

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Divadelní překlady Iva T. Havlů

Drama Translation: Works of Ivo T. Havlů

(Diplomová práce)

Autor: Zuzana Procházková

Studijní obor: anglická a francouzská filologie

Vedoucí práce: Mgr. Josefina Zubáková

Olomouc 2012

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

V Olomouci dne 9. 5. 2012

.....

Děkuji vedoucí diplomové práce Mgr. Josefině Zubákové za užitečnou metodickou pomoc a cenné rady při zpracování této diplomové práce.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Teorie překladu dramatu	3
2.1 Několic obecných poznámek	3
2.2 Primární dualita dramatu.....	6
2.3 Sekundární duality dramatu	8
2.4 Dialog.....	9
2.4.1 Mluvnost.....	11
2.4.2 Hratelnost	13
2.5 Styl a stylizování divadelních her	14
2.5.1 Idiolekt překladatele	16
2.6 Sřet kultur v divadelním překladu.....	18
2.7 Adaptace.....	20
2.8 Několic slov závěrem.....	21
3. Rozbory překladů	22
3.1 Neil Simon	23
3.2 Ivo T. Havlů	24
3.3 Bosé nohy v parku.....	25
3.4 Podivný pár	28
3.5 Apartmá v hotelu Plaza/Pokoj číslo 719	34
3.6 ... Vstupte!.....	37
3.7 Věžeň na Druhé Avenue	42
3.8 Hodný pan doktor.....	45
3.9 Druhá kapitola.....	48
3.10 Drobečky z perníku	54
3.11 Poslední ze žhavých milenců	57
4. Závěr.....	61
5. Resumé	64
Bibliografie	67
Anotace	70

1. Úvod

O teorii překladu beletrie toho bylo napsáno již mnoho. O to více zarážející je fakt, že teorií překladu dramatu, tedy podkapitolou překladu umělecké literatury, se v minulosti translatologové zabývali jen zřídka. Fabio Regattin tuto skutečnost shrnuje poeticky, když uvádí, že popisem překladu prózy a poezie byl již popsán ne jeden list, zatímco překlad dramatu stále zůstává v jejich stínu.¹ Vysvětlením této skutečnosti by mohla být jazyková specifická divadelních her. Zprv text divadelní hry je určen k přednesu a k poslechu, proto je, jak uvádí Jiří Levý, velmi důležitá „mluvnost a srozumitelnost“², což jsou aspekty, na které se například při překladu románu takový ohled brát nemusí. Zadruhé je to ona divadelní řeč sama, o níž se Karel Čapek vyjadřuje následovně: „Divadelní řeč se nekryje ani s lidským jazykem ani s literární češtinou.“³ Stačí uvést jen tyto dvě základní odlišnosti, aby bylo jasné, že překlad dramatu vyžaduje od překladatele specifitější překladatelský přístup. Cílem této práce je právě odhalení tohoto překladatelského přístupu u konkrétního překladatele Iva T. Havlů, který se na překlad divadelních her ve svém životě zaměřil.

Tato diplomová práce bude rozdělena do dvou hlavních celků. Část první (teoretická) se bude zabývat problematikou překladu divadelních her. Vysvětlí jeho hlavní odlišnosti, nastíní dosavadní přístupy a zmíní autory, kteří se k tomuto tématu v minulosti vyjadřovali.

Část druhá (praktická) se bude zabývat rozborem devíti překladů Iva T. Havlů. V prvních dvou kapitolách této části bude krátce představen autor výchozích textů Neil Simon a jejich překladatel Ivo T. Havlů. Další kapitoly se pak budou věnovat jednotlivým analýzám. Půjde o překlady her, jejichž originální texty i překlady jsou dostupné v České republice. Rozbor každé hry bude vycházet ze třech scén vybraných ze začátku, prostředku a konce hry tak, aby byly reprezentativním vzorkem pro celý text, respektive překlad. Začátky a konce jsou totiž nejdůležitější momenty literárních děl obecně. „Začátek musí tedy býti takový, aby dovedl vzbudit náš zájem a uvésti nás v žádanou náladu.“⁴ Naopak:

¹ Srov. REGATTIN, Fabio. Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 2004, no. 36, s. 156.

² LEVÝ, Jiří. *Umění Překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 161.

³ ČAPEK, Karel. Řeč. In *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Ljuba Klosová. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 55.

⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931, s. 222.

„Konec hry bývá obvykle nejexponovanější částí její výstavby. Hledá se v něm důsledek předchozích událostí, ale i pointa.“⁵

Tyto rozbory by měly odhalit překladatelské strategie a konkrétní postupy, které Ivo T. Havlů volí pro převod jazykových prostředků a kulturně specifických prvků, protože v překladu dramatu se prolíná jazyk, kultura i prvky specifické pro samotné představení.⁶ Jednotlivé rozbory budou v průběhu práce komentovány tak, aby bylo možné v závěru zjištěné posuny shrnout a hlavně zobecnit. Takováto identifikace preferovaných metod a převažujících tendencí vyústí v určení jejich vlivu na celkovou podobu cílových textů a stanovení překladatelského idiolektu Iva T. Havlů.

Zároveň je důležité zdůraznit, že analýzy se budou zabývat srovnáním originálu a překladu (tj. výchozího a cílového textu). Hodnocení překladu jako samostatného textu (tj. analýza na základě cílového textu) nebude cílem této práce, protože se dobrá úroveň překladů předpokládá. Jedná se totiž o překlady, které byly využity při inscenacích a zároveň i vydány knižně. V jednotlivých rozborech bude text analyzován podle jazykových rovin. Na úrovni lexikální se budou řešit významové posuny (negativní i pozitivní), vynechání či přidání informace, substituce jazykových jednotek a další. Na vyšších úrovních pak zvolení stylu, jeho konzistentnost, ale také například způsob, jakým se překladatel vyrovnává s překladem kulturně specifických prvků.

Z terminologického hlediska je pak nutné se hned na začátku vymezit k pojmu drama, pod kterým se v této práci míní jen hry neveršované. Vynechání veršovaného dramatu má několik důvodů. Zaprvé se jedná o již relativně dobře zmapovanou problematiku a zadruhé teoretická část této práce má sloužit jako podklad k následujícím analýzám části praktické, která se bude zabývat právě jen hrami neveršovanými, jelikož Ivo T. Havlů jiné nepřekládal. Tudíž rozbor teorie překladu veršovaných her by byl pro tuto práci neopodstatněný.

⁵ PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s. 117.

⁶ Srov. MATEO, Marta. Successful Strategies in Drama Translation. *Meta*, 2006, vol. 51, n. 1., s. 175.

2. Teorie překladu dramatu

V této kapitole se budu zabývat teoretickou stránkou překládání divadelních her. Jak již bylo řečeno v úvodu, je to problematika neprávem přehlížená, o které se v minulosti moc nepsalo. Může to být i z důvodu, který uvádí Farrell, když říká, že před dvacátým stoletím se o překladu her vlastně ani neuvažovalo, protože bývalo běžné cizí hry adaptovat, tak aby odpovídaly místním zvyklostem.⁷ Ačkoli se, především v zahraničí, začíná o překladu dramatu psát čím dál tím víc, dalo by se říci, že je tento obor stále v začátcích. O to zajímavější a užitečnější by měl být přehled, který je cílem této kapitoly. Tento přehled shrne podstatné názory na problematiku překladu dramatu a uvede autory, kteří se jí zabývají, a to české i zahraniční. Na něj pak bude plynule navazovat druhá část této práce, která se bude zabývat analýzou překladů Iva T. Havlů, u kterých se bude uplatňovat nejen zde zmíněná terminologie, ale i praktické využití teoretických modelů.

2.1 Několik obecných poznámek

Právě z faktu, že je tato disciplína relativně mladá, vyplývá několik velmi zajímavých specifik, které bych tu ráda krátce zmínila.

Zprvce zatím neexistuje ucelená práce, která by se systematicky zabývala všemi aspekty této problematiky. Většina relevantních prací jsou komentáře ke konkrétním překladům, tedy spíše vysvětlení jednotlivých překladatelských řešení než vyvození obecných pravidel. Právě takový způsob, tedy komentář k vlastnímu překladu, má svou tradici, jak u nás, tak v zahraničí. Mimo komentářů se zvláště v poslední době objevuje množství článků, které se zabývají vždy vybraným problémem z oblasti překladu dramatu. Od osmdesátých let se začínají objevovat sbírky těchto článků, což představuje velký krok kupředu, jelikož jsou to první ucelenější díla v této oblasti, která zároveň předznamenávají období zvýšeného zájmu o problematiku překladu dramatu. Toto období přetrvává dodnes, což dokazuje i množství mezinárodních konferencí a kolokvií, které se tomuto tématu věnují.

Z anglofonního prostředí stojí za zmínku například dva tituly Ortruna Zuber-Skerritta *The Languages of theatre* (1980) a *Page to Stage* (1984) nebo sbírka od Hanny Scolnicovové a

⁷ Srov. FARRELL, Joseph. *Servant of Many Masters*. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 47.

Petera Hollanda *The Play out of Context* (1989). Zvýšený zájem o teorii překladu dokazují i dvě relativně nové knihy *Time-sharing on Stage* (2000) od Sirkku Aaltonenové a *Theatrical Translation and Film Adaptation* (2005) od Phyllis Zatlinové, které jsou zatím nejucelenějšími příspěvky o zvláštích překladu divadelních her. Opomenout se nedají ani články Susan Bassnettové, která se jako jedna z mála ostře staví proti zažitým klišé spojenými s překladem dramatu. V poslední době největší zájem o problematiku překladu dramatu zaznamenala Kanada, což je ovšem částečně způsobeno faktem, že tato otázka je zde spojena s bojem za rovnocennost kanadské francouzštiny, tedy bojem o uznání kanadské francouzštiny jako jazyka vhodného pro divadlo.

Konečně nelze opomenout ani českou scénu, na které už v roce 1963 Jiří Levý ve své publikaci *Umění překladu* věnuje celou jednou kapitolou právě překládání her. Další české příspěvky jsou nejčastěji již zmíněné články či komentáře k vlastním překladům. Zajímavé články o překladu dramatu napsala například Alena Morávková nebo Jaromír Povejšil. Významnější příspěvky formou komentářů k vlastním překladům publikoval například Pavel Drábek.

Tím, že teorie překladu dramatu je ve svých začátcích a nemá dostatečnou základnu teoretického materiálu, stávají se nové příspěvky vítaným podnětem. Jinými slovy, protože relevantní literatury není tolik jako u jiných oborů, ta která je dostupná, se neztrácí či neupadá v zapomnění, ale naopak vyvolává okamžitou reakci ostatních. Proto teorie překladu dramatu zatím působí velmi kompaktním dojmem.

Díky tomu je teorie a praxe, tedy vlastní překlad, stále úzce spjata. A tak se na začátku většiny prací na toto téma dozvídáme, že také jednou z možných příčin opomíjení této disciplíny je skutečnost, že tento druh překladu prostě není pro překladatele z nejuvhodnějších. Překladatel je často nedoceněn, a to jak finančně tak umělecky.⁸ Finanční problémy při překladu umělecké literatury nejsou ničím novým, ovšem překladatel divadelních her se navíc musí potýkat se svou „neviditelností“. Na poutačích k představením nebo na vstupenkách se ve většině případů uvádí jen autor a režisér, nikoliv překladatel. Uvádění jména překladatele ovšem může záviset i na divadelní tradici dané země. Konkrétní příklad zmiňuje Thiériot. V roce 1989 se v Paříži hrálo třicet tři zahraničních her. U dvanácti z nich bylo jméno překladatele opominuto zcela, většinou se

⁸ Srov. BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case against Performability. *TTR: traduction terminologie, rédaction*, 1991, vol. 4, no. 1, s. 101.

jednalo o hry klasické, které byly prezentovány pod jménem autora jako hry Čechova nebo Pirandella. Pouhé tři hry byly označeny jako překlady, a tudíž uváděny se jménem překladatele. Čtrnáct jich bylo označeno jako adaptace a čtyři jako francouzské verze.⁹ Pravděpodobnost, že se jméno překladatele u představení přeci jen objeví, samozřejmě záleží i na tom, jak je daný překladatel známý. Jinými slovy, jestli jeho jméno může posloužit jako reklama a přilákat tak více lidí. Právě s tímto se počítá v některých zemích, kde je zvykem, nechat hru překladatelem přeložit doslovně, a tento „meziprodukt“ je pak předán známějšímu dramatikovi, který z textu hru „udělá“, a tím pádem na své jméno diváky přitáhne. V tomto případě se překladatel z celého procesu vytrácí téměř úplně. To však jen znovu poukazuje na fakt, že u divadelních her je role překladatele značně podceňována. Karel Hausenblas k tomu dodává: „I vynikajícím překladatelům se ne vždy dostává dostatečného uznání.“¹⁰ To může být způsobeno i faktem, že na výsledné verzi divadelní hry, tedy na jejím představení, se může podílet celá řada osob, například dramaturg, ředitel, režisér, herec, scénograf, autor hudby, ekonom, majitel divadla, producent inscenace, investoři, cenzoři a nakonec i publikum.¹¹ Jean-Loup Rivière proto přirovnává překlad divadelní hry ke „hře na tichou poštu“¹², u které se autor často dívá, jak málo je výsledný produkt podobný tomu počátečnímu.

Na závěr této podkapitoly bych ráda zmínila skutečnost, která je významově již na rozhraní této a následující kapitoly. Jedná se o fakt, že jedním z hlavních témat dnešní teorie překladu dramatu je otázka věrnosti a volnosti, tedy překladu a adaptace. Problematika, která se zdá u ostatních typů překladů vyřešená či dokonce již jako koncept přežitá, zde zůstává. Můžeme se tedy ptát, zda je to z důvodu mládí této disciplíny, a tudíž jestli zde nastane stejný vývoj jako u překladu beletrie, což by potvrzovalo například tvrzení Dépratsa, který říká, že dnešní divadlo vyžaduje překlady a ne adaptace,¹³ nebo jestli zde důležitost této otázky vlastně nepoukazuje na něco, co je pro překlad divadelních her typické, jinými slovy co je pro překlad divadelních her prostě základní nutností.

⁹ Srov. THIERIOT, Jacques. Traduire, adapter, écrire. In *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*. Jean-Pierre Camoin. Arles: Actes Sud, 1990, s. 18.

¹⁰ HAUSENBLAS, Karel. *Výstavba jazykových projevů a stylů*. Praha: Univerzita Karlova, 1971, s. 82.

¹¹ Srov. LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 18. / Srov. MORÁVKOVÁ, Alena. Překlad Dramatu. In *Český překlad*. Milan Hrala. Praha: Ústav translatologie FF UK, 2003, s. 51.

¹² RIVIERE, Jean-Loup. Discretion et fraternité. *Cahiers de la Comédie-Française*, 1992, no. 2, s. 80. – vlastní překlad

¹³ Srov. DEPRATS, Jean-Michel. Traduire, adapter, écrire. In *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*. Jean-Pierre Camoin. Arles: Actes Sud, 1990, s. 37.

2.2 Primární dualita dramatu

Již několikrát zde bylo zmíněno, že překlad divadelních her je specifický. V čem tedy tkví jeho odlišnost? Hned na začátek je třeba říci, že těch zvláštností je několik a že se nachází v různých rovinách. Lukeš správně uvádí, že: „dramatické umění je živým průsečíkem tolika kontextů jako žádné jiné umění.“¹⁴ Prvním specifikem, kterým se zde chci zabývat, je dualita dramatu jako žánru obecně. Na tento typ textů se totiž můžeme dívat hned ze dvou hledisek: literárního a divadelního.¹⁵ Literární hledisko se zaměřuje na text, zatímco hledisko divadelní zdůrazňuje divadelní produkci, tedy samo představení. Jedná se tudíž o střet dvou naprosto odlišných formátů, jednoho psaného, pasivního a druhého hmatatelného, fyzického, aktivního.¹⁶ Podle Povejšila se u divadla střetává reálné, tedy představení před očima diváků, a fiktivní, smyšlený příběh založený na textu divadelní hry. Tato dvojsložkovost či dualita u žádného jiného žánru nenastává.¹⁷ Proto u překládání her platí víc než kde jinde fakt, že: „text je víc než sled nějakých jazykových znaků, větných úseků, vět.“¹⁸

Literární hledisko v minulosti naprosto převládlo. Text divadelní hry byl považován za uměleckou literaturu kladenou na roveň s prózou či poezií (pokud byl text veršovaný). Například Jiří Veltruský se k této problematice vyjadřuje následovně: „Považujeme-li drama za básnické dílo, je tím již řečeno, že jeho výhradním materiálem je jazyk.“¹⁹ Fakt, že tento názor ale ještě není úplně přežitý, dokazuje výrok Susan Bassnettové, která upozorňuje, že dodnes existují překladatelé, kteří hry překládají právě jako romány, a tedy vůbec neberou v potaz divadelní stránku věci.²⁰

Přestože text divadelní hry má s ostatní uměleckou literaturou ledacos společného, nelze zapomínat na to, že má i druhou, neméně, pro některé teoretiky dokonce i více důležitou stránku věci. A právě k této druhé stránce se obrací převážná většina odborníků dnes. Eva Brhelová zdůrazňuje, že: „izolování básnických složek dramatu od složek, které vystupují při inscenování, nás vede do oblasti teoretického zkoumání dramatu jako čehosi

¹⁴ LUKEŠ, s. 18.

¹⁵ Srov. BRHELOVÁ, Eva. *Tvorba dramatického textu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2006, s. 40.

¹⁶ Srov. BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1991, s. 122.

¹⁷ Srov. POVEJŠIL, Jaromír. Dramatický text a jeho překlad. In *Překládání a čeština*. Zlata Kufnerová. Jinočany: H&H, 1994, s. 141.

¹⁸ POVEJŠIL, s. 138.

¹⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický tekst jako součást divadla. *Slovo a slovesnost*, 1941, roč. 7, č. 3, s. 134.

²⁰ Srov. BASSNETT, *Translation Studies*, s. 120.

neměnného, a distancuje se od divadelnosti, kterou považujeme za základní kritérium dramatického textu.²¹

Najdou se ovšem i tací, kteří se uchylují k opačnému extrému. Literární složku zavrhnou jako nepodstatnou a soustředí se téměř výhradně na složku divadelní. Tento názor zastával překvapivě už v roce 1925 například Harley Granville-Barker. Tvrdil, že text hry není uměním, podle něj se vlastně jedná jenom o poznámky, na základě kterých představení vzniká. Pouze představení totiž umožňuje plně rozvinout potenciál divadelní hry.²² V dnešní době je zastáncem tohoto názoru například Jeremy Sams, který překlad a inscenování dramatu přirovnává k roubování. Literární složka sice zůstává tím prvotním zdrojem, tedy (pokud budeme pokračovat v Samsově metafoře) původním stromem, ovšem takový „meziprodukt“ se musí vyšlechtit. Je tudíž nutné uplatnit důležitá divadelní hlediska tak, že výsledný „produkt“ je sice s původním textem příbuzný, ale není již totožný. Jsou tedy ve stejném vztahu, jako je strom původní a strom naroubovaný.²³

Názor, který dnes převažuje, bere v potaz přibližně stejnou měrou obě složky a Lukešův strach ze skutečnosti, že: „čím více je drama literárně doceleno, tím více trácí na dramatickosti,²⁴ se zdá být již neopodstatněný. Poprvé si totiž neklademe otázku, co je v dramatu důležitější, ale jakým způsobem jsou obě složky provázány. A že tento vztah není vůbec jednoduchý, dokázali už Fiske a Hartley porovnáním typických vlastností obou formátů, které postavili do opozice. Zatímco mluvený projev lze charakterizovat jako dramatický, epizodický, dynamický, konkrétní, pomíjivý, společenský a metaforický, projev písemný je založen na příběhu, je lineární, statický, abstraktní, neměnný, individuální a metonymický.²⁵ Z tohoto výčtu vyplývá, že oba formáty jsou značně, jestli ne dokonce diametrálně, odlišné. Přesto jsou v dramatu úzce propojené. Při transformaci textu pro představení, a tudíž i při překladu, je tedy hlavní uvědomit si, že při jednom se pohybujeme v dimenzi časové, zatímco v případě druhém v dimenzi prostorové.²⁶

²¹ BRHELOVÁ, s. 41.

²² Srov. GRANVILLE-BARKER, Harley. On Translating Plays. In *Essays by Diverse Hands*, vol. 5. Royal Society of Literature. London: Oxford University Press, 1925, s. 21.

²³ Srov. SAMS, Jeremy. Words and Music. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 177.

²⁴ LUKEŠ, s. 12.

²⁵ Srov. FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. London: Methuen, 1978, s. 124-5.

²⁶ Srov. ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *Page to Stage*. Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 71.

2.3 Sekundární duality dramatu

Dualita (popřípadě dvojsložkovost) se ukazuje jako ústřední téma problematiky překladu dramatu i obecné teorie dramatu. V minulé kapitole byla zmíněna dualita literární a divadelní. V této se budu zabývat dvojsložkovostí každé z nich. Obě tyto části dramatu totiž v sobě obsahují novou, sobě vlastní dichotomii.

Text divadelní hry se od románu či básně neliší jen specifickým obsahem, ale i formou. Pokud odhlédneme od příběhové a jazykové výstavby dramatu či prostě nahlédneme do textu kterékoliv divadelní hry, bude nám naprosto jasné, že se setkáváme s velmi unikátní strukturou. Jedná se o spojení pasáží dialogových a popisných, které se odlišují nejen graficky a většinou i stylově, ale především mají naprosto rozdílnou funkci napojenou právě na dichotomii divadelní, jejíž koncept vysvětlím v další části této kapitoly. Vraťme se ale zpátky k dvojsložkovosti textu. Zatímco dialog bude při představení předváděn herci pro publikum a cílí tedy především na zvukovou stránku, scénické poznámky, jak už z názvu vyplývá, jsou zaměřeny na scénu, tedy na stránku vizuální. Za zmínku ještě stojí následující fakt: „Přesto, že vztah mezi poznámkami a přímou řečí tvoří jednu ze základních antinomií struktury dramatu, většina teoretiků neuznává poznámky za organickou součást dramatu.“²⁷

Přítomnost dvou složek v textu divadelní hry je tedy zřejmá, ovšem jejich vzájemné propojení se může v jednotlivých hrách lišit. Obecně ve vztahu mezi hlavním textem a poznámkami rozeznáváme dvě hlavní tendence: „První se jeví jako tradiční: poznámka se od hlavního textu ostře odhraničuje odlišným způsobem stylistiky. V rámci druhé tendence se naopak vedlejší text sjednocuje s textem hlavním.“²⁸ Každá z nich má své výhody i nevýhody, které zvažuje autor. Skutečnost, která z toho vyplývá pro překladatele, je nutnost uvědomit si, v jakém vztahu obě složky jsou, co je sblízuje či naopak vzdaluje. Zároveň překladatel nikdy nesmí zapomínat na již zmíněnou odlišnou funkčnost obou složek.

Divadelní dichotomii zmiňuje již Otakar Zich: „Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).“²⁹ Dále tuto dichotomii vysvětluje z pohledu diváka: „[Při

²⁷ VELTRUSKÝ, s. 136.

²⁸ LUKEŠ, s. 44.

²⁹ ZICH, s. 22.

divadelním představení] jsme nejenom diváky, nýbrž, a to zároveň, i posluchači. Toto spřežení dvojího současného vnímání nevyskytuje se v žádném jiném umění než v dramatickém.³⁰ Tyto dvě složky jsou tudíž obzvláště důležité, protože divák díky jejich souhře hru vnímá jako jeden kompaktní celek. Tím, že je tato dichotomie úzce svázána s dichotomií literární, je však důležitá také pro překladatele.

Překlad musí zachovávat všechny charakteristické vlastnosti každé ze složek, a to ve stejné míře, protože divadelní hra jako celek musí být v první řadě vyrovnaná.³¹ V dobrém překladu by neměly nastat chyby spojené s neznalostí nebo s opominutím těchto specifik. Překladatel tedy nakonec překládá dvakrát: jednou do cílového jazyka a podruhé do řeči těla herců.³² Překlad textu divadelní hry musí vždy vyhovět estetické hodnotě originálu, ale zároveň nesmí opomíjet, že text divadelní hry je podkladem pro představení, a tedy se od prostého literárního díla v mnohém liší. Miroslav Rutte správně poznamenává, že: „řeč v dramatickém dialogu nepopisuje, ale přímo vytváří, nerozjímá, ale projevuje.“³³ Jak konkrétně těchto efektů dosáhnout a na co je třeba si dát pozor, bude podrobněji popsáno v následujících kapitolách.

2.4 Dialog

Mnohá, i když zatím spíše obecná, specifika dramatu a tedy i jeho překladu již zmíněna byla. Tato část se bude zabývat problematikou divadelního dialogu, protože: „drama je především umění dialogu.“³⁴ Ačkoli si překladatel musí být vědom všech složek dramatu, dialog se ho bude týkat ze všeho nejvíce. Čím se tedy divadelní dialog vyznačuje?

Hned na začátek by bylo vhodné položit si otázku, proč má dialog v dramatu natolik výsostné postavení. Odpověď můžeme nalézt například u Lukeše, který vysvětluje: „Text dramatu se totiž od všech ostatních děl slovesného umění liší tím, že nejvíce a nejzřetelněji připomíná svůj orální původ a podstatu.“³⁵ Ačkoli nakonec všechno literární umění

³⁰ ZICH, s. 17.

³¹ Srov. STYAN, John L. *Drama, Stage and Audience*. London: Cambridge University Press, 1975, s. 106.

³² Srov. GOOCH, Steve. *Fatal Attraction*. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 14.

³³ RUTTE, Miroslav. Na počátku bylo slovo. In *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Ljuba Klosová. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 74.

³⁴ LUKEŠ, s. 10.

³⁵ LUKEŠ, s. 23.

vychází z lidové mluvené tradice, u divadla, právě pro jeho neustálé spojení s publikem, zůstává tato tradice nejživější.

A je to právě publikum, kvůli kterému je dramatický dialog natolik specifický a odlišný od dialogů například v románech. Slovy Jana Mukařovského: „Dramatický dialog se odlišuje od dialogu nedivadelního přítomností subjektu, tedy záměrnou výstavbou dialogu.“³⁶ Dalším specifikem je jeho funkčnost. Divadelní dialog totiž cílí na okamžitou reakci, což ovšem od něj vyžaduje určitá opatření, díky kterým může být takového efektu dosaženo. Také Styan upozorňuje, že kvalita dramatického dialogu se nejlépe ukáže právě při konfrontaci s publikem. Pokud je dialog vystavěn správně, dokáže obecenstvo vtáhnout do děje a vytváří tak představu skutečnosti.³⁷ Informace předaná psanou podobou a stejná informace podaná ústně, v našem případě tedy hercem publiku, se proto musí nutně strukturně lišit. Divák totiž nemá čas a možnost se k nepochopené informaci vrátit, jako je tomu v tištěné podobě. Pokud tedy danou informaci neuchopí okamžitě, hrozí ztráta, která může vést k nepochopení části či dokonce i celé hry. Drama tedy musí být ve stejném okamžiku sdíleno hercem i divákem.³⁸

Právě kvůli času, kterým je divadelní hra limitována, zůstává jedním z důležitých aspektů princip ekonomie. Jazyk obecně inklinuje k co nejjednoduššímu, ovšem významově jasnému způsobu vyjadřování. Analogicky i dialog v divadelní hře se snaží úsporně, ale zajímavě vyjádřit vše potřebné. V dramatu se ovšem koncept jazykové ekonomie uplatňuje o to více, že na divadelní představení opravdu nemáme celý den. Hra se musí vtěsnat do několika hodin, tak aby se na ni publikum dokázalo soustředit a přesto, aby stále působila jako kompaktní celek. Proto si: „Dílo dramatické žádá jen to, co je dramaticky nutné. Co je dramaticky zbytečné, jest i škodlivé.“³⁹ V tomto kontextu Anne Murchová dokonce zavádí termín „dramatická ekonomie“⁴⁰.

Dialog tedy upřednostňuje paratactickou skladbu. „Významové vztahy jako je kauzalita, podmíněnost, následnost nebo podřadnost se proto vyjadřují daleko spíše dramaticky než

³⁶ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Herec a slova. In *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Ljuba Klosová. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 84.

³⁷ Srov. STYAN, s. 30.

³⁸ Srov. PULVERS, Roger. Moving Others, the Translation of Drama. In *Page to Stage*. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 25.

³⁹ ZICH, s. 375.

⁴⁰ Srov. MURCH, Anne C. Writer's Play and Director's Play. In *Page to Stage*. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi, 1984, s. 109.

gramatikálně.⁴¹ Povejšil kromě souřadně spojených vět navíc zmiňuje jako typické prostředky věty bezspojkové, eliptické a nedokončené, kontaktní slova, modální částice a výrazy, které mohou mít velmi pestré kontextové významy.⁴² A Rutte dodává: „Její čas [řeči dramatického dialogu] je čas přítomný.“⁴³ Fakt, že divadelní dialog musí působit živě, zdůrazňoval už Čapek, když upozorňoval na nešvary divadelní řeči v meziválečném období: „Píšeš-li [v našem případě překládáš-li] pro jeviště, buď pamětliv, že nepíšeš esej. Takzvaná bohatě rozvinutá perioda s vedlejšími větami, podvěťmi, přechodníky, příčestími, adjektivy, adverbii a ostatním Ciceronovským aparátem se hodí do Komenského Labyrintu světa, ale nikoliv na jeviště.“⁴⁴ Divadelní dialog tedy musí být především významově jasný a přehledný, a to v každém období.

Kromě výše zmíněných požadavků ekonomie a jednoduché syntaxe se v této oblasti nejčastěji citují dva termíny, je to mluvnost a hratelnost. O těchto dvou stěžejních termínech budou pojednávat následující dvě podkapitoly.

2.4.1 Mluvnost

I přes značnou neustálenost a nekompletnost terminologické soustavy v oblasti teorie překladu dramatu dvě slova – mluvnost a hratelnost (o které budu hovořit později) – zmiňují prakticky všichni odborníci. Přesto jejich význam není jasně vymezen, a tudíž si pod nimi každý představuje něco jiného.

Mluvnost (v prvním významu) jako požadavek pro text divadelní hry vychází z již zmíněné primární duality dramatu. Takovýto text je určen k představení, bude tedy logicky herci na jevišti pronášen. Je tedy nutné, aby slova takového dialogu byla lehce vyslovitelná. Zároveň se musí brát v potaz, že jazyk mluvený se od toho psaného liší, laicky řečeno, co je hezky napsané, nemusí ještě hezky znít. Proto jazyk dramatu musí respektovat jistá omezení. Alena Morávková vysvětluje: „V praxi to vyžaduje dbát na srozumitelnost, libozvučnost, vyvarovat se hromadění souhlásek, zřetězení sykavek apod., zachovávat únosnou délku jednotlivých replik apod. Překladatel dramatu by měl cílit k maximální plastičnosti, srozumitelnosti a názornosti vyjádření.“⁴⁵ Levý k tomu dodává: „Z toho plyne nevhodnost hláskových spojení těžce vyslovitelných a snadno

⁴¹ ČAPEK, s. 55.

⁴² Srov. POVEJŠIL, s. 144.

⁴³ RUTTE, s. 74.

⁴⁴ ČAPEK, s. 55.

⁴⁵ MORÁVKOVÁ, s. 51.

přeslechnutelných.⁴⁶ Tato pravidla platí obzvláště pro konverzační dramata, kde se často vyskytuje sled rychle za sebou jdoucích či navazujících replik, jejichž význam může být klíčový a jejich pochopení tudíž nutností. Arnott tuto problematiku shrnuje tvrzením, že jakékoliv úpravy nutné kvůli srozumitelnosti a přehlednosti jsou opodstatněné, protože je lepší obětovat významovou nuanci, než čelit znuděnému publiku.⁴⁷

Mluvnost ovšem nespočívá pouze ve výběru těch správných slov, nejedná se tedy jen o lexikologii a fonetiku. V divadle totiž svou mluvou herec postavu, kterou představuje, charakterizuje, a tím pádem mluvnost zahrnuje i otázku stylu. Každá postava bude mít svůj typický projev, ať už k tomu využije prostředky jazykové či mimojazykové (gesta, mimika). „Pro výstavbu dramatického dialogu jsou [proto] důležité zejména tři složky: intonace, expirace a timbre.“⁴⁸ Bassnettová k tomu ještě dodává další dvě složky, a to hlasitost a rytmus.⁴⁹ Ať už je tedy této charakteristiky docíleno jakkoliv, diváci ji musí vnímat pro danou postavu jako přirozenou, a tedy uvěřitelnou.⁵⁰ A nejedná se jen o charakteristiku jedince, ale i o vzájemnou interakci postav: „Překladatel musí usilovat nejen o pouhý hovor, nýbrž o útvar vyššího stupně – konversaci.“⁵¹ V tomto významu již mluvnost není jen technickou záležitostí, která by se zabývala tím, co a jak říci, aby bylo vše správně pochopeno, zde se jedná o koncept asociační, tedy širší a strukturně svrchovaný významu prvnímu.

Vančura dále uvádí ještě jiné dva základní požadavky na mluvnost. Jedním z nich je následující: „Hovor na scéně nesmí znít jako překlad.“⁵² Překladatelé se obecně snaží nekopírovat struktury výchozího jazyka, ovšem pro překlad dramatu je tento nárok stěžejní. Je tedy nezbytné vyvarovat se interferenci mezi jazyky a myslet především na funkčnost překladu při dialozích. Někteří autoři se z tohoto důvodu utíkají k adaptaci, tato problematika bude ovšem zmíněna později ve stejnojmenné kapitole.

Druhý základní koncept mluvnosti formulovaný Vančurou vysvětluje, že: „mluvnost nespočívá v tom mluvit, jak se skutečně mluví.“⁵³ Tento výrok by se na první pohled mohl

⁴⁶ LEVÝ, s. 161.

⁴⁷ Srov. ARNOTT, Peter. Greek Drama and the Modern Stage. In *The Craft and Context of Translation*. William Arrowsmith, Roger Shattuck. New York: Anchor Books, 1964, s. 119.

⁴⁸ VELTRUSKÝ, s. 140.

⁴⁹ Srov. BASSNETT, *Translation Studies*, s. 122.

⁵⁰ Srov. BOEHM, Philip. Some Pitfalls of Translation Drama. *Translation Review*, 2001, no. 62, s. 27.

⁵¹ VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost*, 1937, roč. 3, č. 4, s. 234.

⁵² VANČURA, s. 233.

⁵³ VANČURA, s. 236.

zdat absurdní, ovšem kdo se orientuje v divadelním prostředí, musí dát Vančurovi zapravdu. Divadelní rétorika či tzv. jevištní výslovnost, která je ovšem silně vázaná na kulturní a historický kontext každé země, se od obyčejné konverzace skutečně liší. Překladatel divadelních her by tudíž měl být seznámen s konkrétní divadelní tradicí své země právě proto, že: „mluvnost má také svůj aspekt historický: záleží na vývojovém stavu jazyka, zvláště jeho konverzačního stylu, které prostředky se pocítují jako ‚nemluvné‘.“⁵⁴ Na české scéně se považují za nemluvné například přechodníky, záporové genitivy či infinitivy na -ti.⁵⁵

A jedno doporučení z praxe na závěr. Aby bylo docíleno „mluvného“ překladu, Michèle Laliberté radí překládat nahlas⁵⁶ nebo si alespoň výsledný překlad s někým zkusit přehrát.

2.4.2 Hratelnost

Hratelnost, ačkoli je to koncept všemi zmiňovaný a například Holt ho pokládá dokonce za primární cíl překladu každé hry⁵⁷, je jako termín značně problematičtější. Její význam může zahrnovat mnohé, ale zároveň se může jednoduše stát jen prázdným pojmem, který ve skutečnosti vlastně nic konkrétního nepopisuje.

Právě na neúplnost a abstraktnost tohoto termínu upozorňuje jako jedna z mála Susan Bassnettová. Píše, že hratelnost se často používá pro popsání něčeho, co vlastně ani pořádně popsat nejde, a to skrytých indicií v textu divadelní hry, které mají sloužit jako vodítka pro využití nejazykových prostředků. Stěžuje si, že zde chybí přesná vymezující definice, a že z toho plyne abstraktnost komentářů na toto téma, které navíc často směšují hratelnost právě s mluvností. Co je hratelné, je tedy podle ní často založeno jen na subjektivním vnímání překladatele, a proto se vymezení hratelnosti liší od překladatele k překladateli a tento termín po ní tudíž zůstává jen liberální humanistickou iluzí.⁵⁸

Ted' se podíváme na to, co si pod tímto termínem představují ostatní, tedy ti, co ho používají a jsou jeho zastánci. Nejčastěji si pod ním představují inherentní specifikum, jak už z názvu vyplývá, vlastní divadelním hrám. Jedná se o vzájemný vztah divadelního textu

⁵⁴ LEVÝ, s. 165.

⁵⁵ Srov. LEVÝ, s. 165.

⁵⁶ Srov. LALIBERTÉ, Michèle. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. *Meta*, 1995, vol. 40, no. 4, s. 519.

⁵⁷ Srov. ZATLIN, Phyllis. *Theatrical translation and film adaptation*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005, s. vii.

⁵⁸ Srov. BASSNETT, Translating for the Theatre: The Case Against Performability, s. 101-109.

a jeho následného představení. Tento text by se měl od ostatních odlišovat právě tím, že je úzce spjatý s hmotnou, hmatatelnou skutečností představení a toho by si měl být překladatel vědom. „Dialogy nevyprávějí ani nelíčí děj nebo situace, nýbrž je vytvářejí. Nevyprávějí, jak se lidé stýkají a jaké k sobě mají vztahy, nýbrž předvádějí osoby, jak jednají a spolu komunikují. Jednotlivé repliky se vztahují ke konkrétní akci v konkrétním (byť iluzivním) prostředí.“⁵⁹ Zatlinová navíc vysvětluje, že autor a tedy i překladatel nebude publiku přeci říkat to, co je zřejmé, například díky kulisám.⁶⁰ Ovšem konkrétnější je jen málo teoretiků, výjimkou je Jiří Levý.

Jiří Levý, který ovšem termín hratelnost nepoužívá, vysvětluje tuto problematiku nejpodrobněji. „Divadelní dialog je po stránce významové složitější, protože replika vedle vztahů k pojmenovaným objektům může vstoupit ještě do řady dalších významových kontextů.“⁶¹ Jedná se o už zmíněné objekty, kulisy, zkrátka vše, co tvoří scénu. To by se v replikách mělo projevit častějším použitím ukazovacích zájmen a příslovcí. Ovšem zdaleka ne všichni překladatelé divadelních her tuto skutečnost berou v potaz a zbytečně objekty v dialozích pojmenovávají, spíš než, aby na ně „ukázali“, což je zaprvé neekonomické, tvoří se tu totiž redundance, a zadruhé při představení by to mohlo vyvolat až nechtěně komický efekt. Dalším specifikem, které konstituuje hratelnost, je možné množství významových kontextů jedné repliky. To znamená, že různými postavami může být jedna replika (ne)porozuměna různě, toho využívá například dramatická ironie nebo dialogy v převlecích.⁶²

Poslední skupina odborníků, do které patří například Bernard Faivre d'Acier nebo Bernard Lortholary, vnímá termín hratelnosti jako záminku pro nutnost adaptace. Tvrdí, že text zkrátka nelze jednoduše převést do hratelné podoby bez znatelnějších změn. Hratelnost je pak tedy souborem těchto nutných a národnostně specifických změn.

2.5 Styl a stylizování divadelních her

Hausenblas vysvětluje, že: „mezi, požadavky které se kladou na umělecký překlad, patří i požadavek vystižení stylu originálu.“⁶³ Jak už to tak ale u divadelních her bývá,

⁵⁹ POVEJŠIL, s. 143-144.

⁶⁰ Srov. ZATLIN, s. 71.

⁶¹ LEVÝ, s. 173.

⁶² Srov. LEVÝ, s. 174-176.

⁶³ HAUSENBLAS, s. 157.

požadavek na vystižení stylu originálu má u tohoto typu překladu hned několik hledisek. Zaprvé se samozřejmě jedná o celkový styl celé hry, dále o individuální styl autora, o styl jednotlivých postav a nakonec o problematický pojem „styl překladatele“. Z množství těchto různých hledisek týkajících se stylu vyplývá, jak tvrdí Wellwarth, že při překladu divadelních her je tato otázka tím prvním, čím by se měl překladatel zabývat.⁶⁴ Zároveň se nesmí zapomínat, že styl není prvek nezávislý na ostatních, existuje tu totiž „souvztažnost mezi stylem a smyslem“⁶⁵, a tudíž se této problematice nedá věnovat, aniž by se nahlédlo i do jiných kapitol spojených s překladem divadelních her, jak bude vidět v následujících odstavcích.

Celkový styl divadelní hry záleží především na jejím konkrétním typu, jedná-li se o tragédii, komedii, konverzační hru apod. Jinými slovy, zde se jedná o záměr, o funkčnost hry, která je strukturována tak, aby docílila jistého, předem daného dojmu na publikum za pomoci přesně daných výrazových prostředků. Samozřejmě vždy musí být kladen důraz také na zachování specifik divadelního stylu obecně, který často a hojně využívá rétorických figur, jako je antiteze, paradox, litotes či hyperbola.⁶⁶

To, že dobrý dramatik dá každé postavě svérázný hlas, a že překladatel musí tyto rozdíly adekvátně převést⁶⁷, bylo zmíněno již v kapitole o dialogu, přesto i zde se na tuto problematiku musí upozornit, protože je to právě styl promluv, co tyto postavy typizuje. A je to právě fakt, že tato rozrůzněnost postav musí být větší, než je například v románech, který znovu zdůrazňuje důležitost publika, pro jehož rychlejší a snadnější pochopení je tato diference zavedena. Zajímavě k této problematice přistupoval Cary, který tvrdil, že pokud je ve stylu originál nedokonalý, překladatel, aniž by na sebe zbytečně upozorňoval, musí tuto nedokonalost zastřít, protože ačkoli původnímu textu se ledasco promine, překladu nedostatky tak snadno neprojdou.⁶⁸

Jedním z nejdůležitějších faktorů ale zůstává styl autorský. Co si pod ním představuje sám autor a co všechno by tudíž měl překladatel respektovat? Požadavky Milana Kundery shrnuje Zlata Kufnerová: „Všechny osobitosti originálního textu v jeho jednotlivostech i

⁶⁴ Srov. WELLWARTH, George E. Special Considerations in Drama Translation. In *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Marilyn Gaddis Rose. Albany: State University of New York Press, 1981, s. 142.

⁶⁵ HAUSENBLAS, s. 159.

⁶⁶ Srov. LUKEŠ, s. 95.

⁶⁷ Srov. ZATLIN, s. 77.

⁶⁸ Srov. CARY, Edmond. *La Traduction dans le monde moderne*. Genève: Librairie de l'Université, 1956

celku, od slovní zásoby přes metaforu až po [...] sémantický i melodický význam opakování slov, členění textu od struktury věty a souvětí včetně interpunkce až po jeho typografický obraz ve formě odstavců.⁶⁹ Obecněji tuto problematiku shrnuje Kufnerová: „Překladatel musí brát v úvahu také autorův styl, a jestliže je v něm využito různých odchylek od jazykové normy, ať už synchronních (sociálních či regionálních), diachronních nebo různým způsobem kreativních (neologismů, deformací), má povinnost vytvořit jeho příslušný ekvivalent v překladu.“⁷⁰ Autorský styl se ale nemusí pokaždé projevovat tak jasně a zřetelně. Na tuto možnost a z toho plynoucí náročnost pro zachycení takového stylu upozorňuje Linda Gaboriau. Autorský styl se může schovávat v atypické expiraci, tu hlubší, jinde potlačené, v excentrické interpunkci, v pedantské přesnosti výrazu či v úsměvu nebo vzdychnutí, které se skrývá mezi řádky.⁷¹ První úkol překladatele je tedy přesné vymezení autorského stylu překládané hry tak, aby i překlad zachycoval co nejvíce a co nejpresněji nuance daného autorského stylu.

Vlastní styl překladatele je pro tuto diplomovou práci, z výše zmíněných termínů týkajících se stylu, ten nejdůležitější, protože smyslem druhé, praktické části je právě takovýto styl najít a popsat. Z tohoto důvodu problematice překladatelského idiolektu bude vyhrazena zvláštní podkapitola.

2.5.1 Idiolekt překladatele

Styl překladatele neboli jeho idiolekt je problematický v tom, že by měl, jak potvrzuje Landers, vlastně splynout se stylem autora. Jak již bylo zmíněno výše, styl autora by se měl v překladu maximálně odrážet. Cílem překladatele tedy paradoxně je, aby se jeho styl stal „neviditelným“. Což není jen tak, protože samozřejmě každý překladatel nějaký styl má.⁷²

McLeish, který překladatele obecně přirovnává k porodní asistenci a tvrdí, že čím méně překáží, tím lépe, přiznává, že například u komedií závisí úspěch právě na stylu překladatele, protože je na něm, aby humor, který často prostě ekvivalentně přeložit nejde,

⁶⁹ KUFNEROVÁ, Zlata. *Čtení o překládání*. Jinočany: H&H, 2009, s. 29.

⁷⁰ KUFNEROVÁ, *Čtení o překládání*, s. 77.

⁷¹ Srov. GABORIAU, Linda. Traduire le génie de l'auteur. *Jeu: revue de théâtre*, 1990, n. 56, s. 45.

⁷² Srov. LANDERS, Clifford E. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001, s. 90.

převodl do formy, které bude nejvíce vyhovovat cílovému publiku.⁷³ Z čeho tedy překladatelův idiolekt vychází a čím je tvořen?

V překladu není vše jasně dané, překlad se neomezuje na volbu mezi správnou a špatnou možností, ale spíše mezi paletou lepších a horších řešení. Pro konkrétní překladatelský problém tedy většinou neexistuje jen jedno správné řešení, ale naopak jich existuje několik ekvivalentně vhodných. Konečné slovo v těchto případech má samozřejmě překladatel, a jsou to právě tyto subjektivní volby mezi vhodnými řešeními, které tvoří překladatelský idiolekt. Popovič v tomto kontextu mluví dokonce o poetice překladatele: „V preklade oproti objektivne nevyhnutným, tzv. konštitučným posunom stoja posuny ‚individuálne‘, ktoré ako systém tvoria prekladateľovu poetiku.“⁷⁴

Ostatně tak jako jazyk každého jiného člověka i jazyk překladatelův se v rámci normy vyvíjí specificky, podle toho jaké vlivy na něj působí. Může se jednat o obecné vlivy regionální, rodinné či sociální, ale také, jak zmiňuje Popovič: „O posuny vyplývající z jeho [prekladateľových] záľub a individuálnych výrazových sklonov.“⁷⁵ A jsou to právě tato „kritéria nejrůznějšího druhu“⁷⁶, která určují překladatelovu preferovanou volbu. Ta se nejčastěji projevuje na rovině lexikální v preferenci konkrétních slov či slovních spojení před jejich synonymními protějšky. Samozřejmě čím je překládaný text expresivnější, tedy čím více na lexikální úrovni využívá nestandardních prostředků, jako jsou profesionalismy, slang či vulgarismy, tím se překladatelův styl stává výraznějším. Takový text je totiž otevřenější jistému stupni kreativity ze strany překladatele. Překladatelský idiolekt se ovšem neváže jen na jednotlivá slova, ale i na zvolené překladatelské postupy, které stejně jako je tomu u lexika, je možné využít v jistých případech synonymně nebo naopak nevyužít, aniž by tím text utrpěl. Může se jednat například o různé stupně generalizace, substituce či modulace.

Zároveň se nesmí zapomínat na zvláštnost, kterou se idiolekt překladatele od všech ostatních liší: „Špecifickou črtou prekladateľovho tvorivého subjektu je fakt, že predstavuje istú ‚kreolizáciu‘ autorskej a jeho vlastnej poetiky.“⁷⁷ Toto spojení stylu

⁷³ Srov. MCLEISH, Kenneth. *Translating Comedy*. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 155.

⁷⁴ POPOVIČ, Anton. *Teória uměleckého prekladu*. 2. vyd. Bratislava: Tatran, 1975, s. 132.

⁷⁵ POPOVIČ, s. 130.

⁷⁶ PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překlada*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 5.

⁷⁷ POPOVIČ, s. 132.

překladaatele a autora je nevyhnutelné, ale nemusí být nutně kvalifikováno jako negativní. Styl autora i styl překladaatele se pohybují, respektive v dobrém překladu by se měly pohybovat, v naprosto jiných rovinách. Protože jak již bylo řečeno, styl autora má vyčnívat, překladaatel ho má podporovat, zatímco styl překladaatele se má maximálně potlačovat. Pokud tato hierarchie není narušena, pokud tedy překladaatel nestrhává nepřiměřenou kreativitou pozornost na svůj vlastní styl, střet stylů nepůsobí problematicky právě z důvodu jejich nesouměřitelnosti.

V této podkapitole bylo nastíněno, co vlastně termín idiolekt překladaatele znamená, jakým způsobem vzniká a kde se projevuje. Pro jeho správné určení je samozřejmě zásadní, neposuzovat jednotlivosti, ale naopak vzít v potaz všechny překladaatelovy subjektivní volby najednou jako celek. Což bude cílem praktické části této práce.

2.6 Střet kultur v divadelním překladu

Dalším specifikem při překladu divadelních her je střet kultur. Někdo by mohl namítnout, že střet kultur nastává u každého překladu. To je sice do určité míry pravda, ale u překladu dramatu je tento střet natolik neopominutelný a projevuje se v tolika různých vrstvách, že je u něj výsostně postavení této problematiky zajištěno. Stejný názor projevuje i Sirkku Aaltonenová, která tvrdí, že divadelní texty jsou více než kterýkoliv jiný žánr závislé na změnách, které vyplývají právě z kultury cílového publika.⁷⁸ Tento fakt samozřejmě způsobuje množství problémů a často i nutnost kompromisů, to se může v některých zemích projevit až i neochotou vůbec přeložené divadelní hry uvádět. Samozřejmě čím větší jsou kulturní rozdíly mezi dvěma zeměmi, tím větší problémy z toho pro překlad plynou, a tím méně se takových her logicky nakonec dostane na scénu.

Tedy už i výběr her k překladu odráží jistou specifičnost cílové kultury. Cary dokonce tvrdí, že stav společnosti se nejlépe pozná podle toho, které překlady akceptuje a které si oblíbí.⁷⁹ Další střet můžeme najít hned na úrovni žánru. „Kvôli kultúrnemu rozdielom môže mat materiál patriaci do rovnakého žánru odlišné lingvistické črty v rôznych jazykoch.“⁸⁰ K tomu se přidávají různé divadelní a herecké tradice. Levý uvádí Tomaševského konkrétní případy: „Francouzské obecnstvo je např. tradičně spíše ochotno uznávat

⁷⁸ Srov. AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000, s. 53.

⁷⁹ Srov. CARY, s. 99.

⁸⁰ HREHOVČÍK, Teodor. *Prekladateľské minimum*. Bratislava: Iris, 2006, s. 26.

stylizované formy než obecnost americké. V americkém dramatu, které staví na realistickém detailu, nás retrospektiva přenáší z okamžité skutečnosti do skutečnosti minulé. [...] Účelem francouzské retrospektivy je míšení ideje a reality.“⁸¹

Navíc herci jsou navyklí na specifický způsob zobrazení svých postav, jsou to právě i: „Gesta hry [, která] mohou způsobiti jiný dojem u nás než v cizí zemi.“⁸² Protože i řeč těla se může v různých kulturách lišit. Již klasickým případem je kývání či kroucení hlavou pro vyjádření souhlasu či nesouhlasu. Kromě gest se mohou odlišovat i požadavky na mluvnost. Zatímco u nás se nedoporučuje používat přechodník, například ve francouzštině je v divadle naprosto běžný. Nakonec i očekávání publika se v každé zemi liší. Cary uvádí příklad představení jednou hraného v Paříži a podruhé v Moskvě. Výsledný dojem byl pokaždé jiný. Každé publikum totiž oceňuje něco jiného. Jedno se může zaměřit na myšlenky, druhé na city. Některé skutečnosti jsou jednomu publiku bližší než druhému. Rozdíl se projevují i na úrovni expresivity. Některé publikum snese výrazy, které by v jiné zemi byly tabu. Překladatel musí brát v potaz právě všechny tyto místní idiosynkrasie, musí vědět, co a jak na dané publikum zapůsobí, tedy co na takovém jevišti projde a co už ne.⁸³ Vše tedy nakonec záleží na: „Stylových a textových konvencích původního díla a domácího literárního kontextu, jenž bývá podmíněn kulturní tradicí i momentálními konvencemi společenskými.“⁸⁴ Překladatel si ale také musí být vědom, že všechny tyto tradice a konvence se mohou velmi rychle měnit, a proto je nutné uvědomovat si časovou vzdálenost originálu a eventuálního překladu.

Na závěr nelze opominout skutečnost, že právě tento střet kultur může mít po překonání všech dílčích úskalí velmi pozitivní vliv na cílovou kulturu či divadelní tradici dané země. Hrdlička tuto problematiku shrnuje následovně: „Jisté napětí mezi ‚vnější‘ a ‚domácí‘ literární produkcí, určitá konfrontace dvou kultur může mít a také často má na přijímající prostředí pozitivní vliv, může přinášet nové tvůrčí podněty a možnosti, může v kladném smyslu narušovat jisté vyjadřovací i tvůrčí stereotypy.“⁸⁵ Všechny tyto výše zmíněné kulturní aspekty samozřejmě mnohdy vedou k adaptování jednotlivostí či divadelních her jako celku. Ale k této tématice se podrobněji dostaneme v následující kapitole.

⁸¹ LEVÝ, s. 173.

⁸² VANČURA, s. 235.

⁸³ Srov. CARY, s. 99-100.

⁸⁴ KUFNEROVÁ, Zlata. Textové a stylové konvence v překladu. In *Překládání a čeština*. Zlata Kufnerová. Jinočany: H&H, 1994, s. 106.

⁸⁵ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV, 2003, s. 75.

2.7 Adaptace

Konečně se dostáváme, i když jen nakrátko, k tématu, na které jsme v předchozích kapitolách narazili již několikrát. Překlad divadelních her, jak je snad zřejmé z dosavadního výkladu, přináší spoustu úskalí. Přitom je zjevné, že čím obtížnější překlad je (bezekvivalentní lexikum, idiomy, kulturní specifika), tím více se překladatel uchyluje k překladu volnějšímu. Proto není divu, že otázka adaptace je mezi teoretiky překladu divadelních her natolik aktuální.

Hned na začátek by asi bylo vhodné říci, že diskuze o adaptaci při překladu divadelních her je stále otevřená a nezdá se, že by bylo možné v nejbližší době nalézt jednoznačné odpovědi na otázky s touto problematikou spojené, protože názory odborníků jsou někdy až diametrálně odlišné. Zatímco například Farrell tvrdí, že většina úspěšných her by byla ve věrném překladu nudná a minula by se účinkem⁸⁶, naopak Vivis prohlašuje, že přímé až doslovné překlady her jsou nebo se později ukáží jako ty nejlepší.⁸⁷

Momentálně se nejvíce polemizuje o tom, do jaké míry je adaptace nutná či volitelná alternativa. Zatímco někteří tvrdí, že adaptace je nutná v jednotlivostech nebo jen v určitých rovinách například z hlediska mluvnosti, jiní jsou přesvědčeni, že každý divadelní překlad by měl být adaptací⁸⁸, protože text k divadelní hře vidí jen jako druh scénáře, který je i u nejpedantnějších dramatiků, jen odrazovým můstkem na cestě k představení.⁸⁹

Většina odborníků se shoduje na tom, že: „drama se vyznačuje tím, že záhy vede k úpravě jakožto zvláštnímu typu metatextové aktivity, která se u jiných druhů právem pocítuje jako cosi nepatřičného a nenáležitého.“⁹⁰ Tedy, že nějaké zásahy, jinde nemyslitelné, zde mají za jistých podmínek opodstatnění. Zároveň jsou si vědomi, že některé divadelní žánry mají k adaptaci blíže než jiné. Ďurišin uvádí, že:

„Komédie a tragédie nabízejí pro přetlumočení do jiného komunikačního kontextu odlišné možnosti: překlad komického díla poskytuje oproti tragédii více prostoru

⁸⁶ Srov. FARRELL, s. 49.

⁸⁷ Srov. VIVIS, Anthony. Stages of a Translation. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 37.

⁸⁸ Srov. EDNEY, David. Translating (and not translating) in a Canadian Context. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 230.

⁸⁹ Srov. JOHNSTON, David. Theatre Pragmatics. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 58.

⁹⁰ LUKES, s. 21.

překladatelské ‚licenci‘, neboť v něm může snáze docházet k různým adaptačním projevům (změna lokalizace děje, aktualizace díla v závislosti na čtenáři, substituce vlastních jmen postav apod.). Podobné zásahy jsou v tragédii podstatně problematičtější. Větší míru volnosti bude mít překladatel rovněž při převodu žánrů satirických; naopak v dílech klasických či historických bude v daleko větší míře nucen zachovat postavy, čas, lokalizaci děje jako klíčové prvky druhové příslušnosti díla.⁹¹

Fabio Regattin, který ve svém článku „Théâtre et traduction“, shrnuje všechny dosavadní přístupy k překladu dramatu, nakonec dochází k podobnému závěru, že každý postup je vhodný v určité situaci. Žádný tedy nelze zavrhnout, protože v určitém kontextu může každý najít uplatnění.⁹² Zajímavě do této diskuze přispěl Cary, který se na rozdíl od ostatních již nezabývá otázkou zda adaptovat nebo ne. Pokládá si ale otázku jinou – kdo by měl být autorem adaptace. Dochází k závěru, že překladatel by se tohoto procesu účastnit neměl. Překladatel má překládat, zatímco adaptovat má podle něj dramaturg.⁹³ Pokud by se tento názor ujal, byla by problematika adaptace ve spojení s překladem divadelních her vyřešena.

2.8 Několik slov závěrem

Problematika překladu dramatu je velmi široké téma, které zasahuje do různých oborů. Překladatel tedy musí brát v potaz mnoho různých ohledů najednou. Možná právě proto si teoretik uměleckého překladu Etkind myslí, že překládat drama je nejobtížnější ze všech druhů překladů.⁹⁴ Paradoxem zůstává, že zatímco divadelní hry samotné žijí při každém představení novým životem, překlad divadelních her je nejpomíjivějším⁹⁵ z překladů zkrátka proto, že jazyk mluvený se vyvíjí nejrychleji.

⁹¹ ĎURIŠIN, Dionýz. Slohovo-druhový aspekt-indikátor prekladateľského výberu a konkretizácie. *Československá rusistika*, 1976, č. 18., s. 57-66.

⁹² Srov. REGATTIN, s. 156-171.

⁹³ Srov. CARY, s. 101.

⁹⁴ Srov. MORÁVKOVÁ, s. 53.

⁹⁵ Srov. MCLEISH, Kenneth. Round Table on Translation. In *Stages of Translation*. David Johnston. Bristol: The Longdunn Press, 1996, s. 286.

3. Rozbory překladů

V předcházející teoretické části byly představeny různé problémy spojené s překladem divadelních her. V následující praktické části budou získané poznatky uplatněny v devíti rozbořech překladů divadelních her Iva T. Havlů. Ovšem, jak píše Kufnerová, analýza překladů není nic snadného: „Kvalitně překládat je skutečně nesnadné a ještě nesnadnější je překlad kvalifikovaně analyzovat a na základě této analýzy charakterizovat překladatelův záměr i výsledek a určit, do jaké míry odpovídá, či neodpovídá původnímu dílu.“⁹⁶ Rozsah této části, tedy rozbor devíti překladů, byl zvolen tak, aby bylo možné překladačský idiolekt určit s jistotou. Z takového korpusu je již možné určit postupy, které jsou odrazem překladačského idiolektu, a naopak vyloučit takové, které vyplývají ze specificky zadané zakázky, ze zvláštností původního textu či z jiných okolností, které mohly překladače při konkrétním překladu ovlivnit. Nevýhodou takového modelu sice může být jistá repetitivnost, ta je ale na druhou stranu důkazem správného určení postupů, které překladač preferuje. Cílem těchto analýz tedy nebude úplný rozbor překladu každé hry, na základě kterého by pak bylo možné hodnotit kvalitu jednotlivých překladů. Naopak každý rozbor se bude soustředit jen na ty prvky, které poukazují na překladačovy sklony a tendence tak, aby tyto zjištěné změny či posuny bylo možné v závěru shrnout a vyvodit z nich podobu překladačova idiolektu.

První dvě kapitoly budou věnovány autorovi analyzovaných divadelních her Neilu Simonovi a jejich překladači Ivu T. Havlů. Všechny ostatní kapitoly, z nichž každá se bude zabývat překladem jedné hry, budou uspořádány podle stejného vzoru. Na začátku bude hra krátce představena, tím bude vytvořený dostatečný kontext pro vybrané ukázky z překladů. Dále půjde o překlad titulu a jiných obecnějších specifík přeloženého textu, jakým může být překlad jmen či dodání vysvětlivek. Hlavní část pak bude tvořit samotný rozbor textu hry, který se zaměří především na úseky vybrané ze začátku, středu a konce hry, jak bylo popsáno v úvodu této práce. V jednotlivých analýzách tedy budou uvedeny a logicky uspořádány okomentované příklady zvláštností či specifík překladu. Shrnutí nebude součástí jednotlivých kapitol, ale až závěru práce, proto aby uvedené závěry byly dostatečně podloženy a nevycházely jen z jednotlivostí.

⁹⁶ KUFNEROVÁ, Zlata. Překlad očima čtenáře, kritika a překladače. In *Překládání a čeština*. Zlata Kufnerová. Jinočany: H&H, 1994, s. 39.

Na závěr je důležité podotknout, že překlady budou analyzovány v pořadí, v jakém byly přeloženy, tak aby bylo eventuálně možné zjistit vývoj překladatelského stylu. Nejstarší z analyzovaných překladů pochází z roku 1967, naopak nejnovější je z roku 1985. Jedná se tedy o období téměř dvaceti let.

Co se týká formálního zpracování této části, u názvu kapitol bude v poznámce uveden odkaz na rozebíraný výchozí i cílový text. Příklady z originálu i překladu budou vždy uváděny kurzívou s číslem stránky v závorce. Pokud bude nutné či vhodné uvést jiné překladatelské řešení než to, které se nachází v analyzovaných textech, bude uvedeno v uvozovkách. Analyzované části všech těchto textů jsou dostupné ve formě příloh na konci této práce.

3.1 Neil Simon

Neil Simon je úspěšný (držitel nesčetných ocenění) a plodný (autor desítek her) americký dramatik a scénárista píšící především pro Broadway. V roce 1991 získal prestižní Pulitzerovu cenu za drama *Lost in Yonkers*. V průběhu své kariéry byl čtyřikrát nominován za scénář na Oscara. Zároveň je také jediným žijícím autorem, po kterém je pojmenováno newyorské divadlo, a jedním z mála autorů, jehož hry se hrály v několika broadwayských divadlech najednou. V šedesátých letech byl Simon dokonce nejhranějším autorem doma i v zahraničí.

Celým jménem Marvin Neil Simon, později přezdívaný „Doc“, se narodil roku 1927 v New Yorku, kde také krátce studoval na univerzitě. V roce 1945 vstoupil do armády a stal se editorem vojenského časopisu *Rev-Meter*. Později začal společně se svým bratrem Dannym Simonem psát hry pro rozhlas a televizi. Od šedesátých let píše Simon pro Broadway a to natolik úspěšně, že se prakticky žádná broadwayská sezona bez jeho her neobejde.

Ačkoliv je Simon znám především jako autor komedií, i jeho temnější hry zaznamenaly úspěch. Simon se nebojí experimentovat ani s žánry a formou, příkladem mohou být jeho surrealistické, sociálně kritické či autobiografické hry. Nejčastěji ale jeho postavy pocházejí ze střední třídy. Reprezentují obyčejné newyorské rodiny, takové jaké Simon dobře zná ze svého vlastního dětství. Pro Simona jsou tedy charakteristické hry, které se odehrávají v newyorských bytech a jejichž děj se často týká každodenních rodinných problémů. Mívají ovšem tragikomický tón. Propojení humoru a smutku je totiž pro Simona

typické. V jeho hrách se často propojuje americká groteska a evropská konverzační komedie. Pro tento originální přístup si vysloužil od amerického kritika Martina Esslina titul „americký Molière“.⁹⁷

Z této charakteristiky vyplývá, že Simon píše hry o mezilidských vztazích, které jsou všeobecně platné. Jeho hry jsou ale zároveň i politicky nezávadné, a to je důvod, proč mohly být v průběhu šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století uváděny s velkým úspěchem i v komunistickém Československu.

3.2 Ivo T. Havlů⁹⁸

Ivo T. Havlů byl český textař, libretista, překladatel z angličtiny a němčiny, který se zaměřoval na překlad divadelních her a muzikálů. Jeho překlady divadelních her byly hlavně v sedmdesátých letech jedny z nejhranějších, přesto jeho osoba jako překladatele nikdy nebyla středem zájmu odborníků a dnes téměř upadá v zapomnění. Z tohoto hlediska je zajímavé podívat se s časovým odstupem na jeho překlady, které byly kdysi tolik úspěšné a které jsou zároveň uváděny dodnes.

Ivo T. Havlů se narodil roku 1923 v Praze. Vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy. V sedmdesátých letech krátce pracoval pro nakladatelství Harcourt, Brace and World, Inc. v New Yorku. Zemřel v roce 1991.

Je autorem rozličných písňových textů a muzikálových libret, jako jsou například *Noc je můj den* (1965), *Malá noční hudba* (1967), *Vzpouza andělů* (1977), *Za hranice všedních dnů* (1978) či *Pohádka mého života* (1982).

Jako překladatel přeložil víc než čtyřicet děl z angloamerické divadelní literatury a také asi dvacet muzikálů a oper. Jedná se i o překlady takových autorů, jako jsou například Ira Levin, Arthur Miller či Kurt Vonnegut. Ve spolupráci se svou manželkou Atyou Havlů překládal z češtiny do angličtiny, a dokonce i z němčiny do angličtiny. Nejvíce se ale věnoval překladu divadelních her již zmíněného amerického dramatika Neila Simona.

⁹⁷ Srov. ŠPIČKOVÁ, Klára. Předmluva. In *Apartmá v hotelu Plaza*. Neil Simon. Přeložil Ivo T. Havlů. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2010, s. 3.

⁹⁸ Srov. Active24. *Obec překladatelů* [online]. ©2011 [cit. 2012-01]. Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/H/HavluiIvoT.htm.

Celkem přeložil třináct jeho dramát. Devět z nich bude analyzováno v následující praktické části.

3.3 Bosé nohy v parku⁹⁹

Divadelní hru o třech dějstvích *Bosé nohy v parku* napsal Neil Simon v roce 1963, Havlů ji přeložil už o dva roky později, tedy v roce 1965. Celý příběh se odehrává v newyorském bytě, do kterého se právě nastěhoval novomanželský pár. Jsme svědky jejich začátků, první krize, která málem skončí žádostí o rozvod, a závěrečným smířením. Celá hra se nese v tragikomickém tónu, který je pro Simona tolik typický.

Překlad názvu je relativně věrný původnímu anglickému *Barefoot in the Park*. Jediným rozdílem je náhrada příslovce *barefoot* za rozvitě podstatné jméno *bosé nohy*. Takový název je sice mluvnější než doslovný překlad „bosý v parku“, významově ale může být matoucí a méně srozumitelný.

Co se týče převodu jmen postav, většina z nich zůstává beze změny. Dvě jména jsou převedena do češtiny, jedná se o *Paula*, který v překladu vystupuje jako *Pavel*, a o přepis *Victoria* na *Viktora*. Takto se ale vedle sebe ve hře objevují jména cizího původu jako *Corie* a pak jména česká jako *Pavel*, což vytváří dojem nekonzistentnosti. Další, tentokrát ovšem nutná změna, je přechýlení ženských příjmení z *Banks* na *Banksová* či z *Bratter* na *Bratterová*. Matoucí může být překlad postavy *telephone man* na *muž od telefonu*, jasnější a zároveň přesnější by byl překlad ve významu „muž z telefonní společnosti“, kterým daná postava opravdu je.

Na lexikální úrovni se opakovaně setkáváme se zvyšováním expresivity, což se nejčastěji projevuje použitím diminutiv. Je nutné si ovšem také uvědomit, že: „české zdobněliny nemusí být vždy nutně nositeli emocionálního postoje, mohou se podílet na denotační výstavbě významu, tím, že označují předměty menší než normální.“¹⁰⁰ Pro dále uvedené případy ale ve výchozím textu nebyly žádné signály, které by vybízely k překladu zdobnělým tvarem: *step* (105) x *stupínek* (4), *raised area* (105) x *plošinka* (4), *notebook* (6) x *notýsek* (106), *legs* (144) x *nožky* (45), *Paul* (146) x *Pavlíček* (47). Několikrát lze také

⁹⁹ Srov. SIMON, Neil. *Barefoot in the Park*. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 1*. New York: Plume Book, 1986, s. 103-214. + Srov. SIMON, Neil. *Bosé nohy v parku*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1967, s. 4-115.

¹⁰⁰ KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 65.

narazit na zdobněliny vytvořené kombinací analytického a syntetického způsobu, tedy za pomoci jak samostatného slova, tak i koncovky: *small stove* (105) x *malá kamínka* (4), *café curtains* (144) x *malými záclonkami* (45). Takových tvarů je většinou využito, pokud se ve výchozím textu objeví slovo *small*, příčinou těchto tvarů by tak mohla být jazyková interference. Jak je zmíněno výše, expresivita je zvýšena i jinými způsoby, ty jsou ale méně časté: *brownstone* (105) x *barák* (4), *put over* (107-8) x *vrazit* (7), *continues* (108) x *pokračuje ve své pouti* (7).

Dalším lexikálním specifíkem je používání neobvyklých slov a knižních tvarů: *výlivka* (4) ve významu obyčejného koupelnového umyvadla, *vymrlata* (46) ve významu akné, *halt* (8) pro slovo „holt“, či zaklení *hromstrom* (112). Mezi knižními tvary se setkáváme s výrazy: *vzdor tomu* (4), *i ne* (7), *obé* (9). Ve scénických poznámkách lze občas narazit i na přechodník: *kašlaje* (7).

Pro lepší mluvnost Havlů volí hovorové tvary, především pak u sloves: *moh* (6), *'de* (7), *odmítls* (77). Zpočátku se zdálo, že taková volba má i charakterizovat jednotlivé postavy, například v dialogu *Corie a muže od telefonu*, on tyto koncovky používá, zatímco ona mluví spisovně. Ale později v dalších replikách již *Corie* tyto tvary používá také, takže o charakterizaci postav mluvit nelze. Situaci navíc komplikuje občasná nekonzistence ve využívání těchto tvarů: *odporně vožralej* (110), *v celým baráku myslili* (47). Hovorový tvar *celým* namísto „celém“ a knižní tvar jako je *myslili*, by se v rámci jedné věty vedle sebe opravdu objevovat neměly.

Mezi překladatelskými postupy lze narazit na redukci. Ta se ovšem v drtivé většině případů týká reálií, které by se do češtiny převáděly jen velmi komplikovaně. Druhým nejčastějším postupem u překladu reálií je jejich náhrada. Z *Levis* (105) se stávají *texasky* (5), z *hors d'oeuvres* (46) *chlebičky* (46) a z pana *Bella* (110) pan *Tesla* (10). Ovšem poslední příklad náhrady na rozdíl od většiny ostatních není nejšťastnějším. Jméno vynálezce je totiž použito v kontextu úspěšného zapojení telefonu a s telefonem je spjat právě *Bell* a ne *Tesla*. Zároveň jméno *Bell* není natolik neznámé, aby ho bylo třeba nahradit.

Dále se v překladu často setkáváme s přidáním informace a snahou o funkční překlad. Funkční překlad je metoda, o které se nejčastěji mluví jako o ekvivalenci. Termín ekvivalence je ale často kritizovaný jako vágní a zavádějící, proto místo něj bude v této

práci ve významu „pragmatické nahrazení fráze“ využito právě označení funkční překlad. Přidání informace do textu Havlů většinou použije, aby danou situaci vysvětlil a zpřehlednil. Může se jednat o přidání jednoho slova, ale i o celé věty: *radiator* (105) x *radiátor ústředního topení* (4), *small dressing room* (105) x *šatna o rozměrech 2m na 1,5m* (4) *The bathroom has only a shower and a sink and what-have-you.* (105) x *V koupelně není vana. Jen sprcha a výlivka a tak.* (4) Na volnější, ale o to funkčnější překlad také lze narazit poměrně často: *I mean, every day?* (108) x *Já myslím, furt?* (7) *It seems the end is very near.* (109) x *Má smrt na jazyku.* (9) *It's a shame.* (110) x *Že jim není hanba.* (9)

Místy se v překladu objevují neobvyklé či dokonce neuzuální konstrukce: *na východní části* (4) namísto „ve východní části“, *v čelné stěně* (4) namísto v „čelní“, *dveře jdou* (4) namísto „dveře vedou“ či *upne bundu* (8) namísto „zapne bundu“. Neobvyklé jsou i následující spojení: *přilnutý sníh* (4), *svaté nadšení* (5), *mokrý jako žvanec* (111), *bezmák spadne* (114). Dalším problémem je neobvyklý slovosled: *stojí taky* (45) namísto „taky stojí“, *to musíš vést se mnou* (47). Ten je někdy způsoben kopírováním anglického slovosledu: *You get in first* (210) x *Jdi ty napřed.* (111) Takovéto kopírování se projevuje i v nadužívání dovětků: *Pavel Bratter, jo?* (6) *Vy máte zrovna po svatbě, že jo?* (8) Ale také redundancí či špatným použitím zájmen. Například ve větě *Chci, aby sis zul tyhle boty.* (111) je zájmeno *tyhle* naprosto zbytečné, protože logicky není možné, aby měl člověk obutý víc jak jeden pár bot. Je tedy zřejmé o jakých botách se v replice mluví, a to i bez zmíněného ukazovacího zájmena, které by navíc při představení mělo být vyjádřeno spíše gestem než slovem. Špatné použití zájmen není častým problémem, přesto na něj narazit lze: *Vyndá nějaké drobné. Vtiskne mu to do ruky.* (9) namísto „vtiskne mu je do ruky“.

Místy se objevuje nesprávný překlad na úrovni funkční větné perspektivy, jejíž správné převedení z velké části záleží na kontextu: *Já miluju tenhle byt.* (7) lépe „Já tenhle byt miluju.“ *Nikdo není na jevišti.* (46) lépe „Na jevišti nikdo není.“ *Protožes mě osmkrát volala.* (48) lépe „Protožes mi volala osmkrát.“ Navrhované změny berou v potaz předchozí repliky, a proto z rematických pozic odstraňují skutečnosti již známé a nahrazují je informacemi novými, které se ovšem v analyzovaném překladu v rematických pozicích nenacházejí.

Na závěr je záhodno zmínit i občasné významové nepřesnosti, které se v tomto překladu vyskytují. Někdy se jedná o nepřesnosti v rozsahu slova či sousloví: *box* (108) x *vak* (7), *our life* (146) x *tvého života* (47). Místy je ale možné narazit na rozsáhlejší chybné

převody. Například když po úspěšném zapojení telefonu, opravář na zkoušku zavolá ústřednu a prohlásí *You've done it again*. (10) které se ovšem v překladu objevuje jako *Zase jste nalít*. (10) Podobně nepřesný je překlad následující věty: *Anyway, you have a cheap Aunt Fern*. (145) x *Ale je to stejně špína ta tetička Ferna*. (46) V angličtině mluvčí touto nevinnou replikou zkrátka konstatuje, že tetička je držgrešle, český překlad z tetičky ovšem dělá osobu daleko horší.

3.4 Podivný pár¹⁰¹

Divadelní hru o třech dějstvích *Podivný pár* napsal Neil Simon v roce 1965, Ivo T. Havlů ji přeložil již o dva roky později, to znamená v roce 1967. Děj se odehrává v newyorském bytě rozvedeného čtyřicátníka *Oskara Madisona*, který si k sobě nastěhuje svého kamaráda *Felixe Ungara*. Toho právě po dvanáctiletém manželství vyhodila manželka z domu. *Felix* se ovšem ukáže jako naprosto nemožný spolubydlící, který je například posedlý sterilní čistotou. Hra končí vyhozením *Felixe* z *Oskarova* bytu. Přesto oba muži, kteří se mezitím do značné míry stačili ovlivnit a to ku prospěchu obou, zůstávají přátelé, a možná dokonce ještě bližší, než byli na začátku.

Překlad názvu v tomto případě nečinil zvláštní potíže. *Podivný pár* je doslovným překladem původního *The Odd Couple*. Zajímavější se ukázal překlad jmen postav. O problematice překladu jmen v dramatech se vyjadřuje například Vilikovský: „V dramatických textech víc záleží na bezprostředním účinku, proto [...] se jména často překládají, a to i za cenu, že se vedle sebe dostanou jména přeložená s cizími.“¹⁰² Půlka jmen, to je pět z deseti, sice přeložena nebyla, zůstala tudíž stejná jako v originále, ovšem pro překlad jmen jednoho muže a čtyř ženských akterek, dvou přítomných a dvou, o kterých se jen mluví, překladatel zvolil postup odlišný. Začněme postavami, které se ve hře přímo objeví.

V originále se jedná o sestry *Cecily* a *Gwendolyn Pigeon*, v překladu pak o *Patricii* a *Gladys Penguinovou*. Přechýlení příjmení je jasná volba hned z několika důvodů, zaprvé je pro diváky takové příjmení srozumitelnější, obzvlášť když se jedná o příjmení cizí. Pro diváka je totiž vždy obtížnější zachytit v projevu cizí slovo, popřípadě mu hned porozumět.

¹⁰¹ Srov. SIMON, Neil. *The Odd Couple*. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 1*. New York: Plume Book, 1986, s. 215-301. + Srov. SIMON, Neil. *Podivný pár*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1965, s. 2-105.

¹⁰² VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Přeložil Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002, s. 143.

Ovšem pokud se u takového slova objeví česká koncovka -ová, divák slovo okamžitě pochopí a dokáže si ho zařadit do kontextu, i když by třeba nebyl schopen takové slovo správně napsat. Zadruhé se přechýlené příjmení lépe zapojí do českého gramatického systému, a proto se s ním bude dále lépe pracovat a to jak v písemné, tak v mluvené formě. Změna příjmení z *Pigeon* na *Penguin* se dá pravděpodobně vysvětlit snahou o snazší výslovnost. Semiokluzíva /dʒ/ totiž není v češtině obvyklá. Zároveň význam obou příjmení zůstává podobný (druh ptáka) a obě začínají na hlásku /p/. Otázkou zůstává jestli *Penguinnová* je z hlediska výslovnosti nejlepší volbou. Změna *Cecily* na *Patricii* a *Gwendolyn* na *Gladys* je ovšem větší oříšek. U *Gwendolyn* by se dalo předpokládat, že změna je z důvodu neobvyklosti takového jména, ovšem *Gladys* není o moc obvyklejší. Znovu tu tedy asi hrála roli výslovnost, protože tříslabičné jméno je na výslovnost komplikovanější než slovo dvojslabičné. Zároveň i zde je zachována jistá formální podobnost mezi *Gwendolyn* a *Gladys*. Převodění jména *Cecily* na *Patricii* se zdá být nejobtížněji zdůvodnitelné, protože u jména *Cecily* by se zdála dostatečná jen jemná změna výslovnosti, při které by nebyla vyslovena poslední samohláska. Jméno by tak bylo lehce vyslovitelné, krátké i pochopitelné. Provedená změna na *Patricii*, výslovnost nijak výrazně neulehčuje, jméno je dokonce čtyřslabičné a se jménem původním nemá žádnou jasnou souvislost.

U dalších dvou jmen, jedná se o manželky hrdinů, o kterých se buď jen mluví, nebo které do bytu volají, jde o jasnou úpravu z důvodu mluvnosti. Nesklonné jméno *Blanche* se mění na *Blanku* a z *Frances* se stává *Betty*. V tomto druhém případě se ovšem jakákoliv podobnost mezi původním a přeloženým jménem ztrácí. Konečně jediné mužské poupravené jméno z *Murray* na *Murphy* znovu odpovídá již popsanému principu. Záměna jména za jiné podobné (stejně počáteční písmeno, podobně dlouhé slovo), ale lépe vyslovitelné.

Na lexikální úrovni se v překladu dá pozorovat hned několik tendencí. Zaprvé sklon k expresivnějšímu vyjadřování. Ve většině případů se jedná o použití zdrobnělin, což například Levý doporučuje: „Nedoceňovaným bohatstvím češtiny [...] jsou zdrobněliny a vůbec slova citově zbarvená.“¹⁰³ Ovšem pro jejich využití musí být ve výchozím textu dostatečný signál. Zároveň použitá diminutiva musí do textu dobře zapadat, pokud působí rušivě, účel rozhodně neplní. Anglické *railing* (293) Havlů překládá jako *zábradlíčko* (94),

¹⁰³ LEVÝ, s. 72.

landing (299) jako *plošinku* (102), *Blanche* (300) místy jako *Blaničku* (104), *ashtray* (253) jako *popelníček* (47) či *bacon* (253) jako *špiček* (47). V těchto případech snad s výjimkou jména manželky není motivace pro takový postup zřejmá. Mimo zdobnělin mnohdy větší expresivita vyplývá ze situace a do textu tudíž dobře zapadá. Ať už se jedná o *vývařovnu* (51) z anglického *kitchen* (256) nebo v *plném proudu* (3) ze spojení *in progress* (217).

Další tendencí je častá explicitace. Někde se tento postup přímo nabízí, například při převodu anglické popisné vazby *this is...* (217) na daleko výmluvnější *Oskarův byt patří...* (3), významově široké sloveso *open* (219) přeložené v daném kontextu pokerové hry jako *zahájí hru* (5), obyčejné *gun* (254) jako *služební revolver* (49) či velmi vhodně rozvedené *some vacation* (219) na *dovolená za všechny prachy* (6). Jinde explicitace nevadí, i když není nutná, jako v případě *Oscar Madison's apartment* (217) přeloženém jako *interiér bytu Oskar Madisona* (3). Ovšem často je explicitace zbytečná, obzvláště při přihlídnutí k požadavku na dramatickou ekonomii. Tato situace je nejviditelnější při častém překladu neurčitého členu vazbou *jeden z*, která je fakticky správná, ale většinou zbytečně prodlužuje již dostatečně pochopitelné formulace, např.: *Odkud vedou dveře do kuchyně, do jedné z ložnic a do koupelny.* (3) x *With doors leading off to the kitchen, a bedroom and a bathroom.* (217) Takovéto konstrukce jsou výsledkem snahy o vyjádření determinace substantiv, v angličtině zastoupené již zmíněným členem, pro který ale čeština specifický prostředek nemá.¹⁰⁴ Další problém, při jehož řešení bylo použito explicitace, nastal při snaze co nejpřesněji přeložit spojení, pro které v češtině neexistuje ekvivalent, jednalo se například o sousloví *health nut* (221) přeložené zbytečně dlouze jako *sociální pracovnice z hygienické poradny* (8).

Kromě upřesnění informace se také často setkáme s dodáním informace v originále vůbec neobsažené. Prosté slovo *mail* (217) je přeloženo jako *halda došlé pošty* (3), *slowly* (217) jako *nesmírně pomalu* (3) či *ponderous* (217) jako *zřejmě vysilující* (3). Dodání slova *zřejmě* a *nesmírně* v posledních příkladech je typická ukázka klasického překladatelského nešvaru, kterým je relativizace. Překladatel často absolutní hodnoty omezuje slovíčky jako „asi, přibližně, možná“ atd. Samozřejmě dodávání informace není automaticky na škodu, jak je snad i z výše zmíněných příkladů zřejmé. Přesto znovu s ohledem na dramatickou ekonomii by se v překladu divadelních her měl tento postup objevovat méně než u jiných druhů překladů, obzvláště pokud se jedná o dodání delších úseků jako v následujícím

¹⁰⁴ Srov. KUFNEROVÁ, Textové a stylové konvence v překladu, s. 49.

případě: *All right, Murray, it's your bet.* (221) x *Tak, Murphy, celá hospoda se na tebe dívá – sázej.* (8)

Zajímavý způsob přidání informace je i formální obohacení textu ve formě rýmu. Havlů totiž do překladu zakomponoval hned několik rýmovaných pasáží, které ovšem neodráží formu textu výchozího. Jedná se například o překlad prosté *The Game must go on.* (301) na *Komu karty v ruce šustí, toho pánbůh neopustí.* (104) či *Martha and Gertrude at the automat.* (254) na *Hospodyňka v čisté míse každému hned zalíbí se.* (49) Oprávněnost využití takových metod zůstává sporná. Na jednu stranu se sice jedná o spojení vtipná, která do kontextu komedie dobře zapadnou, ale na stranu druhou je takový překlad naprosto volný, a tudíž neodpovídá nejen stylu překladu analyzovaného překladatele, který naopak inklinuje k přesnosti, místy dokonce až doslovnosti, ale neodpovídá ani stylu autora hry, který v původním textu rýmovaných spojení či jiných podobných ozvláštění textu nevyužívá.

Naopak úplné vynechání informace je postup v tomto překladu málo využívaný, i když je možné takové příklady nalézt. Většinou se však jedná o nic neříkající fráze typu *did you know* (219) a o reálie, o kterých se zmíním v jednom z následujících odstavců. Ztráty mimo lexikální rovinu nastaly při nedodržení britského přízvuku u sester *Penguinových* nebo při nepřevedení slovního humoru založeném na zkratce *F.U.* (289)

Problematický se ukázal překlad slova sendvič. Je totiž překládán nekonzistentně. Jednou se mluví o obloženém chlebu jindy o chlebičku. To nakonec způsobí problém v replice, ve které je použit výraz chlebiček pro jídlo, které má dvě vrstvy chleba, což je samozřejmě typické pro sendvič. Tento druh problému nastává tam, kde se objevuje kulturně spjatá informace, která je ovšem neznámá v kultuře překladatele. Překladu reálií se ale budu podrobněji věnovat v jednom z následujících odstavců.

Ačkoli se v překladu žádné velké překladatelské chyby nenacházejí, několik nepřesností přeci jen nalézt lze. Nejedná se přitom o nepřesnosti stejného druhu, ale o posuny od roviny lexikální až po úroveň gramatickou. Nepřesný překlad je problémem u fráze *Make up your mind!* (218) přeložené jako *To si klidně řekni!* (4), překladu *jednou ročně* (9) z původního *six months* (222) nebo zavádějícího *týdenní partičky pokeru* (8), která jakoby trvala celý týden, z původního *weekly* (220), tedy jednou týdně. Častěji se však jedná o neobvyklé spojení *reaguje na to ohromen a disgustován* (49), krkolomnou konstrukci jako

je podivně nepřerušovaná věta *nerušeně pokračuje stejně pomalu* (3), zavádějící použití výrazu *bez poskvrny* (46) pro uklizený byt či zbytečného *finančního poradce* (51) pro běžné *accountant* (256).

U překladu reálií se Havlů řídí především kontextem. Nedá se říci, že by jednu z překladatelských metod pro překlad reálií preferoval, tedy že by ji před jinými upřednostňoval, což bude zřejmé z následujícího výčtu. Někdy zachovává dané slovo v nezměněné podobě. V těchto případech se pravděpodobně, i když u některých případů by toto tvrzení mohlo být diskutabilní, jednalo o skutečnosti či jména v té době známá, např.: *Sinatra* (269), *Maverick* (217). Jindy cizí slova počešťuje, např.: *ovaltine* (241) na *ovomaltinu* (34), *pumpernickel toast* (253) na *pumprniklový toast* (47). Často skutečnost adaptuje, tedy převede ji do českého kontextu, např.: *Dione Lucas* (255) na *Kalupinku* (49), či *Fritos* (220) na *smaženky* (8). Někdy se uchýlí ke generalizaci, např.: *hospoda* (51) místo *Schrafft's* (256) nebo *sirup* (16) místo *Pepto-Bismal* (228). Jindy k funkční změně, např.: *Ray Charles* (65) místo méně známého *Manciniho* (269) a podobně *Sherlock Holmes* (16) místo *Bulldoga Brummonda* (228). Nakonec nastávají i případy, kdy je daná reálie vynechaná úplně, jedná se například o Neilovy smyšlené termíny *fruitanos*, *raisnettos* (44). Nejzajímavější při analýze překladatelského idiolektu, jsou ale takové případy, kde se projevuje překladatelská kreativita. Ta se ukázala například při převedení pokrmu *London broil* (269) na *telecí à la Nelson* (65) nebo francouzských *petit fours* (253) na *datle v čokoládě* (47).

Specifický rys, kterým Havlů dosahuje mluvnosti, je využití hovorových forem nejčastěji sloves, např.: *všim sis* (49), *moh* (101), *řek* (101), *nejpozděj* (6). Takové tvary dobře odpovídají jak charakteru postav, tak celkové situaci hry.

Velmi neobvyklý se občas jeví zvolený slovosled, kterého je využito jak v replikách, tak ve scénických poznámkách. Konkrétně se jedná o příslovce umístěné až za slovesem: *zírá upřeně* (3) namísto „upřeně zírá“, *působí nyní* (3) namísto „nyní působí“ nebo *dovede zřejmě* (8) namísto „zřejmě dovede“. To může mít hned několik důvodů. Jednak se může jednat právě o prvek idiolektu vlastního překladateli, také to může být prvek typický pro dobu, kdy byl překlad vytvořen, a konečně v některých případech může jít o doslovné přejímání původního anglického slovosledu. Před tím ale varuje Knittlová: „V žádném

případě by překladatel neměl bez zvážení rozdílného úzu a tendencí v angličtině a v češtině kopírovat půdorys výchozího textu.¹⁰⁵

Havlů často využívá změny interpunkce. Nejčastěji se jedná o vynechání nebo nahrazení pomlčky, která není obvyklá v české literatuře obecně. Tento postup je tudíž pro překlad z angličtiny do češtiny typický, protože vychází ze systémových rozdílů obou jazyků. Naopak proti trendu jde Havlů při nahrazování spojky *and* středníkem: *Cups his chin in his hand and looks at Murray. (217) x Opře si bradu o dlaně; nespouští oči z Murphyho. (3)* a naopak vkládáním pomlčky na místa, kde se v originálu nevyskytuje: *All right make up your mind. (221) x Hele – tak si vyber. (8)*

Zajímavým aspektem analyzovaného překladu je i nedodržování odstavců u scénických poznámek, které jsou vždy uváděny jako jeden celistvý odstavec. Pro takový formát scénických poznámek není vysvětlení nasnadě. Takovou změnu, ač se může zdát nepodstatná, nelze opomíjet. Jak připomíná Hrdlička, význam grafických prostředků je značný, právě protože je nutné chápat je jako integrální součást textu.¹⁰⁶ Na druhou stranu je pravda, že změna formátu tohoto typu nemusí být volbou překladatele, může se jednat i o rozhodnutí editora či grafika.

Na závěr je třeba dodat, že na překladu je již znát, že byl vytvořen před více jak čtyřiceti lety. Samozřejmě skutečnost, že expresivní výrazy a slang zastarávají v překladu nejrychleji, je obecně známá, a tak se nelze divit, že některá spojení jako *být na forhontě* (51) ve významu být na řadě pro *it's up to...* (256) nebo *vylít pérka* (104) pro *kick out* (300) působí přinejmenším zastarale. Podobně pro běžného čtenáře až významově nejasná jsou slova *furunkl* (57), *politura* (47), *fridolína* (9), *narpasán* (6) či *pinka* (49). Z dnešního pohledu působí také velmi nepřírozené, když se podnapilí muži u karet vyjadřují opakovaně o svých manželkách jako o paních nebo používají dnes již knižní lexikum typu *lenoška* (6), *nátura* (8), *předešle* (6) apod. Dále se zastarávání projevuje v používání méně častých či zbytečně formálních sloves jako *usedne* (9), *pohlédne* (4), *povstane* (104) či dokonce přechodníků, i když jen v scénické poznámce *žvýkaje* (49). Také neobvyklým použitím idiomů a kolokací například *další runda* (8) o dalším kole pokeru, *nohu si za krk nedám* (101) ve významu nezblázním se z toho či spojení *dvě neděle* (7) místo dva týdny. Stáří překladu se projevuje i na úrovni pragmatické. Některé cizí výrazy přešly od doby

¹⁰⁵ KNITTLOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 123.

¹⁰⁶ Srov. HRDLIČKA, s. 99.

původního překladu do běžné české slovní zásoby, a tudíž by dnes již nepůsobily problematicky. Jedná se o zvláštní skloňování slova poker, například *hodíme si zatím pokera* (8), v překladu slova sendvič jako *obložený chléb* (8), ponechání, i když v českém prepisu, anglického pokerového termínu *strejt* (6) či používáním celého názvu *Coca-Cola* (8) místo dnes běžného Cola. Překlad či převod pokerové terminologie se ukázal problematický i u slova „pass“, které působí přinejmenším neobvykle, např.: *pasu, buličku, pasu* (6) nebo *hraješ nebo paseš* (6).

3.5 Apartmá v hotelu Plaza/Pokoj číslo 719¹⁰⁷

Apartmá v hotelu Plaza je hra o třech dějstvích napsaná v roce 1968 a přeložená v roce 1970. Tentokrát ale každé dějství představuje nový příběh s novými postavami, které spojuje právě jen apartmá v hotelu Plaza, tedy jeden pokoj, ve kterém se všechny tři příběhy odehrávají. První příběh nás seznámí s *Karen Nashovou*, ženou ve středních letech, která chce s manželem oslavit výročí svatby v pokoji, ve kterém před lety strávili líbánky. Namísto toho se dozví, že její manžel má poměr se svou sekretářkou. V druhém příběhu se po letech setkávají bývalí milenci. Ona, *Muriel Tateová*, je dnes vdanou ženou a matkou tří dětí. On, *Jesse Kiplinger*, úspěšný, ale třikrát rozvedený hollywoodský producent. *Jesse Muriel* pomalu svádí, a i když je *Muriel* velmi nervózní a stále ve střehu, nakonec *Jesseovi* podlehne. Poslední příběh nás uvádí do typické situace, kdy nevěsta těsně před svatbou zpanikaří. *Mimsey Hubleyová* se zamkne v koupelně a i přes nadlidské úsilí obou rodičů nevyjde ven. Nakonec ovšem stačí jen dvě slova jejího nastávajícího a problém je vyřešen.

U této hry existují dva oficiální překlady názvu (oba jsou od překladatele Havlů), a protože: „titul literárního díla, je-li popisem, zkratkou nebo metaforou, má při překladu v jistém ohledu výsadní postavení, je téměř vždy exkluzivní záležitostí,“¹⁰⁸ podíváme se na motivaci obou řešení. Jeden překlad se snaží být, co nejpřesnější, druhý naopak původní název značně modifikuje. U verze *Apartmá v hotelu Plaza* se Havlů snaží být co nejvěrnější. Některé změny jsou ovšem nutné. Zprvu se jedná o přestavbu. V originále zní název *Plaza Suite*, kvůli systémovým rozdílům mezi češtinou a angličtinou bylo nutné

¹⁰⁷ Srov. SIMON, Neil. *Plaza Suite*. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 1*. New York: Plume Book, 1986, s. 495-582. + Srov. SIMON, Neil. *Apartmá v hotelu Plaza*. Přeložil Ivo T. Havlů. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2010, s. 21-102.

¹⁰⁸ KUFNEROVÁ, Zlata. Co s titulem literárního díla. In *Překládání a čeština*. Zlata Kufnerová. Jinočany: H&H, 1994, s. 149.

přesunout slova v názvu, tak že slovo *apartmá* stojí na začátku, zatímco název hotelu je na konci. Dále bylo vhodnou volbou přidat slovo *hotel*, protože pro české diváky slovo *Plaza* není významově dostatečně průhledné, jinými slovy hned neevokuje implicitní informaci *hotel*. Druhá verze názvu tedy *Pokoj číslo 719*, vychází z děje hry, který se opravdu odehrává v pokoji číslo 719. Název se tímto stává specifictější, než je v původní anglické verzi. Z názvu je dále odstraněno nečeské *Plaza*, přesto je stále jasné, že pokoj v názvu je pokoj hotelový. Zdá se, že obě verze mají své opodstatnění, přesto pokud přihlédneme k soudobé tendenci překládání názvů, která, jak píše Kufnerová, se snaží v maximální možné míře respektovat původní znění titulu v souladu s principy moderní translatologie¹⁰⁹, verze první tedy *Apartment v hotelu Plaza*, je volbou vhodnější.

V tomto překladu zůstávají jména všech postav v původním anglickém tvaru, jen ženská příjmení jsou přechýlena. Zajímavější je fakt, že scénické poznámky, které jsou v této hře relativně obsáhlé, jsou v překladu značně redukovány. Jen pro příklad, zatímco scénické poznámky v úvodu prvního dějství mají v originální verzi pět odstavců, v překladu je tvoří jen tři věty. Takto jsou redukovány nejen scénické poznámky v úvodech dějství, ale i všechny ostatní scénické poznámky, které se vyskytují v samotných dialogích. Tak výrazné odebrání informace může mít hned několik důvodů. Může se jednat o překladatelský záměr, o specifické překladatelské zadání nebo o speciální verzi textu určenou ke knižní publikaci, tedy spíše k četbě než jako podklad pro představení. Volba takového formátu není tedy nutně volbou překladatele.

V této hře má každé dějství svůj vlastní název. Jmenují se podle měst nebo čtvrtí, ze kterých hrdinové daných příběhů pocházejí. Jenomže dvě z těchto tří toponym jsou pro české publikum neznámá a nic neříkající. Začneme s analýzou překladu nejjednoduššího z názvů. Druhý příběh se jmenuje *Visitor from Hollywood*. Překlad tohoto názvu je nejsnazší, protože Hollywood je pro českého diváka jedno z nejznámějších amerických toponym. V překladu tudíž může zůstat beze změny jako *Host z Hollywoodu*. Třetí příběh se původně jmenuje *Visitor from Forest Hills*, což může být čtvrt' téměř jakéhokoliv amerického města, a i když by si byl divák schopen tento název do amerického kontextu zařadit, víc by z něj asi schopen odvodit nebyl. Havlů využil zápletky příběhu a název zkonkretizoval na *Svatební hosté*. Konečně první příběh se jmenuje *Visitor from Mamaroneck* a hned je také zřejmé, proč překlad právě tohoto názvu je

¹⁰⁹ Srov. KUFNEROVÁ, Co s titulem literárního díla, s. 152.

nejkomplikovanější. Pro českého diváka by byl tento název v doslovném překladu naprosto významově prázdný. Málokdo si totiž pod slovem *Mamaroneck* představí newyorské městečko. Ovšem ani děj příběhu nenahrává nějaké jasné obměně, jako té použité u třetího příběhu. Havlů zvolil verzi *Host z lepších kruhů*, u které ovšem zůstává otázkou, kdo tím hostem v příběhu je.

Na lexikální úrovni se znovu projevuje tendence zdrobňovat: *nice cold bottle of champagne* (500) x *lahvičku šampaňského* (25), *like cool peppermint* (543) x *jako větrový bonbónek* (64), *a girl* (541) x *holčičku* (60), *your father* (581) x *tatínek* (102). Místy se v překladu projevuje jistá nepřesnost buď ve významu: *my honeymoon* (500) x *svatební noc* (24) či *půl lososa* (25), kde ovšem původní význam je spíše „ať půlku jídla tvoří losos“; tak v kolokacích, například *pravý pokoj* (23) namísto „správný pokoj“, pravděpodobně pod vlivem *the right room* (499), *vykvetla* (64) o ženě namísto „rozkvetla“, *je v táboře* (60) namísto „je na táboře“ atd. Poslední příklad může být způsoben odlišným územ v použití předložek v sedmdesátých letech.

Jak redukce, tak přidání informace jsou v tomto překladu často využívané procesy. Přidání jsou většinou jednoslovná, i když to není absolutním pravidlem: *You are definitely some old lady.* (500) x *Nedá se nic dělat, je z tebe stará bába.* (25) *They want to keep it quiet.* (499) x *Chtějí to zřejmě utajit.* (24) *Congratulations.* (520) x *Srdečně gratuluji.* (41) Redukce se nejčastěji týká reálií. Pokud reálie nejsou vypuštěny úplně, jsou nejčastěji generalizovány, ale někdy i nahrazeny. Obzvlášť zajímavá jsou dvě nahrazení, která jsou velmi spjatá s dobou překladu a pro dnešní představení by musela pravděpodobně být nahrazena znovu. Zprvce se jedná o prášky na hubnutí anglické *metrecal* (506) je převedeno na *meprobamat* (29), zadruhé záměna jména herce za jiného pravděpodobně v té době u nás známějšího, konkrétně tedy jméno *Elke Sommer* (542) je v překladu nahrazeno jménem *Yul Brynner* (62).

Při srovnání výchozího a cílového textu je téměř na první pohled zřejmé, že překladatel se snažil hlavně o funkční překlad. To se projevuje hned na několika úrovních. Z hlediska pragmatiky to znamená, že anglické fráze, jsou přeloženy frázemi, které se v daných situacích použijí v češtině, i když nemusí být významově naprosto totožné. Tento postup byl aplikován hned na první větu hry: *Everything all right, ma'am?* (497) x *Žádné další přání, madam?* (23) Ale objevuje se v průběhu celé hry: *Well, listen, that's what they're doing today.* (498) x *Tak to ale dneska chodí, vidíte?* (23) Z podobného důvodu je často

využito postupu modulace, to znamená změny pohledu: *That's all right, ma'am.* (499) x *To nevadí, madam.* (24) Na lexikální úrovni jde o zapojení idiomů: *So I can be a sport.* (499) x *Tak můžu pustit chlup.* (24) Podobně funkčně se berou v potaz i systémové rozdíly mezi oběma jazyky, což je vidět například na častém použití zvrátneho zájmena „se“: *Sometimes hotels change the numbers around.* (498) x *V hotelech se někdy mění čísla.* (23)

I v tomto překladu se projevuje neobvyklý slovosled. Znovu lze narazit na pořadí sloveso – příslovce/částice: *Kdykoli bys chtěla jít příště na některý z mých filmů...* (61) *To jsem rád, že mám k tomu tedy povolení denního tisku.* (50) *Zněla si v telefonu báječně.* (59) Častěji se ale nejedná jen o neobvyklost, ale dokonce o ztížení mluvnosti dané repliky: *Ale co – mě zajímá teď jedině dnešní večer.* (24) Také občasná doslovnost, mluvnost replik komplikuje: *An hour and fifteen minutes...* (502) x *Pět čtvrtí hodiny tu dřepím.* (26) *It's a fact, there is no more 826 at the Savoy-Plaza.* (498) x *Fakt – 826 už v hotelu Savoy neexistuje.* (23) *We're being congratulated on being married to each other.* (520) x *Zrovna nám gratulovali, že jsme si vzali jeden druhého.* (41) *You look younger and fresher.* (543) x *Přitom vypadáš mlaději a svěžeji.* (64) Naopak mluvnost usnadňují hovorové tvary například *zas* (59) namísto „zase“, *gratuluju* (24) namísto „gratuluji“, *pročs* (61) atd.

Co se týče interpunkce, Havlů zde už zcela programově nahrazuje čárky po uvozovacích výrazech pomlčkou, která je znaménkem pro českou literaturu zcela neobvyklým. Jednou z možných motivací by mohla být snaha o zpřehlednění textu pro herce, protože pro ně na rozdíl od čtenářů jsou uvozovací slova důležitá. Srovnejte: *Well, I feel it.* (540) x *No – cítím se podle toho.* (60) x *Oh, my God, look at that.* (498) *No ne – to se podívejme.* (23) Pokud je ovšem text určen pro knižní vydání, tedy k četbě, bylo by vhodné pomlčky nahradit, jelikož se jeví jako rušivé, právě protože na sebe strhávají zbytečnou pozornost.

3.6 ... Vstupte!¹¹⁰

... *Vstupte!* je dvouaktovka z roku 1972. Přeložena byla již v následujícím roce 1973. Tentokrát je ústřední postavou sedmdesátník *Willie Clark*, bývalý úspěšný bavič, který dostane možnost po více jak deseti letech znovu vystoupit se svým partnerem *Alem Lewisem*. Jenže ti dva se před lety nerozešli v dobrém a vzájemná zášť je nepřešla ani po letech. Pod tlakem okolí nakonec s vystoupením souhlasí, ale protože se pořád dohadují,

zkoušky téměř nepokračují. Situace je tak vypjatá, že *Willie* z toho nakonec dostane infarkt. Hra končí, když se *Willie* dozví, že skončí ve stejném domově pro bývalé herce, jako *Al*.

Český název hry je v tomto případě úplně jiný než název originální. Oba ovšem vychází z děje hry. Zatímco v angličtině se hra jmenuje *The Sunshine Boys*, což je název, pod kterým oba protagonisté vystupovali na veřejnosti, ... *Vstupte!* odkazuje na jádro sporu o znění jedné repliky, kvůli které se oba neustále dohadují. Ačkoliv je takový překlad zdařilý, přesto ztrácí jisté aspekty názvu původního. Zaprvé je to nostalgie po starých dobrých časech, která je z anglického názvu zřejmá, zároveň ovšem i s ní spojená ironie, při pohledu na dva rozhádané sedmdesátníky pod nálepkou *The Sunshine Boys*. Jisté ztráty jsou ale v překladu nevyhnutelné, v našem případě proto, že je vždy výhodnější uvádět hru pod českým názvem.¹¹¹

Co se týče překladatelských postupů, modulace se čím dál víc ukazuje jako Havlův oblíbený postup. Je to metoda, která nevychází z rozdílnosti jazykových systémů, její využití je ovšem často velmi funkční: *It's rather a depressing place.* (303) x *Není to napohled nic povznášejícího.* (3) *The TV set, which is away from the wall.* (304) x *Televizor – který nestojí těsně u stěny.* (4) *All very good for you.* (307) x *Ty ti určitě neuškodí.* (7) Další často využívanou překladatelskou metodou je specifikace. Někdy je otázkou, jestli ještě jde o specifikaci či už o přidání informace zcela nové: *an old hotel* (303) x *sešlý hotel* (3), *an old bathrobe* (303) x *olezlý župan* (3), *dozing off* (303) x *začíná tlouct špačky* (3). Ovšem ani již zmíněné přidání informace není výjimečné. Nejčastěji se jedná o relativizační prvky, dále o příslovce různého typu: *You're not the kind of black they're looking for.* (307) x *Nejsi bohužel asi ten typ černocha.* (8) *The set goes back on.* (304) x *Obrazovka se okamžitě rozsvítí.* (4) Někdy je ale přidána celá věta jako v případě: *Ben vstupuje a dívá se přitom na Willieho.* (6); která v původním textu nemá žádný ekvivalent.

Na lexikální úrovni se znovu setkáváme s větším množstvím zdrobnělin: *items* (306) x *balíčky* (7), *children* (309) x *dětičky* (9), *pockets* (309) x *kapsičky* (9). Kromě běžných

¹¹⁰ Srov. SIMON, Neil. *The Sunshine Boys*. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 2*. New York: Plume Book, 1986, s. 303-389. + Srov. SIMON, Neil. ... *Vstupte!* Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1973, s. 2-89.

¹¹¹ Srov. ZATLIN, s. 96.

zdrobnělin Havlů opakovaně používá zdrobněliny vytvořené spojením analytického a syntetického způsobu: *small table* (303) x *malý stolek* (3), *small kitchen* (303) x *malá kuchyňka* (3). V použitém lexiku se občas objevují neobvyklá slova: *převlečník* (6), *bajchla* (4), *čajník* (3). Ale i slovní spojení či kolokace *vrhnout se na kšeft* (89), *hajzl hotel* (4), *patentní petlice* (5), *cítit patálie* (86), *zachladit si průdušky* (55). Také je možné nalézt rýmová spojení, která nevycházejí z formy originálu: *Instead of working together again, let's never work together again.* (348) x *Než zase spolu – prát se, tak radši necháme spolupráce.* (47)

Překlad hry ...*Vstupte!* se zdá být méně přesný než překlady předchozí. Nepřesnosti se vyskytují hned na několika rovinách. Na lexikální úrovni dochází k mírným nepřesnostem ve významu: *mug* (303) x *konvička* (3), *jar* (303) x *kelímek* (3), *Bloomingdale's bag* (305) x *reklamní taška* (6), *mean person* (307) x *sprosták* (8). Neobvyklé slovo *lapalooza* (342) popisuje osobu něčím výjimečnou, v kontextu hry spíše negativně, překlad *lapalista* (42) tento význam tudíž přesně nevystihuje. Vhodnější by bylo slovo ve významu „exot“. Další nepřesnosti vycházejí z gramatiky, jedná se především o překlad časů: *If I was there to enjoy it, I would buy a ticket.* (388) x *Kdybych tam byl od toho, abych se bavil, tak jsem si musel koupit vstupenku.* (83) Poslední část věty v češtině už neodpovídá podmínkové struktuře věty anglické. V dalším příkladu anglický přítomný čas vyjadřuje časově neomezenou informaci, zahrnující i minulost: *I don't think we get along too good.* (386) Zatímco v českém překladu: *Že to mezi náma už asi nikdy klapat nebude.* (86); jde o značné zúžení významu cíleného už jen na budoucnost. Někdy jde i o nepřesnosti ve větné funkční perspektivě. Tyto chyby, tedy chyby ve větné stavbě, jsou nejobtížněji zjištělné, především při překladu z jazyků s pevným slovosledem, jako je angličtina.¹¹² Pro určení správné varianty je totiž často nutný kontext. I v následujícím příkladě bez znalosti okolností není možné jednoznačně určit, které řešení je to správné.: *I didn't accuse you of India.* (385) x *Nevyčítám ti taky Indii.* (85) V replikách předcházejících tomuto prohlášení, slovo „Indie“ už padlo. Jedná se tedy o informaci starou, dobře známou, jinými slovy informaci tematickou. Její postavení na konec věty, tudíž do postavení rematického, není tím pádem nejvhodnější volbou. Tato nepřesnost byla pravděpodobně způsobena přílišným kopírováním slovosledu anglického. Tak se dostalo sloveso v záporu na začátek věty a slovo „Indie“ na konec, což je ovšem rozmístění, které neumožňuje správné převedení

¹¹² Srov. KUFNEROVÁ, Textové a stylové konvence v překladu, s. 48.

významu celé věty. Lepší by proto mohla být verze: „Indii ti taky nevyčítám,“ která bere v potaz kontext, rozdílů ve skladbě mezi oběma jazyky a zároveň je mluvnější. V překladu se ale objevují i další nepřesnosti způsobené jazykovou interferencí mezi oběma jazyky. Nejčastěji se jedná o použití zájmena středního rodu „to“ pro slova, která v češtině na rozdíl od angličtiny jsou rodu mužského nebo ženského: *Hodí do konvičky sáček s čajem a zalije to vařící vodou.* (3) Namísto zalije „ho“ vařící vodou.

Pragmatický problém se objevuje u překladu repliky *Is anything wrong?* (305). Synovec *Ben* se tak ptá, protože neví, proč jeho starý strýc neotvírá dveře. Havlů tuto větu ale přeložil: *Co s tím máš?* (5), kde „tím“ odkazuje k západce na dveřích. Jenže takovýto překlad předjímá situaci, která má být zřejmá až o několik replik později, když se *Ben* ptá *What is it, the latch?* (305). Až do této druhé repliky totiž *Ben* neví a vědět nemá, proč jeho strýček dveře neotvírá. Chyby tohoto typu jsou ale v doposud analyzovaných překladech velmi řídké.

V této hře se vyskytuje mnoho jmen z amerického showbusinessu první poloviny dvacátého století. Havlů daleko více než v předchozích překladech ponechává tato jména ale i jiné reálie v nezměněném původním tvaru. Přesto nějaké substituce najít lze, z dnešního pohledu se ovšem často jedná o záměnu neznámého jména jménem také neznámým. Zajímavá je ovšem motivace výběru takových jmen, protože se často nejedná o substituci herec – herec, tedy o záměnu za známější jméno ze stejného oboru. Často se jedná spíše o záměnu, kdy je například nahrazen sportovec *Casey Stengel* (313) hercem *Garym Cooperem* (13). Trochu jiný problém, i když stále spojený s problematikou jmen, je ponechání zkratky *Mrs.* (43) u jména i v českém překladu. Jelikož zdvořilostní titul není nedílnou součástí jména, neměl by existovat důvod proč tuto cizí zkratku u jména v češtině ponechávat.

Ovšem substituce neprobíhají jenom u jmen osob. A tak analogicky i u některých názvů produktů nastává problém motivace, kdy důvody záměny nejsou na první pohled zřejmé, například: *Shick Injector* (311) x *Scottovo holidlo* (12). Daleko nevhodnější záměna ovšem nastává při použití typicky českého *Kolín* (13) za *Cleveland* (313). Zprv se v překladu jedná o jediný příklad takovéto adaptace, takže tento postup není konzistentní, a navíc v daném americkém kontextu na sebe zbytečně strhává pozornost. Druhým problémem je, že na tomto slově je vystavěna hříčka, která potom v překladu zní: *Volali ti z Kolína.* (13) Takový překlad ale do amerického prostředí zavádí české reálie, což vytváří ne příliš

uvěřitelný celek. Proto není nejvhodnější volbou. Obdobně domestikaci komentuje i Levý: „V komedii *Jak zkrotit saň* se anglický historický omyl o Richardu Dobyvateli nahrazuje českým praotcem Bruncvíkem [...] Při takových aktualizacích jde někdy vtipný nápad na úkor uměleckého vyznění celého díla, protože se pro něj dostává do rozporu prostředí, z něhož vychází originál, a prostředí, které do díla uvádí překladatel.“¹¹³

Zajímavý je i přístup k překladu názvu časopisu *Variety*. *Variety* je časopis, který se zajímá právě o showbusiness. Český divák touto znalostí pravděpodobně disponovat nebude, je tedy nutná analogická náhrada. Substituce analogií je podle Knittlové nejčastější způsob řešení podobných problémů¹¹⁴. Havlů zvolil název *Rampa*, který sice pro lidi, kteří znají originál, logickou spojitost mít bude a danou asociaci tak vytvoří. Pro ostatní diváky ale bude s velkou pravděpodobností stejně neprůhledný a nic neříkající jako název původní.

Celkově je ale na překladu vidět snaha žádnou slovní hříčku a vtip překladem neztratit. Někdy se to daří více, jindy méně: *Lady, lady be my baby...* (308) x *Dámo, dámo, přijďte ke mně ráno...* (8) *She wants you [...] to deliver her baby. [...] Tell her I'll mail it to her in the morning.* (362) x *Má prý děťátko na cestě. [...] Řekněte jí, ať mi dá vědět, až k ní to dítě dorazí.* (62)

Mluvnost je znovu usnadněna hovorovými koncovkami a tvary, které používají všechny postavy: *nepovažuju* (47), *přestěhuju* (87), *[on] přednes* (87), *rozhod* (87), *přečet* (7), *mlíko* (9). Naopak občasné kopírování anglického slovosledu je dosaženo na úkor mluvnosti či u scénických poznámek plynulosti: *Ben Silverman, a well dressed man in his early thirties, enters.* (305) x *Ben Silverman, dobře oblečený muž, něco málo přes třicet vstoupí.* (6) *No corned beef sandwiches, I hope.* (306) x *Žádné masové konzervy, doufám.* (7)

U interpunkce lze znovu vypořádat tendenci nahrazování čárek po uvozovacích výrazech pomlčkami: *No – a co?* (7) *No řekni – znáš jejich jména?* (9) *Bože – já tomu prstu neuniknu.* (87) Pomlčky je ovšem využito nehledě na originál i mimo uvozovací výrazy: *Not if you say “Enter”. “Come in,” I’ll stay. “Enter,” I go.* (350) x *Jestli chceš říkat „vstupte“ – tak se mnou nepočítej. Bud’ „dále“ a zůstanu – nebo „vstupte“ a jdu!* (49) Několikrát se v překladu dokonce objevuje spojení třech pomlček za sebou, které znovu nevychází z formy původního textu: *Why? Is there something special you wanted to*

¹¹³ LEVÝ, s. 124.

¹¹⁴ Srov. KNITTLOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 93.

talk about? (385) x ... *Ale – – – chceš snad mluvit o něčem speciálním?* (85) Taková forma může vycházet ze snahy naznačit herci, jak danou repliku pronést. V tomto překladu se ale úplně nejčastěji setkáváme s nahrazením téměř jakéhokoliv znaménka třemi tečkami. Je pravda, že i v originále jsou tři tečky často použity, ale frekvence jejich užití v překladu je značně vyšší: *glorious era known as Vaudeville – (353) x ze slavné éry vaudevillu... (53) I'm just answering. You're talking. (385) x Jen odpovídám... Ty mluvíš. (85)*

3.7 Vězeň na Druhé Avenue¹¹⁵

Vězeň na Druhé Avenue je hra o dvou dějstvích napsaná v roce 1971 a přeložená v roce 1976. Ústředními postavami hry jsou manželé *Edisonovi*. Čtyřicátníka *Mela* právě vyhodili z práce, začíná se hroutit, všechno a všichni mu vadí. Vrcholem se stává vyloupení jejich bytu. *Mel* kvůli tomu začne brát prášky na uklidnění a musí chodit k psychiatrovi, zatímco *Edna* začíná pracovat. Situace se ale nelepší, nakonec zkrachuje i firma, u které pracuje *Edna*. Teď se naopak začíná hroutit ona. *Melův* stav se lepší. Hra končí zjištěním, že se oba mají rádi a se vším si nejlépe poradí sami bez pomoci ostatních.

Český název je tentokrát téměř doslovným překladem originálního *The Prisoner of Second Avenue*. Jediná změna nastala u předložky *of*, která v původní verzi vyjadřuje druhý pád tedy „vězeň Druhé Avenue“. Záměna za předložku místní *na*, ale název zpřehledňuje, a je proto změnou vhodnou. Jména postav znovu zůstala beze změny. Tentokrát i členění odstavců a rozsah scénických poznámek až na výjimky odpovídá původnímu textu.

Na začátku hry se místy projevuje nekonzistentnost v překladu podstatných jmen. Může se jednat o slovo *terrace* (231), na které se Havlů jednou odkazuje jako na *terásku* (3), jindy jako na *terasu* (6) nebo o část bytu, která je jednou popsána jako obyčejná *jidelna* (3), později se o ní ale mluví jako o *jídelním koutu* (3), v originále přesto jde pořád o tentýž *dining room* (231). Obvykle se používání většího množství synonym v češtině upřednostňuje z důvodu, který vysvětluje například Knittlová: „Opakování lexikální jednotky v nezměněné podobě považuje česká stylistická norma za poněkud těžkopádné, pokud nejde o součást autorova záměru, a dává přednost dalším možnostem. Angličtina je v tomto ohledu méně citlivá.“¹¹⁶ Jenže v těchto případech, i když je mezi zmíněnými slovy

¹¹⁵ Srov. SIMON, Neil. *The Prisoner of Second Avenue*. In *The Collected Play of Neil Simon, Vol. 2*. New York: Plume Book, 1986, s. 231-299. + Srov. SIMON, Neil. *Vězeň na Druhé Avenue*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1976, s. 3-94.

¹¹⁶ KNITTOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 103.

jistá významová podobnost, se o synonymech mluvit nedá, a z toho důvodu není jejich použití žádoucí.

Na lexikální úrovni se setkáváme s již obvyklými tendencemi. Znovu se projevuje zdrobňování a to i v redundantních analyticko-syntetických tvarech: *tiny balcony* (231) x *malinkatý balkónek* (3), *terrace* (231) x *teráska* (3), *kitchen* (232) x *kuchyňka* (4), *make me take a nap* (264) x *ukládáš do postýlky* (46), *two quarters of milk* (264) x *dvě lahvičky mlíka* (48). Neutrální slova v původním textu jsou překládána slovy pro dnešní běžnou češtinu neobvyklými: *working the air conditioner* (232) x *skákat kolem verku* (5), *jiggle* (235) x *zapajtluje* (8), *eroplán* (47), *štípaná pusa* (91) či *koupací plášť* (91) namísto obvyklého „županu“. Podobně je například obyčejný plamenomet přeložen jako daleko méně obvyklý *vrhač plamenů* (5). I v dialozích nacházíme knižní tvary typu *nežli* (48). Občas se na úrovni slov objevuje nevysvětlitelná doslovnost: *prosaic new apartment houses* (231) x *prozaických nových obytných domů* (3), *German hostesses* (234) x *germánský letušky* (7) či *hear motors* (233) x *slyšíme motory* (6), přitom se jedná o auta.

V textu lze místy narazit na nepřesnosti sahající od úrovně lexikální až k pragmatické. V lexiku se tedy může jednat o chyby ve významu jednotlivých slov: *flips* (231) x *sáhne* (4), *three junkies* (250) x *tři speditérský firmy* (28); ale i delších úseků: *I skipped right over it.* (296) x *Prostě se na mě nedostalo.* (90) *Don't you call us names.* (297) x *Nikomu nenadávejte.* (92) Na úrovni morfologické, i když méně často, se setkáváme s nesprávnými překlady modálních částic a sloves, dále vidů a časů, u kterých chyby mnohdy nastávají při překladu časové souslednosti: *What they thought they were getting was...* (231) x *Domnívali se, že tak získali veškerý moderní luxus.* (3) *They probably think...* (264) x *Myslí si třeba, že mě taky po obědě ukládáš.* (46) *I was the one who was humiliated.* (297) x *Mě ponižovali.* (92) Nepřesnosti na pragmatické úrovni vychází z opomenutí nebo špatné interpretace kontextu daných replik. Jako příklad může posloužit anglická otázka *They have our music?* (267); kterou pronáší *Edna*, když se jí její manžel snaží přesvědčit, že všechno, co se kolem něj děje, je spiknutí, kterým jsou ovlivněna všechna média. *Edna* nechápe, o čem *Mel* mluví, a proto nechápavě pronáší *They have our music?* Ale neptá se, jestli mají nebo ne, ale spíš co to vůbec znamená, že „mají naši hudbu“. Ovšem český překlad tuto situaci razantně mění. *Edna* v češtině říká: *I naše hudba?* (51); taková věta v okolním kontextu znamená, že *Edna* přistoupila na *Melovu* ideu o spiknutí a teď se ptá,

kam až to spiknutí sahá. Jenže ve skutečnosti *Edna Melovi* ani na minutku nevěří, protože ví, že je na pokraji nervového zhroucení.

V tomto překladu se ale nachází i několik míst, která v češtině nezní správně, nejčastěji se jedná o neuzuální konstrukce či neobvyklé kolokace: *Mám to nechat běžat?* (5) namísto „Mám to nechat běžet?“, *nespi s hlavou na zdi* (8) namísto „u zdi“, *mlčenlivá pauza* (47), *Vůbec mi teď na nemocného nepřipadáš!* (92) namísto buď „vůbec na nemocného nevypadáš“ nebo „vůbec mi teď nemocný nepřipadáš“. Dalším důvodem je přílišné kopírování anglického slovosledu, který někdy způsobuje, že repliky jsou hůře vyslovitelné, jindy působí neobvykle, ale občas způsobují i chybné převedení funkční větné perspektivy. Následující příklad zahrnuje hledisko mluvnosti i větné funkční perspektivy zároveň: *It's not the air conditioner.* (233) x *Nejde o žádnou klimatizaci.* (6); mohlo by být vhodněji přeloženo jako: „O klimatizaci tu nejde.“ Podobně ve větě *Is Edna here?* (294), je důležitá přítomnost či nepřítomnost *Edny*. Tuto větu tedy není vhodné přeložit jako *Edna je doma?* (87); ale spíše jako „Je Edna doma?“ Na závěr problematiky spojené se slovosledem je nutné podotknout, že i v tomto překladu se objevují již typické slovesné konstrukce s postponovanými slovy, například: *získali však* (3), *řekni mi prostě* (5), *neseš to ohromně tentokrát* (93).

Pokud zůstaneme u kopírování struktur, častým nešvarem tohoto překladu je umístění oslovení až na konec věty, popřípadě využívání dovětků typu „vid', že jo“, na které upozorňoval Vančura už v roce 1937: „Zachovávání anglického rázu originálu poznáte podle českého vzdychání ‚Oh‘ a ‚Ach‘, zakončování promluv doložkami ‚že ano‘, ‚vid'te‘, ‚není-li pravda‘. [...] Oslovení ve vokativu bývají houfně na konci věty: *Vyslechněte mne, abychom se již jednou domluvili, pane Browne!* Existují jistě různé názory, jak to říci lépe. Třeba takto: *Poslyšte, pane Browne, ať se už jednou domluvíme!*“¹¹⁷ Podobně tedy i v našem překladu najdeme vokativy na konci vět: *I don't know, Mel.* (256) x *Já nevím, Mele.* (36) Přitom v některých případech jako je třeba tento se nabízí mluvny a výstižný překlad: „Já ti nevím.“ Jindy je možno oslovení odstranit úplně, obzvláště když se na jevišti téměř celou dobu hry pohybují jen dva herci, což je náš případ, a kde je tedy zřejmé, že mluví spolu. Jinou variantou je Vančurou navrhované přemístění vokativu na začátek nebo doprostřed věty.

¹¹⁷ VANČURA, s. 233.

Mezi volitelnými překladatelskými metodami znovu vítězí modulace, jejíž frekvence je nejvyšší. Dále se často jedná o funkční překlad, který lze demonstrovat na následujících případech: *You're tense.* (233) x *Sedíš tu jako na trní.* (6) *I don't believe what I'm hearing.* (265) x *Nevěřím vlastním uším.* (49) *That's what makes horse racing.* (294) x *Tak už to chodí.* (87) Relativně častá je v tomto překladu i redukce, která se ovšem většinou týká jen jednotlivých slov: *pulls her over to the wall* (234) x *táhne ji* (7), *ten minutes of WQXR* (267) x *stačí deset minut* (51). V daleko menší míře lze narazit i na specifikace, generalizace a velmi zřídka i vnitro-textové vysvětlivky.

U změn interpunkce se dají vysledovat nové tendence. Havlů stále pokračuje v oddělování uvozovacích výrazů pomlčkou namísto čárky: *Well, I am not "of the girls."* (265) x *No – já tedy nejsem „jedna z nich“.* (48) Nově ale stejným způsobem odděluje i dovětky, tedy fráze umístěné na konci vět: *I'm having a bad streak of luck, is that what you think?* (266) x *A že mám prostě smůlu – to si myslíš, vid'?* (50) Dále u scénických poznámek často mění čárky a tečky na středník: [...] *Mel and Edna for the past six years. What they thought...* (231) x [...] *Mela Edisona a jeho ženy Edny; domnívali se...* (3) *Starts for the door, then stops.* (266) x *vykročí ke dveřím; zastaví se* (49). Dalším pravidelným úkonem je přidání tří teček za většinu scénických poznámek, které jsou vloženy přímo v dialozích: (*We hear the sounds of traffic, horns, motors, etc.*) *Two-thirty in the morning, there's one car.* (233) x (*Slyšíme hluk z ulice, troubení, motory atd.*) ... *Je půl třetí, jede auťák.* (6) Ostatní změny, které zahrnují záměnu čárky za pomlčku, za dvě pomlčky, za tečku, záměnu středníku za čárku, přidání pomlčky či rozšíření tečky jedné na tři, jsou méně časté a jejich využití se zdá být nesystematické.

3.8 Hodný pan doktor¹¹⁸

Následující hra se od těch dosud analyzovaných značně liší. Jedná se totiž o komedii s hudbou na motivy povídek Antona Pavloviče Čechova, která byla napsána v roce 1973 a přeložena v roce 1978. *Hodný pan doktor* je sice dvouaktovka, ale skládá se z devíti povídek, dvou vystoupení vypravěče a v původní verzi ji předchází i krátký koncert hudby s ruskými motivy. Poprvé se tedy dostáváme nejen do neamerického prostředí, ale také do

¹¹⁸ Srov. SIMON, Neil. *The Good Doctor*. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 2*. New York: Plume Book, 1986, s. 393-471. + Srov. SIMON, Neil. *Hodný pan doktor*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1978, s. 3-89.

jiné doby, což pro překladatele přináší docela jiná úskalí než ta, která byla dosud rozebíraná.

Ve zmíněných devíti příbězích se seznamujeme s nešťastným osudem *Ivana Iljiče Čerdjakova*, který kýchnul na svého nadřízeného, s paní, která zkouší trpělivost své guvernanky, s bojem mezi pacientem a studentem medicíny o bolavý zub, o šanci na poslední lásku při setkání dvou seniorů, o praktikách známého svůdníka, o povolání utopence, o nástrahách hereckých konkurzů, o ženě, kterou nelze odbýt, a nakonec o otci, který chce pomoci svému synovi, aby se stal mužem. Dostáváme se tedy do různých prostředí, mezi velmi odlišné postavy, které spojuje jen doba a tragikomická atmosféra povídek.

V překladu názvu celé hry proběhla na pohled jen malá změna, která ovšem může mít daleko větší vliv, než by se mohlo zdát. Původní anglický název zní *The Good Doctor*. V češtině oproti angličtině opravdu doktora oslovujeme „pane doktore“, v těchto případech ale slovo „doktor“ není rozvinuté žádným přídavným jménem. Pokud ponecháme slůvko „pan“ mezi přídavným a podstatným jménem, jak je tomu v tomto překladu, tedy *Hodný pan doktor*, celá fráze získává konotace, které název v originálu nemá. Zaprvé takový doktor je automaticky starý pán, zadruhé což ovšem v našem případě není na škodu, takový název odkazuje na minulost, působí totiž skoro až prvorepublikově. Tento název tudíž jasně odkazuje na postavu místního doktora, který v momentě příběhu není přítomen, a kterého zastupuje jeho asistent. Ovšem původní název kromě této interpretace připouští i interpretaci druhou, ironickou, kdy „the good doctor“ je zmíněný doktorův asistent, který se do role doktora v příběhu staví a kvůli kterému nakonec pacient rutinní zákrok málem nepřežije. Co se týče překladu názvů jednotlivých povídek, tam Havlů volí překlad naprosto doslovný, jediným mírným posunem je překlad povídky „Seduction“ jako „Svody“, kdy by doslovné „svádění“ nemuselo jako název dobře fungovat.

U jmen se tu poprvé setkáváme s nutností vzít v potaz transkripci. Anglické tvary jmen jsou totiž anglickými transkripcemi jmen ruských, není tedy možno je beze změny ponechat v těchto tvarech v češtině. Havlů správně tvary jmen změnil, a tak se z *Ivana Cherdyakova* stává *Ivan Čerdjakov*, z *Mikhaila Brassilhova Michal Brazilov* či z *Petera Semyonycha Petr Semjonyč*. U dalších postav, které vystupují beze jmen, také nastaly menší změny. Postava spisovatele je uváděna jako vypravěč, což je logický posun, protože spisovatel přesně tuto funkci plní. Naopak nevyhnutelnou změnou je změna názvu postavy

z *Tramp* na *námořník*. Dále namísto obyčejného kostelníka volí Havlů pro překlad slova *sexton* slovo *jáhen*, což může být výraz pro některé diváky zbytečně neprůhledný.

Jak již bylo zmíněno, tento text se od dosavadních liší, Havlů pro něj ve svém překladu volí zvláštní stylizaci, která se k době příběhu velmi dobře hodí. Prostředky této stylizace se projevují především ve slovní zásobě, kde se například anglická neutrální oslovení nebo pozdravy mění na přeuctivé až poníženecké: *Good evening, General*. (395) x *Uctivý dobrý večer, blahorozený pane generále* (7), *General* (396) x *vaše blahorodí* (8), *ma'am* (407) x *milostpaní* (24).

Nová problematika je také překlad písní v povídce „Příliš pozdě na štěstí“. Zde ale Havlů vychází ze své dlouholeté zkušenosti s překladem písňových textů a libret. Překlad se snaží co nejvíce vystihnout význam originálu, ale změny kvůli rytmu, rýmu či počtu slabik jsou nevyhnutelné a mají samozřejmě přednost. Překlady vytvořené podle těchto priorit jsou mnohdy velmi zdařilé, srovnajte:

Is it too late for happiness?	Je příliš pozdě na štěstí
Too late for flings?	příliš pozdě je
Too late to ask for love?	příliš pozdě na lásku
There aren't many springs	málo zbývá naděje
Left for	pro ty co noci probděli
People who spend their nights	ve víře že přijde ten
Waiting for the day,	s nímž o lásku se rozdělí –
For someone to share delights	a snili marný sen.
Long since passed away.	(38)
(423-4)	

Z dosud vysledovaných metod a preferencí se v tomto překladu plně projevuje jen změna interpunkce a s menší frekvencí než v předchozích překladech se lze setkat i se zdrobňováním. Ostatní tendence se zde neprojevily. Tento překlad je celkově velmi přesný, přesto netrpí přílišnou doslovností, pouze ponechává tázací dovětky: *We did agree to subtract Sundays, didn't we?* (408) x *Dohodly jsme se přece, že budeme odečítat neděle, vidíte?* (21) Vcelku je míra nepřesností, neuzuálních spojení, redukci či naopak redundancí v tomto překladu minimální. To vyplývá i ze skutečnosti, že se zde setkáváme s minimálním počtem reálií či slovních hříček, které jsou obvykle překladatelsky problematické.

Zdrobňování v tomto překladu většinou vyplývá z již zmíněné stylizace překladu: *children* (406) x *dětičky* (19), *girl* (406) x *dívěnka* (20), *jacket* (410) x *kabátek* (23), *Julia* (411) x *Julinko* (24), *coin* (411) x *penízek* (25) Analyticko-syntaktické tvary zdobnělin tu lze najít jen s obtížemi.

Co se týče interpunkce, častá změna je již známá náhrada čárky za pomlčku za uvozovací výrazy: *oh*, (393) x *ach*, (4), *well*, (406) x *nu –* (20), *now then*, (409) x *dále –* (22). Nesystematicky jsou pak přidávány nebo ubírány tři tečky, dále tři tečky často nahrazují otazníky, dvojtečky i tečky: *A quiet girl, aren't you?* ... (407) x *Vy jste taková tichá dívěnka.* (20) *Compels me to write [...] story after story?* (393) x *Jaká síla mě to nutí psát [...] povídku za povídkou...* (4)

3.9 Druhá kapitola¹¹⁹

S dvouaktovku *Druhá kapitola*, která byla napsána v roce 1977 a přeložena v roce 1981, se dostáváme zpátky do prostředí typického pro Simonovy hry. Děj se odehrává v New Yorku. Hlavními hrdiny jsou čerstvý vdovec *George Schneider* a právě rozvedená *Jennie Maloneová*, které jejich okolí nutí, aby začali znovu pořádně žít. Nakonec se tedy seznámí a hned si padnou do oka. A to takovým způsobem, že se za dva týdny vezmou. Jejich líbánky ale odhalí, že se jim minulost lepí na paty více, než si mysleli. Po krizi při návratu domů si ale uvědomí, že těžké minulosti bude lépe čelit společně.

Překlad názvu hry je v tomto případě tím nejpřesnějším možným řešením. Nastaly jen dvě změny, které ovšem vycházejí z rozdílnosti obou jazyků. První změnou je přestavba, tedy změna slovosledu. Druhá změna nastává u druhu použité číslovky, protože zatímco v angličtině se kapitoly označují číslovkami základními, v češtině se pro tento účel používají číslovky řadové. Tyto dvě změny tedy způsobily přechod z anglického *Chapter Two* na české *Druhá kapitola*.

Jediným větším zásahem do rozsahu textu je vynechání osmi replik v druhém dějství u osmého obrazu. Vynechané repliky nejsou překladatelsky nijak náročné, důvod takové redukce je tedy třeba hledat jinde. Může se jednat o zásah vyžádaný režii či o možnost, že

¹¹⁹ Srov. SIMON, Neil. Chapter Two. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 2*. New York: Plume Book, 1986, s. 635-737. + Srov. SIMON, Neil. *Druhá kapitola*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1981, s. 2-102.

Havlů překládal z jiného textu. Obě vysvětlení ale pokulhávají, protože by obě vyžadovala více podobných zásahů do textu. Ty se zde ale nenacházejí. Mohlo by se tedy jednat o prosté opominutí, čímž by se vysvětlila nesystematičnost takového zásahu.

Na lexikální rovině se znovu setkáváme s použitím zdrobnělin: *sheepskin coat* (635) x *kožíšek z beránka* (4), *little girl* (638) x *malá holčička* (6), *father* (689) x *tatínek* (56). Spíše nevhodným případem zdrobňování je konverzace *George* s jeho matkou, kterou v překladu opakovaně oslovuje *maminko* (56), což nevytváří správný dojem. Divák si buď představí, že *George* je na matce přespříliš závislý, že je přecitlivělý nebo přeuctivý, jak kdyby vypadl ze scény z filmu pro pamětníky, kde by jí ale musel ještě vykat. Havlů volí slovo *maminka* jak pro anglické *mother* tak *mum*, přestože čeština nabízí celou škálu tvarů pro oslovení matky. Celkově je ale nutno podotknout, že frekvence zdrobnělin je oproti předchozím překladům nižší, což je tendence, kterou bylo možno vysledovat již dříve. Pokud bude pokračovat dále, je pravděpodobné, že nakonec bude množství zdrobnělin v originále a překladu přibližně stejné, čímž by ovšem zmizela jedna z charakteristických vlastností překladů analyzovaného překladatele.

V překladu se místy znovu projevuje relativizace či přílišná modalizace sdělené informace: *Your nose is having jet lag, George.* (637) x *Ten tvůj nos má zřejmě trochu zpožděnou reakci, Georgi.* (5) *It's apparent no one is home.* (734) x *Zřejmě není nikdo doma.* (99) *If he's got money, he might be a nice catch for you.* (640) x *Jestli je prachatá, byla by to pro tebe třeba výhodná partie.* (8) V posledním příkladu je navíc zajímavé i odlišné použití osobních zájmen. Mluví se zde o *Aunt Henry*, a zatímco angličtina používá zájmena mužského tvaru, tedy podle mužského jména *Henry*, čeština se řídí slovem *aunt*, a proto volí zájmena ženského tvaru. Za zmínku také stojí fakt, že někde, jak je zmíněno výše, je relativizace přidána, ale paradoxně jinde je původní redukována, což ovšem může vést k nepřesné interpretaci textu, jako v případě, kde *George*, který měl odletět pryč, aby se uklidnil, *Jennie* vysvětluje, že mu stačilo jen obejít blok. V překladu *Jennie* říká: *Chceš jako říct, žes obešel blok?* (100) z původního: *You mean you just walked around the block?* (735) V překladu se tedy úplně vytrácí logický údiv, že místo cesty letadlem kdoví kam, stačilo „jen“ obejít jeden blok.

Dále můžeme opět narazit na neobvyklá, z dnešního pohledu až zastaralá slova a slovní spojení, ať už se jedná o knižní tvar zájmena „on“ *jej* (56) či o výrazy typu *sentinel* (100) nebo *zkoulovat* (8) ve významu opít se. Největší problémy ale nastávají u lexika spojeného

s namlouváním, jehož překlad někdy nechtěně působí spíše komicky: *Já tě tak baštím.* (56) *Puknu, jestli toho pána neuženu.* (60) Připomínám, že v původním textu se jedná o slova a fráze, které jsou běžné, hovorové, tedy takové u kterých není důvod pro použití neobvyklého lexika. Kromě neobvyklého lexika, lze narazit i na jeho neuzuální či méně frekventované použití: *byt pozůstává z* (3), *pozvednout náladu* (6) či *hromadným exotu* (96) namísto „hromadným exodu“.

Co se týče hlediska gramatického, občas nastávají nepřesnosti v převedení vidu, což je ovšem problém při překladu z angličtiny do češtiny zcela běžný, protože: „pro vid se rozhodujeme tentativně na základě kontextu a ne vždy zcela jednoznačně.“¹²⁰ Přesto při odmítnutí nabídky spíše jen jednou zavrtíme hlavou, než že bychom jí vrtěli opakovaně: *George shakes his head.* (637) x *George vrtí hlavou.* (5) Podobně pokud se jedná o sled akcí, jsou vhodnější dokonavé tvary sloves, v našem případě tedy „zakrouť“ místo *kroutí*: *He shakes his head, puts down the phone.* (689) x *Krouť hlavou, odloží sluchátko.* (56) Méně často pak nastávají chyby v časech jako v následujícím případě, kde je v češtině buď nutno použít času budoucího, ostatně jako je ho použito v angličtině, nebo je nutné použít jinou frázi: *I'll be right with you.* (690) x *Já se ti hned zas věnuju.* (57) Lépe tedy buď: „hned se ti budu věnovat,“ nebo prosté: „hned jsem u tebe“.

Dalším gramatickým problémem je nadužívání zájmen. Nejedná se ale o běžnou redundanci zájmen přivlastňovacích, ale o redundanci zájmen ukazovacích, která v některých případech vzniká přílišným kopírováním angličtiny: *George, you're not going to believe this!* (636) x *Georgi, ty tomu nebudeš věřit.* (4) *Leo trying to avoid the past.* (638) x *Leo by se už rád přestal zabývat tou minulostí.* (6) *Because it's not important who it is.* (693) x *Protože to není důležitý, kdo to je.* (60)

Nakonec se zde znovu velmi často objevuje oslovení umístěné na konci věty, což znamená sledování anglické struktury. V menší míře se tento problém týká i přemíry dovětek a občas i povzdychů, které jsou naopak umístěny na začátcích vět: *Do you smell gas, George?* (636) x *Cítíš ten plyn, Georgi?* (4) *A little Art Deco around the wardrobe, yes.* (649) x *Trochu praštěná, pokud jde o oblíkání, to jo.* (18) *Oh. Well, then you'd better pull off the highway.* (735) x *Ó – tak to radši uхни z cesty.* (100) Kopírování struktury anglických vět se ovšem projevuje i na větších celcích: *I thought I answered my last one*

¹²⁰ KNITTLOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 122.

when I left. (637) x *Měl jsem za to, že jsem už odpověděl na poslední, než jsem odjel.* (5) *Not gorgeous, but an intelligent face.* (667) x *Žádný playboy, ale inteligentní výraz.* (35) U tohoto druhého příkladu v druhé části spojení v češtině jednoznačně chybí buď předložka, nebo sloveso. Zatímco v angličtině takové holé spojení funguje, v češtině se zdá, že nějaká část repliky se zkrátka vytratila. Někdy doslovnost nefunguje kvůli tomu, že se může jednat o kolokaci: *I'm trying to say goodbye to everybody.* (731) x *Tak se snažím říct všem sbohem.* (97) V tomto případě doslovnost není nejlepším řešením, protože výraz *say goodbye* znamená prostě „rozloučit se“. Jeho doslovný překlad pak působí nepřírozně, právě protože nevyužívá běžnějšího českého výrazu. Nakonec se doslovnost někdy projeví v přesném převzetí konkrétních slov, které ale v češtině a angličtině fungují jinak: *Because I was intimate with him.* (732) x *Protože s tím jsem byla intimní.* (98) Zde si lze znovu povšimnout i použití ukazovacího zájmena.

Někdy se ale změny ve významu projevují mimo jakýkoliv systém a bez zjevného důvodu, může se jednat o sousloví i delší větné celky: *First time in four years... I think I'll buy an apartment here – I don't want to give up that space.* (636) x *Něco takovýho se mi za poslední čtyři roky nestalo... asi bych si tu měl koupit byt – abych o to místo nepřišel.* (4) Rozdíl ve významu obou vět se může na první pohled zdát zanedbatelný, přesto je jasně zřetelný. Jedná se o záměnu příčiny a následku. Zatímco ve výchozím textu si chce mluvčí (s nadsázkou) koupit byt, protože nechce přijít o dobré parkovací místo, v cílovém textu si mluvčí myslí, že aby mu ono parkovací místo zůstalo, musí si koupit byt na této adrese. Na tomto příkladu je dále vidět metoda modulace a relativizace. Většina změn ve významu je ale daleko jasnější: *Where do you turn the heat on?* (636) x *Jak se otvírá topení.* (4) *Come on.* (637) x *To mě podrž.* (5) *Monday morning.* (689) x *V pondělí dopoledne.* (56) *Does Marilyn think you're cute?* (639) x *Marilyn ti to říká taky.* (7) *She talked to people all year long.* (638) x *Po celý rok si povídala s lidmi.* (6) V posledním příkladě může být význam české věty kvůli její doslovnosti zavádějící, i přesto, že je možné si správné řešení logicky odvodit. Teoreticky je ale možné danou větu chápat, jako že daná osoba mluvila s lidmi rok v kuse, zatímco správný význam je, že se s nimi během roku vídala a občas s nimi promluvila. Ačkoliv se první vysvětlení může zdát nelogické, jeho větná struktura tuto interpretaci umožňuje, taková vágnost by se ovšem v překladu, pokud nejde o záměr, vyskytovat neměla. *Don't be late tonight.* (691) x *Ale neseď nad tím do noci.* (57) V tomto příkladě je pro správný překlad nutné znát kontext, bez něj by byla výše zmíněná varianta bezproblémová. Jenže replika pokračuje v tom smyslu, že mluvčí připravuje večeři, a proto

nechce, aby druhý přišel pozdě. Takový význam ovšem analyzovaný překlad nepřipouští. U posledního příkladu, který se týká změny významu, je překladatelova motivace neprůhledná: *Up your syntax!* (709) x *Co začít třeba studovat stavbu větnou?* (76) Může se jednat o neznalost fráze nebo o snahu repliku zjemnit. Na závěr uvedu příklad změny, který dobře ukazuje překladatelovu kreativitu. Ta se sice od prvních překladů stala méně viditelnou, stále ji je ale možné tu a tam nalézt: *We can chat over an hors d'oeuvre...* (693) x *Budeme snít o hubičkách při jednohubkách.* (60)

V tomto překladu Havlů znovu pro postavy volí hovorové tvary slov, které byly popsány již v předchozích kapitolách: *řek* (5), *čet* (6), *zkysaný mlíko* (6), *slíbilas* (60). Tentokrát ale v jejich použití není konzistentní, a tak můžeme zároveň nalézt tvary spisovné: *podnikl* (7). Mluvnosti naopak místy ubírá neobvyklý či snadné výslovnosti bránící slovosled: *si čte dál dopisy* (4), *my jsme se nikdy sice neviděli* (6), *natáčíte dnes* (59) *cos dělala zrovna* (100). Nejčastěji se tedy jedná o postpozici příslovcí. Nemluvné jsou ale někdy i celé věty, což je nejčastěji způsobeno nahromaděním podobně znějících slov: *To proto, protože ona je taky taková.* (3) *Bože ne!* (5) *Jenom ještě tenhle dopis.* (6)

V textu se setkáváme s častějším přidáním informace. Může se jednat o vysvětlení reálií, upřesnění sdělení nebo zřehlednění situace: *His apartment is located in the mid-seventies on Central Park West.* (635) x *Jeho byt je na západní straně Central Parku, tam, kde tuto oblast protínají ulice s čísly kolem pětasedmdesát – tedy v zámožnější čtvrti.* (3) *My mail.* (637) x *Došlou poštu.* (5) *Comes out of kitchen; holding up the food.* (637) x *Vyjde z kuchyně, drží v ruce jídlo, o němž mluví.* (6) Na druhé straně ale i redukce je zde hojně využita. Často se jedná o vypuštění reálií, jindy o vypuštění časového údaje, ale někdy jen o prosté zkrácení již tak dost dlouhé věty: *I kept looking for Barbara – Harrod's, King's Road, Portobello.* (639) x *A pořád jsem hledal Barbaru.* (7) *Painted miniature portraits of cats every weekend in his basement on Staten Island.* (638) x *Maluje někde ve sklepě miniaturní koček.* (6) *You walk into Ice Station Zebra with gas leaking in the kitchen and no fresh air in here for four and a half weeks.* (637) x *Ty si tu jen tak přistaneš na polární základně, kde uchází v kuchyni plyn a kde není doušek čerstvého vzduchu.* (5)

V tomto textu se znovu objevuje větší počet reálií. Jak již bylo zmíněno v odstavci o překladatelských procesech, velmi často jsou takové zmínky úplně vynechány. V několika případech jsou ale nahrazeny, na tyto případy se podíváme blíže. Hned na začátek je důležité podotknout, že názvy a odkazy, které Simon používá, a to se týká všech jeho her

obecně, byly v době vzniku hry v Americe velmi aktuální či dokonce populární. O to zajímavější je jejich náhrada nutná pro české publikum. První případ je několik replik odkazující na oskarový film *The African Queen* (646), který je dále explicitně zmíněn. V době překladu, již tento film prošel českou distribucí, patrně ovšem nebyl všeobecně známý, proto byl nahrazen románem Julesa Verna *Patnáctiletý kapitán*, který sice sdílí dobrodružný žánr a dokonce i místo děje, tedy Afriku, ale bohužel nenabízí romantický podtext, vhodný pro již zmíněné odkazující repliky. Další náhrada se také týká názvu filmu: *This creature from Star Wars*. (648) x *Jako by zrovna spadla z Marsu*. (17) Tady se náhrada povedla výborně, protože využívá idiomatičnost češtiny. Přesto je z dnešního pohledu až komické, že tak kultovní film jako jsou *Hvězdné války*, bylo nutno nahradit. Ačkoli tou dobou v Americe byly filmovým tématem číslo jedna, do české distribuce se dostaly až po roce 1990, čímž se vysvětluje nutnost jejich nahrazení v době překladu, tedy v roce 1981. Dalším dobrým příkladem náhrady reálií, které by dnes již nebyly třeba, je následující příklad: *I'll buy you an Egg McMuffin at McDonalds!* (703) x *Koupím ti cestou koblihu*. (70) Slovo *kobliha* je dobrá volba, protože nejenže je dostatečně americká, ale zároveň se také jedná o pokrm typický pro snídani, zahrnuje tedy stejné charakteristiky jako jídlo z výchozího textu. Posledním příkladem náhrady je slovní hříčka založená na intertextualitě: *The Wit and Wisdom of Women in trouble*. (694) Jedná se o smyšlený název, který ale jasně odkazuje na názvy románů Jane Austenové. Ty se vyznačují dvojčlennou stavbou a stejnými počátečními písmi. Překlad tento úzus nebere v potaz, buď z důvodu nerozpoznání intertextuality, nebo kvůli náročnosti překladu s takovými omezeními, výsledná verze je tedy poněkud doslovná: *Důvtip a moudrost žen v nesnázích*. (61)

Nakonec se v textu znovu setkáváme s písňovým textem, styl jehož převodu, je pro analyzovaného překladatele typický. Jedná se o snahu maximálně zachovat význam a zároveň učinit úpravy nutné pro zachování rytmičnosti textu, srovnejte:

Flamingo...	Plameňák
Like a flame in the sky...	jako plamen z obláčku
Flying over the island...	Přes moře a kontinenty...
To my lover nearby... (716)	...Letí k tobě, miláčku... (83)

U interpunkce se znovu projevují již známé tendence. Oddělení počátečního výrazu pomlčkou namísto čárky je zcela běžné: *One match, we'd both be back in Italy*. (636) x

Stačilo škrtnout – a byli jsme oba zpátky v Itálii. (4) *Why don't you make some popcorn, see what's on TV.* (637) x *Víš co – moh by sis upražit třeba kukuřici a koukat na televizi.* (5) Kromě již známých změn se objevují buď nové, které jsou většinou nesystematické, nebo takové, které zaměňují interpunkční znaménka opačným způsobem, než bylo obvyklé v předchozích překladech. Například až do teď Havlů u scénických poznámek často nahrazoval čárky či tečky středníkem, v tomto překladu je tomu většinou naopak: *Comes out of the kitchen; holding up the food.* (637) x *Vyjde z kuchyně, drží v ruce jídlo.* (6) V některých případech se ovšem drží své dosavadní tendence, tedy náhrady středníkem: *Dials the phone, sitting up.* (692) x *Ted' vytáčí číslo; usedne.* (59)

3.10 Drobečky z perníku¹²¹

Drobečky z perníku je hra o třech dějstvích napsaná v roce 1970, ale přeložená až o dvanáct let později, v roce 1982. Tentokrát je ústředním tématem alkoholismus a vztah mezi matkou a dcerou. Hlavní hrdinka *Evy Mearová* se právě vrátila z protialkoholické léčebny a její sedmnáctiletá dcera se k ní chce nastěhovat, aby jí byla oporou. Zpočátku jde vše skvěle, ale postupně život *Evy* upadá do starých kolejí. Situace se vyhrotil natolik, že *Evy* dceru z bytu vyhodí. Ta se ale po chvíli vrátí pro peněženku, a když vidí, v jakém stavu její matka je, zachová se, jako by si prohodily role, tedy jako zodpovědný rodič, matku z nejhoršího dostane a domluví se, že spolu bydlet zůstanou. Hra končí *Evy*nou větou: *Až budu velká, chtěla bych být jako ty.* (91)

Název v angličtině i v češtině sice pochází ze stejného dialogu, v každém jazyce je ale pro něj využita jiná jeho část. Dcera *Polly* matce připomíná jeden z vánočních dárků *the gingerbread house with the little gingerbread lady* (171) a dále jí vysvětluje, že si ho schovala, ale že dnes jí z něj zbyly už jen drobečky. Odtud název *Drobečky z perníku*. Jedná se o zajímavou volbu, která významově nabízí paralelu s vývojem vztahu mezi matkou a dcerou, tedy jedním z ústředních témat hry. Doslovný překlad „perníková paní“ by v dnešní době mohl vzbuzovat negativní konotace.

Na lexikální úrovni se znovu setkáváme s tendencí slova zdrobňovat, oproti předchozímu překladu se zde tato tendence znovu projevuje naplno: *step or two* (151) x *krůčky* (5), *wait a second* (152) x *momentíček* (7), *daughter* (182) x *dceruška* (41), *give your mother a kiss*

¹²¹ Srov. SIMON, Neil. *The Gingerbread Lady*. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 2*. New York: Plume Book, 1986, s. 149-227. + Srov. SIMON, Neil. *Drobečky z perníku*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1982, s. 2-91.

(182) x *dej mamince pusinku* (41). Místy se opět objevují neobvyklá slova či knižní výrazy: *leč* (5), *zarýglovat* (6), *zpiťar* (15), *morsechadry* (43), *fúzlovat*, (45), *bábule* (45) ve významu peníze. Havlů opět zachovává hovorovou atmosféru využitím nespisovných koncovek a tvarů: *kdes* (3), *takovýho* (6), *mexickej* (7), *pochybuju* (41), *nemoh* (89).

Jedním z hlavních úskalí tohoto překladu je řeč postavy španěla *Manuela*, který mluví špatnou angličtinou. Hrdlička se k této problematice vyjadřuje následovně:

„Záměrné pravopisné a gramatické chyby mají [...] různé funkce – charakterizační, komickou, zesměšňující, vyjadřující roztomilost apod.; při překladu je proto nutné je adekvátně převést do cílového jazyka. Je zřejmé, že při převádění chyb do rozdílných gramatických a pravopisných systémů poskytují různé jazyky odlišné možnosti. Čeština např. nabízí svou flektivností široké pole působnosti pro vytváření chyb tvaroslovných.“¹²²

Jak tedy v našem případě vypadá ona deformovaná řeč? V angličtině se projevuje nepoužíváním koncovky „s“ ve třetím tvaru jednotného čísla, vynecháváním osobních zájmen, špatným slovosledem, nedbalou výslovností a graficky naznačenou ostrou výslovností hlásky /i/. Jedná se tedy o chyby gramatické a výslovnosti, které nezasahují slovní zásobu: *The number? The telephone number? Ee's sever-six-six-something, I don't know, I never call them... Eef you speak to Mr. D'Allessandro, he's gonna say to you eet's...* (150) V češtině Havlů volí chybný rod a pád u podstatných jmen, dále šišíání, zkracování finálních hlásek a chybný pravopis: *Šíšlo? Šíšlo telefona? Sedum šest šest a něco, já nevim. Já tam nykdy nevolál... Esli mluvíte s pan D'Allessandro, on vás šekne, že má dát...* (4) Různé druhy chyb ve výchozím textu odráží chyby různého druhu v překladu, Havlů se tak snaží zachovat komplexnost Manuelovy mluvy.

Mezi využitými překladatelskými postupy znovu nejčastěji narážíme na modulaci: *Could you tell me, if Evelyn Meara is there, please?* (182) x *Můžete mi laskavě říct, jestli tam není Evelyn Mearová?* (41), funkční překlad: *I hate it.* (149) x *Tady taky ne.* (3), redukci a přidání informace. Přidání informace se zde objevuje častěji než v jiných případech, nejčastěji se jedná o dovysvětlení informace za účelem zpřehlednění situace: *a brownstone in the West Seventies* (149) x *v horní části Manhattanu, která nepatří mezi ty nejluxusnější čtvrtě New Yorku* (3); *Yeah, in the daytime.* (151) x *Jo – ve dne, dokud je vidět.* (5) *I can't*

¹²² HRDLIČKA, s. 101.

live my life and yours. (185) x *Nemůžu se rozkrájet, abych žila za sebe i za tebe.* (44) Někdy má mít přidání informace komický účinek: *Charge-account!* (150) x *Úvěr! Od slova uvěřiti.* (4) Redukce se opět nejčastěji týká reálií, názvu obchodů či hospod, ale na začátku druhého dějství i několika scénických poznámek.

Problematická místa překladu zahrnují lokální lexikální nekonzistenci, doslovnost, významovou nepřesnost, kopírování anglického slovosledu a občasnou neuzuální konstrukci či neobvyklý slovosled. Lexikální nekonzistence se projevuje například v rámci jedné repliky hlavní hrdinky, která o stejném člověku mluví nejdřív hovorově jako o *taliánovi* (45) a následně uctivě jako o *pánovi* (45). Výchozí text takový stylový rozdíl neobsahuje. Podobný příklad nastává, když se v bytě jednou mluví o *záclonách* (88) a zanedlouho o *zavěsech* (88). Přitom významově se pokaždé jedná o *zavěsy*, které zatemňují pokoj, čehož *záclony* schopné nejsou. Doslovnost se projevuje jak u jednotlivých lexikálních jednotek, tak i u větších celků. Mnohdy působí nepřirozeně: *Jimmy je něco málo přes čtyřicet.* (3), *dragstore* (15), *interviewovat* (45), *Její hlas zpívá.* (87) U nepřesnosti ve významu se jedná buď o zvětšení či zmenšení expresivity nebo o nepřesnou denotaci: *groceries* (149) x *nákup z lahůdkářství* (3), *Princess-Screw-the-Other-Woman* (173) x *Princezna, která to dobře zná.* (31) *If you don't give a crap, I don't give a crap.* (184) x *Když budeš ty mít hubu na zámek, dám si taky hubu na zámek.* (43) Kopírování slovosledu se nejvíce projevuje v již zmiňovaných dovětcích a osloveních na konci vět, které Havlů stále ponechává: *You rip 'em out fast enough, don't you?* (152) x *Ušmikli by ho na to šup, co?* (7) *And what can I do, Evy?* (156) x *A co můžu udělat já, Evy?* (11) Místy lze narazit na neobvyklá spojení *usychám strachy* (42) či výjimečně zřejmě kvůli interferenci s angličtinou na nerespektování českého tvarosloví jako v případě *Evy*, která se chce v překladu stát *masérem* (45) a ne masérkou. Neobvyklý slovosled byl zmíněn již několikrát a i zde se s ním setkáváme, nejčastěji se jedná už o klasickou konstrukci s příslovci v postpozici: *Tak to zřejmě spíš ty špatně.* (42) *Postav to zas.* (87) *Objeví se na prahu Polly.* (87) *Evy mžourá v tom světle.* (87)

Na závěr, lze opět zmínit změny interpunkce. Havlů sice postupuje jako obvykle, ovšem není ve svých záměnách konzistentní. Jednou je uvozovací výraz oddělen pomlčkou, jindy ne. Pravidlo, podle kterého by se tyto změny řídily, nebylo objeveno. Někdy se dokonce sejdou hned za sebou dvě věty, u nichž jednou změna na pomlčku proběhla a u druhé ne:

Oh, Christ, I'm a flop mother. Three weeks and I blew it. (184) x Ach, bože, já jsem matka k pohledání. Tři neděle – a všechno je v čudu. (43-4)

3.11 Poslední ze žhavých milenců¹²³

Poslední ze žhavých milenců je hra o třech dějstvích napsaná v roce 1969 a přeložená o šestnáct let později, v roce 1985. Děj příběhu se točí kolem padesátníka *Barneyho*, který chce po více jak dvaceti letech manželství zažít nějakou avantýru. V každém dějství se setkává s jinou ženou. Jednou s náruživou kuřačkou/alkoholičkou, podruhé s paranoidní mluvku a potřetí s depresivní známou. Nikdy k ničemu samozřejmě nedojde. Nakonec *Barney* zavolá manželce a požádá ji, aby s ním strávila odpoledne.

Překlad názvu hry je opět doslovným převodem z původního *Last of the Red Hot Lovers*. Jediná formální změna je jednoslovnost českého *žhavých*, oproti anglickému *red hot*. Zajímavější je tentokrát překlad jmen. Jméno hlavního hrdiny totiž v sobě obsahuje slovní hříčku. Její původ je ve výchozím textu vysvětlen následovně:

When my grandfather came to this country someone told him if he has any troubles with immigration office at Ellis Island he should give the man some cash. So when they asked my grandfather his name and they couldn't understand him, he gave the man some cash. So that's the name they gave him. Cashman. (587-8)

V překladu se ale hlavní hrdina jmenuje *Tringold*. Jak tedy k takové změně došlo? Havlů pro překlad této slovní hříčky využil německého výrazu pro spropitné „trinkgeld“, který se v době překladu musel v češtině buď používat, nebo byl alespoň všeobecně známý. Do textu hry Havlů dále vložil vysvětlující větu, že na přistěhovaleckém úřadě toto jméno zkomolili na více anglické *Tringold*. Taková snaha o zachování původní hříčky není špatným řešením, ovšem v dnešní době by takový překlad mohl narazit kvůli významové neprůhlednosti německého „trinkgeld“, které již rozhodně není běžným výrazem pro spropitné. Další změna týkající se jmen je počestění amerického jména *Irene* (587) na *Irenu* (5), pravděpodobně z důvodu snazšího skloňování. Dále pak přepis anglického tvaru ruského jména *Czernivekoski* (587) na *Černivekoski* (6). Na závěr ještě stojí za zmínku neobvyklé skloňování křestního jména hlavního hrdiny, například: *Se zahledí na Barneye*. (6)

Poprvé se zde objevuje problematika tykání a vykání, o které se Levý vyjadřuje následovně: „Celou dílčí studii by šlo napsat o tom, jak naši překladatelé tlumočí anglické ‚you‘ a jaké vztahy mezi postavami navozují tím, že se rozhodnou pro tykání nebo vykání.“¹²⁴ V dosavadních překladech jsme se problematiky tykání a vykání nedotkli, protože postavy se vždy navzájem znaly. Tentokrát se ale hlavní hrdina setkává s ženami, které viděl maximálně jednou v životě. Havlů překvapivě volí pro jednu hrdinku vykání a pro druhou tykání. Tím, že u první ženy volí vykání, zatímco u druhé tykání, může Havlů chtít naznačit pokrok, který hrdina na poli nevěry učinil. Také může brát v potaz charakter obou hrdinek. Na druhou stranu, pokud se někdo uvolí k takovému druhu schůzky, pravděpodobně si bude s druhou osobou tykat. I proto v překladu verze s tykáním působí přirozeněji, než ta s vykáním.

Co se týče lexika, opět narážíme na již známé tendence ke zdrobňování a k užívání neobvyklých slov. Z anglického *potion* (586) se stává *vodička* (4), z *arms and legs* (599) *ručičky i nožičky* (17) a ze jména *Jeanette* (653) *Jeanettka* (74). Dále se setkáváme s knižním tvarem *jej* (3) namísto „ho“, s výrazem *ficka* (4) pro pomocného čišníka, se slovem *šmízo* (6) pro úplatek, s *tepichem* (31) pro koberec, s *doprovázečem* (34) pro doprovod nebo se zastaralým tvarem *student* (22). Dobře si Havlů poradil s aliterací, u které postupoval stejným způsobem jako při převodu písňových textů, tedy s ohledem na význam, ale důrazem na formu: *Sweet savory swordfish steak swimming in salivary succulence.* (597) x *Správné stejky ze sepie smáčí sladká satorie.* (15) Lze si povšimnout i českého přepisu slova „steak“.

Tentokrát se stává nejčastějším překladatelským postupem funkční překlad: *You're forgiven.* (587) x *Z toho si nic nedělejte.* (5) *I was just making conversation.* (588) x *To já jen, aby řeč nestála.* (6) *It's had its ups and downs.* (596) x *Každý den holt není posvícení.* (14) Stejně funkčně Havlů znovu využívá hovorových a dobře vyslovitelných tvarů slov: *nejmenuju* (6), *přines* (8), *důvěrnějc* (15), *každej mužskej* (31), *nikdys* (36). Bohužel opět při využití těchto tvarů není absolutně konzistentní: *usuzuji* (6), *hodný* (76). Přidání informace se většinou týká využití větší expresivity: *space shoes* (592) x *měsíčních bufách* (11), ale někdy i dovětku: *Bobbi Michele?* (596) x *Já jsem Bobbi Michelová, víš?* (33).

¹²³ Srov. SIMON, Neil. Last of the Red Hot Lovers. In *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 1*. New York: Plume Book, 1986, s. 583-657. + Srov. SIMON, Neil. *Poslední ze žhavých milenců*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1985, s. 3-79.

¹²⁴ LEVÝ, s. 189.

Také lze narazit na hravé přidání říkačky: *I get cravings*. (594) x *Když mám chuť, tak mám chuť a po chuti bud' jak bud'*. (13)

Problémy tohoto překladu zahrnují neobvyklé či neuzuální kolokace, nepřesnosti ve významu, špatnou větnou funkční perspektivu, dovětky a speciální slovosled. U slovních spojení se tedy setkáváme s *zhluboka nadechne* (8) namísto „se zhluboka nadechne“, *chuť k udělání* (13), které by mohlo mít nevhodné asociace, namísto nezávadného „chuť k práci“, *vytáhne láhve a postaví na stůl* (33) namísto „postaví je na stůl“, *tak se mírně otravuju* (23) namísto „trochu se nudím“ nebo s *vyděšená jako králik* (75) namísto běžnějšího „vyděšená jako zajíc“.

Nepřesnost v překladu znovu zasahuje jak jednotlivé výrazy, například *lavishly* (586) je přeloženo jako *marnotratně* (3) namísto expresivně neutrálního „hodně“; tak delší spojení či dokonce celé věty často kvůli přílišné doslovnosti: *You're not sick, are you? In what way? In a sick way*. (589) x *V jakým směru? Ve směru nemoci*. (7) Zde se jedná o druhý význam slova *way*, které kromě významu „směr“ má ještě význam „způsob“, který se sem hodí lépe. Vhodnější překlad proto musí pracovat s tímto druhým významem. Repliky tak mohou být přeloženy například: „Jak nemocná? Nemocně nemocná?“ V dalším příkladu se protagonisté právě dohodli, že se budou oslovovat křestními jmény, *Barney* navrhuje, ať mu *Elaine* říká *Barney*. Ta na to odpovídá *What else have I got to do?* (596) ve významu „a co jiného mi zbývá“ s implicitně vyjádřeným „když se tak jmenujete“. V překladu ale věta zní *A co jinak mám dělat?* (14) Naprosto tedy do kontextu nezapadá, a působí tak rušivě. Nepřesnosti v překladu někdy vyplývají právě z nedostatečné pozornosti ke kontextu: *Would you like a drink? Desperately*. (590) x *Nedala byste si skleničku? Jako vzteklá*. (8) Taková odpověď znovu nepůsobí přirozeně, zatímco ve výchozím textu se jedná o odpověď naprosto běžnou.

Na neobvyklý slovosled bylo možné u analyzovaného překladatele narazit už několikrát, ani tento překlad není výjimkou. Problémové je buď nemluvné umístění příslovcí v postpozici: *máme hodinu padesát pro sebe* (13), *řikal předtím* (15), *potkala včera* (36); nebo slovosled, který příliš sleduje strukturu anglického textu: *She remembers exactly how high the pillows were puffed when she left*. (591) x *Pamatuje si přesně, i jak byly naducaný polštáře, než odešla*. (9) Kvůli těmto dvěma nešvarům je často špatně převedená i funkční větná perspektiva: *Voda se nedá kouřit*. (7) namísto správného „Voda se kouřit nedá.“ *Za tu dobu, co jsem tady, jste si už potřetí očuchával prsty*. (11) namísto „...“, jste si očuchával

prsty už potřetí“. Znovu se také setkáváme s v češtině nadbytečnými dovětky a s oslovenými umístěnými na konci věty: *To byla první věc, kterou jsem vám řekl, vidíte?* (15) *Ted' jde o to, Elaine* – (14)

Logické chyby: „se mohou objevovat na všech jazykových rovinách, při převodu různých jazykových prostředků a z různých důvodů,“¹²⁵ přesto se v tomto překladu objevují relativně zřídka. Nicméně občas na ně narazit lze, jako v následujícím příkladě: *Máte papír a tužku? Můžeme si hrát na tichou poštu.* (10) Problém samozřejmě spočívá v tom, že na tichou poštu se s tužkou a papírem nehraje.

Na závěr už klasicky ještě pár slov k interpunkci použité v překladu. Znovu se projevuje, i když ne absolutně konzistentní, tendence nahrazovat čárku za uvozovacími výrazy pomlčkou: *Well, thank you.* (592) x *No – děkuju vám.* (10) *Well, it's opening those clams and oysters.* (593) x *No, to je od toho otvírání mušlí a ústřic.* (11) V menší míře pak lze u scénických poznámek narazit na nahrazení čárky nebo tečky středníkem a na přidání třech teček mezi repliky a krátké scénické poznámky do nich vložené.

¹²⁵ ZEHNALOVÁ, Jitka. Kritika překladu. In *Překlad a překládání*. Dagmar Knittlová. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 228.

4. Závěr

V předchozí části bylo analyzováno devět divadelních překladů Iva T. Havlů. Na základě těchto analýz bylo možné vysledovat jisté postupy, které se v překladech pravidelně objevovaly, ale které nevycházely ze signálů výchozího textu. Jedná se tedy o čistě subjektivní volby překladatele, a jsou to právě tyto volby, které tvoří překladatelský idiolekt. Jak tedy překladatelský idiolekt překladatele Havlů vypadá, jak se projevuje v jednotlivých jazykových rovinách a jak ovlivňuje výslednou podobu překladu?

Ještě před uvedením konkrétních závěrů je nutné poznamenat, že začátky textů se ukázaly z pohledu rozborů nejzajímavějšími. Zprvce v nich bylo možné zjistit tendence, které se pak dále objevovaly v celém textu, a zadruhé se zde objevovaly chyby či nepřesnosti, které se ovšem dále v textu buď již nevyskytovaly, nebo jejichž frekvence byla výrazně nižší. Naopak konce her moc možností ke komentářům nenabízely, jelikož zde byl překlad už velmi přesný, bez počátečního váhání či přílišné doslovnosti.

Při překládání názvů her se Havlů v naprosté většině kloní k dnes obecně uznávané tendenci co nejvěrnějšího překladu. Tituly jsou tedy přeloženy s maximální významovou shodou, rozdíly nastávají pouze u změn, které vyplývají ze systémových rozdílů mezi angličtinou a češtinou. Jen pokud se v názvu hry objeví reálie, volí Havlů postup odlišný. V takových případech je tato místně či kulturně vázaná informace z názvu buď odstraněna nebo explicitována dodáním slova obecnějšího významu. Nejčastěji ale tento druh názvů Havlů řeší volbou názvu naprosto odlišného od toho původního, ale pokud možno stejně funkčního.

Co se týče překladu jmen, Havlů je ve většině případů ponechává v nezměněné podobě. Tento postup odpovídá i dnešnímu českému úzu, který k ponechání původních jmen v textu inklinuje. Programově Havlů zavádí jen dvě změny. Jedná se o ženská příjmení, která přechyluje, a některá cizí jména velmi podobná těm českým, u kterých volí český pravopis. Ten totiž umožňuje lepší zapojení takového jména do českého jazykového systému, což usnadňuje jeho následné využití v textu.

Havlů pamatuje na sekundární dualitu textu a správně tak zachovává rozdíl mezi stylem jazyka scénických poznámek a dialogů. Zatímco u scénických poznámek používá jazyk celkově formálnější a místy i knižní, u dialogů volí mluvné hovorové tvary. Jediným větším zásahem do textu na této úrovni, je občasná redukce scénických poznámek, která

může mít rozsah jedné věty, ale i celého odstavce. Je ovšem nutné znovu připomenout, že takový zásah může, ale nemusí být nutně volbou překladatele.

Na lexikální úrovni se občas vyskytují neobvyklé výrazy, z nichž některé jsou pravděpodobně dobově spjaté. Dále se objevuje tendence ke zdrobňování. U některých slov bylo nehledě na výchozí text vždy voleno diminutivum. Jedná se například o slova *maminka* a *tatínek*. Překladatelská volba byla zřejmá i u často opakovaného slova *cigar*, které bylo v naprosté většině případů překládáno jako *cigáro*, a ne jako doutník. Místy je možné narazit na zvyšování expresivity lexika, jako v případně neutrálního anglického přídavného jména *old*, které bylo opakovaně překládáno jako *ošumělý*.

Na gramatické úrovni se občas projevuje přílišné kopírování angličtiny, které vyústilo buď v nesprávný převod funkční větné perspektivy, nebo v nemluvný a pro češtinu neobvyklý slovosled. Havlů opakovaně ponechává na způsob angličtiny oslovení na konci věty a stejným způsobem neredukuje pro angličtinu typické dovětky. Neobvyklý slovosled ale nebyl vždy způsoben jen kopírováním, často se jednalo o překladaťelovu volbu, která se nejvíce projevovala v postpozici příslovcí.

U interpunkce se v analyzovaných překladech projevuje tendence k její libovolné záměně. Někdy se jedná o změny programové, jako je například náhrada čárky za uvozovacím výrazem pomlčkou, jindy se změny objevují zcela náhodně bez zjevných důvodů, jak ve výchozím, tak v cílovém textu.

Z volitelných překladaťelových postupů Havlů nejčastěji využívá modulaci a u reálií buď redukci, nebo generalizaci. Hlavním hlediskem je vždy funkčnost překladu. Ta se projevuje i při překládání slovních hříček a písňových textů, kde i při snaze o zachování významu Havlů vždy klade větší důraz na formu.

Vzhledem k tomu, že dané překlady byly vytvořeny v průběhu dvaceti let, je překvapivé, jak malý posun nastal v překladaťelském stylu. Většina změn by se dala vysvětlit jako zrání překladaťele či ohled na dobové tendence spíše než programová změna v překladaťelském idiolektu. Jedná se například o ústup od překládání jmen či o redukci rýmovaných spojení, která nevycházela z formy výchozího textu.

Obecně tedy lze styl překladatele Havlů charakterizovat jako přesný, místy až doslovný, přesto velice funkční. Kromě několika nutných změn na úrovni lexika jsou jeho překlady stále velmi dobře hratelné.

5. Resumé

This master thesis focuses on drama translation. It is divided into two parts. The first one deals with the theoretical problems of drama translation. The second one analyses the translations made by Ivo T. Havlů. The aim of this work is to determine Ivo T. Havlů's translation style.

The first part is an introduction into the field of drama translation. It comprises eight chapters. Each one deals with a particular problem connected with drama translation. There is also a short list of the most important works as well as specialists (both Czech and foreign) interested in this field. Works as *The Languages of theatre* (1980) and *Page to stage* (1984) by Ortrun Zuber-Skerritt, *The Play out of context* (1989) by Hanna Scolnicov and Peter Holland, *Time-sharing on Stage* (2000) by Sirkku Aaltonen or *Theatrical Translation and Film Adaptation* (2005) by Phyllis Zatlin are mentioned. The big names of Czech drama translation are for example Jiří Levý, Alena Morávková, Jaromír Povejšil and Pavel Drábek.

Following the introductory remarks at the beginning of the first part, particular problems of drama translation are being addressed one by one. Each chapter thus deals with one particularity at a time. So what is it that makes drama translation special? For one thing, less attention has been paid so far to drama translation than to any other type of translation. For this reason, there are still many unsolved issues which however are being discussed more and more these past decades. Today new articles and books are being written both from the practical and the theoretical perspective. Also many conferences dealing with the topic of theatre translation are being held across the world.

But what is the reason why drama translation has not become the centre of attention in the past? Of course, there is not just one reason for the marginalisation of this field throughout the history. There are several. On one hand, drama translation has many specific problems unique only to this genre which makes it one of the most difficult types of translation in general. On the other hand, it is also one of the least advantageous types of translation for the translators themselves who are paid less and also are less "visible". The disparity between the necessary effort and the possible reward is definitely one of the main causes.

Another reason may be the "translation chain". This means that in the process of translating and staging a play, there is a relatively high number of people involved, ranging

from the author and translator, through the editor, producer or director and finally ending with the actors. All those people have something to say about the text of the play and thus they all more or less influence the final version of the play.

However, most of the problems of drama translation are caused by its dual nature. What is meant by dual is that any play has two sides, the textual one and the one which constitutes the performance. Each one has a whole set of particularities very different from the other. For example the textual part is defined as stable, passive and linear whereas the performance part as ephemeral, active and episodic. Even though just a few of their characteristics were mentioned, it is clearly visible that it is not easy to bring these two sides of one play together. The relation between these two parts as well as the level of importance of each one is still one of the topics of the heated discussion among the practitioners of theatre translation. No matter what the result of the ongoing debate will be, the dual nature of plays makes their translation specific. The translator has to translate differently as he/she has to take into account the speech dimension of the text.

This issue also includes the much discussed terms of speakability and playability. Even though most of the specialists used them when talking about drama translation, the terms themselves are not very well defined. Therefore everyone includes different characteristics under these labels. For this reason, for example Susan Bassnett criticizes these terms.

The second biggest problem in the area of drama translation is the fact that many plays are cultural-bound. This raises the question of translatability of such plays. Many translators believe the answer to this question is the adaption technique. Others, however, propose the concept of otherness. Again no final solution has been found so far. What it means for the translators is that every translation has to be handled separately as there is no system or rules for what is to be adapted and what is to be translated “word by word”.

The second part of this work begins with a brief introduction of Neil Simon, the famous American playwright, and Ivo T. Havlů, a successful Czech drama translator. The plays of Neil Simon are still frequently staged across the world even though some were created forty years ago. It is caused by the fact that Neil Simon writes about the usual relationship and family problems which are common to all people of the western world. Thanks to this qualities and the fact that they are not politically related, made it possible for them to be successfully staged even in the communistic Czechoslovakia.

Then nine analyses of translations by Ivo T. Havlů made between 1965 and 1985 follow. The source texts for the translations were following Neil Simon's plays: *Barefoot in the Park*, *The Odd Couple*, *Plaza Suite*, *The Sunshine Boys*, *The Prisoner of Second Avenue*, *The Good Doctor*, *Chapter Two*, *The Gingerbread Lady*, *Last of the Red Hot Lovers*. To make the orientation in this part easier each chapter follows the same structure. There is a short plot introduction at the beginning. Then general remarks considering translation of the title or characters' names are made. Finally the linguistic analyses of given parts of the texts are presented. They take into account different translation methods, lexical, grammatical and punctuation changes. The aim of this part is to find enough instances of translator's subjective choices in order to make it possible to define Ivo T. Havlů's translator style at the end of this work.

In the conclusion part, the results of the analyses are presented. Thanks to the generalization of all the changes regularly described and explained in each chapter, it was possible to determine Ivo T. Havlů's translator style. A tendency for usage of diminutives and less common words was discovered at the lexical level. Even though it is generally recommended to use more expressive words in Czech translations as those words make up for the deficiency of Czech at other linguistic levels. However, the way Havlů uses them often causes stylistic discrepancies within the texts. In contrast, at the grammatical level Havlů translates with extreme faithfulness especially considering the word order. This faithfulness sometimes causes a wrong translation of functional sentence perspective. In order to make the translations more speakable, Havlů frequently uses informal forms and endings. As for punctuations, Havlů introduces many changes, some are systematic, those are found throughout all the analysed translations, others are rather random, sometimes taking into account the playability criterion and sometimes not. Favourite translation technique proved to be modulation which is generally used in order to make the translation sound natural. As for the cultural-bound terms, reduction and/or generalization are the most frequent techniques.

Even though there are some necessary changes especially at the lexical level, in general, the translations by Ivo T. Havlů are still very well playable.

Bibliografie

Primární zdroje:

- SIMON, Neil. *Apartment v hotelu Plaza*. Přeložil Ivo T. Havlů. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2010.
- SIMON, Neil. *Bosé nohy v parku*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1967.
- SIMON, Neil. *Drobečky z perníku*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1982.
- SIMON, Neil. *Druhá kapitola*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1981.
- SIMON, Neil. *Hodný pan doktor*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1978.
- SIMON, Neil. *Podivný pár*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1965.
- SIMON, Neil. *Poslední ze žhavých milenců*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1985.
- SIMON, Neil. *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 1*. New York: Plume Book, 1986.
- SIMON, Neil. *The Collected Plays of Neil Simon, Vol. 2*. New York: Plume Book, 1986.
- SIMON, Neil. *Vězeň na Druhé Avenue*. Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1976.
- SIMON, Neil. ... *Vstupte!* Přeložil Ivo T. Havlů. Praha: Dilia, 1973.

Sekundární zdroje:

- AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- Active24. *Obec překladatelů* [online]. ©2011 [cit. 2012-01]. Dostupné z: <http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/H/HavluIvoT.htm>.
- ARROWSMITH, William – SHATTUCK, Roger. *The Craft and Context of Translation*. New York: Anchor Books, 1964.
- BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: traduction terminologie, rédaction*, 1991, vol. 4, no. 1.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1991.
- BOEHM, Philip. Some Pitfalls of Translation Drama. *Translation Review*, 2001, no. 62.
- BRHELOVÁ, Eva. *Tvorba dramatického textu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2006.

- CAMOIN, Jean-Pierre. *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*. Arles: Actes Sud, 1990.
- CARY, Edmond. *La Traduction dans le monde moderne*. Genève: Librairie de l'Université, 1956.
- ŘURIŠIN, Dionýz. Slohovo-druhový aspekt-indikátor prekladateľského výberu a konkretizácie. *Československá rusistika*, 1976, č. 18.
- FISKE, John – HARTLEY, John. *Reading Television*. London: Methuen, 1978.
- GABORIAU, Linda. Traduire le génie de l'auteur. *Jeu: revue de théâtre*, 1990, n. 56.
- GRANVILLE-BARKER, Harley. On translating Plays. In *Essays by Diverse Hands*, vol. 5. Royal Society of Literature. London: Oxford University Press, 1925.
- HAUSENBLAS, Karel. *Výstavba jazykových projevů a stylů*. Praha: Univerzita Karlova, 1971.
- HRALA, Milan. *Český překlad*. Praha: Ústav translatologie FF UK, 2003.
- HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV, 2003.
- HREHOVČÍK, Teodor. *Prekladateľské minimum*. Bratislava: Iris, 2006.
- JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Bristol: The Longdunn Press, 1996.
- KLOSOVÁ, Ljuba. *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1990.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc, 2000.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.
- KUFNEROVÁ, Zlata. *Čtení o překládání*. Jinočany: H&H, 2009.
- KUFNEROVÁ, Zlata. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994.
- LALIBERTÉ, Michèle. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec. *Meta*, 1995, vol. 40, no. 4.
- LANDERS, Clifford E. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998.
- LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

- MATEO, Marta. Successful Strategies in Drama Translation. *Meta*, 2006, vol. 51, n. 1.
- PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. 2. vyd. Bratislava: Tatran, 1975.
- PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.
- REGATTIN, Fabio. Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, 2004, no. 36.
- RIVIERE, Jean-Loup. Discretion et fraternité. *Cahiers de la Comédie-Française*, 1992, no. 2.
- ROSE, Marilyn Gaddis. *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press, 1981.
- STYAN, John L. *Drama, Stage and Audience*. London: Cambridge University Press, 1975.
- VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost*, 1937, roč. 3, č. 4.
- VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický tekst jako součást divadla. *Slovo a slovesnost*, 1941, roč. 7, č. 3.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Přeložil Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002.
- ZATLIN, Phyllis. *Theatrical translation and film adaptation*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *Page to Stage*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Anotace

Název práce	Divadelní překlady Iva T. Havlů
Autor práce	Zuzana Procházková
Vedoucí práce	Mgr. Josefína Zubáková
Počet stran a znaků	63; 143 000
Počet příloh	1 CD, analyzované texty
Jazyk práce	čeština
Rok obhajoby	2012
Charakteristika	Cílem této diplomové práce je odhalení překladatelského idiolektu Iva T. Havlů. V teoretické části je shrnuta problematika divadelního překladu. Praktická část se skládá z devíti analýz divadelních překladů Iva T. Havlů.
Klíčová slova	divadelní překlad, Ivo T. Havlů, Neil Simon
Title	Drama Translation: Works of Ivo T. Havlů
Author	Zuzana Procházková
Supervisor	Mgr. Josefína Zubáková
Number of pages and characters	63; 143 000
Number of appendices	1 CD, analysed texts
Language	Czech
Year of presentation	2012
Characteristics	The aim of this work is to determine Ivo T. Havlů's translation style. The theoretical part serves as an introduction into the field of drama translation. The practical part consists of nine analyses of theatre translations by Ivo T. Havlů.
Key words	drama translation, Ivo T. Havlů, Neil Simon