

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

**Stylizace mluvenosti v překladech divadelní hry  
Eugena O'Neill *Anna Christie***

**Diplomová práce**

2024

Ivana Šimečková

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Stylizace mluvenosti v překladech divadelní hry**

**Eugena O'Neill's *Anna Christie***

**The Style of the Language in Translations**

**of Eugene O'Neill's Play *Anna Christie***

(Diplomová práce)

Autor: Ivana Šimečková

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D.

Olomouc 2024

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

*V Olomouci dne .....*

.....

*Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Josefině Zubákové, Ph.D., za věnovaný čas, odborné vedení a cenné rady, které mi v průběhu psaní práce poskytla.*

## **Seznam zkratek**

**apod.** – a podobně

**atd.** – a tak dále

**č.** – číslo

**např.** – například

**popř.** – popřípadě

**tj.** – to je

**tzn.** – to znamená

**tzv.** – takzvaný

**CT** – cílový text

**VT** – výchozí text

**FT** – Frank Tetauer

**ML** – Milan Lukeš

# Obsah

Úvod .....	8
<b>1 Kontext vzniku díla <i>Anna Christie</i> .....</b>	<b>11</b>
1.1 Život a dílo Eugena O’Neilla .....	11
1.2 Prostředí a motivy O’Neilových divadelních her .....	17
1.3 Charakteristické znaky O’Neilova jazyka .....	18
1.4 Anna Christie .....	20
1.4.1 Děj divadelní hry .....	20
1.4.2 Okolnosti vzniku a přijetí hry .....	22
1.4.3 Jazyk divadelní hry <i>Anna Christie</i> .....	24
<b>2 Specifika divadelního textu .....</b>	<b>26</b>
2.1 Dramatický dialog .....	26
2.2 Charakterizace divadelních postav .....	27
2.3 Překlad divadelních textů .....	28
2.4 Stylizace divadelní řeči .....	30
2.5 Kulturní a dobová specifičnost v překladu .....	32
<b>3 Stylizace mluvenosti a její prostředky .....</b>	<b>34</b>
3.1 Jazyk v každodenní komunikaci .....	34
3.2 Syntaktické prostředky .....	35
3.3 Morfologické prostředky .....	38
3.3.1 Obecná čeština .....	38
3.3.2 Tvarosloví a hláskosloví .....	39
3.4 Lexikální prostředky .....	40
3.4.1 Expresivní vyjadřování .....	41
3.5 Mluvený anglický projev .....	43
3.5.1 Rovina gramatická .....	43
3.5.2 Rovina lexikální .....	44
<b>4 Rozbor překladů divadelní hry <i>Anna Christie</i> .....</b>	<b>46</b>
4.1 Metodologie .....	46
4.2 Stylizace mluveného anglického projevu .....	48

4.2.1	Rovina gramatická.....	48
4.2.1.1	<i>Chris, Marta</i> .....	48
4.2.1.2	<i>Marta, Anna</i> .....	51
4.2.1.3	<i>Anna, Chris</i> .....	52
4.2.1.4	<i>Burke</i> .....	53
4.2.2	Rovina lexikální.....	54
4.2.2.1	<i>Chris</i> .....	54
4.2.2.2	<i>Marta</i> .....	55
4.2.2.3	<i>Anna</i> .....	57
4.2.2.4	<i>Burke</i> .....	58
4.3	Stylizace mluveného českého projevu.....	59
4.3.1	Rovina syntaktická.....	60
4.3.1.1	<i>Chris</i> .....	60
4.3.1.2	<i>Marta, Anna</i> .....	61
4.3.1.3	<i>Anna, Chris</i> .....	63
4.3.1.4	<i>Burke</i> .....	66
4.3.2	Rovina morfologická.....	67
4.3.2.1	<i>Anna, Marta</i> .....	67
4.3.2.2	<i>Chris</i> .....	69
4.3.2.3	<i>Burke</i> .....	71
4.3.3	Rovina lexikální.....	72
4.3.3.1	<i>Marta</i> .....	72
4.3.3.2	<i>Burke</i> .....	74
4.3.3.3	<i>Anna</i> .....	77
4.3.3.4	<i>Chris</i> .....	80
	<b>Závěr</b> .....	<b>84</b>
	Summary.....	88
	Seznam použité literatury.....	91
	Anotace.....	95

## Úvod

Divadelní překlad je v rámci translatologie specifickou disciplínou, ve které jsou na překladatele kladeny nejrůznější nároky spojené především s dialogickou formou divadelních her. Překladatel musí myslet na to, že dramatický dialog, ačkoli je v písemné podobě pečlivě vykonstruovaný, by měl působit spontánně a uvěřitelně v mluveném projevu na jevišti. Zároveň musí vzít v úvahu, že promluvy jednotlivých postav neslouží jen jako průvodce dějem, nýbrž také současně pomáhají utvářet charakter dané postavy a bývají k tomuto účelu různě stylizovány. Při převodu jednotlivých replik do cílového jazyka tak musí překladatel dbát na to, aby zachoval jazykový charakter postav a také autorský styl.

Eugene O'Neill psal mnohá svá dramata charakteristickým jazykem. V zásadě se jedná o stylizaci hovorové mluvy lidí z nižších společenských vrstev. Jeho divadelní hra *Anna Christie* je však navíc specifická tím, že způsob vyjadřování některých hlavních postav odkazuje na jejich odlišný původ. Ústřední postavy hry, kterými jsou v názvu zmíněná Anna a její otec, jsou švédskými imigranty v USA, zároveň se ve hře nachází také Burke, který je původem Ir. V anglickém originále jsou jejich promluvy fonologicky stylizovány tak, aby připomínaly jejich přízvuk. Z překladatelského hlediska je tato volba stylizace zajímavá, protože v různých jazycích se prostředky užívané pro stylizaci mluvenosti mohou lišit a překladatel se musí rozhodnout, zda jednotlivé zvláštní prvky zachovat a v jaké míře, anebo zda je zcela vypustit.

Tato diplomová práce se bude zaměřovat na rozbor divadelní hry *Anna Christie* a na její dva překlady do češtiny, které budou mezi sebou porovnány z hlediska prostředků užitých k jazykové charakterizaci postav. Hra byla zvolena z toho důvodu, že kromě stylizované hovorové mluvy obsahuje také stylizaci přízvuku a navíc existují dvě verze jejího českého překladu, což umožňuje porovnání přístupů obou překladatelů k převodu specifického jazyka postav. Porovnávané překladové verze vyhotovil Frank Tetauer (1927) a Milan Lukeš (1965). Práce si klade za cíl zjistit, jak se liší způsob použití těchto jazykových prostředků mezi anglickým a českým textem a mezi jednotlivými překlady na vymezených jazykových rovinách.



V teoretické části bude nejprve představen autor Eugene O'Neill, jeho život, dílo, témata a jazyk typický pro jeho tvorbu. Život Eugena O'Neilla podrobně zachycuje několik biografí, které čerpají z rozhovorů s rodinnými příslušníky autora a jeho známými, z novinových článků, ale také z jeho osobních poznámek a četných dopisů. Mezi hlavní zdroje v této oblasti, ze kterých tato práce čerpá, patří biografické knihy manželů Gelbových (Gelb a Gelbová 1965; 2000), dále také Sheaffer (1968), Bogard (1972) nebo Dowling (2014).

O výrazných rysech O'Neilovy dramatiky pojednává dokonce sám jeho překladatel Milan Lukeš ve své publikaci z roku 1979, kterou označuje jako první český pokus o monografii Eugena O'Neilla. Práce obsahuje dvě části se dvěma různými sledy. První z nich postupuje chronologicky a sleduje okolnosti jako situaci, způsob a ohlas prvních inscenací O'Neilových her za jeho života. Druhá část přihlíží k vybraným hlavním tématům a dramatizovaným vztahům, které O'Neill ve svém díle vyobrazuje a zabývá se jak stálostí témat, tak proměnlivostí jejich pojetí (Lukeš 1979, 7–8).

Následovat bude kapitola věnovaná divadelním hrám a jejich překladu, která představí teoretické poznatky relevantní pro následnou analýzu. Představena bude struktura dramatického textu, některá specifika překladu divadelních her, charakterizace postav v dialogu, stylizace mluvenosti a také otázka kulturní a dobové specifičnosti díla. Problematikou překladu divadelních her se zabývá řada autorů. Mezi hlavní zdroje pro tuto práci patří Levý (1998), Kufnerová (1994), Popovič (1975), Mistrík (1979) nebo Bassnettová (2014).

Další kapitola uvede prostředky na různých jazykových rovinách, kterými lze mluvenost stylizovat v češtině a angličtině. Protože je tato diplomová práce zaměřena zejména na analýzu českých překladů hry Anna Christie, budou nejprve představeny prostředky, které využívá čeština, konkrétně prostředky morfologické náležející k obecné češtině, prostředky lexikální a syntaktické. Tato část vychází zejména z publikací Čechové (2008), Hoffmannové (1997), Čmejrkové (2011) a Bečky (1992). Následná analýza bude obsahovat i ukázky originálního VT, proto zde budou uvedeny i způsoby, jakými je běžná řeč stylizovaná v anglickém jazyce. Bude tak možné porovnat odlišnosti ve stylizaci VT a CT.

V další kapitole bude provedena vlastní analýza. Nejprve se bude jednat o analýzu ukázek anglického VT, následně bude v další podkapitole proveden rozbor ukázek vždy z obou českých překladů divadelní hry. Vybrané ukázky, které budou členěny podle osob, jež v nich hovoří, budou doprovázeny komentářem, který poukáže na prostředky užití ke stylizaci mluvenosti a charakterizaci postav. Prostředky užití v českých překladových verzích tak bude možné mezi sebou snadno porovnat. V závěru práce pak budou souhrnně uvedeny poznatky, které z analýzy vyplynou.

# 1 Kontext vzniku díla *Anna Christie*

Jelikož se tato diplomová práce bude zabývat analýzou hry *Anna Christie* a pro úplnost a správné pochopení díla je zapotřebí se obeznámit s autorem a kontextem jeho tvorby, představí tato kapitola nejprve Eugena O'Neilla a jeho dílo, dále prostředí a motivy typické pro jeho tvorbu a rovněž specifika jeho divadelního jazyka. Přiblíží také analyzovanou divadelní hru *Anna Christie*, kontext jejího vzniku a přijetí a celkový děj.

## 1.1 Život a dílo Eugena O'Neilla

O tom, že Eugene O'Neill dosáhl celosvětového uznání jako jeden z nejvýznamnějších amerických dramatiků 20. století, nemůže být pochyb. Jako jedinému americkému dramatikovi mu byla v roce 1936 udělena Nobelova cena za literaturu. Mnozí autoři divadelních her, kteří jej svou tvorbou následovali, jako např. Williams, Miller, Albee, nebo později Sam Shepard, David Mamet nebo Tony Kushner, uznávali jeho vliv na americké drama a cítili se mu být zavázáni, stejně jako ostatní mladší dramatikové z různých zemí světa (Manheim 1998, s. 1).

Pozoruhodné je, jak uvádí Bloom (2007, s. 1), že O'Neill nebyl nikdy příliš ovlivněn tehdejší americkou literární tradicí. Ve svém dramatickém umění se nejvíce inspiroval například díly Strindberga nebo Ibsena. Americkému divadlu podle Lukeše (1979, s. 150) pomohl překvapivě důsledkem svého individualismu, kdy ustanovil pozici dramatika jakožto hegemonu divadelního ztvárnění. Jeho dílo, ač se zpočátku může jevit jako příliš subjektivní a do sebe uzavřené, přesto zachycuje objektivní sociální jevy své doby a proniká „k širším kontextům, nevypovídajícím jen o něm samém, ale i o obecných faktorech sociálních a psychologických, jakož i o postavení umělce ve společnosti tak uspořádané a zaměřené, že vede k pocitu cizoty a osamění“ (Lukeš 1979, s. 152).

O'Neill se narodil roku 1888 v hotelovém pokoji na Broadwayi rodičům Jamesi O'Neillovi, proslulému kočovnému herci, a Mary Ellen Quinlan O'Neillové (zvané „Ella“), jako jejich třetí a poslední potomek (Dowling 2014, s. 27). Oba jeho rodiče se vyrovnávali s těžkým životním údělem, což se na Eugenovi hluboce podepsalo, a protože se dá říct, že měla jejich rodinná situace zásadní vliv na jeho

tvorbu, ve které lze pozorovat mimo jiné i autobiografické prvky, bude zde v nejdůležitějších bodech nastíněna.

Eugenův otec James, narozen roku 1845, pocházel z rodiny irských imigrantů z hrabství Kilkenny. Jeho rodiče Edward a Mary O'Neillovi se v roce 1850 spolu se svými osmi dětmi přestěhovali z Irska do newyorského Buffala, aby unikli hladomoru způsobenému plísní bramborovou. O pár let později se Edward vrátil do Irska poté, co zemřel jeho nejstarší, dvacetiletý syn, a zanechal tak za sebou rodinu, která se o sebe musela postarat bez něj. Šest let po svém odchodu Edward zemřel na otravu arsenem a je pravděpodobné, že šlo o sebevraždu (Dowling 2014, s. 27–28). James tak musel od svých deseti let tvrdě pracovat, aby pomohl uživit rodinu, než se v roce 1858 přestěhovali do Cincinnati v Ohio, kde je zaopatřovala zejména Jamesova starší sestra Josephine, která se šťastně provdala za bohatého majitele hostince. Bylo to právě v Cincinnati, když dvacetiletý James objevil své herecké nadání. Herectví tehdy naprosto propadl, postupně se objevoval v mnoha významných rolích a velkou část z nich ztvárnil v Shakespearových dramatech (Dowling 2014, s. 28–29; Gelb a Gelbová 2000, s. 47; Gelb a Gelbová 1965, s. 23).

Jelikož jako syn imigrantů strávil James O'Neill dětství v chudobě, představovalo pro něj finanční zajištění své rodiny hlavní cíl. Veliký zlom v jeho herecké kariéře nastal, když se navzdory rostoucí popularitě a velkému hereckému umění, kterým v klasických shakespearovských dramatech vynikal, ve svých 37 letech rozhodl pro stabilní příliv snáze vydělaných peněz, když mu byla nabídnuta hlavní role v nové divadelní adaptaci románu Alexandra Dumase *Hrabě Monte Christo*. Nová role mu přinesla okamžitý úspěch a diváci si jej v ní natolik oblíbili, že už se z jejího sevření nikdy nedokázal zcela vymanit (Gelb a Gelbová 1965, s. 23). Když se tu a tam pokusil vrátit se k ostatním rolím a přesvědčit divadelní manažery, aby jej obsadili do jiných představení, odmítli s odůvodněním, že ho veřejnost touží vidět pouze jako Edmonda Dantese (Sheaffer 1968, s. 42). James později uvěřil tomu, že mu tato role zabránila v dosažení hereckého vrcholu a často se opíral o svou minulost, aby si tak připomínal svůj talent a slávu, čímž se vypořádával s pocity neštěstí, které ho provázely. Jak poznamenává Sheaffer, „možná mu tentýž strach z chudoby, jenž jej dovedl k úspěchu, zabránil vystoupat na vrchol v přílišné opatrnosti; možná mu chyběl jistý přidaný rozměr, ta

nepopsatelná vlastnost, kterou nezpochybnitelní velikáni mají<sup>1</sup> (Sheaffer 1968, s. 35). Rozhodnutí upřednostnit zisk nad uměleckou seberealizací James O'Neill po zbytek svého života litoval (Dowling 2014, s. 33).

Ella O'Neillová se stejně jako její manžel James narodila irským rodičům, kteří do USA utekli před hladomorem. S Jamesem měli celkem tři syny: Jamese ml. v roce 1878, Edmunda v roce 1883 a Eugena roku 1888 (Dowling 2014, s. 34). Ella svého muže hluboce milovala, manželství s kočovným hercem nicméně vyžadovalo jisté oběti, které učinily její život mnohem složitějším. Jamese doprovázela na cestách do měst, ve kterých měl zrovna představení a neustále se tak přesouvali z jednoho hotelu do druhého. Její pokusy vytvořit alespoň zdání domova nikam nevedly a zejména v pozdějších letech svůj život uvězněný v hotelech oplakávala (Gelb a Gelbová 2000, s. 74).

Rodinu O'Neillových stihlo velké neštěstí, když jejich druhorozený Edmund tragicky zemřel v pouhých osmnácti měsících. Jeho smrt rodiče Ellu a Jamese silně zasáhla a poznamenala. O to více, že je naprosto šokovaly okolnosti jeho úmrtí. Stalo se tak totiž pár dní poté, co Edmunda jeho starší bratr Jamie, v té době nakažen spalničkami, i přes výslovný zákaz své babičky navštívil v jeho pokoji. Eugene O'Neill pojal během svého života přesvědčení, že Jimovi, jak svému staršímu bratru říkal, jeho matka tento čin nikdy neodpustila. Sám pak trpěl syndromem přeživšího, cítil se vinen, že se jí matka snažila nahradit svého syna Edmunda a že ji tak přivedl k dalšímu trápení (Dowling 2014, s. 34–35).

Při narození Eugena byl matce kvůli nesnesitelným porodním bolestem podán hotelovým lékařem morfin. Tato událost započala Ellinu dlouholetou závislost, která pronásledovala rodinu O'Neillových až do jejich smrti (Dowling 2014, s. 35–36). Podle rodinných příslušníků se o Ellu během porodu staral lékař, se kterým se James seznámil v baru. Eugene měl za to, že chtěl jeho otec ušetřit, a proto vybral lékaře tímto způsobem. Co se morfinu týče, ten byl v té době volně dostupný v mnoha případech. Kromě toho, že tlumil bolest, stíral hranici mezi skutečností a snem a poskytoval tak úkryt před neutěšenou realitou. Právě ten v něm Ella našla a trvalo několik měsíců, než si uvědomila, že už bez drogy nedokáže být. James se o její závislosti dozvěděl rovněž po několika měsících, přičemž do té doby neměl

---

<sup>1</sup> Pokud není uvedeno jinak, je autorkou překladu citací autorka této práce.

ani tušení, že je morfin návykový (Gelb a Gelbová 1965, s. 27). Větší náchylnost k vytvoření závislosti bylo přitom možné pozorovat u lidí s psychickými problémy, zejména se sklony k depresi, a v tomto případě rodinná historie naznačuje, že Ella pravděpodobně v důsledku Edmundovy smrti depresí opravdu trpěla (Gelb a Gelbová 2000, s. 122).

Dá se říct, že již očekávání Eugena samo o sobě nebylo pro Ellu příliš radostné. Ella totiž už dobře věděla, jaké obtíže ji provázely při snaze vychovávat své dva další syny během neustálého cestování za Jamesovou prací. Malý Eugene „jako by do sebe matčin pocit viny a otcovy frustrace vstřebával od okamžiku, kdy se narodil“, a rozčarování rodičů nad jejich vlastním životem vytvořilo velmi napjatou atmosféru, která do osobnosti a postojů Eugena O’Neilla vlila tragický aspekt, jenž později prosakoval do jeho divadelních her (Gelb a Gelbová 1965, s. 24).

Nejstarší syn Jamie měl svého času vynikající studijní výsledky jako student práva, mimo jiné se například ve třetím ročníku projevil jako schopný debatér a do literárního časopisu Fordham Monthly napsal esej o situaci dramatu v Americe, za kterou dostal první cenu v literární soutěži a stal se šéfredaktorem měsíčníku. Je vhodné dodat, že v eseji nepřímou kritizoval svého otce, jelikož v ní odsuzoval vkus tehdejší americké společnosti, která nechala Shakespeara ustoupit do pozadí a namísto něho velebila prostodušší hry. K jeho cynickému pohledu na otce přispěla i medializace případu Jamesova údajného nepřiznaného dítěte. Jamie brzy poté propadl alkoholu, chodil za školu a nezvládal své povinnosti. V posledním ročníku vysoké školy se jeho chování vyhrtilo natolik, že jej ze školy vyloučili. Ve dvaceti letech tak sebral naděje svým rodičům, kteří do té doby věřili, že má nakročeno k úspěšné právnické kariéře, a zejména jeho otec James se cítil obzvlášť poníženě, jelikož si Jamieho chování vykládal jako přímý útok na svou osobu (Gelb a Gelbová 2000, s. 143–146). Jamie se pak pokusil zužitkovat svůj školní literární úspěch a pracovat jako reportér, nicméně to byla práce hůře placená a méně zajímavá, než očekával. Vystřídal poté i jiné práce, než nakonec svolil svému otci, aby jej uvedl na hereckou dráhu, a to i přesto, že divadlem i schopnostmi otce pohrdal (Gelb a Gelbová 2000, s. 147–148).

Alkoholismus se v rodině O’Neillových nejprve objevil u Jamese – byl to jeho způsob, jakým se vyrovnával se ztrátou své herecké důstojnosti a umělecké kariéry kvůli nekonečnému účinkování ve hře *Monte Christo*. Jamie to s alkoholem zvládal méně, než jeho otec; ten mu připomínal, že on nikdy kvůli whisky představení nepropásl, a tak se neustále hádali. Jak uvádějí manželé Gelbovi, jednalo se o „jeden z paradoxů O’Neillovské rodinné dynamiky, že se navzájem odsuzovali za zneužívání alkoholu, ale zároveň se v jeho popíjení neustále podporovali“ (Gelb a Gelbová 2000, s. 213).

Eugene si byl narůstajícího nepřátelství mezi otcem a bratrem vědom. Okolo svých patnácti let začal s Jamiem sympatizovat, doléhala na něj bratrova bezbrannost vůči panovačnému otci a také jeho zoufalství vůči matce, kterou zbožňoval. Jamieho problém s alkoholem se stále zhoršoval a spolu s ním rostla také jeho zášť ke svému otci. Za několik dalších let si Eugene uvědomil, že bratrova vyrovnanost a světaznalost, které tolik obdivoval a záviděl mu, byly jen pózou, a že se Jamie ve skutečnosti snažil upít se k smrti. Bratři si byli velmi blízcí a Jamie měl na Eugena poměrně velký vliv, což je také jeden z motivů, který se v O’Neillových hrách často objevuje (Gelb a Gelbová 2000, s. 181).

Inspiraci pro svou dramatickou tvorbu čerpal O’Neill také ze své námořnické zkušenosti. K té se dostal poměrně zajímavým způsobem, když se v roce 1909 tajně oženil, a to k nelibosti rodičů obou manželů. Jeho otec jej za účelem ukončení vztahu poslal se svým známým na expedici do Hondurasu za hledáním zlata (Dowling 2014, s. 53). Navnazen tímto zážitkem se brzy poté na moře vydal znovu, tentokrát na plavbu do Buenos Aires, zároveň aby tak unikl pozornosti, které se mu dostávalo vzhledem k narození syna, ke kterému se nehlásil (Sheaffer 1968, s. 160). Plavba trvala něco přes dva měsíce a O’Neill během ní pocítil velký obdiv ke svým námořnickým kolegům, u nichž jej zaujala jejich opravdovost a upřímnost (Dowling 2014, s. 59). Zkušenost na moři byla pro něj více než příjemná, ostatně se o mnoho let později, jak uvádí Sheaffer (1973, s. 553), vyjádřil následovně: „Je to zvláštní, ale čas strávený na plachetnici uprostřed moře byl pro mě ten jediný, v němž jsem kdy měl pocit, že mám domov.“

Eugene O’Neill vždy tvrdil, že žádné literární ambice v mládí neměl, a svůj největší životní obrat, tj. rozhodnutí stát se spisovatelem, připisoval svému

špatnému zdravotnímu stavu. Trpěl totiž tuberkulózou, kvůli které strávil nějaký čas v sanatoriu a dle jeho slov mu tato situace dala čas zamyslet se nad sebou samým, což vedlo k jeho začátkům psaní divadelních her (Sheaffer 1968, s. 71–72). V roce 1912 byl hospitalizován v léčebném centru Gaylord Farm, kde ve svém ošetřujícím lékaři našel náhradní otcovský vzor a z dopisů, které si mezi sebou vyměňovali, bylo zřejmé, že jejich vztah připomínal spíše pouto mezi „oddaným otcem a milujícím synem, než mezi lékařem a jeho pacientem.“ O’Neill po více než roce od svého propuštění svému lékaři napsal: „Pokud je, jak se říká, radost navštívit místo svého narození, pak pro mě bude dvojitou radostí navštívit místo svého znovuzrození – jelikož můj druhý zrod byl ten jediný, se kterým jsem plně souhlasil“ (Dowling 2014, s. 97–98). Vzhledem k tomu, že tuberkulóza byla v jeho případě mírná, měl jeho zotavovací proces méně co do činění s fyzickým zdravím, jako spíš se zdravím psychickým, a nesl velký význam pro jeho umělecké vyjádření. Právě na Gaylord Farm si měl zvolil dráhu dramatika; sám pro sebe si přiznal, že své cenné zkušenosti nabyté doprovázením otce na jeho divadelní představení může touto cestou dobře využít (Dowling 2014, s. 98).

Lukeš (1979, s. 31) uvádí, že Eugene „byl velkým dramatikem, ne však divadelníkem“. Pocházel z herecké rodiny, jeho otec i bratr se živili jako herci, avšak James O’Neill svého mladšího syna k herectví nevedl, jelikož na rozdíl od staršího Jamieho nevykazoval žádné herecké nadání. Překvapivé se může zdát to, že Eugene projevoval „celkovou nedůvěru, skorem nechut’ vůči divadlu a herectví zvláště“ (Lukeš 1979, s. 31). Zprvu měl k divadlu sice silný vztah, ale od chvíle, kdy začal dramata sám psát, jej zajímalo především jako „popularizační médium vlastní tvorby“. Do divadla vůbec nechodil, dokonce ani na představení svých vlastních her, sledoval pouze jejich zkoušky, a to jen, aby dohlédl, že každé slovo jeho dialogu i veškeré scénické poznámky jsou dodrženy. Pověstný se stal také tím, že suverénně odmítal škrty a pedantsky trval na dodržování svých pokynů (Lukeš 1979, s. 31–32). Vezmeme-li také v potaz dobový stav divadla, jehož atraktivita a úroveň byla určována především hereckým obsazením, a skutečnost, že se režie jako tvůrčí složka v komerčním divadle „prosazovala jen výjimečně (...) a i tak nesměle, jeví se O’Neill jako výrazně *režirující* dramatik, předepisující návod k jednání ostatním“ (Lukeš 1979, s. 32–33).



## 1.2 Prostředí a motivy O’Neillových divadelních her

Dílo Eugena O’Neilla se vyznačuje několika zásadními motivy, které se v něm různě opakují. Pro tuto kapitolu je výchozím zdrojem publikace Milana Lukeše (1979), který v ní autora a témata jeho děl blíže představuje.

Společným tématem O’Neillových her je lidské odcizení, které záhy provází touha někam patřit. Postavy v jeho hrách spojuje jejich vyvrženost; jejich dramatický a tragický osud vyplývá z toho, že se obvykle jedná o osamělé lidi, kteří „nemají, ztratili anebo se rozhodli přerhat svazek s rodinou, společností, přírodou či bohem, kteří se ocitli, řečeno oblíbeným výrokem Eugena O’Neilla, „mimo harmonii“ (out of harmony)“ (Lukeš 1979, s. 129). Vyvrženost v O’Neillově díle přitom není nutně charakteristická pro určitou třídu, sociální, národní či rasovou skupinu, nýbrž působí jako jev dotýkající se všech lidí bez rozdílu (Lukeš 1979, s. 129).

V popředí se často objevují rodinné vztahy, mezi nimiž existují rozpory. Podle Lukeše je vztah otce a syna nebo dcery vyobrazován jako antagonistický: „Otec je pravidelně exponentem starého světa, z něhož syn uniká nebo proti němuž brojí; akt střetnutí s otcem je prvním stupněm synovy seberealizace, která ho vymaňuje z rodičovského, přesněji řečeno z otcova vlivu“ (Lukeš 1979, s. 67). Mladé o’neillovské dramatické postavy jsou do velké míry závislé na svých rodičích. Tento fakt je často umocněn už popisem jejich vnějších rysů, které zdědily po otci a po matce (Lukeš 1979, s. 67). Dále Lukeš (1979, s. 68) dodává, že kdykoli nechá O’Neill konflikt mezi otcem a synem vyhrotit, vyhrává nakonec vždy otec, a to i tehdy, když je mrtev, jak lze například pozorovat v dramatu *Death Becomes Electra* (česky *Smutek sluší Elektře*).

Hojně se vyskytuje také téma snu. Z O’Neillovy tvorby podle Lukeše (1979, s. 105) plyne následující: „Člověk vždycky touží po tom, co nemá. Je-li na moři, touží po souši, je-li na pevnině, touží po moři. Sen je jeho údělem: alespoň těch lidí, kteří jsou hodni pozornosti. A údělem snu je jeho marnost. Je v povaze snu, že uniká a nenaplnuje se.“ Sny mají podle O’Neilla důležitou roli, člověku totiž pomáhají doopravdy žít. Takové sny, které stojí za snění, přitom nemají být snadno realizovatelné, aby bylo v životě stále kam směřovat. Tématem zmarněného snu

vyjadřuje O'Neill soucit s vyvrženými existencemi, které mu byly blízké (Lukeš 1979, s. 105).

Významným motivem je moře, které se v O'Neillových hrách objevuje jako romantická představa, symbolizuje volnost, svobodu, náležení a sen. Podle Lukeše (1979, s. 98) tento motiv figuruje zhruba ve dvou třetinách jeho dramatického díla. Moře zároveň představuje mohutný a záhadný živel, který lidi pokouší a zahrává si s jejich osudem. Tento symbol hraje důležitou roli právě ve hře *Anna Christie*, v níž moře představuje také životní úděl hlavních postav, které jej buďto přijímají, nebo před ním unikají a svým vztahem k moři jsou tak primárně charakterizovány (Lukeš 1979, s. 100). Stejně tak je zde zajímavý motiv mlhy, který se v O'Neillově díle významově obměňuje. Bývá obrazem smrti, lidského bloudění a promarněných snů, ale také znamením nového života (Lukeš 1979, s. 101).

### 1.3 Charakteristické znaky O'Neillova jazyka

Jazyk O'Neillových dramatických děl nese svůj specifický styl, o němž by se dalo říci, že je poměrně jednoduchý a repetitivní. Postavy nemluví příliš básnický, naopak používají běžnou slovní zásobu a často k popisu skutečností kolem sebe užívají stále stejná slova. Navíc mezi sebou občas vedou velmi podobné rozmluvy napříč pohybem v čase. Větší důraz je v dialozích kladen na přirozenost promluv, nežli na jejich jazykovou krásu. Výrazným rysem jsou nicméně gramatické a fonologické odchylky znázorňující mluvu lidí různého původu a společenských vrstev. Fungují zde zejména jako důležitý prostředek k zasazení děje do kontextu a vyjádření charakteru postavy.

Podle Raleigha (1967, s. 370) spočívá opravdová výjimečnost O'Neillů jakožto dramatika mimo jiné v tom, že do amerického divadelního prostředí přinesl americký lidový jazyk, včetně mnoha jazykových variet afroamerických, angličtiny se švédským, italským, novoanglickým nebo irským přízvukem, lokálních newyorských variet roku 1912 v dramatu *The Iceman Cometh* (česky *Ledař přichází*) či broadwayské variety 20. let ve hře *Hughie*. Jak Raleigh přitom dodává, O'Neillův přínos americkému divadlu je tedy možné přirovnat k zásluhám Marka Twaina vůči americkému románu.

Užitím lidových jazykových variet v O’Neillově tvorbě se ve své publikaci zabývá Chothia (1979), která konstatuje, že ve svých dřívějších dramatech používá O’Neill nízký hovorový styl jakožto prostředek poetického vyjadřování, podobně jako výše zmíněný Twain. Na rozdíl od Twaina však tento styl řeči nevzdělaných nevyužívá primárně k oživení a umocnění sdělované skutečnosti, nýbrž jeho prostřednictvím znázorňuje do sebe uzavřeného člověka, kterému omezené vyjadřovací schopnosti působí potíže porozumět sám sobě. Autorka zastává názor, že O’Neill tuto lidovou řeč užívá symbolicky, přičemž vyobrazením nevytříbeného projevu jednotlivce přeneseně poukazuje na nesrozumitelnosti lidství jako takového (Chothia 1979, s. 61).

Americké drama 19. století se řídilo nepsaným pravidlem, podle kterého způsob jazykového projevu postavy naznačoval její morálnost či nemorálnost. Hrdinové představující morální vzor promlouvali standardní angličtinou, zatímco s lokální jazykovou formou se bylo možné setkat jen u nečestných a komických postav. Bylo tehdy běžné mít v dramatu pouze jedinou komickou postavu hovořící lokální varietou, která hru ozvláštňovala (Chothia 1979, s. 61–62). Ve 20. století se pak postupně začaly objevovat hry, které se od této konvence lehce odkláněly, nicméně to byl až O’Neill, kdo ji zcela překročil a ve své rané tvorbě často nechával své postavy promlouvat výhradně lidovým jazykem nižších sociálních vrstev. Americké divadlo tak díky němu prošlo zásadní změnou a mnozí dramatici začali lokální jazykové variety využívat u vážnějších her (Chothia 1979, s. 63–64).

Po roce 1924 se O’Neill rozhodl od psaní v lokálních jazykových varietách upustit. Chtěl najít svůj styl a vnést do svých dramát nová témata, a tento způsob psaní by jej v tom omezoval (Chothia 1979, s. 83). Ve své pozdní tvorbě se pak opět k nestandardní varietě vrací, jmenovitě v posledních dvou hrách *A Moon for the Misbegotten* (česky *Měsíc pro smolaře*) a *A Touch of the Poet* (česky *Tak trochu básník*) jsou hlavními postavami irští imigranti promlouvající charakteristickým irským přízvukem (Chothia 1979, s. 207–208).

## 1.4 Anna Christie

Divadelní hra *Anna Christie* byla poprvé uvedena v listopadu roku 1921 v New Yorku. Za dobu svého uvádění si získala ještě větší komerční úspěch, než předchozí dramata *Beyond the Horizon* (česky *Za obzor*) nebo *The Emperor Jones* (česky *Císař Jones*), které měly premiéru v roce 1920 (Dowling 2014, s. 228–229). Za *Annou Christie* byla O’Neillovi v roce 1922 udělena Pulitzerova cena za drama. Byla již druhá v pořadí, a to celkem ze čtyř Pulitzerových cen, které O’Neill za svá dramata získal – ostatními oceněnými hrami jsou *Beyond the Horizon* (1920, česky *Za obzor*), *Strange Interlude* (1928, česky *Podivná mezihra*) a posmrtně vydaná hra *Long Day’s Journey into Night* (1957, česky *Cesta dlouhým dnem do noci*). Do češtiny byla *Anna Christie* přeložena dvakrát: poprvé se překladu ujal Frank Tetauer v roce 1927 a podruhé Milan Lukeš v roce 1965.

### 1.4.1 Děj divadelní hry

Děj začíná v newyorském výčepu, kde kapitán člunu Chris Christopherson dostane dopis od své dcery Anny, kterou naposledy viděl ve Švédsku jako pětiletou holku. Jeho žena po jeho odchodu vzala dceru s sebou do Minnesoty k bratrancům na statek, a když Annina matka umřela, rozhodl se, že se bude Anna mít na statku lépe, než kdyby byla s otcem, který neustále cestuje po moři. Anna v dopise píše, že je na cestě do New Yorku. Chris má radost, že se za ním jede podívat, zároveň je ale trochu nespokojen z toho, co na jeho způsob života řekne. Sotva Chris z baru odejde, aby se na příchod dcery připravil, vchází Anna, která se jeví jako hezká dvacetiletá žena s „jasnými vnějšími známkami příslušnosti k nejstarší profesi na světě“ (*Anna Christie* 1965, s. 14, Lukešův překlad). Zahájí konverzaci s Martou, Chrisovou přítelkyní, které vysvětluje, že v St. Paulu, kde pracovala, skončily po policejním zátahu všechny holky ve vězení. Ona to tam ale nesnesla, tak ji poslali do nemocnice, a když ji vykárali z města, rozhodla se nakonec přijet za otcem. Doufá, že si u něj trochu odpočine, ale moc toho od něj nečeká. Na farmě se k ní rodina dobře nechovala a jeden z bratranců ji znásilnil, proto utekla do St. Paulu, kde nejprve pracovala jako chůva, ale později přijala místo v nevěstinci.

Když se Chris do baru vrátí, shledá se s Annou. Vysvětluje jí, proč se za ní nikdy nepřišel podívat a viní z toho moře, kvůli kterému podle něj námořníci ztrácejí rozum. Pozve Annu, aby šla bydlet k němu do člunu, ta nakonec přes svou počáteční nechuť trávit čas na lodi svolí. O deset dní později kotví se člunem v přístavu v Provincetownu, Massachusetts, a Anna dává najevo, že se jí pobyt na moři moc líbí, což dělá Chrisovi starosti, protože nechce, aby se Anna zamilovala do námořníka, když prý na to všechny ženy z jejich rodu doplatily. Té noci zachrání čtyři námořníky, kteří ztroskotali. Jeden z nich, mladý a silný Mat Burke, se Annu pokusí svést, nicméně se mu to nepodaří. Je okouzlen její tvrdošíjností a řekne jí, že by si ji chtěl vzít za ženu. Když si jich všimne Chris, snaží se je držet od sebe a jakmile odejdou z dohledu, dává za vinu moři, že je svádí dohromady.

Děj se poté přesouvá do kajuty Chrisova člunu v bostonských docích, zhruba o týden později. Chris dává Anně najevo, že se mu nelíbí, že tráví čas s Matem, protože se k ní nehodí. Anna tvrdí, že je Mat slušný člověk a má ho ráda, ale na svatbu s ním nemyslí, nepřipadá si pro něj totiž dost dobrá. Když se jde Anna projít, přijde za Chrisem do kajuty Burke, který využije příležitosti si s ním promluvit a sdělí mu svůj plán oženit se s Annou, ještě než se setmí. Mezi muži dochází ke slovní, a posléze i fyzické rozepři. Chvilí nato se ve dveřích objeví Anna, která zjišťuje, že se spolu kvůli ní prali a chce vědět, o co jde. Burke přiznává, že Chrisovi řekl, že ji má rád a že si myslí, že ona jeho taky. Anna to potvrdí, s Matem se políbí, vzápětí však tvrdí, že si ho nemůže vzít. Pod nátlakem nakonec s bolestí přizná, že pracovala jako prostitutka, což Burke naštvě a ten pak odchází. Chris je také zlomen Anniným přiznáním a jde se něčeho silnějšího napít.

Dva dny nato sedí Anna v kajutě se sbaleným kufrem, když dovnitř vejde Chris a omlouvá se jí. Ta mu poté sdělí, že se chystala odjet, ale rozmyslela si to a vyrazí až další den. Chris ji prosí, ať nejezdí a sděluje jí, že opět odejde na moře, jelikož jí bez něj bude líp, ale nechá jí posílat peníze. Anna začíná být nervózní z dlouhého čekání, doufá totiž, že se objeví Mat. Ten opravdu přijde a chce od Anny slyšet, že to, co na sebe dříve prozradila, byla lež. Ta ho zase prosí, aby pochopil, že už takový život nevede, a aby jí odpustil a na to vše zapomněl. To je Matovi však zatěžko, a tak Anna říká, že pojedou do New Yorku a bude se žít stejně, jako předtím. Mat se svěří, že se také chystá druhý den odjet na lodi, Anna si uvědomí, že jde o tu samou loď, kterou odplouvá její otec. Mat ji nařkne z toho, že všem

mužům tvrdí to stejné, ale nakonec uvěří, že opravdu milovala jen jeho a nechá ji přísahat na křížek po jeho matce. Vzápětí se Mat dozví, že Anna není katolička, což jej rozhodí, ale stejně cítí, že Annu potřebuje a chce si ji vzít, a to hned ráno. Vstoupí Chris, který má zájem tuto událost zapít. Anna prozradí, že se Chris s Matem chystají sloužit na stejné lodi a chce, aby oba vypluli, zatímco ona sežene nějaký dům, aby se měli kam vracet. Mat dodá, že se Chris brzy dočká vnoučat, a pak se zeptá, jestli vůbec vyznávají s Annou nějaké náboženství. Po zjištění, že jsou luteráni, se nejprve zhrozí, ale pak sezná, že na tom nesejde a že jejich sňatek je stejně vůle boží. V závěru hry Chris naposledy obviní moře z tahání za nitky a podle Burka má možná i pravdu.

#### 1.4.2 Okolnosti vzniku a přijetí hry

Ačkoli měla *Anna Christie* okamžitý úspěch, O'Neill s touto hrou příliš spokojen nebyl. Její prvotní verze nazvaná *Chris Christophersen*, jejíž děj byl zaměřen na postavu námořníka Chrise, se mu i přes své mnohé nedostatky zamlouvala více. V *Anně Christie* neochotně přesunul ústřední pozornost na postavu Anny, jež v kontextu jeho dosavadní dramatické tvorby působila poněkud cize, jelikož představovala samostatnou ženu, která existuje mimo složitý manželský vztah. Zcela nová byla navíc pro O'Neillovu tvorbu postava Mata Burka, jenž zde nebyl žádným „neurotickým snílkem“, nýbrž oplýval silnou vůlí a sebevědomím. S postavou Chrise se O'Neill mohl ztotožnit, zato u Mata a Anny tomu tak nebylo. V divadelní hře nechal ústřední dvojici nalézt společné štěstí, byl však vůči jejich budoucnosti skeptický a tvrdil, že jejich šťastný konec má být ve skutečnosti vnímán jako tragédie osudu a že jde vlastně jen o jeden z mnoha triků zrádného moře, které je k tomuto konci dovedlo. Závěr hry byl ale ve své konečné úpravě veřejností vnímán jako veselý (Bogard 1972, s. 153).

U obecnosti měla hra větší úspěch než u kritiky. Z řad kritiků se totiž ozývaly vyčítavé hlasy, které považovaly její happy-end za O'Neillův ústupek komerčnímu divadlu. O'Neill to velmi popudilo, ohradil se proti tomuto nařčení v tisku a snažil se vysvětlit svůj pohled na závěr hry. Později však svůj výklad změnil: tvrdil, že zlomyslně dal lidem to, co chtěli, a na *Annu Christie* zcela zanevřel. Přesto právě tato hra přinesla O'Neillovi širší popularitu, a to nejen 177

newyorskými reprízami a zájmem zahraničních divadel, ale také dvěma filmovými verzemi – němou z roku 1924 a zvukovou z roku 1929 s Gretou Garbo v roli Anny (Lukeš 1979, s. 25).

Za O’Neillovou nespokojeností s divadelní hrou *Anna Christie* nejspíše stálo několik důvodů. Jednak to byla přetrvávající myšlenka na nikdy nedokončenou hru zaměřenou na postavu Chrise a samotná nevyjasněná výstavba této předchozí verze, a jednak to byly O’Neillovy vlastní ambice, kdy ho přesvědčení o své důležitosti v rámci amerického divadla dovedlo k tomu, že jak on, tak i jeho kritici považovali za hodnotná pouze taková díla, ze kterých vyzařovala ta největší možná beznadě (Bogard 1972, s. 153). To, že tehdejší američtí diváci uvítali manželství jako šťastný konec pro holku, která se dala na špatnou cestu, bylo poněkud zvláštní. Originální název hry dokonce obsahuje uvozovky, které mají zdůrazňovat, že „*Anna Christie*“ je profesní jméno prostitutky, ale jen zřídkakdy byly tyto uvozovky jako součást názvu respektovány.<sup>2</sup> Navíc v sobě tato divadelní hra měla jednoznačný feministický nádech, jelikož se Anna vymezuje proti mužům, kteří nad ní chtějí mít kontrolu (Dowling 2014, s. 230–231).

První verze hry, *Chris Christophersen*, se od *Anny Christie* nelišila jen tím, že do role ústřední postavy stavěla stejnojmenného námořníka. Velmi odlišně vypadala i samotná postava Anny, která zde nebyla prostitutkou, ale poněkud upjatou písarkou na psacím stroji, narozenou a vychovanou v Británii, která se z nevysvětlitelných důvodů zamilovala do moře a do mladého námořníka. Dílo nicméně postupně prošlo mnoha změnami, a tak se původní postava šrobované písarky Anny nakonec proměnila v cynickou prostitutku, která, ovlivněná svou životní zkušeností, dává otevřeně najevo svou nenávist k mužům a nestrpí, aby za ni rozhodovali nebo z ní činili svůj majetek (Barlowová 1998, s. 166).

*Anna Christie* je na jedné straně variací na nejstarší divadelní klišé, kdy prostitutku spasí láska dobrého muže, zároveň je však tento motiv představen novým způsobem, kdy si smělá Anna dovolí zpochybňovat onu „dobrotu“ mužů, jako je Mat Burke, kteří se ženami jako Anna jednají povýšenecky. Mezi prvotní verzí hry, *Chris Christophersen*, a finální *Annou Christie* pracoval O’Neill také s úpravou nazvanou *The Ole Davil*, ve které je postava Anny útočnější, rovněž je více

---

<sup>2</sup> Lze dodat, že oba české překlady této divadelní hry rovněž uvozovky v názvu neobsahují.

ovlivněná předchozími zkušenostmi a klade proti mužům větší odpor, než její konečná podoba. O'Neill se nakonec rozhodl samostatnost Anny ve finální verzi o něco zjemnit, učinil ji však o něco jízlivější a výřečnější, než v předchozích ztvárněních (Barlowová 1998, s. 166–167).

### 1.4.3 Jazyk divadelní hry *Anna Christie*

Jak již bylo nastíněno v části 1.3, jednotlivé postavy bývají v O'Neillových dramatech jazykově charakterizovány pomocí fonologických a gramatických odchylek, jimiž je vyjádřen jejich původ či náležitost k určité společenské vrstvě. V původní anglické podobě *Anny Christie* se s nimi můžeme setkat také, a to u několika postav. Pro představu zde budou tyto způsoby stylizace souhrnně uvedeny. V kontextu je pak bude možné pozorovat na ukázkách, které budou následovat v analytické části.

Nejvýraznější stylizace se projevuje v mluvě Chrise, kde jsou velmi nápadné fonologické změny, jež mají evokovat skandinávskou výslovnost, u určitých souhlásek (např. *when* → *ven*; *them* → *dem*; *job* → *yob*), ale také u samohlásek (např. *I* → *Ay*; *girl* → *gel*; *got* → *gat*; *sit* → *sat*; *tell* → *tal*; *think* → *tank*). Zároveň je řeč Chrise nápadná svým odchýlením od běžné gramatiky, kdy z vět jednak mizí určité a neurčité členy podstatných jmen, dále dochází k záměnám předložek (např. *to* → *for*), které se obecně vyskytují velmi zřídka kvůli krátké a jednoduché stavbě vět. V neposlední řadě jde také o slovesa, jež jsou užívána pouze ve tvaru tzv. holého infinitivu, bez jakékoli specifikace slovesného času.

Oproti Chrisovi je jeho dcera Anna výřečnější, má větší slovní zásobu i rozvinutější věty, navíc více v souladu se správnou gramatikou. V její řeči se nicméně vlivem její mateřštiny přesto objevuje jedna specifická fonologická odchylka (*just* → *yust*, *job* → *yob*, *jail* → *yail* atd.).

U replik Marty se lze také setkat s fonetickou stylizací (např. *you* → *yuh*; *feelings* → *feelin's*), nicméně zde nejde o vyjádření cizího přízvuku, ale spíš o dokreslení jejího přímého způsobu jednání a je také výrazem prostředí, v němž se jakožto postarší společnice mezi námořníky pohybuje.



Promluvy Mata jsou stylizovány tak, aby vyjadřovaly jeho irský přízvuk, což je naznačeno změnami v kvalitě některých hlásek (např. *every* → *ivery*; *real* → *rale*; *one* → *wan*). Kromě toho je pro jeho řeč typické používání zkrácených tvarů spojení *it is* (→ *'tis*, *'twas*) a vynechávání vztažných zájmen jako *that*, *who*, *which*.

V replikách všech postav se kromě výše uvedeného nacházejí dále také eliptická vyjádření, paralelní konstrukce nebo různé idiosynkratické výrazy a zvolání, přičemž tyto prostředky napomáhají vytvořit přirozený mluvený dialog a dodat jednotlivým postavám charakter, jak bude blíže uvedeno v následující kapitole.

## 2 Specifika divadelního textu

Práce se zaměřuje na stylizaci mluveného projevu a zkoumá způsob, jakým jsou prostředky mluvenosti využity k charakterizaci jednotlivých postav. Proto se tato kapitola bude věnovat dramatickému dialogu, charakterizaci postav v divadelních hrách, specifickým překladu dramatických textů a stylizaci divadelní řeči.

### 2.1 Dramatický dialog

Dialog je charakteristickým prostředkem formujícím jednotlivé divadelní hry. Bečka (1992, s. 269) charakterizuje dialog jako písemný, stylizovaný, jediným autorem komponovaný a fiktivní projev, který navozuje živou formu reálného rozhovoru. Povejšil (1994, s. 143) dále uvádí, že dialogy nepopisují děj, situace, nebo vztahy lidí mezi sebou, ale vytvářejí je, předvádějí osoby, jak jednájí a jak spolu komunikují.

Podle Povejšila (1994, s. 142) jazyk dramatického dialogu „není kopií běžné mluvy, nýbrž pečlivě a uváženě stylizovaným funkčním prvkem výstavby dramatického díla“. Ferencík (1982, s. 83) uvádí, že „na malom, tvaroslovne obmedzenom priestore dialógu autor charakterizuje prostredie, dobu, duchovný profil postáv a preto nevyhnutne a zámerne zhust'uje, citlivo vyberá jazykovocharakterizačné prvky a vytvára prísne komponovaný text“. To podle Ferencíka platí o to více při charakterizaci postavy hovorovým jazykem. O tom, jak se jevištní dialog liší od běžné řeči, pojednává i Chothia (1979, s. 7–8), která zdůrazňuje jeho specifickou dvojakost: ačkoli není spontánní, musí se jako spontánní tvářit a promluva musí působit autenticky, přestože je recitována.

Dialogy v dramatickém textu se liší od dialogů, které lze najít v próze. Levý (1998, s. 173) konstatuje, že divadelní dialog je specifický tím, že jeho repliky pouze nepojmenovávají mimojazykové skutečnosti, jako tomu je u prózy, ale vstupují do řady dalších významových vztahů. Promluva tak může odkazovat k předmětům na jevišti nebo k dramatické situaci. Může být také součástí několika významových kontextů, tedy mít současně pro několik vnímatelů odlišný význam. Zároveň replika nepředstavuje jen slovní pojmenování, ale také slovní jednání.

Postavy v dramatu mají své vlastní cíle, které sledují, a pokud cíl jedné postavy brání druhé v dosažení toho svého, vzniká konflikt, jak uvádí Levý (1998, s. 180). Podle něj se tehdy každá postava snaží o to, aby jí ostatní postavy buďto pomáhaly dosáhnout jejího cíle, nebo jí v tom alespoň nepřekážely. Tuto snahu lze pozorovat na dvou typech jednání. První z nich je jednání fyzické, kam spadají fyzické činy, ale i výraz tváře nebo gesta. Druhým typem je jednání slovní, tzn. repliky, u kterých není význam dán pouze jejich sémantickým obsahem, nýbrž také způsobem, kterým jsou pronášeny. Replika musí být na scéně pronášena specifickým způsobem, aby existovala v symbióze s fyzickým jednáním. V psaném textu nicméně nelze přesně naznačit fonetické kvality řeči, jako je např. tempo nebo intonace. Do jisté míry mohou být naznačeny stavbou věty. Dramatik musí herci navodit způsob, jakým má replika být přednesena, a to buď replikou samou, anebo vnějšími prostředky, tzn. režijními poznámkami (Levý 1998, s. 180).

Styl řeči postavy nejenže vyznačuje její charakter, ale zároveň vytváří předpoklady pro její konflikt. Jednotlivé postavy zastávají různé životní postoje a názory a dochází tak mezi nimi ke konfliktům, jejichž hloubka závisí na intenzitě kontrastu mezi konkrétními stylovými prostředky. Při překladu je tak nutné zachovat specifický náboj dialogu (Levý 1998, s. 181).

## **2.2 Charakterizace divadelních postav**

Charakterizace postavy promluvami je důležitou složkou divadelního projevu. Levý (1998, s. 161) uvádí, že divadelní promluva „nejen pojmenovává předměty, vlastnosti a děje, o nichž postava mluví, ale současně charakterizuje postavu samu: podle toho, jak vypovídá o objektech, vypovídá současně sama o sobě“.

Podle Levého (1998, s. 187) nemusí mít postava jednoznačný jazykový charakter a může podle okolností upřednostňovat jeden způsob vyjadřování nad jiným, tedy mít vícero „jazykových tváří“. Pro postavu tak může být typické například to, že ve vyhocených situacích začne sklouzávat k vulgárnějším výrazům, ačkoli běžně mluví zcela zdvořile. Stejně tak se u postavy mohou

objevovat např. příznakové výslovnostní varianty vlivem odlišného mateřského jazyka.

Levý (1998, s. 188) také dodává, že „dobrý dramatik svou postavu charakterizuje zevnitř, její jazykový výraz je diktován charakterem, a ne naopak.“ Překladatel by se proto neměl za každou cenu snažit postavy jazykově ozvlášťňovat, ale měl by dialog stylizovat na základě své představy o charakteru postavy a o jejím vývoji. Zároveň má také pamatovat na to, že role má svou perspektivu: obraz postavy a jejích vztahů k ostatním účastníkům na scéně se divákům postupně vyvíjí před očima a mnohé její rysy mají zpočátku zůstat skryty. Jelikož překladatel zná celý vývoj hry, mohl by do úvodních scén vložit informaci, kterou se má publikum dozvědět až v pozdější fázi hry a narušil by tak autorův záměr a divákův zážitek z díla (Levý 1998, s. 188).

### **2.3 Překlad divadelních textů**

K překladu dramatických textů je nutné přistupovat specifickým způsobem, jak uvádí například Bassnettová (2014). Divadelní text je totiž čten jako neúplný, jelikož k naplnění jeho plného potenciálu dochází až během jevištního ztvárnění (Bassnettová 2014, s. 128–129). Dá se proto předpokládat, že text vytvořený se záměrem hereckého ztvárnění obsahuje rozeznatelné strukturní prvky, díky kterým je jej možné předvádět na scéně. Úkolem překladatele by tedy mělo být tyto prvky rozeznat a převést je do CJ, což může způsobit významné posuny na jazykové a stylistické úrovni (Bassnettová 2014, s. 130–131).

Jak uvádí Mistrík (1979, s. 46), drama je umění živého slova. Vyzdvihuje tím mimo jiné fakt, že na význam slova má vliv i to, v jaké situaci je použito, komu je určeno atd. V případě divadelního textu musí jak jeho čtenář, tak divák jeho ztvárnění vnímat slova v jejich textové podobě, která je ovlivněná postavou a situací, ve které se postava nachází. Čtenář dramatického textu pak musí být schopný si slovo živě představovat v určitém prostoru, čase a situaci (Mistrík 1979, s. 47).

Při překládání díla je překladatel nucen činit mnohá strategická rozhodnutí. Může se například zaměřit na zachování jazykové stránky originálu a pracovat na

úrovni slov, nebo se vynasnažit zejména vystihnout myšlenku díla a podat ji novému publiku ve formě, která je pro ně přirozenější. Johnston (2007, s. 83) uvádí, že překlady, které se příliš soustředí na věrnost původnímu jazykovému materiálu, pak na publikum nemají ten správný efekt. Podle Johnstona by se překlad divadelních her měl vymanit ze snahy znovu vytvářet originál a soustředit se spíše na to, aby hře dodal nový rozměr (Johnston 2007, s. 83).

Úlohu překladatele dále přirovnává k úloze režiséra, kdy oba mají za cíl hru oživit a učinit ji aktuální pro soudobé diváky:

The translator's task is analogous to that of the director, in this as 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. (Johnston 2007, s. 84)

Dle Johnstona je to jeden z důvodů, proč překlady pro účely jevištního ztvárnění zastarávají rychleji, než jiné druhy překladů. Divadelní překlad totiž vytváří spojení mezi textem a přítomným okamžikem. Překlad je pak stejně barvitý a pomíjivý jako vlastní divadelní představení, jelikož se obojí soustřeďuje na proměnlivý cíl, tedy na aktuálního příjemce a jeho přijetí díla. S časem se vnímání cílového publika vyvíjí a z původního překladu se tak od jisté chvíle stává text, který již není aktuální, protože postrádá vazbu na přítomnost (Johnston 2007, s. 84).

Povejšil (1994, s. 142) zmiňuje, že při překladu jakéhokoli textu může mezi výchozím a cílovým textem dojít k různým posunům z hlediska významu nebo stylistiky. Ty mohou být mimovolní, nebo zamýšlené. Cílené posuny představují tzv. aktualizaci, kterou se rozumí nejen vědomé přizpůsobení textu současné době, ale i adaptace pro odlišné kulturní a společenské prostředí, případně pro určitou režijní koncepci.

Ferenčík (1982, s. 79) definuje aktualizaci následovně:

„Aktualizácia v jej konvenčnom význame je súhrn množstva posunov – časových, miestnych, sémantických, obrazových, ba i kompozičných – ktorými sa prekladový text z roviny dokumentačno informatívnej, časovo a miestne zhodnej s originálom, posúva na inú historicko-spoločenskú rovinu, než predpokladal autor originálu v čase jeho vzniku“. (Ferenčík 1982, s. 79)

Dodává, že jde o běžný tvůrčí postup, který při dodržení určité míry není vnímán jako nežádoucí zásah do autorova záměru. Pokud je však souhrn posunů větší, než je s ohledem na měnící se dobu a vývoj jazyka nezbytně nutné, jedná se o narušení kompozice díla. Takový postup se pak označuje jako úprava, volný překlad, volné zpracování aj. (Ferenčík 1982, s. 80).

V překladech dramát se dle Povejšila (1994, s. 142) občas objevuje jev, kdy se v rozporu s originálem častěji využívá výrazových prostředků ze substandardních jazykových vrstev, a to za účelem přiblížení se publiku a lidovému jazyku. Přitom dodává, že „podbízivou slovní expresivitou zaměřenou přímo na diváka se dramatická řeč oslabuje a stává samoučelným prostředkem laciného (většinou rádoby komického) efektu“ (Povejšil 1994, s. 142). Také Ferenčík (1982, s. 82) zmiňuje, že neadekvátní nadužívání nespisovných jazykových prvků poškozují a deformují umělecký a společenský záměr autora. Podle něj se často za touto zdůrazňovanou „hovorovostí“ skrývá neschopnost překladatele odhalit veškeré významové nuance originálu.

## 2.4 Stylizace divadelní řeči

Jevištní řeč se v různé míře (v závislosti na daném kulturním období) odlišuje od jazyka, který běžně užíváme v každodenním životě (Levý 1998, s. 165). Běžné mluvě se však snaží přiblížit, aby působila autenticky a uvěřitelně. Jak uvádí Bečka (1992, s. 275), „dialogy jsou stylizovány mluveným jazykem spisovným (...), popř. s charakterizačními prvky jazyka hovorového, lidového, nářečí, podle okolností i slangu, někdy pro charakteristiku osoby i s prvky cizojazyčnými, a nejednou s nápadnými prvky mluvy individuální“.

K fonetické stránce výběru výrazových prostředků obecně se vyjadřuje Hoffmannová (1997, s. 17), která uvádí, že zvukové rysy mluveného projevu, jako jsou např. hlasitost, intonace, důraz nebo rytmus, nelze adekvátně převést do psaného textu. Lze je pouze přibližně naznačit interpunkcí nebo jiným typem písma. Způsob užívání suprasegmentálních prostředků je také spojen s daným jazykem a kulturou. V případech, kdy je na vyjadřování mluvčích patrný vliv jiného jazyka, ale také regionální mluvy či lokálního dialektu, hovoříme podle Hoffmannové

(1997, s. 18) o určitém akcentu, který je rovněž výrazným rysem individuálního řečového stylu.

Na tom, do jaké míry odpovídá výslovnost konkrétního mluvčího modelu standardní výslovnosti určitého jazyka, závisí často jeho společenské postavení. Správná výslovnost je totiž tradičně spojována se vzdělaností a dobrým původem, jak uvádí Hoffmannová (1997, s. 18). Dodává, že „nekultivovaná výslovnost, cizí akcent mohou stále být příčinou určité společenské stigmatizace“ (Hoffmannová 1997, s. 18).

Prostřednictvím jazyka je tedy možné vyjádřit i příslušnost k určité sociální skupině. Urbanová (2008, s. 47) konstatuje, že „jazykové zvláštnosti, jejichž nositeli jsou lidé z těchto sociálních skupin, přispívají ke vzniku sociálních variant jazyka“. Mezi tyto varianty lze pak zahrnout např. městské dialekty nebo profesionální varianty jazyka. K jazykovým specifikům sociálně-kulturním patří i slang, zdvořiliny při oslovování blízkých osob a přezdívky. Používání těchto výrazových prostředků a jazykových zvláštností je projevem „soudržnosti skupiny lidí a zároveň výrazem odstupů vůči nezainteresovanému mluvčímu“ (Urbanová 2008, s. 47).

O stylizaci textu v českém divadelním prostředí se zmiňuje Levý (1998, s. 170): „Český divadelní styl je kategorie historická, jeho vývoj není nesen jen vývojem jazyka, ale především vývojem divadelního využívání jazyka a vůbec dobovými způsoby nazírání na člověka a na jeho vyjadřování.“ Popisuje posun ve stylizaci dialogu a uvádí, že starší autoři k vyjádření lidového jazyka častěji využívali fonetické a morfologické prostředky, zatímco moderní dialog upřednostňuje zachycení rysů typických pro bezprostřední myšlení v mluveném projevu. Lidový mluvčí formuje své myšlenky určitým způsobem, důležité je, co si ze skutečnosti vybírá, v jakém pořadí to prezentuje a v jakých situacích má tendenci používat navyklá úsloví (Levý 1998, s. 172–173).

## 2.5 Kulturní a dobová specifická v překladu

Originální text a jeho překlad vznikají každý v jinou dobu a v jiném kulturním prostředí. O této problematice pojednává např. Popovič (1975, s. 176). Uvádí, že mezi původním textem a překladem existuje napětí způsobené časovým odstupem, v němž se vyvíjí i náhled na kulturu. Příjemci originálu a překladu tak mají odlišné hodnoty podmíněné kulturním a historickým vývojem. Toto napětí mezi typy adresátů lze pojmenovat jako mezičasový faktor v překladu. Podle Popoviče (1975, s. 184) je potřebné tento faktor zkoumat nejen ve vztahu překladu k originálu, ale také mezi překlady daného díla navzájem.

Hrdlička (2004, s. 170) uvádí, že překladatel by se měl snažit předlohu jakožto původní autorův záměr vystihnout a adekvátně ztvárnit. V souvislosti s převáděním předlohy do jiného komunikačního kontextu se však objevují mnohé problémy, které se týkají např. míry naplnění autorových intencí ve VT nebo stupně odhalení a vystižení záměru autora překladatelem. Dodává také, že „možnost přetlumočení záměru závisí ve velké míře i na stupni (ne)shody výchozího a cílového komunikačního kontextu a na míře vázanosti originálu na určitý komunikační kontext“ (Hrdlička 2004, s. 170).

Specifikem překladu v oblasti literárního vývoje je jeho opakovatelnost. Zatímco originál je stálý, překlad jakéhokoli cizojazyčného díla je pouze jedním z možných. Dle Popoviče (1975, s. 184) je tato mnohonásobnost překladu „v porovnání s uzavretosťou pôvodnej tvorby jeho rizikom, a to v tom zmysle, že preklad ako ‚otvorený‘ skôr podlieha ‚skaze‘, starnutiu“. Je to dáno také tím, že „jazyk a štýl prekladu sú objektívne závislejšie od výrazovej normy (v ktorej svojimi konvenciami kotví aj príjemca) ako originál“, a „menej odolné voči zmenám, ktoré sú motivované nielen vlastnosťami textu, ale aj intenciami príjemcu“ (Popovič 1975, s. 184–185).

Kromě časového rozdílu mezi originálem a překladem je důležitý také rozdíl mezi kulturou výchozího prostředí, ve kterém originál vznikl, a kulturou cílového prostředí, jehož součástí se překlad stává. Popovič (1975, s. 186–187) uvádí, že se kontext výchozí kultury projevuje zejména v námětu, v podobě přírodních a společenských reálií, historického a lokálního koloritu, kulturních zvyklostí a tradic, společenských vztahů a kulturních archetypů. Při překládání nevyhnutelně



dochází ke konfrontaci obou kultur, kdy se jednotlivé kulturní prvky mísí. Pro text překladu je tedy typické, že je kombinací dvou kulturních systémů, a úkolem překladatele je vyrovnávat napětí způsobené tímto meziprostorovým (mezikulturním) činitelem (Popovič 1975, s. 188).

K přeložitelnosti literárního díla jako historicky podmíněného faktu se vyjadřuje Levý (1998, s. 121), podle kterého v překladu „nejde o umělecké přetváření a domyšlení typických rysů originálu; to by v praxi vedlo k aktualizaci a lokalizaci, v teorii k tezi, že překlad má být lepší než originál“. Překlad má podle něj zachovat nikoli jednotu obsahu a formy, nýbrž její výsledný dojem, účinek díla na čtenáře. Při překládání pak „nejde o to, zachovat všechny jednotlivosti, v nichž se uplatnilo historické prostředí vzniku, jako spíše vzbudit ve čtenáři dojem, iluzi dobového a národního prostředí“ (Levý 1998, s. 121).

Z výše uvedeného tvrzení podle Levého (1998, s. 122) plyne několik zásad. První z nich je, že v překladu stojí za to zachovávat pouze takové rysy, které čtenáři překladu mohou vnímat jako specifické pro cizí prostředí. Všechny ostatní prvky, které by čtenáři takto vnímány nebyly, ztrácejí na významu a mohou dokonce působit rušivě. Druhá zásada říká, že pokud originál obsahuje výrazy, které v domácím jazyce nemají protějšek a v původním znění nehrají roli ve tvorbě iluze prostředí originálu, je možné je nahradit domácí analogií neutrální, která není vázaná na dobu a místo překladu.

### **3 Stylizace mluvenosti a její prostředky**

Jak bylo uvedeno v kapitole 2.4, pokud má dramatický dialog působit na diváka autenticky a připomínat reálnou řeč lidí z každodenního života, musí být repliky jednotlivých postav náležitě stylizovány. Prostředky, které mohou dramatikové a s nimi i překladatelé k tomuto účelu využívat, se však mezi jednotlivými jazyky liší. Čeština má jakožto jazyk syntetický jiné prvky mluvenosti, než analytická angličtina.

Jelikož se tato práce zaměřuje zejména na stylizaci mluvenosti v českých překladech, budou zde nejprve představeny způsoby, kterými je možné mluvenost vyjádřit v českém jazyce. Mezi autory, kteří se touto problematikou zabývají, patří Hoffmanová, Müllerová nebo Čechová. Popisují prostředky na různých rovinách, pomocí nichž je možné mluvený jazyk v textu stylizovat. V této kapitole bude nejprve krátce představen běžný mluvený jazyk a poté budou uvedeny prostředky z jednotlivých jazykových rovin. Bude se jednat o prostředky morfologické, syntaktické a lexikální.

V první části vlastní analýzy divadelní hry budou komentovány i ukázky původního anglického textu, proto je vhodné se v této kapitole věnovat také možnostem vyjádření mluvenosti v anglickém jazyce. Důležitým zdrojem pro tuto část práce jsou publikace Urbanové, která se touto oblastí blíže zabývá.

#### **3.1 Jazyk v každodenní komunikaci**

Lidské dorozumívání je proces, který se uskutečňuje v různých situacích. Podle Hoffmannové (1997, s. 40–41) jsou tyto charakterizovány souborem faktorů, jako je počet účastníků v komunikaci, jejich sociální a komunikační role, vzájemný vztah, prostor, v němž komunikace probíhá, předměty, které se v něm nacházejí a jejich význam pro průběh komunikace. Účastníci komunikačního procesu si pod vlivem těchto faktorů sdělují informace za určitým cílem. Na základě charakteru situace pak volí slova, které považují vzhledem k dané situaci za vhodná (Hoffmannová 1997, s. 40–41).

Český jazyk má různé variety. Ty zahrnují specifické výrazové prostředky, které v různých typech dorozumívání zastávají svou zvláštní funkci. Nejprestižnějším útvarem češtiny je jazyk spisovný, někdy také zvaný standardní. Podle Daneše (1997, s. 14) se vyznačuje velmi silnou normou a primárně psaným užitím. V mluveném projevu však zpravidla nedochází k užívání čistě spisovné formy, nýbrž se objevuje jazyk kombinovaný, kdy se mísí hovorově spisovná vrstva s prvky obecné češtiny, spisovnými tvary, regionálními interdialekty nebo lokálními nářečími. Běžně mluvenou češtinu proto Daneš (1997, s. 15) popisuje jako rozsáhlou, nejednotnou a vysoce proměnlivou řečovou oblast, již ovlivňují např. lokální, generační nebo sociální proměnné. Jde o podobu jazyka, která se užívá v nepřipravené a soukromé konverzaci v rámci rodiny či blízkých přátel (Daneš 1997, s. 162).

Mluvená forma jazyka se odlišuje od psané formy užitými výrazovými prostředky. Čechová (2008, str. 81) uvádí, že v mluvených textech převládají prostředky hovorové nad knižními a existuje zde tendence k nespisovnosti, kdežto u psaných textů je tomu naopak. Dodává však, že stylová podoba závisí také na povaze projevu. Specifika mluvené formy pak zahrnují např. univerbizaci, hovorové morfologické varianty, neúplnou větnou stavbu, přemíru vsuvek nebo časté užívání zájmen, zejména ukazovacích. I ve veřejné mluvené komunikaci se občas objevuje nespisovnost, obecná čeština nebo jiné interdialektové jazykové jevy či slang. V psané komunikaci jsou většinou zachovány určité jazykové a stylové normy, nicméně to neplatí pro všechny psané texty. Pokud je text určen k ústnímu přednesu, může v něm být záměrně stylizována hovorovost, bezprostřednost, a tedy mluvenost (Čechová 2008, s. 82).

### **3.2 Syntaktické prostředky**

Jak uvádí Müllerová (2011, s. 153), podoba autentického mluveného textu se může svou výstavbou blížit, nebo naopak vzdalovat normám pro text psaný, a to v závislosti na dané komunikační situaci, ve které vzniká. Obecně se však dají pozorovat jisté syntaktické jevy, které se ve formě mluvených projevů často

uplatňují a lze je proto využít jako prostředky ke stylizaci mluvenosti v psaném textu.

Mezi nejčastější z těchto jevů řadí Müllerová (2011, s. 154) „křížení syntaktických výpovědních perspektiv na úrovni větných a souvětých vztahů“ a zároveň „nedodržování perspektivy spojování konstrukcí větného charakteru“ (např. *já sem tenkrát měla / když bratr měl ten / tu spálu*).

Jako další význačný rys mluveného projevu uvádí Müllerová (2011, s. 154) tzv. anakolutové konstrukce (např. *je to takový dva roky sem ho naposled viděl*). Anakolut je Čechovou (2008, s. 186) definován jako „plné narušení předpokládané vazby“. U slovesných vazeb se může objevit také kontaminace, kdy se vazba jednoho ze sloves užívá u druhého, nebo zeugma, při němž se jeden tvar předmětu spojí s více slovesy, přičemž k některým dle vazby nepatří. Zatímco v psaném textu se porušení vazeb považuje za stylizační nedostatek, ve spontánním hovoru je tolerováno (s výjimkou anakolutu), protože nenarušuje sdělování informace a srozumitelnost projevu (Čechová 2008, s. 186).

Typickým příkladem je také nedokončování syntaktických konstrukcí nebo několikerý začátek. Zároveň lze zmínit také aditivnost, tedy dodávání informací, pomocí kterého se mluvčí snaží upřesnit své sdělení, jež právě pronesl (např. *von práce měl dost děda*) (Müllerová 2011, s. 155).

Dále Müllerová (2011, s. 155) uvádí také „kladení větných konstrukcí za sebou bez explicitního vyjádření jejich vztahu“ (např. *silnici sem neviděla / tma byla*). V mluveném textu se rovněž vyskytuje omezený repertoár spojek. Mezi nejčastěji používané spojky patří *že, jak, když, ale*, dále univerzální relativum *co*, a „hlavní věta v pozici za vedlejší větou navazuje téměř vždy slovem *tak*“ (např. *dyž ještě byla v nemocnici žejo / tak tam vůbec nerozuměli co povídá*).

Výstavba mluveného textu může být defektní z hlediska spojování slov, některé jeho úseky tak mohou působit útržkovitě. Časté je také stereotypní používání spojky *a* pro vyjadřování sledu událostí, která se může vyskytovat ve spojení s částicí *no* (např. *a vona jednou zašla do hospody za nim / no a von měl taky trošku vypito / a vona mu vrazila pár facek / a musel jít domu*) (Müllerová 2011, s. 155).

Jak uvádí Müllerová (2011, s. 156), spontánnost mluveného projevu je možné stylizovat pomocí paralelismu ve výstavbě syntaktických konstrukcí (např. *hned přijela sanitka / hned ji napíchali injekce*). Čechová (2008, s. 311) se v této souvislosti zmiňuje o osamostatňování částí výpovědi, kdy se informace člení do samostatných vět, čímž lze stylizovat menší koheznost v řeči postav. Relativně samostatné informace je pak možné také spojovat do jediného větného celku a tím zvýraznit návaznost a asociativní myšlení postavy.

Častým jevem v mluveném projevu jsou opravy a dvojí vyjádření (např. *a když potom měla pohřeb / tak byl ten průvod šel tady na tu státní silnici*), nebo opakování (např. *šel takovej hezkej mladík / já sem chodila po nábřeží / takovej hezkej mladík / a šel de proti mně*) (Müllerová 2011, s. 156).

V mluvené řeči panuje relativní volnost slovosledu, mluvčí může provádět slovosledné modifikace, a to jak nezáměrně (např. *kdybych vám bejvala to neřekla / tak byste mi bejval nic nedal*), tak motivovaně, kdy staví na začátek úseku slovo obsahově nebo pragmaticky důležitější a až poté následují méně závažné komponenty (např. *tam byla nějaká cedule plechová*) (Müllerová 2011, s. 156).

Výrazným znakem mluvenosti je také eliptičnost větné stavby (např. *kufr otevřeli / prohlídli / nevzali mi nic / zavřeli*) (Čechová 2008, s. 82; Müllerová 2011, s. 156). Mluvčí pomocí elipsy vynechává část věty nebo slovo obsahující informaci, která je adresátovi již známá z kontextu a není potřeba ji proto opakovat. Elipsa tak při mluveném projevu přispívá k ekonomičnosti vyjadřování.

Rovněž se zde vyskytují vsuvky neboli parenteze, které podle Čechové (2008, s. 82) „odrážejí asociativní způsob myšlení“ (např. *a teď tam byly kopřivy a vono mě nebylo já sem žala a vono mě nebylo v těch kopřivách ani vidět*). Vsuvka není syntakticky začleněna do věty a přerušuje základní pásmo řeči. Signalizuje rozdílnou důležitost informací obsažených v textu a vytváří vedlejší rovinu sdělení. Zároveň slouží jako prostředek k oživení monotónnosti textu a je jí možné „vyjádřit vedle obsahových složek i aspekty hodnotící, emocionální, ironii, žertování“ (Müllerová 2011, s.158).

Důležitým prvkem mluveného jazyka jsou deiktické prostředky, kterými mluvčí odkazuje na mimojazykovou realitu a dodává své výpovědi kontext (např.

*tak sem tam stála a říkala sem / no todleto / přeci tady nebudu stát*) (Müllerová 2011, s. 157).

Typické jsou dále významově neurčité výrazy, u některých mluvčích se mohou vyskytovat různé přídatné výrazy a kontaktné částice (např. *je zima / vodložíme to / nojo / no co se dá dělat*) (Müllerová 2011, s. 157). Mluvčí jimi může přitakávat, vyjadřovat rozpaky, odmítat nebo hodnotit danou situaci.

Častým syntaktickým prostředkem využívaným ke stylizaci mluvenosti je podle Müllerové (2011, s. 157) také reprodukce nebo citace cizí i vlastní řeči (např. *a vona slečno už vám to /=vlak/ jede / a já jí říkám jen děte já přidu za váma / ale už sem von mi říkal slečno / nezustala byste tady?*).

### 3.3 Morfologické prostředky

V běžné každodenní komunikaci se často mísí prostředky spisovné a nespisovné. Nespisovná čeština zahrnuje mnoho dialektů a nářečí, které se v různých oblastech České republiky vyskytují. Jak uvádí Čechová (2008, s. 73), nářeční jevy slouží jako charakterizační prostředky, jimiž se postavy v literárních dílech zasazují do prostředí „zpravidla mezi společenské vrstvy venkovské“ a „obdobně jako byly zařazovány sociálně prostřednictvím prostředků slangových a argotických“. Nespisovnými podobami českého jazyka se ve své publikaci zabývá například Daneš, který zkoumá znaky různých substandardních variet. Pro účely této práce a vlastní analýzy divadelní hry se však tato kapitola bude zaměřovat zejména na prostředky, které jsou příznačné pro obecnou češtinu.

#### 3.3.1 Obecná čeština

Obecná čeština je často používána pro stylizování mluvenosti v textu. Podle Daneše (1997, s. 165) představuje obecná čeština poměrně stabilizovanou a uživateli uvědomovanou nadnářeční varietu neboli interdialekt. Jak dále uvádí, jedná se o „výsledek nivelizace nářečí Čech, který se dotýká všech jazykových rovin“, nicméně mnohé rysy obecné češtiny „nejsou pouze regionálně české, ale

nacházíme je v části nářečí na Moravě, zejména v úseku přilehlém k Čechám“ (Daneš 1997, s. 165).

Základem syntaktické výstavby projevů využívajících prvky obecné češtiny je spontánnost, primární mluvenost a dialogičnost. Ve srovnání se spisovným jazykem mají obecně české projevy například méně přesnou konstrukci vět, využívají menší zásobu spojovacích prostředků a běžně se v nich vyskytuje elipsa. Z hlediska slovní zásoby je obecná čeština bohatší na výrazy s vyšším stupněm expresivity, vyznačuje se také užíváním frazémů nebo slangu (Daneš 1997, s. 166).

Obecná čeština se objevuje v promluvách postav v krásné literatuře. Jak uvádí Kufnerová (1994, s. 71–72), pronikla do jazyka uměleckého překladu „v polovině 20. let jako výraz potřeby reagovat na živou mluvenou mateřštinu i na jazyk originálu“ a její uplatnění v uměleckém překladu má rostoucí tendenci. V soudobém překladu dialogu je podle Kufnerové (1994, s. 72) přítomnost obecné češtiny téměř samozřejmostí.

Podle Čmejrkové (2011, s. 49) „užití obecné češtiny v umělecké literatuře nikterak nelze poměřovat kritériem náležité či nenáležité volby ‚správného‘ či ‚nesprávného‘ útvaru, neboť odklon od neutrálního spisovného vyjádření je tu výrazem fokalizace“. V dramatickém díle je tímto přenesen do popředí úhel pohledu postav spolu s jejich idiolektem.

### 3.3.2 Tvarosloví a hláskosloví

Obecná čeština se projevuje ve variantách hláskových a tvaroslovných. Tyto varianty podle Čechové (2008, s. 133) označují podoby téhož slova, jež se liší kvantitou nebo kvalitou samohlásky či souhlásky. Hláskové varianty mohou a nemusí být slohově rozlišeny. Stylově rovnocenné jsou mnohé varianty, které se liší kvantitou samohlásky v kořenu slova (např. *umývárna/umyvárna, škrábat/škrabat, vykládač/vykladač*), nebo některé hláskové varianty kvalitativní, a to jak samohláskové (např. *oddechnout/oddychnout, křupat/křoupat*), tak souhláskové (např. *chřoupat/křoupat*).

Slohově rozlišeny bývají varianty domácích slov s -é- proti -í- nebo -ý- (např. *létat/lítat, převléknout/převlíknout, zasévat/zasívat, prkénko/prkýnko*), kdy je

podoba s -é- pocitována jako knižní a podoba s -í- je rázu hovorového (Čechová 2008, s. 133). Podoba s -í- je někdy používána výhradně při označování skutečností všedních ve spojení s expresivním příznakem (např. *létat/lítat*, kdy má druhá podoba slova význam ‚běhat, pobíhat, zbrkle se pohybovat‘) (Čechová 2008, s. 134).

Varianty s ú-/ou- v předponě se liší z hlediska spisovnosti i expresivity. Slova s ou- „mívají znevažující význam, přidech hanlivosti“ (např. *to je mi ouřad*) a přísluší k nižšímu stylu. V umělecké literatuře se však také mohou používat k vyvolání zdání starobylosti (Čechová 2008, s. 134).

Dalším prostředkem je také tzv. protetické *v*. Co se variant s o-/vo- na začátku slova týče, podle Čechové (2008, s. 134) se podob s *v*- obdobně jako slov s ou- užívá v jinak spisovných projevech k vyjádření přezíravého postoje a mívají hanlivý přidech (např. *pěkná vobec, jen co je pravda*). Mohou také řadit osoby k určité sociální vrstvě a sloužit k navození charakteristického prostředí.

Výrazně se stylově odlišují podoby s -í- nebo -ý- v kořeni slov proti nespisovným variantám s -ej-, které podle Čechové (2008, s. 134) bývají ve spisovném kontextu vázány na citově zabarvená spojení, často s odstínem hanlivosti (např. *rejpat se v něčem*). Rovněž se lze často setkat s nespisovnou koncovkou -ej- u adjektiv (např. *mladej, velkej*), kterou lze v jinak spisovných projevech vyjádřit emoce nebo hodnocení (Čechová 2008, s. 145).

Výše zmíněné prostředky mohou přispívat ke stylizaci mluveného projevu a vyjádření charakteru postav v literárních či dramatických dílech. Jak konstatuje Čmejrková (2011, s. 173), „volba kódu, ať už homogenně prezentujícího rysy některé z jazykových variet, anebo heterogenního, složeného z kombinací distinktivních rysů těchto variet, charakterizuje mluvčího, je indexem jeho chování a jednání, jeho osobnosti, jeho identity“.

### 3.4 Lexikální prostředky

Charakteristickou složkou O’Neillových divadelních her je mimo jiné jazyková expresivita, která je důležitým prostředkem stylizace mluvenosti postav. Tato část práce proto představí způsoby, jakými se expresivita v textu projevuje,



příčemž bude k tomuto účelu čerpat z publikace Bečky, který se uvedenou tematikou zabývá.

### **3.4.1 Expresivní vyjadřování**

Jednou ze složek běžného mluveného jazyka jsou expresivní výrazy. Expresivita přidává na účinku slova a zvyšuje přitom působení na adresáta (Bečka 1997, s. 57). Pomocí těchto výrazů mohou mluvčí vyjádřit své emoce, hodnocení a postoje ke skutečnostem okolo nich.

Ze slovní zásoby vynikají nejvíce slova, u nichž je jejich expresivní charakter rozeznatelný i bez kontextu a je neoddělitelnou součástí jejich významu. Tento typ expresivity označuje Zima (1961, s. 10) jako inherentní a souvisí často s hláskovou a slovotvornou podobou těchto slov. Většina slov naší slovní zásoby však není expresivní ve svém základu. Jedná se o slova neutrální, která vyjadřují objektivní realitu. Při použití v určitém kontextu nicméně mohou nabýt expresivní znaky, a jakmile se lexikalizují, získává slovo vedle svého věcného významu i ten expresivní. Tato expresivita, která pozměňuje základní, věcný význam slova a je patrná až z určitého kontextu, se dle Zimy (1961, s. 10) nazývá adherentní. Slova se v kontextu mohou stát expresivními i tehdy, když se v jejich jazykovém okolí objevuje užití rozdílných stylistických vrstev. Tento případ pojmenovává Zima (1961, s. 11) jako expresivitu kontextovou.

Expresivitu lze vnímat na různých rovinách. Bečka (1992, s. 18) vymezuje čtyři základní skupiny: expresivitu citovou, apelovou, výrazovou, a zvukovou.

#### **Expresivita citová**

Pomocí tohoto druhu expresivity se vyjadřuje citový vztah k popisované skutečnosti. Bečka (1992, s. 197) uvádí, že ve spontánním mluveném projevu předáváme kromě věcného významu mnohdy i své subjektivní pocity. V uměleckém díle slouží projev osobních citů literárních a dramatických postav jako důležitý prostředek k plnému pochopení jejich charakteru a motivace k jejich činům (Bečka 1992, s. 198).

### **Expresivita apelová**

Apelovou expresivitou označujeme přímý apel na adresáta. Tuto expresivitu mají dle Bečky (1992, s. 124) pouze apelová citoslovce. Slova významová nabývají apelové expresivity až v kontextu jejich užití ve větách apelových, tedy rozkazovacích a tázacích.

### **Expresivita výrazová**

Výrazovou expresivitou se rozumí užití jazykového prostředku neobvyklým, nápadným způsobem. Podle Bečky (1992, s. 124) vzniká tento druh expresivity „z rozporu mezi běžnou lexikální platností slova a novou, aktualizovanou platností slova jako jednotky pojmenovávací“. Do prostředků s tímto typem expresivity lze zařadit archaismy, které slouží zejména k dobové charakterizaci, a také neologismy, tedy slova nově vytvořená jen pro určitý kontext nebo situaci. Dále zde patří také inkongruentní užití, kdy je slovo použito v rozporu s vyjadřovanou skutečností, nebo také nepřímá pojmenování, která označují jev skutečnosti slovem s jiným lexikálním významem. Výrazovou expresivitu mají také slova lidová, nářeční, slang, hantýrka nebo profesionalismy (Bečka 1992, s. 125).

### **Expresivita zvuková**

Zvukovou expresivitu mají slova, která znázorňují určitý zvuk, nebo jsou zvukově nápadná. Bečka (1992, s. 116) sem řadí především citoslovce, zvukomalebná slova, nebo slova se zvukově expresivní skupinou hlásek či slabik. Dále také dysfemismy, slova zhrubělá, jejichž zvuková podoba vyjadřuje negativní druh citového vztahu, např. protivnou a nežádoucí povahu určité činnosti nebo také nesympatičnost osob. Zvukově expresivní mohou být i vlastní jména.

### 3.5 Mluvený anglický projev

Angličtina jakožto analytický jazyk dává při stylizaci mluvenosti přednost jiným jazykovým prostředkům než čeština, která se řadí mezi jazyky syntetické. Specifika mluveného jazyka je možné rozdělit do několika rovin. Pro účely analýzy zde budou představeny rysy mluveného anglického projevu, které se projevují na rovině gramatické a lexikální, na základě publikace Urbanové.

#### 3.5.1 Rovina gramatická

Podle Urbanové (2008, s. 42) je jednou z charakteristických vlastností mluveného jazyka složitá gramatická struktura, která „postrádá plynulost a není ani zřetelně syntakticky vyjádřena“. Mluvený anglický projev se vyznačuje volnou strukturou, často plynule nenavazuje a postrádá propojenost.

Hojně využívaná je v mluveném anglickém jazyce elipsa, běžně bývají vynechány části promluvy, které nejsou zcela nutné pro její správné pochopení, např. podmět nebo pomocné sloveso. Jak uvádí Urbanová (2008, s. 43), mluvený jazyk je silně vázán na určitý kontext a pro správné porozumění je důležitá znalost dané komunikativní situace a vztahů mezi jednotlivými účastníky promluvy.

Pro anglickou konverzaci je rovněž typické nepřímé vyjadřování, které se užívá za účelem zdvořilosti. Urbanová (2008, s. 43) popisuje nepřímost jako rozdíl mezi bezprostředním významem slov a tím, co má mluvčí svou výpovědí opravdu na mysli. Nepřímé a významově otevřené výpovědi napomáhají mluvčímu zdvořile vyjádřit svůj názor, aniž by se adresáta nějak dotkl nebo působil povýšeně.

Mluvená angličtina se dá také stylizovat oznamovací otázkami, přívěsnými otázkami neboli tázacími dovětky a komentujícími větami. Podle Urbanové (2008, s. 44) má anglický mluvčí potřebu si svá tvrzení v konverzaci frekventovaně ověřovat a adresáta pomocí výše zmíněných prostředků vyzývá k reakci na jeho výpověď. Adresát pak mluvčímu běžně projevuje svůj zájem doplňkovými otázkami, např. *Do you?*, *Do you really?*, kterými na výpověď vzápětí reaguje (Urbanová 2008, s. 44).

### 3.5.2 Rovina lexikální

Anglická mluvená slovní zásoba je podle Urbanové (2008, s. 51) „na první pohled jednoduchá a významově neurčitá“. Její jednoduchost je však jen zdánlivá, protože v sobě skrývá možnou nejednoznačnost a mnohovýznamovost. Pro správné pochopení významu užitých slov je nutné znát kontext, který jej specifikuje.

Charakteristickým rysem mluveného anglického jazyka je časté užívání krátkých a jednoduchých slov, která jsou nejčastěji jednoslabičná nebo dvojslabičná, např. *give, get, go* apod. Urbanová (2008, s. 52) konstatuje, že tato krátká slova jsou většinou germánského původu a mluvčí je používají zejména z důvodu řečové ekonomie. Adresát tato slova vnímá jednodušeji a rychleji oproti dlouhým, víceslabičným slovům původem z latiny či řečtiny, která jsou vnímána jako stylisticky uhlazenější a jsou obvykle znakem jazyka psaného. Tato preference kratších slov v anglickém mluveném projevu má často za následek zkracování víceslabičných slov, např. *lab* místo *laboratory* nebo *flu* místo *influenza* (Urbanová 2008, s. 53).

V mluveném jazyce se také objevují frazeologismy a idiomatická spojení, slangové výrazy nebo slova se silně negativním emocionálním zabarvením. Stejně tak se v něm mohou vyskytovat citoslovce a neartikulované zvuky jako jsou výrazy váhání, překvapení, nesouhlasu apod. Mluvený jazyk je specifický svou bezprostředností, kdy se u mluvčího vyžaduje, aby „reagoval bez zábran a nekorigoval natolik svoje citové postoje“ (Urbanová 2008, s. 53). V textu lze toto znázornit užitím citoslovcí, která pomáhají vnést do výpovědi expresivitu a vyjádřit pocity mluvčího.

Podle Urbanové (2008, s. 53) se v mluveném projevu často vyskytují diskurzivní ukazatelé a jiné výrazy s pragmatickou funkcí, které jsou příznačné pro spontánní, mluvený jazyk, např. *well, I mean, you know* apod. Tato slova nenesou téměř žádný věcný obsah, avšak fungují jako „signály interakce a blízkosti“ a zdůrazňují vzájemný kontakt mezi účastníky promluvy (Urbanová 2008, s. 53). Proto se tyto prostředky hodí ke stylizaci spontánního mluveného jazyka v textu.

Běžné je také užívání vágních a zmírňujících výrazů, jako např. *a bit, a sort of, something like that* apod. Velmi důležitá jsou také zájmena, zejména ukazovací,

vztažná a zvrtná, která znázorňují aktuálnost a autentičnost promluvy (Urbanová 2008, s. 53–54).

Dovětky a vysvětlující dodatky jako např. *if you know what I mean, it seems, I suppose* apod. jsou pro stylizaci mluvenosti také důležitými prostředky. Podle Urbanové (2008, s. 54) poukazují na neplánovanost promluvy a nahodilost probíraných témat v dané konverzaci.

Prostředkem k signalizaci vzájemného vztahu účastníků konverzace je také způsob oslovení adresáta. Urbanová (2008, s. 54) vyděluje několik kategorií typů vztahů: vztahy formální, ve kterých dochází k vyjadřování zdvořilosti a úcty pomocí titulů jako např. *Mr, Mrs, Miss* apod., vztahy přátelství a rovnocennosti, které jsou vyjádřeny použitím křestního jména nebo přezdívky, např. *William – Bill*, dále kladné osobní citové vazby k adresátovi, jako např. *love, honey, darling* apod., a osobní vztahy, které vyjadřují negativní postoje, jako např. *you bloody bastard, that son of a bitch* apod.

Jako poslední charakteristický rys mluveného projevu uvádí Urbanová (2008, s. 54) výskyt idiosynkratických výrazů, které souvisejí s povahou mluvčího a jeho specifickým způsobem vyjadřování. Mluvčí může například v různé míře používat různé typy zesilujících a zeslabujících výrazů, kterými se odlišuje od ostatních. Tyto výrazy jsou proto velmi důležité pro překlad dramatického dialogu, protože se zásadním způsobem podílejí na utváření charakteru jednotlivých postav.

## 4 Rozbor překladů divadelní hry *Anna Christie*

V této části práce budou analyzovány vybrané ukázky z divadelní hry *Anna Christie* a jejich dvou českých překladů pod stejným názvem od Franka Tetauera a Milana Lukeše.

### 4.1 Metodologie

Předešlá kapitola vymežila některé jazykové roviny, v rámci kterých je možné mluvenost stylizovat. Podle tohoto rozdělení budou členěny i ukázky v této kapitole. Jelikož si práce klade za cíl zjistit, jaké prostředky jsou využity k jazykové charakterizaci postav této hry, budou vybrané ukázky dále rozděleny do podkapitol podle jednotlivých aktérů, jejichž mluvený projev bude předmětem analýzy. U některých ukázek bude analyzováno více postav dohromady jednak kvůli zdůraznění jejich možného odlišného jazykového projevu, ale také kvůli úspornosti, kdy v dané ukázce mohou v projevu vykazovat své specifické rysy příhodně obě postavy.

Práce si jednak klade otázku, jakým způsobem se na vymezených jazykových rovinách liší jazykové prostředky užitě v původním anglickém textu od prostředků užitých v českých překladech, případně jakým způsobem jsou v českých překladech převedeny či nahrazeny fonetické zvláštnosti v promluvách postav originálního textu, a zároveň se také zabývá otázkou, jak se s ohledem na užitě jazykové prostředky na daných rovinách liší existující dva české překlady mezi sebou. Tyto otázky budou na základě získaných poznatků zodpovězeny v závěru práce.

Analýza se nejprve zaměří na stylizaci mluveného projevu v anglickém jazyce. Na základě ukázek VT budou rozebrány prostředky užitě ke stylizaci mluvenosti a jazykové charakterizaci jednotlivých postav nejprve na rovině gramatické a poté na rovině lexikální. Následovat bude část věnovaná způsobům stylizace mluvenosti v českém jazyce, kde budou představeny ukázky obou CT. Postupně budou analyzovány z hlediska roviny syntaktické, lexikální a morfologické.

Jednotlivým ukázkám bude vždy předcházet krátký úvod, který stručně popíše situaci, jež se v dané části hry odehrává. Poté budou následovat samotné ukázky, ve kterých bude možné pozorovat jazykové rysy postav. V ukázkách budou tučně zvýrazněny jevy, které budou předmětem komentáře a pro lepší přehlednost budou uvedeny i v textu analýzy. Ukázky budou zvoleny tak, aby poskytly ucelený náhled do stylu vyjadřování postav, z tohoto důvodu budou anglické i české ukázky uvedeny vždy z různých částí díla, aby byla pokryta co největší část jejich promluv. Analyzovány zde budou čtyři hlavní postavy díla: Chris, Anna, Burke a Marta.

Na tomto místě je zapotřebí připustit, že se v případě zkoumaných překladů nejedná o zcela aktuální dílo. Nejnovější český překlad Anny Christie byl vydán v roce 1965, a jelikož se jazyk v průběhu času neustále vyvíjí, nelze poznatky z této práce chápat jinak, než jako určitý obraz dobových jazykových norem. Přesto však její zjištění mohou být zajímavá, mimo jiné z toho důvodu, že samotný fakt, že nevyvstala potřeba vytvoření aktuálnějšího překladu pro možné další inscenace hry, vypovídá především o silném zasazení hry do specifického kulturněhistorického kontextu a překladatelé se tedy museli potýkat s touto kulturní zakořeněností díla. Poznatky z analýzy tak poskytnou určité nevšední nahlédnutí do tehdejších rysů českého divadelního překladu.

## 4.2 Stylizace mluveného anglického projevu

V první části analýzy se nejprve zaměříme na původní anglický text a způsoby, jakými je mluvenost stylizována v něm. Ukázky vždy představí určitou komunikační situaci s promluvami několika dramatických postav. Následně budou popsány užité prostředky stylizace na konkrétní jazykové rovině.

### 4.2.1 Rovina gramatická

V následujících ukázkách budou zvýrazněny prostředky na gramatické úrovni, které se podílejí na stylizaci mluveného jazyka. Postupně v nich budou představeny jednotlivé postavy v různých situacích, kde se projeví jejich specifický způsob řeči.

#### 4.2.1.1 *Chris, Marta*

První ukázky se zaměří na námořníka Chrise a jeho družku Martu. Chris je švédský imigrant, který se živí jako kapitán nákladního člunu. Má okolo padesáti let a většinu svého času tráví buďto na palubě lodi, nebo v hospodě. Martě je mezi čtyřiceti až padesáti lety, jde o poměrně hlasitou ženu s robustní postavou a mužnějším hlasem.

#### Ukázka č. 1

Situace se odehrává v prostředí výčepu v docích. V ukázce se objeví i Larry, zhruba dvacetiletý mladý muž, který ve výčepu pracuje. V hospodě panuje přátelská atmosféra, lidé žijící a pracující v její blízkosti se zde pravidelně vídají a důvěrně se znají. Chris se zapovídal se svými známými u baru. Zapomněl přitom na to, že na něj venku čeká Marta, které měl otevřít boční vchod. Ta se domáhá pozornosti vytrvalým zvoněním na zvonek u dveří, než ji Chris konečně pustí dovnitř.

MARTHY: **What yuh tryin'** to do, Dutchy—**keep me standin'** out there all day?

CHRIS: Ay'm sorry, Marthy. **Ay talk to Yohnny. Ay forgat. What you goin' take for drink?**



MARTHY: Gimme a scoop of lager an' ale.  
 CHRIS: Ay **go** bring **him** back. Lager and ale for Marthy, Larry. Whiskey for me.  
 LARRY: Right you are. Here's a letter for you—**from St. Paul, Minnesota**—and a lady's writin'.  
 CHRIS: Oh, den it **come** from my daughter, Anna. She **live** dere. Ay **don't gat letter** from Anna—**must be a year**.  
 LARRY: That's a fine fairy tale to be tellin'—**your daughter!** Sure I'll bet it's some tart.  
 CHRIS: No. Dis **come** from Anna. By golly, **Ay tank** Ay'm too drunk **for read** dis letter from Anna. **Ay tank** Ay **sat** down for a minute. You bring **drinks in back room**, Larry.  
 MARTHY: Where's my lager an' ale, yuh big stiff?  
 (*Anna Christie, O'Neill, s. 12–13*)

Na rovině gramatické je na první pohled patrné užití elipsy. Marta ve svém vyčítavém komentáři mířeném na Chrise (*What yuh tryin' to do, ...?*) vynechává pomocné sloveso *be*, které pro pochopení významu není nezbytné, a projevuje tak větší expresivitu. Totéž vynechání se objevuje i v Chrisově otázce „*What you goin' take for drink?*“, kde je jednak vynechána také infinitivní částice *to*, a dále si můžeme všimnout i neuzuální kolokace „*take for*“, užití namísto přirozeného „*have for*“. Projev Chrise je celkově gramaticky zjednodušen vynecháním specifikace slovesného času. Slovesa zde používá pouze v neurčitém tvaru tzv. holého infinitivu (*talk, forget, come, live, get, read, sit*) a nezapojuje ani pomocné sloveso *will* k vyjádření svých rozhodnutí (*Ay go bring him back; Ay tank Ay sat down for a minute*). Ve věci Martiny objednávky navíc pozornost čtenáře upoutá Chrisovo použití zájmena *him* pro neživou věc. Stejně nápadné je i jeho vynechávání členů před podstatnými jmény (*drink, letter, drinks*), s výjimkou těch, která označují časový úsek (*a year, a minute*). Tyto jazykové zvláštnosti poukazují na to, že angličtina není jeho mateřským jazykem. Larry zde užívá eliptického vyjádření v nenavazující struktuře „*that's a fine fairy tale to be tellin'—your daughter*“, kterou zdůrazňuje, že mu tato informace připadá velmi nepravděpodobná, ba přímo absurdní. Eliptická struktura se vyskytuje i u Chrise (*Ay don't gat letter from Anna—must be a year*) a naznačuje pauzu na zamyšlení. U Larryho se také objevuje použití vsuvky (*Here's a letter for you—from St. Paul, Minnesota—and a lady's writin'*). V projevu Chrise se navíc vyskytují i paralelismy či krátké útržkovité věty (*Ay tank Ay'm too drunk...; Ay tank Ay sat down... / Ay talk to Yohnny. Ay forgot.*), které mohou indikovat mimo jiné i to, že Chris není příliš výřečný.

## Ukázka č. 2

Chris se chystá Martě taktně vysvětlit, že se musí vystěhovat z jeho člunu, aby k němu mohla jít bydlet jeho dcera Anna, která má každou chvíli dorazit. Marta však okamžitě ví, co má Chris na srdci. Dobírá si ho za to, jak naivně si myslel, že jí to hned nedojde, a přitom se nahlas směje.

CHRIS: Ay don't see nutting **for laugh** at.

MARTHY: Take a slant in the mirror and yuh'll see. Ho-ho! A square-head tryin' to kid Marthy Owen at this late day!—after me campin' with barge-men the last twenty years. I'm wise to the game, up, down, and sideways. I ain't been born and dragged up on the waterfront for nothin'. **Think** I'd make trouble, **huh?** **Not me!** I'll pack up me duds an' beat it. **I'm quittin' yuh, get me? I'm tellin' yuh I'm sick of stickin' with yuh,** and **I'm leavin' yuh flat, see?** There's plenty of other guys on other barges waitin' for me. **Always was,** I always found. So cheer up, Dutchy! I'll be offen the barge before she comes. You'll be rid o' me for good—**and me o' you**—good riddance for both of us. Ho-ho!

CHRIS: Ay don' tank dat. You **vas good gel**, Marthy.

(*Anna Christie*, O'Neill, s. 18–19)

Zde se v Chrisově řeči také objevuje chybné použití předložky (*nutting for laugh at*), stejně jako absence shody podmětu s přísudkem a neurčitého členu (*you vas good gel*), což opět přenáší pozornost na jeho nedokonalou angličtinu. Jeho věty jsou přitom rovněž velmi stručné. Naopak Marta se svým projevem ráda předvádí a opakuje zde stejné věci různým způsobem. V průběhu svého monologu používá pragmaticky funkční výrazy (*get me?*, *see?*), kterými signalizuje vzájemný kontakt, ujišťuje se jimi, že jí Chris opravdu rozumí, a dává najevo, že to myslí vážně. Můžeme si všimnout i otázky s citoslovcem (*Think I'd make trouble, huh?*), kterou si Marta Chrise dobírá, snaží se v něm vyvolat určitou reakci a vyžívá se v pocitu, že nad ním má navrch. V otázce se nachází nevyjádřený podmět, který je interpretovatelný z kontextu stejně jako eliptické vyjádření navazující věty „*Not me!*“, dále také „*Always was*“ nebo „*—and me o' you—*“. Elipsy jsou charakteristickou složkou mluveného projevu, protože přispívají k ekonomičnosti a plynulosti vyjadřování a napomáhají udržet konverzaci zajímavou. V ukázce se objevuje také paralelismus (*I'm quittin' yuh...*, *I'm tellin' yuh I'm sick of stickin' with yuh, ... I'm leavin' yuh*), který symbolizuje spontánní projev, během kterého si mluvčí srovnává v hlavě myšlenky, a dodává promluvě na expresivité.

#### 4.2.1.2 *Marta, Anna*

V následující ukázce se spolu baví Marta s Chrisovou dcerou Annou. Jde o jejich první setkání, během kterého Marta zjistí, o koho se jedná. Jejich způsob řeči se tak může v porovnání s konverzací s blízkým člověkem poněkud lišit.

#### Ukázka č. 3

Anna se objeví ve výčepu chvíli po odchodu Chrise, který chce před svým shledáním s ní trochu vystřízlivět. Poté, co si objedná, dá se Anna do hovoru s Martou, kterou přizve ke stolu. Při vyprávění o tom, co se jí nedávno přihodilo, se Martě zmíní, že se s někým má setkat.

MARTHY: **Did yuh say** yuh got to meet some one here?

ANNA: Yes. Oh, **not what you mean**. It's my Old Man I got to meet. **Honest!** It's funny, too. I ain't seen him since I was a kid—**don't even know** what he looks like—**yust had** a letter every now and then. This was always the only address he **give** me to write him back. He's **yanitor** of some building here now—**used to** be a sailor.

MARTHY: Janitor!

ANNA: **Sure**. And I was thinking maybe, seeing he ain't never done a thing for me in my life, he might be willing to stake me to a room and eats till I get rested up. Gee, I sure need that rest! I'm knocked out. But I ain't expecting much from him. **Give you a kick** when you're down, **that's what all men do**. **Men, I hate 'em—all of 'em!** And I don't expect he'll turn out no better than the rest. Say, do you hang out around this dump much?

(*Anna Christie, O'Neill, s. 26*)

V promluvách Anny se hojně vyskytují elipsy, což se odvíjí od její společenské povahy, kdy chce Martě, ačkoli se právě poznaly, sdělit hodně informací najednou. Aby ji Marta špatně nepochopila, upřesňuje Anna, jaké setkání má na mysli a uvede své vysvětlení větou „*Oh, not what you mean.*“, která závisí na interpretaci z kontextu situace. Další eliptická vyjádření signalizují zdůraznění upřímného záměru a navození sociálního kontaktu (*Honest!*), dodávají výpovědi sílu (*Give you a kick when you're down, that's what all men do.*) nebo společně s absencí konektorů vyjadřují běžnou nenávaznost mluveného projevu v podobě vsuvek (*I ain't seen him since I was a kid—don't even know what he looks like—yust had a letter...; He's yanitor of some building here now—used to be a sailor.*) Jak je tomu běžné v řeči Chrise, u Anny se zde objevuje ojedinělé užití slovesa v nestandardním tvaru (*the only address he give me*). Setkáváme se také s vynecháním členu před podstatným jménem (*He's yanitor*). Při svém postesku

ohledně mužů Anna přenesse hlavní téma na začátek věty (*Men, I hate 'em*), čímž také podporuje kohezi s předchozí větou. Další důraz pak ve větě poskytuje paralelní konstrukce (*I hate 'em—all of 'em!*). Co se týče Marty, ta zde také udržuje kontakt a vyjadřuje zaujetí pomocí přímé otázky na dříve vyřčenou informaci (*Did yuh say*). Později také reaguje zvoláním (*Janitor!*), kterým dává najevo svůj zájem a údiv nad touto informací.

#### 4.2.1.3 Anna, Chris

Otec a dcera se po dlouhých letech setkávají a je to pro oba zásadní událost. Tráví nyní čas v rodinném prostředí, kde by od sebe mohli začít přejímat některé jazykové charakteristiky nebo jinak upravovat svůj projev, proto se v této ukázce zaměříme na konverzaci mezi nimi.

#### Ukázka č. 4

Anna se nastěhovala ke svému otci na loď a více než týden už tam s ním žije. Je pozdě večer a Chris jí jde na palubu říct, ať jde spát. Začnou si povídat a Anna se zmíní, že se jí na moři moc líbí. Ptá se, jestli byli všichni v rodině námořníky, načež jí Chris začne vyprávět o tragickém osudu jejich rodiny a o tom, jaké to je na moři pracovat, aby jí moře zprotivil.

CHRIS: Hard vork **all time**. It's rotten, **Ay tal you, for go** to sea. Dey're all **fool fallar, dem fallar** in our family. Dey all **vork rotten job** on sea for nutting, don't **care nutting** but yust gat big pay-day **in pocket**, gat drunk, gat robbed, ship away again on oder voyage. Dey don't come home. Dey don't do anytang like **good man do**. And dat ole davil, sea, **sooner, later** she swallow dem up.

ANNA: **Good sports, I'd call 'em**. But **say—listen**—did all the women of the family marry sailors?

CHRIS: Yes—and it's bad on dem like hell vorst of all. Dey don't see deir men only once in **long while**. Dey set and vait all 'lone. And vhen deir boys **grows up, go to sea**, dey sit and vait some more. **Any gel marry sailor, she's crazy fool!** Your mo'der **she tal you same tang** if she vas alive.

ANNA: Funny! I do feel sort of—nutty, to-night. I feel old.

CHRIS: Ole?

ANNA: Sure—like I'd been living a long, long time—out here in the fog. I don't know how to tell you yust what I mean. It's like I'd come home after a long visit away some place. It all seems like I'd been here before lots of times—on boats—in this same fog. **You must think** I'm off my base.

(*Anna Christie, O'Neill, s. 44–45*)

Chrisův charakteristický projev se při konverzaci s Annou zásadně nemění, stále se u něj objevují pouze základní tvary sloves (*any gel marry sailor, she 's crazy fool; your mo' der she tal you same tang*), absence shody podmětu s přísudkem (*dey're all fool fallar; boys grows up*), nesprávné použití předložky (*for go to sea*) nebo její vynechání (*don't care nutting*). Chris často používá opakující se konstrukce (*dey all...; dey don't... atd.*) a nespojuje je dohromady spojkami, občas pouze užívá spojovací výraz *and*. Spojkou nevyjadřuje ani volbu (*sea, sooner, later, she swallow dem up*). I zde můžeme pozorovat konzistentní absenci členů u podstatných jmen (*vork all time; vork rotten yob; in pocket; in long while; go to sea; marry sailor; crazy fool; same tang*). Jeho způsob vyjadřování je velmi zredukovaný a úsporný. Oproti němu je jazyk Anny rozvinutější a působí plynuleji. Stejně jako v minulé ukázce se zde objevuje aktualizace tématu vytčením na začátek věty (*Good sports, I'd call 'em.*) Snahu o navození bližšího kontaktu můžeme spatřit v užití přímých výzev (*But say—listen—did all the women...*) či oznamovací věty, která v sobě zahrnuje dotaz a je výrazem nejistoty (*You must think...*).

#### 4.2.1.4 *Burke*

Mat Burke je jedním ze zachráněných členů posádky ztroskotané lodi, má okolo třiceti let a je to silný muž s hrdostí a pevnou vůlí. Jako jedna z hlavních postav bude v ukázce zahrnuta pro porovnání s jazykem ostatních aktérů ve hře. Jeho charakter se projevuje zejména ve vypjatých situacích, proto bude v ukázce jedna taková představena.

#### **Ukázka č. 5**

Burke a Chris se od Anny dozvěděli pravdu, že se živila jako prostitutka. Anna se snaží jim vysvětlit, že už je to minulost a nyní na tom nezáleží. Burke by si ráda vzala za muže, jak jí navrhoval, jenže ten je po tomto zjištění zlostí bez sebe a za to, jak mu zlomila srdce, Annu proklíná.

ANNA: Don't, Mat! For Gawd's sake! Get out of here! Leave me alone! Get out of here!

BURKE: **I'll be** going, surely! **And I'll be** drinking sloos of whisky **will wash** that black kiss of yours off my lips; **and I'll be** getting dead rotten drunk so **I'll** not remember if 'twas iver born **you was** at all; **and I'll be** shipping away on some boat **will take** me to the other end of the world where **I'll** never see your face again!

CHRIS: No, you don't go. Ay tank maybe it's better Anna marry you now.

BURKE: Lave go of me, ye old ape! Marry her, **is it?** I'd see her roasting in hell first! I'm shipping away out of this, **I'm telling you!** **And** my curse on you **and** the curse of Almighty God **and** all the Saints! You've destroyed me this day, **and** may you lie awake in the long nights, tormented with thoughts of Mat Burke and the great wrong you've done him!

(*Anna Christie, O'Neill, s. 95*)

Burkův projev je v této ukázce velmi emotivní. Mat se snaží srovnat s nově nabytou informací a dává najevo svůj vztek, protože má Annu opravdu rád a cítí se podvedený. Pod tímto vlivem je mluvenost na gramatické rovině stylizována pomocí paralelních konstrukcí s důrazem na jeho osobu a tedy na to, jak moc jí bylo ublíženo. Charakteristickým jevem v Matově projevu je, že vztažné věty obvykle nejsou uvozeny spojkou (*I'll be drinking sloos of whisky will wash that black kiss of yours off my lips; I'll be shipping away on some boat will take me to the other end of the world*). Části promluvy na sebe často navazují pomocí spojky *and*, která je v mluveném projevu velice běžná. Je zde používána téměř výlučně, pouze jedenkrát se objevuje také spojka *so*. Naznačuje tak spontánnost promluvy a rozsah Chrisova roztrpčení, kdy s každou takto spojenou větou stupňuje své předchozí tvrzení (*And my curse on you and the curse of Almighty God and all the Saints!*). Kontaktní funkci zprostředkovává zvolání „*I'm telling you!*“ mířené na Chrise, které stvrzuje Burkovu momentální vůli, a také použití tázacího dovětku (*Marry her, is it?*), kterým zde Mat vyjadřuje údiv a výsměch nad Chrisovým návrhem.

#### 4.2.2 Rovina lexikální

Na následující ukázkách budou demonstrovány prostředky užití ke stylizaci mluvenosti jednotlivých postav na jazykové rovině lexikální.

##### 4.2.2.1 Chris

Projev Chrise je zajímavý již svou gramatickou stránkou. V ukázce se nyní zaměříme na charakteristické prvky mluvenosti v jeho slovní zásobě.

## Ukázka č. 6

Chris si právě přečetl dopis od své dcery Anny, který mu předal výčepní Larry. Martu a Larryho zajímá, co v něm stojí.

CHRIS: **Py yiminy!** Yust tank, Anna say she's comin' here right away! She gat sick on yob in St. Paul, she say. It's short letter, don't tal me much more'n dat. **Py golly**, dat's good news all at one time for ole fallar! You know, **Marthy**, Ay've tole you Ay don't see my Anna since she vas little gel in Sveden five year ole.

MARTHY: How old'll she be now?

CHRIS: She must be—lat me see—she must be twenty year ole, **py Yo!**

LARRY: You've not seen her in fifteen years?

CHRIS: No. Ven she vas little gel, Ay vas bo'sun on vindjammer. Ay never gat home only few time dem year. Ay'm fool sailor fallar. My voman—Anna's mother—she gat tired wait all time Sveden for me ven Ay don't never come. She come dis country, bring Anna, dey go out Minnesota, live with her cousins on farm. Den ven her mo'der die ven Ay was on voyage, Ay tank it's better dem cousins keep Anna. Ay tank it's better Anna live on farm, den she don't know **dat ole davil**, sea, she don't know fader like me.

*(Anna Christie, O'Neill, s. 14–15)*

Na první pohled je zřejmé, že velmi charakteristickými prvky pro Chrisovo vyjadřování jsou zvolání. Jedná se přitom o eufemismy pro slova „Jesus“ nebo „God“ či jiné nábožensky orientované výrazy (*py yiminy*, *py golly*, *py Yo*). Dalším typickým prvkem Chrisova mluveného jazyka je, že když mluví o moři, označuje ho pravidelně pomocí spojení „*dat ole davil*“, kterým vyjadřuje svůj zaujatý postoj k němu a své přesvědčení, že má moře svou vlastní vůli a negativně ovlivňuje mysl a osudy lidí. Martu při konverzaci oslovuje „*Marthy*“, což značí jejich velmi blízký vztah, zároveň to vypovídá i o Chrisově něžné stránce, která nemusí být hned znát. Jako ostřílený námořník přirozeně používá námořnická pojmenování, jako je zde název funkce „*bo'sun*“ a označení pro typ plachetnice „*vindjammer*“. Celkově je však jeho slovní zásoba tvořena z velké části běžnými, neutrálními výrazy a není příliš rozvinutá, což přispívá k pocitu jisté vyvrženosti a uzavřenosti Chrisovy osoby.

### 4.2.2.2 *Marta*

V řeči Marty se objevují expresivní výrazy, které odrážejí navenek její živou a svéráznou povahu, jak bude ilustrováno v následujících ukázkách.

## Ukázka č. 7

Chris si uvědomí, že bude muset Martu vystěhovat z lodě, aby měl místo pro Annu. Radí se proto, jak má postupovat, zatímco Marta ve vedlejší místnosti netrpělivě čeká na své pivo, které jí má Chris donést. Tato ukázka zahrnuje i Chrise a Larryho pro kontrast a zároveň pro lepší představu o dané situaci.

CHRIS: **Py yingo**, Ay gat gat Marthy shore off barge before Anna come! Anna **raise hell** if she find dat out. Marthy **raise hell**, too, for go, **py golly!**

LARRY: **Serve ye right**, ye **old divil**—havin' a woman at your age!

CHRIS: You tal me lie for tal Marthy, Larry, so's she gat off barge quick.

LARRY: Tell her to get **the hell** out of it.

CHRIS: No. Ay don't like make her feel bad.

LARRY: You're an old **mush!** Keep your girl away from the barge, then. She'll likely want to stay ashore, anyway. What does she work at, your Anna?

CHRIS: She stay on dem cousins' farm till two year ago. Dan she gat yob nurse gel in St. Paul. But Ay don't vant for her gat yob now. Ay vant for her stay with me.

LARRY: On a coal barge! She'll not like that, **I'm thinkin'**.

MARTHY: Don't I get that **bucket o' suds, Dutchy?**

(*Anna Christie, O'Neill, s. 16–17*)

U Chrise se opět objevují specifická zvolání (*py yingo, py golly*), navíc se zde setkáváme s neformálním výrazem, které u něj jinak téměř nezaznamenáme (*raise hell*). Larry oslovuje Chrise spojením „*ye old divil*“ a zároveň si dovoluje mu hezky napřímo sdělit, že si za daný problém může sám (*serves you right*), což indikuje jejich přátelský vztah a potenciálně také Larryho mladickou rozpustilost, kvůli které neváhá si lidi přátelsky dobírat. Konverzaci Larry oživuje také expresivními výrazy (*get the hell out; mush*), nebo přidává dovětek, čímž je stylizována nahodilost promluvy (*I'm thinkin'*). Ve chvíli, kdy už Martě připadá, že na ni Chris zapomněl, na něj zavolá přezdívkou „*Dutchy*“. Tou jej oslovuje pravidelně, čímž vyjadřuje jejich blízký vztah, a roztomile si tak z něj utahuje na základě jeho germánského původu a statusu imigranta, který si v americkém prostředí stále zachovává svou národní osobitost. Používá také slangový výraz pro pivo „*bucket o' suds*“, kterým dává najevo svůj svérázný charakter.



## Ukázka č. 8

Marta si v baru povídá s Annou, když si všimne, že dovnitř vešel Chris. Řekne Anně, že její otec právě dorazil, a jde za ním, aby mu sdělila, že tam na něj jeho dcera čeká. V posledních dvou větách se loučí s Annou.

MARTHY: Why hallo, **Old Chris**. Come **here**. I wanta tell yuh somethin'. **Listen!** I'm goin' to **beat it** down to the barge—pack up me **duds** and **blow**. **That's** her in **there**—your Anna—just come—waitin' for yuh. Treat her right, **see?** She's been sick. Well, s'long! S'long, **kid**. I gotta **beat it** now. See yuh later.  
(*Anna Christie, O'Neill, s. 31*)

Oslovením „*Old Chris*“ opět svým způsobem projevuje svou náklonnost vůči němu. Aby ji Chris dobře poslouchal, zajišťuje si jeho pozornost pomocí přímé výzvy „*Listen!*“, typické pro bezprostřední komunikaci. Kontaktní funkci zde zprostředkovává i pragmaticky funkční výraz „*see?*“, sloužící ke zdůraznění sdělované informace a ujištění se. Také v této ukázce pozorujeme její užívání slangových výrazů (*beat it, duds, blow*), které dávají tušit, že přinejmenším navenek není nejkřehčí povahy. Tímto způsobem přitom mluví jak s Chrisem, tak s Annou. I pro Annu používá milé oslovení „*kid*“, vyjadřující zde přátelskou starost o mnohem mladší známou. Objevují se zde také ukazovací zájmena (*here, that, there*), která jsou pro mluvený jazyk velmi důležitá, jelikož promluvu ukotvují v kontextu a dodávají jí autentičnost.

### 4.2.2.3 *Anna*

Annin mluvený projev je v porovnání s projevem Chrise více rozvinutý a kultivovaný. Ve vypjatějších situacích lze pozorovat expresivní výrazy, které jinak téměř neuvádá.

## Ukázka č. 9

Anna a Chris si povídají v kajutě lodi o tom, jak se těší, až zase vyplují do New Yorku. Chris se však podivuje nad tím, že se Anně na stávajícím místě nelíbí, když chodí neustále někam za zábavou, a to navíc s Burkem, který se podle něj pro Annu nehodí.

ANNA: Oh, **for heaven's sake**, are you **off on that** again? Where's the harm in his taking me around? D'you want me to sit all day and night in **this** cabin with you—and knit? Ain't I got a right to have as good a time as I can?

CHRIS: It ain't right kind of fun—not with that fallar, no.

ANNA: I been back on board every night by eleven, ain't I? **Say, look here**, what d'you mean by what you yust said?

CHRIS: Nutting but what Ay say, Anna.

ANNA: You said “ain't right” and you said it funny. **Say, listen here**, you ain't trying to insinuate that there's something wrong between us, are you?

CHRIS: No, Anna! No, Ay swear to God, Ay never tank dat!

ANNA: **Well**, don't you never think it neither if you want me ever to speak to you again. If I ever dreamt you thought that, I'd get **the hell** out of this barge so quick you couldn't **see me for dust**.

CHRIS: Ay wouldn't never dream—You vas getting learn to swear. Dat ain't nice for young gel, you tank?

ANNA: Excuse me. You ain't used to such language, I know. That's what your taking me to sea has done for me.

(*Anna Christie, O'Neill, s. 65–66*)

V této ukázce je u Anny patrné užití spojení s expresivním významem. Typickým prvkem mluveného jazyka je zvolání, zde „*for heaven's sake*“ odráží Anninu podrážděnost z Chrisova frekventovaného protestu proti Matovi, na který odkazuje idiomatické spojení „*off on that*“, které napomáhá promluvě působit reálně. Dalšími expresivními a idiomatickými výrazy Anna opět dává najevo své momentální rozhořčení (*get the hell out; you couldn't see me for dust*). Toto pro Annin projev není za normálních okolností běžné, jak dokládá následná promluva Chrise. Použitím ukazovacího zájmena je dále v projevu zahrnuta mimojazyková realita (*this cabin*), což je opět pro mluvenost typický jev. Objevuje se diskurzívní ukazatel „*well*“, značící nahodilost promluvy. Anna používá také výrazy, kterými zprostředkovává kontaktní funkci. Vyjadřuje jimi blízkost a zmírňuje jimi tak sílu svých dotazů či obvinění (*say, look here; say, listen here*).

#### 4.2.2.4 *Burke*

Matův jazykový charakter se na lexikální úrovni projevuje expresivními výrazy, které indikují mimo jiné jeho hrdost a sebevědomí, jak dokládá následující ukázka.

## Ukázka č. 10

Anna právě Matovi přiznala, že jej také miluje. Chris je u toho a je zdrcen, protože doufal, že to není pravda. Burke ji políbí, ale Anna ho hned nato od sebe odstrčí, poodejde stranou a ačkoli nerada, naznačuje mu, že je mezi nimi konec.

ANNA: Good-bye.

BURKE: Good-bye, is it? **The divil you say!** I'll be **coming back at you** in a second for more of the same! Now, **me old bucko**, what'll you be saying? You heard the words from her own lips. Confess I've bate you. **Own up** like a man when you're bate **fair and square**. And here's my hand to you— And let you take it and we'll shake and forget what's **over and done**, and be friends **from this out**.

CHRIS: Ay don't shake hands with you fallar—not vwhile Ay live!

BURKE: **The back of my hand to you** then, if that suits you better. 'Tis a **rotten bad loser** you are, **divil mend you!**

(*Anna Christie*, O'Neill, s. 81–82)

V této ukázce je charakteristický mluvený projev Burka stylizován oslovením Chrise “*me old bucko*”, které zde vyznívá ironicky až povýšenecky a dává najevo, že si Burke užívá moment, kdy se ukázalo, že měl pravdu on, a nikoli jeho odpůrce Chris. Mat také často používá idiosynkratickou expresivní frazeologii, kterou zde vyjadřuje silný nesouhlas (*the divil you say*), nebo zesiluje význam svých slov (*divil mend you*). Objevují se rovněž ustálené fráze (*fair and square; over and done*) a také idiomatická spojení (*coming back at you; from this out; the back of my hand to you*) typická pro mluvenou řeč, stejně jako frázové sloveso „*own up*“ nebo neformální výraz „*rotten bad loser*“, kterým Burke oslovuje Chrise a signalizuje jím své nevalné mínění o něm. Časté používání různých neformálních spojení zde posiluje dojem Matovy sebejistoty a vykresluje jej jako temperamentního, životaplného muže činu.

### 4.3 Stylizace mluveného českého projevu

V této části analýzy se blíže podíváme na způsoby stylizace mluvenosti v českém jazyce. Budou zde předloženy ukázky z českých překladů vypracovaných Frankem Tetauerem (FT) a Milanem Lukešem (ML), na jejichž základě budou rozebrány prostředky stylizace mluveného projevu na rovině morfologické z hlediska prvků obecné češtiny, dále na lexikální rovině a na rovině syntaktické.

### 4.3.1 Rovina syntaktická

Následující ukázky se zaměří na syntaktické prostředky, které napomáhají stylizovat mluvenost v textu a dokreslovat charakter postav.

#### 4.3.1.1 *Chris*

Mluvený projev Chrise je ve VT charakteristický nižší mírou koheze a gramatickou jednoduchostí. Zaměříme se nyní na to, jakým způsobem je jeho řeč stylizována v obou CT.

#### Ukázka č. 11

Chris si zrovna přečetl dopis od Anny, která je na cestě za ním. Martě a Larrymu vysvětluje, že svou dceru naposledy viděl, když jí bylo pět, a nyní už jí musí být tak dvacet. Posmutněle se svěří, že se rodině příliš nevěnoval.

LARRY: Tak vy `ste ji patnáct let neviděl?

CHRIS: Ne, `dyž byla `eště holčička, byl `sem kormidelníkem na plachetnici. Nepách `sem domů než párkrát za ty leta. `Sem zblázněnej námořnickej chlap. Má stará – **Annina matka** – měla toho neustálýho čekání ve Švédsku, `dyž `sem jakživ domů nepřišel, už dost. **Tak** sebrala Annu **a** přišla sem, **a pak** šly do Minnesoty `de měli její bratraci farmu. **No a pak** její matka umřela, `dyž `sem byl na moři, **a tak** `sem myslil, **že** bude nejlíp, `dyž Anna zůstane u těch bratraců. Myslel `sem, **že** bude pro Annu lepší, `dyž bude žít na farmě, `de neví nic **vo** tom starým čertu, **vo** moři, **a vo** takovým tátovi jako `sem já.

(*Anna Christie, Tetauer, s. 14–15*)

LARRY: Tos ji neviděl patnáct let?

CHRIS: Ne. Dyž byla malá holka, já byl dělmistr na plachetnici. **Nikdá nebyl doma**, leda párkrát do roka. **Bláznivej námořník**. Moje ženská – **jako její máma** – **měla toho dost**, pořád jenom čekat ve Švédsku, **dyž** já nikdá nejdu. Vodešla do týhle země, vzala malou **Anna**, šly do Minnesoty, k bratracům na statek. **Pak dyž** její matka umřela, **dyž** já byl na cestách, **řek jsem si**, bude líp, **jesli** si ty bratraci **Anna** nechaj. **Řek jsem si**, **že bude Anna lepčí** na statku, **dyž** nepozná toho čerta starýho, moře, nepozná tátu, jako mě.

(*Anna Christie, Lukeš, s. 9*)

V ukázkách je mluvenost patrná zejména ve způsobu, jakým jsou spojeny jednotlivé věty. Ty na sebe u obou CT často navazují stereotypní spojkou *když* (např. *dyž její matka umřela, dyž já byl na cestách*). V překladu FT se dále objevují spojky *a*, *a pak*, *a tak* nebo *tak* (např. *tak sebrala Annu a přišla sem, a pak šly do Minnesoty*), nebo také spojky *že* a *kde*. S těmito spojkami typickými pro mluvený

projev se však v překladu ML neseťkáváme, spojky se zde vyskytují v menší míře. S výjimkou zmíněného *když*, a ojedinele také spojek *že* a *jestli*, jsou jednotlivé části Chrisovy výpovědi pouze odděleny čárkami (např. *Vodešla do týchle země, vzala malou Anna, šly do Minnesoty, k bratrancům na statek*). Absencí spojek, jež by důsledněji vyjadřovaly vztahy mezi větami, nabývá projev Chrise útržkovitého dojmu a získává tak jistý nádech cizosti, tolik výrazný ve VT. Ve stejném duchu pozorujeme v ukázce FT nejen větší zapojení spojek, ale i předložek (*neví nic vo tom starým čertu, vo moři, a vo takovým tátovi jako 'sem já*), kterých se ML v této pasáži vzdal (*nepozná toho čerta starýho, moře, nepozná tátu, jako mě*). Spontánnost projevu indikuje také vsuvka ponechaná v obou CT (*má stará – Annina matka –; moje ženská – jako její máma –*). Pro mluvený projev jsou typické například i slovosledné modifikace. V překladu ML je tak informace, na kterou odkazuje zájmeno, zmíněna až dále ve větě (*měla toho dost, pořád jenom čekat ve Švédsku*), aby zůstal důraz na spojení, které nese nejdůležitější sdělení. U Chrise se dále v textu ML vyskytuje reprodukce vlastních myšlenek (*řek jsem si, bude líp, jestli si ty bratrance Anna nechaj*), také velmi běžná pro mluvenou řeč. Zajímavým rozhodnutím ML je ponechat jméno Anny po celou dobu neskloňné, čímž je pozornost přivedena ke Chrisově cizímu původu a faktu, že nehovoří svým rodným jazykem. V textu ML se objevují i jiné gramatické zvláštnosti, které odrážejí Chrisův projev ve VT. Jedná se například o větu „*nikdá nebyl doma*“, ve které Chris mluví sám o sobě, podmět je však nevyjádřený a chybí tvar pomocného slovesa *být*. To samé platí pro komentář „*bláznivej námořník*“. Informace, že Chris mluví o sobě, je vyvozena z kontextu, jde tedy o formu jistého eliptického vyjádření, které však není běžné pro mluvenost jako takovou, nýbrž zde dokresluje Chrisův charakter. Za stejným účelem se v ukázce vyskytuje i negramatická konstrukce (*Řek jsem si, že bude Anna lepčí na statku*).

#### 4.3.1.2 *Marta, Anna*

Na rozdíl od Chrise se u ostatních postav neprojevují gramatické zvláštnosti ve stavbě vět. Mluvenost je pak na syntaktické úrovni obecně stylizována vsuvkami, kontaktními částicemi, deiktickými prostředky atp., jak je vidět např. v následující ukázce.

## Ukázka č. 12

Anna se hned po příjezdu začne bavit s Martou a zjišťuje, že Marta jejího otce zná. Vyptává se proto na něj, aby věděla, co od něho může očekávat.

MARTA: Vidám ho **tady** v okolí už leta.

ANNA: A jakej je? Povězte mi – **dovopravdy**.

MARTA: **No, je takovej** menší a –

ANNA: A to je mi jedno, jak vypadá. Ale jakej je?

MARTA: **No**, na to můžeš dát, **holka**, krk, že je **to** nejlepší starej dobrák, jakýho jsi kdy potkala. **Tak je to!**

ANNA: To ráda slyším. Tak **teda** myslíte, že se vo mně postará, abych si vodpočinula, jak potřebuju?

MARTA: Za to ručím. 'De 'ste ale sebrala **ten** nápad, že je vrátným?

ANNA: Napsal mi, **že je**.

MARTA: **No, tak to** von lhal. **Von není**. Je kapitánem bárky – **má tam pět mužů**.

(Anna Christie, Tetauer, s. 25–26)

MARTA: Vobčas ho vidávám.

ANNA: Povídejte, jakej je, **ale vážně?**

MARTA: **Takovej** menší a –

ANNA: To mě nezajímá, jak vypadá. Jakej je **to** člověk?

MARTA: Můžete dát ruku do vohně, **holka**, že je **to** největší dobrák, jakej kdy šlapal po širým světě. **To je hotový!**

ANNA: To ráda slyším. Tak vy **teda** myslíte, že mi s **tou** vodpočinkovou kúrou píchne?

MARTA: To **teda** vím tutově. Ale kde jste sebrala, že dělá vrátného?

ANNA: Napsal mi to sám.

MARTA: **To** lhal. Žádnej vrátnej není. Je kapitán na člunu – **pět chlapů pod ním slouží**.

(Anna Christie, Lukeš, s. 17–18)

V překladu FT Marta odkazuje na mimojazykovou realitu pomocí deiktického výrazu (*vidám ho tady v okolí*), čímž je promluvě dodáno o něco více kontextu, než ve verzi ML, kde je její odpověď více neurčitá (*vobčas ho vidávám*), jakoby v opatrnosti, aby neprozradila příliš. Často se u FT objevují kontaktní částice na začátku vět (*no, je takovej menší; no, na to můžeš dát, holka, krk; no, tak to von lhal*), které indikují spontánnost vyjádření, ale také rozpaky nebo krátké zamyšlení se nad odpovědí. Vyskytují se zde také eliptická vyjádření (*napsal mi, že je; von není*), u kterých je informace známá z kontextu vynechána pro větší ekonomičnost vyjadřování. V obou CT nalézáme sdělení, které není součástí hlavní myšlenky, ale nachází se na vedlejší úrovni komunikace (FT: *je kapitánem bárky – má tam pět mužů* / ML: *je kapitán na člunu – pět chlapů pod ním slouží*). Co se této větě týče, v překladu FT se objevuje běžný slovosled, zatímco v textu ML se

uplatňuje motivovaná slovosledná modifikace, kdy je důležitější informace postavena na začátek úseku. Vsuvku pozorujeme v obou textech také u Annina dotazu na pravou povahu jejího otce (FT: *A jakej je? Povězte mi – dovopravdy / ML: Povídejte, jakej je, ale vážně?*), což svědčí o jejím opravdovém zájmu a snaze o důvěrnější povídání jakožto ženy, co by měly držet spolu. Oba překlady využívají oslovení „holka“, které Marta vkládá doprostřed svého sdělení a vyjadřuje tak Anně svou blízkost a bezprostřednost. Objevuje se v nich také váhavost Marty v podobě užitého neurčitého výrazu (*je takovej menší*), což je v mluveném projevu také častý jev, rovněž se v obou překladech vyskytuje částice *to* (např. *je to nejlepší starej dobrák, jakýho jsi kdy potkala; tak to von lhal*), která větám dodává určitý expresivní náboj, podobně jako částice *teda* (např. *tak teda myslíte, že se vo mně postará*). Martino zvolání v obou verzích (FT: *Tak je to!* / ML: *To je hotový!*) pak opět odráží její rozhodnou a energickou povahu. Mluvenost je zde stylizována i použitím ukazovacích zájmen (*'De 'ste ale sebrala ten nápad, že je vrátným; myslíte, že mi s tou vodpočinkovou kúrou píchne?*), která odkazují na dříve zmíněné informace.

#### 4.3.1.3 Anna, Chris

V následující ukázce spolu komunikují ústřední postavy hry ve chvíli jako stvořené k přemýšlení o životě a k navození bližšího sociálního kontaktu uvolněným a důvěrným rozhovorem.

#### Ukázka č. 13

Po deseti dnech strávených na bárce se jednou pozdě večer Anna kochá pohledem na mlhu v dále, když z kajuty vyleze Chris a začne ji starostlivě přemlouvát, aby šla už raději dovnitř.

CHRIS: **Anna! Anna!**

ANNA: Ano, tady `sem. Copak chcete?

CHRIS: Nešla bys dovnitř, **Anna?** Je už pozdě — **čtvrtá hlídka**. Myslím, že **to není pro tebe zdravý, tady stát**.

ANNA: Pročpak ne? Mám tu mlhu ráda! **Vopravdu!** Je **taková** — **směšná a tichá**. Je mi jako bych byla — **docela v jiným světě**.

CHRIS: **Ta mlha to je zas taková špinavá hejble toho moře zatraceného, pánbuví!**

ANNA: Zas máte **to** moře? Viděla `sem ho kousek a začíná se mi líbit.

CHRIS: To `sou bláznivý řeči, **Anna**. Až je uvidíš víckrát, **tak nebudeš tak mluvit**. `Sem rád, že se ti **líbí na bárcce**. `Sem rád, že se zas cítíš dobře. `Seš tu ráda sama se starým tátou, **že jo?**

ANNA: `**Se ví**, že jo. Všecko je tady tak docela jiný než to, s čím `sem se dřív setkávala. A ted' — **ta mlha** — božítku, nedala bych ji ani za nic. Nikdy `sem si nemyslela, že by to na lodi bylo tak rozdílný vod života na pevnině. Božítku, strašně ráda bych pracovala na lodi, kdybich byla mužem, **dovopravdy**. Už se ti nedivím, žes byl vodjakživa námořníkem.

CHRIS: Já nejsem námořník, **Anna**. A tohle není vopravdický moře. Znáš z něj jen to hezký. **No**, myslím, že se mlha ráno zvedne.

(*Anna Christie, Tetauer, s. 37–38*)

CHRIS: **Anna! Anna!**

ANNA: Tady jsem. Co chceš?

CHRIS: Nepudeš na kutě, **Anna**? Je pozdě – byly čtyry zvony. Nejni pro tebe dobrý bejt venku v mze, **já myslím**.

ANNA: Proč ne? Mám **ráda tu mlhu! Fakt!** Je **taková – divná a tichá**. Připadám si, jako bych byla – **dočista mimo svět**.

CHRIS: Mha, hernajs, to je jeho nejhorší lumpárna!

ANNA: Zase máš móře na tapetě? Já se do něho pomalu zamiluju, jak málo ho znám.

CHRIS: To jsou hloupý řeči, **Anna**. **Až ho znáš víc**, nebudeš tak mluvit. Ale jsem rád, že se ti na člunu líbí. Jsem rád, že se tady zase cejtíš dobře. **Líbí se**, bydlet takhle sama se starým tátou, **co?**

ANNA: **To víš**, že jo. Všecko je úplně jinačí, než co jsem zkusila dřív. **A ted' ta mlha** – páni, já bych ji nepropásla ani za nic. Jakživa jsem si nemyslela, že bydlet na moři a na zemi je takovej rozdíl. **Bejt mužskej**, já bych na lodi dělala šíleně ráda, **fakt**. Nedivím se ti, žes byl dycky námořník.

CHRIS: Nejsem **žádněj** námořník, **Anna**. A tohle nejni pravý móře. Vidiš jen **jeho hezký**. **No**, ráno se mha zvedne, **myslím**.

(*Anna Christie, Lukeš, s. 27–28*)

Již v první chvíli si všimneme, že v tomto úryvku oslovuje Chris svou dceru prvním pádem, což je nepochybně jeden z možných způsobů, jak poukázat na jeho cizí původ, přičemž se pro toto řešení rozhodli oba překladatelé. V ukázce č. 11 však bylo v překladu FT jméno Anny běžně skloňované, když o ní Chris vyprávěl ostatním (*sebrala Annu a přišla sem; bude pro Annu lepší*). Zde vidíme, že teprve při vlastním hovoru s Annou ji začne oslovovat pouze v prvním pádě (např. *Nešla bys dovnitř, Anna?*). Naproti tomu se ML rozhodl být v používání nesklonné podoby jména konzistentní napříč celým dílem (např. *vzala malou Anna; nepudeš na kutě, Anna?*). Jménem svou dceru Chris oslovuje velice často, jako by si tím chtěl vynahradiť zameškaná léta bez kontaktu s ní, nebo jí prostě jen ukázat, že mu na ní opravdu záleží.

Pozorujeme zde dále syntaktické konstrukce rozdělené kratšími odmlkami, během kterých si Anna třídí myšlenky (např. ML: *Je taková – divná a tichá;*



*Připadám si, jako bych byla – dočista mimo svět*). Působí zasněně a zároveň, jako by jí pobyt u moře prospíval a očišťoval ji. U Anny se setkáváme s ujišťovacími částicemi (např. FT: *Vopravdu!* / ML: *Fakt!*), které jsou pro její projev velmi typické a jimiž Anna vyzdvihuje upřímnost svého sdělení. Mluvenost pomáhají stylizovat také kontaktové částice, kterými Chris zahajuje větu (FT: *No, myslím, že se mlha ráno zvedne* / ML: *No, ráno se mha zvedne*), či vybízí svou dceru k odpovědi (FT: *že jo?* / ML: *co?*) a kterými Anna přitakává, aby otce opět ještě více ujistila o svých dobrých pocitech (FT: *'Se ví, že jo* / ML: *To víš, že jo*). V překladu ML se navíc objevuje infinitivní konstrukce (*bejt mužskej, já bych na lodi dělala šíleně ráda*), která podporuje ekonomičnost vyjadřování a při mluveném projevu je často využívána.

V překladu FT je v projevu Chrise patrné časté použití ukazovacích zájmen (*Ta mlha to je zas taková špinavá hejble toho moře zatracenýho*), které dodávají promluvě expresivitu a pomáhají vyjádřit stěžejní Chrisův odpor ke zrádným praktikám moře, jež si zahrává s osudy lidí. Opakování tohoto typu slov zde poutá pozornost na charakteristický způsob Chrisova vyjadřování, kdy jako by mu chyběla slova, kterými by mohl skutečnost přesněji vyjádřit. Lukeš se v tomto případě rozhodl pro jinou cestu bez nadbytečného opakování (*Mha, hernajs, to je jeho nejhorší lumpárna!*). Ukázka FT dále obsahuje prvky mluvenosti třeba ve způsobu odkazování zájmenem směrem dopředu na nevyřčené (*Myslím, že to není pro tebe zdravý, tady stát*), a ve slovosledných modifikacích (*Až je uvidíš víckrát, tak nebudeš tak mluvit; 'Sem rád, že se ti líbí na bárce*), které nejsou motivovány potřebou zdůraznit informaci, nýbrž jsou nezáměrné a příznačné pro spontánní projev. Ve stejném duchu je v ukázce ML ve větách Chrise oddělena informace o tom, že se jedná o vlastní úsudek, a objevuje se až po hlavním sdělení, namísto obvyklého umístění na začátku věty (*Nejni pro tebe dobrý bejt venku v mze, já myslim; ráno se mha zvedne, myslim*). Objevují se zde také negramatické konstrukce. Jde přitom o nesprávné použití slovesného vidu (*Až ho znáš víc, nebudeš tak mluvit*), chybějící zájmeno (*Líbí se, bydlet takhle sama se starým tátou, co?*), nebo abnormální spojení (*A todle nejni pravý móře. Vidiš jen jeho hezký*) což opět upozorňuje na neúplnou asimilaci Chrise do anglicky mluvícího prostředí. Jako významný prvek mluvenosti se u ML uplatňuje i dvojitý zápor (FT: *Já nejsem*

*námořník, Anna / ML: Nejsem žádněj námořník, Anna*), který navíc zesiluje expresivitu výpovědi.

#### 4.3.1.4 *Burke*

Nyní se zaměříme na syntaktické mluvenostní prvky u Mata Burka, svalnatého námořníka, který se nad ničím příliš nepozastavuje a nebojí se jít rovnou k věci.

#### **Ukázka č. 14**

Chris pomůže posádce námořníků, kterou moře pořádně vyčerpalo poté, co jim ztroskotal parník. Nachází se mezi nimi Burke, kterému Anna nabídne trochu whisky na vzpamatování. Vzápětí se dají do řeči a Mat se snaží na Annu zapůsobit. Zmíní se přece jen, že život na moři není jednoduchý, což Annu zaujme.

ANNA: Když ale opravdu myslíte, že na moři je tak zatracenej život, proč pak vodtamtud neutečete?

BURKE: Jít dělat na pevninu — **myslíte?** Jako kopat v blátě vod rána do večera brambory? Proto 'sem se, **slečno**, nenarodil.

ANNA: Myslila 'sem si, že to řeknete.

BURKE: **No**, na moři máte dobrou práci a špatnou práci, zrovna jako na pevnině. Myslím si, že kdybych byl v topárně na pořádným liniovým parníku, **že** bych si moh' pořídít domeček, a bejvat jednou za tři neděle celej tejděn doma. A myslím si, že by se mohlo stát, že by se mi poštěstilo najít jemný slušný děvče — **takový jako 'ste vy** — kerý by si mě chtělo vzít.

*(Anna Christie, Tetauer, s. 53–54)*

ANNA: Ale dyž si myslíte, že život na moři nestojí za nic, proč toho nenecháte?

BURKE: Dělat na pevnině, **ne?** Třeba vod rána do večera píchat vidlema do hnoje, **ne?** Na to nejsem stavěnej, **slečno**.

ANNA: To jsem čekala.

BURKE: **To se ví**, na moři je dobrá práce, a je špatná práce, jako na pevnině. **Tak** si myslím, **bejt v kotelně na pravidelný lince**, moh bych si pořídít domek a každej čtvrtěj tejděn bejt doma. A taky si myslím, že pak bych možná měl tu kliku a našel si fajnovou, slušnou holku — **třeba jako jste vy** — která by byla svolná si mě vzít.

*(Anna Christie, Lukeš, s. 40–41)*

V obou překladech jsou použity infinitivní konstrukce, které zestručňují komunikaci. Na první z nich u FT následuje přímá otázka (*Jít dělat na pevninu — myslíte?*). Kontaktní funkce, kterou tato otázka zprostředkovává spolu s určitým

vyjádřením pochybností či odlišného pohledu na věc, je u ML zastoupena pomocí částice (*Dělat na pevnině, ne?*), která vyznívá poněkud sarkastičtěji. O to více, že se v další větě znovu opakuje (*Třeba vod rána do večera píchat vidlema do hnoje, ne?*) a dodává tak výpovědi až humorný nádech. V obou verzích je použito oslovení Anny „slečno“, které je obrazem Matovy snahy chovat se k Anně zdvořile a vybudovat si s ní případně důvěrnější vztah. Dále se objevuje kontaktní funkce i v částici „no“ u FT a v přitakání „to se ví“ u ML, kterými Mat navazuje na předchozí myšlenku a dále ji rozvíjí. V překladu FT používá více spojek v souvětí (*Myslím si, že kdybych byl v topírně na pořádným liniovým parniku, že bych si moh' pořídít domeček, a bejvat jednou za tři neděle celej tejdén doma*). Ty jsou v mluvené řeči velmi běžné, nicméně ML s nimi ve svém překladu této věty téměř nepracuje (*Tak si myslím, bejt v kotelně na pravidelný lince, moh bych si pořídít domek a každej čtvrtěj tejdén bejt doma*). Spolu s uvozením věty pomocí částice „tak“ a použitím infinitivní konstrukce tedy může promluva Mata beze spojek působit ležérněji. Také u Mata se navíc setkáváme se vsuvkou oddělenou pomlčkami, jež naznačují krátkou odmlku a zdůrazňují tak ohraničenou informaci (např. ML: *fajnovou, slušnou holku – třeba jako jste vy – která by byla svolná si mě vzít*).

#### **4.3.2 Rovina morfológická**

Následující část analýzy se bude zaměřovat na jazykové prostředky, kterými lze v textu stylizovat mluvený projev na úrovni morfológické. Pro tyto účely bývají často používány prvky obecné češtiny, která představuje způsob, jakým v dramatickém díle vyzdvihnout sociální prostředí a charakter postav.

##### **4.3.2.1 Anna, Marta**

Anna po svém příjezdu hovoří nejdříve s Martou, které sdělí účel své návštěvy a svěří se jí o událostech svého života. Sice se nikdy předtím neviděly, ale jako ženy, co si zažily svoje, se spolu dokážou docela otevřeně bavit.

## Ukázka č. 15

Annou zajímá, co je její otec za člověka. Vyptává se tedy Marty, jaký je, a vzápětí zjistí, že dělá kapitána na uhelném člunu, což ji rozhodí, protože si myslela, že si u něj doma odpočine, jenže bydlet na lodi jí moc lákavé nepříjde.

ANNA: Myslím, že žije na lodi přece, no ne?

MARTA: Se ví. A co z toho? Co pak vy na ní nemůžete žít taky?

ANNA: Já? Na **špinavej uhelnej** bárce? Co si myslíte, že já **'sem**?

MARTA: Co pak vy víte **vo** bárkách? Sázím se, že **'ste** jakživa žádnou neviděla. To je to, co vzešlo z toho, že vás vychovával ve vnitrozemí — daleko **vod** toho **starýho** čerta — **vod** moře — kde byste byla v bezpečí — **Bóže!**

ANNA: **Von** že mě vychovával. To je teda to, co říká lidem! Ten je **dobrej!** Nechal **máminý** bratrance, aby mě udřeli na **svej** farmě k smrti jako psa.

MARTA: **Von** má **vo** něčem moc **divný** ponětí. Slyšela **'sem** ho povídat, že farma je pro dítě nejlepší místo.

ANNA: No jo. To mně vždycky **vodpovídál** — a k tomu spoustu **potřeštěnejch** řečí **vo** tom, být **vod** moře co nejdál — **kerým** **'sem** nemohla najít ani hlavu, ani patu. Myslela **'sem**, že musí být **potřeštěnej**.

MARTA: Taky že je, pokud **vo** tohle běží. Tak se vám na **tej** farmě jako nezamlouvalo?

ANNA: To bych řekla, že ne. Tam, **starej**, jeho žena, a **čtyry** synové — pro **všecky** **'sem** tam musela **votročit**. Byla **'sem** jen chudá příbuzná, a tak se mnou jednali hůř, než s najmutou děvečkou. A tam jeden z těch synů — nejmladší — ten **mně sved'** — když mi bylo šestnáct. Potom **'sem** je začala nenávidět, že bych je byla zabila, **'dybych** byla zůstala. A tak **'sem** utekla — do St. Paulu.

*(Anna Christie, Tetauer, s. 26–27)*

ANNA: Přece na **tý** lodi bydlí, ne?

MARTA: Bodejt'. A co má **bejt'**? Nemůžete na ní bydlet taky?

ANNA: Já? Na **špinavým uhelným** člunu? Co si **vo** mně myslíte?

MARTA: Co vy víte **vo** člunech? Stejně jste jakživa **žádnej** neviděla. To má z toho, že vás vychovával na souši — daleko **vod** **starýho mořskýho** čerta — aby vám neublížil — **bóže!**

ANNA: **Von** že mě vychovával! Tak tohle **von** vykládá lidem! To mě podržte! Nechal máminy bratrance, aby mě na statku dřeli jako mezka.

MARTA: Copak to, nápady **von** mívá všelijaký. Slyšela jsem ho vykládat, že **takovej** statek je pro holku to nejlepší.

ANNA: To jo. To byla **dycky** jeho **vodpověď'** — a fůra **bláznivejch** řečí, jakože budu pryč **vod** moře — z těch jeho řečí mně šla hlava kolem. Říkala jsem si, že mu snad přeskočilo.

MARTA: S tímhle teda jo. Tak vy jste si **venkovskej** život **neoblíbila**?

ANNA: To bych si vyprosila! **Starej**, jeho žena a **štyry** synové — a pro **všecky** jsem musela **votročit**. Byla jsem jenom chudá příbuzná, tak se mnou zacházeli hůř než s děvečkou. Zrovna jeden z těch synů — ten nejmladší — mě načal, **dyž** mi bylo šestnáct. Já je potom tak nenáviděla, že bych je snad zabila, zůstat s nima. Tak jsem utekla — do St. Paulu.

*(Anna Christie, Lukeš, s. 18–19)*

V obou překladech se za účelem stylizace mluvené řeči uplatňuje tzv. protetické *v*, které pomáhá zařadit osoby k určité společenské vrstvě a navodit specifické prostředí. Obě postavy jej užívají v podstatě ve stejné míře a

srovnatelným způsobem (FT: *vo, vod, von, vodpovídá, vtročit* / ML: *vo, vod, von, vodpověď, nevolíbila, vtročit*). Setkat se dále můžeme s koncovkou -ej- u přídavných jmen (FT: *špinavej, uhelnej bárce; ten je dobrej; potřeštěnejch řeči; musí být potřeštěnej; starej*), nebo také u zájmen (FT: *svej farmě; tej farmě*). Mluvenost je u FT také naznačena vypuštěním hlásky na začátku či na konci slova ('sem, 'ste, sved', 'dybych), ale také uprostřed (*kerým*). Objevují se rovněž varianty s -ý- místo spisovného -é- (*starýho čerta; divný poněti*). Navíc se také vyskytuje nesprávný tvar zájmena *mě* (*ten mně sved*'), který vizuálně zdůrazňuje hovorový ráz výpovědi.

Taktéž v překladu ML se objevují varianty, kde je -é- nahrazeno -ý- (*špinavým uhelným člumu; starýho mořskýho čerta*), dále opět koncovka -ej- u adjektiv (*žádnej, takovej, bláznivejch, venkovskej, starej*), ale i změna v kořeni slova s -ý- (*bejt*). Rozdíl oproti FT představuje například způsob zjednodušování souhláskových skupin, kdy tento jev u ML není označen apostrofem a navíc se vždy uplatňuje u slov typu *dycky, dyž*, a nikoli u slova *jsem*. Překlad FT užívá dokonce spisovný tvar slova *vždycky*, ale nespisovný tvar slova *'dybych*. Číslovka čtyři je v obou překladech psána hovorovým stylem (FT: *čtyry* / ML: *štyry*), kde je výslovnost ML ještě uvolněnější. Oba překladatelé pak využívají variantu povzdechu nebo zvolání s prodlouženou samohláskou (*bóže*), čímž je výraz expresivnější a vyjadřuje více frustrace či snad posměchu nad probíranou skutečností. V obou překladech se také namísto spisovného tvaru *všechny* objevuje nespisovný tvar *všecky*.

#### 4.3.2.2 *Chris*

Následující ukázka se zaměří na projev Chrise z hlediska morfologického. Odhalí tak, jestli se na jeho charakteristické řeči významným způsobem podílí také tvarosloví či hláskosloví.

## Ukázka č. 16

Chris si s Annou povídá na palubě svého člunu o životě na moři. Vysvětluje Anně, která se zvědavě ptá na rodinnou historii, že dělat na moři není žádný med a mnoho z jeho známých a příbuzných na mořskou krutost doplatilo.

ANNA: Byli muži z naší rodiny vždycky námořníci — aspoň co vy **vo** tom víte?

CHRIS: Ano. **Zatracený** blázni! **Všecky muský** z naší pobřežní vesnice, ve Švédsku, **'sou** námořníci. **Nezbejvá** jim nic **jinýho**. Můj otec umřel na palubě v **Indickym** oceáně. Pohřbili ho v moři. Neznal **'sem** ho než trošičku. Pak **mý** tři bratři, co byli starší než já, šli na moře. Pak **'sem** šel já taky. A tak naše matka zůstala doma sama. Byli **'sme všicky** na moři, **'dyž** umřela. Dva **mý** bratři se ztratili s rybářskou lodí, stejně jako **tvý** bratři se utopili. Můj třetí bratr, ten si našetřil **ňáký** peníze, dal moři sbohem, a pak umřel doma na posteli. To je ten **jedinej**, **kerýho** to **starý čertovský** moře nezabilo. — Ale já, to se můžeš vsadit, já umřu taky na posteli!

(Anna Christie, Tetauer, s. 39–40)

ANNA: Byli **mužský** v našem rodě **dycky** námořníci – **pokad'** se pamatuješ?

CHRIS: Jo. Padlí na hlavu. **Všici** chlapi z naší vsi, na pobřeží, ve Švédsku, šli na **móře**. Nic **jinýho** jim **nezbejvalo**. Můj táta umřel na lodi v Indickým oceáně. Je **pochovanej** do **móře**. Já ho **nikdá** neznal, jenom drobet. Pak moji tři bratři, starší než já, šli na loď. Pak já šel taky. Moje matka zůstala sama. Umřela potom fofrem, sama. **Všici** jsme byli na cestách, když umřela. Dva moji bratři se ztratili s rybářskou lodí, to **samý** jako tvoji bratři se utopili. **Zbejvající** můj bratr **ušpořil** peníze, nechal **móře**, tím pádem umřel doma v posteli. Toho **jedinýho** čert **stará, móře**, nezabil. Ale já, vsad' se, já taky umřu v posteli!

(Anna Christie, Lukeš, s. 29)

Podobně jako v předchozí ukázce s Annou a Martou, i u Chrise se nespisovné -ej- objevuje jak v koncovce (FT: *to je ten jedinej*; ML: *pochovanej do móře*), tak v kořeni slova (FT: *nezbejvá*; ML: *nezbejvalo*; *zbejvající*), nechybí ani nespisovné -ý- nahrazující -é- (*nic jinýho*; FT: *starý čertovský moře*; ML: *to samý*; *toho jedinýho*). V překladu FT je opět časté vypouštění hlásek, jak na začátku slova, tak uvnitř ('*sou*', '*sem*', '*sme*', '*dyž*', '*ňáký*', '*kerýho*'). Kromě toho se objevují i jiné hovorové podoby slov (FT: *všecky muský*; *byli 'sme všicky na moři* / ML: *všici chlapi*), Setkáváme se zde také se změnou v -í množného čísla, dokonce i u zájmen (*zatracený blázni*; *mý tři bratři*; *tvý bratři*). Za účelem zvýraznění hovorovosti došlo i ke změnám délky samohlásek, kdy v překladu FT pozorujeme jedno konkrétní zkrácení (v *Indickym oceáně*), zatímco u ML je samohláska vždy prodloužena ve slově *móře*. V Lukešově překladu se dále objevuje tzv. citový rod, jak jej nazývá Čechová (2008, s. 142), kdy existuje nesoulad mezi rodem řídicího podstatného jména a přívlastku v postpozici (*čert stará*) a slouží jako prostředek

expresivity. Hovorovost je u ML zvýrazněna i změnou v kvalitě hlásky (*ušpořil*), nebo použitím hovorové varianty slova (*nikdá*).

#### 4.3.2.3 *Burke*

Nyní se zaměříme na stylizaci mluvenosti pomocí morfologických prvků v řeči Burka. Mat má irské kořeny a jako postava nacházející se v odlišném jazykovém prostředí by si podobně jako Chris mohl zachovávat specifické jazykové zvláštnosti, se kterými by mezi ostatními vyčníval.

#### Ukázka č. 17

Mat se vydal za Annou na loď, ta je však na procházce. Narazí tam tedy pouze na jejího otce. Rozhodne se využít příležitosti k tomu, aby mu oznámil své plány s Annou. Chris je proti a snaží se Mata přesvědčit, aby Annu nechal být, protože ji nechce dát námořníkovi. Burke osočí Chrise, že pro dceru chce horší život, protože na moři jsou alespoň poctiví a odvážní muži, což se o těch z pevniny říct nedá.

BURKE: Žádná lež. To **'sem** vám **řek'** vaše vlastní **nesmyslný** nápady. Ale vy uvnitř dobře víte, co je pravda, i když strach před mořem z vás udělal lháře. Moře je **jedinej** život pro **vopravdickýho** muže, **kerej** se nebojí **svýho** vlastního stínu! Jenom na moři je **volnej**, **dyž** se potlouká po světě, **všecko** vidí, a čerta se stará, aby šetřil, nebo **vokrádal** **svý** přátele, nebo jiným švindlem promarňoval svůj život, jako **dělaj** lidi s pevniny. Však **'ste** to sám jednou dobře věděl, když **'ste** byl **leta** námořníkem.

CHRIS: Vy **'ste** blázen **potrhlej**, abyste věděl!

BURKE: Vy **'ste** se už usadil, zapustil **'ste** kotvu. Dostal **'ste** ránu, moře vás povalilo a vy nejste dost muž, abyste si šel pro druhou, ale ležíte tady do konce **svýho** života a proklínáte moře jako **zatracenýho** vraha. Jestli pak **mně** moře málem neutopilo, a já **'sem** se rval a **tlouk**, až **sem** byl tak blízko peklu, že **'sem** slyšel plameny prskat a ani **'sem** **nevzdych'**, až moře přestalo, **'dyž** vidělo, jaká je ve mně síla a **vopravdovost**.

(*Anna Christie, Tetauer, s. 67*)

BURKE: Není. Já vám jenom vykládám vaše **bláznivý** nápady. Ale vy v hloubi **svý** duše víte, co je pravda, **dyž** už ta hrůza z moře z vás udělala poseroutku a lháře. Moře je **jedinej** život pro chlapa, **kterej** má kuráž a nebojí se vlastního stínu! Jenom na moři je **svobodnej**, prohání se po světě, vidí věci, a čerta se stará, **ulejvat** prachy, nebo **vokrádat** kamarády, a vím já **vo jaký** kejkle, **kterejma** utratí život taková pozemní krysa. Vy sám jste to kdysi věděl, dělmistr **takový** léta.

CHRIS: Povídám, že jste blázen **bláznivá!**

BURKE: **Spolk** jste kotvu. Moře vás jednou dloublo, a vy jste se svalil, ale nejste **takovej** chlap, abyste si vstal pro další ránu, vy zbytek života proležíte a řvete „vražda!“. A copak já, mě moře málem utopilo, a tlouklo mě a mlátilo, až jsem byl tak blízko bráně **pekelný**,

že jsem slyšel plameny syčet, ale já ani **nepíp**. A tak se moře vzdalo, **dyž** vidělo, jakou mám páru a kuráž!

(*Anna Christie, Lukeš, s. 51–52*)

V promluvě Burka se taktéž můžeme v překladu FT setkat s četným vypouštěním hlásek na začátku slov, někdy i na konci nebo uprostřed ('*sem, řek*', '*ste, tlouk, nevzdych*', '*dyž, kerej, dělaj*'). Lze podotknout, že u některých z těchto slov v překladu chybí apostrof, jeho užití je tak nekonzistentní. Objevuje se i nesprávný tvar zájmena *mě* (*jestli pak mně moře málem neutopilo*). Jeho použití jsme již mohli spatřit u Anny v dřívější ukázce. Dále opět užití nespisovných tvarů s -ý- (*nesmyslný nápady; vopravdickýho muže; svýho vlastního stínu; zatracenýho vraha*), koncovky -ej (*jedinej, kerej, volnej*) nebo protetického *v* (*vopravdickýho, vokrádal, vopravdovost*). Nechybí ani zkrácení samohlásky (*byl leta námořníkem*) nebo užití hovorové podoby zájmena (*všecko*).

V překladu ML se taktéž objevují nespisovné koncovky s -ý (*bláznivý nápady; v hloubi svý duše; jaký kejkle; takový léta; bráně pekelný*), v menší míře než u FT vynechání hlásky (*spolk jste kotvu; já ani nepíp; dyž*), dále užití protetického *v* (*vokrádat, vo*) a navíc nespisovných tvarů s -ej- (*jedinej, kterej, svobodnej, takovej*), kde se na rozdíl od FT změna samohlásky projevuje i uprostřed slova (*ktorejma, ulejvat*).

### 4.3.3 Rovina lexikální

V této části se zaměříme na prostředky stylizace mluvenosti z hlediska lexikálního. Jedná se o výrazy s různou mírou expresivity, které přispívají k utváření charakteristického projevu postavy.

#### 4.3.3.1 *Marta*

V řeči Marty jsou expresivní výrazy nejvíce patrné v promluvách mířených na Chrise. Používání těchto slov dodává Martině projevu nádech bezprostřednosti, hrubosti a přátelské drzosti.



### Ukázka č. 18

Chris slíbil Martě přinést pítí, ale zdrží se u výčepu kvůli dopisu, který mu předává hospodský, a Marta je nedochvilná.

MARTA: `De je mý pivo, ty **nemehlo**?  
(*Anna Christie, Tetauer, s. 13*)

MARTA: Kde mám **řezaninu**, ty **trdlo**?  
(*Anna Christie, Lukeš, s. 8*)

Expresivita se objevuje zejména ve způsobu oslovení. *Nemehlo* i *trdlo* jsou výrazy, které vyjadřují jistý subjektivní pocit, jedná se tak o slova citově expresivní. Ta podle Bečky (1992, s. 198) slouží jako významný prostředek k vyjádření charakteru divadelních postav. Marta jako by tímto stylem přiznávala, že jí Chrisova nespolehlivost či pomalost přijde vlastně docela roztomilá. U Lukeše si můžeme dále všimnout použití atypického označení pro řezané pivo, které do výpovědi přidává další expresivitu.

### Ukázka č. 19

Hospodský Larry narazí na ožehavé téma, čímž Chrise vyburcuje k prásknutí do stolu, kde má Marta svou sklenici.

LARRY: Zdá se mi, že si to děvče veme námořníka. Je to už v krvi.  
CHRIS: To ne, pámbu ví! To neudělá.  
MARTA: Hej, dej přeci pozor, **ty potrhlej!** Snad mi nechceš vylejt' ty **slivky**?  
(*Anna Christie, Tetauer, s. 15*)

LARRY: A teď si holka nejspíš veme námořníka. To už je v krvi.  
CHRIS: Tak to né! To né!  
MARTA: Hele, dávej pozor, **blázne stará.** Chceš mi rozlejt **mydliny**?  
(*Anna Christie, Lukeš, s. 9*)

V překladu FT oslovuje Marta Chrise pomocí ukazovacího zájmena a zpodstatnělého přídavného jména (*ty potrhlej*). U ML se zájmeno neobjevuje a zvoleno je podstatné jméno s přívlastkem se stylisticky příznakovým citovým rodem (*blázne stará*). U obou překladatelů označuje Marta své řezané pivo expresivními hovorovými výrazy, kde *slivky* odkazují na povahu míchaného nápoje a *mydliny* na jeho pěnu. Dodávají tak výpovědi ironický nádech.

## Ukázka č. 20

Chris se začíná čím dál více radovat z blížícího se shledání s dcerou. Je na něm znát alkoholové opojení. Prozpěvuje si, křičí, že chce další pití a přitom pořádně bouchne pěstí do stolu.

MARTA: Že seš ale nalitej, **starej**. Seber se a ťdi se trochu najíst. To tě vystřízliví. Poslouchej mě, **stará rachotino!** Nevíš, kdy ta tvoje **žába** může přijít. Chceš přece bejt střízlivej až vona pří' de, či ne?  
(Anna Christie, Tetauer, s. 20)

MARTA: Seš nataženej jako prut, **starouši**. Di ven a koukej něco **zakousnout**. Ať vystřízlivíš. Poslouchej, **ty troubo!** Nevíš, kdy se ti holka **přihásí**. Chceš bejt střízlivej, až příde, né?  
(Anna Christie, Lukeš, s. 13)

Opět je expresivita patrná ve způsobu oslovení. ML se i zde rozhodl vyvarovat substantivizovaného adjektiva. V této ukázce používá ukazovací zájmeno (*ty troubo*) ML, ale nikoli FT. Výrazovou expresivitu můžeme u FT pozorovat v nářečním slovu *žába* označujícím mladou dívku. V překladu ML se pak tento druh expresivity objevuje naopak ve slovesech (*něco zakousnout; kdy se ti holka přihásí*).

### 4.3.3.2 Burke

Zaměříme se nyní na Mata a projevy expresivity v jeho promluvách. Následující tři ukázky poskytnou náhled do obecné povahy jeho řeči, ve které vyniká jeho bezprostřednost a odhodlanost.

## Ukázka č. 21

Mat se dozvídá, že muž, s nímž Anna žije na lodi, je její otec. Ihned nato se jí snaží zalíbit lichotkami a říká jí, že ho žádná žena v přístavu nikdy nezaujala tolik, jako ona. Anna poté naznačí, že si o sobě Burke moc myslí, na což on uraženě a omluvně reaguje.

BURKE: Přestaňte si ze mne dělat blázny! To mám za to, že ťsem se vám vyzpovídal. Není to žádná lež, co ťsem vám řek' vo ženách. ťSem to **ale blbec jeden**, tak se ve vás plést, i

když to bylo ve hněvu; protože ty **krávy** z přístavů jsou jediný **ženský**, s kerejma jsem se znal vod tý doby, co jsem vyrost v muže. Jsem drsnej, hrubej chlap, a myslím, že nejsem hodnej, políbit podrážku u střevíců takový jemný a slušný dívky, jako ste vy. To já jenom, že jsem vás neznal, jsem vo vás smýšlel špatně. Tak vy mi, **pro lásku boží**, vodpusťte a budeme vod teďka přátele. Myslím si, že bych radši byl s vámi za dobrý, než mít splněný **bůhví jaký** přání.

(Anna Christie, Tetauer, s. 49)

BURKE: Nedělejte si blázný! To mám za to, že se před váma **hrbím**. S téma **ženskejma** vám nelžu. To se ví, jsem **korunovanej vosel**, že jsem se ve vás zmejilil, třeba to bylo ve vzteku, poněvadž ty **flundry** přístavní jsou jediný **ženský**, s kterejma se znám vod tý doby, co jsem dorost v chlapa. Jsem hrubej, nevomalenej chlap, a mám takovej dojem, že nejsem ani hodnej políbit podrážky takovýho fajnovýho, slušnýho děvčete, jako jste vy. Že jsem vás správně **nevošacoval**, to je tím, že slečny jako vy neznám. Tak už mně to, **propánakrále**, vodpusťte, a do smrti dobrý. Mám takovej dojem, že bejt s váma zadobře je mý nejtoužebnější přání.

(Anna Christie, Lukeš, s. 37)

Velmi expresivními prostředky jsou v této ukázce pojmenování, jimiž Burke označuje jednak sám sebe a jednak také ženy, s nimiž se v prostředí moře setkával. V překladu FT zvyšuje expresivitu pojmenování částice *ale* spolu se zájmenem *jeden* (*'Sem to ale blbec jeden*), zatímco ML expresivitu zvýrazňuje přídavným jménem (*jsem korunovanej vosel*). V případě označení žen se řešení liší mírou expresivity užitého slova, kdy ML zvolil vulgárnější výraz (FT: *krávy z přístavů* / ML: *flundry přístavní*). Tetauer v ukázce používá jak spisovnou, tak nespisovnou podobu slova žena (*co jsem vám řek' vo ženách; jediný ženský*), kdežto ML zůstává konzistentní (*s téma ženskejma; jediný ženský*). Objevuje se také vsuvka s charakterem zvolání (FT: *pro lásku boží* / ML: *propánakrále*), která je příznačná pro mluvený jazyk. V překladu FT je ponechán odkaz na boha. Ten odráží Matovu víru, jež hraje svou roli v závěru hry, kdy Mat zjistí, že Anna není katolička a to jej rozhodí, než se i přes tento fakt rozhodne si ji vzít. Překlad ML však v sobě přímý odkaz na náboženství nenese a zbožnost postavy je tak upozaděna. Dále zde FT používá expresivní zájmený výraz *bůhví jaký* a tímto spojením běžně užívaným v mluvené řeči opět nechává odkaz na boha vyplynout na povrch (*než mít splněný būhví jaký přání*), což se ML rozhodl také vyjádřit jinak, snad aby dodal Burkovi charakter ještě pestřejší slovní zásobou (*bejt s váma zadobře je mý nejtoužebnější přání*). Velmi zajímavé je v překladu ML expresivní použití sloves (*To mám za to, že se před váma hrbím; že jsem vás správně nevošacoval*), což přispívá k dojmu

přirozeného mluveného charakteru jazyka a odlehčenému, škádlivému vyjadřování, kterým se tak Burke projevuje jako bystrý muž se smyslem pro humor.

## Ukázka č. 22

Burke se hádá s Chrisem, který nechce, aby si jeho dcera začínala s námořníky. Začnou se přit o to, kdo z nich dvou je schopnější na lodi. Chris se chvástá, že za jeho časů byli na moři jen opravdoví muži, jenže nyní jsou tam chlapi neschopní a umí leda nakládat uhlí, což by mohli stejně tak dělat i na pevnině.

BURKE: To urážíte topiče, **vy stará vopice? Hrom do vás!** Každý z nich má větší cenu než deset **vysušených vochlastanejších Švédů**, kerý kdy jeli na lodi.

CHRIS: **Vy, svině irská!**

BURKE: Nemáte rád Irčany, **vy starej paviáne?** To byste právě potřeboval do rodiny, to vám povídám — Irčana a topiče — aby z ní něco udělal, tak aby vaši vnuci nebyli uděšený zbabělci a **pitomci** jako `ste vy!

(*Anna Christie, Tetauer, s. 68*)

BURKE: Vy budete urážet chlapy v kotelně, **vy vopičáku? Pámbu vás natřes!** Jeden vydá za deset **eskymáckejch treskožroutů**, co se kdy **cachtali** na lodi s **lajntuchem!**

CHRIS: **Ty mrcho irská!**

BURKE: Nemáte rád Irčany, **vy starej paviáne?** A já vám povídám, že toho zrovna máte do rodiny zapotřebí – Irčana a z kotelny – aby vám **přidal trochu páry**, jinak byste měl vnoučata samý **sralbotky podělaný** a **potrhlý**, jako jste sám!

(*Anna Christie, Lukeš, s. 52*)

V této ukázce nechybí výrazně expresivní oslovení, která používá stejně tak Mat (*vy stará vopice; vy vopičáku; vy starej paviáne*), jako Chris (*vy svině irská; ty mrcho irská*). Burkovo rozhořčené zvolání se v překladech liší, zde se nicméně na rozdíl od předešlé ukázky objevuje zmínka o bohu v překladu ML (FT: *hrom do vás / ML: pámbu vám natřes*), nejde tedy o to, že by se podobným spojením systematicky vyhýbal. Lukešův překlad opět oživuje prominentní expresivní sloveso, navíc však také hovorový germanismus *lajntuch*, který označuje prostěradlo nebo velký kus látky, čili přeneseně plachtu (*cachtali na lodi s lajntuchem*). Přenesený význam ML používá i následně (*aby vám přidal trochu páry*), díky čemuž takto odlehčený projev Burka vyznívá více popichovačně, jako by si dobírání Chrise užíval. Ačkoli se v obou překladech nacházejí velmi expresivní spojení (FT: *deset vysušených vochlastanejších Švédů / ML: deset eskymáckejch treskožroutů*), o něco výraznější expresivitu lze vnímat u ML (FT:

*uděšený zbabělci a pitomci / ML: sralbotky podělaný a potrhlý*). Burke tak působí o to prudčeji a nekompromisněji a jeho charakter tím mezi ostatními lépe vyniká.

### Ukázka č. 23

Anna sdělí Matovi, že si jej nemůže vzít. Má pro to důvod, který mu nicméně neprozradí. Burke se jí zeptá, jestli už za někoho není provdaná, na což Anna odpoví, že ne. To mu dodává odvahy dále usilovat o brzký sňatek s ní.

BURKE: Tak **čert vem** všechny ostatní důvody. Ty na mně vůbec neplatěj. Myslím, že ty 'si jedna z těch žen, co se nemůžou rozhodnout, dokud je někdo k tomu nedonutí. No, to já ti **zatraceně** rychle pomůžu se rozhodnout. Už 'sme se dost namluvili! Teď si běž do svého pokoje, voblíkni se do nejlepších šatů a pudem na břeh.

*(Anna Christie, Tetauer, s. 75–76)*

BURKE: Tak teda **čert vem** všechny ostatní důvody. Pro mě nehrajou roli. Mám takovej dojem, že patříš mezi **ženský**, co se nedokážou rozhodnout, dokad' je k tomu někdo **nedokope**. Tak já se rozhodnu za tebe **na to šup**. **Řečiček** už bylo dost! **Koukej mazat** do svého pokoje, **natáhni** si božihodový šaty, a jdem na břeh.

*(Anna Christie, Lukeš, s. 59)*

Tato ukázka znázorňuje především rozdíl v množství expresivních výrazů u jednotlivých překladů. Zatímco u FT pozorujeme frázi *čert vem* a úderné příslovce *zatraceně* jako jediné lexikálně expresivní jednotky, text ML je zde ještě navíc zásadně obohacen citově zabarvenými slovesnými tvary (*dokad' je k tomu někdo nedokope; koukej mazat do svého pokoje; natáhni si božihodový šaty*). Přispívají ovšem i substantiva (*ženský, co se nedokážou rozhodnout; řečiček už bylo dost*). Projevu Mata dodávají tyto prostředky potřebnou svéráznost a sebevědomí.

#### 4.3.3.3 Anna

Následující ukázky se budou zaměřovat na expresivní lexikum, které ve svém projevu používá Anna, jak v běžném rozhovoru, tak ve vypjaté konverzaci, kde se snaží vydobýt si své místo vedle mužů, kteří se nad ni povyšují.

### Ukázka č. 24

Anna se objeví ve výčepu a brzy se dá do řeči s Martou. Ta se zajímá, odkud přicestovala. Anna se zmíní, že ji nedávno pustili z nemocnice a Martu zajímá, co se jí stalo, načež jí Anna všechno ochotně poví.

MARTA: Říkala `ste, že `dete přímo z nemocnice?

ANNA: Je to čtrnáct dní. V naší čtvrti v St. Paul udělali **šťáru**. Tak to začalo. Soudce dal nám děvčatům každý třicet dní. Těm druhým to bylo **fuk**, že `sou v **base**. Některý byly na to zvyklý. Ale já to nemohla snést. Působilo to na mě — nemohla `sem ani jíst, ani spát, zkrátka nic. Jakživa `sem nesnesla být zavřená, ať to bylo kde chtělo. **Strašně** `sem vonemocněla a tak mě museli poslat do nemocnice. Tam to bylo moc hezký. Nechtělo se mi vodtamtud, **na mou duši!**

(Anna Christie, Tetauer, s. 24)

MARTA: Tak vás pustili rovnou ze **špitálu**?

ANNA: Je to čtrnáct dní. Tam, co jsem byla, v tom **kšeftě** v St. Paulu, byla **šťára**. Tím to začlo. Soudce nám všem holkám **napařil** měsíc. Vostatním to ani nepřišlo, že jsou v **chládku**. Některý na to byly zvyklý. Ale já, já to nemohla vydržet. **Mě to vzalo**, nemohla jsem jíst, spát, vůbec nic. Nikdy jsem nesnesla bejt zavřená. Zkrátka **jsem se složila**, a tak mě museli poslat do **špitálu**. Pěkný to tam bylo. Přišlo mi líto, dyž jsem musela pryč, **fakt!**

(Anna Christie, Lukeš, s. 16)

Anna ve svém projevu používá v obou překladech expresivní substantiva, např. slangový výraz *šťára* nebo hovorové označení pro vězení (*basa, chládek*). Nicméně v textu ML se objevují i expresivní slovesa (*holkám napařil měsíc; mě to vzalo; zkrátka jsem se složila*), která konverzaci pomáhají udržet živou a zajímavou. Navíc jsou zde použity výrazy *špitál* a *kšeft*, jež dojem hovorovosti a neformální konverzace dále umocňují. V překladu FT je zde použito zvolání *na mou duši*. Podobná zvolání, která obhajují upřímnost sdělení, jsou pro Anninu řeč velmi typická. ML si v překladu vystačil s kratším, a tedy údernějším výrazem *fakt*, který je v běžném hovoru velmi frekventovaný a dobře tak pomáhá stylizovat mluvenost. Byť se jedná o tak obecný výraz, sám o sobě přispívá k Annině charakterizaci už jen tím, že se v jejích promluvách relativně často vyskytuje.

## Ukázka č. 25

Burke a Chris Anně rozkazují, co má dělat, jako by se přeli o to, kdo má nad ní větší moc. Ona se jim snaží vysvětlit, jaký úděl jí v životě potkal, jenže k tomu si musí sjednat pořádek. Důrazně dá oběma najevo, že jí nikdo nemá co poroučet. Mat se hned začne ohrazovat a svádět vinu na Chrise.

BURKE: Já 'sem to tak vůbec nemyslel, a ty to dobře víš. Nemáš žádný důvod, dělat mi takovej výstup. Tady tomu můžeš —

ANNA: Teď přijde na něj. Ale — ty — ty 'si to taky tak myslel. Ty 'si taky takovej — jako ty vostatní. Ale, **hrom do toho**, buďte zticha. Nechte taky mně promluvit!

BURKE: To je podivná řeč — hrubá — na takový slušný děvče jako 'si ty.

ANNA: Slušná? Kdo ti to řek', že 'sem slušná? Jenom neusněte, **starej!** Poslouchejte, teď mluvím k vám!

(*Anna Christie, Tetauer, s. 78–79*)

BURKE: Víš dobře, že já to tak nemyslel. Nemáš proč dělat kvůli mně **rambajs**. To von – jeho máš právo –

ANNA: Na něho dojde. A ty – tys to tak myslel. Mluvil jsi – jako všichni. A **drž hubu, sakra!** Nech mluvit pro změnu mě!

BURKE: To jsou mi divný, hrubý řeči – na takovou slušnou holku!

ANNA: Slušnou? Kdo ti to řek! Nespi, **starej!** Poslouchej, teď mluvím s tebou!

(*Anna Christie, Lukeš, s. 61*)

Anna se zde ocitá v nepříjemné situaci, kdy na ni neberou ohled lidé, na kterých jí záleží, což ji velmi mrzí. Je proto patřičně rozhořčená a dovolí si tak být hrubá na svého otce i nápadníka. V překladu FT se jako výraz hněvu objevuje spojení *hrom do toho*, které je v ukázce samo o sobě bráno jako nevhodné pro slušnou dívku, ačkoli by mohla použít spoustu hrubějších výrazů. Naopak ML se v této situaci nezdráhá vytasit s výrazem mnohem ostřejším (*drž hubu, sakra*), který lépe znázorňuje Annino emoční vypětí. Přece jen v sobě drží tajemství, které by mohlo zpřetrhat její nově budované vztahy, a je tak pochopitelné, že svou frustraci projevuje navenek ostrým ohrazením, jímž se tak pokouší dostat se ke slovu. Anna také v obou překladech osloví nezvyklým způsobem svého otce (FT: *jenom neusněte, starej* / ML: *nespi, starej*), i na něj je totiž naštvaná, protože se jí snaží diktovat, co je pro ni dobré a co ne.

Hodí se nyní také zmínit, že se v překladu ML v řeči Burka opět vyskytuje germanismus (*rambajs*), je tedy možné, že občasné germanismy u Mata jsou použity záměrně, aby jazykově vyzdvihovaly jeho jinakost a přispívaly k vykreslení jeho silného a neohroženého irského charakteru.

## Ukázka č. 26

Mat se od té doby, co mu Anna řekla pravdu o tom, že pracovala jako prostitutka, nemůže vyrovnat s tím, že byla s jinými muži. Obává se, že se k němu

Anna chová stejně jako k nim, a osočí ji, že jim nalhávala to samé, co právě teď jemu. Annu to urazí a zoufale se snaží dokázat, že mu celou dobu říká jen pravdu.

ANNA: Pokoušíš se mě vobvinit — že jsem je milovala, vopravdu milovala?

BURKE: Myslím si vopravdu, že jo.

ANNA: **Ty jeden hlupáku.** Už toho mám od vás dost. Už se neopovažujte. — Milovat je! — **Ó, můj bože! Ty zatracenej tupče!** Milovat je? Říkám ti, že 'sem je nenáviděla. Nenáviděla 'sem je, nenáviděla! — A ať mě v tu chvíli hrom zabije, a mou matku, kdyby tu byla, taky, jestli ti neřikám poctivou pravdu!

(*Anna Christie, Tetauer, s. 99–100*)

ANNA: Snad mě nechceš vobvinit, že jsem – měla ráda – dovopravdy ráda – je všecky?

BURKE: Mám dojem, že jo, to se ví.

ANNA: **Ty vrtáku jeden!** Už jsem vod tebe vystála dost. Nevopovažuj se! Ráda! **Bože můj! Ty palice zabeďněná!** Ráda? Povídám ti, že jsem je nenáviděla! Nenáviděla, nenáviděla, nenáviděla! A ať se na místě propadnu a moje máma se mnou, kdyby byla živá, jestli ti neřikám čistou pravdu!

(*Anna Christie, Lukeš, s. 80*)

V této ukázce se opět projevuje Annina frustrace z Matovy nedůvěry vůči ní. Zde se v překladu FT objevují nadávky (*ty jeden hlupáku; ty zatracenej tupče*), které se mohou zdát poměrně hrubé na to, že je Burke po obeznámení se s Anninou minulostí raněn na citech a neví, co si počít. Jednoduché to totiž nemá ani jeden z nich, nicméně takto Annin projev působí, jako by to vůbec nevnímala. V úryvku ML pozorujeme spojení, která také nelitostně míří na Mata (*ty vrtáku jeden; ty palice zabeďněná*), tyto jsou však mírnější a vyjadřují určitý soucit. Jejich význam není pouze hanlivý. Ačkoli stejně jako výrazy užitá FT odkazují na hloupost osoby, nesou v sobě navíc jistou humornou a roztomilou stránku plynoucí z užití přenesených pojmenování. Užití těchto spojení tak dává tušit, že Anna se sice na Mata za jeho slova hněvá, má pro něj však pochopení a nechce mu ublížit, ale spíš jen ulevit sama sobě.

#### 4.3.3.4 *Chris*

Níže budou v ukázkách znázorněny expresivní výrazy v projevu Chrise. Jedná se o situace, ve kterých se objevují spojení charakteristická pro jeho řeč.

#### **Ukázka č. 27**



Anna vyzvídá u otce, jak to u nich v rodině chodívalo. Ptá se na to, jestli byli všichni muži námořníci a jaké měli pozice. Chris jí sdělí svou tehdejší funkci a Annu to zaujme. Její otec je však z jejího nadšení poněkud nesvůj.

ANNA: Božínku, to bylo krásný! Co dělá takovej kormidelník?

CHRIS: Těžkou práci po celý čas. Říkám ti, že jít na moře je **zatracená věc**. Muský v naší rodině, ty byli dycky **blázni**. Všecky se **zatraceně dřeli** na moři, a za nic, a vo nic nedbali než aby měli pořádnou vejplatu v kapse, pak se **vochlastali**, nechali se vokrást, a pak zas znova na loď na novou cestu. Domů nepřišli jakživo. A nedělali nic jako pořádný lidi. A to starý **čertovský moře**, to je všecky **spolykalo** dřív nebo pozdějc.

ANNA: Správný chlapi to byli, to já říkám. Ale řekněte mi — slyšíte — vzaly si všecky ženský z naší rodiny námořníky?

CHRIS: Ano — ale taky se jim nic horšího nemohlo stát. Neviděli svý muže, než jednou za dlouhej čas. Musely sedět samy a čekat. A když jejich kluci vyrostli, šli zas na moře, a tak ženský zůstaly `eště vosamělejší. — Každá holka, kerá se vdá za námořníka, je **blázen potrhlej**. Tvá matka by ti řekla to samý, `dyby byla na živu.

(*Anna Christie, Tetauer, s. 40–41*)

ANNA: Páni, to bylo prima. Co dělá takovej dělmistr?

CHRIS: Samá **dřina**. Povídám ti, je to **mizérie**, chodit na moře. Všecky to byli **blázni**, všecky chlapi v našem rodě. Všecky dělali mizernou práci na moře, a nic z toho, vo nic se nestarali, jen se **napakovat**, vopít, nechat se **vobrat**, a **šup** zase na loď na další cestu. Depak domů. Depak dělat, co dělaj slušný muský. A ten **čert stará**, moře, je dřív nebo pozdějc **schlamst**.

ANNA: Tomu říkám prima chlapi. Ty, poslyš, vzaly si všecky ženský v našem rodě námořníky?

CHRIS: Jo – a doplatily na to, že ani víc nemohly. Neviděly svý muský, akorát **jednou za uherskej rok**. Pořád jen sedět a čekat, sama **samotinká**. A dyž jim kluci dorostli, **šup** na moře a zase sedět a čekat. Každá holka, co si veme námořníka, je **padlá na hlavu!** Tvoje máma by ti řekla to samý, bejt naživu.

(*Anna Christie, Lukeš, s. 30*)

V obou překladech se objevuje opakované použití stejného základu slova (FT: *jít na moře je zatracená věc; všecky se zatraceně dřeli* / ML: *je to mizérie; všecky dělali mizernou práci*), které pomáhá přenést do popředí jednodušší styl Chrisova projevu. Text FT tuto skutečnost podtrhuje ještě druhou repeticí (*ty byli dycky blázni; je blázen potrhlej*). Zde už ML slovo *blázen* neopakoval, ale použil jiný expresivní výraz (*je padlá na hlavu*), které je díky své obraznosti výrazněji citově zabarvené a navíc se jedná o ustálené spojení často používané v mluvené řeči. Chris pravidelně označuje moře stejným způsobem jako čerta či ďábla (FT: *čertovský moře* / ML: *čert stará, moře*), což významně zdůrazňuje jak jeho nedůvěru a opovržení vůči tajným silám moře, tak jeho neochvějné přesvědčení o jejich existenci. Dále lze v obou překladech pozorovat užití různých expresivních sloves (FT: *dřeli na moři; pak se vychlastali; moře, to je všecky spolykalo* / ML: *jen*

*se napakovat; nechat se vobrat; čert stará je schlamst*), jež také zvýrazňují kritický postoj Chrise k nerozvážnému způsobu života svých dávných příbuzných. V překladu ML se navíc objevuje citoslovce *šup* jako stručné a úderné vyjádření opakované nebo předvídané činnosti (*a šup zase na loď na další cestu; šup na moře a zase sedět a čekat*). Zároveň lze u ML pozorovat další ustálené spojení slov velmi vhodné ke stylizaci mluvenosti (*jednou za uherskej rok*), nebo také užití zdrobnělého přídavného jména (*sama samotinká*), které vyjadřuje jistý soucit s ženami věčně cestujícími námořníky, a tedy poskytuje náhled do Chrisovy jemnější, citové stránky.

### **Ukázka č. 28**

Chris na radu Marty a výčepního Larryho odešel z hospody, aby se před setkáním se svou dcerou trochu najedl, ať vystřízliví. Nyní opět vchází do výčepu a vypadá mnohem lépe.

CHRIS: **Hrome**, Larry, to 'sem si pochutnal. Marta je vzadu?  
(*Anna Christie, Tetauer, s. 28*)

CHRIS: **Páne jo**, Larry, ta **bašta píchla**. **Marti** je vzadu?  
(*Anna Christie, Lukeš, s. 20*)

Časté jsou v řeči Chrise různé zvolací výrazy, které slouží ke zdůraznění výpovědi (FT: *hrome* / ML: *páne jo*). Ukázka dále znázorňuje rozdíl v množství expresivity, které se překladatelé rozhodli v promluvě uplatnit. V textu ML vyznívá Chris neformálně a uvolněně, až nedbale, zatímco u FT působí naopak spíš upjatě (FT: *to 'sem si pochutnal* / ML: *ta bašta píchla*). Způsob, jakým se Chris ptá na Martu, také vypovídá něco o jejich vztahu. Překlad ML pracuje s oslovením *Marti*, jedná se o milou přezdívku, která je výrazem náklonnosti a opět je tak přenášena pozornost na Chrisovu něžnou stránku.

### **Ukázka č. 29**

Anna se Chrisovi svěří, že byla nedávno v nemocnici a že doufala, že si u něj bude moci odpočinout, pokud by pro ni měl místo, jenže to ještě nevěděla, že žije na uhelném člunu. Chris ji přesvědčuje, že u něj může zůstat a bude se jí tam líbit.

CHRIS: Ale já mám takový místo — a hezký místo. Vodpočiň si, jak dlouho chceš, **na mou duši!** Už nikdy nebudeš muset dělat chůvu. Zůstaneš se mnou, **a dost!**  
(*Anna Christie, Tetauer, s. 32–33*)

CHRIS: Ale já mám místo, Anna – pěkný místo. Vodpočineš si jak budeš chtít, **prokrinda!** Nebudeš už muset dělat jako chůva. Zůstaneš u mě, **hernajs!**  
(*Anna Christie, Lukeš, s. 23*)

Tato ukázka dále znázorňuje Chrisovo časté používání zvolacích výrazů. Zatímco FT ve svém překladu volí spojení sama o sobě spisovná (*na mou duši; a dost*), v překladu ML se objevují hovorovější výrazy obecného charakteru (*prokrinda; hernajs*), které jsou více expresivní. Jedná se navíc o zjemněné tvary, které také působí specifickým dojmem a dodávají tak Chrisově řeči charakteristický náboj. Chris těmito výrazy vyjadřuje svou rozhodnost, ale i radost z dané představy.

## Závěr

Tato diplomová práce si kladla za cíl analyzovat stylizaci mluvenosti v díle Anna Christie od Eugena O'Neill a jeho dvou českých překladových verzích, které vytvořil Frank Tetauer a Milan Lukeš. Jazykové prostředky zvolené pro vyjádření mluveného projevu byly blíže zkoumány se zaměřením na to, jak přispívají k jazykové charakterizaci vybraných postav.

Teoretická část práce představila autora a jeho život, motivy a jazyk jeho dramatických děl, okolnosti vzniku a přijetí hry Anna Christie, dále specifika dramatických textů a jejich překladu. Zabývala se také prostředky typickými pro mluvenou řeč, které lze při tvorbě či překladu dramatických děl využívat ke stylizaci mluvenosti. Jednalo se o prostředky na rovině syntaktické a lexikální spolu s morfologickými prostředky obecné češtiny.

Analytická část zahrnovala vlastní rozbor ukázek s komentářem. Nejprve byla provedena analýza originálního anglického textu, která poukázala na prvky mluvenosti a prostředky významné pro jazykový charakter postav. Následoval rozbor českých překladů hry, které byly porovnávány mezi sebou s cílem poukázat na případné rozdíly v použitých prostředcích ovlivňujících jazykovou charakterizaci postav na jednotlivých jazykových rovinách.

V anglickém textu odhalil rozbor na úrovni gramatické obecně časté užívání eliptických vyjádření, která se v různých formách vyskytovala v řeči každé z analyzovaných postav. Stejně tak se u všech objevovaly paralelismy v podobě opakující se podobné syntaktické konstrukce ihned za sebou, dále vsuvky, slovosledné modifikace k přenesení hlavního tématu na začátek věty, nebo také tázací dovětky. Gramaticky se nejvýrazněji odlišoval projev Chrise, u kterého se objevovaly téměř vždy jen základní slovesné tvary holého infinitivu bez určení času. Dále například nesprávně užitá nebo zcela vynechaná předložky, nesprávně užitá zájmena pro neživé věci, téměř úplná nepřítomnost členů u podstatných jmen či absence shody podmětu s přísudkem. Příznačné je pro jeho projev i málo časté používání spojek a jejich nepříliš velká rozmanitost. Působí proto poněkud útržkovitě a úsporně. Specifický projev měl po gramatické stránce i Burke, který zcela vynechává spojky uvozující vztažné věty.

Po lexikální stránce jsou významná například různá zvolání, která jsou pro každou postavu specifická. Chris například velmi často vyjadřuje své překvapení, nadšení či bezradnost zjemněnými výrazy odkazujícími na křesťanské náboženské figury. Pro Annu je mimo jiné typické, že frekventovaně zdůrazňuje upřímnost své výpovědi. U Anny a Marty se také objevují pragmaticky funkční výrazy zprostředkovávající kontaktní funkci, kterými se ujišťují, zdůrazňují informaci nebo vyjadřují zájem. Burke se na lexikální úrovni výrazně projevuje především užíváním ustálených frází a idiomatických spojení. Postavy mívají také charakteristický způsob používání expresivních oslovení a jiných citově zabarvených prvků. Použití ukazovacích zájmen v dialogu pak pomáhá projev ukotvit v mimojazykové realitě.

České překlady se mezi sebou z hlediska syntaktického lišily v několika bodech. V projevu Chrise přistupovali překladatelé odlišně k počtu a variaci užívaných spojek, kdy se FT rozhodl podtrhnout jeho specifický jazykový charakter opakováním stejných či podobných spojovacích výrazů, zatímco ML dal přednost spíše jejich redukci a věty spojuje často jen čárkami. Zajímavým rozhodnutím překladatelů je ponechat jméno Anny v řeči Chrise nesklonné, aby tak zdůraznili Chrisův cizí původ, nicméně v překladu FT její jméno Chris běžně skloňuje v konverzaci s ostatními, ale v rozhovorech s ní oslovuje Annu vždy jen v prvním pádu. V Chrisově řeči se také občas v překladu ML objeví nevyjádřený podmět, chybějící tvar pomocného slovesa nebo negramatická konstrukce tam, kdy nejde o běžný prvek mluvenosti, nýbrž o formu určitého eliptického vyjádření dokreslujícího jeho charakteristický projev. U ML se také objevuje přímá reprodukce vlastních myšlenek Chrise, kde FT použil jen nepřímou.

Obecně bylo dále možné pozorovat v překladu ML tendenci výpovědi zestručňovat, ať už použitím kratší varianty slova či spojení stejného významu nebo třeba infinitivních konstrukcí, a to u všech postav. Naproti tomu je v překladu FT patrný sklon k užívání většího počtu slov, například častějšímu používání kontaktních částic a ukazovacích zájmen pro vyjádření neurčitosti, zamyšlení či hodnocení. Oba překladatelé také jako způsob stylizace spontánního projevu používali různé slovosledné modifikace a ponechávali v promluvách vsuvky a části vět oddělené pomlčkami, kterými byly naznačeny odmlky, během nichž se postavy krátce zamýšlejí.

Na úrovni morfologické a z hlediska prostředků obecné češtiny se napříč jednotlivými postavami neprojeví výrazné změny ve stylizaci mluvenosti. Postavy mají v originále projev stylizován i fonologicky, kdy jim jejich původ či charakter určuje způsob, jakým vyslovují určitá slova. V českých překladech jsou tyto prostředky kompenzovány mimo jiné i použitím různých prvků obecné češtiny. Ty samy o sobě významným způsobem k charakterizaci jednotlivých postav jako takových nepřispívají, nicméně je alespoň všechny zařazují do specifického prostředí úzce spjaté komunity nižších sociálních vrstev.

Oba překlady pracují s různými hovorovými tvaroslovnými i hláskoslovnými variantami běžných slov. Rozdíl mezi překlady však představuje způsob zjednodušování souhláskových skupin, kdy ML vynechání hlásky neoznačuje apostrofem, jako je tomu v naprosté většině případů v překladu FT. Zároveň se u FT objevuje jistá nekonzistence, kdy jsou určitá slova užívána v hovorové podobě vytvořené odebráním hlásek, ačkoli pro jiná slova s podobnou souhláskovou skupinou používá nezjednodušené spisovné tvary, což pro mluvený jazyk působí poněkud nestandardně. V překladu ML se dále častěji objevuje užití citového rodu při osloveních k vyjádření expresivity. Ve svém překladu zase FT konzistentně používá nesprávný tvar zájmena *mně*, kterým je hovorovost výpovědi vizuálně zdůrazněna. V obou překladech jsou pak pravidelně užívány nespisovné koncovky i změny hlásek v kořeni slova, sporadicky se objevují například změny v délce samohlásek.

Rovina lexikální nabízela množství užitých expresivních výrazů a poskytovala velký prostor k utváření charakteristického projevu jednotlivých postav. V obou překladech se jednalo především o expresivní oslovení a nadávky a různá zvolání. Významný rozdíl mezi překladovými verzemi na úrovni lexika však spočíval v tom, že v překladu ML byla u všech analyzovaných postav vedle ostatních citově zabarvených prvků výrazně častěji použita také expresivní slovesa, která přispívala k dojmu přirozeného mluveného charakteru jazyka. V překladu FT naopak některé promluvy s použitím neutrálního slovesa působily mezi expresivními substantivy, adjektivy a citoslovci příliš formálně. Překlad ML byl navíc celkově zpestřen nejen expresivitou ve slovesech, ale také použitím ustálených slovních spojení běžných v mluvené podobě jazyka. Jejich přenesení význam dodával promluvám údernost a nádech ironie a činil je zajímavějšími. Co

se nadávek týče, byl překlad ML často také expresivnější. Například u Anny se tak více projeví nuance v jejích pocitech, působila rozhněvaněji v jí nepříjemných situacích, ale také mírumilovněji v konverzaci s Matem, kde brala v potaz i jeho pocity. Také Mat Burke díky tomu působil ještě sebejistěji a odhodlaněji, což zdůrazňovalo jeho charakter. U Marty se ve způsobu oslovení Chrise projevovala také větší ironie a škádlivost, poukazující na jejich důvěrný vztah. V řeči Burka na sebe v překladu ML poutá pozornost několik germanismů, které působily velmi cize a pomáhaly jej tak vykreslit jako cizince zachovávajícího si jisté jazykové rysy z domova i v jiném prostředí. Pokud jde o Chrise, u něj byla cizost nejvíce znázorněna syntakticky, expresivní lexikum pak sloužilo například k dokreslení jeho nedůvěry vůči moři, jeho uzavřenosti a uvolněnosti. Překlad FT se oproti překladu ML soustředil na specifické rysy projevů jednotlivých postav poněkud méně a ty se tak svou řečí jedna od druhé příliš neliší.

Tato práce poskytla svou analýzou díla *Anna Christie* od Eugena O'Neill a jeho dvou českých překladů vzhled do způsobů stylizace mluvenosti v anglickém a českém textu se zaměřením na charakterizaci postav. Poukázala na rozdíly mezi prostředky užitými v angličtině a češtině a také na odlišné přístupy překladatelů Franka Tetauera a Milana Lukeše ve svých překladech. Eugene O'Neill psal mnohá svá dramata charakteristickým jazykem, který v překladu nelze stejným způsobem jednoduše napodobit a překladatel tak musí k zachování charakteru díla využít jiných prostředků. Zajímavé by dle mého názoru mohlo být například zkoumání překladu charakteristických prvků v promluvách postav O'Neillových her jinými překladateli a srovnání jejich odlišností.

## Summary

The aim of the thesis was to analyse the style of the language in the play *Anna Christie* by Eugene O'Neill and its two Czech translations created by Frank Tetauer and Milan Lukeš. The analysis focused mainly on the linguistic features chosen to represent spoken language which are typical for the selected characters of the play.

The theoretical part introduced the author Eugene O'Neill and his life, along with the themes and language of his plays, and introduced the play *Anna Christie*, its story and background. Furthermore, the specific features of dramatic texts and drama translation were presented, along with the typical spoken language features which can be used in the creation or translation of a play, specifically the syntactic and lexical features along with the morphological features of spoken Czech.

In the analytical part, examples were selected and commented upon. First, the original English text was analysed to point out spoken language features and features important for characterization. An analysis of the Czech translations followed in order to compare them and find possible differences in the features used for characterization on the respective linguistic levels.

As for the English text, the analysis has found on the grammatical level frequent usage of various forms of ellipsis appearing in the speech of all selected characters, as well as parallelisms in the form of similar syntactic constructions used in sequence, parenthetical phrases, changes in information structure and word order, or question tags. The most grammatically prominent was the language of Chris, in which only bare infinitive verb forms without any time specification were used. Other features of his characteristic speech include the wrong use of prepositions or a complete lack thereof, wrong use of pronouns for inanimate objects and the almost complete lack of article usage, along with little use of conjunctions. Another character with a specific grammatical feature was Burke, in whose speech the relative clauses were not introduced by a relative pronoun.

Among the lexical features important for characterization, exclamations can be mentioned as they were used differently for every character. Anna and Marthy also displayed more pragmatic expressions, which they used for emphasis, assurance or showing interest. Burke typically used various idiomatic phrases in his



speech. Expressive forms of address and other features were also found to contribute to the overall characterization.

In regard to the Czech translations, the syntactic features in the speech of Chris were transferred differently in terms of the amount and variety of conjunctions used, where Tetauer emphasized his specific language by repetition of similar conjunctions, while Lukeš mostly omitted them, using only commas to separate clauses. Lukeš's translation also uses ungrammatical phrases and omits auxiliary verbs sometimes to emphasize the characteristic speech of Chris. It can be stated that in general, the translation of Lukeš tended to be more concise, using shorter words or phrases with the same meaning across all characters. On the other hand, Tetauer tended to use more words such as demonstrative pronouns or discourse particles. Both translators used various word order changes and parenthetical phrases to indicate spontaneous conversation and thinking pauses.

On the morphological level of spoken Czech features, no significant differences were found in the speech of the characters. The original play employs many phonological deviations to emphasize the linguistic background and personality of the character. These features were partly substituted in the translations by various spoken Czech features. They do not contribute much to characterization, however, in terms of specific individual character speech; rather, they help portray overall the characteristic tight-knit, lower social class community environment. Both translations used morphological and phonological variants of common words, with some differences in the chosen spelling.

Finally, the lexical level offered the most room for characterization with its many different expressive words and phrases. Both translations used mainly expressive forms of address, offensive language and various exclamations for this purpose. A significant difference was found in that the translation of Lukeš, aside from other expressive features, employed a much greater amount of expressive verbs across the speech of all the characters, and used more idioms typical for spoken language, which brought more irony and dimension to their speech. Lukeš also used offensive language in a more expressive way, making the feelings of Anna more nuanced, Burke's confidence more prominent and Marthy's banter with Chris livelier. Lukeš also used some words of German origin in the speech of Burke to

point out his foreign Irish background. In regard of Chris, his foreignness as a Swede was portrayed mostly syntactically, while the expressive vocabulary helped express his distrust towards the sea, his laxity and unsociability. The translation of Tetauer focused less on the specific linguistic features of the individual characters, making them all sound similar.

The thesis presented an insight into possible ways of expressing spoken language in written text by analysing the original play *Anna Christie* and its two Czech translations, with a special focus on characterization. It has pointed out the differences in features used in English and Czech as well as the different approaches of the translators Frank Tetauer and Milan Lukeš. The plays of Eugene O'Neill often contain specific language which cannot be easily reproduced in translation; hence the translator needs to use different means to preserve the nature of the original text. It would be interesting to compare different Czech translations of O'Neill's other works with respect to the features important for characterization to see how they differ.

## Seznam použité literatury

### Primární zdroje

O'NEILL, Eugene, 1923. *Anna Christie: A Play in Four Acts*. London: Jonathan Cape. 122 s.

O'NEILL, Eugene, 1927. *Anna Christie: hra o čtyřech obrazech*. Přeložil Frank Tetauer. Praha: B. M. Klika. 107 s.

O'NEILL, Eugene, 1965. *Anna Christie: hra o 4 dějstvích*. Přeložil Milan Lukeš. Praha: Dilia. 87 s.

### Sekundární zdroje

BARLOWOVÁ, Judith E., 1998. O'Neill's female characters. In: MANHEIM, Michael. *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 164–177. ISBN 0-521-55389-X.

BASSNETTOVÁ, Susan, 2014. *Translation Studies*. 4. vyd. London: Routledge, Taylor & Francis Group. 190 s. ISBN 978-0-415-50673-1.

BEČKA, Josef Václav, 1992. *Česká stylistika*. 1. vyd. Praha: Academia. 467 s. ISBN 80-200-0020-8.

BOGARD, Travis, 1972. *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*. New York: Oxford University Press. 491 s. ISBN 0-19-501573-8.

CHOTHIA, Jean, 1979. *Forging a Language: A Study of the Plays of Eugene O'Neill*. Cambridge University Press. 243 s. ISBN 0-521-22569-8.

ČECHOVÁ, Marie, KRČMOVÁ, Marie a MINÁŘOVÁ, Eva, 2008. *Současná stylistika*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 381 s. ISBN 978-80-7106-961-4.

ČMEJRKOVÁ, Světlá, 2011. Mluvenost a psanost a specifická jazyková situace češtiny. In: ČMEJRKOVÁ, Světlá a HOFFMANNOVÁ, Jana. *Mluvená čeština:*

*hledání funkčního rozpětí*. 1. vyd. Praha: Academia, s. 41–60. Lingvistika. ISBN 978-80-200-1970-7.

DANEŠ, František, 1997. *Český jazyk na přelomu tisíciletí*. 1. vyd. Praha: Academia. 292 s. ISBN 80-200-0617-6.

DOWLING, Robert M., 2014. *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*. New Haven and London: Yale University Press. 569 s. ISBN 978-0-300-17033-7.

FERENČÍK, Ján, 1982. *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 152 s.

GELB, Arthur a GELBOVÁ, Barbara, 2000. *O'Neill: Life with Monte Christo*. New York: Applause Theater Books. 784 s. ISBN 0-399-14912-0.

GELB, Arthur a GELBOVÁ, Barbara, 1965. *O'Neill*. New York: Dell Publishing Co. 580 s.

HOFFMANNOVÁ, Jana, 1997. *Stylistika a ...: současná situace stylistiky*. 1. vyd. Praha: Trizonia. 200 s. Jazykové příručky. ISBN 80-85573-67-9.

HRDLIČKA, Milan, 2004. K problematice zaměření uměleckého překladu na čtenáře. In: HRDLIČKA, Milan a GROMOVÁ, Edita. *Antologie teorie uměleckého překladu*. 1. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, s. 168–171. ISBN 80-7042-667-5.

JOHNSTON, David, 2007. The Cultural Engagements of Stage Translation: Federico García Lorca in Performance. In: ANDERMAN, Gunilla. *Voices in Translation: Bridging Cultural Divides*. Clevedon: Multilingual Matters, s. 78–93. ISBN 978-1-853-59982-8.

KUFNEROVÁ, Zlata, 1994. Obecná čeština a slang. In: KUFNEROVÁ, Zlata, POLÁČKOVÁ, Milena, POVEJŠIL, Jaromír, SKOUMALOVÁ, Zdena a STRAKOVÁ, Vlasta. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H & H, s. 71–77. ISBN 80-85787-14-8.

LEVÝ, Jiří, 1998. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný. ISBN 80-237-3539-X.

LUKEŠ, Milan, 1979. *Eugene O'Neill*. Praha: Univerzita Karlova. 161 s.

MANHEIM, Michael, 1998. Introduction. In: MANHEIM, Michael. *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 1–3. ISBN 0-521-55389-X.

MISTRÍK, Jozef, 1979. *Dramatický text*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 221 s.

MÜLLEROVÁ, Olga, 2011. Syntax mluvených výpovědí. In: ČMEJRKOVÁ, Světa a HOFFMANNOVÁ, Jana. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. 1. vyd. Praha: Academia, s. 153–172. Lingvistika. ISBN 978-80-200-1970-7.

POPOVIČ, Anton, 1975. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran. 293 s.

POVEJŠIL, Jaromír, 1994. Dramatický text a jeho překlad. In: KUFNEROVÁ, Zlata, POLÁČKOVÁ, Milena, POVEJŠIL, Jaromír, SKOUMALOVÁ, Zdena a STRAKOVÁ, Vlasta. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H & H, s. 138–145. ISBN 80-85787-14-8.

RALEIGH, John Henry, 1967. Eugene O'Neill. *The English Journal*. National Council of Teachers of English. **56**(3), 367–377+475. DOI: <https://doi.org/10.2307/811573>

SHEAFFER, Louis, 1968. *O'Neill: Son and Playwright*. Boston: Little, Brown and Company. 543 s.

SHEAFFER, Louis, 1973. *O'Neill: Son and Artist*. Boston: Little, Brown and Company. 750 s.

URBANOVÁ, Ludmila, 2008. *Stylistika anglického jazyka*. 1. vyd. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal. 103 s. ISBN 978-80-87029-29-9.

ZIMA, Jaroslav, 1991. *Expresivita slova v současné češtině: studie lexikologická a stylistická*. Praha: Československá akademie věd. 139 s.

## **Anotace**

Autor:	Bc. Ivana Šimečková
Název katedry a fakulty:	Katedra anglistiky a amerikanistiky, FF UP
Název v češtině:	Stylizace mluvenosti v překladech divadelní hry Eugena O’Neilla <i>Anna Christie</i>
Název v angličtině:	The Style of the Language in Translations of Eugene O’Neill’s Play <i>Anna Christie</i>
Vedoucí práce:	Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D.
Jazyk práce:	čeština
Počet stran:	88
Počet znaků:	169 040
Počet citovaných zdrojů:	31
Klíčová slova:	Eugene O’Neill, Anna Christie, divadelní překlad, charakterizace dramatických postav, porovnání překladů, stylizace mluvenosti, obecná čeština, expresivita
Key words:	Eugene O’Neill, Anna Christie, drama translation, characterization in drama, comparison of translations, style of spoken language, spoken Czech, expressive language
Abstrakt:	Tato diplomová práce se zabývá analýzou stylizace mluvenosti v díle Eugena O’Neilla <i>Anna Christie</i> a jeho dvou českých překladech s ohledem na prostředky, které přispívají k jazykové charakterizaci vybraných postav. Zaměřuje se na odlišnosti v užitých prostředcích mezi anglickým a českým textem a mezi českými překlady na vybraných jazykových rovinách.

Abstract:

This diploma thesis deals with the style of the language in the play *Anna Christie* by Eugene O'Neill and its two Czech translations while focusing on the features typical for the chosen characters in the play. The aim is to compare the differences in the use of the features between English and Czech and between the translations on selected linguistic levels.