtích.“ Podobně postupoval i Pavel Dominik (2012, s. 19), který uvádí: „Kdyby tomu tak bylo, vyšší společenské třídy by se octly ve vážném nebezpečí a v lepších čtvrtích by patrně propukly násilnosti.“ Oba dva překladatelé správně usoudili, že by cílovému čtenáři narážka na Grosvenor Square příliš neřekla, a tak nahradili tento konkrétní zeměpisný odkaz zobecňujícím popisem „v bohatých čtvrtích“ a „v lepších čtvrtích“. Verze Olgy Ferjenčíkové (2004, s. 38) zní: „Kdyby mělo, znamenalo by to vážné ohrožení vyšších tříd a v ulicích by se zase děly nepřístojnosti.“ Olga Ferjenčíková se sice také rozhodla odkaz na Grosvenor Square nahradit obecným označením „v ulicích“, ale v druhé části výpovědi poněkud pozměnila její smysl. Lady Bracknell zde hovoří o tom, že by hrozilo, že nižší vrstvy společnosti násilím svrhnou vrstvy vyšší. Mluví-li však Olga Ferjenčíková o tom, že by se „děly nepřístojnosti“, může to cílový čtenář pochopit tak, že by na ulicích pouze došlo k nějakým výtržnostem, případně že by se lidé oddávali nějakým odsouzeníhodným činnostem a radovánkám, a poněkud se z tohoto překladu vytrácí ono nebezpečí pro vyšší vrstvy společnosti, že budou násilím svrhnuty.

Během Jackova výslechu se lady Bracknell otáže, jakého původu byl Jackův otec. Zeptá se: „Was he born in what the Radical papers call the purple of commerce, or did he rise from the ranks of the aristocracy?“ (Wilde c1991, s. 497) Jak uvádějí Donohue a Berggren (1905, s. 165), lady Bracknell zde vedle sebe staví dvě skupiny lidí: „the Aristocracy of Birth“, tedy příslušníky starých

aristokratických rodin, kteří disponují výsadním postavením již od narození, a „the Aristocracy of Wealth“, kam spadají různí podnikatelé, kteří získali výsadní postavení díky vydělanému jmění. Hovoří-li zde lady Bracknell o „purple of commerce“, přičemž „purple“ je barvou aristokracie, slouží to, jak tvrdí Donohue a Berggren (1905, s. 165), jako cynický komentář poměrů ve společnosti, kdy bylo možné koupit si za peníze moc. Jan Lorenc (1905, s. 29) přeložil tuto pasáž jako: „Byl příslušníkem stavu, jež radikální časopisy nazývají purpurem obchodu, či byl venkovským šlechticem?“ Podobný postup zvolil i J. Z. Novák (2000, s. 163), který uvádí: „Narodil se, jak by řekly radikální noviny, v purpuru obchodnickém, nebo pocházel z kruhů aristokratických?“ Tito dva překladatelé zachovali ve svém překladu odkaz na purpurovou barvu, je však otázkou, zda cílový čtenář pochopí, jaký má daná barva v anglickém prostředí význam. Olga Ferjenčíková (2004, s. 40) tuto promluvu přeložila jako: „Patřil k podnikatelské smetánce, jak by napsali radikálové, nebo snad pocházel ze šlechtického rodu?“ Pavel Dominik (2012, s. 20) ve svém překladu píše: „Narodil se snad – řečeno slovy radikálního tisku – v prostředí podnikatelské šlechty, anebo pochází z aristokratické rodiny?“ Verze Olgy Ferjenčíkové a Pavla Dominika jsou pro cílové čtenáře bezesporu srozumitelnější a je z nich jasně patrné, že zde Oscar Wilde hovoří o bohatých podnikatelích, kteří díky svému bohatství pronikli mezi šlechtu.

Poté, co lady Bracknell s Gwendolen odejdou z Algernonova bytu, Algernon Jackovi navrhne: „Well, we might trot round to the Empire at ten?“ (Wilde c1991, s. 501) A Jack mu na to odpoví: „Oh, no! I can't bear looking at things. It is so silly“ (Wilde c1991, s. 501). Jak uvádí Joseph Bristow (1992, s. 237), Empire bylo známé londýnské varieté, ke kterému byla připojena tzv. promenade, což bylo prostranství pod širým nebem, které sousedilo s varieté a kde lidé mohli zdálky pozorovat představení a přitom popíjet drinky a bavit se s lidmi. Toto, spolu se skutečností, že se na daném místě často vyskytovaly i prostitutky, přispělo k tomu, jak popisuje Joseph Bristow (1992, s. 237), že daná promenáda byla v roce 1894 na nátlak pruderní části obyvatel, v čele s anglickou spisovatelkou a sociální reformátorkou proklamující ctnostný život Ormiston Chant, uzavřena a tato kauza se stala známou mezi tehdejší společností. Z hlediska dnešního čtenáře, zejména nepatří-li navíc do výchozí kultury, je však tato skutečnost již tzv. mrtvým historickým faktem, jak je označuje Jiří Levý

(1998, s. 64), a překladatel jen těžko může zachovat asociace, které tato Wildeova narážka vyvolala u tehdejšího publika. Uvedme si verze vybraných českých překladatelů. Jan Lorenc (1905, s.87) píše: „Algy: Nuže, jak bychom mohli v deset hodin zajít do Empire? Jack: Oh ne, Nesnesu se dívat. Je to tak pošetilé.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 50) uvádí: „Algernon: Tak se můžeme stavit v deset v Empire? Jack: Ne, ne. Nerad někde zevluju. Vypadá to hloupě.“ Oba dva se rozhodli zachovat odkaz na „Empire“, přičemž se asociace s tím spojené ztrácí. J. Z. Novák (2000, s. 168) oproti tomu píše: „Algernon: Tak bychom si v deset mohli zajet někam do varieté. Jack: Jen to ne! Nevydržel bych se dívat.“ J. Z. Novák se rozhodl nahradit konkrétní narážku na „Empire“, která by cílovému čtenáři nic neřekla, jen obecným pojmem „varieté“. Stejný postup zvolil i Pavel Dominik (2012, s. 24), který ve svém překladu uvádí: „Algernon: Tak co se kolem desáté zastavit ve varieté? Jack: Vyloučeno! Strašně nerad se na něco dívám. Je to tak hloupé.“

Ve chvíli, kdy slečna Prismová Cecily vyčte, že si vede deník, když nejlepším deníkem je naše vlastní paměť, Cecily odvětí: „Memory is responsible for nearly all the three-volume novels that Mudie sends us“ (Wilde c1991, s. 504). Oscar Wilde si zde dělá legraci z románů, které byly v tehdejší době populární a které se vyznačovaly mnohdy značně romantických obsahem a tradičně vycházely právě ve třech svazcích, jejichž psaní Wilde označil za ztrátu času. Zároveň zde Cecily zmiňuje „Mudie“, což byla, jak uvádí Joseph Bristow (1992, s. 237), oblíbená knihovna, kde si lidé dané třísvazkové romány mohli půjčovat. Jan Lorenc (1905, s. 44–45) zde použil opis, který naráží zejména na sentimentální obsah daných románů, a píše: „Mám za to, že paměť je vinna všemi třísvazkovými romány, jež za našich dnů kdy která vzdělaná žena napsala a jež ještě ani jeden vzdělaný muž nikdy nečetl.“ J. Z. Novák (2000, s. 17) tuto promluvu přeložil jako: „Myslím, že paměť má na svědomí skoro všechny třídílné romány, jaké nám posílají z půjčovny.“ Olga Ferjenčíková uvádí: „Mám za to, že právě paměť má na svědomí skoro všechny ty třísvazkové romány, kterých jsou plné obchody.“ A Pavel Dominik (2012, s. 28) tuto větu přeložil jako: „Podle mě je paměť zodpovědná za téměř všechny třísvazkové romány, které nám posílají z knihovny.“ Všichni tito překladatelé nahradili odkaz na „Mudie“, který by pro cílového čtenáře nebyl srozumitelný, obecným označením. Ona kritika tří

svazkových románů, která byla pochopitelná pro publikum v době, kdy Wilde svou hru uveřejnil, se však zcela vytrácí.

Když se Algernon vydává za Jackova fiktivního bratra Ernesta, Cecily mu oznámí: „Uncle Jack is sending you to Australia“ (Wilde c1991, s. 507). Jak vysvětluje Joseph Bristow (1992, s. 238), do exilu do Austrálie, nebo obecně do anglických zámořských kolonií, byli často posíláni lidé, jejichž charakter vyžadoval nápravu. Většina překladatelů při převodu do cílového jazyka zachovala odkaz na Austrálii. Jan Lorenc (1905, s. 50) větu přeložil jako: „Vždyť strýček Jack vás pošle do Austrálie!“ J. Z. Novák (2000, s. 176) ve svém překladu píše: „Strýček Jack vás posílá do Austrálie.“ Pavel Dominik (2012, s. 30) uvádí: „Strýček vás posílá do Austrálie.“ Jedině Olga Ferjenčíková (2004, s. 66) zaměnila Austrálii za Sibiř a píše: „Strýček Jack vás posílá na Sibiř.“ Přestože jsou Sibiř a asociace s ní spojené bližší cílovému čtenáři, je otázkou, zda je v tomto případě nutné přizpůsobovat tímto způsobem danou promluvu cílovému čtenáři, neboť to, že Amerika a Austrálie sloužily původně jako místo, kam byli z Anglie posíláni zločinci a lidé zkaženého charakteru, je vcelku známý fakt.

Ve třetím dějství dorazí do Jackova sídla i lady Bracknell, která se vydala najít Gwendolen. Hned na úvod objasňuje: „Her unhappy father is, I am glad to say, under the impression that she is attending a more than usually lengthy lecture by the University Extension Scheme on the Influence of a permanent income on Thought“ (Wilde c1991, s. 530). Zde Wilde nejenom opět obrací tradiční rozdělení rolí mužů a žen ve společnosti ve viktoriánské Anglii, kdy by to těžko byla žena, která by se vydala vlakem pátrat po dceři, zatímco její otec by zůstal doma, ale Wilde zde odkazuje také na „University Extension Scheme“, což byly, jak vysvětlují Donohue a Berggren (1995, s. 313), veřejné kurzy nabízené některými anglickými univerzitami a určené dospělým lidem s cílem zvýšit vzdělání anglických obyvatel. Jan Lorenc (1905, s. 108) promluvu lady Bracknell přeložil jako: „Její nebohý otec se domnívá, že je v universitní extensi na neobyčejně dlouhé přednášce o vlivu pravidelných příjmů na myšlení.“ Hovoří-li Jan Lorenc o „universitní extensi“, nechává na čtenáři, aby si podle významu slova extenze domyslel, že se bude nejspíše jednat o nějaké rozšíření univerzity, přičemž není jasné, zda si pod tím cílový čtenář dovede představit něco konkrétního, a ani spojení s předložkou „v universitní extensi“ není příliš šťastně zvolené, neboť to spíše naznačuje, že se jedná o nějaké místo, což však není

pravda, neboť „University Extension Scheme“ byl, jak uvádějí Donohue a Berggren (1995, s. 313), název celého programu propagujícího zřizování kurzů pro veřejnost na různých univerzitách. J. Z. Novák (2000, s. 202) pasáž přeložil jako: „Její nešťastný otec je bohudík v domnění, že Gwendolina naslouchá na univerzitě neobyčejně zdlouhavé přednášce o vlivu pravidelného příjmu na myšlení.“ Novák zcela vynechal konkrétní zmínku o daném speciálním programu a nahradil jen obecným konstatováním, že se Gwendolen má nacházet na univerzitě. Podobně postupovala i Olga Ferjenčíková (2004, s. 136), která uvádí: „Chudák její otec bohudík žije v domnění, že dcera je právě na jisté zdlouhavé přednášce o vlivu stálého příjmu na duševní rozvoj.“ Také Ferjenčíková jen obecně popisuje, že lord Bracknell má za to, že je jeho dcera na univerzitní přednášce. Pavel Dominik (s. 51) promluvu přeložil jako: „Chudák její otec žije díkybohu v domnění, že Gwendolína sedí v rámci dálkového studia na nějaké mimořádně dlouhé přednášce o vlivu stálého příjmu na myšlení.“ Díky zmínce o dálkovém studiu se zde Pavel Dominik nejvíce přibližuje významu uvedenému ve výchozím textu, neboť je zde patrné, že se nejedná o řádné univerzitní studium.

Když lady Bracknell zjistí, jak velkým jměním bude Cecily jednou disponovat, začne vehementně podporovat sňatek Cecily s Algernonem. Zároveň si i blíže prohlédne její vzhled a zkonstatuje, že jsou její šaty a účes příliš prosté, a proto navrhne: „A thoroughly experienced French maid produces a really marvellous reset in a very brief space of time. I remember recommending one to young Lady Lacing, and after three months her own husband did not know her“ (Wilde c1991, s. 533). Načež Jack odvěti: „And after six months nobody knew her“ (Wilde c1991, s. 533). Jedná se o jednu z mnoha Wildeových narážek vykreslující vztah mezi Angličany a Francouzi. Puritánská anglická společnost tehdy vše, co bylo spojováno s Francií, odsuzovala jako nemravné, ať již se jednalo o umění či třeba o způsob života. Z promluvy lady Bracknell vyplývá, že francouzská služebná změnila nejen vzhled, ale i chování lady Lacing takovým způsobem, že byla k nepoznání. Donohue a Berggren (1995, s. 321) vysvětlují, že si zde Oscar Wilde pohrává se dvěma významy slova „know“, a to „knowing as recognition and as acknowledgement.“ Uved’me si jednotlivé české překladatelské verze. Jan Lorenc (1905, s. 112) pasáž přeložil jako: „Bracknellová: Zkušená francouzská komorná dokáže za krátko divy. Vzpomínám si, že jsem mladé lady Lancingové doporučila takovou komornou a již za tři měsíce ji vlastní její muž

nepoznal. Jack: A za šest měsíců ji už nepoznal vůbec nikdo.“ J. Z. Novák (2000, s. 205) uvádí: „Lady Bracknellová: Veskrze zkušená francouzská komorná dokáže v kratičké době pravé divy. Pamatuji se, že jsem jednu takovou doporučila lady Lacingové, a tu za tři měsíce nepoznal vlastní manžel. Jack: A za půl roku ji nepoznal vůbec nikdo.“ Pavel Dominik (2012, s. 53) píše: „Bracknellová: Zkušená francouzská komorná dokáže v cukuletu hotové divy. Vzpomínám si, že jsem jednu doporučila mladé lady Lacingové a za tři měsíce ji nepoznal její vlastní muž. Jack: A za půl roku ji už nepoznal nikdo.“ Tito tři překladatelé shodně uvádějí ve svých překladech sloveso „nepoznal“, které může naznačovat pouze změnu vzhledu. Olga Ferjenčíková (2004, s. 140) zvolila jiný překladatelský postup a pasáž přeložila jako: „Lady Bracknellová: Zkušená francouzská komorná dosáhne zakrátko úctyhodných výsledků. Doporučila jsem jednu lady Lacingové a za tři měsíce ji vlastní manžel nepoznal. Jack: A za půl roku už se k ní ani neznal.“ Jackův komentář zde naznačuje, že se změnilo i chování lady Lacing natolik, že se k ní společnost přestala znát. Je totiž otázkou, zda bude cílový čtenář obeznámen s oněmi odsouzeníhodnými názory a hodnotami, se kterými si tehdejší anglická společnost spojovala francouzskou kulturu a společnost.

5.4.3 Překlad geografických názvů

Jelikož je dějištěm hry *The Importance of Being Earnest* Anglie roku 1894, nalezneme v tomto dramatu mnoho odkazů na geografická pojmenování, která bude nutné adekvátním způsobem převést do cílové kultury. V této kapitole porovnáme, jaké překladatelské metody jednotliví překladatelé při převodu geografických názvů zvolili.

Hned na samotném počátku dramatu nastiňuje Oscar Wilde (c1991, s. 483) dějiště prvního jednání slovy: „Morning-room in Algernon's flat in Half-Moon Street.“ Překladatelé zvolili různé metody při překladu místa „Half-Moon Street“. J. Z. Novák (2000, s. 147) tuto informaci zcela vypustil a píše jen: „Přijímací pokoj v Algernonově bytě, [...]“. Pavel Dominik (2012, s. 8) ponechal uvedenou lokaci ve víceméně nezměněném znění: „Salon Algernonova bytu v Half-Moon Street.“ Lze předpokládat, že současný cílový čtenář bude dobře obeznámen

s významem slova „street“. Olga Ferjenčíková (2004, s. 12) přidala krátkou vysvětlivku, aby cílovému čtenáři přiblížila, kde se dané místo nachází, uvádí: „Salón v Algernonově bytě na Half-Moon Street, západní Londýn.“ Jan Lorenc (1905, s. 5) ponechal název místa, ale připojil k němu českou pádovou koncovku: „Byt Algyho v Half Moon Streetu.“ Přidávání české flektivní koncovky k cizímu názvu v tomto případě není adekvátní. Skloňování cizího názvu, u kterého je vždy navíc obtížné určit rod, se nejlépe vyhneme přidáním obecného klasifikátoru, v tomto případě bychom mohli říct: na ulici Half-Moon Street.

Dalším příkladem, kdy Jan Lorenc připojuje poněkud neadekvátně k cizímu místnímu názvu českou koncovku, je věta: „Got nice neighbours in your part of Shropshire?“ (Wilde c 1991, s. 484) Zbylí tři překladatelé přeložili tuto pasáž následovně. J. Z. Novák (2000, s. 148) uvádí: „A máš tam milé sousedy, v tom svém Shropshiru?“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 14) píše: „A copak to tam u vás ve Shropshiru máš za sousedy?“ A verze Pavla Dominika (2012, s. 9) zní: „A sousedy máš ve Shropshiru příjemné?“ Jan Lorenc (1905, s. 8) zvolil odlišný překladatelský postup a napsal: „Máš příjemné sousedy ve svém Shropshirsku?“ K názvu hrabství Shropshire přidal českou koncovku -sko, která se typicky pojí s názvy oblastí v Čechách. Původní název Shropshire tím vytrhl z anglického prostředí, zasadil ho do prostředí českého a vytvořil poněkud podivnou složeninu anglicko-českého názvu.

5.4.4 Překlad metafor, idiomů a slovních hříček

Oscar Wilde si ve svém dramatu často pohrává s jazykem a používá rozličné metafory, idiomy a slovní hříčky v mnohdy velmi nezvyklých formách. Tím se však tyto pasáže stávají skutečným překladatelským oříškem pro překladatele, který by měl zapojit svou kreativitu a převést daný výraz adekvátně do cílové kultury a jazyka. Opět vybereme některé pasáže z Wildeova dramatu a ukážeme si, jaké překladatelské postupy překladatelé zvolili.

Když se Algernon baví s Jackem o manželství, v jednu chvíli Algernon konstatuje: „Divorces are made in Heaven“ (Wilde c1991, s. 485). Oscar Wilde si zde pohrával s anglickým příslovím „Marriages are made in Heaven“ znamenajícím, že lidé si neurčují, do koho se zamilují a koho si vezmou, ale jsou si předurčeni

(Donohue a Berggren 1995, s. 111). Překladatel by se v tomto případě měl zaměřit na význam a funkci daného přísloví a substituovat dané přísloví vhodnou domácí analogií. Jan Lorenc (1905, s. 9) však přísloví pouze přeložil: „Sňatky bývají rozváděny v nebi.“ Tím však čtenáře ochudil o onu slovní hříčku s pozměněným významem přísloví. J. Z. Novák již postupoval jinak. Zvolil si jako výchozí české přísloví „manželství se uzavírají v nebi“ a do svého překladu ho J. Z. Novák (2000, s. 149) pozměnil na: „Manželství se rozvádějí v nebi.“ Pavel Dominik (2012, s. 10) ve svém překladu uvádí: „Rozvod je požehnáním shůry.“ Nepracoval tedy s žádným českým příslovím, ale zapojil do svého překladu pro české čtenáře přirozeně znějící frázi, že je něco „požehnání shůry“, čímž danou promluvu přizpůsobil českému prostředí. Olga Ferjenčíková (2004, s. 16) nabízí velmi kreativní řešení, jako výchozí promluvu si vybrala verš z Markova evangelia znějící „co Bůh spojil, člověk nerozlučuj“ a upravila ho na: „Co bůh rozvádí, člověk nekomentuj.“

Když se Algernon s Jackem baví, ozve se zvonek a Algernon prohlásí: „Ah! that must be Aunt Augusta. Only relatives, or creditors, ever ring in that Wagnerian manner“ (Wilde c1991, s. 490). Algernon zde přirovnává způsob, kterým lady Bracknell zvoní, k hudbě německého skladatele Wilhelma Richarda Wagnera, který žil v letech 1813–1883 a jehož opery se vyznačují dramatickými a pompézními melodiemi (Vargas, 2014). Toto přirovnání, spolu s Algernonovou poznámkou, že tímto způsobem zvoní i věřitelé, nám dává tušit, jak lady Bracknell zazvonila. Podívejme se, jaký přístup při převodu tohoto přirovnání do cílového jazyka a kultury zvolili jednotliví překladatelé. Jan Lorenc (1905, s. 17) celou pasáž s odkazem na Wagnera vypustil a napsal jen: „Ah! Toť konečně teta Augusta!“ J. Z. Novák (2000, s. 155) uvádí: „Á, to je jistě teta Augusta. Jen příbuzní nebo věřitelé zvoní tímto wagnerovským stylem.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 26) ve svém překladu píše: „To musí být teta Augusta. V tomhle wagnerovském stylu zvoní jedině příbuzní. Nebo věřitelé.“ Tyto dvě překladatelské verze počítají s tím, že buďto jsou cíloví čtenáři obeznámeni s Wagnerovou hudbou, nebo jim díky narážce na věřitele dojde, o jaký způsob zvonění se jedná. Pavel Dominik (2012, s. 14) zvolil odlišnou překladatelskou metodu a danou promluvu přeložil jako: „Á, to bude teta Augusta. S tak wagnerovskou naléhavostí zvoní pouze příbuzní nebo věřitelé.“ Přidáním informace se Dominik vyvaroval neporozumění ze strany cílových čtenářů.

Když se doktor Chasuble dozví, že Cecily nevěnuje učení příliš pozornosti, podiví se a prohlásí: „Were I fortunate enough to be Miss Prism’s pupil, I would hang upon her lips. [...] I spoke metaphorically. – My metaphor was drawn from bees. Ahem!“ Oscar Wilde si zde pohrává s idiomem „hang on someone’s every word“, který znamená někomu bedlivě naslouchat (Oxford Learner’s Dictionaries, 2015). To, že doktor Chasuble zamění „word“ za „lips“, naznačuje, že o Miss Prism smýšlí i takovým způsobem, který se k faráři příliš nehodí. Své přeřeknutí se pak snaží zachránit podivným, ne příliš uvěřitelným, přirovnáním ke včelám a rozpaky, v jakých se v tu chvíli nachází, naznačuje i koncové „Ahem!“ Jan Lorenc (1905, s. 46) tuto pasáž přeložil jako: „Kdybych já měl štěstí být žákem miss Prismovy, visel bych na jejích rtech. [...] Mluvil jsem obrazně – obrazně! [...] Moje metafora je vzata ze života včel. Hm!“ J. Z. Novák (2000, s. 173) ve svém překladu píše: „Mít já to štěstí a být žákem slečny Prismové, visel bych jí na rtech. [...] Míním to obrazně. Ten obraz jsem si vypůjčil od včel. Hm.“ A Pavel Dominik (2012, s. 28–29) uvádí: „Kdybych já měl to štěstí a byl žákem slečny Prismové, visel bych jí na rtech. [...] Myslel jsem to obrazně – moji metaforu inspirovaly včelky. Ehm!“ V češtině se běžně říká „viset někomu na rtech“, ono pohrávání si s ustáleným idiomem zde tedy odpadá, ale i z této promluvy je patrné, proč se pak doktor Chasuble cítí provinile. Všichni tři překladatelé také zachovali onu metaforu se včelami, která toto provinění dokresluje. Olga Ferjenčíková (2004, s. 60) zvolila postup jiný a ve svém překladu píše: „Kdybych já měl to štěstí a byl žákem slečny Prismové, doslova bych jí visel na rtech. [...] Myslím čistě metaforicky. Jedině tak může studium přinést ovoce.“ Nahrazením metafory o včelách však Olga Ferjenčíková pozměnila význam výchozího textu a vymizela ona chabá výmluva, kterou doktor Chasuble obhajoval svou prvotní poznámku.

Ve chvíli, kdy se spolu Gwendolen a Cecily hádají, Cecily dojde trpělivost a prohlásí: „This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade I call it a spade“ (Wilde c1991, s. 521–522). Gwendolen ji na to povýšeně odpoví: „I am glad to say that I have never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different“ (Wilde c1991, s. 522). Oscar Wilde zde použil idiom „call a spade a spade“, který znamená hovořit upřímně, i když je pravda nepříjemná (Cambridge Dictionaries Online, 2015). Zároveň však samotné

slovo „spade“ znamená „rýč“ či „lopata“. Gwendolen zde vědomě pomine význam celého idiomu a zaměří se pouze na slovo „spade“ a povyšuje se nad Cecily, že ona pochází z vyšších kruhů, a rýč či lopata jí tedy nic neříkají. Podívejme se, jak při překladu postupovali jednotliví překladatelé. Jan Lorenc (1905, s. 92) tuto slovní při přeložil jako: „Cecily: Není teď čas na to, nosit dutou masku společenské slušnosti. Nyní je nutno, pojmenovat dítě pravým jménem. Gwendoline (satiricky): Na štěstí jsem nikdy neviděla dítěte. Patrně jsou naše sociální vrstvy zcela různé.“ Narážka na dítě však zde není příliš vhodná, neboť dítě neimplikuje nižší sociální postavení. Olga Ferjenčíková (2004, s. 166) dialogy přeložila jako: „Cecilie: Odložme masky bonmotu. Narážek bylo dost. Mluvte laskavě, jak vám zobák narost. Gwendolína: (sarkasticky) Nevím, čím mluvíte vy. Ale chápu, že taky u vás na venkově asi moc možností nemáte.“ Olga Ferjenčíková se poněkud odchýlila od výchozího textu a odkaz na odlišné sociální vrstvy je zde jen implicitní, její řešení je však funkční. J. Z. Novák (2000, s. 192) nabízí hezký překlad, a to: „Cecilie: V takovéto chvíli se odkládá líbivá maska slušnosti. Na hrubou košili, hrubá záplata! Gwendolína (ironicky): Já jsem hrubou košili bohudík nikdy neviděla. Je jasné, že naše společenská prostředí jsou zcela rozdílná.“ J. Z. Novák vhodně nahradil idiom „call a spade a spade“ českým pořekadlem „na hrubou košili, hrubá záplata“ a díky této narážce na hrubou košili i hezky vyznívá rozdíl mezi společenským postavením Cecily a Gwendolen, alespoň jak ho vnímá Gwendolen. Pavel Dominik (2012, s. 43) zvolil překlad: „Cecilie: Je čas odložit škrabošku etikety. Já vám to tedy řeknu po lopatě. Gwendolína (jízlivě): S potěšením konstatuji, že jsem lopatu nikdy neviděla. Je zjevné, že se nacházíme na společensky diametrálně odlišných úrovních.“ Pavlu Dominikovi se podařilo zůstat z velké části věrný originálu, přičemž však fráze „řict něco po lopatě“ je vlastní cílovému jazyka a vyznívá přirozeně. Lopata se také pojí k nižším vrstvám obyvatelstva, a Dominikův překlad tedy může být považován za velmi povedený.

5.5 Překlad humoru

Wildeova hra je plná humorných narážek a pasáží. Aby bylo zachované původní vyznění tohoto dramatu, musí překladatel při překladu těchto humorných

prvků pečlivě volit překladatelskou metodu, aby správně vystihl lehkost a komičnost Wildeova způsobu psaní. Zmíňme si některé z nespočtu komických pasáží, které je možno nalézt v textu.

Když Algernon poskytuje Jackovi cenné rady, co se týče manželství, jedna z nich zní: „You don't seem to realize, that in married life three is company and two is none“ (Wilde c1991, s. 490). Oscar Wilde si zde pohrává se známým anglickým pořekadlem „two is company and three is none“ (Ferjenčíková 2004, s. 169). Jan Lorenc (1905, s. 17) danou pasáž přeložil jako: „Zdá se, že nechceš chápati, můj milý, že v manželství tvoří kollegium tři a ne dva.“ Tím však poněkud utlumil humorné, ironické vyznění této promluvy. J. Z. Novák (2000, s. 155) přeložil Algernonovu radu jako: „Ty si zřejmě neuvědomuješ, že v manželství musí být na zábavu tři, dva na to nestačí.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 26) ve svém překladu uvádí: „Asi si neuvědomuješ, že v manželství je ve třech hned veseleji.“ Pavel Dominik (2012, s. 14) píše: „Zřejmě si neuvědomuješ, že manželství je mnohem zábavnější ve třech než ve dvou.“ Všechny tyto tři verze již lépe vystihují humornou složku dané promluvy.

Když lady Bracknell vchází k Algernonovi do bytu, přivítá se s ním slovy: „Good afternoon, dear Algernon, I hope you are behaving very well“ (Wilde c1991, s. 490). Načež jí Algernon odpoví: „I'm feeling very well, Aunt Augusta“ (Wilde c1991, s. 490), čímž vědomě ignoruje dotaz lady Bracknell na to, zda se chová slušně. Jan Lorenc (1905, s. 18) ve svém překladu část tohoto hraní se slovy zcela vypouští a uvádí jen: „Nuže, milý Algernone, doufám, že jsi zdrav.“ Tím však ochuzuje cílové čtenáře o humorný prvek, který byl ve výchozím textu. Olga Ferjenčíková (2004, s. 26) danou promluvu přeložila jako: „Lady Bracknellová: Dobré odpoledne, Algernone. Doufám, že se chováš slušně. Algernon: Mám se slušně, tetičko, děkuju za optání.“ Pavel Dominik (2012, s. 14) ve svém překladu uvádí: „Bracknellová: Dobré odpoledne, Algernonku. Doufám, že se chováš slušně. Algernon: Cítím se slušně, teto Augusto.“ Velmi povedený překlad má J. Z. Novák (2000, s. 156), který píše: „Lady Bracknellová: Dobré odpoledne, drahý Algernone. Doufám, že žiješ slušně. Algernon: Žiju si slušně, teto Augusto.“

Při výslechu Jacka se lady Bracknell otáže i na jeho původ. Jack jí vypráví, jak byl nalezen postarším a dobrosrdečným panem Thomasem Cardewem. Lady Bracknell se po chvíli otáže: „In what locality did this Mr. James, or Thomas,

Cardew come across this ordinary hand-bag?“ (Wilde c1991, s. 498). Tím, že zde lady Bracknell uvede dvě naprosto nepodobná křestní jména, je očividné, že ji vůbec nezajímá, kdo Jacka našel a jaké byl povahy, podle Jackova předchozího popisu se zjevně jednalo o velmi váženého a ušlechtilého pána, ale jedině, co je pro lady Bracknell podstatné, je fakt, že byl Jack nalezen v tašce a kde se ta taška nacházela. Jan Lorenc (1905, s. 30) tuto část se dvěma jmény vynechal a ve svém překladu uvádí jen: „Ale kde našel mr. Cardew tuto obyčejnou cestovní brašnu?“ J. Z. Novák (2000, s.164) pasáž přeložil jako: „A na jakém místě přišel ten pan Jonáš, či Tomáš Cardew k té obyčejné příruční brašně?“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 42) zvolila podobný postup a píše: „Kde přesně ten pan Ronald nebo Donald Cardew našel onu docela obyčejnou kabelu?“ Tím, že tyto dva překladatelé zvolili podobně znějící jména, ať již „Jonáš, či Tomáš“, nebo „Ronald nebo Donald“, poněkud utlumili onen absolutní nezáměr lady Bracknell o to, kdo Jacka vychoval. Znějící-li křestní jména podobně, může si čtenář lady Bracknell ospravedlňovat, že se jen přeslechla. Pavel Dominik (2012, s. 21) ona zcela nepodobná jména zachoval a píše: „A kde přesně ten pan James nebo Thomas Cardew tu obyčejnou tašku našel?“

Jedno z Algernonových mnoha mouder zní: „It is awfully hard work doing nothing. However, I don't mind hard work where there is no definite object of any kind“ (Wilde c1991, s. 501). Překladatelé by si v tomto případě měli dát pozor na to, aby výsledná promluva byla stejně nesmyslná a paradoxní, jako je tomu ve výchozím textu. Jan Lorenc (1905, s. 87) tuto promluvu přeložil jako: „Je to po čertech perná práce, nic nedělat. Ale nelekám se sebe pernější práce, nejde-li právě o určitý případ.“ V jeho verzi se humorný prvek celého Algernonova konstatování však poněkud vytrácí. U spojení „nejde-li právě o určitý případ“ není zcela jasné, co je tím myšleno, a zároveň se vytrácí paradox, který Oscar Wilde do této promluvy zakomponoval. Olga Ferjenčíková (2004, s. 50) ve svém překladu uvádí: „To je ovšem dřina, nedělat nic. Nicméně dřina mi nevádí, když se při ní nic nedělá.“ Přestože Ferjenčíková vystihla poselství této promluvy, v jejím překladu se informace obsažené v první a v druhé větě dosti opakují. Povedený překlad nabízí J. Z. Novák (2000, s. 168): „To je hrozně těžká práce, nedělat nic. Ale mně těžká práce nevádí, když nevede k žádnému určitému cíli.“ A hezký překlad má i Pavel Dominik (2012, s. 24): „Nedělat nic je strašná dřina. Ne že by mi dřina vadila, jenom nesmí vést k nějakému cíli.“

Když se doktor Chasuble holedbá, že umí jen jedno kázání a používá ho při všech rozličných příležitostech, vyzní jeho vychloubání naopak směšně. Zmíní se také, kdy toto své kázání pronesl naposledy, jak uvádí: „The last time I delivered it was in the Cathedral, as a charity sermon on behalf of the Society for the Prevention of Discontent among the Upper Orders.“ Jak objasňuje Joseph Bristow (1992, s. 239), Oscar Wilde zde zesměšňuje všemožné dobročinné organizace, které v té době vznikaly, jako například „the Society for Bettering the Condition of the Poor“ nebo „the Society for the Relief of the Destitute Sick“. Překladaelé by se tento ironický nádech měli snažit zachovat. Jan Lorenc (1905, s. 56) pasáž přeložil jako: „Naposled jsem je měl v katedrále ve prospěch spolku k zamezení nespokojenosti mezi vyšším duchovenstvem.“ Zde se humorný prvek promluvy však poněkud vytrácí. J. Z. Novák (2000, s. 178) uvádí: „Naposled jsem je pronesl v katedrále jako dobročinné kázání ve prospěch Společnosti pro zamezení nespokojenosti mezi vyššími řády duchovenstva.“ Pavel Dominik (2012, s. 33) promluvu přeložil jako: „Naposledy jsem ho přednesl na dobročinné pobožnosti v katedrále, a to jménem Společnosti pro předcházení nespokojenosti mezi příslušníky vyšších vrstev.“ Povedený překlad nabízí Olga Ferjenčíková (2004, s. 72), která píše: „Naposledy jsem s ním vystoupil v katedrále, když jsem kázal jménem Sdružení pro prevenci špatné nálady mezi příslušníky vyšších vrstev.“ Tím, že zde Olga Ferjenčíková hovoří o „prevenci špatné nálady“, umocňuje parodizující charakter celé promluvy, jak ji Oscar Wilde zamýšlel.

Ve chvíli, kdy Jack vyčítá Algernonovi jeho bunburizování u něj doma, Algernon prohlásí, že bere bunburizování vážně, a otáže se Jacka: „What on earth you are serious about I haven't got the remotest idea. About everything, I should fancy. You have such an absolutely trivial nature“ (Wilde c1991, s. 525). Zde je krásně patrná Wildeova obliba v paradoxech, kdy se jedna část promluvy staví do přímého kontrastu s částí následující. Jelikož je tento styl psaní pro Wildea charakteristickým, měl by být paradox zachován i v cílovém textu. Jan Lorenc (1905, s. 99) promluvu přeložil jako: „V čem ty's, u všech kozlů, vážným, o tom nemám ani potuchy. Myslím, že ve všem. Máš totiž naprosto triviální povahu.“ J. Z. Novák (2000, s. 197) uvádí: „Co ty bereš vážně, to vážně nevím. Nedivil bych se, kdybys bral všechno vážně. Ty jsi taková lehkovážná povaha.“ V těchto dvou verzích je paradox mezi jednotlivými částmi promluvy zachován. Pavel Dominik (2012, s. 46) Algernonův komentář přeložil jako: „Nemám nejmenší

tušení, co proboha bereš vážně ty. Asi všechno. Nemáš totiž vůbec úroveň.“ Dominik zde pozměnil konec Algernonovi výpovědi a odkazem na Jackovu úroveň poněkud utlumil Wildeův paradox. I Olga Ferjenčíková (2004, s. 126) Algernonovu výpověď pozměnila a píše: „Co bereš vážně ty? Nejspíš všechno, vid’? Svatá prostoto!“ I zde zvolání „svatá prostoto“ poněkud narušuje Wildeův paradox.

Hned poté, co i Cecily a Algernon oznámí lady Bracknell, že se zasnoubili, šokovaná lady Bracknell prohlásí: „I do not know whether there is anything peculiarly exciting in the air of this particular part of Hertfordshire, but the number of engagements that go on seems to me considerably above the proper average that statistics have laid down for our guidance“ (Wilde s1991, s. 531–532). Oscar Wilde si zde dělá legraci ze života tehdejší společnosti a tvrdí, že potřebovali různé průzkumy a statistiky, aby vůbec věděli, jakým způsobem žít. Tuto vtipnou narážku zachovala většina překladatelů. J. Z. Novák (2000, s. 204) větu přeložil jako: „Nevím, jestli ovzduší v této části Anglie je snad nějak obzvláště dráždivé, ale mám dojem, že počet zasnoubení tu převyšuje slušný průměr, kterým se podle statistik máme řídit.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 138) uvádí: „Zdejší povětrí je pravděpodobně velmi stimulující, neboť aktuální počet zasnoubení významně převyšuje průměrné hodnoty, které nám – coby následováníhodné standardy – předkládá statistická ročenka.“ A Pavel Dominik (2012, s. 52) ve svém překladu píše: „Nevím, zda se v ovzduší zdejšího hrabství nenachází něco zvláště pikantního, ale počet zasnub značně převyšuje průměr, jaký stanovila statistika, abychom se měli čím řídit.“ Tito tři překladatelé hezky vystihli význam výchozího textu a pomocí slov jako „řídit se“ či „následováníhodné“ zachovali Wildeův sarkastický komentář. Jan Lorenc (1905, s. 110) pasáž přeložil jako: „Nevím, visí-li v této části Hertfordshiru něco rozčilujícího ve vzduchu, ale zdá se mi, že počet zasnoubení, jež se tu konají, převyšuje značně průměr, který statistikové pro naši orientaci zjistili.“ Použitím výrazu „pro naši orientaci“ však z této promluvy mizí humorná složka, která byla obsažená ve výchozím textu, neboť z této překladatelské verze nevyplývá, že si lidé tyto statistiky vzali k srdci a přesně se jimi řídili.

5.6 Střet dvou jazykových systémů

Překládáme-li text z jednoho jazykového systému do druhého, nalezneme často na pasáži, které není možné z důvodu odlišnosti obou jazykových systémů zachovat. Slovo použité ve výchozím textu může například obsahovat významové složky, kterými ekvivalent v cílovém jazyce nedisponuje. Překladatel se musí, jak konstatují i Nida a Taber (2003, s. 106) smířit s tím, že některé významy se mohou při převodu do cílového jazyka ztratit.

Ve chvíli, kdy Algernon přesvědčuje Jacka, aby se přiznal ke své pravé identitě, že se mu tak uleví, mu Jack odvětlí na jeho radu: „It is very vulgar to talk like a dentist when one isn't a dentist. It produces a false impression“ (Wilde c1991, s. 487). Oscar Wilde zde narážku na zubaře použil nejen kvůli předchozímu Algernonovu vyjádření o ulevení si od bolesti, ale také si zde pohrává s dvojným významem slova „impression“, které znamená nejen „dojem“, ale také tímto výrazem zubaři označují otisky zubů, které se následně používají k vytvoření umělého chrupu (Ferjenčíková 2004, s. 169). V češtině však neexistuje takové mnohoznačné slovo, které by zahrnovalo oba dva významy. Překladatel zde může zachovat odkaz na zubaře, ale již se mu nejspíše nepovede zprostředkovat pro cílové čtenáře i onu slovní hříčku. Tento překladatelský postup zvolili také všichni čtyři překladatelé. Uvedme si jejich verze. Jan Lorenc (1905, s. 13) píše: „Ale je to nezpůsob, mluvit jako zubní lékař, nejsi-li jím opravdu. To dělá velmi falešný dojem.“ J. Z. Novák (2000, s. 152) uvádí: „A to je veliká nestoudnost mluvit jako zubař, když zubař nejsi. Budí to mylný dojem.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 20) tuto pasáž přeložila jako: „Teď mluvíš úplně jako zubař, Algy. To je dost nefér, když žádný zubař nejsi. Uvádíš tím lidi v omyl.“ A onu slovní hříčku použitou v originále vysvětlila v poznámkách na konci knihy. Pavel Dominik (2012, s. 12) píše: „Je velice neomalené mluvit jako zubař, když nejsi zubař. Vyvolává to falešný dojem.“

Při překladu se střetávají dva odlišné jazykové systémy, a tím pádem i dvě odlišné pravopisné normy. Zvolí-li si překladatel spíše exotizační metodu, mohou některé prvky z cizího pravopisu proniknout i do cílového textu. Prvky cizího pravopisu jsou někdy patrné v překladu Jana Lorence. Ve chvíli, kdy Algernon odhalí Jackovu pravou identitu, prohlásí: „I may mention that I have always suspected you of being a confirmed and secret Bunburyist; and I am quite sure of

it now“ (Wilde c1991, s. 488). Jan Lorenc (1905, s. 13) tuto větu přeložil jako: „Smím snad říci, že jsem tě vždy měl v podezření, že’s přísným a tajným Bunburyistou, a nyní jsem si tím úplně jist.“ Jan Lorenc jednak ponechal původní výraz „Bunburyist“ nezměněný a pouze ho vyskloňoval, jednak napsal daný výraz s velkým písmenem, stejně jako je tomu v originále, přestože v češtině se nejedná o vlastní jméno, ale o jméno obecné, a mělo by se tedy psát s malým písmenem. J. Z. Novák, Olga Ferjenčíková a Pavel Dominik oproti tomu přizpůsobili výraz „Bunburyist“ českému pravopisu. J. Z. Novák (2000, s. 152) píše: „Musím poznamenat, že tě odjakživa podezřívám, že jsi zapřísáhlý tajný bunburista. A teď to vím docela jistě.“ Verze Olgy Ferjenčíkové (2004, s. 22) zní: „Musím říct, že jsem tě vždycky podezíral, že jsi nenapravitelný tajnůstkář a bunburista. Teď už jsem si tím naprosto jistý.“ A Pavel Dominik (2012, s. 12) uvádí: „Mohu ti prozradit, že jsem měl odjakživa podezření, že jsi zapřísáhlý bunburista – a teď jsem si tím jist.“ V těchto překladatelských verzích je pravopis výrazu „Bunburyist“ přizpůsoben pravopisné normě cílového jazyka, a lépe tak zapadá do cílového textu.

Prvky cizího pravopisu se ve verzi Jana Lorence neprojevují jen u novotvarů, které Oscar Wilde vytvořil, ale i poměrně běžných slov, která však čeština přijala z cizích jazyků. Zde je cizí původ slov patrný zejména díky zdvojeným souhláskám, případně díky kombinacím hlásek, kterými se vyznačoval původní pravopis, ale které však v českém jazyce nejsou běžné. Ve verzi Jana Lorence (1905) můžeme na taková slova narazit poměrně často, na ukázkou si uvedeme několik příkladů: „kollegium“ (s. 17), „intelektuální“ (s. 17), „pessimista“ (s. 40), „theorie“ (s. 53), „adressy“ (s. 111). Všechna tato slova podtrhují exotizační přístup, který Jan Lorenc při svém překladu zvolil.

Další cizí prvek, který můžeme nalézt v překladu Jana Lorence, je použití anglického určitého členu. Když Algernon vytáhne Jackovu vizitku s falešnou identitou, čte: „Mr. Ernest Worthing, B. 4, The Albany“ (Wilde c1991, s. 487). Jan Lorenc (1905, s. 12) změní pouze vlastní jméno Ernest, ale vše ostatní zachová v nezměněné podobě a píše: „Mr. Arnošt Worthing, B. 4, The Albany.“ Ponechání anglického oslovení Mr. bude probráno níže v tomto textu, nyní se zaměříme pouze na použití anglického určitého členu, jehož zachování v cílovém textu je neadekvátní. Zbylí překladatelé přizpůsobili danou pasáž cílovému jazyku. J. Z. Novák (2000, s. 152) uvádí: „Filip Worthing, Londýn, Albany 4.“ Olga

Ferjenčíková (2004, s. 20) vizitku přeložila jako: „Pan Filip Worthing, Londýn, Albany 4.“ Pavel Dominik (2012, s. 11) nejen přizpůsobuje způsob psaní českému jazyku, ale zároveň přidává informace, aby cílovému čtenáři osvětlil, o jaké místo se přesně jedná, ve svém překladu píše: „Pan Filip Worthing, byt B4, penzion Albany, Piccadilly.“

5.6.1 Slovosled

V jednotlivých českých překladech hry *The Importance of Being Earnest* také můžeme pozorovat rozdíly v tom, do jaké míry zůstávají daní překladatelé při převodu textu do cílového jazyka ovlivnění původní anglickou strukturou vět. Zejména v překladu Jana Lorence můžeme nalézt věty, jejichž slovosled je poněkud kostrbatý a nepřirozený, což nám dává tušit, že jejich výstavba se nejspíše držela svého originálního vzoru. Uvedme si opět několik příkladů.

Hned zpočátku hry hovoří Algernon s Lanem a se dostanou i k tématu manželství, přičemž Algernon konstatuje: „Lane’s views on marriage seem somewhat lax“ (Wilde c1991, s. 484). Jan Lorenc (1905, s. 7) tuto promluvu přeložil jako: „Laneovy názory o manželství jsou, jak se zdá, poněkud volné.“ Můžeme si povšimnout, že se zde Jan Lorenc víceméně držel anglické struktury věty tak, jak byla uvedena ve výchozím textu. Ostatní překladatelé zvolili překlad volnější. J. Z. Novák (2000, s. 148) přeložil větu jako: „Jak se zdá, dívá se Lane na manželství poněkud nevázaně.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 14) uvedla překlad: „Laneovy názory na manželství jsou poněkud nekonvenční.“ A Pavel Dominik (2012, s. 8) píše: „Mám pocit, že Lane bere manželství na lehkou váhu.“ U novějších verzí překladu můžeme pozorovat pro češtinu přirozenější slovosled, díky čemuž je daná promluva, ač je tato krátká, snadněji vyslovitelná a srozumitelná, což je při dramatickém překladu důležitým faktorem.

Když se Algernon snaží z Jacka vymámit přiznání o jeho pravé identitě, v jednu chvíli se ho zeptá: „Yes, but that does not account for the fact that your small Aunt Cecily, who lives at Tunbridge Wells, calls you her dear uncle“ (Wilde c1991, s. 487). Uvedme si opět nejprve verzi Jana Lorence. Jan Lorenc (1905, s. 13) ve svém překladu uvádí: „Ale z toho stále ještě nevysvítá, proč tvá malá teta Cecily, jež bydlí v Tunbridge Wells, tě nazývá svým milým strýčkem.“

I v tomto případě působí daný slovosled vcelku nepřirozeně a zkusíme-li si danou promluvu vyslovit nahlas, což bychom při překladu dramatického textu měli vždy udělat, snadno se může stát, že se zadrhneme. J. Z. Novák (2000, s. 152) větu přeložil jako: „Jenže to ještě nevysvětluje, proč ti tvá malá teta Cecilie, která žije v Tunbridge Wells, říká drahý strýčku.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 20) uvádí: „To ale nevysvětluje skutečnost, že tě tvoje malá teta Cecilie z Tunbridge Wells tituluje drahý strýčku.“ A Pavel Dominik (2012, s. 12) píše: „Jistě, ale tím se pořád nevysvětluje, proč tě trpasličí tetička Cecilka, která žije v Tunbridge Wells, nazývá drahým strýčkem.“

5.6.2 Rozlišování tykání a vykání

Dalším prostředkem, který mohou překladatelé při převodu do češtiny používat k dokreslení vztahů mezi osobami je rozlišování tykání a vykání. Uvedme si několik příkladů ze hry, kde překladatelé pomocí tykání a vykání lépe nastínili, jaké vztahy mezi sebou jednotlivé osoby mají a jak se tyto vztahy v průběhu hry mění.

Nejvhodnějším příkladem na demonstraci, jak tykání a vykání vhodně doplní situaci nastíněnou ve výchozím textu, je moment, kdy Jack žádá Gwendolen o ruku (Wilde c1991, s. 493–495). Přestože ve viktoriánské společnosti měl hlavní slovo muž a přestože bychom čekali, že při žádosti o ruku bude tradičně dominantnější roli zastávat muž, zde je to Gwendolen, která celý návrh sňatku řídí. Střídáním náklonnosti a chladnějšího přístupu manipuluje s Jackem a nutí ho, aby jeho žádost o ruku probíhala přesně podle jejích představ. Při převodu do češtiny využila většina překladatelů tykání a vykání, konkrétně se jednalo o Jana Lorence (1905, s. 23–25), Olgu Ferjenčíkovou (2004, s. 33–36) a Pavla Dominika (2012, s. 17–18). Všichni tři postupovali při překladu podobně. Ve chvíli, kdy Gwendolen také přizná, že Jacka miluje, začnou si spolu tykat. Poté ale Jack zmíní, že se musí dát ihned oddat, aniž by však předtím řádně požádal Gwendolen o ruku, a Gwendolen opět přejde k vykání a donutí Jacka tímto svým chladným přístupem, aby jí znovu vykal, dokud jí patřičně nepožádá o ruku. V této situaci se rozlišování tykání a vykání přímo nabízí a vhodně vystihne, jak si Gwendolen s Jackem citově zahrává. Přestože angličtina

nedisponuje tímto rozdílem mezi tykáním a vykáním, vztahy mezi danými osobami jsou naznačeny pomocí způsobu, jakým se Gwendolen a Jack oslovují, zda používají křestní jména, či příjmení. J. Z. Novák (2000, s. 159–161) byl jediný, který při překladu tohoto úseku do češtiny nevyužil tykání a vykání a v jeho verzi si po celou dobu Gwendolen s Jackem vykájí.

5.6.3 Použití diminutiv

Jak již bylo řečeno, jedním z prostředků, kterými čeština oproti angličtině disponuje a se kterými si překladatel může při překladu do češtiny vyhrát, jsou zdobněliny. Na několika ukázkách z vybraných překladů si ukážeme, kdy překladatelé zdobněliny použili a jak to ovlivnilo význam textu.

Ve chvíli, kdy Algernon vrací Jackovi jeho cigaretové pouzdro, přečte věnování, které je na něm vyryto, stojí tam: „From little Cecily with her fondest love“ (Wilde c1991, s. 487). Jan Lorenc (1905, s. 12) přeložil danou pasáž jako: „Od malé Cecily v oddané lásce.“ Zejména v této větě se ale použití zdobněliny vcelku nabízí. Nejenže se jedná o věnování, což již samo o sobě vypovídá o vřelých citech, které k sobě dané osoby chovají, ale víme-li navíc, v jakém vztahu Cecily a Jack jsou, použití zdobněliny se v tomto případě zdá jako velmi příhodné. Uchýlili se k němu i všichni zbylí překladatelé. J. Z. Novák (2000, s. 151) píše: „Od malé Cecilky z něžné lásky...“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 20) věnování přeložila jako: „S vroucí láskou tvá malá Cecilka.“ A Pavel Dominik (2012, s. 11) zvolil překlad: „Od milující malé Cecilky s láskou.“ Ač by se použití přídavného jména „malá“ v tomto věnování mohlo zdát nadbytečné, jelikož již samo diminutivum tuto významovou složku obsahuje, v tomto kontextu je nutné dané přídavné jméno zachovat, neboť ho Oscar Wilde o několik promluv použije k humorné narážce.

Zdobněliny nemusí vyjadřovat pouze kladný citový vztah, ale jejich užití může mít i ironický nádech. Ve chvíli, kdy Algernon mluví o manželství ve třech, Jack prohlásí, že tuto teorii již padesát let hlásá zkažené francouzské drama, a Algernon na to odvětlí: „Yes, and that the happy English home has proved in half the time“ (Wilde c1991, s. 490). Pavel Dominik (2012, s. 14) tento Algernonův komentář přeložil jako: „Ano, a šťastným anglickým rodinkám stačila poloviční

doba, aby prokázaly její platnost.“ Použitím zdrobněliny ještě více umocní ironický nádech celé této promluvy. Ostatní překladatelé se v tomto případě k užití zdrobněliny neuchýlili, jejich verze jsou však také zcela adekvátní. Pro přehled si je uvedeme. Jan Lorenc (1905, s. 17) tuto větu přeložil jako: „Ano, a jejíž pravdivost za polovici tohoto času dokumentovaly šťastné anglické domácnosti.“ J. Z. Novák (2000, s. 155) uvádí: „Ano. A šťastný anglický domov ji prokázal v praxi za dobu poloviční.“ A Olga Ferjenčíková (2004, s. 26) přeložila danou větu jako: „Ano, a spořádaná anglická domácnost ji uvedla do praxe ani ne za polovinu toho času.“

Poté, co lady Bracknell zjistí, že se Algernon zasnoubil s Cecily, povýšeně se obrátí na Jacka a zeptá se ho na několik informací o Cecily, přičemž je ze všech jejích otázek patrné, že o postavení Cecily nemá příliš valné mínění. Již se zvedá k odchodu a položí Jackovi poslední otázku: „As a matter of form, Mr. Worthing, I had better ask you if Miss Cardew has any little fortune?“ (Wilde c1991, s. 532) Takto formulovaný dotaz také naznačuje, že lady Bracknell nevěří, že Cecily nějakým jměním disponuje. Onen sarkasmus obsažený v této promluvě nejlépe vystihl Pavel Dominik (2012, s. 52), který pasáž přeložil jako: „Jen tak pro pořádek, pane Worthingu: ráda bych se vás zeptala, zda má slečna Cardewová nějaký majeteček?“ Použitím zdrobněliny Dominik vystihl pochyby lady Bracknell o tom, že by Cecily mohla mít nějaké větší jmění. Ostatní překladatelé zdrobnělinu v této promluvě nepoužili. Jan Lorenc (1905, s. 112) uvádí: „Jakožto formální věc, ptám se vás, pane Worthingu, má-li miss Cardewová nějaké jmění.“ J. Z. Novák (2000, s. 205) promluvu přeložil jako: „Jen tak pro úplnost bych se ještě měla zeptat, pane Worthingu, má-li slečna Cardewová nějaký majetek?“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 140) dotaz přeložila jako: „Ovšem ještě je tu jedna formalita: pane Worthingu, nemá slečna Cardewová čirou náhodou nějaké věno?“ Všechna tato řešení jsou také adekvátní, nicméně verze Pavla Dominika díky zdrobnělině nejzjevněji odráží původní sarkasmus promluvy.

5.7 Míra expresivity v překladech

Pokud mezi sebou porovnáváme jednotlivé překlady, povšimneme si, že čím novější překlad je, tím větší je u něj tendence k vyšší míře expresivity. Tato

skutečnost by byla dokladem oné vzrůstající míry intenzifikace výrazů v současných překladech, jak o ní hovoří například Jiří Levý (1998, s. 143) či Zlata Kufnerová (1994, s. 142). Uvedeme si několik případů ze hry *The Importance of Being Earnest*, který tento fenomén dokládají.

Když se Algernon Jacka otáže, kvůli čemu přijel do města, Jack odpoví: „Oh, pleasure, pleasure! What else should bring one anywhere? Eating as usual, I see, Algy“ (Wilde c1991, s. 484). Uvedme si nyní jednotlivé verze překladů od nejstaršího po nejnovější překlad. Jan Lorenc (1905, s. 7) píše: „Oh, zábava, zábava! Co jiného mělo by člověka někam přivést? [...] Vidím že zase, jako obyčejně, jíš, můj milý Algy.“ J. Z. Novák (2000, s. 148) pasáž přeložil jako: „Ach, zábava, zábava. Co jiného by mělo člověka někam přivádět? Ty, ovšem, Algy, jako obvykle, jíš.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 14) uvádí: „Za zábavou, samozřejmě. Kvůli čemu jinému by se člověk vůbec někam honil? Jak vidím, už zas máš plnou pusou, Algy!“ A v neaktuálnější verzi od Pavla Dominika (2012, s. 9) se píše: „Zábava, jediné zábava! Kvůli ničemu jinému nemá cenu vytahovat paty z domu. Už se zase cpeš, Algy?“ Můžeme si povšimnout, že se od neutrálních výrazů dostáváme postupně ke slovům jako „vytahovat paty z domu“ či „cpát se“.

Narůstající míru expresivity můžeme u Pavla Dominika pozorovat i u překladu věty, kterou Jack okomentuje jedno z Algernonových netradičních mouder o ženách a která zní: „Oh, that is nonsense!“ (Wilde c 1991, s. 485) Jan Lorenc (1905, s. 10) tuto pasáž přeložil jako: „Oh, to je nesmysl!“ J. Z. Novák (2000, s. 150) uvádí: „Ach, to jsou hlouposti.“ A Olga Ferjenčíková (2004, s. 16) větu převedla jako: „To je nesmysl.“ Tito tři překladatelé použili vcelku neutrální výrazy, Pavel Dominik (2012, s. 10) oproti tomu zvolil expresivnější překlad: „To je ale pitomost!“

Velmi expresivní je Pavel Dominik i v pasáži, kde se lady Bracknell, v návaznosti na Algernonovu výmluvu, že bude muset opět jet za svým nemocným přítelem Bunburym, vyjadřuje o tendenci některých lidí pomáhat nemocným. Lady Bracknell prohlásí: „Nor do I in any way approve of the modern sympathy with invalids“ (Wilde c1991, s. 492). Zde se opět míra zvolené expresivity mezi jednotlivými překladatelskými verzemi liší. Jan Lorenc (1905, s. 20) uvádí: „Neschvaluji nikterak moderní účasti s osudy nemocných, [...]“. J. Z. Novák (2000, s. 157) ve svém překladu píše: „Ale tu moderní účast s nemocnými

rovněž nikterak neschvaluji.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 30) tuto větu přeložila jako: „A ten soucit s invalidy, který je dnes tak v módě, se mi vůbec nezamlouvá.“ Proti těmto překladům se opět staví poněkud expresivní verze Pavla Dominika (2012, s. 16), který píše: „V žádném případě neschvaluji dnes tak módní soucit se chcípáky.“ V tomto případě jsme se opět od neutrálních výrazů „nemocní“, „invalidní“, dostali až k dosti negativnímu výrazu „chcípáci“.

Stejnou tendenci můžeme pozorovat i v pasáži, kdy Algernon kriticky hovoří o příbuzných, popisuje je následovně: „Relations are simply a tedious pack of people, who haven't got the remotest knowledge of how to live, nor the smallest instinct about when to die“ (Wilde c1991, s. 499). Uveďme si opět jednotlivé překladatelské verze v časové posloupnosti. Jan Lorenc (1905, s. 32) tento Algernonův kritický komentář přeložil jako: „Příbuzní jsou prostě banda nudných lidí, která ani z daleka netuší, jak se má žít a kteří nemají ani za mák instinktu, aby věděli, kdy asi mají umřít.“ J. Z. Novák (2000, s. 166) zvolil překlad: „Příbuzenstvo, to je prostě smečka nudných lidí, kteří nemají nejmenší ponětí, jak žít, a ani trochu instinktu, kdy umřít.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 44) uvádí: „Příbuzní jsou prostě jen nudná sebranka, která nemá ani zbla ponětí o tom, jak žít, a ani jim nedojde, kdy měli umřít.“ Pavel Dominik (2012, s. 22) opět dokreslil Algernonovu kritiku více expresivním výrazem a píše: „Příbuzní jsou otravná chamradí, která nemá nejmenší tušení, jak žít, a žádný city pro to, kdy umřít.“

5.8 Nastínění suprasegmentálních jevů za pomoci jazyka

Překladatel dramatu by měl být schopen, jak tvrdí Levý (1998, s. 181) za pomoci výstavby repliky nastínit, jakým způsobem má být daná promluva vyslovena. Jelikož při překladu dramatu nemůže autor použít obsáhlejší popisy, jaké jsou například možné v próze, měla by být výstavba dialogu propracovaná takovým způsobem, aby naznačovala, jakým tónem osoba danou promluvu vyslovila.

Ve chvíli, kdy se lady Bracknell chystá na Jackův výslech, řekne mu: „You can take a seat, Mr. Worthing“ (Wilde c1991, s. 495). Jako i v mnoha ostatních Wildeových dílech i ve hře *The Importance of Being Earnest* mají hlavní slovo ženy. I v této situaci má jednoznačně navrch lady Bracknell, neboť Jack se smí posadit teprve tehdy, kdy mu to ona dovolí. Jan Lorenc (1905, s. 26), J. Z. Novák (2000, s. 161) a Pavel Dominik (2012, s. 19) shodně přeložili danou větu jako: „Můžete se posadit, pane Worthingu.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 38) výstavbu věty trochu pozměnila a napsala: „Teď už se můžete posadit, pane Worthingu.“ Oproti předchozím třem verzím, které by mohly být brány jako slušné požádání, aby se Jack posadil, překlad Olgy Ferjenčíkové lépe vystihuje, jaký vztah mezi sebou lady Bracknell a Jack skutečně mají. Lady Bracknell dává po celou dobu jasně najevo, že ona vládne celé situaci, a Jack se smí posadit teprve tehdy, dostane-li k tomu od lady Bracknell svolení.

Důležitost pečlivé výstavby dialogů se projevů i v okamžiku, kdy se Cecily s Gwendolen hádají. Jak popisuje Jiří Levý (1998, s. 181), zejména u překladu konfliktu si překladatel musí dát pozor, jak se mění jazykové prostředky a styly mluvy, jaké dané osoby používají. Zde paradoxně čím více našťvané na sebe Cecily a Gwendolen jsou, tím zdvořilejší jazyk používají. Ve chvíli, kdy Cecily poznamená, že je zasnoubena s Ernestem Worthingem, Gwendolen odvětlí:

Gwendolen. [*Quite politely, rising.*] My darling Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the *Morning Post* on Saturday at the latest.

Cecily. [*Very politely, rising.*] I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. [*Shows diary.*]

Gwendolen. [*Examines diary through her lorgnette carefully.*] It is certainly very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. [...] I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

Cecily. It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but

I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind. (Wilde c1991, s. 521)

Překladatel by si měl dát pozor, aby při převodu textu do cílového jazyka byla tato vzrůstající míra zdvořilosti zřetelně naznačena, neboť pomůže cílovému čtenáři pochopit, jakým tónem dané osoby tyto promluvy vysloví, jaká gesta a mimiku přitom mohou používat a jak se, i v kontextu situace, vztah mezi nimi vyvíjí. Uvedeme překlady jednotlivých překladatelů, přičemž budou tučně zvýrazněny vhodně zvolené pasáže podtrhující rádooby zdvořilost mezi těmito dvěma dámami. Jan Lorenc (1905, s. 91) dialogy přeložil jako:

Gwendoline (zdvořile, vstávajíc). **Nejdražší** Cecily, myslím, že zde je nějaká malá mýlka. Pan Arnošt Worthing je zasnouben se mnou. Zpráva o tom bude nejpozději v sobotu v „Morning Postu“.

Cecily (velmi zdvořile, rovněž vstávajíc). Obávám se, že jste obětí nedorozumění. Arnošt mi právě před deseti minutami nabídl svou ruku. (Ukazuje jí deník.)

Gwendoline (prohlíží deník pozorně lorgnetem). Je to opravdu velmi podivné, neboť včera odpůldne v 5 hodin 30 minut mne žádal, abych se stala jeho ženou. Záleží-li vám na tom, abyste tento případ zjistila, prosím, učiňte tak. [...] Je mi **velice líto**, Cecily, znamená-li to pro vás zklamání, ale obávám se, že můj nárok je starší.

Cecily. **Zarmoutilo by mne to víc, než dovedu říci**, Gwendoline, kdyby vám to způsobilo duševní nebo fysická muka, ale pokládám za svou povinnost poukázati k tomu, že Arnošt od té doby, co vám nabídl sňatek, patrně svůj úmysl změnil.

J. Z. Novák (2000, s. 191–192) pasáž přeložil jako:

GVENDOLÍNA (*vstává a praví zdvořile*): **To se asi trošičku mýlíte, má zlatá Cecilie**. Pan Filip Worthing je zasnouben se mnou. Naše oznámení přinese nejpozději v sobotu Morning Post.

CECILIE (*vstává a praví velmi zdvořile*): Jste bohužel obětí nějakého nedorozumění. Filip mě požádal o ruku přesně před deseti minutami. (*Ukazuje zápis v deníku*)

GVENDOLÍNA (*pozorně zkoumá zápis lorňonem*): To je divné, protože včera v půl šesté požádal mne, abych se stala jeho ženou.

Chcete-li si to ověřit, prosím, račte. [...] **Hrozně mě bude mrzet, drahá Cecilie**, jestli vás zklamou, ale já mám bohužel přednostní právo.

CECILIE: **Nevýslovně by mě zarmoutilo, drahá Gvendolino**, kdyby vám to způsobilo nějaká duševní nebo tělesná muka, ale musím vás upozornit, že po té včerejší nabídce se Filip zřejmě rozmyslel jinak.

Olga Ferjenčíková (2004, s. 114–116) ve svém překladu uvádí:

GVENDOLÍNA: (*Vstane a mluví se vši zdvořilostí.*) **Ale Cecilko, tady se nám musela vloudit nějaká chybička**. S panem Worthingem jsem zasnoubena já. Oznámení o naší svatbě přinesou noviny nejpozději v sobotu.

CECÍLIE: (*Vstane a mluví ještě zdvořileji.*) Obávám se, že máte špatné informace, **Gvendolínko**. Filip mě požádal o ruku před deseti minutami. (*Ukazuje deník.*)

GVENDOLÍNA: (*Velmi pečlivě zkoumá deník lorňonem.*) To je vskutku pozoruhodné. Mně pan Worthing nabídl sňatek včera odpoledne, v půl šesté. Pokud si to chcete ověřit, prosím, jen si poslužte. [...] Je mi **moc líto, Cecilko**, jestli vám snad beru iluze, ale myslím, že jste až druhá v pořadí.

CECÍLIE: **Ani nevíte, Gvendolínko, jak nevýslovně mě trápí**, pokud vás nějak zraňuji na těle či na duši, ale musím vás upozornit, že pan Filip Worthing od chvíle, kdy jste s ním mluvila naposledy, evidentně změnil názor.

Olga Ferjenčíková vhodně umocňuje zdvořilost daných promluv použitím zdvořilých slov, ať již ve vlastních jménech, tak i ve slovech jako „chybička“. Podobně postupoval i Pavel Dominik (2012, s. 42–43), který dialog přeložil jako:

GVENDOLÍNA (*vstane a poměrně zdvořile řekne*) **Milá Cecilko, někde se nám sem zřejmě vloudila chybička**. Pan Filip Worthing je zasnoubený se mnou. Oznámení o zasnubách přinese nejpozději v sobotu Morning Post.

CECÍLIE (*vstane a velmi zdvořile řekne*) Obávám se, že jsi podlehla nějakému klamu. Mě Filip požádal o ruku přesně před deseti minutami. (*Ukáže deník.*)

GVENDOLÍNA (*pečlivě zkoumá zápis s pomocí lorňonu*) To je velice zajímavé, protože mě požádal o ruku včera o půl šesté odpoledne. Chceš-li si to ověřit, prosím, posluž si. [...] **Je mi moc líto, Cecilko**, jestli ti způsobím nějaké zklamání, ale obávám se, že přednostní právo mám já.

CECÍLIE **Ani si neumíš představit, jak by se trápila, Gvendolínko**, kdyby tě to poznamenalo duševně nebo tělesně, ale jsem nucena tě upozornit, že Filip tě o ruku sice požádal, ale zřejmě si to pak rozmyslel.

5.9 Odchýlení se od významu výchozího textu

V několika případech došlo i k pozměnění významu obsaženého v dialozích ve výchozím textu. Takové odchýlení se od původního významu promluv může mít různé důvody, překladatel mohl zvolit například spíše volnější strategii překladu, případně si jen danou promluvu špatně vyložil. Uvedme si několik případů, kdy se překladatelé od původního významu odchýlili a jak tato změna ovlivnila vyznění dané situace.

Ve chvíli, kdy doktor Chasuble hrdě popisuje, jak používá jedno kázání při všech rozličných událostech, mimo jiné prohlásí: „The Bishop, who was present, was much struck by some of the analogies I drew“ (Wilde c1991, s. 510). Toto konstatování je dokladem toho, že způsob, jakým doktor Chasuble pronáší své proslulé kázání, musí být bezesporu velmi nezvyklý, a že si této skutečnosti doktor Chasuble není vědom a myslí si, že všichni jeho kázání obdivují. Jan Lorenc (1905, s. 56) však danou promluvu přeložil jako: „Přítomný biskup byl některými analogiemi, jež jsem uvedl, velmi dotčen.“ Z tohoto překladu však vyplývá, že biskup zhodnotil dané kázání negativně a že si to doktor Chasuble moc dobře uvědomuje, což je však v rozporu s významem výchozího textu. Uvedme si překladatelská řešení zbylých třech překladatelů. J. Z. Novák (2000, s. 179) větu přeložil jako: „Na biskupa, který byl přítomen, udělala veliký dojem některá podobenství, jež jsem nastínil.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 72) uvádí: „Byl tam i biskup – analogie, které jsem nastínil, mu doslova vyrazily dech.“ A Pavel Dominik (2012, s. 33) ve svém překladu píše: „Přítomnému biskupovi

některé moje analogie vyrazily dech.“ Všechny tyto překladatelské verze nejen naznačují, o jak neobvyklé kázání muselo jít, ale také je z nich jasně patrné, že si doktor Chasuble není vědom toho, jak je jeho kázání ve skutečnosti přijímáno.

Porovnáváme-li mezi sebou jednotlivé překlady, můžeme si povšimnout, že Olga Ferjenčíková zastávala poněkud volnější strategii překladu. Ukažme si to na příkladech. Když Jack prohlásí, že byl na venkově, Algernon se udiveně zeptá: „What on earth do you do there? (Wilde c 1991, s. 484). Uveďme si nejprve verze ostatních překladatelů. Jan Lorenc (1905, s. 7) píše: „Co’s tam, u kozla, dělal?“ J. Z. Novák (2000, s. 148) uvádí: „Co tam propána děláš?“ Pavel Dominik (2012, s. 9) větu přeložil jako: „Co tam proboha děláš?“ Verze Olgy Ferjenčíkové se od těchto tří překladů poněkud liší. Olga Ferjenčíková (2004, s. 14) obecný výraz „do“ specifikovala a píše: „A to se tam nenudíš?“ Význam této pasáže tím, oproti výchozímu textu, pozměnila.

Ke změně významu došlo ve verzi Olgy Ferjenčíkové i v jednom z mnoha Algernonových cenných postřehů. Když se s Jackem baví o ženách, Algernon prohlásí: „All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That’s his“ (Wilde c1991, s. 499). Ukažme si opět nejprve verze ostatních třech překladatelů. Jan Lorenc (1905, s. 34) pasáž přeložil jako: „Všechny ženy stávají se takovými jako jejich matky. To je jejich tragédie. Žádný muž se však nestane takovým, jaká je jeho matka. To je jeho tragédie.“ J. Z. Novák (2000, s. 166) ve svém překladu uvádí: „Všechny ženy se časem podobají svým matkám, to je jejich tragédie. Muži ne, to je zas jejich tragédie.“ A Pavel Dominik (2012, s. 22) promluvu přeložil jako: „Každá žena se nakonec začne podobat své matce, což je její tragédie. Muž nikdy, což je zas jeho tragédie.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 46) oproti tomu ve svém překladu uvádí: „Každá žena skončí jako její matka. Což je tragédie. Muž nikdy. Což je ještě větší tragédie.“ Tím, že Olga Ferjenčíková ve svém překladu napsala, že skutečnost, že se muž nestane takovým, jaká je jeho matka, je „ještě větší tragédie“, odchýlila se od výchozího textu a přidala do dané promluvy význam, který Oscar Wilde ve svém textu nezamýšlel.

Když slečna Prismová hovoří s doktorem Chasublem, navrhne mu, že by se měl oženit, a dodá: „A misanthrope I can understand – a womanthrope, never!“ (Wilde c1991, s. 508) Načež doktor Chasuble odvětlí: „[...] Believe me, I do not deserve so neologistic a phrase“ (Wilde c1991, s. 508). Oscar Wilde zde vymyslel

nové slovo „womanthrope“ odvozené od klasického „misanthrope“. Většina překladatelů se tohoto postupu držela i při převodu do cílového jazyka a přišli také s patřičným novotvarem. Jan Lorenc (1905, s. 53) ve svém překladu uvádí: „Prismová: Chápu misantropa, ale nikdy ne – ženanthropa. Chasuble: [...] Věřte mi, tohoto vámi vynalezeného slova jsem si nezasloužil.“ J. Z. Novák (2000, s. 177) dialog přeložil jako: „Slečna Prismová: Misanthropia pochopit dovedu, ale ženanthropa vůbec ne. Chasuble: [...] Věřte mi, že si nezasloužím takové jazykové a náboženské novotaření.“ Pavel Dominik (2012, s. 31) ve svém překladu píše: „Slečna Prismová: Misanthropie chápu, ale ženanthropie nikdy! Chasuble: [...] Věřte mi, že si takový novotvar nezasloužím.“ Olga Ferjenčíková (2004, s. 68) se od výchozího textu odchýlila a ve svém překladu uvádí: „Slečna Prismová: Myslím, že náboženská a ženská životní filozofie se můžou skvěle doplňovat. Chasuble: [...] Věřte mi, že to není v mé moci.“ Tím však změnila význam výchozího textu a v její verzi chybí ono rozhodné konstatování slečny Prismové, že nemůže existovat nikdo, kdo by neměl rád ženy.

5.10 Shrnutí jednotlivých překladů

Zaměřujeme-li se na překlad dramatu *The Importance of Being Earnest* do češtiny a na jeho adekvátnost z hlediska současného čtenáře, musíme si nejprve položit otázku, která témata a které aspekty Wildeovy hry jsou pro současného cílového čtenáře stále aktuální a které pro něj naopak pozbývají důležitosti. Hlavními tématy Wildeova dramatu, jak jsme je detailněji rozebrali v kapitole 1.3 této diplomové práce, jsou především přetvářka a posedlost lidí pověstí, jakou mají ve společnosti. Tyto jevy můžeme dozajista pokládat za aktuální i v současné době. Podobně jako zesměšňování naivních romantických příběhů, pohrávání si s rolí muže a ženy ve společnosti a v rodině či kritiku náboženství. Co pro současného čtenáře naopak poněkud ustoupí do pozadí, jsou odkazy na dvojí morálku mužů a žen, která se pojí s viktoriánskou epochou, stejně jako se utlumí pro tehdejší dobu zajisté velmi skandální nemorálnost žen ve hře *The Importance of Being Earnest*. Dále nemusí cíloví čtenáři plně pochopit narážky na francouzský a německý jazyk a kulturu, Wildeovo zesměšňování tehdejší literatury, především tedy oblíbenosti v romantických třísvazkových románech, stejně

jako odkaz lady Bracknell na novou vrstvu vyšší společnosti, kterou tvořili podnikatelé. Zároveň nejsou podstatné ani některé narážky na historické a kulturní události, které byly sice aktuální pro anglickou společnost konce 19. století, ale které nemusí být známé současnému čtenáři, a to dokonce ani tomu anglickému. U takových odkazů může překladatel použít vysvětlivku, či je rovnou nahradit jen obecným popisem.

Při překladu hry *The Importance of Being Earnest* musí cílový text především zachovávat humorný charakter celé hry a musí také odrážet Wildeův typický způsob vyjadřování, tedy především jeho typické paradoxy, propracovanost jazyka a vtipnost jednotlivých promluv. Překladatel by se neměl bát odsunout do pozadí některé pro dnešního čtenáře méně významné kulturní, zeměpisné a historické reálie, ale cílový text musí přirozeně plynout a musí bavit čtenáře stejně, jako bavil publikum od svého uveřejnění v roce 1895 až do současnosti.

Jak je patrné z výše uvedené analýzy, jednotlivé české překlady hry *The Importance of Being Earnest* se od sebe mnohdy značně odlišují. Je to dáno nejen dobou, ve které daný překlad vznikl, ale také účelem, za jakým překladatelé daný text vypracovali. Podívejme se na ony čtyři české překlady detailněji a zhodnoťme si, zda jsou tyto texty adekvátní z pohledu současného čtenáře.

Překlad Jana Lorence z roku 1905 zůstal v mnoha ohledech poplatný překladatelské tradici z počátku 20. století, která vyznávala spíše exotizační přístup k překladu. Z Lorencova textu je na první pohled patrné, že se nejedná o původně český text, za vše jmenujme například občasně zachování anglického určitého členu, anglická oslovení či časté nevysvětlení kulturních reálií a odkazů cílovému čtenáři. Jelikož se Jan Lorenc i při výstavbě vět také držel spíše anglického originálu, nezní cílovému čtenáři daný text mnohdy přirozeně.

Patrně největším nedostatkem celého Lorencova překladu je však nepřevodění Wildeovy slovní hříčky se jménem hlavního hrdiny a jeho předpokládanou vlastností. Není-li cílový čtenář obeznámen s výchozím textem, nepochopí, proč je pro Jacka tak důležité, jak se vlastně jmenuje, a vymizí tím pointa a hlavní humorná složka celého Wildeova dramatu. Jan Lorenc humornou složku zanedbává i napříč celým svým textem. Jak je patrné z výše uvedené analýzy, Lorenc často vtipné pasáže buď zcela vypustil, nebo je přeložil doslovně, čímž se však pro cílového čtenáře vytratil jejich původní humorný prvek.

Překladatelská verze Jana Lorence mohla být jistě adekvátní na počátku 20. století, kdy v české literatuře převládal exotizační přístup k překladu, ale od té doby již uplynulo mnoho let a požadavky a potřeby čtenářů mezitím prošly výraznou změnou. Hodnotíme-li jednotlivé překlady z hlediska adekvátnosti vůči současnému cílovému čtenáři, musíme zkonstatovat, že překlad Jana Lorence již adekvátní není.

Překlad Jiřího Zdeňka Nováka z roku 1958 je bezesporu přelomový v použití Filipa jako jména hlavního hrdiny. Novákova překladatelská verze také po téměř padesát let dominovala v české literatuře. Přestože je Novákův text velmi povedený, i zde se již začala projevovat větší časová prodleva od vytvoření daného překladu. Jak se jazykové a stylistické prostředky neustále vyvíjely, začala se objevovat potřeba vytvořit překlad, který by více odrážel současný stav českého jazyka. Jak jsme uvedli i v analýze, určité pasáže z Novákova textu, některé idiomy či konverzace mezi osobami, například při Jackově žádosti o Gwendolininu ruku, by si také patrně zasloužily větší vyhrání si s jazykem, aby tak lépe odrážely Wildeův styl psaní.

Do překladu Olgy Ferjenčíkové se promítly dvě důležité skutečnosti. Je to jediná překladatelská verze, na které se podílel kolektiv překladatelů, což představuje bezesporu výhodu, neboť překlad jednotlivých idiomů, slovních hříček, humorných narážek a dalších obtížných pasáží byl vždy výsledkem týmové práce, a nebylo tedy pouze na jednom člověku, aby přišel s nějakým kreativním řešením. Dále se do překladu promítl i záměr, s jakým daní překladatelé svou překladatelskou verzi vytvořili. Jelikož se zpočátku jednalo pouze o cvičný překlad v rámci Semináře pro mladé a začínající překladatele, mohli si jednotliví překladatelé dovolit větší volnost při překladu. V některých pasážích se tento překlad více odchyluje od významu výchozího textu, přičemž někdy můžeme tato odchýlení brát jako pozitivum pro český text, týká se to především převodu kulturně specifických prvků, ale v některých případech se tyto odchylky zdají zbytečnými a mění se smysl výchozího textu, ačkoliv pro to neexistuje zjevný důvod.

Verzi Olgy Ferjenčíkové hodnotíme jako adekvátní překlad splňující veškeré nároky dnešního jazyka a společnosti. Překladatelé si dobře poradili s převodem obtížných pasáží, jako například s převodem kulturně specifických prvků a různých humorných narážek, a zároveň se jim povedlo zachovat lehkost

a vtipnost, s jakou Oscar Wilde napsal originální text. Překlad zároveň odráží i současný stav českého jazyka a překladatelé i hezky zvýraznili ty aspekty, které jsou z hlediska dnešní společnosti a jejích hodnot relevantní, a naopak utlumili ty skutečnosti, které můžeme dnes považovat za mrtvá historická fakta a která jsme shrnuli na začátku této kapitoly.

Překlad Pavla Dominika je ze všech překladatelských verzí nejaktuálnější, což je například patrné na volbě jazykových prostředků. Pavel Dominik ve svém textu používá mnoho poměrně expresivních výrazů, jak jsme detailněji rozebrali v kapitole 5.7 této diplomové práce. Je však otázkou, jak dané výrazy ovlivní vyznění celého textu. Ač se jedná o slova bezesporu aktuální a odrážející současný stav českého jazyka a styl psaní, použijeme-li ve hře *The Importance of Being Earnest* slova jako „chcípáci“ či „chamrad“, poněkud nám tyto výrazy posunou danou hru z prostředí viktoriánské vyšší společnosti, která by tímto způsobem jistě nemluvila. Překlad Pavla Dominika tedy pozměňuje jeden z prvků, které se nacházely ve výchozím textu, a to odraz skutečné tehdejší společnosti. Jelikož již v současnosti většinou nepřistupujeme k dramatu *The Importance of Being Earnest* jako ke komentáři vypovídajícím o životě a negativních stránkách viktoriánské společnosti konce 19. století, ale jako ke komedii zesměšňující lidské neřesti a vyzdvihující jazykový um Oscara Wildea, nelze, z hlediska dnešního čtenáře, brát dané expresivní výrazy jako nějaký přílišný, či snad dokonce negativní zásah do textu.

Překlad Pavla Dominika tedy také považujeme za ve všech ohledech adekvátní a splňující nároky současného čtenáře. Dominikovi se podařilo vyhrát si s jazykem a jeho verze hezky převádí Wildeův autorský styl. U Dominika také musíme dále vyzdvihnout řešení překladu idiomů, slovních hříček a humoru, jeho překlad zachovává vtipnost originálu a lze ho rozhodně považovat za adekvátní z pohledu dnešního čtenáře.

Závěr

V této diplomové práci jsme analyzovali čtyři české překlady hry *The Importance of Being Earnest* od Oscara Wildea. Cílem bylo porovnat dané překlady, i z hlediska na odlišnou dobu vzniku, překladatelské zadání a podmínky překladu, a zhodnotit, zda jsou tyto překlady stále adekvátní z pohledu současného čtenáře. Při analýze jsme vycházeli jak z informací o Oscaru Wildeovi, o době vzniku daného díla a z jeho analýzy, tak i z poznatků z teorie překladu a teorie překladu dramatu relevantních pro překlad dané Wildeovy hry.

V samotné analýze jednotlivých českých překladů jsme se soustředili na nejvýraznější prvky Wildeovy hry *The Importance of Being Earnest*. Jednalo se především o překlad stěžejní slovní hříčky se záměnou jména „Ernest“ a přídavného jména „earnest“, jejíž převedení do cílového jazyka a kultury již samo o sobě vypovídá o funkčnosti daného překladu, dále jsme se zabývali překladem kulturně specifických prvků, přičemž jsme speciální pozornost věnovali překladu idiomů, metafor a slovních hříček, a zajímal nás také překlad humoru. Jelikož byl Oscar Wilde znám svou posedlostí dosáhnout dokonalého jazyka, zaměřili jsme se i na porovnání jazykových prostředků mezi angličtinou a češtinou, abychom mohli zhodnotit, zda zní výsledný český text přirozeně a využívá českému jazyku vlastních jazykových prostředků. Zaměřili jsme se i na změny, ke kterým se někteří překladatelé uchýlili, a zhodnotili jsme, jak tyto změny ovlivnili výsledné vyznění textu.

Analýzou jednotlivých českých překladů jsme zjistili, že některé z nich již neodpovídají potřebám současného jazyka a společnosti. Konkrétně se jedná především o překlad Jana Lorence z roku 1905, na kterém se projevil velký časový odstup od vydání tohoto překladu. Jan Lorenc zůstal poplatný tehdejší tradici přiklánějící se spíše k exotizačnímu přístupu k překladu. Tím, že Lorenc nepřizpůsobil stěžejní slovní hříčku celé hry a mnoho dalších humorných narážek a kulturně specifických prvků cílovému jazyku a prostředí, přišla Wildeova hra o své důležité složky. Výsledný překlad postrádá vtipnost a jazykovou propracovanost, jako se může pyšnit originál. Překlad Jiřího Zdeňka Nováka se v současné době nachází na pomezí mezi adekvátním a již poněkud zastaralejším překladem. Rozhodně o něm nemůžeme říct, že by již nemohl být v současné době čten a používán. Novákův překlad je povedený, ale v určitých aspektech by

si zasloužil větší vyhrání si s jazykem a také v některých ohledech již neodpovídá současnému stavu českého jazyka.

V kolektivním překladu studentů a absolventů Karlovy univerzity je patrná pečlivost, s jakou si daní překladatelé pohráli s překladem rozličných metafor, idiomů, slovních hříček a vtipných dialogů. Překlad se může chlubit propracovaným jazykem a můžeme jistě zkonstatovat, že zachovává původní úmysl, s jakým Oscar Wilde své drama psal, a to pobavit své publikum a zesměšnit mnohé lidské nedostatky. Stejně můžeme ohodnotit i překlad Pavla Dominika, jehož předností je také kreativita, s jakou si překladatel poradil s překladem náročných pasáží, jako jsou humorné promluvy, idiomy, slovní hříčky a rozličné kulturně specifické prvky. Překlad Pavla Dominika také nejvíce odráží současný stav českého jazyka. Ze všech čtyř existujících českých překladů hry *The Importance of Being Earnest* můžeme považovat překlady Olgy Ferjenčíkové a Pavla Dominika za nejadekvátnější z pohledu dnešního čtenáře.

Příloha

K práci je přiloženo CD s tímto obsahem:

- elektronická verze této práce ve formátu PDF
- elektronická verze všech primárních zdrojů ve formátu PDF

Shrnutí

Oscar Wilde is one of the most popular English authors, still remembered and praised all over the world. He was quite a unique figure in the English society and literature and as Terry Eagleton states (c1991, s. 11), “we remember Wilde as much for what he was as for what he wrote.” He was, and still is, admired mainly for his art of conversation. One of his contemporaries, an English poet and writer Wilfrid Scawen Blunt remembers, “He was without exception the most brilliant talker I have ever come across, the most ready, the most witty, the most audacious” (Pearson 1947, s. 192). Influenced by the philosophy of “art for art’s sake”, Oscar Wilde emphasized the beauty of works, and not their moral message as was common at that time, and aimed at reaching the total perfection of language.

Although he published only a few works, he became very famous in his lifetime and his fame and the popularity of his books and plays has not decreased till these days. He devoted himself to many literary genres, however, as a writer Sir T. Marchant Williams states, “he was born a play writer” (Hopkins 1913, s. 12). And of all his plays *The Importance of Being Earnest* is considered to be his masterpiece (Pearson 1947, s. 133). This play will also be the focus of this diploma thesis.

This diploma thesis concentrates on several Czech translations of the drama *The Importance of Being Earnest*. Since every translation process should, as a famous Czech translator and literary scientist Bohumil Mathesius (1975, p. 237–238) claims, start with a proper analysis of the source text, of its author, of the time when that particular work was created, of the author’s aim and of the author’s characteristic style, the first part of this diploma thesis focuses on the life and works of Oscar Wilde.

As we mentioned, Oscar Wilde did not write many books and plays. As Hesketh Pearson (1947, p. 133) notes, Oscar Wilde found the time he had to spend on writing as tedious. He loved having an audience and amusing and shocking people. He enjoyed immediate reactions of the people to his witty and rather unusual observations. In order to understand the personality of Oscar Wilde, we, therefore, should not focus only on his works, but on his life in general

because only a small part of the personality of Oscar Wilde is included in his works.

Following the advice of Bohumil Mathesius (1975, p. 237–238), the next chapter describes the epoch when Oscar Wilde lived. In many of his works Oscar Wilde commented the then society and its negatives sides. If we want to properly understand Oscar Wilde's works, we should become familiar with the features of the then society and cultural life. This knowledge helps the translator in the decision-making process of how to translate some of the culture specific features into the target language and culture.

The next chapter focuses on the drama *The Importance of Being Earnest*, on its origin, Oscar Wilde's intentions and its main topics. This chapter is crucial for the analysis of the particular Czech translations. Only a thorough analysis of the source text can help the translator to understand the true meaning of the text. Focusing on the play *The Importance of Being Earnest*, the main topics of our analysis are culture specific features, humour, word puns and the meaning of names. However, the analysis of the source text does not involve only the topics included in the particular work. As Bohumil Mathesius (1975, p. 237–238) emphasizes, the translator should identify the characteristic writing style of the author. Oscar Wilde was well-known for his witty comments which he also included in his works. And of all his works, *The Importance of Being Earnest* can pride oneself on the most carefully elaborated language. As Sos Eltis (1996, p. 170) states, "of all Wilde's plays *The Importance of Being Earnest* is the most frivolous, most capricious, and most uniquely Wildean. It is a farce, perfectly crafted and constantly amusing." The translator should be aware of this unique Wildean way of speaking and writing to be able to transfer it properly into the target language. Therefore, another chapter deals with Oscar Wilde's characteristic style of writing and speaking.

The second part of this diploma thesis focuses on the theory of translation, specifically on the subjects relevant to the translation of the drama *The Importance of Being Earnest* as indicated in the first part of the thesis. The discussed subjects are the comparison of Czech and English language means, translation of culture specific features, mainly geographical names and various metaphors, idioms and word puns, translation of works' titles, translation of proper names of characters in the works and translation of humour. All this

theoretical knowledge will then be combined with the practical knowledge acquired in the first part of this diploma thesis and used as a background for the analysis of the Czech translations of the drama *The Importance of Being Earnest*.

Since translation of drama differs greatly from translation of other literary genres, the third part of this diploma thesis offers the description of characteristic features of dramatic texts and their comparison with Wilde's rather unconventional drama. Furthermore, we discuss here the process of obsolescence of translation and the question whether, or under what conditions, translators can use some of the solutions of the translation of their predecessors.

The third part of the thesis also focuses on the four Czech translations of the drama *The Importance of Being Earnest* and on their authors and the time when these translations were created. To the analysis only those translations are included which were published as literary works. We exclude theatre performances of this play because their analysis would exceed the scope of this diploma thesis. The earliest analysed translation dates back to the beginning of the 20th century. The translator was Jan Lorenc and he published his translation version called *Na čem záleží* in 1905. Another Czech translation was written by Jiří Zdeněk Novák who named it *Jak je důležité míti Filipa* and first published it in 1946. However, later he revised this first version and published it again in 1958 and since this revised translation is more famous, it will be analysed in this diploma thesis. Other translation of the drama *The Importance of Being Earnest* did not appear in the Czech literature until the beginning of the 21st century. In 2004 a group of young translators and alumni of Charles University in Prague introduces their translation called *Jak je důležité mít Filipa*. First, they translated a part of this drama only as an exercise within a seminar, but later they decided to translate the whole play and publish it. The most current Czech translation is a text called *Jak důležité je mít Filipa* written by Pavel Dominik and published in 2012.

In the fourth part of this diploma thesis we analyse and compare these particular Czech translations. The aim of this diploma thesis is to discover whether these translations are adequate and suitable for current readers. A long time has already passed from the publication of the source text and of some of the Czech translations. Based on the analysis described in the first part of this diploma thesis we can expect that some of the topics included in the play *The Importance*

of Being Earnest may not be topical now. When translating the translator should always consider the current state of the target language and values and requires of the current society in order to create an adequate translation. In this diploma thesis we want to discover which of the four Czech translations of the drama *The Importance of Being Earnest* meet the demands of the current society and can, thus, be still considered as adequate.

Bibliografie

Primární zdroje

WILDE, Oscar (1905). *Na čem záleží*. Přel. Jan Lorenc. Praha: Nakladatelství F. Šimáčka. 132 s.

WILDE, Oscar (c1991). *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People*. In: *Plays, Prose Writings and Poems*. London: David Campbell Publishers. s. 481–541.

WILDE, Oscar (2000). *Jak je důležité mít Filipa*. Přel. J. Z. Novák. In: WILDE, Oscar. *Salome; Ideální manžel; Jak je důležité mít Filipa: 3 hry*. 1. vyd. tohoto souboru. Hradec Králové: Cyindr. s. 145–217.

WILDE, Oscar (2004). *Jak je důležité mít Filipa: The importance of being earnest*. Přel. Olga Ferjenčíková et al. Praha: Jitro. 175 s.

WILDE, Oscar (2012). *Jak důležité je mít Filipa*. Přel. Pavel Dominik. Praha: Pavel Dominik. 69 s.

Sekundární zdroje

ANDERMAN, Gunilla M. (ed.) (2007). *Voices in Translation: Bridging Cultural Divides*. Buffalo: Multilingual Matters Ltd. 160 s.

BAKER, Mona (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. 1. vyd. London: Routledge. 304 s.

BARNSTONE, Willis (1993). *The Poetics of Translation: History, Theory and Practice*. New Haven: Yale University Press. 302 s.

BASSNETT, Susan a LEFEVERE, André (c1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual matters, 143 s.

BASSNETT, Susan (2014). *Translation Studies*. 4. vyd. London: Routledge. 190 s.

BASTIAT, Brigitte (2010). *The Importance of Being Earnest (1895) by Oscar Wilde: Conformity and Resistance in Victorian Society*. *Cahiers Victoriens et Édouardiens*. Montpellier: Paul Valéry University, no. 72, s. 53–63.

- BRISTOW, Joseph, ed. (1992). *The Importance of Being Earnest and Related Writings*. 1. vyd. London: Routledge. 271 s.
- BURGESS, Anthony (1990). *English Literature: a Survey for Students*. Harlow: Longman Group UK Limited. 278 s.
- CARTER, Ronald a MCRAE, John (1996). *The Penguin Guide to English Literature: Britain and Ireland*. London: Penguin Books. 246 s.
- CVACHOVÁ, Daniela. *Jak je důležité, aby měl překladatel filipa: porovnání dvou překladů knihy The Importance of Being Earnest Oscara Wilda*. Praha, 2011. 87 s. Diplomová práce. Fakulta pedagogická. Katedra anglického jazyka a literatury. Vedoucí práce Mgr. Jakub ŽENÍŠEK.
- DOMINIK, Pavel (2012). *Oscar Wilde (1854-1900), Jak důležité je mít Filipa: premiéra 18. října 2012 v 18.30 hodin v Divadle Antonína Dvořáka*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské. 113 s.
- DONOHUE, Joseph a BERGGREN, Ruth (1995). *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest: A Reconstructive Critical Edition of the Text of the First Production, St. James's Theatre, London, 1895*. Gerrards Cross: Colin Smythe. 376 s.
- EAGLETON, Terry (c1991). Introduction. In: WILDE, Oscar. *Plays, Prose Writings and Poems*. London: David Campbell Publishers. s. 11–27.
- EISNER, Pavel (1996). O věcech nepřeložitelných. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu 2*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný. s. 197–210.
- ELLMANN, Richard (1988). *Oscar Wilde*. London: Penguin. 632 s.
- ELTIS, Sos (1996). *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*. New York: Oxford University Press Inc. 226 s.
- EVANGELISTA, Stefano (2010). *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. London: Bloomsbury Publishing. 490 s.
- FISCHER, Otokar (1996). Český dialog. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu 2*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný. s. 125–126.
- FOSTER, Richard (1982). Wilde as Parodist: A Second Look at *The Importance of Being Earnest*. In: *Wilde: Comedies (A Selection of Critical Essays Edited by William Tydeman)*. London: The Macmillan Press Ltd. s. 159–166.
- HOLLANDER, John, ed. a KERMODE, Frank, ed. (1973). *The Oxford Anthology of English Literature*. New York: Oxford University Press. 2238 s.

- HONUS, Aleš. Ostravské divadlo získalo svého Filipa. *Právo*. Praha: Právo, 2013, č. 90, s. 10.
- HOPKINS, R. Thurston (1913). *Oscar Wilde: A Study of The Man and His Work*. London: Lynwood and Co. 171 s.
- HRDLIČKA, Milan (2003). *Literární překlad a komunikace: K problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře*. 1. vyd. Praha: ISV. 149 s.
- HYVNAR, Jan a PERKER, Stanislav (1987). *Řeč dramatu: Umění vnímat umění (I. Divadlo a rozhlas)*. 1. vyd. Praha: Horizont. 308 s.
- CHALIZEV, Valentin (1983). *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama. 297 s.
- INGLEBY, Leonard Cresswell (1907). *Oscar Wilde: Some Reminiscences*. London: T. Werner Laurie. 175 s.
- JOHNSTON, David (2004). Securing the Performability of the Play in Translation. In: COELSCH-FOISNER, Sabin a KLEIN, Holger (eds.). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Land GmbH. s. 25–39.
- JOHNSTON, David (2007). The Cultural Engagements of Stage Translation: Federico García Lorca in Performance. In: ANDERMAN, Gunilla. *Voices in Translation: Bridging Cultural Divides*. Buffalo: Multilingual Matters. s. 78–94.
- KING, Sharon D. (2004). Les Enfants Sans Abri: Early Modern Theatre in a Postmodern World. In: COELSCH-FOISNER, Sabin a KLEIN, Holger (eds.). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Land GmbH. s. 49–61.
- KLÍMOVÁ, Blanka (1997). *Aspects of British Cultural History: an overview: A Consise History from the Prehistoric Period up to the Late Victorian Era*. 1. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus. 88 s.
- KNITTLOVÁ, Dagmar, GRÝGOVÁ, Bronislava a ZEHNALOVÁ, Jitka (2010). *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 291 s.
- KOBLENC, Václav. Filip nabízí švih, vtip i hříčky. *Mladá fronta Dnes*. Praha: Mladá fronta Dnes, 2006, 17(70), s. 9.
- KŘÍŽ, Jiří P. Kdo nemá Filipa.... *Literární noviny*. Praha: Literární noviny, 2012, 23(49), s. 10.

- KUFNEROVÁ, Zlata (1994). *Překládání a čeština*. Jinočany: Nakladatelství H & H. 260 s.
- LEVÝ, Jiří (1996). *České teorie překladu 1: vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný. 273 s.
- LEVÝ, Jiří (1998). *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný. 386 s.
- MATHESIUS, Bohumil (1975). *Básníci a buřiči: výbor ze statí o literatuře*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství. 372 s.
- MATHESIUS, Vilém (1966). *Řeč a sloh*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel. 100 s.
- MATHESIUS, Vilém (1982). O problémech českého překladatelství. In: MATHESIUS, Vilém. *Jazyk, kultura a slovesnost*. Praha: Odeon. s. 225–226.
- MCLEISH, Kenneth (1996). Translating Comedy. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation: Translators on Translating for the Stage*. Bath: Absolute Classics. s. 154–155.
- MRLIAN, Rudolf (1979). Dramaturgia jako špecifická tvorivá činnosť. In: MRLIAN, Rudolf. *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran. s. 169–188.
- NEWMARK, Peter (1981). *Approaches to Translation*. 1. vyd. Oxford: Pergamon Press. 200 s.
- NEWMARK, Peter (1998). *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall. 292 s.
- NIDA, Eugene Albert a JIN, Di (2006). *On Translation: An Expanded Edition*. Hong Kong: City University of Hong Kong Press. 352 s.
- NIDA, Eugene Albert a TABER, Charles Russell (2003). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill. 218 s.
- NOVÁK, Jiří Zdeněk (2000). Oscar Wilde - dramatik. In: WILDE, Oscar. *Salome, Ideální manžel, Jak je důležité míti Filipa*. Hradec Králové: Cylindr, s. 217–221.
- PALKOVIČ, Pavol (1979). Dráma – divadelná hra. In: MRLIAN, Rudolf. *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran. s. 105–132.
- PATTERSON, Michael (2007). *The Oxford Guide to Plays*. New York: Oxford University Press. 560 s.
- PEARSON, Hesketh (1947). *The Life of Oscar Wilde*. 3. vyd. London: Methuen. 389 s.

- PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan (1987). *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění) 1, Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha: Horizont. 308 s.
- PERTEGHELLA, Manuela (2004). A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation. In: COELSCH-FOISNER, Sabin a KLEIN, Holger (eds.). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Land GmbH. s. 1–25.
- PESTKA, Dariusz (1989). A Typology of Oscar Wilde's Comic Devices. In: *Studia Anglica Posnaniensia: An International Review of English Studies* 22. Poznaň: Adam Mickiewicz University. s. 175–193.
- PONTIERO, Giovanni (1997). *The Translator's Dialogue*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 252 s.
- POPOVIČ, Anton (1971). *Poetika umeleckého prekladu: proces a text*. 1. vyd. Bratislava: Tatran. 166 s.
- POPOVIČ, Anton (1975). *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. vyd. Bratislava: Tatran. 293 s.
- POPOVIČ, Anton (1983). *Originál-preklad: interpretačná terminológia*. 1. vyd. Bratislava: Tatran. 362 s.
- PRAŽÁKOVÁ, Klára (1996). Klasická čeština na jevišti: k článku V. Tilla. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu 2*. Praha: Ivo Železný. s. 100–104.
- PROCHÁZKA, Miroslav (1988). *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama. 304 s.
- PROCHÁZKA, Vladimír (1996). Poznámka k překladatelské technice. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu 2*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný. s. 230–258.
- RANSOME, Arthur (1913). *Oscar Wilde: A Critical Study*. 1. vyd. London: Methuen. 234 s.
- REDMAN, Alvin (2012). *The Wit and Humour of Oscar Wilde*. New York: Courier Corporation. 258 s.
- REINERT, Otto (1982). Satiric Strategy in *The Importance of Being Earnest*. In: *Wilde: Comedies (A Selection of Critical Essays Edited by William Tydeman)*. London: The Macmillan Press Ltd. s. 153–159.
- RENIER, Gustaaf Johannes Petrus (1934). *Oscar Wilde*. Hamburg: Albatross. 163 s.

- ROBERTSON, Connie (1998). *Book of Humorous Quotations*. Ware: Wordsworth Editions. 400 s.
- ROSS, Robert. *Preface to Selected Prose of Oscar Wilde*. New York: Echo Library, 2008.
- RUTHERFORD, John (c2006). Translating Fun: Don Quixote. In: BASSNETT, Susan a BUSH, Peter R. *The Translator as Writer*. New York: Continuum. s. 71–84.
- SLOBODNÍK, Dušan (1979). Preklad dramatických diel. In: MRLIAN, Rudolf. *Teória dramatických umení*. 1. vyd. Bratislava: Tatran. s. 159–167.
- TILLE, Václav (1996). Klasická čeština na jevišti. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překlada 2*. Praha: Ivo Železný. s. 93–99.
- VILIKOVSKÝ, Ján (2002). *Překlad jako tvorba*. 1. vyd. Praha: Ivo Železný. 246 s.
- WILDE, Oscar a MURRAY, Isobel (1999). *The Soul of Man, and Prison Writings*. New York: Oxford University Press. 224 s.
- WILDE, Oscar a MURRAY, Isobel (2000). *Oscar Wilde - The Major Works*. Oxford: Oxford University Press. 638 s.
- ZÁVODSKÝ, Artur (1979). Problematika divadelní režie. In: MRLIAN, Rudolf. *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran. s. 202–216.

Internetové zdroje

- ALLINGHAM, PHILLIP V. (2005). Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest (1895) . In: *The Victorian Web: Literature, History & Culture in the Age of Victoria* [online]. [cit. 7. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/pva99.html>
- British History Online: Grosvenor Square*, 2014 [online]. [cit. 18. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol40/pt2/pp112-117>
- Cambridge Dictionaries Online*, 2015 [online]. [cit. 26. 7. 2015]. Dostupné z: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/call-a-spade-a-spade>
- Databáze a online služby Divadelního ústavu*, 2015 [online]. [cit. 8. 8. 2015]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/Productions.aspx>

Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945, 2015 [online]. [cit. 8. 8. 2015]. Dostupné z: <http://www.obecprekladatelu.cz/cz/databaze-umeleckeho-prekladu>

Encyclopædia Britannica: Oscar Wilde, 2015 [online]. [cit. 6. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/topic/643631/supplemental-information>

Goodreads: Oscar Wilde - Quotes, 2015 [online]. [cit. 12. 8. 2015]. Dostupné z: https://www.goodreads.com/author/quotes/3565.Oscar_Wilde?page=1

Oscar Wilde in America [online]. [cit. 7. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.oscarwildeinamerica.org/quotations/index.html>

Oxford Learner's Dictionaries, 2015 [online]. [cit. 26. 7. 2015]. Dostupné z: http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/hang_1

ROLAND, Christopher (2008). *Literary Analysis The Importance of Being Earnest by Oscar Wilde* [online]. [cit. 17. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.humanities360.com/index.php/literky-analysis-the-importance-of-being-earnest-by-oscar-wilde-49883/>

The Project Gutenberg EBook of The Picture of Dorian Gray, by Oscar Wilde [online]. [cit. 17. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm>

VARGAS, Vincent (2014). *Wagner Operas* [online]. [cit. 17. 7. 2015]. Dostupné z: <http://www.wagneroperas.com/>

Victorian Poetry, Poetics and Context [online]. [cit. 24. 2. 2015]. Dostupné z: <https://victorianpoetrypoeticsandcontext.wikispaces.com/The+Angel+in+the+House>

Anotace

Autor:	Bc. Alena Papoušková
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky
Název česky:	Porovnání českých překladů divadelní hry <i>The Importance of Being Earnest</i> od Oscara Wildea
Název anglicky:	Comparison of Czech Translations of Oscar Wilde's Drama <i>The Importance of Being Earnest</i>
Vedoucí práce:	Mgr. Josefína Zubáková
Počet stran:	139
Počet znaků:	265 031
Klíčová slova v ČJ:	<i>The Importance of Being Earnest</i> , Oscar Wilde, překlad kulturně specifických prvků, překlad humoru, překlad vlastních jmen, překlad názvů děl, překlad dramatu, zastarávání překladu, adekvátnost překladu
Klíčová slova v AJ:	<i>The Importance of Being Earnest</i> , Oscar Wilde, translation of culture specific features, translation of humour, translation of proper names, translation of works' titles, drama translation, process of obsolescence of translations, adequacy of translations

Anotace v AJ

The aim of this diploma thesis is to analyse and compare four existing Czech translation of Oscar Wilde's drama *The Importance of Being Earnest* in order to discover which of these translations can be considered adequate for current Czech readers. In the theoretical part factual information about Oscar Wilde, about the epoch when Oscar Wilde lived and a thorough analysis of the drama *The Importance of Being Earnest* are gathered. This information is further completed with the knowledge of the theory of translation and of drama translation, with special focus on translation of culture specific features, proper names, humour, the process of obsolescence of translations and the adequacy of translations. In the practical part of this diploma thesis four Czech translations of the drama *The Importance of Being Earnest* are analysed, compared and evaluated in terms of their adequacy for current readers.

Anotace v ČJ

Cílem této diplomové práce je analýza a porovnání čtyř existujících českých překladů dramatu *The Importance of Being Earnest* od Oscara Wildea a jejich následné zhodnocení hlediska adekvátnosti pro současného čtenáře. V teoretické části této diplomové práce budou nejprve představeny faktografické informace o Oscaru Wildeovi, o době, kdy drama *The Importance of Being Earnest* vzniklo, a také vlastní analýza dané hry. Tyto informace budou dále doplněny poznatky z teorie překladu a překladu dramatu, přičemž bude zvláštní pozornost věnována především překladu kulturně specifických prvků, překladu vlastních jmen a překladu humoru a také procesu zastarávání a adekvátnosti překladů. Na základě poznatků představených v teoretické části budou v praktické části této diplomové práce analyzovány a porovnány čtyři české překlady dramatu *The Importance of Being Earnest* a bude zhodnoceno, které z těchto překladů mohou být považovány za adekvátní z pohledu současného čtenáře.