

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

*Stylizace mluvenosti v překladu divadelní hry Martina
McDonagha Mrzák Inishmaanský*

(Diplomová práce)

2015

Martina Mládková

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

*Stylizace mluvenosti v překladu divadelní hry Martina McDonagha Mrzák
Inishmaanský*

*The Style of the Language in Translation of Martin McDonagh's Play The
Cripple of Inishmaan*

(diplomová práce)

Autor: Martina Mládková

Obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Mgr. Josefina Zubáková

Olomouc 2015

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

V Olomouci dne 17. 8. 2015

.....

Děkuji vedoucí práce Mgr. Josefině Zubákové za její čas, metodické vedení a rady, které mi poskytla v průběhu psaní této práce.

Seznam zkratek a vysvětlivky:

apod. - a podobně

č. - číslo

kap. - kapitola

např. - například

tzv. - takzvaný

CT - cílový text

VT - výchozí text

Obsah

Úvod.....	3
1. Martin McDonagh.....	5
1.1 Život a díla Martina McDonagha.....	5
1.2 Cool dramatika v dílech Martina McDonagha.....	7
1.3 Prostředí McDonaghových divadelních her a jazyk, kterým je stylizována řeč dramatických postav.....	8
1.4 Divadelní hra Mrzák inishmaanský	10
2. Specifika divadelního textu.....	11
2.1 Dramatický dialog.....	11
1.4 Dramatické postavy.....	12
2.3 Překlad divadelních textů.....	14
2.4 Stylizace divadelního diskursu.....	16
3. Prostředky pro stylizaci mluvenosti v divadelních hrách	19
3.1 Jazyk v každodenní komunikaci	19
3.2 Syntaktické prostředky.....	20
3.3 Morfologické prostředky obecné češtiny	23
3.3.1 Obecná čeština	24
3.3.2 Tvarosloví a hláskosloví	24
3.4 Lexikální prostředky	26
3.4.1 Expresivní vyjadřování	26
3.5 Mluvený anglický projev	29
3.5.1 Rovina gramatická	29
3.5.2 Rovina lexikální	30
4. Analýza překladu divadelní hry Mrzák inishmaanský.....	33
4.1 Morfologické prostředky obecné češtiny	34
4.1.1 Kate a Eileen	34
4.1.2 Johnny Pateena Mika	37
4.1.3 Billy, Bartley, Helena.....	41
4.2 Prostředky syntaktické	48
4.2.1 Kate a Eileen	48
4.2.2 Johnny Pateena Mika	51

4.2.3 Billy, Bartley, Helena.....	54
4.3 Prostředky lexikální	59
4.3.1 Kate a Eileen	59
4.3.2 Johnny Pateena Mika a Billy	62
4.3.3 Billy, Bartley, Helena.....	66
Závěr	75
Summary	77
Bibliografie	81
Anotace	85

Úvod

Jak uvádí Mistrík (1979, s. 47) „drama je umění živého slova“. A právě pouhé slovo, coby shluk několika hlásek, je esenciální součástí dramatu. Dokáže totiž barvitě charakterizovat postavy a vyjádřit jejich emoce, pocity a nálady. Díky slovům a jejich významu je možné vzbudit pocity štěstí i nenávisti, vyvolat hádku i smíření a mnoho dalších situací.

Divadelních hry mívají dialogickou podobu, kterou je však potřeba v textu patřičně stylizovat. To platí i v případě jejich překladu, který je velice specifický. Na překladatele jsou kladeny nejrůznější nároky. Při převodu do cílového jazyka musí dbát na správnou stylizaci jednotlivých replik, na to, aby postavy jazykově nezkreslil, a zároveň, aby zachoval autorský styl.

Cílem této diplomové práce je analyzovat stylizaci mluvenosti v českém překladu divadelní hry *Mrzák inishmaanský* a zaměřit se na to, jak prostředky použité v projevech vybraných postav přispívají k jejich jazykové charakterizaci. Toto drama napsal v roce 1996 současný britský dramatik Martin McDonagh pod názvem *The Cripple of Inishmaan* a v roce 2002 ho přeložil Ondřej Pilný jako *Mrzák inishmaanský*. Tato divadelní hra bývá řazena do žánru, který v Británii dominoval v průběhu devadesátých let dvacátého století a který bývá označován jako „in-yer-face theatre“. V češtině se pro tento druh her používá název „cool“ drama. Hry tohoto typu se vyznačují šokujícími a krutými činy, které postavy páchají, a také výraznou jazykovou expresivitou. Typické je používání slov z nespisovných vrstev jazyka, slang nebo vulgarismy. Kvůli zajímavému způsobu stylizace mluvenosti byla divadelní hra *Mrzák inishmaanský* vybrána pro tuto diplomovou práci.

Diplomová práce bude rozdělena do několika částí. V teoretické části bude nejprve představen autor Martin McDonagh, jeho život, díla a jazyk, který ve svých hrách používá. Hlavními zdroji zde budou převážně zahraniční autoři, kteří se McDonaghovou tvorbou zabývali. Patří mezi ně především Eamonn Jordan (2010), Martin Middeke (2010) nebo Sanford Sternlich (1998).

Na základě poznatků získaných z odborné literatury budou následovat kapitoly, které se věnují divadelním hrám obecně, jejich specifickým rysům,

divadelnímu diskurzu a také jejich překladu. O této problematice pojednává řada českých i zahraničních autorů. Mezi české teoretiky patří zejména Jiří Levý (1998), Dagmar Knittlová (2010) nebo Zlata Kufnerová (1994). Ze zahraničních autorů zde budou hlavními zdroji díla Jozefa Mistríka (1979), Susan Bassnetové (2002) nebo Vimaly Hermanové (1998).

Další kapitoly budou pojednávat o způsobech, jakými lze stylizovat mluvenost v divadelních hrách. Tato diplomová práce je zaměřena na analýzu českého překladu hry *Mrzák inishmaanský*, a proto zde budou nejprve představeny prostředky, kterých využívá čeština. Těmi se zabývá řada českých autorů, nicméně pro tuto část byla vybrána díla převážně od Marie Čechové (2008), Jany Hoffmannové (1997), Světlý Čmejrkové (2011) a Josefa Václava Bečky (1992). Budou zde blíže popsány roviny, na kterých je možné ukázat, jakým způsobem byla divadelní hra stylizována a jaké prostředky nejvíce charakterizují vybrané postavy. Konkrétně se jedná o prostředky morfologické zaměřené na hláskosloví a tvarosloví obecné češtiny, lexikální a syntaktické. Jelikož bude následná analýza obsahovat také originální ukázky VT, je potřeba v této kapitole zmínit i způsoby, jakými je stylizována řeč v anglickém jazyce. Bude tak možné srovnat VT a CT a zjistit, jak se oba jazyky při stylizaci liší.

V další kapitole budou podrobně rozebrány vybrané ukázky, jejichž členění vychází z předchozího rozdělení jednotlivých rovin a z osob, které v nich hovoří. Jelikož je cílem analyzovat stylizaci mluvenosti a zjistit, jakým způsobem přispívá k charakterizaci postav, budou zde srovnány anglické a české prostředky v promluvách jednotlivých osob. Bude zde také poukázáno na to, jak přispívají k vývoji děje a postav samotných. V závěru práce pak budou shrnuty poznatky, které z analýzy vyplynou. Budou zde popsány použité prostředky, které přispívají k jedinečnému vykreslení charakterů postav.

1. Martin McDonagh

Tato kapitola představí britského dramatika Martina McDonagha, jeho život a události, které ovlivnily jeho tvorbu. Pro lepší zasazení divadelní hry *The Cripple of Inishmaan* do kontextu, zde bude stručně vylíčen její obsah a jazyk, který McDonagh ve svých dramatech používá.

1.1 Život a díla Martina McDonagha

Martin McDonagh, známý dramatik, scénárista a filmový režisér, se narodil v Londýně 26. března 1970. Jeho otec i matka byli původem Irové a v šedesátých letech se přestěhovali do Anglie, aby zde našli práci. Martin McDonagh vyrůstal i se svým bratrem v Camberwellu na jihu Londýna, v části, ve které nalezlo domov mnoho dalších irských emigrantů. V osmdesátých letech se jeho rodiče vrátili zpět do Irska, ale oba sourozenci, John a Martin, zůstali v Londýně. V té době tehdy šestnáctiletý Martin přerušil školu a žil několik let ze státní podpory. Jelikož se zajímal o literaturu a starší John si začal psaním vydělávat, rozhodl se svého bratra následovat. Inspiraci pro svou tvorbu našel McDonagh ve filmech a také na irském západním pobřeží, kam se společně s rodiči každé léto vracel, aby zde navštívil své příbuzné. (Encyclopedia of World Biography)

Během druhé poloviny dvacátého století zaznamenalo Irsko mnoho výrazných změn, které měly dopad nejen na tamní společnost, ale inspirovaly také řadu autorů divadelních her včetně McDonagha. Jednou z významných událostí byla například dekriminlizace homosexuality. Dále byly zlegalizovány rozvody, vedla se mírová jednání v Severním Irsku, lidé přestávali ve velké míře emigrovat a zároveň přicházeli noví migranti převážně z evropských států (Trotter, 2008, s. 154, 155, 177). Tato éra byla svědkem i několika politických a církevních skandálů. V devadesátých letech vyšly najevo případy zneužívání dětí církevními představiteli, což společnost značně pobouřilo a vzbudilo nedůvěru k této instituci (Jordan, 2010, s. 83). V této době se také výrazně zvýšil počet kriminálních činů, distribuce a užívání drog (Trotter, 2008, s. 178). Všechny tyto události ovlivnily

nejen irskou společností, ale také divadelní tvorbu, ve které se tyto problémy odrážejí. V období druhé poloviny dvacátého století tak vznikají hry, které pojednávají o náboženství a smysluplnosti víry, nacionalismu, terorismu, sexualitě, právech žen nebo národní identitě (Sternlicht, 1998, s. 29).

Tato tematika se objevuje i v dílech Martina McDonagha, který je považován za jednoho z nejuznávanějších, nejslavnějších a zároveň nejkontroverznějších spisovatelů této doby (Middeke, 2010, s. 213). McDonagh psal zprvu literární povídky a scénáře, které ale nebyly příliš úspěšné. V roce 1995 však nastal zlom v jeho kariéře. Irské divadelní režisérce Garry Hynesové se dostal do rukou text hry *A Skull in Connemara*, který se jí natolik zalíbil, že si vyžádala i zbytek tzv. Leenanské trilogie – *The Beauty Queen of Leenane* a *The Lonesome West*. Všechny tyto hry se poprvé objevily na jevišti Druidského divadla v irském městě Galway a dočkaly se velkého úspěchu. *The Beauty Queen of Leenane* i *The Lonesome West* pak byly dokonce nominovány na cenu Tony Award.

V polovině devadesátých let začal McDonagh psát i další trilogii, tentokrát pod názvem Aranská. Ta se ale skládá pouze ze dvou her – *The Cripple of Inishmaan* a *The Lieutenant of Inishmore*, protože třetí hra *Banshees of Inisheer* nebyla doposud uvedena (Middeke, 2010, s. 214). Obě hry byly také nominovány na cenu Tony Award a měly premiéru v londýnských divadlech. *The Cripple of Inishmaan* se poprvé hrála v Royal Court Theatre v roce 1996 a *The Lieutenant of Inishmore* byla kvůli své politické tematice uvedena až v roce 2001 v Royal Shakespeare Theatre.

Kromě těchto dvou trilogií napsal McDonagh ještě hru *The Pillowman*, za kterou mu byla udělena cena Laurence Olivier Award. V roce 2007 pak získal Oscara za svůj krátký film *Six Shooter*. Kromě tohoto filmového scénáře napsal ještě další k filmu *In Bruges*. Doposud nejnovější McDonaghova hra je z roku 2010 a nese název *A Behanding in Spokane*.

1.2 Cool dramatika v dílech Martina McDonagha

V devadesátých letech dvacátého století se na britských jevištích objevují díla od nastupující generace mladých dramatiků. Jejich tvorba je charakteristická především díky kontroverzní tematice a drsnému jazyku, který se v těchto dramatech vyskytuje. Mezi tyto divadelní hry patří například *Blasted* od Sarah Kaneové, *Shopping and Fucking* od Marka Ravenhilla, hra Petera Rose *Snatch* a také díla Martina McDonagha.

Podle Sierze (2001, s. 30) nebyly ještě nikdy divadelní hry natolik agresivní, neobsahovaly tolik násilí, krutosti a neukazovaly divákům situace, v tak reálné podobě, jako právě ty z devadesátých let. Sierz považuje tento specifický styl dramatické tvorby z celé dekády za nejvíce dominantní a vytváří pro něj nový název „in-yer-face theatre“.

„In-yer-face“ je slangový výraz, který pochází z americké sportovní žurnalistiky na počátku 70. let, kde se postupně stává zcela běžně užívaným výrazem pro „nekompromisní střet soupeřů, při němž jsou výrazně a viditelně porušeny přirozené či společensky dané limity a hranice“ (Vokáč, 2006). V prostředí českého divadla je pak tento druh divadelních her označován jako tzv. „cool drama“ a má vystihovat chlad, bezcitnost, ironickou odtažitost a rezervovanost (Čmejková, 2011, s. 367).

V těchto hrách jsou provokující a šokující nejen činy, které páchají dramatické postavy, ale také jazyk některých, pomocí kterého se vyjadřují. Podle Čmejkové (2011, s. 368) hry tohoto typu spojují oboje: „provokativnost, agresivitu, drsnost a zároveň cynickou lhostejnost; a k tomu celkem přirozeně patří jazyková expresivita“. Objevují se zde tabuizovaná slova, která zde mají zvláštní sílu a díky kterým lze popsat věci nebo události mnohem reálněji. Proto mluví postavy v cool dramatech zcela otevřeně a bez ostychu. Podle Vokáče (2006) používají jazyk, který je „ohavný, oplzlý, vulgární, plný bezobsažných frází a slangových výrazů, který však vychází z jazyka každodenního reálného života“. Diváci se tak stávají svědky vyhrocených scén plných fyzického i verbálního násilí, kde postavy říkají věci, které by v jiných hrách nemohly být ani vysloveny.

Černý humor, šokující činy a drsný jazyk, který postavy používají, se objevují v hrách Martina McDonagha. Někteří protagonisté se chovají krutě a dovedou diváka nemile překvapit nejen svým jednáním, ale také mluvou a tématy, o kterých hovoří. Pro tyto účely využívá McDonagh ve svých dramatech různé náboženské předměty jako např. figurky svatých ve hře *The Lonesome West* nebo zvířata, pomocí nichž dokazuje, že se lidé nepozastaví téměř nad ničím. Jsou schopni vraždit a páchat ohavné věci. Nemají s nikým slitování a například smrt kocoura v *The Lieutenant of Inishmore* je větší tragédií než vražda člověka. (Jordan, 2010, s. 141). Postavy a situace v McDonaghových dramatech jsou sice zcela smyšlené, ale odkazují na reálné osoby nebo události, které se v Irsku skutečně odehrály. McDonagh tak docílil toho, že jeho hry působí na diváka šokujícím a velmi autentickým dojmem (Jordan, 2010, s. 141).

1.3 Prostředí McDonaghových divadelních her a jazyk, kterým je stylizována řeč dramatických postav

Martin McDonagh zachycuje ve svých dílech život lidí na venkově v západním Irsku (konkrétně na Aranských ostrovech a v hrabství Galway). Ačkoliv se toto místo může zdát na první pohled jako poklidné a idylické, v McDonaghových dramatech se odehrává pravý opak. Postavy žijí v drsném prostředí, jednají násilnický až psychopaticky a nemají soucit téměř s ničím a nikým. Převládá zde násilí a bezpráví. Trotterová (2008, s. 190) proto přirovnává McDonaghovu tvorbu ke gangsterským filmům amerického režiséra Quentina Tarrantina. Podobně se o těchto divadelních hrách vyjadřuje i Jordan (2000, s. 296, 297), který je připodobňuje k hororovému stylu. Tvrdí, že vesnici Leenane, do které McDonagh umístil část svých her, přetvořil na místo, které je podobné těm, co se nachází v gotických hororech nebo maloměstských melodramatech.

Nicméně postavy, které vystupují v McDonaghových hrách, nejsou skutečné a také jazyk, kterým hovoří, není reálný a neodpovídá zcela mluvě tamních obyvatel. Odborníci, kteří se zabývali analýzou originálních

McDonaghových her, se nemohou shodnout na tom, do jaké míry je jazyk autentický. Jordan (2010, s. 141) ve své knize uvádí, že teoretici Grene nebo Kiberd se přiklánějí spíše k jeho věrnosti a lingvistické přesnosti. Podle nich jsou například konstrukce dialogů, opakování výrazů nebo obrácený pořádek slov ve větě zcela přirozené a budí dojem reálného irského jazyka neboli hiberno-angličtiny, dialektu používaného na území Irska. Jordan (2010, s. 142) ale také zmiňuje další vědce, jako jsou například Fitzpatricková nebo O'Toole, kteří tvrdí, že v některých aspektech je tento dialekt irskému jazyku sice podobný, nicméně převažují v něm odlišnosti, které se tak stávají spíše charakteristickým rysem pro McDonaghovu tvorbu.

McDonagh používá spletitý jazyk a zvláštní modifikace tvarů slov. Jordan (2010, s. 142) tento druh dialektu popisuje jako určitou smíšenou hybridní formu, která sice není autentickou imitací mluvy lidí žijících v západní části Irska, není ale ani nikterak znetvořená. Postavy se v McDonaghových hrách vyjadřují velmi expresivně. Používají vulgární, nespisovné nebo slangové výrazy. Nezáleží na tom, zda mluví muž či žena, hlavní hrdinové se pomocí hrubého jazyka snaží zapadnout do drsného prostředí irského venkova, které ve svých dílech McDonagh zobrazuje, a jejich řeč se stala prostředkem, který jim k tomu dopomáhá.

McDonagh dokáže tematikou a jazykem, který používá ve svých hrách, diváky nejen pobavit, ale především šokovat, zneklidnit a vyvést je z míry. Přiměje je zamyslet se nad tím, proč se smějí záležitostem, jako jsou vraždy, sebevraždy nebo zesměšňování významu víry. Jordan (2000, s. 296) tvrdí, že McDonaghova dramata vyvolávají v divákovy smíšené emoce. V jednu chvíli se všichni smějí a vzápětí jsou zděšeni tím, co hlavní hrdina dělá.

1.4 Divadelní hra *Mrzák inishmaanský*

Divadelní hru *The Cripple of Inishmaan* přeložil do češtiny Ondřej Pilný pod názvem *Mrzák inishmaanský*. Překlad zhotovil v roce 2002 pro literární a divadelní agenturu Aura-Pont. Téhož roku měla hra také premiéru v pražském Divadle v Celetné a režíroval ji Jakub Špalek. (*Mrzák inishmaanský I.*)

Drama *Mrzák inishmaanský* se odehrává v roce 1934 na irském ostrově Inishmaan. Pojednává o životě sirotka Billyho, který vyrůstá na venkově u svých dvou tet Kate a Eileen. Jednoho dne se na ostrově objeví filmaři z Hollywoodu, kteří se snaží zdokumentovat život na ostrovech. Billy, Helena a její bratr Bartley se chtějí na natáčení filmu podívat, případně si v něm i zahrát. Billyho však nechtějí vzít s sebou a ten si proto vymyslí, že je vážně nemocný a zbývá mu jen několik málo měsíců života. V Bobbym, muži, který je má na ostrov odvézt, tak vzbudí lítost a nakonec vezme Billyho společně s ostatními.

Billy dostává od filmařů nabídku, aby s nimi odjel do Ameriky a zkusil tam konkurz na roli skutečného mrzáka. Jelikož se mu na ostrově neřekne jinak než „Mrzák Billy“, rozhodne se odjet někam, kde by pro ostatní nebyl jen mrzák. Proto se odhodlá zkusit štěstí jinde a odjíždí s týmem kameramanů do Ameriky. Po pár týdnech se ale vrací zpět na ostrov. Zklamán tím, co v Americe prožil, pomýšlí i na sebevraždu. Nakonec ji ale nezrealizuje, a když už to dokonce vypadá, že by se na chromého chlapce Billyho mohlo usmát štěstí, zjistí, že skutečně trpí tuberkulózou, nemocí, kterou si původně vymyslel, aby se mohl dostat z ostrova pryč.

Divadelní hra *Mrzák inishmaanský* obsahuje řadu zajímavých dialogů, pomocí kterých jsou charakterizovány jednotlivé postavy. Vyjadřují se expresivně, používají slang, nespisovnou mluvu nebo vulgární výrazy. V replikách některých protagonistů se vyskytuje ironie, a i když je daná situace nebo probírané téma velmi vážné, dokáže tato hra diváka i pobavit.

2. Specifika divadelního textu

Tato práce je zaměřena na stylizaci mluveného projevu a na způsob, jakým prostředky mluvenosti přispívají k charakterizaci jednotlivých postav. Proto bude následující kapitola zaměřena především na dramatický dialog, charakterizaci postav v divadelních hrách, stylizaci divadelního diskurzu a také na specifika překladu dramatických textů.

2.1 Dramatický dialog

Dialog je základním prostředkem, který formuje jednotlivé divadelní hry. Vytváří děj a umožňuje interakci jednotlivých účastníků. Podle Kufnerové (1994, s. 143) dramatické dialogy předvádějí konkrétní osoby, jak spolu jednájí a komunikují. Divadelní postavy si v průběhu hry sdělují své myšlenky, vyjadřují pocity nebo emoce k ostatním osobám nebo věcem. Z dialogů je také možno rozpoznat, kdy se např. postavy hádají, lžou nebo manipulují s druhými.

Dramatický dialog je specifickým druhem textu, který se podobá přirozené mluvené řeči. Bylo by však chybné ztotožňovat dialog v divadle s dialogem, který vzniká při běžné komunikaci. Podle Kufnerové (1994, s. 142) jazyk divadelního dialogu „není kopií běžné mluvy, nýbrž pečlivě a uváženě stylizovaným funkčním prvkem výstavby dramatického díla“. Řeč postav na jevišti není věrným odrazem konverzace mezi lidmi z reálného života. Tvorba dialogu podléhá určitým principům a pravidlům, které navozují dojem spontánnosti a díky kterým divadelní mluva připomíná komunikaci, kterou známe z každodenního života. Podle Hermanové (1998, s. 6) i ta nejpřirozenější forma dramatické řeči nenapodobuje řeč skutečnou. Dramatikové vytvářejí různé řečové formy podle norem a konvencí, které běžnou komunikaci napodobují, a tyto konstrukce pak uplatňují v divadelních hrách. Dialogy na jevišti tedy nejsou odrazem skutečné a přirozené konverzace. Jsou uměle zkonstruovány a sestaveny tak, aby zněly autenticky a reálné dialogy co možná nejvíce připomínaly.

Dialogy, které se objevují v dramatech, jsou však odlišné i od těch, které lze najít v próze. Jak tvrdí Levý (1998, s. 173): „V epické próze se význam z největší části realizuje po jedné linii: jazykový znak pojmenovává jistou mimojazykovou skutečnost. Divadelní dialog je po stránce významové složitější, protože replika vedle vztahů k pojmenovaným objektům může vstoupit ještě do řady dalších významových vztahů.“ Replika tak může být ve vztahu s předměty na jevišti nebo s dramatickou situací. Může být také vnímána v různých významových kontextech a v poslední řadě nepředstavuje jen slovní pojmenování, ale i slovní jednání.

Levý (1998, s. 186) se také zabýval problematiku dramatických dialogů ve vztahu k charakterizaci divadelních postav. Podle něj se dobrý dialog podílí na utváření duševních vlastností jednotlivých protagonistů a odůvodňuje jejich jednání. Zároveň se může stát charakteristickým rysem dané osoby a odlišit ji od ostatních postav v rámci celé divadelní hry. Vlastnosti protagonistů tak mohou vyplývat ze způsobu, jak spolu komunikují a jaká slova při tom používají. Z tohoto důvodu je velmi důležité jednotlivé repliky řádně propracovat a stylizovat tak, aby herci nemuseli improvizovat, tápat a dotvářet charakter postav na jevišti.

1.4 Dramatické postavy

Stejně jako se vyvíjí děj divadelní hry, tak se může měnit charakter postav a jejich jazyk. Jak tvrdí Kufnerová (1994, s. 141, 142): „Mezi osobou v dramatickém textu a jazykem, který je jí vložen (autorem a překladatelem) do úst, je dialektický vztah. Osoba určuje ráz jazyka a jazyk je prostředkem, kterým je osoba charakterizována. Osoba nemusí mluvit od začátku do konce stejným jazykem; osoba se v dramatu vyvíjí a její jazyk se v souladu s tímto vývojem může měnit.“

Každá postava má svůj vlastní styl řeči a slova, kterými se vyjadřuje, slouží k její charakterizaci. Podle Mistríka (1979, s. 86) nabývají slova svých významů až právě s danou postavou, která je interpretuje v konkrétní situaci.

Jazyk, který používá, může být typický pro určité prostředí, v němž se postava pohybuje, pro společenskou vrstvu, ze které pochází, její profesi, věk, momentální nálady nebo vlastnosti.

Postavy se mohou vyjadřovat pomocí speciálního slovníku, jiné skladby a tvaru slov nebo mohou mít odlišnou výslovnost. Používají takové prostředky, které by umožnily vyniknout jejich charakteristickým rysům a odlišily je tak od ostatních osob na jevišti. Nicméně pro vytvoření charakteristických rysů postav je nutné jazyk divadelní hry patřičně stylizovat. Někteří protagonisté tak mohou používat například velmi spisovný nebo naopak nespisovný jazyk. Mohou mluvit s chybami nebo používat různé dialekty a nevhodná spojení slov, která by naznačovala jejich příslušnosti k jinému národu.

Způsob, jakým se osoby vyjadřují, jaký jazyk používají a jak stylizovaná je jejich řeč, přispívá k jejich charakterizaci a zároveň vytváří příležitosti pro vznik nových situací. Postavy se stávají nástroji pro vyjednávání, pro vytváření dialogů a nových replik. Jak tvrdí Levý (1998, s. 180, 181):

Také styl řeči postavy se v dramatu stává jednáním: vyznačuje nejen její charakter, nýbrž vytváří tím také zároveň předpoklady pro její konflikt a obecně pak pro konflikt různých životních postojů a názorů, které jsou jednotlivými postavami ztělesňovány.

Podle Levého (1998, s. 180, 181) představuje drama jednání, ve kterém mají jednotliví protagonisté své cíle, které sledují, a protože cíle mnohých postav se mohou rozcházet, dochází mezi nimi ke konfliktu. Během konfliktů se pak každá postava snaží, ať už vědomě či nevědomě, působit na ostatní takovým způsobem, aby jí k dosažení jejích cílů pomáhaly, nebo jí v tom alespoň nepřekážely. Jednání postav v divadelních hrách se tedy projevuje nejen jejich fyzickými činy na jevišti, ale především jejich slovními projevy.

V průběhu hry se vyvíjí nejen samotné postavy, jejich vlastnosti a charakter, ale může se měnit i způsob, jakým se vyjadřují. To vše pomocí slov zprostředkovává divákovi překladatel. Ten se musí při překladu nejprve vypořádat s textem originálu, zprostředkovat ho herci a zároveň zajistit jeho hrátelnost. Musí dbát na vhodnou volbu jazykových prostředků, aby nezastřel charakteristické rysy jednotlivých postav. Johnston (2004, s. 37) proto přirovnává překladatele

k cestovateli, který podstupuje společně s postavou cestu napříč textem originální hry až do textu v cílovém jazyce. A během této cesty překladatel pomáhá postavě vypořádávat se s nástrahami zapříčiněnými rozdílnými komunikačními strategiemi daného cílového jazyka.

2.3 Překlad divadelních textů

Každá divadelní hra má své individuální rysy, které jsou, jak tvrdí Pavis (1992, s. 9), ovlivněny výchozí kulturou. Jedná se o nejrůznější stylistická, pragmatická, normativní nebo formální pravidla daného jazyka a země, ve které hra vzniká. Na překladateli pak záleží, aby při překladu našel vhodné prostředky a mohl tak cílovému čtenáři zprostředkovat nejrůznější estetické, sociohistorické konvence a idiolekty, které se v divadelních hrách nacházejí. Tašká (2013, s. 99) tvrdí, že překlad divadelních textů klade na překladatele specifické nároky, a proto bývá označován mnohými teoretiky dokonce za „nejproblematičtější oblast překladu vůbec“.

Překlad divadelních her má svá specifika a od ostatních typů textů se výrazně odlišuje. Aaltonenová (2000, s. 7) upozorňuje, že k divadelním textům, nelze přistupovat jako k ostatním textům z literárního systému. V divadelním překladu se používají strategie, které by v soudobém překladu literatury nemohly být akceptovány, čímž poukazuje především na prvky mluvnosti, hratelnosti a na další obecné požadavky, které si divadelní překlad vyžaduje. Jak tvrdí Levý (1998, s. 161): „divadelní dialog je text mluvený, určený k přednesu a poslechu“, a proto je potřeba při překladu věnovat pozornost nejen obsahové, ale také akustické stránce jazyka. Překladatel by měl vytvořit text, který je dobře vyslovitelný a srozumitelný jak pro herce, tak i pro diváky.

Problematikou divadelního překladu se zabývá i Bassnetová (2002, s. 124). Podle ní někteří překladatelé přistupují k překladu dramatu jako k překladu prózy a nezohledňují tak specifika, která jsou pro divadelní hry charakteristická. Podle Bassnetové je hlavní rozdíl mezi překladem divadelní hry a jiného literárního textu v recepční fázi. V porovnání s prózou je divadelní text sám

o sobě pro čtenáře nebo posluchače nekompletní a celkové úplnosti nabývá až během realizace na scéně. Překladatel se pak dostává do problému, jestli pohlížet na drama jako na text čistě literární, nebo se pokusit přeložit text jako komplexní systém, a zaměřit se převážně na překlad jeho funkce.

Na podobné problémy upozorňuje také Zuber-Skerrittová (1984, s. 1), která považuje překlad divadelních her za velice osobitý a unikátní. Podle ní nelze tento druh překladu ztotožňovat s poezií nebo prózou, protože v dramatu musí překladatel zvážit také další aspekty, jako jsou například neverbální prvky nebo výchozí kultura. Zároveň je potřeba dbát na finální verzi, která by měla mít na cílového diváka stejný účinek, jako měla hra na diváky v originálním jazyce.

Na překladatele divadelních her jsou kladeny nejrůznější nároky a řada teoretiků zkoumá, jaké vlastnosti by měl překladatel mít a na co si dát při překladu dramatu pozor. Podle Gromové (2013, s. 22) by měl mít dobrý překladatel schopnost orientovat se nejen v domácí dramatice a jazyku originální hry, ale zároveň by měl mít i herecké schopnosti, aby byl schopen vžít se do psychologie postav. Měl by být schopen také anticipace, protože jednotlivé repliky mohou být přerušeny nebo zůstat nedokončeny. Rozhovorům je tím dodávána jistá míra dramatičnosti, autentičnosti a podoby reálného dialogu. Nicméně překladatel, jak tvrdí Tašká (2013, s. 108), by měl být proto schopen odhadnout pokračování přerušené repliky, protože doslovný překlad by nemusel být pro potřeby textu postačující.

Překladatelé divadelních her by tedy měli umět rozpoznat individuální rysy a funkci konkrétního textu, měli by být schopni tyto vlastnosti převést do cílového textu pomocí vhodných prostředků a zaměřit se na cílového příjemce. Podle Kufnerové (1994, s. 139) by měl každý odpovědný překladatel dbát na to, aby splnil požadavky týkající se ekvivalence obsahové (denotativní), stylistické (konotativní), textově normativní (uzuální normy textových typů), pragmatické (komunikativní) a formální (individuální rysy výchozího textu). Překladatelé by měli text analyzovat a přistupovat k němu racionálně a promyšleně.

2.4 Stylizace divadelního diskursu

Při překladu divadelních her musí překladatelé vybírat z různých stylistických prostředků, které mohou v překladu použít. Jelikož se úplná synonyma, slova, která mají naprosto totožný význam i stejné stylistické zabarvení a lze je tak zaměňovat ve všech kontextech bez jakékoli změny na významu, vyskytují v jazyce jen ojediněle, musí překladatel dbát na vhodný výběr slov při tvorbě cílového textu. Jak tvrdí Levý (1998, s. 80): „Objevování a volba začíná tam, kde překladatel má k dispozici více stylistických možností a musí mezi nimi volit podle potřeb kontextu: tam také končí řemeslo a začíná umění.“

Překladatel musí být nápaditý, představivý a vynalézavý. Měl by se důkladně seznámit s originálním dílem a stylistickým záměrem autora, aby mohl vybrat nejvhodnější stylistický prostředek pro svůj překlad. Zároveň by měl mít umělecký a jazykový talent, aby byl schopen vhodnějšího vystižení a interpretace textu. Podle Levého (1998, s. 80) ale musí mít také „vkus a kázeň, aby se lákavým výrazem nedal strhnout od reprodukčního úkolu, nebo neupadl do stylistických nevhodností.“

Při překladu divadelních her je potřeba daný text vhodně přestylizovat. Nicméně jazykové prostředky dvou různých jazyků se odlišují a z tohoto důvodu není možné mechanickým způsobem převádět slova z jednoho jazyka do druhého. Podle Levého (1998, s. 129) je důležité celkové vyznění cílového textu, ale zároveň upozorňuje na to, aby významné jednotlivosti při překladu nezanikly. Proto je podstatné, umět „odhadnout míru samostatnosti detailu a podle toho jej do větší nebo menší míry podřídít celku.“ Pokud slovo pro celkové vyznění textu není významné, lze přeložit celek bez ohledu na významy jednotlivých slov. V případě, že je smysl jednotlivých výrazů důležitý, je potřeba i sebemenší detail pozorně převést a zvláště tam, kde je součástí vyššího celku jako například autorova stylu nebo charakterizačního záměru.

Slova mohou mít různé funkce podle toho, v jaké situaci jsou použita, kdo je jejich autorem a kdo příjemcem. Dramatické postavy jimi mohou vyjádřit své city, myšlenky, obdiv, mohou vyvolat hádku, urazit, chválit nebo celou situaci ironizovat. Divadelní text, ať už je tím myšlený napsaný scénář nebo jeho

divadelní realizace, musíme chápat a vnímat jako text, který je ovlivněn postavou a situací, ve které se daná dramatická postava nachází. Význam, jaký budou jednotlivá slova mít, pak závisí také na celkovém kontextu hry a na tom, jakým způsobem budou slova v konkrétním textu použita. Jak tvrdí Levý (1998, s. 193): „Text divadelní hry není do sebe uzavřená jazyková řada, ale spíše dynamická soustava významových podnětů, z nichž se za součinnosti ostatních složek divadelního projevu (herec, scéna) vytvářejí dramatické útvary, tj. situace, souhry postav atd.“

V průběhu divadelní hry slova ožívají, nabývají nových významů a mohou se stát i nositeli pointy a dramatičnosti. Slova mohou obsahovat kromě věcného významu také určité stylistické zabarvení a mohou tak být vnímána nejen jako neutrální, ale například jako meliorativní, pejorativní nebo vulgární.

Mistrík (1979, s. 82, 83) rozděluje slovní zásobu na několik vrstev, na jádro, exkluzivní slova, spisovná a nespisovná slova. V jádru se vyskytují slova, která na sebe v řeči nikterak neupozorňují, jsou to slova běžná a obyčejná. Mezi exkluzivní zařazuje všechna slova, která jsou zvláštní, neobyčejná, stylisticky silně příznaková nebo dokonce tabuizovaná. Takovéto výrazy jsou nositeli dramatičnosti, mohou modifikovat význam celé promluvy a jsou vybírána především pro stylizaci uměleckého textu. Jejich použití je záměrné, protože umožňují dokreslení charakterů literárních nebo dramatických postav. Jsou to například slangová a žargonová slova, vulgární slova, silné osobní výrazy, obscénní slova, úzké odborné termíny, slova cizí, archaická a další podobné vrstvy jazyka (viz kapitola 3). Patří tam zkrátka takové výrazy, které se nacházejí spíše na periférii a nestojí v jádru daného jazyka.

A právě tato slova a prostředky, kterými se stylizuje vyjadřování dramatických postav, mohou při překladu působit komplikace. Při překládání divadelních textů může docházet k problémům, které jsou spojeny s použitím nevyhovujících výrazů a s výběrem nevhodně stylisticky zabarvených slov. Jedná se především o užití neutrálních pojmenování namísto expresivních a naopak.

Citově zabarvené výrazové prostředky mohou být nevhodně zaměněny za slova bezbarvá a neutrální a mohou ztratit svou stylistickou hodnotu v cílovém textu. Estetické kvality daného díla jsou tím oslabeny a dojde k výraznému

ochuzení textu. Pokud se překladatel rozhodne ubrat na intenzitě expresivních výrazů, je potřeba důkladně zvážit veškeré okolnosti, kontext a možné dopady na celkové vyznění překladu. Tašká (2013, s. 101) poukazuje především na překlad divadelních her, jejichž cílem je provokovat a diváka šokovat prostřednictvím takových prostředků, které neznají žádná tabu, a jejichž skutečným cílem je „přinutit obecnost, aby si takzvaně přestalo zakrývat oči“. V případě oslabení expresivních prostředků v těchto textech by dramatické postavy nevzbuzovaly dojem autentičnosti, celková hra by nevyzněla tak, jako originál a neměla by odpovídající efekt na diváka, který zamýšlel její původní autor.

Na druhé straně mohou mít někteří překladatelé sklony k zesilování stylistických prostředků. Podle Levého (1998, s. 148) je to sklon k „zesilování stylistických hodnot hrubších, především těch nejvýraznějších, které jsou zaměřeny na silný účín. Překladatel si je v těchto případech vědom, že u nich intenzita je jádrem významu, a jednostranně tento základní význam přežene“.

Jazyk v divadelním dialogu je stylizován a každá postava má svůj vlastní styl řeči, který je pro ni charakteristický. Ačkoliv cílový jazyk jen málokdy disponuje přesnými sémantickými a stylistickými ekvivalenty, nemělo by při překladu docházet ke stírání výrazových tendencí originálu. Přeložené dílo by nemělo být o expresivní slova ochuzeno, ale zároveň by nemělo docházet ani k jejich nadměrnému užívání.

3. Prostředky pro stylizaci mluvenosti v divadelních hrách

Jak bylo blíže popsáno v kapitole 2.1, v případě, že chtějí dramatikové, aby jejich hry působily na diváka autentickým dojmem a repliky postav připomínaly mluvu lidí z každodenního reálného života, musí jazyk, kterým postavy hovoří patřičně stylizovat. Nicméně prostředky, které mohou využívat, se mezi jednotlivými jazyky odlišují.

Čeština je jazyk syntetický a jeho větná stavba i prvky mluvenosti jsou jiné než ty, které se vyskytují v analytické angličtině. Jelikož je tato práce zaměřena na stylizaci mluvenosti v českém překladu, budou zde nejprve podrobněji představeny způsoby, jakými je možné vyjádřit mluvenost v jazyce českém. Touto problematikou se zabývá Čechová, Hoffmanová nebo Müllerová. Popisují prostředky na různých rovinách, pomocí nichž lze mluvený jazyk v textu stylizovat. Následující kapitola bude zaměřena nejprve na představení běžně mluveného jazyka a poté bude následovat rozbor prostředků z jednotlivých rovin. Konkrétně se bude jednat o prostředky morfologické zaměřené na hláskosloví a tvarosloví obecné češtiny, syntaktické a lexikální. Jelikož se budou v analýze divadelní hry objevovat i ukázky originálního anglického textu, je potřeba zmínit také možnosti vyjadřování mluvenosti v anglickém jazyce. Touto tematikou se blíže zabývá Urbanová, jejíž publikace představují důležitý zdroj pro následující kapitolu.

3.1 Jazyk v každodenní komunikaci

Lidské dorozumívání je proces, který se odehrává v různých situacích. Ty jsou podle Hoffmannové (1997, s. 40, 41) charakterizovány pomocí několika faktorů, jako je počet účastníků v komunikaci, jejich sociální a komunikační role, vztahy, které mezi sebou mají, prostor, v němž se komunikace odehrává, situování jednotlivých předmětů a jejich význam pro průběh komunikace. Účastníci komunikačního procesu si sdělují pod vlivem těchto faktorů informace s určitým

záměrem a cílem. Podle toho také volí adekvátní slova, která jsou v souladu s charakterem dané situace.

Český jazyk může mít různé podoby. Jeho variety obsahují specifické výrazové prostředky, které v různých druzích komunikace plní své zvláštní funkce. Hlavním a zároveň nejprestižnějším útvarem češtiny je jazyk spisovný, někdy nazývaný také standardní. Podle Chloučka (1991, s. 50) se vyznačuje „bohatou variabilitou výrazových prostředků, která se zakládá na celé kulturní tradici českého národního života a vyvíjí se v souladu s potřebami naší společnosti“. Je to reprezentativní podoba národního jazyka, která má jasně vymezena pravidla gramatiky a slovní zásoby.

Nicméně používat čistě tuto formu není pro mluvený projev v každodenní situaci přirozené. V běžně mluvené češtině se využívá prostředků z nejrůznějších jazykových vrstev. Jsou to především interdialekty (obecná čeština), slang, profesní mluva a mnohé teritoriální dialekty, které jsou částečně kombinovány s výrazy spisovnými. Běžná čeština je podle Daneše (1997, s. 15, 16) spíše „rozsáhlá, nejednotná, nehomogenní řečová oblast vykazující vysoký stupeň variantnosti, kterou probíhá řada parametrů (lokální, regionální, generační, sociální, aj.)“. Mluvený jazyk není varietou s ostře vymezenými hranicemi, a proto se zde prolínají prvky z několika rovin. Daneš (1997, s. 162) tento druh mluvy definuje jako „podobu jazyka, která se užívá v nepřipravené a nijak nestylizované soukromé komunikaci“ převážně v rámci rodiny nebo lidí, kteří se dobře znají.

3.2 Syntaktické prostředky

V běžné komunikaci se mísí prvky z různých vrstev jazyka a podoba autentického mluveného textu je ovlivňována komunikační situací, ve které daná promluva vzniká. Podle toho se výstavba textu, jak uvádí Müllerová (2011, s. 153), může „blížit, nebo naopak vzdalovat normám, které se uplatňují v textu psaném“. Ačkoliv nemá mluvená řeč přesně definované prostředky, pomocí

kterých by ji bylo možné v textu stylizovat, je možné vymezit nejčastější syntaktické jevy, které se na výstavbě mluvených textů podílejí.

Jeden z nejčastějších prostředků, který se používá pro stylizaci mluvenosti v textu je podle Müllerové (2011, s. 154) „křížení syntaktických výpovědních perspektiv na úrovni větných a souvětných vztahů“ a také „nedodržování perspektivy spojování konstrukcí větného charakteru“ (*já sem tenkrát měla / když bratr měl ten / tu spálu*“ nebo *„dyž tam nákej pan Melíšek / ten byl tady / tam / ten byl tady v Bohnic / ten hrával na to / na trubku“*).

Mezi další syntaktické jevy, které lze zařadit do typicky mluvených projevů, patří tzv. anakolutové konstrukce. Jedná se o narušení předpokládané vazby, které přispívá k tomu, aby promluva vyzněla jako spontánní a předem nepřipravená (*a že třeba ten jeden pán manželku mu zastřelili; je to takový dva roky sem ho naposled viděl*). V psaném textu, jak uvádí Čechová (2008, s. 186), je porušení vazeb považováno za stylizační nedostatek, nicméně ve spontánní mluvě je anakolut tolerován, protože nenarušuje předávání informace a srozumitelnost projevu.

Nedokončování syntaktických konstrukcí (*no a byla z jedenácti dětí / tak to si můžeš myslet že to*) nebo několikerý začátek (*no ten se ten se ten třetí ten se učil v Žatci čepičářem*) jsou také typickým rysem mluvenosti. Velmi častá je i aditivnost neboli „dodávání“, pomocí něhož mluvčí upřesňuje sdělení, které právě pronesl (*to byl český socialista / děda; otec byl kovářem / von měl dost práce děda; to bejvávalo hezký / ty besídky*).

Jak dále uvádí Müllerová (2011, s. 155), v mluvených projevech může docházet i ke „kladění větných konstrukcí za sebou bez explicitního vyjádření jejich vztahu“ (*už je po smrti bylo mu šestašedesát roků byl sem mu na pohřbu je to takový čtyry roky; silnici sem neviděla / tma byla*). Mezi syntaktické prostředky patří také omezený repertoár spojek. Nejčastější jsou *že, jak, když, ale*, univerzální je relativum *co* a hlavní věta v pozici za vedlejší větou navazuje téměř vždy slovem *tak*“ (*a právě tomu bratrovi /co padnul ve válce / tak v těch Zálezlicích byla odhalena pamětní deska; dyž eště byla v nemocnici žejo / tak tam vůbec nerozuměli co povídá*).

Mluvenost lze stylizovat i pomocí slov s defektní konstrukcí nebo větami s útržkovitou a neurovnanou stavbou. Ty je možné spojovat stereotypní spojkou „a“, která se může objevit ve spojení s částicí „no“ (*a vona jednou zašla do hospody za ním / no a von měl taky trošku vypito / a vona mu vrazila pár facek / a musel jít domu*).

Jak uvádí Čechová (2008, s. 311), do syntaktické stavby textu v řeči postav může být pro stylizaci spontánnosti zahrnut paralelismus větných struktur (*hned přijela sanitka / hned jí napíchali injekce; vona byla taková / takový pihi měla a takovej širokej obličej*). Mluvčí své výpovědi také často opravují nebo se opakují např. (*a když potom měla pohřeb / tak byl ten průvod šel tady na tu státní silnici; vim že sme šli jako děti se podívat / žejo / zvědavý / žejo / chtivý / tak sme se tam byly podívat*).

V mluvených projevech bývá slovosled relativně volný (*a měl tam takovou svojí tu kapelu dechovku; eště chodily holky některý do štvrtýho ročníku*) a může obsahovat motivované slovosledné modifikace. Mluvčí tak subjektivně staví obsahově nebo pragmaticky důležitá slova na začátek vět nebo slovních spojení. Až poté následují komponenty, které jsou méně závažné (*tam byla náká cedule plechová; von přišel vo prsty a vo děco který měl na ruuce malý*).

Podle Čechové (2008, s. 82) je charakteristická také eliptičnost větné stavby. Pomocí elipsy vynechává mluvčí slovo nebo část věty, která obsahuje známou informaci. Příjemce ji dokáže pochopit na základě kontextu nebo předchozích zkušeností. V mluvených projevech přispívá k ekonomičnosti vyjadřování. Mluvčí tak nemusí opakovat to, co už jednou řekl nebo co jasně vyplývá z dané situace (*po štyrech sem lezla / celá ubrečená / jo / až sem se dostala na silnici*).

Dále se zde vyskytují vsuvky neboli parenteze, které, jak uvádí Čechová (2008, s. 82), odrážejí „asociativní způsob myšlení“ (*a ted' tam byly kopřivy a vono mě nebylo já sem žala a vono mě nebylo v těch kopřivách ani vidět*). Pomocí vsuvek se pásmo řeči přerušuje a dodává se informace, která by jinak musela být začleněna do syntakticky složitější konstrukce. Díky nim lze oživit monotónnost textu a vyjádřit jimi nejen služku obsahovou, ale také aspekty hodnotící, emocionální, ironii nebo žertování (Müllerová, 2011, s. 158).

V mluvených projevech se také mohou objevovat deiktické prostředky, které, jak uvádí Zmetáková (2014), „referují, odkazují k mimojazykové realitě a ukotvují výpověď v kontextu“. Deixe slouží k identifikaci účastníků komunikace a jazykových výrazů s objekty vnějšího světa.

Někteří mluvčí mohou ve svých projevech používat také přídatných výrazů nebo kontaktních částic (*žejo, no a, no, no ale, jávám něco řeknu* apod.). Pomocí nich mohou osoby přitakávat, odmítat, vyjadřovat rozpaky nebo hodnotit danou situaci (Vondráček, 1998).

Mezi časté syntaktické prostředky, které se používají pro stylizaci mluvené řeči v textu, patří podle Müllerové (2011, s. 157) také reprodukce a citace cizí nebo vlastní řeči (*a vona slečno už ám to / = vlak / jede / a já jí říkám jen děte já přidu za váma / ale už sem von mi říkal slečno / nezustala byste tady?*).¹

3.3 Morfologické prostředky obecné češtiny

V projevech, které slouží k běžné komunikaci, dochází často ke kombinování prostředků spisovných s nespisovnými. V České republice existuje mnoho dialektů a nářečí, které se řadí do nespisovného jazyka. Nářeční jevy slouží podle Čechové (2008, s. 73) jako „charakterizační prostředky, pomocí nichž byly jednající postavy povídek a románů zasazovány do prostředí (zpravidla mezi společenské vrstvy venkovské), obdobně jako byly zařazovány sociálně prostřednictvím prostředků slangových a argotických“. O nářečích a nespisovných podobách českého jazyka pojednává řada autorů, jako jsou například Daneš, Hubáček nebo Chloupek, kteří zkoumají rysy substandardních variant. Nicméně pro účely této práce a následné analýzy divadelní hry bude tato kapitola zaměřena převážně na prostředky, které jsou charakteristické pro obecnou češtinu.

¹ Veškeré příklady, na kterých byly znázorněny prostředky z roviny syntaktické, pocházejí z MÜLLEROVÁ, Olga. Syntax mluvených výpovědí. In: ČMEJRKOVÁ, Světlá a Jana HOFFMANNOVÁ. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*.

3.3.1 Obecná čeština

Obecná čeština je jednou z možností, pomocí níž lze stylizovat mluvené projevy v textu. Je to nejčastěji používaný útvar, který slouží k běžnému dorozumívání. Jedná se o nespisovnou formu českého jazyka, kterou se mluví především v Čechách a na západní Moravě. Používá se pro ni také název interdialekt a podle Daneše (1997, s. 165) představuje poměrně stabilizovanou a uživateli uvědomovanou nadnářeční varietu.

Stavba projevů využívajících obecných prvků je založena především na bezprostřednosti, spontánnosti, primární mluvenosti a dialogičnosti. Konstrukce vět a souvětí není přesná a většinou je zde přítomna kontextová i situační elipsa nebo apozice. Oproti veřejné komunikaci, v níž se používá spíše spisovný jazyk, se obecná čeština vyznačuje velkým počtem výrazů s vyšším stupněm expresivity, užíváním frazémů nebo slangových slov (Daneš 1997, s. 166).

Obecná čeština se projevuje i v mluvě postav v krásné literatuře a podle Kufnerové (1994, s. 71) proniká stále ve větší míře i do uměleckého překladu. Zde se objevuje již od druhé poloviny dvacátého století jako „výraz potřeby reagovat na živou mluvenou mateřštinu i na jazyk originálu“ a v soudobém překladu je její přítomnost v dialozích téměř samozřejmostí (Kufnerová 1994, s. 72, 73).

3.3.2 Tvarosloví a hláskosloví

Obecná čeština v sobě zahrnuje varianty hláskové a tvaroslovné. Ty podle Čechové (2008, s. 133) označují podoby slov, které se liší kvantitou nebo kvalitou samohlásky nebo souhlásky. Změny v kvantitě nebo kvalitě se mohou projevovat v různých částech slov. Kvantita samohlásky se může lišit v kořenu slova jako například *umývárna*, *umývadlo* / *umyvárna*, *umyvadlo*, *děšť* / *dešť* aj. Kvantitativní pak mohou být samohlásky jako například *křupat* / *křoupat* nebo souhlásky *klovat* / *klobat* aj. Častá je také změna a deformace výslovnosti v různých formách slovesa *být* – *bysme* / *by sme*, *abysme* / *aby sme*, *kdybysme* nebo *dybysme*.

V mluvených projevech se mohou dále vyskytovat varianty slov s předponou *ou-* namísto spisovného *ú-* (např. *ouřad*, *ouřadování*, *oušlapek*).

V tomto případě dochází k odlišnostem nejen mezi slovy spisovnými a nespisovnými, ale také z hlediska expresivity mají podoby slov s *ou-*, jak tvrdí Čechová (2008, s. 134), tzv. „znevažující význam a přidech hanlivosti“. Předpony *ou-* mohou také slovům přidávat na významu starobylosti a dávnosti, čímž představují jeden z prostředků pro charakterizaci postav do určitého období (např. *má oucta* nebo *oupěnlivé volání* nebudou používat postavy z děl situovaných do 21. století).

Mezi další prostředky lze zařadit tzv. protetické neboli náslovné *v*. Podle Čechové (2008, s. 134) mají podoby s *v-*, obdobně jako slova s *ou-*, hanlivý přidech (*pěkná vobec, vopičí se po ní*) a ve starší umělecké literatuře slouží převážně k charakterizaci prostředí, k společenskému zařazení osob apod.

Velmi časté jsou také podoby slov s nespisovným *-ej* v kořeni slov nebo jako koncovka, kde *-ej* často nahrazuje spisovné koncové *-í / -ý* (*brejlí na mě, brejle, smejí, rejpat se v něčem, dobrej, mladej*). Tyto výrazy pak obsahují určitou míru expresivního zbarvení.

Do hláskové roviny spadá také nespisovné *-í / -ý*, které stojí na místě spisovného *-é* (*malý město, převlíknout, litat*), a dále může docházet k vynechávání slabičného *-l* v mužském rodě přičestí minulého jako například ve slovech *řek, moh* apod.

V běžně mluvených projevech se používají i unifikované koncovky *-é, -ý* nebo *-ma* v plurálových tvarech přídavných jmen (*mladé děvčata tancovaly, malý lidi*) a v instrumentálu (*těma dobrejma ženama*).

Všechny tyto výše zmíněné prostředky mohou napomáhat ke stylizaci mluveného projevu a vystižení vlastností literárních či dramatických postav. Jak tvrdí Čmejrková (2011, s. 173, 174): „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

Jak již bylo zmíněno v kapitole č. 1, divadelní hry Martina McDonagha jsou charakteristické jazykovou expresivitou, pomocí níž je stylizována mluvenost některých postav. Proto bude tato část práce zaměřena na způsoby, jakými se expresivita projevuje v textu. Hlavním zdrojem pro tuto kapitolu představuje publikace Joasefa Václava Bečky, který se touto problematikou zabývá.

3.4.1 Expresivní vyjadřování

Do sféry mluvenosti patří také výrazy expresivní. Pomocí expresivity se podle Bečky (1997, s. 57) umocňuje působení slova a zvyšuje se tak účinek na adresáta. Mluvčí používají tyto výrazy pro vyjádření citového vztahu, hodnocení nějaké události nebo jimi dávají najevo své pocity a postoje k určité osobě, věci nebo situaci.

Nejzřetelněji vynikají ze slovní zásoby výrazy, u kterých je možné expresivitu poznat bez kontextu. Expresivní charakter je neoddělitelnou součástí jejich významu a Zima (1961, s. 10) označuje tento druh expresivity jako inherentní. Tato slova jsou nápadná pro svou hláskovou nebo slovtvornou podobu. Většina slov však nemá znaky expresivity ve svém základním významu. Takovéto výrazy jsou původem neutrální a expresivními se stávají až při použití v určitém kontextu. Zima (1961, s. 10) tvrdí, že v tomto případě dochází k významovému větvení slova, jež má vedle svého významu věcného i jiný význam, který může být i expresivní, a tuto expresivitu nazývá jako adherentní. Slova se mohou stát expresivními podle kontextu také v případě, že dojde k použití rozdílných stylistických vrstev v rámci jednoho textu. Tento druh expresivity nazývá Zima (1961, s. 11) kontextový.

Expresivitu lze dělit do různých rovin. Bečka (1992, s. 18) vymezuje čtyři základní skupiny – expresivitu citovou, apelovou, zvukovou a výrazovou.

Expresivita zvuková

Zvuková expresivita je dána užitím slov, která jsou nápadná proto, jak zní. Do této skupiny patří především citoslovce (*prásk, žbluňk*), zvukomalebná slova (*ťuk, ťuk*) nebo slova s příznakovou skladbou slabik (*cimprcampr*). Bečka (1992, s. 117) sem také zařazuje dysfemismy a zhrubělá slova, jejichž zvuková podoba byla upravena, aby vyjadřovala negativní druh citového vztahu (*čumět, čmuchat, trajdat* apod.). Zvukově expresivním pojmenováním mohou být označeny také nesympatické osoby (*š'oura, rajda, ňouma* apod.) a vlastní jména osob nebo věcí (*Žalman, Hélouan* apod.). V textu se tyto výrazy používají především proto, aby danou výpověď oživily.

Expresivita apelová

Apelová expresivita vyjadřuje přímý apel na adresáta. Tento druh expresivity mají podle Bečky (1992, s. 124) jen apelová citoslovce (*pst, pšt*). Významová slova dostávají apelovou expresivitu až v kontextu například ve větách přacích, rozkazovacích a tázacích.

Expresivita výrazová

Výrazová expresivita je dána nápadností ve způsobu užití slova. To znamená, že je slovo použito v oblasti, v níž se běžně nevyskytuje. Stává se tak nápadným a nabývá výrazové expresivity. Jak tvrdí Bečka (1992, s. 124): „Výrazová expresivita vzniká právě z rozporu mezi běžnou lexikální platností slova a novou, aktualizovanou platností slova jako jednotky pojmenovávací.“ Do tohoto druhu expresivity je tedy možné zařadit archaismy, které slouží především k dobové charakterizaci. Dále pak neologismy, jež bývají vytvořeny jen pro určitý kontext a situaci. Objevují se zde také inkongruentní výraz nebo nepřímá pojmenování. Mohou sem patřit i různá nářečí, slangová slova, hantýrka nebo mluva profesní.

Expresivita citová

Pomocí tohoto druhu expresivity se vyjadřuje citový vztah k označované skutečnosti. Podle Bečky (1992, s. 197) nevyjadřujeme pomocí jazyka jen své

myšlenky, ale také city. Proto je téměř každá věta ve spontánním mluveném projevu provázena buď silnějším, nebo slabším citovým výrazem. Při stylizaci mluvenosti je tedy využití citové expresivity velmi časté. Literární a dramatické postavy dávají najevo své vztahy, které zaujmají k určité osobě nebo situaci, a čtenář nebo posluchač tak může lépe pochopit charakter jednotlivých protagonistů a motivaci k jejich činům.

Do citové expresivity se řadí citoslovce, hodnocení lichotivá a hanlivá. Patří sem například oslovování domácími jmény, dětské výrazy, zdrobněliny, slova zveličená, eufemismy, slova tabuizovaná a také vulgarismy a nadávky. Hoffmannová (2011, s. 369) dále rozděluje sprostá slova do několika skupin. Jednou z nich jsou tzv. koprofálka (*prdel, hovno* apod.), pornofálka (*kurva, řiť, buzik/buzna* apod.), spadají sem i nadávky, které jsou založeny na jménech zvířat (*vůl, kráva* apod.), a také mnoho jiných nadávek, jež se používají ve vokativu a v osloveních (*prevíte, blbečku vypatlaná* apod.). Hoffmannová (2011, s. 369) se také zmiňuje o „sémantické vyprázdňenosti oslovení *ty vole*“. Z tohoto výrazu se podle ní stala „mechanicky užívaná kontaktní částice či vycpávka“.

Při vyjadřování citové expresivity dochází často ke kombinaci prostředků lexikálních s gramatickými. K citovému zabarvení výpovědi tak může přispívat užití prostředků obecné češtiny, slang, vulgarismy, pořádek slov ve větě, použití zájmen převážně první a druhé osoby v podmětu a zájmeno *to*, dativ sdílnosti, užití přítomného času namísto minulého nebo druh věty. Pro vyjádření silných citových emocí je také možné tyto expresivní prostředky hromadit v rámci jedné věty, čímž dojde k umocnění expresivního charakteru dané výpovědi.

3.5 Mluvený anglický projev

Angličtina je jazyk izolační a při stylizaci mluvenosti upřednostňuje jiné jazykové prostředky než čeština, která spadá do skupiny jazyků syntetických. Rysy mluveného anglického projevu lze rozdělit do několika rovin. Pro účely následné analýzy však bude důležitá především rovina gramatická a lexikální, které tatko ve své publikaci vymezuje Urbanová.

3.5.1 Rovina gramatická

Jedním z charakteristických rysů mluveného jazyka je podle Urbanové (2002, s. 15) složitá gramatická struktura. Oproti psaným textům není mluvený projev ve většině případů předem připravený a často postrádá návaznost a propojenost. Řeč tedy nemusí být vždy plynulá, zřetelně syntakticky vyjádřena a při mluvení tak vznikají složité strukturované výpovědní řetězce.

K dalším a velmi častým prostředkům pro vyjádření mluvenosti patří elipsa. Pomocí elipsy se označují části výpovědi, které jsou v textu vynechány (například podmět nebo pomocné sloveso). Místo otázky „*Are you going home?*“ tak stačí použít jen „*Going home?*“. Mluvený jazyk je, jak tvrdí Urbanová (2008, s. 43), silně zapojen do patřičného kontextu, a proto je dobré znát komunikativní situaci a vztahy mezi jednotlivými účastníky promluvy. Pokud posluchači nebo čtenáři znají kontext situace, v níž se konverzace odehrává, zůstává pro ně nedokončená nebo neúplná věta stále srozumitelná.

Pro mluvenou angličtinu je dále charakteristické nepřímé vyjadřování. Mluvčí tak sděluje nejen to, co slova bezprostředně znamenají, ale svou výpovědí myslí zároveň i něco jiného. Sdělení může být proneseno například ve smyslu kritického hodnocení, apelu na adresáta nebo tím může být poukazováno na určitý problém. Nepřímé a významově neurčité výpovědi napomáhají mluvčímu ke zdvořilému vyjádření toho, co by mohlo adresáta přímým vyjádřením urazit. Jejich užitím se zmírňuje naléhavost výpovědi a mluvčí tak může adresátovi sdělit informace ohleduplněji. Jak tvrdí Urbanová (2002, s. 17): „Anglický mluvčí se vyhýbá autoritativním zevšeobecněním a jednoznačným tvrzením. Vyjadřuje se

tak, aby jeho výpověď byla z hlediska významu otevřená.“ Účastníci konverzace jsou tak díky nepřímému vyjadřování zdvořilejší a mohou si zachovat dobrou pověst.

Mluvenou angličtinu lze stylizovat také pomocí oznamovacích otázek, přívěsných otázek, neboli tázacích dovětků, a větovými komentáři. Urbanová (2008, s. 44) poukazuje na to, že „anglický mluvčí si potřebuje svoje tvrzení v rozhovoru s druhou osobou neustále ověřovat“ a pomocí těchto prostředků může lépe stimulovat adresáta k tomu, aby na jeho odpověď zareagoval.

3.5.2 Rovina lexikální

Anglická slovní zásoba, která se používá v běžných konverzacích, je podle Urbanové (2002, s. 24) „zdánlivě jednoduchá a významově neurčitá“. To přispívá k potenciální nejednoznačnosti a mnohovýznamovosti slov. Z tohoto důvodu je často nutný kontext, aby byl jejich význam blíže specifikován a správně pochopen.

Mezi základní prostředky anglické slovní zásoby patří také krátká a jednoduchá slova, nejčastěji jedno nebo dvouslabičná např. *get*, *give*, *go* apod. Urbanová (2002, s. 24) tvrdí, že se těmito slovy, která jsou většinou germánského původu, dává přednost především z hlediska řečové ekonomie. Díky nim mluvčí rychle sděluje určitou informaci a adresát ji může lépe vnímat. Oproti tomu dlouhá slova cizího původu (latinská nebo řecká) naznačují kultivovanost a stylistickou uhlazenost, která je charakteristická převážně pro jazyk psaný. Preferování jednoslabičných slov v mluvené řeči tak často vede ke zkracování slov víceslabičných, například *lab* namísto *laboratory* nebo *prop* místo *property* (Urbanová, 2002, s. 25).

Pro mluvený jazyk je podle Urbanové (2008, s. 53) dále charakteristické užívání citoslovcí a neartikulovaných zvuků (*aha*, *vow*, *yep* apod.). Mluvčí jimi vyjadřuje váhání, překvapení, pocity radosti, trapnosti nebo svůj nesouhlas. Jelikož k jednomu z rysů mluveného jazyka patří i bezprostřednost, je potřeba, aby „mluvčí reagoval bez zábran a nekorigoval natolik své citové postoje“

(Urbanová, 2008, s. 53). Toho lze v textu dosáhnout použitím citoslovcí, která v sobě obsahují vysokou míru expresivity a citových hodnocení.

V mluveném jazyce se také hojně objevují frazeologismy, idiomatická spojení, slangové výrazy, slova se silným negativním emocionálním zabarvením a argotismy (např. *wishy-washy*, *bloody*, *fishy*, apod.). Všechny tyto prostředky obohacují projev o běžné hovorové výrazy a podobně jako citoslovce v sobě obsahují kladné nebo záporné konotace. Užitím těch to výrazů v textu může autor nebo překladatel lépe vyjádřit vztahy mezi účastníky komunikace.

Slovní zásoba mluveného jazyka obsahuje podle Urbanové (2008, s. 53) i diskurzní částice a jiné pragmaticky funkční výrazy jako jsou například *well*, *I mean*, *you know* apod. Jelikož tato slova nemají referenční význam, naznačují spíše vzájemný kontakt mezi mluvčím a adresátem a také slouží jako tzv. „signály interakce a blízkosti“ účastníků promluvy (Urbanová, 2008, s. 53). Proto jsou tyto prostředky vhodné pro stylizování spontánní mluvené řeči v textu.

Běžné jsou i tzv. vágní výrazy jako jsou např. *a bit*, *a lot*, *probably*, apod. a důležitou roli hrají také zájmena ukazovací, vztažná a zvrtná, která se podílí na zdůraznění aktuálnosti a autentičnosti promluvy.

Pro stylizaci mluvenosti se často používají vysvětlující dodatky, které podle Urbanové (2008, s. 54) přispívají k tomu, že promluva vzbuzuje dojem neplánovanosti a také svědčí o nahodilosti témat, jež se v dané konverzaci probírají. Mezi takovéto dovětky patří spojení, jako jsou například *I mean*, *maybe*, *I suppose* apod.

V mluvených projevech se také vyskytuje oslovení adresáta mnohem častěji, než je tomu u komunikace psané. Účastníci tím signalizují vzájemný vztah, který Urbanová (2008, s. 54) rozděluje do několika kategorií – vztahy formální, jež vyjadřují zdvořilost a úctu k adresátovi prostřednictvím titulů (*Mr*, *Mrs*, *Miss*, apod.); vztahy přátelství a rovnocennosti, které jsou vyjádřené pomocí užití křestního jména nebo přezdívky (*Margaret – Meg*, *William – Bill*); kladné osobní citové vazby k adresátovi (*love*, *honey*, *dabrling* apod.); a osobní vztahy, jež vyjadřují negativní postoje k určité osobě nebo věci (*you bloody bastard*, *you fool*, *that son of a bitch* apod.).

Posledním charakteristickým prvkem mluveného projevu jsou podle Urbanové (2002, s. 26) idiosynkratické výrazy. Například výběr zesilujících a zeslabujících výrazů a frekvence jejich výskytu v textu je do určité míry individuální. Značí o individualitě a zvláštnosti vyjadřování každého mluvčího. Pro překlad divadelních textů jsou tedy obzvláště důležité, protože se značně podílejí na charakterizaci jednotlivých dramatických postav.

4. Analýza překladu divadelní hry *Mrzák inishmaanský*

V následující kapitole budou analyzovány vybrané ukázky z divadelní hry *The Cripple of Inishmaan* a jejího českého překladu *Mrzák inishmaanský* od Ondřeje Pilného. V předcházející části této práce byly vymezeny některé roviny, pomocí kterých je možné mluvenost stylizovat. Na základě jejich českého rozdělení budou členěny i ukázky této kapitoly.

Jelikož je cílem této práce zjistit, jakým způsobem jsou postavy jazykově charakterizovány, budou zvolené ukázky rozděleny do podkapitol podle jednotlivých protagonistů, kteří zde hovoří. Je však nutné zdůraznit, že jedním z rysů divadelních her jsou dialogy (viz kap. 2.1), v nichž nejlépe vyniknou jazykové rysy osob. Proto bude v některých ukázkách analyzováno i více postav najednou, aby byl zdůrazněn jejich odlišný způsob vyjadřování.

Každé ukázce bude předcházet krátký komentář. V něm bude stručně popsána situace, která se v této části hry momentálně odehrává. Následovat budou dostatečně dlouhé příklady, na nichž bude lépe patrný daný kontext a patřičně vyniknou jazykové rysy jednotlivých postav. Komentované jevy budou v ukázkách tučně zvýrazněny a pro lepší přehlednost budou zmíněny i v analyzovaném textu.

Důležité je také poukázat na skutečnost, že se prostředky pro stylizování mluvenosti v angličtině a češtině odlišují. Cílem této práce není jen samotná analýza překladových protějšků, ale zaměřuje se především na jazykovou charakterizaci postav. Proto budou komentáře k vybraným anglickým ukázkám pojaty komplexněji a budou analyzovat styl, jakým se postava vyjadřuje, i na jiných rovinách než jak uvádí nadpis patřičné kapitoly. Dále bude následovat český komentář, který se zaměří už na konkrétní jazykové jevy, jež byly blíže popsány v kapitole 3 a podle kterých je také následující část práce rozčleněna.

4.1 Morfologické prostředky obecné češtiny

Jak bylo uvedeno v kapitole č. 1, pro postavy v divadelní hře *The Cripple of Inishmaan* je charakteristické expresivní vyjadřování. To je v češtině, jak tvrdí Knittlová (2010, s. 63), rozprostřeno do větší šíře a na více členů výpovědi. Oproti angličtině, kde se emocionálnost často jen vyrozumívá z kontextu nebo je dána lexikálně, má čeština mnohem více morfologických prostředků, které v uměleckém funkčním stylu bohatě využívá. Z tohoto důvodu bude u každé ukázky nejprve komplexně rozebrán způsob, jakým byla stylizována mluvenost jednotlivých osob v anglickém originálu, a poté bude následovat analýza českého překladu, která se zaměří především na hláskové a tvaroslovné rysy obecné češtiny.

4.1.1 Kate a Eileen

Kate a Eileen jsou dvě dámy ve věku kolem pětadesáti let. Společně žijí a také pracují v malém obchodu se smíšeným zbožím na ostrově Inishmaan. Zároveň se starají o chromého sirotka Billyho, kterému se chvíli po narození utopili rodiče. Billymu je v této hře již asi sedmnáct let a svým tetám, u kterých žije, přiděluje neustále starosti. Následující dvě ukázky obsahují konverzaci těchto dvou postav, Kate a Eileen, které v celé hře často řeší právě otázku jejich svěřence Billyho a trápení, které díky němu mají.

Ukázka č. 1

Kate a Eileen si povídají o Billym. Jelikož je Billy zmrzačený a také není příliš hezký, obávají se jeho tety, že si nikdy nenajde žádnou dívku, která by ho měla ráda, natož aby mu dala pusu.

KATE: She'd kiss a bald donkey. And she'd still probably **draw the line at Billy. Poor Billy.**

EILEEN: **A shame too.**

KATE: A shame too, because Billy does have a sweet face if you ignore the rest of him.

EILEEN: **Well he doesn't really.**

KATE: He has **a bit of** a sweet face.

EILEEN: **Well he doesn't really**, Kate.

KATE: Or his eyes, **I'm saying**. They're nice enough.
(*The Cripple of Inishmaan*, s. 3)

KATE: Ta políbí i **plešatýho vosla**. Ale Billyho, tam by asi přibrzdila i **vona**. Chudák Billy.

EILEEN: A stejně je to škoda.

KATE: A stejně je to škoda, **poněvač** Billy je přece ve **vobličej** **hezkej**, **dyš si vodmyslíš** ten zbytek.

EILEEN: Teda, ani moc ne.

KATE: No, tak celkem **hezkej**.

EILEEN: Ani to ne, Kate.

KATE: Tak **voči**, **povídám**. Ty má **pěkný** až dost.
(*Mrzák inishmaanský*, s. 2)

Mluvený projev Kate a Eileen je stylizován paralelními konstrukcemi (např. *well he doesn't really*), pomocí kterých, jak tvrdí Čechová (2008, s. 327), lze vyjádřit emotivnost dané promluvy a zároveň intenzifikovat její obsah. Dále se ve VT vyskytují elipsy (*poor Billy, a shame too*), které dialog těchto postav nijak nenarušují, protože se obě dámy dobře znají a hovoří o stejném tématu. Není pro ně tedy těžké vytušit, co chce ta druhá asi říci. Dále používají idiomatická spojení jako například ve větě „*And she'd still probably draw the line at Billy*”. Tyto výrazy přispívají k naznačení blízkého vztahu mezi oběma postavami a neformálnosti jejich rozhovoru. Časté je také užívání vágních výrazů (*a bit of*) a diskurzivních částic (*well, really*).

Pro stylizaci mluveného projevu v CT využívá překladatel velkého množství prostředků obecné češtiny. Konkrétně se jedná o slova s výrazným protetickým *v* (*vosla, vod, vona, vobličej, vodmyslet*), která, jak bylo zmíněno v kapitole č. 3, dodávají celé konverzaci větší emotivnosti. Výrazy s nedbalou výslovností (*poněvač, dyš, povídám, céra*) pak přispívají k zasazení těchto postav do venkovského prostředí a navozují dojem familiárnosti mezi oběma účastníky promluvy. Dále se zde vyskytují nespisovné podoby slov s *y* namísto spisovného *é* (*plešatýho, pěkný*) a nespisovné koncovky *-ej* (*hezkej*). Díky těmto prostředkům je patrné, že osoby, které spolu takto hovoří, nepocházejí z vysokých sociálních vrstev, ale vhodným způsobem zasazují postavy Kate a Eileen do prostředí malého venkovského obchodu. Z jejich rozhovoru a stylu, jakým spolu hovoří, je zřejmé, že se dobře znají a jejich vztah je velice blízký. Řeč Kate a Eileen je

stylizována způsobem, který zároveň vyjadřuje jejich emocionální postoj k probíranému tématu a vzbuzuje dojem, že celá konverzace je spontánní a neformální.

Ukázka č. 2

Billy si chtěl vyzkoušet, zda má šanci uspět jako herec ve filmu, ve kterém by mohl hrát opravdového mrzáka, a proto odjel do Ameriky. Svým tetám se ale několik měsíců neozval a ty se obávají, jestli je ještě vůbec naživu. Kate ze samého strachu a nervozity začala mluvit s kameny a v následující ukázce se o tomto prapodivném způsobu, jak se vyrovnává s tíživou situací, dohaduje s Eileen, která si Kate za mluvení do kamenů dobírá.

KATE: Them stone days were when I had trouble with me nerves and **you know well** they were, **Eileen!** Didn't we agree on never **bringing the stone business up!**

EILEEN: We did, and I'm sorry for **bringing the stones business up**. It's only because I'm as worried as **ya** that I let **them stones** slip.

KATE: Because people who live in **glass houses** shouldn't throw **stone-conversations** at me.

EILEEN: What **glass house** do I live in?

KATE: We had twenty Yalla-mallows in the **ha'penny** box the other day and I see they're all gone. How are we **ever** to make a profit if you keep eating the new sweeties before anybody's had a chance to see them?

(The Cripple of Inishmaan, s. 38, 39)

KATE: Ty kameny, to bylo, **dyš sem** měla potíže s **nervama**, a ty to dobře víš, Eileen! Dohodly **sme** se snad, že **vo** těch kamenech už nikdy nebudeme mluvit!

EILEEN: To je pravda, a **vodpust'**, že **sem vo** nich mluvila. Jen mě to s **těma kamenama** uklouzlo, **poněvač** mám **stejnejs** strach jako ty.

KATE: **Poněvač** ten, kdo si nezamete na **vlastním** prahu, mě nemá co **vosočovat řečma vo** kamenech.

EILEEN: A co bych si měla zamést?

KATE: **Neni** to tak dávno, co **sme** v **půlpencový** krabici měly dvacet **pytliků** maršmelounů, a teď koukám, že **sou** fuč. Jak máme mít **ňákej** zisk, **dyš pokaždý** sníš všechny **nový bombóny**, **eště** než se na ně stačí někdo jen podívat?

(Mrzák inishmaanský, str. 25)

V tomto úryvku spolu opět hovoří Kate a Eileen. Oproti první ukázce je však tato situace vypjatější. Obě dámy jsou více nervózní, podrážděné a mají strach. To je patrné i na zvýšené frekvenci opakujících se slov a částí vět (*the stone business, glass house*), což zde přispívá k navození dojmu nepřipraveného a

spontánního hovoru. Obě dvě postavy používají krátká, jednoduchá, jednoslabičná případně dvouslabičná slova a stažené tvary (*o'er, ha'penny*), které, jak bylo blíže popsáno v kap. č. 3, přispívají k ekonomičnosti vyjadřování a dodávají celému dialogu na spádnosti. Objevují se zde často diskurzivní částice (*well, you know well*), vsuvky i vágní výrazy (*ever*), které značným způsobem přispívají k navození dojmů spontánního a reálného dialogu.

V cílovém textu použil překladatel pro stylizaci mluveného projevu těchto postav prvky obecné češtiny. Jsou zde patrné unifikace koncovek *-ma* v instrumentálu množného čísla (*nervama, těma, kamenama, řečma*). Jejich projev se tak jeví jako přirozený a nikterak předem připravený. Obě postavy také používají velmi často protetické *v*, které zde například slovu „*vosočovat*“, jak uvádí Čechová (2008, s. 134), přidává na hanlivosti. Kombinace náslovného *v* a unifikovaná koncovka *-ma* (*mě nemá co vosočovat řečma vo kamenech*) pak dodává celkové výpovědi na dynamičnosti a ráznosti.

Dále se zde vyskytují podoby slov s *ej* namísto spisovného *í/ý* (*stejněj, ňákej*) a nespisovné *í/ý* nahrazuje spisovné *é* (*celý, půlpencový, pokaždý, nový*), což naznačuje, že navzdory momentálním rozepřím, se obě postavy dobře znají. Jejich vztah je velmi blízký, a proto nemusejí dbát na formálnost a správnost svého vyjadřování. To je patrné i na četných variantách slov s nedbalou výslovností (*dyš, sem, eště, poněvač, vlastním, pytlíků*).

4.1.2 Johnny Pateena Mika

Johnny Pateena Mika je muž, kterému je přibližně pětadesát let. Je častým zákazníkem v obchodě, ve kterém prodává Kate a Eileen. Sám se označuje za místního zpravodaje a shání všelijaké informace, které roznáší dále mezi lidmi žijícími na ostrově. Je velice zvědavý až dotěrný a jeho zprávy nejsou nikterak zajímavé. Ostatní obyvatele jimi spíše nudí a zdržuje. Následující dvě ukázky budou zaměřeny na postavu Johnnyho a na způsob stylizace jeho mluveného projevu.

Ukázka č. 3

Johnny Pateena Mika vejde do obchodu, ve kterém prodávají sestry Kate a Eileen. Johnny jim chce sdělit jednu ze svých novin, ale Kate se spíše zajímá o Billyho a Johnnymu nevěnuje příliš pozornosti. Ačkoliv se v této ukázce objevuje i replika Kate, bude následný komentář zaměřen převážně na Johnnyho, jehož charakterizace lépe vynikne v porovnání s replikami ostatních postav.

JOHNNY: How is all? Johnnpateenmike does have three pieces of news to be telling **ye this** day...

KATE: **You didn't see Cripple Billy** on your travels now, **Johnnpateen**?

JOHNNY: You have **interrupted** me pieces of news now, **Mrs Osbourne**, and **the** third piece of news was a great piece of news, but if you want to **interrupt** me with fool questions **so** be it. **Aye**, I **saw** Cripple Billy on me travels. I **saw** him sitting on the hedgebank, the bottom of Darcy's fields.

KATE: What was he doing sitting on the hedgebank?

JOHNNY: **Well** what does he usually be doing? He was looking at a cow. Do **ye** have any more interruptions?

(The Cripple of Inishmaan, s. 4)

JOHNNY: Jak se vede? Johnny Pateena Mika vám dneska nese tři noviny...

KATE: **Neviděls** na **svejch** pochůzkách Mrzáka Billyho, Pateena Johnny?

JOHNNY: Přerušila **ste mý** zpravodajství, pani Osbournová, a ta třetí novina byla novina veliká, ale **dyš** mě chcete přerušovat **hlupejma** dotazy, jak je libo. **Áno**, viděl **sem** na **svejch** pochůzkách Mrzáka Billyho. Viděl **sem** ho sedět na mezi u zídky, dole na Darcyho poli.

KATE: A co dělal, na **tý** mezi u zídky?

JOHNNY: Co tak asi **vobyčejně** dělává? Koukal na **ňákou** krávu. **Eště něčim** mě hodláte přerušovat?

(Mrzák inishmaanský, s. 3)

Do rozhovoru Kate a Eileen vstupuje v této ukázce postava Johnnyho. Způsob, jakým je stylizována jeho mluva, se od ostatních postav značně odlišuje. Jak již bylo výše zmíněno, Johnny je na ostrově považován za místního zpravodaje, který ví jako jeden z prvních lidí o všem, co se zde přihodilo. Je hodně upovídaný, ale zároveň mu dělá problém přejít k jádru věci. Při sdělování nových informací tak používá dlouhé větné komplexy, vsuvky a některé úseky často opakuje (např. *You have **interrupted** me pieces of news now, Mrs Osbourne, and the third **piece of news** was a great **piece of news**, but if you want to **interrupt** me with fool questions so be it. Aye, I **saw** Cripple Billy on me travels. I **saw** him*

sitting on the hedgebank, the bottom of Darcy's fields.) Na otázky druhých postav reaguje opět otázkou, což jeho mluvu do jisté míry ironizuje a vzbuzuje dojem povýšenosti nad ostatními (*Well what does he usually be doing?*). Je velice výřečný, a proto je ve VT stylizován pomocí kratších, relativně jednoduchých výrazů a stažených tvarů (*o'er*), které, jak bylo zmíněno v kapitole č. 3, přispívají k řečové ekonomii a adresát je tak může snadněji a rychle vnímat. V jeho mluvě se vyskytují také citoslovce (*eh, aye*) a diskurzivní částice (*so, well, sure*). Ačkoliv je z VT patrné, že informace, které chtěl Kate a Eileen sdělit, měl předem připravené, jeho tok myšlenek byl přerušen a ve snaze vrátit se zpět k původní myšlence, používá ve své mluvě více citoslovců a diskurzivních částic.

V cílovém textu využívá překladatel pro stylizaci jeho mluveného jazyka nespisovné podoby slov *s ej* a *y* namísto spisovných tvarů *s í/y* a *é* (*svejch, hloupejma, mý, tý*). Johnny se tituloval místním zpravodajem, a tak by se dalo očekávat, že bude používat poněkud vytříbenější slovník. Nicméně i v CT je jeho mluvený jazyk stylizován pomocí zkrácených tvarů a nedbalé výslovnosti (*ste, sem, dyš, ňákou, eště, něčim*).

V této ukázce na jeho informovanost spoléhá i postava Kate, která jeho projev přerušuje a snaží se zjistit, kde by mohl být Billy. Johnny na její dotaz reaguje podrážděně, protože je přesvědčen o senzačnosti svých nových zpráv a Kate o ně zjevně neprojevuje takový zájem, jaký by očekával (*ale dyš mě chcete přerušovat hloupejma dotazy, jak je libo*). Jeho odpověď je tedy stylizována pomocí nedbalé výslovnosti a objevuje se zde také unifikovaná koncovka *-ma*. Stejně jako Kate a Eileen (v předchozích ukázkách) používá Johnny výrazné protetické *v* (*vobyčejně*), které napomáhá dokreslit jeho charakter člověka pocházejícího z venkovského prostředí.

Ukázka č. 4

Johnny Pateena Mika vypráví jednu ze svých novinek o tom, jak se na ostrov Inishmaan chystá přijet tým kameramanů, který tam bude natáčet film o životě místních lidí.

JOHNNY: A little exodus Johnypateenmike foresees to the big island **so**, of any **lasses or lads** in **these** parts with the looks of a film star about them, wants to make their mark in America. **That** rules out all in this household, **I know**, it goes without saying, unless of course it's cripples and ingrates they're looking for. Me in me younger days **they'd've** been sure **to've** took, what with me blue eyes and me fine head of hair, and **probably** still today they'd be after taking me, what with me fine oratory skills could outdo any beggar the Dublin stage, **only as ye know**, I have me drunkard mammy to look after. 'The Man of Aran' they're going calling the film, and Ireland mustn't be such a bad place so if the **Yanks** want to come to Ireland to do their filming.
(*The Cripple of Inishmaan*, s. 7)

JOHNNY: A Johnny Pateena Mika teď **teda** předpovídá menší přesun směrem na **velkej** **vostrov**, **vydaj** se tam z **těhle** končin všechny holky a kluci, co **vypadaj** jak filmový hvězdy a chtěj se proslavit v Americe. **Vim**, že to předem vylučuje **celej** **tenhle** barák, to se samo sebou rozumí, pokud **vovšem** nesháněj mrzáky a nevděčnice. Mě by za **mejch** **mladejch** let určitě vzali, měl **sem** přeci modrý **voči** a **pěkný** **hustý** vlasy, a i dneska by mě snad **bejvali** vzali, mám přece **dobry** **řečnický** schopnosti – lepší než všichni **dublinský** blbouni dohromady – jenže, jak víte, **musim** se starat **vo** **vožralou** máti. „Člověk z Aranů“ se ten film bude **menovat**, a Irsko asi **neni** tak špatná zem, **dyš** se Amíkům chce do Irska jezdit filmovat.
(*Mrzák inishmaanský*, s. 5)

Stejně jako v předchozí ukázce i zde postava Johnnyho sděluje ostatním obyvatelům ostrova novinku, kterou se právě dozvěděl. Jeho projev je opět charakteristický rozsáhlými větnými komplexy. V rámci jedné věty se tak například všichni dozvídají, jak Johnny vypadal, když byl mladý, jak úžasné řečnické schopnosti má nyní a zároveň, že se musí starat o starou a často opilou matku.

Na postavě Johnnyho je zajímavé také to, že o sobě mluví ve třetí osobě „*a little exodus Johnypateenmike foresees to the big island*“. Upozorňuje tím na svou osobu a dává tak najevo, že je to právě on, kdo všechno ví a má vždy pravdu. Jeho mluva je stylizována také pomocí diskurzivních částic (*so, I know*) a často používá slangové výrazy (*lasses or lads, Yanks*), které opět jako v předchozí ukázce naznačují, že se nejedná o žádnou oficiální zprávu, ale jen o neověřenou Johnnyho novinku. Ke stylizaci jeho mluvy pak přispívá používání ukazovacích zájmen (*these, that*) a také stažené formy některých slov (*to've*).

Stejně jako při rozhovoru s Kate, i zde jsou v překladu Johnnyho repliky použity prvky obecné češtiny. Převážně se jedná o nespisovné *-ej* v koncovkách přídavných jmen (*velkej, celej*) a dále pak spisovné *i/ý* nebo *é* je nahrazeno nespisovnou podobou slov s *y, a* nebo *ej* (*mejch, mladejch, teda, dobrý, řečnický*).

Složitá souvětí, která často používá, pak také umožňují vyniknout výraznému protetickému *v* (*vovšem, vostrov, voči, vo, vožralou*), které používá ve všech případech, kde je to jen možné. Nezměněné zůstávají i zkrácené tvary slov a nedbalá výslovnost (*dyš, vim, neni*). Ze způsobu Johnnyho vyjadřování je patrné, že je jeho projev spontánní, neoficiální a sděluje ho lidem, které dobře zná, ve familiárním prostředí.

4.1.3 Billy, Bartley, Helena

Billy je hlavním protagonistou tohoto dramatu. V době, kdy se celá hra odehrává, je Billymu mezi sedmnácti a osmnácti lety. Vychovaly ho jeho dvě tety, Kate a Eileen, u kterých po smrti svých rodičů vyrůstal. Billy je od narození mrzák a ostatní obyvatelé ostrova mu proto neřeknou jinak než „Mrzák Billy“.

Další, stejně staré postavy této divadelní hry jsou Bartley a Helena. Bartley je Helenin bratr a je o rok mladší než jeho sestra. Helena má drsnou povahu a nenechá si od nikoho nic líbit. K Bartleymu se nechová zrovna nejlépe a nejrůznějšími urážkami a nadávkami ho ponižuje a utlačuje. Bartley se Heleny bojí, a i když je jen o rok mladší, v její přítomnosti si jí nedovolí příliš odporovat.

Následující ukázky 5, 6, 7 a 8 se zaměří převážně na porovnání způsobu vyjadřování těchto tří postav v různých situacích. Díky tomu bude možné pozorovat, zda se stylizace mluvenosti jednotlivých protagonistů bude shodovat nebo zda se bude u některého z nich lišit.

Ukázka č. 5

Billy si vymyslel, že trpí nevléčitelnou nemocí, aby vzbudil v ostatních soucit a mohl s nimi odjet na ostrov, kde se mělo odehrávat natáčení filmu. To se mu nakonec podařilo a na ostrově se setkal s lidmi od filmu, kteří mu nabídli, aby se zúčastnil konkurzu na roli opravdového mrzáka. Billy s nimi odjel do Ameriky, ale úspěšný nebyl. Po několika měsících se vrací zpět a vysvětluje, jak to bylo ve skutečnosti s jeho vymyšlenou nemocí. Ačkoliv se v této ukázce objevuje i replika

postavy Eileen, hlavní pozornost bude věnována analýze jazyka, kterým je stylizován Bartley a Billy.

BARTLEY: Well you're even more clever than I thought you was **so**, **Billy**. You've made a **laughing stock of every beggar** on Inishmaan, all thought **you'd gone and croaked it**, like **eejits**, me included. **Fair play to ya**.

EILEEN: Not everyone on Inishmaan. Some us of only believed you'd run off, and run off because you couldn't stomach the sight of the ones who raised you.

BILLY: Not for a second was **that** true, **Aunty Eileen**, and wasn't **the** reason I returned that I couldn't bear to be parted from **ye** any longer? Didn't I take me screen test not a month ago and have **the Yanks** say to me **the** part was mine? But I had to tell them it was no go, no matter how much money they offered me, because I know now it isn't Hollywood that's **the** place for me. It's here on Inishmaan, with **the** people who love me, and **the** people I love back.

(*The Cripple of Inishmaan*, s. 62, 63)

BARTLEY: Tak to **seš eště** chytřejší, než **sem** si teda myslel, **Billy**. Všichni na Inishmaanu **sou** teď za vola, **každej** si myslel, že si **natáh** brka, jak **starý** pitomci, a já jakbysmet. Klobouk **dólu**.

EILEEN: Ne **každej** na Inishmaanu. My **některý sme** si mysleli, že si **utek**, a že si utek, **poněvač si nemoh** vydržet s těma, který tě vychovali.

BILLY: Ani vteřinku **todle** nebyla pravda, teto Eileen. **Dyť** přece proto, že sem bez vás už **dýl nemoh** vydržet, **sem** se vrátil. **Dyť sem** přece ani ne před měsícem šel na ty testy a **Amíci** mi řekli, že sem tu roli dostal. Ale já jim musel říct, že to **nevemu** ani za nic, ať mi **nabízej**, kolik **chtěj**, **poněvač** teď už **vim**, že Hollywood pro mě není. **Patřím** sem na Inishmaan, k lidem, co mě **maj** rádi, a který mám rád já.

(*Mrzák inishmaanský*, s. 40)

V této ukázce lze spatřit rozdíl mezi stylem, jakým mluví Bartley a Billy. Ačkoliv jsou oba chlapci přibližně stejně staří, obsahuje Bartleyho mluva více slangových a vulgárních prostředků (*a laughing stock of every beggar, you'd gone and croaked it, like eejits*). Na rozdíl od něj se Billy vyjadřuje umírněněji. Jeho mluvenost je stylizována pomocí hovorových prostředků, které jsou pro postavu sedmnáctiletého chlapce v neformální situaci běžné a vyznívají zcela přirozeně. Nicméně v jeho replice se neobjevuje tolik vulgarismů, což je patrné i v následujících ukázkách, převážně v ukázce č. 7, ve které je jeho mluvenost porovnávána s pestrým slovníkem Heleny.

V části Billyho dialogu jsou výrazná ukazovací zájmena a určité členy, které zde odrážejí snahu vyvrátit předpoklad tety Eileen a zdůraznit, že co právě Billy říká, je pravda (*Not for a second was that true*). K tomu mu dopomáhá i občasné opakování slov, pomocí čehož chce tetu Eileen uklidnit a utvrdit ji, že ji

ve skutečnosti nemínil opustit. Mluvenost je pak u obou postav (Billyho a Bartleyho) stylizována pomocí diskurzivních částic (*well, so*) a oba chlapci také používají hovorovou podobu zájmena *you*, která se zde vyskytuje ve formě *ya, ye*. Podle používané vrstvy jazyka a volby slov jednotlivých postav je patrné, že mezi danými protagonisty panuje familiární vztah. To se projevuje také častým používáním oslovení, kdy například Bartley nazývá na konci věty Billyho jeho jménem nebo naopak Billy, když mluví ke své tetě, tak ji oslovuje *Aunty Eileen*.

Do češtiny je mluva jednotlivých postav stylizována pomocí prostředků nespisovné češtiny. Na první pohled jsou patrná slova se zjednodušenou podobou souhláskových skupin, jako jsou například výrazy *seš, eště, poněvač* nebo *todle*. Dochází zde také ke zkracování nebo naopak protahování některých samohlásek (*dólu, vim, patřim*). V cílovém textu se vyskytují nespisovné koncovky *-ej* (*každej*) a časté jsou také tvary přičestí s odsunutým *l* (*natáh, utek, nemoh*) nebo *i* (*maj*). Stylizace dialogu postav Billyho a Bartleyho naznačuje, že se obě postavy dobře znají a pocházejí ze stejného prostředí.

Ukázka č. 6

Další ukázka zachycuje rozhovor mezi Billym, Helenou a Bartleym. Baví se o týmu filmařů, který přijel na ostrov a má natočit tamní život. Helena a Bartley by se rádi ucházeli o roli v tomto filmu. Jejich konverzace se však rychle změní a řeší se Heleniny zážitky s místními kněžími.

BILLY: Sure, why would you think they'd let you be in the filming at all, **Helen?**

HELEN: Sure, look at as pretty as I am. If I'm pretty enough to get clergymen **groping me arse**, it won't be too hard to wrap film **fellas** round me fingers.

BARTLEY: Sure, getting clergymen **groping your arse** doesn't take much skill. It isn't being pretty they go for. It's more being on your own and small.

HELEN: If it's being on your own and small, why so has **Cripple Billy** never had his arse groped be priests?

BARTLEY: You don't know at all **Cripple Billy's** never had **his arse groped be priests**.

HELEN: Have you ever had your **arse groped be priests**, Cripple Billy?

(The Cripple of Inishmaan, s. 13, 14)

BILLY: A proč si myslíš, Heleno, že vás do toho filmu vůbec **vemou**?

HELENA: Stačí se jen kouknout, jak **sem** krásná, ne? **Dyš sem** dost krásná na to, aby mi **vošahávali** prdel kněží, nebude až tak **těžký**, **votočit** si kolem prstů chlápky **vod** filmu.

BARTLEY: Aby ti kněží **vošahávali** prdel, to teda moc práce nedá. Nejde jim **vo** to, jestli **seš** pěkná. Spíš, že **seš** malá a kolem nikdo **neni**.

HELENA: Jesli de **vo** to, bejt malej a sám, tak jak to, že Mrzákovi Billymu nikdy žádněj kněz prdel nevošahával?

BARTLEY: To nevíš, jesli **Mrzákovi Billymu** nikdy žádněj kněz **nevošahával** prdel.

HELENA: **Vošahával** ti někdy **ňákej** kněz prdel, **Mrzáku Billy**?

(*Mrzák inishmaanský*, s. 9)

V této ukázce se objevuje postava Heleny, nejmladší ženské protagonistky v celé hře. Její mluvený projev je velice zajímavý, protože se v něm vyskytuje velké množství slangových výrazů a vulgarismů (*groping me arse, fellas*). Tato drsná mluva však slouží převážně jako určitý obranný mechanismus, kterým skrývá svou zranitelnost. Na tuto skutečnost poukazuje i Čmejrková (2011, s. 368), která tvrdí: „Uživatelé „sprostých“ slov, „neučesaného“ jazyka jsou často spíše zoufalými a bezmocnými oběťmi agresivního, egoistického, lhostejného okolí a jejich vyjadřování je jen součástí jejich sebeobrané reakce.“ Helena se tak snaží spíše zapadnout do tamního prostředí a života na venkově.

Zajímavý je i její vliv na mladšího bratra Bartleyho. Ten v předchozí ukázce sice mluvil drsnějším jazykem, ale postavu Billyho oslovoval pouze jeho jménem. V přítomnosti Heleny, která neřekne Billymu jinak než *Cripple Billy*, používá Bartley stejné oslovení (*Cripple Billy*). Mluvený projev Heleny a Bartleyho je stylizován také pomocí častého opakování slov a stejných částí vět (*groping me arse, had his arse groped be priests*).

Překladatel používá při stylizaci jejich mluvy do českého jazyka pestré prostředky z kategorie obecné češtiny. V této části je nejvýraznějším prvkem protetické *v* (*votočit, vošahávali, vod, vo to*), které má v podání Heleny určitý přídech hanlivosti a dodává jejímu stylu vyjadřování více neotřelosti. Dále se v jejich dialozích vyskytují slova se zjednodušenou podobou souhláskových skupin (*vemou, dyš, seš*). Ta přispívají k dokreslení spontánního a autentického projevu lidí, kteří se dobře znají. Součástí stylizace jejich mluveného jazyka jsou i nespisovné koncovky např. *-ý (těžký)* a krátké formy samohlásek (*neni*). Veškeré prostředky zde vyznívají zcela přirozeně, protože se jedná o rozhovor dvou

sourozenců, kteří spolu od malička vyrůstají a mezi kterými je jen rok nebo dva věkového rozdílu.

Ukázka č. 7

Helena nemůže Billymu odpustit, že do Ameriky odjel právě on a ji nevybrali. Vyčítá mu, že se musela líbat s několika režiséry, aby jí slíbili místo, které nakonec získal Billy. Billy však Helenu vyvádí z omylu a vysvětluje jí, že se nelíbala s režiséry, ale že to byli jen kluci, co pracují s koňmi.

BILLY: I think it was mostly stable-boys who could do an American accent.

HELEN: **The bastards!** Couldn't you've warned me?

BILLY: I was going to warn you, but you seemed to be enjoying yourself.

HELEN: You do get a decent kiss off a stable-boy, is true enough. I would probably go stepping out with a stable-boy if truth be told, if it wasn't for the smell of **pig-shite** you get off them.

(*The Cripple of Inishmaan*, s. 77)

BILLY: **Myslim**, že to většinou byli kluci **vod** koní, **kerý** uměli mluvit s **americkým** přívukem.

HELENA: **Ty kurvy!** To si mě **nemoh** varovat?

BILLY: Já tě varovat chtěl, ale ty **si** vypadala, jako že se ti to líbí.

HELENA: No, kluci vod koní pořádně líbat **uměj**, to zas jo. Abych pravdu řekla, klidně bych s **ňákým** klukem vod koní **začla** chodit, **dyby** tak nesmrděli **těma prasečíma hovny**.

(*Mrzák inishmaanský*, s. 49)

V této ukázce se spolu baví Helena a Billy. Ve způsobu, jakým je stylizováno jejich vyjadřování, je patrný značný rozdíl. Pro mluvu Heleny je charakteristické používání vulgárních výrazů. Objevují se zde slova, jako jsou například „*the bastards*“ nebo „*pig-shite*“. Postava Heleny tak vyjadřuje překvapení a zlost, že se nechala takto doběhnout a uvěřila nepravým režisérům.

V českém překladu použil překladatel pro stylizaci jejího vyjadřování prostředky obecné češtiny. Pro výraz „*pig-shite*“ je v CT použito slov s unifikovanými koncovkami *-ma* v instrumentálu množného čísla „*těma prasečíma hovny*“. Volbou těchto prostředků obecné češtiny v kombinaci s velmi expresivním výrazem dodal překladatel celé výpovědi patřičné emocionalitu a Helenina replika zde vyznívá zcela spontánně a přirozeně. V mluvě Heleny se

dále vyskytují výrazy s nedbalou výslovností (*ňákym, začla, dyby*, apod.) a v zakončení příděstí minulého v mužském rodě vynechává slabičné *-l* (*nemoh*).

Ve VT je postava Heleny stylizována především pomocí lexikálních prostředků. V českém překladu pak dochází k jejich kombinaci s prostředky gramatickými, které přispívají k přirozenému vyznění celé promluvy. Pokud by projev, ve kterém se vyskytují takto vulgární výrazy, nebyl stylizován i pomocí nespisovných koncovek a ostatních prostředků hovorového jazyka, nabylo by vyjadřování této postavy nepřirozeného dojmu.

Oproti Heleně se v mluveném projevu Billyho vulgarismy nevyskytují. Jeho mluvenost je stylizována pouze pomocí prostředků obecné češtiny a to především zkracováním samohlásek (*myslim, americkym*) a nedbalou výslovností (*kery, si*, apod.). V části Billyho dialogu se vyskytuje také protetické „v“, které stojí před samohláskou „o“ (*vod*).

Repliky obou postav jsou stylizovány pomocí prostředků obecné češtiny. Díky nim je zřejmé, že se oba protagonisté dobře znají a jejich konverzace je zcela neformální. Kromě výskytu vulgárních výrazů v mluvě Heleny, zde nejsou patrné žádné výrazné rozdíly v užívání prostředků z gramatické roviny. Billy i Helena používají stejný dialekt, z čehož je patrné, že oba pocházejí ze stejného místa i stejné sociální vrstvy.

Ukázka č. 8

V následující ukázce hovoří pouze postava Billyho. Tato ukázka byla zvolena především proto, aby mohl lépe vyniknout rozdílný způsob stylizace mluvenosti hlavního protagonisty od jeho vrstevníků.

Billy se zde pokouší vyjádřit své city, které chová k Heleně. Chtěl by ji pozvat na procházku, ale je si vědom toho, že jeho vzhled není zcela ideální. Jelikož je Helena poněkud vybíravá a arogantní dívka, Billy tuší, že o něj nejspíš nebude mít zájem. Nakonec ale v sobě najde odvahu a Heleny se zeptá.

BILLY: I was trying to build up to... There comes a time in every fella's life when he has to take his heart in his hands and make a try for **something**, and even though he knows it's a one in a million chance of him getting it, he has to chance it still, else why be alive at all? **So, I was wondering** Helen, if maybe **sometime, y'know**, when you're not too busy or **something, if maybe...** and I know well I'm no great shakes to look at, but I was

wondering if maybe you might want to go out walking with me **some** evening. Y'know, in a week or two or **something**?
(*The cripple of Inishmaan*, s. 78)

BILLY: Chtěl **sem**... V životě jednou **přide** čas, kdy **každej** člověk musí vzít **srce** do dlaní a **vo** něco se pokusit, a i když ví, že má šanci jedna k miliónu, že se mu to povede, stejně to musí risknout, jinak proč by na tom světě vůbec byl? A já se tě teda chtěl zeptat, Heleno, **jesli** bys někdy, víš, až nebudeš mít moc práce a tak, **jesli** bys třeba... a já dobře **vim**, že nejsem zrovna manekýn, ale chtěl bych se tě zeptat, **jesli** bys třeba se mnou někdy večer nechtěla jít na procházku. Za **tejden**, nebo za čtrnáct dní jako, třeba?
(*Mrzák inishmaanský*, s. 50)

Billyho poněkud dlouhý monolog je ve výchozím textu stylizován pomocí složitých výpovědních řetězců s volnou větňou strukturou. Podle Urbanové (2002, s. 15) se takovéto větňé komplexy vytváří v mluveném jazyce především proto, že „řeč není plynulá a není ani zřetelně syntakticky vyjádřena“. Věty v Billyho replice nejsou dokončovány (*I was trying to build up to..., if maybe...*), vyskytují se zde časté odbočky a také elipsy. Používá také krátká, jednoduchá slova a diskurzni částice (*so, y'know*, apod). Dále se zde vyskytují zdvořilostní otázky, dovětky (*I was wondering Helen, if maybe...*) a vágní výrazy (*something, sometime, some*), pomocí nichž působí Billyho projev sice nesměle, ale zároveň kultivovaně a zdvořile.

Mluvenost této postavy je v CT stylizována pomocí zkracování samohlásek a vynecháváním písmen (*přide, sem, jesli*, apod.). Vyskytují se zde také prostředky obecné češtiny především nespisovné koncovky u přídavných a podstatných jmen jako například ve slově „*každej*“ nebo „*tejden*“ a protetické *v* před samohláskou *o* – „*vo*“.

Pomocí prostředků, které jsou použity v této ukázce, je patrné, že postavu, ke které Billy mluví, dobře zná a svůj projev říká při neformální příležitosti. Billy se v této ukázce nevyjadřuje příliš spisovně, na druhou stranu používá konstrukce vět, které by se mohly vyskytovat i v předem připraveném oficiálním proslovu.

4.2 Prostředky syntaktické

V kapitole č. 3 byly představeny roviny, ze kterých je možné vybírat prostředky pro stylizaci mluveného projevu v textu. Jednou z nich byla také rovina syntaktická, která bude v této kapitole analyzována na konkrétních ukázkách. Stejně jako v předchozí části 4.1 i zde budou jednotlivé úryvky řazeny podle postav, které v nich hovoří. Poté bude následovat rozbor syntaktických prostředků použitých nejprve v originálním anglickém textu a následně v jeho českém překladu.

4.2.1 Kate a Eileen

Ukázky č. 9 a 10 se soustředí na syntaktické prostředky, pomocí nichž je stylizován mluvený projev postav Kate a Eileen. Nejprve bude rozebrána replika Eileen, která vede dialog s Billym. Poté bude následovat konverzace mezi Eileen a Kate. Díky tomu bude možné sledovat, zda se mění způsob vyjadřování těchto postav v závislosti na tom, s kým zrovna hovoří.

Ukázka č. 9

Billy se domlouval s Helenou, zda by společně s ní a jejím bratrem mohli odjet na natáčení filmu na ostrov Inishmore. Jejich rozhovor vyslechla Billyho teta Eileen a tento nápad se jí vůbec nelíbil. Ačkoliv v této ukázce hovoří obě postavy (Eileen i Billy), analyzovány budou použité prostředky v replice Eileen, které v rozhovoru s postavou Billyho lépe vyniknou.

EILEEN: **Over my dead body** are you going to Inishmore filming, **Billy Claven!**

BILLY: Ah I was only thinking aloud, sure.

EILEEN: Well **stop thinking aloud! Stop thinking aloud and stop thinking quiet!** There's too much out thinking done in this house with you around. **Did you ever see the Virgin Mary going thinking aloud?**

BILLY: I didn't.

EILEEN: Is right, you didn't. And it didn't do her any harm!

(The Cripple of Inishmaan, s. 19-20)

EILEEN: **Jen přes mou mrtvolu** pojeděš filmovat na Inishmore, Billy Claven!

BILLY: Á, já jen **tak** nahlas přemejšlel.

EILEEN: **Tak přestaň nahlas přemejšlet! Přestaň přemejšlet nahlas a přestaň přemejšlet potichu!** Dyš seš doma, **tak** se v tomhle baráku přemejšlí až moc. Viděls někdy nahlas přemejšlet Pannu Marii?

BILLY: Neviděl.

EILEEN: Přesně **tak**, neviděl. A **tý to** taky neškodilo!

(*Mrzák inishmaanský*, s. 13)

V této ukázce hovoří Eileen ke svému svěřenci Billymu. Ze způsobu, jakým je stylizována její mluvenost, je patrné, že je Eileen velmi rozrušená. Hned v první replice je patrná inverze (*Over my dead body are you going to Inishmore filming*). Výrazem „*over my dead body*“ na začátku věty Billymu důrazně zakazuje kamkoliv odjet. Následuje oslovení Billyho celým jménem „*Billy Claven*“, které ještě zesiluje působení této věty. Dále se zde objevuje časté opakování slov, jimiž také klade důraz na to, co říká a zároveň je tím vyjádřeno, jak roste její nervozita a podrážděnost (*Well stop thinking aloud! Stop thinking aloud and stop thinking quiet!*). Tento expresivní projev je zakončen zvláštním typem tázací věty tzv. „řečnickou otázkou“ (*Did you ever see the Virgin Mary going thinking aloud?*), pomocí které, jak tvrdí Dušková (2006, s. 316), se mluvčí nechce dozvědět odpověď, ale zdůrazňuje tak své tvrzení.

V českém překladu použil překladatel motivovaný slovosled (*Jen přes mou mrtvolu pojeděš filmovat na Inishmore*). Zachoval tak důraz, kterým Eileen Billymu vysvětluje, že opravdu nesmí nikam odjet. Stejně jako ve VT i v CT se objevuje paralelismus ve výstavbě syntaktických konstrukcí a opakování stejných výrazů (*Tak přestaň nahlas přemejšlet! Přestaň přemejšlet nahlas a přestaň přemejšlet potichu!*). Díky tomu působí replika Eileen v této emotivně vypjaté situaci zcela přirozeně. Dále se zde vyskytují deiktické prostředky (*A tý to taky neškodilo!*) a významově neurčité výrazy (*tak přestaň, tak se v tomhle baráku přemejšlí až moc, přesně tak*). Kumulací těchto prostředků ve výstavbě Eileenina mluveného projevu docílil překladatel toho, že její replika působí v této emotivně vypjaté situaci přirozeným dojmem. Ze způsobu, jakým se vyjadřuje, je patrné, že je tato konverzace zcela neformální a vztah mezi oběma postavami je velmi blízký.

Ukázka č. 10

Johnny přišel do obchodu, ve kterém prodávají Kate a Eileen. Vyprávěl jim některé ze svých novinek a zmínil se také o Bobbym, který odvezl Billyho společně s Helenou a Bartleym na ostrov, kde se konalo natáčení filmu. Podle Johnnyho se již Bobby vrátil zpět a v lodi měl jen Helenu a Bartleyho. Nyní přichází Bobby do obchodu a Kate s Eileen ho napjatě vyhlíží a doufají, že jim vysvětlí, proč nepřivezl také Billyho.

KATE: **Does he look glum**, Eileen?

EILEEN: He **does look glum**, but Babbybobby usually **looks glum**.

KATE: **Does he look glummer** than he usually looks?

EILEEN: **He does**.

KATE: **Oh no**.

EILEEN: And he's taken the hat off him now.

KATE: That's an awful bad sign, **taking the hat off ya**.

(The Cripple of Inishmaan, s. 42-43)

KATE: **Vypadá schlíple**, Eileen?

EILEEN: Schlíple vypadá, **to jo**, ale Bobík Bobby dycky vypadá schlíple.

KATE: **A vypadá schlíplejší** než vobvykle?

EILEEN: **Vypadá**.

KATE: To ne.

EILEEN: **A** teďka si sundal čepici.

KATE: To je móc špatný znamení, dyš si někdo sundá čepici.

(Mrzák inishmaanský, s. 27)

V této ukázce spolu hovoří Kate a Eileen. Jejich dialog obsahuje krátké věty a nevyskytují se zde rozsáhlé větné komplexy. Zajímavé je, že mluvenost těchto postav je stylizována pomocí častého opakování slov nebo celých částí vět (*does he look glum; he does look glum; does ho look glummer* apod.). To odráží i situaci, v níž se obě osoby nacházejí. Netrpělivě a nervózně vyhlíží Bobbyho a snaží se z jeho výrazu zjistit, zda jim nese dobrou nebo špatnou zprávu. Ve výchozím textu se také objevuje neslovesná citoslovečná věta (*oh no*), která vyjadřuje emotivní reakci Kate na odpověď, kterou ji řekla Eileen. V mluveném

jazyce těchto postav se vyskytují také eliptické konstrukce (*he does*) a aditivnost neboli „dodávání“ (viz kap. 3). To je patrné v replice postavy Kate, když upřesňuje, o jaké špatné znamení se konkrétně jedná (*taking the hat off ya*).

V českém překladu zůstávají zachovány jednoduché věty, které dodávají této konverzaci na spádnosti a dramatickosti. Kate se snaží zjistit, co si o Bobbyho vzhledu myslí Eileen, a tak se v její replice objevuje opakování a upřesňování otázek (*Vypadá schlíple, Eileen? A vypadá schlíplejší než vobvykle?*). Pomocí těchto prostředků je z projevu patrná netrpělivost a snaha zjistit informace a odpovědi co nejdříve. Oproti VT je v CT přidáno kontaktních částic (*schlíple vypadá, to jo*), kterými postava Eileen dává najevo, že s názorem Kate souhlasí. Patrné je také stereotypní napojování syntaktických jednotek spojkou *a* (*a vypadá; a ted'ka*), které ve VT není tak časté. Stejně jako v originále se v CT objevuje eliptická konstrukce (*Vypadá.*). Nicméně na základě předešlého kontextu a dané situace je tato odpověď zcela srozumitelná a konverzaci nikterak nenarušuje. Díky syntaktickým prostředkům, které byly zvoleny pro stylizaci mluvené řeči těchto postav, působí jednotlivé repliky zcela přirozeně a přispívají k spontánnímu vyznění celé konverzace. Ze způsobu, jakým se obě postavy vyjadřují je patrná napjatost dané situace a také netrpělivé očekávání dozvědět se, co se jim Bobby chystá sdělit.

4.2.2 Johnny Pateena Mika

Místní zpravodaj Johnny Pateena Mika i v následujících ukázkách informuje ostatní obyvatele ostrova Inishmaan o všem, co se dozvěděl. V prvním vybraném úryvku hovoří k postavám Kate a Eileen a v dalším vede diskuzi s Billym.

Ukázka č. 11

Johnny je v obchodě, ve kterém pracuje Kate a Eileen. Vypráví jim, jaké novinky se právě dozvěděl. Jeho zprávy jsou ale velice nudné a Kate i Eileen jimi spíše obtěžuje a zdržuje je od práce.

JOHNNY: Me second piece of news, Jack Ellery's goose bit Pat Brennan's cat on the tail **and** hurt that tail **and** Jack Ellery didn't even apologise for that goose's biting, **and** now Patty Brennan doesn't like Jack Ellery at all **and** Patty **and** Jack used to be great friends. **Oh aye.**

(The Cripple of Inishmaan, s. 5)

JOHNNY: Moje druhá novina: husa Jacka Elleryho štípla kočku Pata Brennana do vocasu **a ten** vocas pochroumala, **a** Jack Ellery se za **to**, jak **ta** husa štípla, **ani** nevomluvil, **a** Pat Brennan teď nemá Jacka Elleryho **ani** trošičku rád, **a** Patty **a** Jack bejvali moc dobrý kamarádi. **Jo jo.**

(Mrzák inishmaanský, s. 3)

Johnnyho replika obsahuje dlouhý a složitě strukturovaný větný komplex. Jednotlivé části jsou napojovány stereotypní spojkou „and“ (*and hurt; and Jack; and now; and Patty*) a celková konstrukce této výpovědi působí rozvolněně a neurovnaně. Johnny je přesvědčen o senzačnosti své zprávy a má radost, že se na poklidném ostrově přihodilo něco nového, o čem může dále vyprávět. S entuziasmem tedy sděluje Kate a Eileen co se přihodilo a aby celou situaci lépe pochopily, některé části znovu opakuje, vysvětluje nebo doplňuje svou výpověď o další informace. Zároveň vše spojuje do jednoho rozsáhlého souvětí, které působí nepromyšleně a neuspořádaně. Jak již bylo uvedeno v kap. č. 3, výpovědi tohoto typu jsou pak spíše chaotické a postrádají plynulost. Dále se zde objevuje neslovesná citoslovečná věta (*Oh aye*), kterou dává Johnny najevo citový postoj k právě pronesené výpovědi.

V českém překladu zachoval překladatel komplexní a složitou strukturu Johnnyho repliky. Jednotlivé části výpovědi jsou, stejně jako v originále, spojeny stereotypním způsobem pomocí spojky „a“ (*a ten vocas; a Jack; a Pat, a Patty*) a některá slova nebo části věty se opakují (*ani nevomluvil, ani trošičku rád* apod.).

Johnnyho výpověď tak působí spontánním a neuspořádaným dojmem jako ve VT. Dále se zde objevují deiktické prostředky (*ten vocas, ta husa* apod.), které, jak tvrdí Dušková (2006, s. 111), slouží jako „orientační ukazatelé promluvy“. Johnny jimi zdůrazňuje aktuálnost a reálnost své zprávy. Stejně jako ve VT i v CT je zachována neslovesná citoslovečná věta, která byla do češtiny přeložena jako „*Jo jo*“. Johnny tak přitakává tomu, co právě pronesl, a zároveň tím vyzdvihuje, že jeho výpověď je pravdivá a důležitá.

Ukázka č. 12

Johnny vypráví Billymu, jak na ostrov Inishmore přijede tým kameramanů z Hollywoodu. Oproti jeho ostatním novinkám je tato zpráva skutečně zajímavá a Billyho zaujala. Johnny má tedy radost, že konečně někdo uznal, jak důležité a exkluzivní jsou jeho noviny.

JOHNNY: **Well if we've agreed on the bigness of me news... 'Bigness' isn't a word, I know**, but I can't be bothered to think of a better one for **the likes of ye...** I will take **me payment** in kind for that piece of news, and **me payment** today will be a small boxeen of eggs for I do fancy an omelette, **I do**.

(*The Cripple of Inishmaan*, s. 8)

JOHNNY: Takže sme se shodli, že nosim **velikášský** noviny... „**velikášský**“ asi není to správné slovo, já vím, ale kvůli vám si nic lepšího vymyslet nebudu... **a** já si za tuhle novinu vyberu **svou vodměnu** v naturáliích, **a moje vodměna** dneska bude krabíčka vajec, poněvač mám chuť na omeletu, na mou duši že jo.

(*Mrzák inishmaanský*, s. 5)

Replika Johnnyho postavy je ve VT stylizována pomocí nedokončených syntaktických konstrukcí (*the bigness of me news...; for the likes of ye...*) a stejně jako v předchozí ukázce obsahuje jeho výpověď složitý větný komplex. Johnnyho vyjadřování tak opět působí chaoticky a neuspořádaně. Dále se zde vyskytuje opakování slov (*me payment*), opravování svého vlastního tvrzení (*'Bigness' isn't a word*) a patrné jsou také kontaktní částice (*I know, I do* apod.). Kumulace těchto prostředků v mluveném projevu Johnnyho repliky vzbuzuje dojem, že jeho

výpověď je pronášena v neformální situaci a je zcela spontánní a předem nepřipravená.

V cílovém překladu zachoval překladatel i v tomto případě rozvolněnou a složitou strukturu Johnnyho proslovu. Oproti VT zde ale použil stereotypního napojování pomocí spojky „a“ (*a já si...; a moje...*), díky čemuž vyznívá Johnnyho projev v CT podobně jako v předchozí ukázce. Není plynulý a uspořádaný. Slova často opakuje (*svou odměnu, moje odměna*), a tím zdůrazňuje, že si za tuto exkluzivní zprávu zaslouží pořádnou odměnu, kterou si sám vybere. Stejně jako ve VT i v CT ponechal překladatel nedokončené věty (*noviny...; nebudu...*) a opravené vyjádření slova „*velikášský*“, pomocí kterého dává Johnny najevo své překvapení a radost nad tím, že mu konečně někdo potvrdil, jak velké jeho noviny skutečně jsou.

4.2.3 Billy, Bartley, Helena

Ukázky č. 13, 14 a 15 jsou zaměřeny na způsob, jakým je stylizována mluvenost v replikách Billyho, Bartleyho a Heleny. Nejprve budou analyzovány dva rozhovory, ve kterých se baví Helena se svým bratrem Bartleym. Jelikož se postava Billyho v konverzacích s Bartleym a Helenou příliš neprojevuje a jeho repliky jsou většinou stručné (viz ukázka č. 21), byla pro analýzu jeho mluvenosti vybrána ukázka, ve které hovoří k postavě Bobbyho. Díky tomu lze lépe porovnat, jak se tato postava obvykle vyjadřuje.

Ukázka č. 13

Helena a Bartley se dohadují s Billym, jak to ve skutečnosti bylo s jeho rodiči, kteří se utopili v moři, když chtěli odjet do Ameriky. Helena tvrdí, že se od Johnnyho dozvěděla pravdu, ale Billy jí nechce věřit. Do jejich rozhovoru vstoupí Bartley se svou teorií o tom, jak měl Johnny dalekohled a celou událost tak mohl vidět zblízka. Jelikož je ale Bartleyho téma o dalekohledech hodně časté, místo objasnění celé události, tím Helenu spíše naštvete.

HELEN: **You** and **your** fecking **telescopes**. **You're** always throwing **telescopes** into the fecking conversation.

BARTLEY: They do have a great array of **telescopes** in America now, **d'know**? You can see a **worm** a mile away.

HELEN: Why would you want to see a **worm** a mile away?

(*The Cripple of Inishmaan*, s. 16)

HELENA: **Ty** a **tvý dalekohledy**, **vole**. Do každého hovoru plácneš **dalekohled**, **ty vole**.

BARTLEY: V Americe maj velikej výběr **dalekohledů**, **vid'**. **Žížalu uvidíš** na kilometr daleko.

HELENA: A proč bys chtěl **uvidět žížalu** na kilometr daleko?

(*Mrzák inishmaanský*, s. 10)

V této ukázce spolu hovoří Helena a Bartley. Ze způsobu, jakým se Helena vyjadřuje, je patrné, že ji rozhovor o dalekohledech značně obtěžuje. Její řeč je stylizována pomocí opakování toho, co Bartley říká. Hned v první replice se objevuje několikrát slovo „*telescopes*“, čímž zdůrazňuje téma jejich hovoru a své rozčilení nad tím, jak Bartley vměšuje dalekohledy do každé konverzace. Zároveň se v její replice opakovaně vyskytují zájmena „*you*“, „*your*“ (*you and your fecking telescopes...*), která umocňují emotivní charakter celé výpovědi a přispívají k tomu, že Helenin výrok působí jako výčitka. Nicméně Bartley se nenechá zastrašit a Heleně vysvětluje, proč právě v Americe mají tak skvělé dalekohledy. Na zdůraznění Bartleyho tvrzení je v jeho replice použito přídatného výrazu „*d'know*“, čímž dává najevo, jak je pro něj toto téma důležité.

V českém překladu zůstala zachována osobní a přivlastňovací zájmena (**ty** a **tvý dalekohledy**) pro zdůraznění celé věty. Oproti VT použil překladatel v CT Heleniny repliky oslovení „*vole; ty vole*“. Jelikož jsou ale tyto prostředky v projevu Heleny časté, dochází zde, jak již bylo vysvětleno v kap. č. 3, k zeslabování jejich účinku a v celé konverzaci fungují spíše jako kontaktní částice. U Bartleyho pak byl zvolen přídatný výraz „*vid'*“. Stejně jako ve VT se v CT objevuje opakování slov (**tvý dalekohledy; do každého hovoru plácneš dalekohled**) a v Helenině replice je patrná reprodukce Bartleyho vysvětlení toho, proč jsou pro něj dalekohledy tak potřebné (*A proč bys chtěl uvidět žížalu na*

kilometr daleko?). Opětovnou otázkou tak vyznívá Helenino konstatování opovržlivě a arogantně.

Ukázka č. 14

Helena, Bartley i ostatní obyvatelé ostrova se v místní faře dívají na film „Člověk z Aranů“. Film se blíží ke konci a náhle se strhne debata mezi Helenou a Bartleym, který na Helenu prozradí, že sekerou ublížila jedné kočce. Z této informace je nadšen Johnny, který se promítání také účastnil, a hned si ji zapisuje do notýsku. Helenu to ale natolik rozzlobilo, že chytla Bartleyho za vlasy a začala mu kroutit hlavou.

HELEN: **Just you wait** ‘til I fecking get you home. **Just you fecking wait...**

BARTLEY: Ah **that hurts**, Helen, **that hurts...**

HELEN: Of course **it hurts**. It’s supposed to fecking **hurt**.

(The Cripple of Inishmaan, s. 56)

HELENA: Jen počkej, až tě dotáhnu domu, **ty svině**. Jen počkej, **vole...**

BARTLEY: Au, to bolí, Helo, **to bolí...**

HELENA: Jasně, že to **bolí**. Taky to **kurva** má **bolet**.

(Mrzák inishmaanský, s. 36)

Obě postavy se nacházejí v emočně vypjaté situaci. Postava Heleny je velmi agresivní a podle toho je stylizována i její mluva. Jako výhrůžku používá opakování fráze (*just you wait; just you fecking wait*). Větná stavba v druhé části tohoto výroku je zesílena o intenzifikátor „*fecking*“, čímž se zvyšuje emocionální působení této věty. Helenina výpověď je ale nedokončena, jelikož ji přerušuje Bartleyho replika (*Ah that hurts, Helen, that hurts...*). Ta v sobě také obsahuje paralelní konstrukce „*that hurts*“ a zůstává opět nedokončena, protože do ní vstupuje Helenina reakce (*Of course it hurts.*). Postava Heleny jedná v afektu a způsob, jakým je zde stylizována její mluva, celou situaci patřičně dokresluje.

V cílovém textu se také objevují nedokončené syntaktické konstrukce a přerušované věty. Obdobně jako v předchozí ukázce použil překladatel i v tomto případě kontaktní částice „*ty svině, vole, kurva*“. Nahrazují tak v CT

intenzifikátory „*fecking*“, které se ve VT často vyskytují. V přeloženém textu se dále objevují deiktické prostředky (*to*) a paralelní výpovědi (*to bolí, to bolí*). Mluvčí, jak bylo blíže popsáno v kap. č. 3, jimi zdůrazňuje své tvrzení a vyjadřuje tak souhlas s druhou osobou. Opakování Bartleyho repliky má v Helenině podání také silně expresivní charakter. Jelikož je Helena vzteklá a na svého bratra velmi naštvaná, krátké věty a reprodukce jeho výroku „*to bolí*“ přidává celé situaci na dramatičnosti. Z hovoru, jaký spolu Bartley a Helena vedou, je pak dále patrné, že se jedná o zcela spontánní, neformální projev a oba účastníci této konverzace se musejí dobře znát.

Ukázka č. 15

Billy potkal Bobbyho a vypráví mu, jaké pocity jako mrzák prožívá, když musí žít na malém ostrově Inishmaan. Vysvětluje mu i to, co ho vedlo k tomu, že se rozhodl odjet tak náhle do Ameriky.

BILLY: Going drowning meself I'd often think of when I was here, **just to... just to** end the laughing at me, **and** the sniping at me, **and** the life of nothing but **shuffling** to the doctor's **and shuffling** back from the doctor's **and** pawing over the same owl books **and** finding any other way to piss **another day** away. **Another day** of sniggering, or the patting me on the head like a broken-brained gosawer. **The village orphan. The village cripple, and nothing more. Well**, there are plenty round here just as crippled as me, only it isn't on the outside it shows.

(The Cripple of Inishmaan, s. 66)

BILLY: Často sem myslel na to, že se pudu utopit, dyš sem byl tady, **jen aby... jen abych** se zbavil toho, **jak** se mi všichni smějou, **jak** se do mě strefujou, **abych** skončil ten život, kdy nemůžu nic, než **šourat** se k doktorovi **a šourat** se zas vod doktora, **a** hrabat se furt v těch samejch knihách nebo hledat něco jinýho, cokoli, čím proflákat **další den. Další den**, kdy se mi budou jen posmívat, nebo mě hladit po hlavě jak debilního chlapečka. **Vobecní sirotek. Vobecní mrzák, a nic víc.** Přitom je tady tolik lidí, kerý sou stejný mrzáci jak já – jenže se to nepozná na tom, jak vypadaj.

(Mrzák inishmaanský, s. 42)

Tento Billyho poměrně dlouhý monolog je stylizován pomocí různorodých syntaktických prostředků. Nejprve se zde objevuje rozsáhlý a složitě strukturovaný větný komplex. V něm jsou patrné útržkovitě spojované konstrukce s motivovaným slovosledem a stereotypní napojování jednotlivých částí spojkou „and“ (*and the sniping at me; and the life of nothing; and shuffling back; and pawing; and finding*). Tuto spojku Billy používá při výčtu svých aktivit, které na ostrově dělá, a vhodným způsobem tak dokresluje monotónnost svého každodenního života. Dále se zde vyskytuje několikerý začátek (*just to... just to*) a také eliptické konstrukce (*the village orphan; the village cripple*). Billy tak dává najevo, co si o něm myslí nejen ostatní obyvatelé ostrova, ale také on sám. Emocionální obsah této výpovědi je pak umocněn dodatkem „nothing more“.

V českém překladu zachoval překladatel dlouhé souvětí, nicméně oproti VT jsou zde patrné častější obměny spojovacích výrazů. Billyho replika tak obsahuje nejen stereotypní spojku „a“, ale objevuje se v ní také opakování výrazů „jak“ a „abych“. Ve výstavbě tohoto monologu je patrný paralelismus (*jen aby, jen abych; další den, další den*), pomocí kterého se zesiluje emotivnost Billyho vyprávění. Zachovány zůstaly i eliptické konstrukce (*vobecní sirotek, vobecní mrzák*), které jeho projev zestručňují a Billy tak může lépe zdůraznit podstatu svého vyprávění.

4.3 Prostředky lexikální

Jak bylo představeno již v kapitole č. 3, mezi prostředky, které lze použít pro stylizaci mluveného projevu dramatických postav, patří také ty z roviny lexikální. Některé výrazy se podle Urbanové (2008, s. 54) mohou stát projevem osobnosti a vyjadřovacích zvláštností mluvčího. Z tohoto důvodu bude následující kapitola obzvláště důležitá, jelikož zde mohou vyniknout idiosynkratické výrazy jednotlivých postav, které přispívají k jejich jazykové charakterizaci.

Na rozdíl od předchozích kapitol 4.1 a 4.2, v nichž byl nejprve analyzován způsob stylizace mluvenosti v originálním anglickém textu a až poté byly rozebrány prvky jednotlivých rovin, budou lexikální prostředky ve VT porovnávány současně s těmi, které použil překladatel v CT. Tím bude umožněno názornější srovnání přeložených lexikálních jednotek s jejich originálními protějšky.

4.3.1 Kate a Eileen

Následující dvě ukázky se budou soustředit na stylizaci mluvenosti se zaměřením na použití lexikálních prostředků v rozhovoru postav Kate a Eileen. Stejně jako v předchozích kapitolách i zde je hlavním tématem jejich hovoru Billy, o kterého si tyto sestry dělají neustále starosti. Jelikož spolu Kate a Eileen konverzují velmi často, byly pro tuto analýzu zvoleny úryvky textu, které obsahují dialogy těchto dvou postav. Díky tomu může lépe vyniknout jejich jazyková charakterizace v situacích, které jsou pro ně běžné a přirozené.

Ukázka č. 16

Kate a Eileen obdržely dopis, ve kterém jim Billy píše o tom, jak odjel do Ameriky kvůli filmovému konkurzu na roli mrzáka. Vše se seběhlo tak rychle, že se s nimi Billy nestihl ani rozloučit a poslal jen dopis, ve kterém se snaží vysvětlit, proč odjel a zároveň své tety uklidnit, aby si o něj nedělaly starosti. Kate a Eileen se však obávají, že na ně Billy zanevřel, a mají pocit, že se chová nevděčně.

EILEEN: And us **worrying our heads off o'er him**.

KATE: After all we've done for him down the years.

EILEEN: We looked after him and didn't care that he was a **cripple-boy** at all.

KATE: After all the shame he brought on us, **staring at cows**, and this is how he repays us.

(*The Cripple of Inishmaan*, s. 44)

EILEEN (*pláče*): A my kvůli němu strachy málem **vypustily duši**.

KATE: Po tom všem, co sme pro něj za ty léta udělaly.

EILEEN: Staraly sme se vo něj a bylo nám docela fuk, že je **chromej**.

KATE: A jakou vostudu nám dělal, svym **civěnim** na krávy, a takle se nám vodvděčí.

(*Mrzák inishmaanský*, s. 28)

Postavy Kate a Eileen se nacházejí ve vypjaté situaci. Mají strach, cítí se ukřivděně a zároveň jsou z Billyho jednání rozčilené. Všechny tyto emoce se pak odrážejí ve způsobu, jakým spolu mluví. Používají idiomatická spojení a zkrácené tvary slov „*worrying our heads off o'er him*“. Tento výraz byl do češtiny přeložen jako „*vypustit duši*“, čímž je vhodným způsobem vyjádřena míra strachu, kterou obě postavy pocítují.

Řeč Kate a Eileen je dále stylizována prostředky s negativní citovou konotací. Objevují se zde hanlivá označení Billyho „*cripple-boy*“, která se v mluvě těchto postav příliš nevyskytují (viz ukázka č. 1 a 2). V cílovém textu použil překladatel expresivního a nespisovného adjektiva „*chromej*“. Již z textu je tedy patrné, že se Kate a Eileen cítí velice dotčeně, protože se celý život starají o chromého chlapce, je jim jedno jak vypadá nebo co si o něm myslí ostatní lidé. A on bez dovolení odjede do Ameriky, aniž by se s nimi se s nimi rozloučil.

Další negativně expresivní výraz se objevuje ve spojení „*staring at cows*“, které bylo do češtiny přeloženo jako „*svym civěnim na krávy*“. Pomocí těchto slov dává Kate najevo svůj negativní citový vztah k Billyho zálibě (neustálému pozorování krav). Zároveň se ale spojením těchto expresivních prostředků celá situace více dramatizuje. Starší dámy, které vychovaly sirotka Billyho, o něm najednou říkají, že je „*chromej*“ a jenom „*civí na krávy*“.

Z jejich mluvy je však patrné, že všechna tato slova jsou vyřčena v afektu a ve snaze vyrovnat se s tím, že Billy odjel z ostrova. Ačkoliv je celá situace značně vypjatá, postavy Kate i Eileen se neuchylují k používání vulgarismů (jako např. postava Heleny), což nasvědčuje o jejich charakteru a vyzrálosti. O Billym

se sice vyjadřují hanlivě, ale ve skutečnosti se za jejich expresivní mluvou skrývá strach a obavy.

Ukázka č. 17

Kate vyslechla rozhovor mezi Billym a Helenou. Billy chtěl pozvat Helenu na procházku, ale ta jeho nabídku razantním způsobem odmítla. Billy je z toho všeho velmi smutný a jeho druhá teta Eileen nechápe proč.

EILEEN: What's **Cripple Billy** looking so glum for?

KATE: Billy asked Slippy Helen to go out walking with him, and Helen said she'd rather go out walking with a **broken-headed ape**.

EILEEN: That was a descriptive turn of phrase for Slippy Helen.

KATE: Well, I've tarted it up a bit.

EILEEN: I was thinking. **Cripple Billy** wants to aim lower than Helen, really.

(The Cripple of Inishmaan, s. 79)

EILEEN: Co že **Billy** vypadá tak **schlíple**?

KATE: Billy se zeptal Kluzký Hely, jestli by s nim nešla na procházku, a Hela mu řekla, že by radši šla na procházku s **vylízanou vopicí**.

EILEEN: To byl na Kluzkou Helu pěkně vobraznej výraz.

KATE: No, já to malinko vylepšila.

EILEEN: To mně taky přišlo. **Mrzák Billy** by měl radši mířit níž než na Helenu.

(Mrzák inishmaanský, s. 51)

V této ukázce spolu vedou rozhovor Kate a Eileen. Hned v první větě je patrné expresivní pojmenování jejich svěřence Billyho - „*Cripple Billy*“, které na rozdíl od ukázky č. 16 neobsahuje tak negativní a hanlivé konotace. Z kontextu je patrné, že se jedná o zcela neutrální a běžně používané pojmenování Billyho, kterým ho nazývají téměř všechny ostatní postavy. Do cílového textu proto nebylo slovo „*cripple*“ přeloženo a postava Eileen nazývá Billyho jen jeho křestním jménem, což v dané situaci vyznívá zcela přirozeně. Na druhou stranu se v originále vyskytuje výraz „*glum*“, pro který použil překladatel v CT slovo „*schlíple*“. Toto slovo v sobě zahrnuje větší míru negativní konotace, než jakou obsahuje výraz ve VT.

Oslovení „*Cripple Billy*“ se v ukázce objevuje ještě jednou a to konkrétně ve větě „*Cripple Billy wants to aim lower than Helen, really*“. V cílovém textu tentokrát překladatel oslovení „*cripple*“ nevynechal a použil výraz „*Mrzák Billy*“.

Ačkoliv slovo „*mrzák*“ obsahuje v češtině hanlivé konotace, stejně jako tomu bylo v předchozí větě, i zde není natolik záporné. Výraz „*Mrzák Billy*“ používají postavy z celé hry tak často, že zde dochází k oslabení účinku tohoto spojení. V případě postavy Eileen pak oslovení „*Mrzák Billy*“ vyznívá v textu zcela neutrálně, bez jakýchkoliv dalších hanlivých konotací.

Zajímavé pojmenování představuje také spojení „*broken-headed ape*“, kterým Kate vysvětluje, proč Helena odmítla jít s Billym na procházku. Tento výraz má však sloužit jen jako eufemismus k patrně velice vulgárnímu slovu, které Helena ve skutečnosti použila. Nicméně mluva, která je charakteristická pro Kate, neobsahuje tolik vulgarismů jako slovník, pomocí kterého se vyjadřuje Helena (viz ukázky č. 20, 22, 23). Překladatel tedy volí sice netradiční, ale ne tak vulgární výraz „*vylízaná vopice*“.

4.3.2 Johnny Pateena Míka a Billy

Další dvě ukázky jsou zaměřeny převážně na způsob, jakým je stylizována mluvenost v replikách Johnnyho. Nicméně jak již bylo představeno v kap. č. 2, pro dramatické postavy jsou typické dialogy a vzájemná interakce s jinými osobami. Díky tomu může lépe vyniknout jazyková charakterizace jednotlivých protagonistů, a proto bude v ukázce č. 18 analyzována mluvenost nejen postavy Johnnyho, ale také Billyho. V ukázce č. 19 se pak objeví dialog Johnnyho s jeho devadesátiletou matkou. Ta hraje spíše vedlejší roli a v celé hře se příliš neprojeví. Ale způsob, jakým s ní Johnny hovoří, patřičně dokresluje jeho styl vyjadřování.

Ukázka č. 18

Billy chce odjet na ostrov, kde se koná natáčení filmu. Bobby ho ale nechce vzít s sebou, a proto mu Billy předá dopis, ve kterém stojí, že je vážně nemocný a brzy zemře. Bobbyho obměkčí a ten nakonec přistoupí na to, že vezme Billyho svou loďkou na ostrov. Celou událost ale pozoruje Johnny, pro kterého

představuje dopis nový zdroj informací, které by mohl roznášet po okolí, a proto se ho chce za každou cenu zmocnit.

JOHNNY: Be showing Johnnpateen that letter now, you, **cripple-boy**.

BILLY: I won't be showing you me letter.

JOHNNY: What d'you mean you won't be showing me your letter? You showed him your letter. Be handing it over, now.

BILLY: Did anybody ever tell you you're **a biteen rude**, Johnnpateenmike?

JOHNNY: I'm rude? I'm rude? With ye two standing there **bogging letters**, and letters from doctors is the most interesting kind of letters, and ye have the gall then to go calling me **rude**? Tell **oul limpy** to be handing over that letter, now, else there'll be things I heard here tonight that won't stay secret much longer.

(The Cripple of Inishmaan, s. 26, 27)

JOHNNY: Jen Pateena Johnnymu ukaž ten dopis, **chlapče chromý**.

BILLY: Neukážu ti ten dopis.

JOHNNY: Jak si to představuješ, že mi ho neukážeš? *Jemu* si ho ukázal. Šup, hezky mi ho podej.

BILLY: Řek už ti někdy někdo, Johnny Pateena Mika, že seš **trošičku hulvát**?

JOHNNY: Já že sem hulvát? Já? Vy dva si tu spolu **hamouníte dopisy** – a dopisy vod doktorů sou ze všech nejzajímavější – a pak máte tu drzost tvrdit, že já sem **hulvát**? Koukej říct tadydle **chromajzlovi**, ať mi podá ten dopis, nebo se pár věcí, co sem tu teď zaslech, hezky rychle roznese.

(Mrzák inishmaanský, s. 17)

Johnny má velkou příležitost dozvědět se novou exkluzivní informaci, která se skrývá v dopise od doktora. Osloví tedy Billyho, aby mu dopis ukázal. Při té příležitosti použije expresivního oslovení „*cripple-boy*“, které bylo do češtiny přeloženo jako „*chlapče chromý*“. Dává tak najevo svůj vztah k postavě Billyho. Johnny je o mnoho let starší, a proto oslovení „*chlapče*“ patřičně naznačuje velký věkový rozdíl, který mezi oběma protagonisty je. Současně tím ale celou výpověď ironizuje a přidáním slova „*chromý*“ pak toto oslovení vyznívá hanlivě a pohrdavě.

Johnyho expresivní vyjadřování pak pokračuje dalšími výrazy, jako jsou například „*bogging letters*“. Toto spojení bylo přeloženo hovorovým slovem s mírně negativní konotací „*hamouníte*“, které do dané situace a kontextu vhodně zapadá. Nicméně Billy nechce Johnnymu dopis ukázat, a tak se celá situace ještě vyhrocuje. Johnny se obrací na Bobbyho, aby Billymu domluvil, a přitom volí oslovení „*tell oul limpy*“. V cílovém textu použil překladatel expresivní novotvar

„chromajzlovi“, který vystihuje vzrůstající napětí mezi jednotlivými postavami. Zároveň ale dodává celé konverzaci určitou dávku černého humoru a lehké ironie.

Na této ukázce je také dobře znázorněna Billyho klidná a zdvořilá povaha. I když Johnny Billyho uráží a oslovuje ho hanlivými výrazy, zachovává Billy klid a bez použití vulgárních slov Johnnymu odpoví. Když si postava Johnnyho nepřestává stěžovat, použije Billy v další části jejich dialogu spojení „*a biteen rude*“, čímž dává Johnnymu najevo, že se nemá vměšovat do této záležitosti. V českém překladu byl ke slovu „trochu“ připojen deminutivní sufix „ičko“ „*trošičku hulvát*“. Billy tak dává s určitou nadsázkou najevo, že se mu Johnnyho urážení nelíbí a celá výpověď pak dostává opět lehce ironický nádech. Tento deminutivní sufix v sobě neobsahuje pozitivní citový příznak, ale jak tvrdí Knittlová (2010, s. 65) „deminutivem lze také ironizovat, tj. vyjadřovat spíše negativní citový vztah s konotačními rysy přezíravosti“.

Ukázka č. 19

Johnny chce získat novinky o Billyho zdravotním stavu, aby je mohl rozhlašovat ostatním lidem v okolí. Pozval k sobě domů doktora pod záminkou, že se zhoršil zdravotní stav jeho matky, a doufá, že se od něj dozví nějakou novou informaci. Nicméně při rozhovoru s doktorem vyjde Johnnyho záměr najevo a celá situace tak skončí menší hádkou.

MAMMY: I've tried to, Doctor, but I can't. A lovely man he was. And living with this **goose** all these years, it just brings it back to me.

JOHNNY: Who are you calling a **goose, ya hairy-lipped fool**? Didn't I go out of me way to bring Doctor McSharry home to ya?

MAMMY: Aye, but only to **go nosing** about Cripple Billy Claven is all.

JOHNNY: No, not... not... Ah you always **go spilling the beans, you, ya lump**.

(*The Cripple of Inishmaan*, s. 32)

MÁTI: Já se snažila, doktore, ale nejde to. Báječnej chlap to byl. A jak celý ty léta žiju tady s tím **trdlem**, furt se mi ty vzpomínky vracej.

JOHNNY: Komu říkáš **trdlo, ty kozo fousatá**? Copak sem se div nepřetrh, abych ti přived doktora McSharryho až domu?

MÁTI: To jo, ale jen abys **vyčuchal něco** vo Mrzákovi Billym, že jo.

JOHNNY: Ne, ne abych... Á, ty dycky všeko **vyblebtáš, ty bábo tlustá**.

(*Mrzák inishmaanský*, s. 21)

Ačkoliv je Johnnymu už přes pětadesát let, jeho více než devadesátiletá matka ho neváhá oslovit výrazem „goose“. Do češtiny byl tento expresivní výraz přeložen pomocí slangového označení „trdlo“, které stejně jako výraz ve VT není vulgární nadávka. Bývá tak spíše označován člověk, který provede něco hloupého nebo nešikovného. Postava Johnnyho matky tak dává najevo, že je Johnny nešika a hlupák, který se pod záminkou její nemoci snaží vyloudit od doktora nové informace. Tento způsob získávání informací pak označuje opět expresivním výrazem „to go nosing“, který byl do češtiny přeložen jako „vyčuchat“. Vystihuje tak Johnnyho úpěnlivou snahu dozvědět se novinky, které by mohl šířit dál. Přitom se však chová vlezle, dotěrně a „strká nos“ do věcí, které se ho netýkají.

Johnnymu se však nelíbí, co o něm matka říká. Jeho mluvený projev je tedy stylizován pomocí zopakování expresivního oslovení „goose“, které bylo do CT přeloženo opět jako „trdlo“. Postava Johnnyho tak projevuje své rozhořčení nad tím, jak ho matka nazývá. Navíc dodává oslovení „ya hairy-lipped fool“, čímž dává najevo svůj poměrně lhostejný a negativní vztah s takto oslovenou postavou. V CT zvolil překladatel netradiční a záporně zabarvené oslovení „ty kozo fousatá“, které danému výroku přidávají jistou míru humoru a zároveň zachovávají expresivitu originálu.

V Johnnyho mluvě však postupně narůstá množství výrazů s negativním citovým zabarvením. Jelikož jeho matka nepřestává objasňovat skutečný záměr doktorova příchodu, začne být Johnny více agresivní a volí i expresivnější výrazy. Jedním z nich je idiomatické spojení „go spilling the beans“, které bylo do češtiny přeloženo jako „vyblebat“. Jeho mluva je dále stylizována pomocí nedokončené větné konstrukce „no, not... not...“, čímž se snaží matku zastavit ve vysvětlování. Objevuje se zde také zvuková expresivita (viz kap. č. 3) v podobě citoslovcí jako například „ah“ nebo „aye“, které ale v matčině projevu byly vynechány. V Johnnyho replice však překladatel citoslovce přeložil pomocí českého ekvivalentu „á“, čímž zachoval emotivnost a expresivnost Johnnyho způsobu vyjadřování.

Johnnyho projev je nakonec završen hanlivým oslovením jeho matky „ya lump“, pro které překladatel použil v CT spojení „ty bábo tlustá“. Výraz „bába“ v sobě zahrnuje negativní a hanlivé citové hodnocení, z čehož je patrné, že vztah

mezi těmito postavami je sice blízký, ale pravděpodobně není zcela přátelský. Dodáním adjektiva „*tlustá*“ pak Johnny vyjadřuje svou arogantnost, drzost a zároveň zlost, kterou pociťuje vůči své matce. Z tohoto jednání lze usuzovat, že je mu matka zcela lhostejná a využívá ji k tomu, aby získal novou a zajímavou informaci o Billyho zdravotním stavu.

4.3.3 Billy, Bartley, Helena

Následující ukázky budou zaměřeny na lexikální prostředky, pomocí kterých byla stylizována mluvenost Billyho, Bartleyho a Heleny. Všechny postavy jsou skoro stejně staré a žijí v jedné vesnici. Dalo by se tedy předpokládat, že výrazy, které se v jejich projevech vyskytují, nebudou výrazně odlišné. Pro lepší porovnání a určení podobností nebo odlišností v jednotlivých replikách, byly vybrány úryvky, ve kterých vstupují tyto postavy do vzájemné interakce a vedou společné dialogy.

Ukázka č. 20

Helena vstoupí do obchodu, ve kterém prodává Eileen. Helenin bratr Bartley si chce koupit bonbóny, ale jelikož si nemůže vybrat, jeho nákup se poněkud protahuje. Netrpělivá Helena ho jde vybídnout, aby si pospíšil a nákup urychlil.

HELEN: Are you **fecking** coming, you, **fecker**?!

BARTLEY: I'm picking my sweeties.

HELEN: **Oh** you and your **fecking** sweeties!

EILEEN: Lasses and swearing, now!

HELEN: Lasses swearing, **aye**, and why shouldn't lasses be swearing when it's an hour for their **eejit fecking brother** it is they're kept waiting. Hello, Cripple Billy.

(The Cripple of Inishmaan, s. 11)

HELENA: Tak **kurva deš, ty vole**, nebo ne?!

BARTLEY: Vybírám si bombóny.

HELENA: **Di už s těma bombónama někam!**

EILEEN: Děvče a kleje, no tedy!

HELENA: Děvče a kleje, **přesně tak**, a proč by děvče nemělo klejt, dyš musí hodinu čekat na **pitomýho debila bráchu**. Ahoj, Mrzáku Billy.

(*Mrzák inishmaanský*, s. 8)

V této ukázce je nejvýrazněji stylizována mluva Heleny, stejně jako tomu bylo v ukázkách č. 6 a 7. Tato dívka používá v originálním textu slangová slova se silným negativním emocionálním zabarvením (*eejit, fecking, fecker*). Do češtiny jsou tyto výrazy převedeny pomocí široké škály hanlivých prostředků. Např.: „*are you fecking coming*” je přeloženo pomocí vulgarismů, které Čmejrková (2011, s. 369) označuje jako „pornolálíka“ - „*tak kurva deš*“. Dále pak spojení „*eejit fecking brother*” je v CT vyjádřeno kumulací expresivních nadávek „*pitomýho debila bráchu*“. Slovo *fecking* se zde objevuje také jako intenzifikátor „*fecking sweeties*“. Nicméně v CT nahradil překladatel tento expresivní výraz na jiném místě za použití idiomatického výrazu „*di někam*“.

Stylizovaná mluvenost je zde patrná také při oslovení adresátů. Výraz *fecker*, kterým Helena nazývá svého bratra, je do češtiny přeložen nadávkou „*ty vole*“. Toto oslovení používá velice často, a proto v jejím podání dochází k oslabování expresivního účinku daného slova. Oslovení „*ty vole*“ tak spíše funguje jako dodatek nebo tzv. „slovní vata“, kterou Mikuláščík (2003, s. 122) označuje „slova (v podobě zlovyku), která mnoho lidí nevědomky používá ve svém verbálním projevu jako stereotypní výplň mezi slovy, větami“.

Oproti CT je ve VT patrná vyšší frekvence užívání zvukové expresivity v podobě citoslovcí (viz kap. 3). V této ukázce nebyla citoslovce z VT nahrazena obdobnými českými citoslovci, ale byla přeložena pomocí jiných kontaktních prostředků jako např. „*Oh you and your fecking sweeties! - Di už s těma bombónama někam!*“ nebo „*Lasses swearing, aye... - Děvče a kleje, přesně tak...*“.

Projev Heleny je také charakteristický používáním hodnotících výrazů, které vyjadřují velkou míru citového postoje k dané osobě nebo situaci. V této ukázce se jedná o slova se záporným citovým hodnocením, pomocí kterých

Helena vyjadřuje svou rozmrzelost a znechucení nad tím, že musí čekat na svého bratra, který si chce koupit bonbóny. Rovněž svou mluvou dává najevo určitou nadřazenost nad Bartleym, kterého oslovuje „*ty vole*“. Slovník, který používá v přítomnosti Eileen, vzbuzuje dojem Heleniny arogantnosti, nevychovanosti a namyšlenosti. Zároveň tím dává najevo svou lhostejnost vůči starším lidem. Na připomínku ohledně způsobu, jakým se vyjadřuje, reaguje tím, že vše znovu zopakuje, čímž celou odpověď značně zironizuje (*Eileen: Děvče a kleje, no tedy!* – *Helena: Děvče a kleje, přesně tak*). Dává tím najevo, že si je vědoma toho, jak mluví, ale nemíní na tom cokoliiv změnit.

Ukázka č. 21

Bartley má nesmírnou zálibu v dalekohledech, o kterých hovoří při jakékoliv příležitosti. Nezapomene se o nich zmínit ani při hovoru s Billym, se kterým zrovna řeší smrt Billyho rodičů a sumu peněz, které poté zdědil. Helenu, Bartleyho sestru, to ale značně rozčílilo a celá konverzace tak skončila menší hádkou.

BARTLEY: **Jeebies.** Do **ya** still have it?

BILLY: I have none of it. Didn't it all go on me medical bills at the time?

BARTLEY: You don't have even a quarter of it?

BILLY: I don't. Why?

BARTLEY: No, only if you had a quarter of it you could probably buy yourself a **pretty classy telescope, d'you know? Oh you could.**

HELEN: Do you have to bring telescopes into **fecking everything, you?**

BARTLEY: I don't, but I like to, **ya bitch.** Leave me!

(The Cripple of Inishmaan, s. 18)

BARTLEY: Tý **jo.** Máš je **eště?**

BILLY: Nemám z nich ani **floka.** Všechno přece šlo na můj účty za doktora, ne?

BARTLEY: Ani **štvrtinu** těch peněz už nemáš?

BILLY: Ne. Proč?

BARTLEY: Né, jen, že **dybys** měl **štvrtinu** těch peněz, tak by sis za to moh koupit **dost parádní dalekohled,** víš? **Na mou duši.**

HELENA: Musíš do všeho **tahat** dalekohledy, **ty vole?**

BARTLEY: Nemusim, ale mně se to líbí, **ty krávo. Nech mě bejt!**

(*Mrzák inishmaanský*, s. 12)

V této ukázce spolu hovoří Billy, Bartley a Helena. Hned na první pohled jsou v mluvě těchto postav patrné výrazy zvukové a citové expresivity, které byly podrobněji představeny v kap. č. 3. Bartleyho údiv nad zjištěnou sumou peněz, kterou Billy zdědil, je stylizován pomocí slova „*jeebies*“ a následného použití hovorového tvaru zájmena *you* - „*ya*“. Do češtiny byly tyto výrazy přeloženy pomocí zvukově expresivních slov „*tý jo*“ a hovorová forma anglického zájmena byla kompenzována nedbalou výslovností u slova „*eště*“. V Bartleyho mluvě je patrná vyšší frekvence užívání citoslovcí. Kromě výrazu „*jeebies*“, používá například citoslovce „*oh*“ v eliptické větě „*Oh you could.*“, pomocí které dává najevo svůj zájem o probírané téma. V cílovém textu bylo toto citoslovce přeloženo idiomatičtým spojením „*na mou duši*“, čímž bylo celé větě dodáno stejného důrazu a míry expresivity, jako tomu bylo u textu výchozího.

V tomto úryvku jsou patrné také intenzifikátory. Podle Knittlové (2010, s. 72) se v mluvené řeči hojně používají a vyjadřují „velkou míru, velkou intenzitu nějakého pocitu, postoje, hodnocení“. První se objevuje v mluvě již zmiňovaného Bartleyho – „*pretty classy telescope*“. Pomocí výrazů „*pretty classy*“ klade tato postava důraz na dalekohled, který by si alespoň za část Billyho peněz mohl pořídit. Intenzifikátor „*pretty*“ je v CT přeložen neutrálním výrazem „*dost*“. Nicméně hovorovost celé části této věty dodává překlad slova „*classy*“, které se v CT objevuje jako „*parádní*“. Spojení slov „*dost parádní dalekohled*“ pak dodává výpovědi potřebné zdůraznění Bartleyho kladného citového postoje ke zmiňované věci.

Další intenzifikátor se vyskytuje v Helenině reakci na Bartleyho neustálé hovoření o dalekohledech – „*fecking everything*“. Zde byl spojen intenzifikátor s negativním citovým příznakem „*fecking*“ a neutrální zájmeno „*everything*“, čímž došlo k nárůstu expresivity v celém výrazu. V českém překladu bylo slovo „*fecking*“ vynecháno. Nahrazeno však bylo slovesem „*tahat*“, které v sobě, oproti anglickému „*bring*“, obsahuje větší míru negativní konotace. Slovo „*fecking*“ bylo kompenzováno i následným oslovením Bartleyho. Ve VT je použito pouze neutrální zájmeno „*you*“. V CT se ale objevuje nadávka založená na zvířecím

pojmenování „*ty vole*“, čímž zůstala expresivita celé věty zachována i v CT. Na způsobu, jakým je zde stylizována mluva Heleny, je patrný její negativní vztah k bratrovi, určitá nadřazenost vůči němu a také postoj, který zaujímá k celé konverzaci.

Prostředky, které použila Helena v této části konverzace, mají vliv na reakci Bartleyho. Jeho doposud hovorová, ale nikterak extrémně vulgární mluva, najednou obsahuje „sprostý“ výraz „*ya bitch*“. Podle Knittlové (2010, s. 70) jsou „přímá oslovení typu nadávek často zesílena spojením s osobním zájmenem druhé osoby“, což je patrné i v tomto případě. V cílovém textu volí překladatel ekvivalenty přiměřené dané situaci a pro toto oslovení použije nadávku „*ty krávo*“. Styl, jakým se Bartley o Heleně vyjadřuje, dokresluje nejen jeho rozhořčení v rámci dané situace, ale také určitý asertivní postoj vůči jeho sestře, které tím dává najevo, že se nenechá zastrašit a bude hovořit o všem, o čem se mu bude chtít.

V této ukázce se objevuje také Billy. Tato postava je zajímavá především pro úsporný způsob vyjadřování, protože oproti ostatním je jeho replika poněkud stručná. To může být dáno tím, že na Billyho je pohlíženo v celé hře jako na chromého mrzáka, kterého si další postavy ve hře dobírají pro jeho vzhled. Billy se proto mezi ostatními vrstevníky nijak neprosazuje, nevyčnívá a druhým neoponuje.

Vulgárnost v mluvě sourozenců Heleny a Bartleyho vystihuje jejich blízký vztah. V kontrastu s nimi postava Billyho nepoužívá nadávky a v českém překladu jeho mluveného projevu se vyskytuje jen jeden slangový výraz „*nemám z nich ani floka*“. Ačkoliv VT Billyho repliky obsahuje oproti CT více neutrálních prostředků, užití obecné češtiny a slangového výrazu přispívá k zasazení této postavy do prostředí venkova a do situace, v níž hovoří se dvěma dalšími mladými lidmi, kteří se nepozastaví ani nad použitím vulgarismů.

Ukázka č. 22

V následující ukázce se baví Helena, Billy a Bartley. Mezi Helenou a Bartleym opět probíhá menší rozeprá a Helena praští svého bratra pěstí do břicha.

Bartleyho její rána bolela a s téměř vyraženým dechem si stěžuje, že mu tím málem zlomila žebra.

HELEN: **Feck your ribs.** Using that kind of **fecking language** to me, **eh?** What was we talking about, Cripple Billy? **Oh eye**, your dead **mammy** and **daddy**.

BILLY: They didn't go drowning themselves because of me. They loved me.

HELEN: **They loved you?** Would you love you if you weren't you? You barely love you and you are you.

BARTLEY: At least Cripple Billy doesn't punch **poor lads' ribs** them.

HELEN: No, and why? Because he's **too fecking feeble** to. It'd feel like a punch from a wet goose.

(The Cripple of Inishmaan, s. 16)

HELENA: **Strč si žebra do řiti.** Takle sprostě se mnou mluvit, **vole!** (*Odmilka.*) Kde sme to skončili, Mrzáku Billy? Jo jasně, jak ti umřeli **mamka s tat'kou**.

BILLY: Voni se nešli kvůli mně utopit. Měli mě rádi.

HELENA: **Tak voni tě měli rádi?** A co ty, ty by ses měl rád, dybys nebyl ty? Sotva se máš rád takle, a to seš ty.

BARTLEY: Mrzák Billy aspoň nedává **nevinejm klukům** pěstí do žeber.

HELENA: Ne, a proč ne? Poněvač je na to moc slabej, **vole**. Bylo by to, jak dyby tě praštila zmoklá husa.

(Mrzák inishmaanský, s. 11)

V této ukázce je patrná dominantní role Heleny. Poté, co si její bratr stěžuje na bolest, kterou mu způsobila, odpovídá velice expresivním způsobem za použití vulgárních prostředků „*feck your ribs*“ a „*fecking language*“. Spojení slov „*feck your ribs*“ bylo do češtiny přeloženo pomocí tzv. koprosláik „*strč si žebra do řiti*“ zatímco výraz „*fecking language*“ byl v češtině nahrazen na konci věty vulgárním oslovením „*vole*“. Toto oslovení se ve VT nevyskytuje a místo něj je použito citoslovce „*eh*“. Podle Knittlové (2010, s. 70) je ale užívání citoslovcí v anglickém projevu vyšší, než je tomu v češtině, a proto bývají anglická citoslovce převáděna do češtiny pomocí modálních částic nebo kontaktoých prostředků.

Oslovení „*vole*“ se v ukázce vyskytuje ještě jednou. V tomto případě nahrazuje použití intenzifikátoru s negativním citovým příznakem v originálním anglickém textu „*too fecking feeble*“. V CT je toto spojení přeloženo také pomocí intenzifikátoru „*moc slabej*“, nicméně slovo „*moc*“ v sobě neobsahuje

takové množství negativního zabarvení jako výraz „*fecking*“. Aby byl zachován vulgární způsob Helenina vyjadřování, bylo vynechání slova „*fecking*“ kompenzováno na konci věty oslovením Bartleyho „*vole*“.

V mluvě Heleny je patrná také určitá míra ironie. Ta se projevuje v použití výrazů s kladným citovým hodnocením „*mammy and daddy*“, které následují po značně vulgárním projevu. Proto toto spojení, které je v CT přeloženo prostředky s podobným kladným citovým zabarvením jako „*mamka s tatškou*“, obsahuje spíše ironické konotace. Ironie je také patrná ve větě „*They loved you?*“, kterou Helena znovu zopakuje poté, co ji řekne Billy. V angličtině bude ironie naznačena až pomocí intonace v konkrétním projevu. Nicméně v českém překladu použil překladatel slovo „*tak*“, čímž dodal celé větě ironického vyznění už v textu „*Tak voni tě měli rádi?*“.

Bartley ani Billy se v této ukázce nevyjadřují tak vulgárním způsobem jako Helena. V části Billyho dialogu je patrné pouze použití obecné češtiny, jinak jeho mluva neobsahuje žádné vulgární či slangové prostředky. Bartley se zde také nepokouší ani o slovní odplatu za naražená žebra. Zastane se zde Billyho a pouze konstatuje - „*At least Cripple Billy doesn't punch poor lads' ribs them*“. V češtině bylo pro stylizaci této věty použito výrazu „*nevinejm klukům*“, který obsahuje určitou míru kladného citového postoje k postavě Billyho. Bartley tím dává také najevo, že byl praštěn neprávem a projevuje i částečně lítost nad sebou samým.

Ukázka č. 23

Helena roznáší na ostrově vajíčka a ostatní lidé si je od ní kupují. Jelikož má ale výbušnou a agresivní povahu, často s vejci po někom nebo něčem hází. V následující ukázce přinesla vejce do obchodu, v němž prodává Kate a ve kterém také čeká její bratr Bartley, který si chce koupit bonbóny.

HELEN: I do take a pride in me egg-work, me. Is this **bitch** never **bloody coming** to pay for me eggs? You, **stonewoman**!

BARTLEY: She's taking an age to bring me Fripple-Frapples.

HELEN: Ah I can't waste me youth waiting for that **mingy hole**. You collect me egg-money, Bartley, and give it to the egg-man on the way home.

BARTLEY: I will, **Helen**, aye.

HELEN: *exits.*

BARTLEY: I will **me fecking arse, ya shite-gobbed fecking bitch-fecker, ya...**
(*The Cripple of Inishmaan*, s. 51)

HELENA: Sem hrdá na to, jak to s vejcema umim, abys věděl. To ta **kráva** jako nehodlá přijít, aby mi zaplatila za mý vejce, **kurva**? Hej, **šutrová bábo!**

BARTLEY: Už rok tam hledá ty mý medvídky.

HELENA: Ále, nebudu tady trávit mládí čekáním na tu **držku lakomou**. Vem vod ní prachy za vajíčka ty, Bartley, a cestou domu je dej slepičářovi.

BARTLEY: Tak jo, **Helo**, jasně.

HELENA *odejde.*

BARTLEY: **Hovno vemu**, to víš, **ty svině jedna zkurvená, pičo jedna posra...**

(*Mrzák inishmaanský*, s. 33)

V tomto úryvku se spolu baví Helena a Bartley. Helena netrpělivě čeká, až přijde Kate, aby jí mohla dát vejce, která právě přinesla. Chce si jen vzít peníze a jít zas rychle dál. Nicméně Kate stále nejde a Helena jí proto nazývá značně vulgárními jmény - „*is this bitch never bloody coming*“, „*you, stonewoman*” nebo „*that mingy hole*”. V prvním případě „*this bitch*“ volí překladatel v CT „sprosté“ oslovení založené na jméně zvířete „*ta kráva*“. V další části věty, kde je ve VT použit intenzifikátor „*bloody*“, obsahuje CT spojení „*jako nehodlá přijít*“ a na úplném konci se pak objevuje aditivní dodání „*kurva*“, jež se ve VT nevyskytuje. Následuje zvolání „*you, stonewoman*“, kterým se Helena snaží Kate přivolat a zároveň tím naráží na její zlozvyk, o kterém Kate nechce, aby ostatní lidé věděli (ve stresu mluví s kameny). V českém překladu je použit výraz „*šutrová bábo*“, který v sobě oproti výchozímu textu obsahuje více negativních konotací, protože anglické slovo „*stone*“ není přeloženo jako „kámen“, ale jako „*šutr*“ a „*woman*“ zde není „žena“ ale „*bába*“. Nicméně v celkovém kontextu dané situace je překlad zvolen adekvátně a do repertoáru slov, pomocí kterých je postava Heleny stylizována, výraz „*šutrová bába*“ vhodně, vtipně a výstižně zapadá. Posledním z oslovení, jež Helena použila, je „*that mingy hole*“, které je přeloženo jako nadávka „*ta držka lakomá*“. Mluva Heleny je charakterizována pomocí velmi vulgárních pojmenování druhých osob a sprostých slov. Tato oslovení, která používá v případě čekání na Kate, vystihují její netrpělivost a nervozitu. Zároveň dokreslují její sobeckou a sebestřednou povahu.

Na této ukázce je také zajímavý způsob, jakým reaguje Bartley na Heleniny výrazy. Nejprve se jí snaží vysvětlit, že Kate odešla hledat gumové

medvídky, které si chce Bartley koupit. V jeho odpovědi nejsou obsaženy žádné vulgární výrazy a následné oslovení Heleny, jež v sobě zahrnuje kladné citové hodnocení, vystihuje jeho strach, který má ze své starší sestry „*I will, Helen, aye*”. V českém překladu je pak použito „*Tak jo, Helo, jasně*“, přičemž oslovení „*Helo*“ zde vzbuzuje dojem, že má Bartley ke své sestře kladný citový vztah, i když se Hela vyjadřuje pomocí vulgárních prostředků, svého bratra neustále uráží a neosloví ho téměř jinak než „*ty vole*“.

Nicméně Bartley dokazuje, že je schopen používat stejně expresivní a vulgární slovník jako jeho sestra. Jakmile Helena odejde, začne Bartley chrlit jednu nadávku za druhou – „*I will me fecking arse, ya shite-gobbed fecking bitch-fecker, ya...*”. V češtině je tato pozoruhodná série expresivních prostředků přeložena pomocí různých „*sprostých slov*“, které jsou blíže popsána v kapitole č. 3. Objevují se zde tzv. koprofálie jako například „*hovno vezmu*“, nadávky založené na jménech zvířat „*ty svině jedna zkurvená*“ nebo tzv. pornofálie „*pičo jedna posra...*“. Bartley tímto slovním jednáním dokazuje, že umí používat vulgární výrazy, ale pokud k tomu není vyprovokován (viz ukázka č. 22), nevyjadřuje se tak expresivně jako jeho sestra. Zároveň je z jeho jednání patrný strach, který má z Heleny. Kumulaci sprostých výrazů si proto ponechal až do doby, kdy si myslel, že Helena odešla a nemá možnost slyšet, co o ní říká.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo analyzovat stylizaci mluvenosti v českém překladu divadelní hry Martina McDonagha *Mrzák inishmaanský* a zjistit, jak jazykové prostředky zvolené pro vyjádření mluveného projevu vybraných postav přispívají k jejich jazykové charakterizaci.

V teoretické části byl nejprve představen autor, jeho tvorba a jazyk, který ve svých dramatech používá. Dále byla probrána obecná specifika divadelního textu a jeho překladu. Pozornost zde byla věnována i vlivu jazyka na dramatické postavy a způsobu, jakým lze stylizovat jejich mluvenost v textu. V této části práce byly rovněž nastíněny prostředky, jež jsou typické pro mluvené projevy a které lze při překladu nebo tvorbě divadelních her využívat. Konkrétně zde byly rozebrány morfologické prostředky obecné češtiny, prostředky na rovině syntaktické a lexikální. Poté následoval rozbor divadelní hry *Mrzák inishmaanský*.

Z podrobné analýzy vyplynulo, že jednotlivé postavy nebyly stylizovány stejným způsobem. Jejich vyjadřování se lišilo v závislosti na situaci a osobách, se kterými hovořily. Nejvíce odlišností bylo zjištěno v používání prostředků na rovině lexikální. Zde se nejvýrazněji odlišoval styl, jakým se vyjadřovala Helena. Pro tuto postavu byly charakteristické velmi expresivní a vulgární výrazy, pomocí nichž hovořila se všemi ostatními osobami této hry. V kontrastu s její mluvou byl způsob, jakým se vyjadřoval Billy. V jeho replikách se někdy vyskytovaly slangové výrazy, ale sprostá slova nepoužíval. Podobným způsobem jako postava Billyho byla stylizována mluvenost Kate a Eileen. V jejich projevech bylo sice patrné expresivní vyjadřování, to se však projevovalo především formou idiomatických spojení. Dále byly analyzovány osoby Bartley a Johnny. Tyto postavy se vyjadřovaly velmi expresivně, nicméně v porovnání s Helenou se u nich nevyskytovala sprostá slova tak často. Analýza vybraných příkladů na rovině lexikální ukázala, že v českém překladu docházelo často ke kompenzování vulgarismů. Ty nahrazoval překladatel podobně expresivními výrazy v jiných částech věty většinou pomocí vycpávkových slov nebo pomocí kontaktních částic. Snažil se tak vyvolat u cílových čtenářů stejný účinek a zároveň zachovat specifické rysy originálu.

Odlišná stylizace mluvenosti postav se projevovala i na rovině syntaktické. Rozdíly však nebyly natolik výrazné jako u používání prostředků lexikálních. Nejvíce zde vynikala osoba Johnnyho, pro kterou byly typické složité větné komplexy a jejich stereotypní napojování. V replikách ostatních postav se pak často vyskytovaly eliptické konstrukce, paralelismus, nedokončené výpovědi nebo reprodukce řeči jiné osoby. V této části analýzy nebyly patrné výrazné rozdíly mezi výchozím a cílovým textem. Překladatel zachovával podobné konstrukce vět jako v originálu.

Na rovině morfologické se neprojevovaly přílišné odlišnosti ve stylizaci mluvenosti jednotlivých postav. McDonagh použil v originále jednotný dialekt, jímž zde hovoří všechny osoby a pomocí něhož je zasadil do prostředí západního Irsku. Styl, jakým se protagonisté ve výchozím textu vyjadřují, je ale více patrný na rovině lexikální v podobě expresivních výrazů, slangu, vulgarismů apod. Pro zachování autorova stylu, použil překladatel obecnou češtinu, pro kterou je expresivita také typická. Pomocí této formy českého jazyka stylizoval mluvenost všech osob, a zachoval tak jednotný dialekt, který se objevoval ve výchozím textu. Oproti angličtině, která vyjadřuje expresivitu především lexikálně, zde vynikla široká škála hláskoslovných a tvaroslovných prostředků, kterými čeština disponuje a které zde překladatel hojně využíval. Autorský styl Martina McDonagha tím však narušen nebyl a obecná čeština tak přispěla k přirozenému vyjadřování jednotlivých postav.

Spisovatel Martin McDonagh je autorem i dalších divadelních her, které byly přeloženy jinými překladateli, nikoli pouze Ondřejem Pilným. Dle mého názoru by bylo zajímavé zaměřit se na to, jakým způsobem přeložili styl divadelních her Martina McDonagha a srovnat rozdílnosti v jejich překladech. Martin McDonagh je řazen do tzv. „cool“ dramatiky. Zajímavým námětem by rovněž mohlo být porovnání jeho her s ostatními autory, jež do tohoto žánru patří.

Summary

The aim of this diploma thesis was to analyze the style of the language in Czech translation of Martin McDonagh's play *The Cripple of Inishmaan* and to focus on language features which are typical for chosen characters in this drama.

Martin McDonagh is a famous playwright, screenwriter and film director. He was born to Irish parents in London on 26 March 1970. Although he grew up in London, the biggest inspiration for the plays he wrote had posed his stay in Ireland where he visited his relatives every summer. Martin McDonagh wrote two trilogies, which he located in the western part of Ireland. The first one is known as Leenane trilogy which consists of *The Beauty Queen of Leenane* (1996), *A Skull in Connemara* (1997) and *The Lonesome West* (1997). The second trilogy contains *The Cripple of Inishmaan* (1997), *The Lieutenant of Inishmore* (2001) and *The Banshees of Inisherin*. Nevertheless, the last play was never published. Except of those trilogies McDonagh also wrote other plays *The Pillowman* and *A Behanding in Spokane*.

McDonagh's plays are associated with a new style of drama that emerged in Great Britain in 1990s which is known as in-yer-face theatre. This term was first coined by Aleks Sierz (2001) in the book of the same name *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. The term is used for plays which are characterised by its shocking and vulgar material they present on stage. Characters act very badly. They commit suicides, murders or they mock serious issues. Except for this fact, they use also colloquial language, slang or vulgarisms.

The Cripple of Inishmaan belongs to this genre of dramas. Not only the plot, but also the style of the language both in English and Czech used in this play is very interesting. That was the reason why this drama was chosen for the analysis in this thesis. *The Cripple of Inishmaan* is set on the small island Inishmaan in 1934. In time when a Hollywood film crew arrives there to make a documentary film about life on the islands. Billy, the main character of the play, Helen and her brother Bartley want to see the filming or to participate in it. That is why they persuades Bobby, to take them to the island Inishmore. "Cripple" Billy, which is the name that everyone calls him, gets a chance to try a casting in

America and leaves Inishmaan. Nevertheless, after several weeks he returns back. Billy is so disappointed, that he even considers committing suicide. Fortunately he does not manage to do it and it even seems that Billy could find somebody to really like him. In a cruel twist of fate he finally finds out that he suffers tuberculosis and probably dies soon.

The play was opened in 1996 at Royal National Theatre in London. In 2002 *The Cripple of Inishmaan* was translated by Ondřej Pilný as “*Mrzák inishmaanský*” for the agency Aura-Pont and in the same year the play premiered in the Czech Republic.

Other chapters of this thesis deal also with theoretical aspects of drama translation, typical features of theatre plays, characters and their language stylization. Several Czech and foreign authors are interested in this topic, but mainly the works of Jiří Levý, Zlata Kufnerová, Jozef Mistrík or Susan Bassnett were cited.

As the thesis is focused on the analysis of the style of the language, it was necessary to mention means which can be used to stylize spoken Czech and English language in text. Those means are divided into several layers. The first one deals with features of spoken Czech language at morphological level. The second one is focused on the syntactic level and the third one describes expressive lexical features. This part of the thesis was based mainly on the works of Czech authors such as Světlá Čmejrková, Jana Hoffmannová, Marie Čechová, Josef Václav Bečka or Lumila Urbanová. When the features of spoken language were introduced, the analysis of the theatre play *The Cripple of Inishmaan* followed.

This chapter was divided into smaller parts according to the characters that spoke in chosen examples. First the characters Kate, Eileen, Johnny, Billy, Bartley and Helen were introduced and then the analysis of their language was made.

It was found out that as for the dialect, all the people use the same. There weren't any differences, which implied that all of them come from the same place and similar social levels. As Czech language differs from English and has more means for expressing nonstandard language on the morphological layer, the analysis focused on the features in Czech in more detail. The English examples

were analysed generally and were focused on revealing typical speaking style of chosen characters from the point of lexis and syntax as well.

The other chapter of the analyses was focused mainly on the syntactic level of spoken language. There were seen more differences in various ways of expressing particular characters. Kate and Eileen used a lot of short sentences, ellipses or they repeated words or parts of sentences. On the other hand, Johnny's character used long and complicated sentences. In his speech there were digressions and repetitions. The translator preserved the long sentences of Johnny's character, but sometimes left a stereotypical conjunction "and" out. Instead of this he used different conjunctions. This was also apparent in Billy's speech. Billy usually used shorter sentences and in dialogues with other characters he was not so dominant. This was mostly shown in dialogues with Helen and Bartley. Those siblings were at the same age as Billy. They interrupted or repeated each other speeches and used ellipses.

The main differences were apparent in lexical level which was focused on expressivity that is typical for McDonagh's plays. It was found out that all the characters expressed themselves differently. Kate and Eileen used idiomatic collocations, but in their speech there were no vulgarisms or swearwords. Opposite to them the character of Johnny used to call other people by offensive names. For Billy, he usually used "cripple-boy" or "oul limpy and his mother he called for example "ya hairy-lipped fool" or "ya lump". Then the language of Billy, Bartley and Helen was compared. Even if all those three characters are of the same age, the way they expressed themselves was very different. Billy did not use swearwords. Even if he was in tense situations and another character called him foul names, he usually stayed calm, deliberate and answered without using offensive names. On the other hand, Helen used very vulgar vocabulary. She did not make differences between people she spoke to. She called old lady names such as "this bitch" or "that mingy hole". She used an intensifier "fecking" a lot. Nevertheless, the Czech translator compensated it by expressive words in different parts of sentences. Her brother Bartley was not so rude as his sister Helen. When Bartley talked to other people he did not use vulgar vocabulary. Even if he talked to Helen, he did not usually call her offensive names. He started

swearing in her absence when he used for example „*I will me fecking arse, ya shite-gobbed fecking bitch-fecker, ya...*”. All those features of spoken language of chosen characters were analysed in this thesis.

Finally all the parts of this work and its main points were summed up in the last chapter. As this thesis could not capture all features of spoken language, it would be interesting to continue the research and focused for example on different layer such as phonetic or pragmatics. It would be also interesting to compare different Czech translations of McDonagh's works or to analyse language used in McDonagh's theatre plays in comparison with different authors whose work belong to the same genre of in-yer-face-theatre.

Bibliografie

Primární zdroje:

MCDONAGH, Martin. *The cripple of Inishmaan*. London: Methuen Drama, 1997, 82 p. Methuen modern plays. ISBN 0413715906.

MCDONAGH, Martin. *Mrzák inishmaanský*. Přeložil Ondřej Pilný. Praha: Aura-Pont, 2002. 53 s.

Sekundární zdroje:

AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on stage: drama translation in theatre and society*. Buffalo, NY: Multilingual Matters, c2000, vi, 121 p. ISBN 1853594695.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. 3rd ed. New York: Routledge, 2002, 176 p. New accents (Routledge (Firm)). ISBN 0415280141.

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

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

DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 3. vyd. Praha: Academia, 2006, 673 s. ISBN 80-200-1413-6.

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

ČMEJRKOVÁ, Světlá a Jana HOFFMANNOVÁ. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011, 491 s. Lingvistika (Academia). ISBN 978-80-200-1970-7.

GROMOVÁ, Edita. Preklad dramatických textov v reflexii translatologického výskumu. In: *Preklad a divadlo: Tvorivé prekladateľské reflexie 2*. Nitra, 2013, s. 15 - 30. ISBN 978-80-558-0226-8.

HERMAN, Vimala. *Dramatic discourse: dialogue as interaction in plays*. 1st pub. in pbk. London: Routledge, 1998, x, 331 s. ISBN 0-415-08241-2.

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

CHLOUPEK, Jan. *Stylistika češtiny*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, 294 s. Učebnice pro vysoké školy. ISBN 8004233023.

JOHNSTON, David. COELSCH-FOISNER, Sabine a Holger KLEIN. *Drama translation and theatre practice*. New York: P. Lang, c2004, xiii, 518 p. ISBN 3631507550.

JORDAN, Eamonn. *Dissident dramaturgies: contemporary Irish theatre*. Portland, OR: Irish Academic Press, 2010, ix, 277 p. ISBN 0716530155.

JORDAN, Eamonn. *Theatre stuff: critical essays on contemporary Irish theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000, xlviii, 326 p. ISBN 0953425711.

KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010, 291 s. ISBN 978-80-244-2428-6.

KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1994, 260 s. Linguistica. ISBN 80-85787-14-8.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Vyd. 3., upr. a rozš. verze 2. Praha: I. Železný, 1998, 386 s. ISBN 80-237-3539-x.

LLEWELLYN-JONES, Margaret. *Contemporary Irish drama & cultural identity*. Bristol: Intellect, 2002, vi, 182 p. ISBN 1-84150-054-2.

LONERGAN, Patrick. *The theatre and films of Martin McDonagh*. London: Methuen Drama, an imprint of Bloomsbury Pub., 2012, xxii, 281 p. ISBN 1408136112.

Martin McDonagh Biography. *Encyclopedia of World Biography* [online]. [cit. 2015-08-12].

Dostupné z:

<http://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2007-Li-Pr/McDonagh-Martin.html>

MIDDEKE, Martin a Peter Paul SCHNIERER. *The Methuen drama guide to contemporary Irish playwrights*. London: Methuen Drama, 2010, xix, 460 p. ISBN 1408113465.

MIKULÁŠTÍK, Milan. *Komunikační dovednosti v praxi*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2003, 361 s. Manažer. ISBN 80-247-0650-4.

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

MRZÁK INISHMAANSKÝ I. *DIVADLO V CELETNÉ* [online]. [cit. 2015-08-12]. Dostupné z: <http://www.divadloceletne.cz/program/mrzak-inishmaansky-i/>

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

PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. 1st pub. London: Routledge, 1992, vii, 219 s. ISBN 0415060389.

SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre: British drama today*. London: Faber and Faber, 2001, xiii, 274 p. ISBN 0571200494.

STERNLICHT, Sanford. *A Reader's Guide to Modern Irish Drama*. Syracuse, NY : Syracuse Univ. Press, 1998, x, 159 p. ISBN 0-8156-0525-0.

TAŠKÁ, Anna. Nové podoby dramatického textu a jazyka: Vybrané aspekty prekladu súčasnej severskej drámy v kontexte aktuálnych tendencií. In: *Preklad a divadlo: Tvorivé prekladateľské reflexie 2*. Nitra, 2013, s. 99 - 109. ISBN 978-80-558-0226-8.

TROTTER, Mary. *Modern Irish theatre*. Malden, MA: Polity, 2008, xii, 233 p. ISBN 0745633439.

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

URBANOVÁ, Ludmila a Andrew OAKLAND. *Úvod do anglické stylistiky*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2002, 145 s. ISBN 80-86598-33-0.

VOKÁČ, Tomáš. *Britské drama 90. let 20. století – hrubá šoková terapie* [online]. 2006, Divadelní ústav, REBEX ČR s.r.o. a ČTK 2006 [cit. 15.3.2015]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=11068>

VONDRÁČEK, Miloslav. Citoslovce a částice — hranice slovního druhu. *Naše řeč* [online]. 1998 [cit. 2015-08-13]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7419>

ZIMA, Jaroslav. *Expresivita slova v současné češtině: studie lexikologická a stylistická*. Praha: Československá akademie věd, 1961, 139 s.

ZMETÁKOVÁ, Juliána. 2014. „Deiktické prostředky.“ *Encyklopedie lingvistiky*, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. [online]. [cit. 2015-08-12] http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Deiktick%C3%A9_prost%C5%99edky

ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *Page to stage: theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984, 200 p. ISBN 9062038557.

Anotace

Autor:	Bc. Martina Mládková
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Rok obhajoby:	2015
Název česky:	Stylizace mluvenosti v překladu divadelní hry Martina McDonagha <i>Mrzák Inishmaanský</i>
Název anglicky:	The Style of the Language in Martin McDonagh's Play <i>The Cripple of Inishmaan</i>
Vedoucí práce:	Mgr. Josefina Zubáková
Počet stran:	78
Počet znaků:	156483
Počet titulů použité literatury:	39
Klíčová slova v ČJ:	Martin McDonagh, <i>Mrzák inishmaanský</i> , cool drama, specifika divadelních textů, dramatické postavy, obecná čeština, syntax, expresivita
Klíčová slova v AJ:	Martin McDonagh, <i>The Cripple of Inishmaan</i> , in-yer-face theatre, specific features of theatre plays, theatre characters, spoken Czech features, syntax, expressivity
Anotace v ČJ:	Cílem této diplomové práce je analyzovat stylizaci mluvenosti v českém překladu divadelní hry Martina McDonagha <i>Mrzák inishmaanský</i> a zaměřit se na to, jak prostředky použité v projevech vybraných postav přispívají k jejich jazykové charakterizaci.
Anotace v AJ:	The aim of this diploma thesis is to analyze the style of the language in Czech translation of Martin McDonagh's play <i>The Cripple of Inishmaan</i> and to focus on language features which are typical for chosen characters in this drama.