UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Úskalí překladu absurdního dramatu v *Zahradní slavnosti* Václava Havla

The Issues of Translating the Theatre of the Absurd in Václav Havel's *The Garden Party*

Bakalářská práce

Autor: Pavla Stejskalová

Studijní obor: Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

Vedoucí práce: Dr. Filip Krajník

Olomouc

2015

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

V Olomouci dne: Podpis …….

Seznam zkratek

O – originál

B – Věra Blackwellová

N – Jan Novák

Obsah

Úvod **5**

1 Charakteristické rysy divadelních textů **8**

2 Počátky absurdního divadla v pojetí Martina Esslina **14**

3 Václav Havel a absurdní drama v Československu **21**

4 Mechanizace a deformace jazyka: znaky her Václav Havla **27**

5 *Zahradní slavnost* a její překladatelé do angličtiny **31**

5.1 Věra Blackwellová 33

5.2 Počátky uvedení *Zahradní slavnosti* na Západě 34

5.3 Jan Novák 36

6 Analýza překladatelských řešení **38**

6.1 Frazeologie a idiomatika 38

6.2 Slovní hříčky 45

6.3 Kulturně specifické prvky 55

Závěr **66**

Použitá literatura **70**

Summary **76**

Anotace **78**

Úvod

V mateřštině mají slova osobní náplň, s její rytmikou a melodií jsme od dětství sžiti; proto je nám nad jiné jazyk dražší a krásnější.

– František Jílek-Oberpfalcer[1]

Spisovatel Pavel Kohout o *Zahradní slavnosti* prohlásil, že právě tato divadelní hra Václava Havla „katapultovala do světa“.[2] Poprvé ji v roce 1963 uvedlo Divadlo Na zábradlí v režii Otomara Krejči a do sametové revoluce ji nazkoušely ještě tři divadelními soubory. Po listopadu 1989 měla tato hra v různých českých divadlech celkem deset premiér,[3] zatím poslední je úspěšná inscenace režiséra Dušana Pařízka v Národním divadle v Praze z roku 2013. Právě v *Zahradní slavnosti* společně s *Vyrozuměním* (1965) a *Ztíženou možností soustředění* (1968) spatřuje teatrolog Zdeněk Hořínek Havlův největší přínos divadlu. Zmiňované hry podle Hořínka „vystačily s málem, ale vytěžily z něho maximum“.[4] Tato bakalářská práce se soustředí pouze na *Zahradní slavnost*, konkrétně na problematiku jejího překladu do angličtiny.

Uvedení *Zahradní slavnosti* v Divadle Na zábradlí mimo jiné přihlížel John Roberts z Royal Shakespare Company, který počátky překladu této hry inicioval. Překladem byla pověřena česká emigrantka Věra Blackwellová, jejímž překladatelským řešením specifických jazykových prvků z roku 1969 se budeme věnovat. Zároveň si v kontrastu s překladem Blackwellové představíme adaptaci *Zahradní slavnosti* v podání Jana Nováka, česko-amerického spisovatele, kterou publikoval v roce 2006. Přestože jsou oba překlady v práci postaveny, a potažmo porovnávány, proti sobě, nejedná se o jejich komparaci s jasným cílem sdělit, který překlad je adekvátnější, neboť již počáteční záměr obou překladatelů byl velmi odlišný. Zatímco Blackwellová usilovala o co nejvěrnější převod, Novákův

[1] OBERPFALCER, František. *Jazykozpyt*. Praha: Nákladem Jednoty českých filologů, 1932, s. 18.

[2] Cit. v HOZNAUER, Miroslav. *Václav Havel*. Praha: Komenium, 1991, s. 8.

[3] Viz VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*. Praha: Brkola, 2013, s. 209–215.

[4] HOŘÍNEK, Zdeněk. Absurdní paraboly v hrách Václava Havla. In: *Divadelnínoviny.cz* [online]. 9. 1. 2012. [cit. 18. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/absurdni-paraboly-vhrach-vaclava-havla.

záměr se opíral o myšlenku převést hru „z terminologie českého marxismu do frází amerického kapitalismu“, aby ji tímto způsobem přiblížil americkým divákům.[5] O problematice rozdílů mezi adaptací a „běžným“ překladem divadelní hry se David Johnston, editor kolektivní monografie *Stages of Translation*, vyjádřil následovně: „‘Straightforward’ translation and adaptation/new version come to represent opposite poles of fidelity; rightful inheritor, upright and true, and bastard child, wickedly lively and devil-may-care.“[6] Právě tato diametrální odlišnost cílových produktů nás vede k ambici nikoli porovnat oba překlady z hlediska jejich kvality či patřičnosti, ale demonstrovat, jak se jednotlivé překladatelské strategie a metody obou překladatelů liší v závislosti na jejich odlišném přístupu k originálu.

Václav Havel je považován za jednoho z nejvýznamnějších domácích představitelů absurdního dramatu, proto je část této práce věnována teoretickým aspektům daného směru nejen v pojetí Václava Havla, ale také zahraničních dramatiků. Úvodní kapitola (kapitola 1) se obecně zabývá specifikami dramatických textů a zároveň si klade otázku, čím se liší od jiných literárních útvarů a jakým způsobem, zdali rozdílným či nikoli, by překladatel k jejich překladu měl přistupovat. Následující kapitola (kapitola 2) se již věnuje absurdnímu divadlu jako takovému. Zaměřuje se na jeho počátky a uvádí, v čem světoví představitelé pravděpodobně spatřili inspiraci, která dala vzniknout dnes již klasickým absurdním hrám. Na základě studie *The Theatre of the Absurd* (1961) Martina Esslina v ní představujeme charakteristické prvky těchto dramat společně s Esslinovým pokusem tento směr konkrétně definovat. Nechybí ovšem ani kapitola o vývoji absurdního dramatu v Československu (kapitola 3). Následující část (kapitola 4) se podrobně zabývá otázkou, co absurdního divadlo znamená pro samotného Havla a zdali se jeho tvorba od západních dramatiků v něčem liší. Práce se tudíž věnuje i typickým rysům Havlovy dramatické tvorby. V následující samostatné kapitole o *Zahradní slavnosti* (kapitola 5) jsou shrnuty problémy, které provázely první anglický překlad a jeho uvedení, a zároveň se v ní seznámíme s oběma překladateli.

[5] Korespondence autorky s Janem NOVÁKEM. 18. 4. 2015.

[6] JOHNSTON, David. Introduction. In: JOHNSTON, David, ed. *Stages of Translation*. Scarborough: Absolute Classics, 1996, s. 8.

Praktická část, tedy analýza překladu jednotlivých specifických prvků *Zahradní slavnosti*, je rozdělena do třech oddílů (podkapitoly 6.1, 6.2 a 6.3). První z nich pojednává o problematice překladu frazémů a idiomů, které se ve hře vyskytují v hojném počtu. Byla vybrána některá obzvlášť obtížná slovní spojení, na nichž jsou ilustrována jednotlivá překladatelská řešení Blackwellové a Nováka. Dále je pozornost upřena na slovní gagy a jazykové hříčky, kdy jsou opět demonstrovány metody, s nimiž k jejich překladu překladatelé přistupovali. Problematickým místem byl také převod kulturně specifických prvků, čemuž se věnuje závěrečná kapitola praktické části.

Nabízí se možnost analyzovat i rysy jiné, například temporytmus řeči, role frázovitého jazyka v charakteristice postav či vztah jevištní řeči k jevištním událostem (tj. zda bychom měli chápat Havlův text pouze jako drama, nebo divadelní text, jehož nedílnou součástí se stává i jevištní provedení)… Zevrubnější zkoumání některých zmíněných rysů by však vyžadovalo navíc diváckou zkušenost z konkrétních zahraničních inscenací, která autorce této studie chybí. Analýza prezentovaná v této studii může být proto chápána jako první krok k detailnějšímu, a o poznání ambicióznějšímu, výzkumu.

V závěru práce jsou získané poznatky z analýzy překladů shrnuty a vysloven úsudek, jakých překladatelských postupů oba překladatelé nejčastěji využívali, jaký je vztah jejich řešení k originálu a jaké nejčastější rozdíly mezi věrným překladem a adaptací při této analýze vyšly najevo.

1 Charakteristické rysy divadelních textů

Jak podotýká Václav Havel, divadelní hry by se neměly primárně číst, ale hrát.[1] Uvědomuje si, že čtenáři jeho her (a nepochybně i her jiných autorů) si nedokážou při čtení představit, jak by hra vypadala na jevišti, což vede nejen k řadě drobných i větších nepochopení, ale také k odlišnému prožitku samotné hry.[2] Zdeněk Hořínek hovoří o jakési „scénické představivosti", bez které čtenář nahlíží na hru jako na „pouhý sled střídavých promluv dramatický postav".[3] Překladatel proto nemůže být pouhým čtenářem, naopak by si měl plně uvědomovat, že divadelní hra byla napsána za účelem budoucí realizace a s touto myšlenkou je také třeba přistupovat k jejímu překladu. Susan Bassnettová vnímá divadelní text „neúplným" (incomplete) a tvrdí, že překladatel stojí před rozhodnutím, zda se k textu postavit jako k běžné literární tvorbě, či proniknout do jeho komplexnějšího systému.[4] Hovoříme zde zejména o odlišném systému znaků, s nímž obě formy pracují:

> Setkání dramatu a divadla je setkáním dvou různých znakových systémů: systému grafických znaků (psané či tištěné slovo dramatu) a systému divadelních znaků (mluvené slovo, gesto, mimika, pohyb, scénické předměty, světlo hudba, zvuky).[5]

Podle teatrologa Milana Lukeše přítomnost divadla ovlivňuje podobu dramatického textu již od jeho počátku. Pro dramatika je důležitá *pasivní* i *aktivní divadelní zkušenost*, jíž Lukeš míní skutečnost, že mnozí dramatičtí autoři působí v divadle také jako herci či na jiné pozici, která jim umožňuje se s divadlem blíže seznámit.[6] V kontrastu s touto nepřímou účastí divadla uvádí přímou, kdy se „text generuje současně s tím, jak generuje inscenace (ve svém produkčním stádiu nebo dokonce ještě dále); kdy se vcelku nebo zčásti rozvíjí cestou herecké improvizace".[7] Stejně jako je žádoucí, aby s divadlem byli spjati samotní

[1] Viz HAVEL, Václav. Daleko od divadla. In: *Do různých stran: eseje a články z let 1983-1989*. 2. vyd. Uspořádal Vilém PREČAN. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 308.
[2] Tamtéž, s. 308.
[3] HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991, s. 54.
[4] Viz BASSNET, Susan. *Translation Studies*. 2. vyd. London and New York: Routledge, 1991, s. 120.
[5] HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák,* s. 91.
[6] Viz LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 13–14.
[7] Tamtéž, s. 15.

dramatici, to samé můžeme říci o překladatelích, jejichž aktivní spoluúčast zejména v případě inscenace hry je více než záhodná. Alinne Balduíno Fernandesová tvrdí, že aby překlad hry fungoval tak, jak má, je zásadní, aby překladatel porozuměl mechanismům divadla.[8]

Konečná inscenace dramatických textů není ovšem jediný prvek, který rozlišuje běžný literární text od textu divadelního. Zásadní pojmy, jež se v teorii překladu pojí s divadlem a které určují kvalitu překladu, jsou tzv. *mluvnost* (speakability) a *hratelnost* (playability či performability). Nicméně Fernandesová ve své eseji zabývající se překládáním pro divadlo uvádí, že se ve skutečnosti jedná o jediný rys označovaný vícero pojmy a zároveň zpochybňuje (ačkoli bez konkrétnějšího vysvětlení), zda je otázka mluvnosti a hratelnosti dramatického textu vůbec problémem, kterým by se překladatel měl detailněji zabývat.[9]

Co si tedy představit pod těmito pojmy a co pro překladatele znamená, aby byl cílový text takzvaně hratelný či mluvný? V kontextu hratelnosti Fernandesová namátkou vyjmenovává několik bodů, a to „depiction of location, idiolect, the interplay of verbal and nonverbal signs, extratextual and contextual references, and audience reception".[10] Podle Josepha Che Suha by cílem překladatele mělo být tyto znaky nejen identifikovat, ale zároveň je v cílovém textu zachovat. Zároveň věří, že překladatelé by se svými překlady byli mnohem úspěšnější, kdyby úžeji spolupracovali s režiséry a kdyby se zaměřili na to, jak tito režiséři přistupují k textu, aby ho ve své kultuře učinili hratelným.[11]

Přidané kritérium hratelnosti a jeho konkrétní jevy můžou podle Bassnettové na jazykové úrovni zásadně ovlivnit výslednou podobu textu. S tímto novým rozměrem se překladatel musí umět vypořádat, stejně jako s nárůstem kritiky, že překlady pro divadlo jsou buď velmi doslovné a tudíž nehratelné, nebo naopak příliš volné a vzdalující se od svého originálu.[12] Na druhou stranu se často stává, že vznikají oba typy překladů. Příkladem tohoto dvojího možného pojetí překladu dramatického textu je překladatel Brechtových her Eric Bentley.

[8] Viz FERNANDES, Alinne Balduíno P. Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms. *Scientia Traductionis* [online]. 2010, no. 7, s. 127 [cit. 1. 3. 2015]. Dostupné z: http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2010n7p119.

[9] Viz tamtéž, s. 119.

[10] Tamtéž, s. 123.

[11] Viz SUH, Joseph Che. The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts. *InTRAlinea* [online]. 2011, vol. 13, s. 3, 5 [cit. 1. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.intralinea.org/archive/article/1671.

[12] Viz BASSNETT, Susan. *Translation Studies*, s. 122–123.

V případě hry *The Good Woman of Setzuan* (1943) Bentley nejdříve publikoval doslovný překlad, poté jej přepracoval pro konkrétní herečku a následně ještě vytvořil verzi určenou divadlu.[13] Bývá poměrně časté, že režiséři přichází za překladateli již s vlastní vizí hry a mají konkrétní požadavky, se kterými se musí překladatel vypořádat. Podle Povejšila někteří režiséři a herci přistupují k originálnímu textu jako k „polotovaru, který si během nastudování různě uzpůsobují, nikoli vždy zlepšují".[14]

Pokud jde o mluvnost překladu, za její hlavní kritiky můžeme považovat herce. Již na konci třicátých let dvacátého století Zdeněk Vančura napsal, že je pochopitelné, „že herci záleží především na tom, jak se mu slova tekstu mluví", ale zároveň se tento „skutečný tribunál, který soudí překladatele" ne vždy shodne jak s překladatelem, tak mezi sebou.[15] Nicméně už to, že „herec musí buditi ilusi člověka mluvícího cizí řečí a leckdy o cizích zvyklostech a zřízeních" ve skutečnosti mluvnost dramatického překladu podvědomě narušuje.[16] Můžeme říci, že herci se svou interpretací zásadně podílí na celkovém vyznění překladu. Steve Gooch zdůrazňuje, jak je důležité, aby se v jazyce cítili dobře: „They must be able to put the text on and feel they can breathe in it, move around freely and find its physical expression from within themselves."[17] V předmluvě knihy *The Vaněk Plays* Marketa Goetz-Stankiewiczová upozorňuje, že nejen publikum rozpozná nevhodné cizí fráze, ale i samotní herci si dobře uvědomují, co naruší řeč jejich postavy.[18] Jak podotýká Lukeš: „Herec na jevišti dramatickou postavu vskutku dotváří, on ji realizuje už jen automatickým zapojením svého psychofyzického aparátu".[19] Aktivní úlohu zastávají samozřejmě taktéž režiséři, stejně jako

[13] Viz GRAMIERI, Paul. Talking Translation with Brecht's Translator, Eric Bentley. *AC Voice* [online]. 1. 3. 2015 [cit. 2. 3. 2015]. Dostupné z: http://acvoice.com/2015/02/28/talking-translation-with-brechts-translator-eric-bentley/.

[14] POVEJŠIL, Jaromír. Dramatický text a jeho překlad. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 141.

[15] VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost* [online]. 1937, roč. 3, č. 4, s. 233 [cit. 5. 3. 2015]. Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=221.

[16] Tamtéž, s. 234.

[17] GOOCH, Steve. Fatal Attraction. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Scarborough: Absolute Classics, 1996, s. 17–18.

[18] Viz GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa, ed. *The Vaněk Plays: Four authors, one character*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987, s. xxvi.

[19] LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*, s. 171.

divadelní technika. Suh tvrdí, že atmosféru produkce ovlivňují mimo jiné „tempo/pohyb, světlo/barvy, kostýmy, masky/make up, muzika a další“.[20]

Zatímco jsme si představili pouze dvě často diskutovaná kritéria, Pavel Drábek ve své práci *České pokusy o Shakespeara* nabízí pět základních druhů kritérií dramatického překladu: kritéria literární, kulturní, akustická, herecká a jevištní, z nichž poslední tři dále podrobně rozvíjí.[21] Právě v kategorii *herecké* uvádí kromě *dechovosti, rytmu, charakterové dourčenosti*, *míry impersonace* a *gestičnosti* již zmiňovanou problematiku *mluvnosti* (či *vyslovitelnosti*), o níž tvrdí, že na ni v praxi řada překladatelů příliš nehledí.[22]

Fernandesová zdůrazňuje, že v případě divadelních překladů se nejedná o překlady lingvistické, nýbrž o „kulturní setkání“. Na základě kolektivní monografie *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, editované Carole-Anne Uptonovou dodává, že se překlad vůči originálu vymezuje svou asymetrií v tom smyslu, že je hra přeložena za jiným účelem a pro jiné publikum. Pak je pouze na překladateli, zda za svůj překladatelský postup zvolí domestikaci, či zachová cizokrajnost dané hry.[23] Celkově na otázku, proč je jednou určitá strategie akceptována, zatímco podruhé ne, odpovídá Sirkku Aaltonenová, která nahlíží na zdrojový text jako na určité kódy: kódy jazykové, historické, kulturní a divadelní, které určují diskurz a které se během procesu překládání mění s ohledem na konkrétní podmínky daného díla. Proto nikdy nemůžeme hovořit o absolutní ekvivalenci překladu a originálu.[24] Výchozí i cílový text výstižně přirovnává k pronajatému bytu:

> Both the “original” and its translation are like rented apartments where renters may make substantial changes to their living quarters. Theatre practitioners and audiences redecorate the texts when they move into them, and make them make sense in the framework of their own history.[25]

Dále Aaltonenová pojednává o kulturní asymetrii a tvrdí, že výchozí a cílová kultura se vůči sobě nacházejí v nerovnoměrném vztahu, přičemž výchozí kulturu

[20] SUH, Joseph Che. *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*, s. 4.
[21] Viz DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012, s. 54–56.
[22] Tamtéž, s. 55–56.
[23] Viz FERNANDES, Alinne Balduíno P. *Between Words and Silences*, s. 127.
[24] Viz AALTONEN, Sirkku. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000, s. 2–3, 72.
[25] Tamtéž, s. 112.

lze považovat za nadřazenější. Současně roli, kterou zahraniční hry zastávají, považuje za důležitou vzhledem k tomu, že propůjčují „a voice to a range of issues which are on the agenda of the entire society or important for some section in it“.[26]

Dalším důležitým znakem je rytmus, kterému je třeba během překládání věnovat pozornost. V případě dramatických textů hovoříme o rytmu dialogu. Jiří Levý charakterizuje dialog jako promluvu, která má „funkční vztah a) k obecné normě mluveného jazyka, tj. hovorové češtině, b) k posluchači (adresátovi), tj. k ostatním postavám na scéně a k hledišti, c) k mluvčím, tj. k dramatické postavě“.[27] Podle Anthonyho Vivise představuje rytmus dramatického dialogu „the energy, the heartbeat, the metabolism of language“ a tvrdí, že správný rytmus má nejen důležitý vliv na vhodné umisťování slov, ale také musí umět fungovat mezi dialogy v jedné scéně stejně jako mezi vícero scénami.[28]

Zajímavým problémem se také jeví životnost přeložených her. Zatímco původní hra se může hrát bez jakýchkoli změn v podstatě po dobu neurčitou, Bassnettová odhaduje, že přeložená hra vydrží na jevišti maximálně pětadvacet let, dokud ji nenahradí překlad aktuálnější.[29] Levý hovoří pouze o „jedné jazykové a kulturně jednotné epoše“ klasického překladu a tvrdí, že „[č]ím rychleji se národní jazyk vyvíjí, tím rychleji překlady zastarávají“.[30] I z toho důvodu vyvstává potřeba jednou za čas divadelní text přeložit znovu, případně starý alespoň aktualizovat (srov. cca 20 českých překladů Shakespearova *Hamleta* od počátku 19. století do současnosti).

Studií, které by se zabývaly překladem dramatu, není příliš mnoho. Jedná se většinou o stručné kapitoly či články, které, řekněme, uvádí do problematiky překladu divadelních her, ale které nenabízejí jednotná obecně aplikovatelná řešení, jak se k překládání pro divadlo stavět. Drábek v tomto ohledu hovoří o „popelce translatologie“ a uvádí, že tyto studie „problematiku vyčerpají elementárními poznámkami o dialogu nebo o ucelenosti postav“.[31] Některé

[26] Tamtéž, s. 73, 114.
[27] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012, s. 146.
[28] Viz VIVIS, Anthony. The Stages of a Translation. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Scarborough: Absolute Classics, 1996, s. 39–40.
[29] Viz BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* [online]. 1991, vol. 4, no. 1, s. 111 [cit. 4. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.html?vue=resume.
[30] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 95–96.
[31] DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*, s. 42.

důvody, proč je třeba přistupovat k divadelnímu textu odlišným způsobem než k překladu ostatních literárních forem, byly nastíněny v této kapitole. Nelze ovšem hovořit ani o částečném, natož úplném výčtu specifik divadelních textů. Bassnettová uvádí, že nedostatek teoretického materiálu tkví právě v „dialektickém vztahu“ (dialectical relationship) mezi divadelním textem a performancí, který brání překladatelovi přistupovat k výchozímu textu jako k již úplnému a plně realizovanému.[32] Samotní překladatelé se nestaví k překládání pro divadlo jednotně a nesdílí žádné společné postupy, jak je možné vypozorovat z jednotlivých rozhovorů a esejí publikovaných ve svazku *Stages of Translation* Davida Johnstona, který obsahuje širokou škálu různých pohledů na otázky spojené s překladem a překládáním dramatických textů, jež se mnohdy diametrálně odlišují.

[32] BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability, s. 99.

2 Počátky absurdního divadla v pojetí Martina Esslina

Pojem *absurdní divadlo* poprvé použil britský divadelní kritik, akademik a novinář Martin Esslin ve své knize *The Theatre of the Absurd* (1961), v níž jako první zaznamenal podobné rysy v dílech několika evropských dramatiků píšících primárně v padesátých letech dvacátého století a na jejich základě pojmenoval nově vznikající směr avantgardního divadla. Teorie absurdního dramatu nebyla od té doby v podstatě detailněji zpracována a Esslinova studie se pro mnohé stala jedním ze stěžejních teatrologických textů.

Zatímco v anglickém jazyce se převážně užívá jednoho termínu, *theatre of the absurd,*[1] v češtině se pro toto označení vžilo hned několik překladů. Kromě již zmíněného *absurdního divadla* se můžeme setkat například s *absurdním dramatem* či *antidramatem*. Hledaní nejvhodnějšího českého ekvivalentu k Esslinovu termínu se mimo jiné ve své doktorské práci *Specifika absurdního divadla* věnuje Pavel Trtílek. Uvádí, že přestože se v češtině hovoří nejvíce o *absurdním divadle*, jedná se o nesprávný překlad, jelikož takový termín by odkazoval k divadlu „které by samo mělo postrádat smysl, neboť je podle označení *absurdní* – mělo by tedy jít o *nesmyslné divadlo*“.[2] Abychom tedy nazývali věci pravými jmény a nemluvili o divadlu, které je založeno „na pouhém vrstvení nesmyslů, hloupostí a banalit“, bylo by podle Trtílka správné držet se termínu „divadlo absurdna“.[3] Na druhou stranu se Trtílek sám rozhodl hovořit o *absurdním divadle* (či dalších variantách, která čeština nabízí), neboť toto spojení v české odborné literatuře převládá a tato překladatelská nepřesnost není všem známá.

Ještě předtím, než si definujeme absurdní divadlo a představíme si dramatiky s ním spojené, je vhodné se krátce ohlédnout a zmínit předchůdce tohoto divadelního směru. Již v devatenáctém století se otázkou absurdity zabýval dánský filosof Søren Kierkegaard.[4] Podle jeho pojetí bylo absurdno synonymem

[1] Vcelku běžné je také pojmenování „absurdist theatre“, ovšem právě v tichém odkazu na Esslina se s jeho termínem setkáváme častěji.

[2] TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Brno, 2011. Doktorská práce. Janáčkova akademie múzických umění, s. 12.

[3] Tamtéž, s. 12.

[4] Kierkegaardovým pojetím absurdna (v kontrastu s filosofií absurdna A. Camuse) se podrobně zabývá esej BIXLER, Julius Seelye. On Being Absurd! *The Massachusetts Review* [online]. 1969, vol. 10, no. 2, s. 407–412. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/25087871?seq=1#page_scan_tab_contents.

pro „the religious level of existence“ a „incompatibility of rationality with religious belief“.[5] Proti tomuto konceptu se vymezil pražský německy píšící spisovatel Franz Kafka, o čemž detailněji pojednává Darrowa studie zabývající se Kierkegaardovým a Kafkovým pohledem na absurdno.[6] Kafkova tvorba je proslulá absurdními situacemi a bezpochyby lze říci, že inspiroval celou řadu dramatiků absurdního divadla. Esslin ve své práci zmiňuje Kafku ve spojení s dramatizací jeho románu *Proces* (*Der Prozess*, 1914, vyd. 1925) na francouzské divadelní scéně v padesátých letech, o níž tvrdí, že je nepochybně první hrou, která se dá charakterizovat jako absurdní drama, neboť právě v této inscenaci se podle něj objevily prvky, ze kterých představitelé absurdního divadla v pozdějších letech čerpali, jmenovitě „the traditions of clowning, the poetry of nonsense, and the literature of dream and allegory“.[7]

Kierkegaard, Kafka, avšak také Nietzsche či Dostojevskij, pokud nechceme nikoho vynechat, ti všichni určitým způsobem ovlivnili nadcházející myšlenkový směr *existencialismus*. Je zajímavé povšimnout si, že na tento směr, byť filosofický, měli vliv nejen významní myslitelé, ale také spisovatelé. To se odrazilo i na formě existencialismu, který byl, jak uvádí Miroslav Peříček, vyjadřován „nejen traktáty, ale také dramatem“.[8] V souvislosti s absurdním divadlem hovoříme o existencialismu proto, že jeho představitelé se intenzivně zabývali absurdnem. Esslin se v úvodu své knihy věnuje některým prvkům, které existencialismus a absurdní divadlo (ne)sdílí. Hlavním tématem dramatiků existencialismu (Albert Camus či Jean-Paul Sartre) je podle Esslina „[a] similar sense of the senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose“.[9] Tyto znaky se pravidelně objevují také v absurdním divadle, včetně námi analyzované Havlovy hry.

V čem se tedy tyto dva směry liší? Podle Esslina zásadní rozdíl spočívá ve vyjádření pocitu, který vyvolává nesmyslnost a iracionalita lidského bytí. Zatímco existencialisté se uchylují k „highly lucid and logically constructed reasoning“,

[5] DARROW, Robert Arnold. *Kierkegaard, Kafka, and the Strength of "The Absurd" in Abraham's Sacrifice Of Isaac*. Dayton, 2005. Diplomová práce. Wright State University, s. 3.

[6] Viz tamtéž.

[7] ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Vyd. 2. Middlesex: Pelican Books, 1968, s. 346.

[8] PETŘÍČEK, Miroslav. Pojmy z filozofie: Existencialismus. In: *Mluvící hlavy FF Univerzity Karlovy k maturitě* [video]. 21. 3. 2014, 1:55–2:10. Dostupné z: http://www.ff.cuni.cz/fakulta/o-fakulte/mluvici-hlavy/petricek/.

[9] ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 24.

představitelé absurdního divadla tento stav vyjadřují pomocí „open abandonment of rational devices and discursive thought“.[10] Hovoříme tedy zejména o odlišném způsobu a struktuře textu, jakým jsou tyto pocity formulovány.

Když se Esslin pokusil formulovat definici absurdního divadla a popsat jeho základní znaky, vycházel ze dvou zásadních filosofických statí, jmenovitě z Camusovy eseje *Mýtus o Sisyfovi* (*Le Mythe de Sisyphe,* 1942) a Nietzscheova nejslavnějšího díla *Tak pravil Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra,* 1883–1891).[11] Přestože se jedná o dva zásadně odlišné texty, oba autoři se v nich zabývají světem, který pozbyl veškerého významu a který ztratil smysl. A pokud absurdní divadlo má za cíl prezentovat svět tímto způsobem, tak jen na základě filozofií, které „start from the idea that human thought can reduce the totality of the universe to a complete, unified, coherent system“.[12]

Trtílek ovšem Esslinovi vyčítá, že své pojetí absurdna staví právě na myšlenkách Camuse a Nietzscheho, kteří na rozdíl od čelních autorů absurdní dramatiky výrazně neměnili strukturu textu svých děl, což Trtílek považuje za hlavní jev typický pro absurdní divadlo. Dokonce zásadnější než tematické zaměření, na které se, jak Trtílek uvádí, Esslin převážně zaměřoval.[13] Odlišnou formu jazyka, kterou dramatici absurdna užili, se ovšem Esslin zabývat neopomněl – naopak si jí byl vědom a sám tvrdil, že obsah určuje formu, která se již z nutnosti musí lišit od běžných soudobých dramatických textů.[14]

Překvapujícím se může zdát, že kromě moderních filosofických směrů ovlivnili absurdní divadlo také autoři němých grotesek Charlie Chaplin či Buster Keaton, jejichž gagy později absurdní dramatiky v mnohém inspirovaly. Esslin definuje hlavní charakteristiky grotesky, které mají zásadním význam pro absurdní divadlo:

> It has the dreamlike strangeness of a world seen from outside with the uncomprehending eyes of one cut off from reality. It has the quality of nightmare and displays a world in constant, and wholly purposeless, movement. And it repeatedly demonstrates the deep poetic power of wordless and purposeless action.[15]

[10] Tamtéž, s. 24.
[11] Viz tamtéž, s. 23, 389.
[12] Tamtéž, s. 415.
[13] Viz TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*, s. 17.
[14] Viz ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 393.
[15] Tamtéž, s. 325.

Tímto specifickým hereckým projevem se podrobně zabýval i Václav Havel ve své eseji *Anatomie gagu*, která byla poprvé otištěna v časopise *Divadlo* v roce 1963. Ve svém textu se Havel zaměřuje na výstavbu komického gagu, popisuje, jak vzniká a na základě čeho funguje. Podle Havla je filmový gag „složen nejméně ze dvou základních fází, které sami o sobě nemusí být ani komické, ani absurdní, které však začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají“.[16] Jako příklad uvádí komický gag s Chaplinem:

> Když někdo pláče nad úmrtím své ženy, není to gag. Když někdo mixuje gin-fizz, také to není gag. Když ale dostane Chaplin zprávu, že mu umřela žena, odvrátí se od nás, roztřese se pláčem a pak se zvolna obrátí zase k nám, a my zjistíme, že se netřásl pláčem, ale že si mixoval gin-fizz, je to gag.[17]

Za druhou fázi Havel považuje situaci, kdy Chaplin mixuje gin-fizz, a tím ozvláštňuje situaci první, jíž je smutek: „Ozvláštnění staví první fázi do absurdního světla. Gag můžeme považovat za určitý specifický případ ozvláštnění. Ozvláštněním vzniká absurdita.“[18] Havel se tomuto tématu nevěnoval pouze teoreticky, příklady ozvláštnění můžeme najít hned v několika jeho hrách včetně *Zahradní slavnosti*.

Absurdní divadlo nelze klasifikovat jako literární hnutí, poznamenal Esslin, jelikož jde již z podstaty o velmi svobodný a neomezený útvar.[19] I přes tato slova se jej pokusil definovat a najít společné znaky v dílech dramatiků, o kterých se domníval, že jejich texty odpovídají jím vytyčené definici absurdního divadla. Avšak za výběr autorů byl nakonec Esslin velmi kritizován nejen z řad teoretiků, ale také samotných dramatiků, kteří se vymezili proti přívlastku absurdní, jímž byla jejich díla označena. Za průkopníky divadla absurdna Esslin považoval Samuela Becketta (1906–1989; *Eleutheria*, *Čekání na Godota*, *Konec hry*), Arthura Adamova (1908–1970; *Parodie*, *Invaze*, *Profesor Taranne*), Eugèna Ionesca (1909–1994; *Plešatá zpěvačka*, *Židle*, *Nosorožec*) a Jeana Geneta (1910–1986; *Služky*, *Balkon*, *Černoši*). Trtílek tuto selekci komentuje slovy:

[16] HAVEL, Václav. Anatomie gagu. In: HAVEL, Václav. *Eseje a jiné texty z let 1953–1969. Spisy 3.* Uspořádal Jan ŠULC. Praha: Torst, 1999, s. 590.
[17] Tamtéž, s. 589.
[18] Tamtéž, s. 592–593.
[19] Viz ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 229.

> Kupříkladu Beckett striktně odmítal hovořit o svých textech určených pro divadlo ve spojitosti s kategorií absurdna a k Esslinově studii zaujal negativní vztah. Ionesco byl ve vztahu k Esslinovi poněkud méně odtažitý, nicméně s ním vedl četné polemiky.[20]

Novou edici *The Theatre of the Absurd* (1968) uvedl tedy Esslin předmluvou, v níž se vymezuje vůči kritice, která na něj padla. V textu obhajuje svoji práci s tím, že termín *absurdní divadlo* vymyslel za účelem, aby jím mohl popsat určité společné prvky některých her, a že se nejedná o striktní vymezení, jež by mělo dramatiky pevně zaškatulkovat.[21]

Podle Esslina autoři absurdním divadlem vyjadřují dvě zásadní myšlenky. V první řadě satiricky kritizují absurdnost životů, jež si neuvědomují *konečnou realitu* (the ultimate reality): „This is the feeling of the deadness and mechanical senselessness of half unconscious lives.“[22] V tomto ohledu zmiňuje Esslin například hru *Plešatá zpěvačka* (*La Cantatrice Chauve*, 1950) od Ionesca, která je příkladem sociální kritiky a pranýřování *neautentické společnosti*, což je jedno z hlavních témat dramatiků absurdního divadla. Druhým záměrem absurdního divadla je vyjádřit absurditu, jíž člověk čelí poté, co byl světem nově pozbývajícího víry zbaven všech svých jistot: „When it is no longer possible to accept complete closed systems of values and revelations of divine purpose, life must be faced in its ultimate, stark reality“.[23] Hovoříme zde o situaci, kdy u člověka dochází k jakési krizi identity, která pro něj nebyla dosud známá a se kterou se musí potýkat.

Jakým způsobem tedy dovedeme divadelní hry „ad absurdum“, čím se taková dramata vyznačují a co je pro ně typické? Zdeněk Hořínek přichází se dvěma způsoby, jakými lze hru „zabsurdnit“: „Východiskem je buď normální situace, která se v průběhu děje zabsurdňuje, nebo je člověk přímo vržen do absurdní situace a musí jí čelit“.[24] Esslin uvádí, že absurdní hry jsou takové, které nemají žádnou dějovou linii, nikde nezačínají a zároveň nikde nekončí, postavy jednají

[20] TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*, s. 16.
[21] Viz ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 10.
[22] Tamtéž, s. 390.
[23] Tamtéž, s. 390–391.
[24] HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Jan DVOŘÁK, ed. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 115–116.

jako loutky (Goetz-Stankiewiczová hovoří o „prisoners of a social reality which has emptied them of all but irrational, automatic responses“),[25] dialog je veden záměrně nesmyslně a samotná hra se tváří jako určitý odraz snu či spíše noční můry.[26] Slova pozbyla jakéhokoli významu, mluví se ve frázích, ze kterých se prakticky neustálým opakováním vytratil původní obsah, činy již zdaleka nic neznamenají – to jsou časté rysy textů západních i východních dramatiků absurdního divadla, včetně Havla.[27]

Miloš Mistrík, autor knihy *Slovenská absurdná dráma*, hovoří o absurdních dramatech jako o takzvaných *antihrách* a definuje je následujícím způsobem:

> Antihry a antidivadlo sú produktom absurdného životného pocitu a zároveň pokusom o provokáciu. Pokusom o upozornenie na existenciu absurdity, o výkrik do tmy, uškľab do tváre publiku, pretože moderný človek si svoje postavenie už ani neuvedomuje. Absurdnému divadlu nejde o to informovať diváka, ale prebudiť ho.[28]

Pro absurdní drama je příznačná deformace jazyka, pomocí níž dramatici vyjadřují ztrátu schopnosti člověka dorozumět se. Esslin cituje Ionescův pohled na rozpad jazyka: „[T]he words themselves must be stretched to their utmost limits, the language must be made almost to explode, or to destroy itself in its inability to contain its meaning“.[29] Takové deformace jazyka se docílí nejen pomocí stylistických prostředků, ale také záměrným odchýlením se od gramatické struktury jazyka. Například Beckett se ve svém stěžejním díle *Čekání na Godota* (*En attendant Godot*, 1953) často uchyloval k používání různých klišé, opakování synonym, prostých nedorozumění stejně jako k úmyslnému užívání dvojích významů, telegrafického stylu nebo opomíjení interpunkčních znamének, např. otazníků, neboť jazyk ztratil svou komunikační funkci a otázka již není otázkou, ale oznamovací větou, která nevyžaduje odpověď.[30]

---

[25] GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester. *Pacific Coast Philology* [online]. 1972, vol. 7, s. 58 [cit. 18. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/pdf/1316533.pdf.

[26] Viz ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 22.

[27] Viz GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester, s. 58.

[28] MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava: VEDA, 2002, s. 14.

[29] ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 187.

[30] Viz tamtéž, s. 85–86.

Esslin uvádí, že devalvace jazyka se dá docílit také pomocí až abnormálního lpění na doslovném přepisu běžné konverzace, jelikož ta sama o sobě je velmi eliptická, negramatická a ne vždy srozumitelná. Naopak příliš vykonstruované a stylizované dialogy se zdají být velmi nereálné a Esslin trefně poznamenává, že „[i]n a world that has become absurd, transcribing reality with meticulous care is enough to create the impression of extravagant irrationality".[31]

Profesor Julius Bixler ve své eseji prezentuje Kierkegaardovu myšlenku, že „[p]hilosophy […] must embrace optimism or despair".[32] Pokud bychom toto tvrzení chtěli uplatnit na poetiku absurdního divadla (ať už s ním souhlasíme či nikoli), zdá se, že jeho dramatici zvolili druhou možnost, zoufalství. Nicméně Esslin na závěr svého díla vysvětluje, že cílem absurdního dramatu není vytvářet pocit beznaděje, ale pouze zbavit člověka iluzí a popsat jeho úsilí popasovat se s realitou světa takovou, jaká ve skutečnosti je:

> There are enormous pressures in our world that seek to induce mankind to bear the loss of faith and moral certainties by being drugged into oblivion – by mass entertainments, shallow material satisfactions, pseudo-explanations of reality, and cheap ideologies.[33]

Podle dramatiků absurdního divadla se člověk nachází v nových poměrech, v nichž začaly platit jiné hodnoty, než na které byl zvyklý. Dostavuje se onen nový pocit krizovosti, s nímž si neví rady, leč se mu musí naučit čelit.

[31] Tamtéž, s. 263.
[32] BIXLER, J. S. *On Being Absurd*!, s. 409.
[33] ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 418–419.

3 Václav Havel a absurdní drama v Československu

V předchozí kapitole jsme si představili myšlenkové základy a stěžejní postupy a rysy absurdního divadla v pojetí Martina Esslina a některých světových dramatiků. Nyní se zaměříme na nejvýznamnějšího domácího představitele absurdního dramatu Václava Havla, na jeho divadelní počátky i jeho úvahy o (absurdním) divadle. Zároveň se budeme zabývat vývojem a recepcí absurdních her na české divadelní scéně v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století.

Václav Havel (1936–2011) se k divadlu poprvé dostal po ukončení základní vojenské služby, když byl v roce 1959 zaměstnán v pražském Divadle ABC jako jevištní technik. Přestože se pravděpodobně jednalo o zlomový okamžik, nelze tvrdit, že již v počátcích usiloval o to stát se dramatikem. Libor Vodička, autor monografie o Havlově tvorbě, uvádí, že Havlovým primárním záměrem bylo psát poezii či filosofické statě.[1] Ke svým spisovatelským počátkům se Havel vyjádřil následovně:

> Někdy si dokonce říkám, jestli jsem prapůvodně nezačal psát a vůbec o něco usilovat vlastně jen proto, abych nějak překonal svůj základní zážitek nepatřičnosti, trapnosti, nezařaditelnosti, prostě absurdity, respektive, abych s ním dokázal žít.[2]

Divadlo ABC však o rok později opustil a následně byl zaměstnán na stejné pozici v Divadle Na zábradlí. Právě příchod Václava Havla, byť zprvu v pozici kulisáka, a režiséra Jana Grossmana (1925–1993), znamenal, že se toto divadlo „stalo prvním domovem české verze divadla absurdity“.[3] Ačkoli jsou počátky absurdního divadla v Čechách spojovány právě s Divadlem Na zábradlí, Havel v rozhovoru s Karlem Hvížďalou uvedl, že „absurdní divadlo jako takové, totiž jako určitý směr v dramatické literatuře, nebylo bezprostředním uměleckým programem žádného z malých divadel šedesátých let“.[4] Nicméně právě Na zábradlí byla v roce 1963 uvedena Havlova první celovečerní hra *Zahradní slavnost*, která se stala jednou z nejznámějších českých absurdních her. Nejedná

[1] Viz VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 13.
[2] Tamtéž, s. 14.
[3] PATOČKOVÁ, Jana. Nejen o filmovém *Odcházení*. In: ŠPIRIT, Michael. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 152.
[4] HAVEL, Václav. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou.* Praha: Melantrich. 1990, s. 50.

se ovšem o první hru tohoto typu na naší divadelní scéně – již *Chudáček* Pavla Kohouta z roku 1956 (třebaže hra byla před premiérou zakázána) nesl prvky divadla absurdna.[5] V souvislosti s vývojem českého absurdního dramatu je třeba navíc zmínit dramatika Ivana Vyskočila, který spoluzakládal Divadlo Na zábradlí. Vyskočil napsal společně s Havlem hru *Autostop* (1961), která vykazuje řadu prvků typických pro absurdní divadlo a zároveň se v některých ohledech silně podobá *Zahradní slavnosti*. Tyto dvě hry podrobně srovnává Lenka Jungmannová ve své eseji *Počátky geneze Zahradní slavnosti*.[6]

O novém směru avantgardního divadla začaly na konci padesátých let informovat časopisy *Světová literatura* a *Divadlo*.[7] Pro mladého Havla bylo navíc přínosným a inspirativním přátelství s Jiřím Kolářem, mimo jiné prvním překladatelem hry *Čekání na Godota*:

> I když jsem později začal psát něco úplně jiného, než co Kolář ode mne očekával, a nezávisle na jeho literárním vlivu, neumím si dnes už představit své pozdější počínání, jak literární, tak občanské či kulturně-politické, bez této výchozí lekce ze spisovatelské odpovědnosti.[8]

Jaká byla ovšem vůbec první zahraniční absurdní hra uvedená na české scéně? A kdo byl jejím autorem? Domovem pro ni nebylo překvapivě Divadlo Na zábradlí, ale Divadlo E. F. Buriana, které v režii Karla Nováka uvedlo hru *Nosorožec* (*Rhinocéros*, 1959) Eugèna Ionesca, a to jen několik měsíců po její premiéře na francouzské scéně v roce 1960. Jak je možné, že hru, která byla „označována jako podobenství vzniku komunistických režimů, a jejímž hlavním hrdinou byl obyčejný ničím výjimečným neoplývající člověk, který se z důvodů vypadajících dosti pochybně vzepřel davu“,[9] v komunistickém Československu nezakázali? Dramaturg Martin Urban uvádí, že inscenace této hry „byla ranou do zubů režimu, která prošla snad jen díky jakémusi momentu překvapení, nebo tomu, že režim sám sebe z ‚nosorožectví‘ nepodezíral a tak mu chvilku trvalo, než mu

[5] Viz VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 36–37.

[6] JUNGMANNOVÁ, Lenka. Počátky geneze Zahradní slavnosti. *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, vol. 4, s. 17–31.

[7] Viz VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 38.

[8] HAVEL, Václav. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou,* s. 29.

[9] URBAN, Martin. První zkoušky *Nosorožce*. In: *Národní divadlo.cz* [online]. 16. 4. 2012 [cit. 20. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.cinohrand.cz/5-pripravujeme/143-prvni-zkousky-nosorozce.

‚závadnost' hry došla". Podle něj „*Nosorožec* razil cestu absurdnímu divadlu do ČSSR" a otevřel dveře dalším dramatikům jako Beckett nebo Pinter.[10] V následujících letech česká divadla uvedla další absurdní hry, velmi aktivním se v tomto ohledu jevilo Divadlo Na zábradlí, které v roce 1964 zinscenovalo v režii Václava Hudečka Ionescovu *Plešatou zpěvačku* a Beckettovo *Čekání na Godota* a v neposlední řadě také *Kafkův Proces* (v překladu Pavla Eisnera a režii Jana Grossmana, 1966). Netrvalo ovšem dlouho a období normalizace, konkrétně jeho literární cenzura, učinila podobným hrám přítrž, neboť, jak uvádí Pavel Trtílek, „[p]oetika absurdního divadla se neztotožňovala s kulturním směřováním tzv. reálného socialismu, které propagovala tehdejší československá totalitní vláda".[11] Nebyla to však pouze samotná podstata absurdního divadla, kvůli které došlo k zákazu těchto her – Ionesco, stejně jako Beckett, se po potlačení pražského jara o dění v Československu intenzivně zajímal a oba dramatici aktivně vystupovali na podporu československé nezávislosti. Záhy se proto oba ocitli na černé listině režimu.[12]

Jan Werich o československém absurdním dramatu trefně poznamenal, že „v takovém společenském klimatu je vlastně hole realistickým divadlem, protože zrcadlí pravdivou realitu".[13] V tom zřejmě tkví značný úspěch absurdního divadla u československého publika, a to nejen děl západních dramatiků, ale také těch východních (zejména Sławomira Mrożka a Václava Havla). Právě ti podle Goetze-Stankiewiczové se svými diváky řešili „burning questions confronting men who have been denied the truth, whose minds have been choked with slogans, and who have to comply with absolute values which dictate their lives although they are beyond their comprehension" – tedy témata, jež byla pro tehdejší socialistickou společnost silně aktuální.[14] To ostatně dokazují i slova Tadeusze Nyczeka, podle nějž se absurdní hry východních autorů od děl jejich západních kolegů lišily zejména v tom ohledu, že byly „far more deeply rooted in reality than the (almost completely) abstract plays by the Western writers of the

[10] Tamtéž.
[11] TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*, s. 126.
[12] Tamtéž, s. 126.
[13] Cit. v HOZNAUER, Miroslav. *Václav Havel*, s. 8.
[14] GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester, s. 55.

absurd“.[15] Samotný Jan Grossman tvrdí, že základy absurdna leží v realitě a nadsázce, třebaže „nadsazovat je možné jen to, co je nejprve přesně posazeno“.[16] Literární historik a teatrolog Miroslav Kačer uvádí, že Havel tudíž nezachycuje „absurdnost existenciální“, jako je tomu v případě jeho zahraničních vzorů, ale přichází s vlastním pojetím, které Kačer nazývá takzvaným „absurdním realismem“, v němž se Havel od „subjektivity a problematiky jedince“ uchyluje k „objektivitě a problematice kolektivní“.[17]

Havel zároveň přivádí divadelní texty ad absurdum jinými prostředky, než jsme si uvedli v předchozí kapitole, neboť „předvádí do sebe uzavřené absurdní systémy, v nichž absurdní myšlení plodí absurdní systémové zákonitosti a tyto zákonitosti podmiňují absurdní konání“.[18] Bořivoj Srba přichází se zajímavým pohledem na Havlovu dramatickou tvorbu, když uvádí, že se jeho texty od tvorby zahraničních absurdních dramatiků liší snahou vzbudit v lidech naději a, poněkud paradoxně, hovoří o „optimistickém divadlu“ (theatre of optimism):

> It is a theatre full of challenges to intrinsic behaviour, regardless of the great troubles and sorrowfulness of the events it presents, it arouses in its recipients the will to live and to overcome all obstacles in the world; it moves the audience by its emotional power and freshness. It is a theatre of optimism pronouncing in its final effect confidence in life and the opportunities it offers.[19]

K otázce, co způsobilo takový ohlas absurdních her u tehdejšího publika, se vyjádřil samotný Havel. Hovoří o tom, že „najednou pojmenovávalo věci pravými jmény a bylo schopno říci, že všichni čekáme na Godota a všichni čekáme marně, protože Godot není“.[20]

Jakožto hlavní představitel absurdního dramatu u nás byl Havel v průběhu let často tázán, co absurdní divadlo je a co není a jak on sám tento dramatický

---

[15] Cit. v SUGIERA, Małgorzata. Havel, Mrożek, Örkény: The other Face of the Theatre of the Absurd. In: FUKAČ, Jiří; POSPÍŠILOVÁ, Zdenka a Alena MIZEROVÁ, eds. *Václav Havel as a Dramatist*. Santiago de Compostela: Compostela Group of Universities, 2001, s. 111.

[16] GROSSMAN, Jan. Uvedení Zahradní slavnosti. In: *Analýzy*. HOLÝ, Jiří a Tereza POKORNÁ, eds. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 322.

[17] KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky (Václav Havel: Zahradní slavnost). In: *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 228.

[18] HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*, s. 118.

[19] SRBA, Bořivoj. Václav Havel – Dramatist. In: FUKAČ, Jiří; POSPÍŠILOVÁ, Zdenka a Alena MIZEROVÁ, eds. *Václav Havel as a Dramatist*. Santiago de Compostela: Compostela Group of Universities, 2001, s. 38.

[20] ŽÁK, Jiří. *Hovory s V.H. Autentické svědectví o divadle, o kultuře, o letech šedesátých*. Praha: XYZ, 2012, s. 199–200.

směr vnímá. Například v rozhovoru s novinářem, dramatikem a spisovatelem Karlem Hvížďalou, který se uskutečnil v letech 1985–86, se vyjádřil následovně:

> Osobně se domnívám, že to je nejvýznamnější úkaz v divadelní kultuře dvacátého století, protože demonstruje soudobé lidství tak říkající v jeho „krizovitosti". Ukazuje totiž lidství člověka, který ztratil základní metafyzické jistoty, zážitek absolutna, vztah k věčnosti, pocit smyslu. Čili: pevnou půdu pod nohama. Je to člověk, kterému se všechno hroutí, jehož svět se rozpadá, který tuší, že cosi nenávratně ztratil, není však schopen si svou situaci přiznat, a skrývá se tudíž před ní.[21]

V roce 1992 diskutoval Havel se studenty DAMU o tom, co je jedním z cílů absurdního divadla:

> Absurdní divadlo má prostě schopnost ozvláštnit a zproblematizovat cokoliv. Ale to neznamená, že je nihilistické a že říká, že nic nemá smysl. Kdyby nic nemělo smysl, tak by nemělo smysl ani psát absurdní hry. Tím se pouze vybízí člověk, aby se zamyslil nad vším, i nad tím, nad čím se běžně nezamýšlí.[22]

Charakterizovali jsme si, co si Havel představuje pod pojmem absurdní divadlo, jak ale vnímá pocit absurdna a co pro něj znamená? O absurditě se rozhovořil v jednom z dopisů, které napsal v roce 1981 své manželce Olze z vězení: „[M]ůže to být věc jednotlivých postřehů a konverzačních konstatování, může to být záležitost určitých sice intenzivních, ale víceméně pomíjivých zážitků (nálad) a může to být také věc hlubokého životního pocitu".[23]

Přestože se Havel k absurdním dramatikům hlásí, říká, že rozhodnout zda jeho tvorba odpovídá či neodpovídá Esslinově konceptu absurdního divadla, mu nenáleží.[24] Nicméně sám Esslin ve druhém vydání *The Theatre of the Absurd* rozšířil svou monografii o kapitolu The Theatre of the Absurd in Eastern Europe, ve které se krátce věnoval dílům Mrožka a Havla, a konkrétně o Havlovi se vyjádřil jako o „one of the most promising European playwrights of his generation".[25]

---

[21] HAVEL, Václav. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou,* s. 49.

[22] HAVEL, Václav. Mám rád divadlo naprosto a úplně konvenční. In: FREIMANOVÁ, Anna, ed. *Václav Havel: O divadle.* Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 601.

[23] HAVEL, Václav. *Dopisy Olze*. Michael ŠPIRIT, ed. Praha: Torst, 1999, s. 282.

[24] HAVEL, Václav. Mám rád divadlo naprosto a úplně konvenční, s. 601.

[25] ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, s. 316.

Ve spojení s českým absurdním divadlem skloňujeme nejčastěji právě *Zahradní slavnost*, nicméně bylo by chybou se domnívat, že tato první velká Havlova hra zastínila jeho následná dramata. Pouhé dva roky po napsání *Zahradní slavnosti* Havel uvedl *Vyrozumění* (1965), další velké dílo absurdního dramatu. V této hře, v níž Havel opět představuje již dobře známé téma odcizení, zachází v neschopnosti komunikovat mnohem dále, neboť vytváří nový jazyk zvaný *ptydepe*. Tento absurdní jazyk vychází z podstaty, že dosud běžně užívaný jazyk „is found to be too spontaneous a product to satisfy modern man" a že jeho základy „are regarded as being too emotional".[26] Cílem nového jazyka je tedy komunikaci zjednodušit, přestože dociluje pravého opaku. V roce 1968 následovala hra *Ztížená možnost soustředění*, která podle Vodičky opět vykazovala prvky absurdního dramatu, jako například problém ztráty identity, nicméně ve své době byla chápána zejména politicky.[27] Avšak za bezchybnou ukázku české absurdní hry považuje Vodička *Horský hotel* z roku 1976. Typická nedějovost, zmatené dialogy, bezobsažné fráze a opětovné odcizení od sebe samého, to jsou základní znaky této hry. Havel podle Vodičky vytvořil dokonalý „kafkovský svět", jenž vyobrazuje „podobenství o lidstvu, které se ocitá na konci své životní pouti".[28]

Tento výčet Havlových her není ani zdaleka úplný, na druhou stranu se jedná o jeho nejzásadnější hry, o nichž na základě charakteristiky uvedené v předchozí kapitole můžeme tvrdit, že spadají do kategorie absurdního dramatu.

[26] TRENSKY, Paul I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal* [online]. 1969, vol. 13, no. 1, s. 58. [cit. 21. 3. 2015] Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/306622.

[27] Viz VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 96–99.

[28] Tamtéž, s. 119.

4 Mechanizace a deformace jazyka: znaky her Václav Havla

Podle Paula Trenského zastával jazyk v tradičním divadle spíše roli druhořadou. Sloužil pouze k vyjádření myšlenek a emocí, a fungoval jako nezbytné pojítko mezi publikem a tím, co se odehrávalo na jevišti.[1] Tak tomu ale není v případě absurdního divadla – to totiž představuje jazyk, jenž ztratil svou hlavní funkci, protože již není schopen komunikace ani formulování smysluplné myšlenky:

> Language not only ceases to serve character development, but the opposite becomes the fact, characters being made the vehicle of language. Words form people by filling their inner void until human speech stops functioning as a means of communication and becomes a form of social behaviour.[2]

Václav Havel tvrdí, že význam jazyka se mění v závislosti na konkrétní hře. Zatímco v některých případech hraje roli primární, v jiných funguje pouze jako nezbytný sdělovací prostředek. Uvádí, že jazyk jeho her spadá do sféry, „v níž jako by se drama přímo realizovalo; jakýmsi nejvlastnějším polem nebo materiálem dramatických pohybů a střetání“.[3] Své postavy nechává záměrně mluvit jazykem takřka spisovným, takovým, jaký najdeme například v novinách. Pokud se uchýlí k slangu, má to svůj opodstatněný význam, neboť tyto nespisovné složky „zdůrazňovaly například zautomatizovanou a ‚odcizenou‘ lidovost a žovialitu. Jejich cílem tedy nebylo jakési ‚polidštění‘ postav, ale naopak demonstrace jistého specifického typu jejich nelidskosti“.[4] Jednou z takových postav je například zahajovač Plzák ze *Zahradní slavnosti*.

Havel považuje za vůbec nejdůležitější rys svých her „mechanizaci dramatické formy“; hovoří zejména o „analogické struktuře dialogů: vracení replik a jejich opakování, obměňování, přejímání replik jedné postavy postavou druhou a jejich vzájemná výměna, zpětné či protisměrně běžící dialogy, důraz na rytmické střídání konverzačních motivů“.[5] Podle Jana Grossmana dosahuje Havel kýžené mechanizace „precizně formulující a diskusní metodou“ a na běžné situace

[1] Viz TRENSKY, Paul I. Václav Havel and the Language of the Absurd, s. 44.
[2] Tamtéž.
[3] HAVEL, Václav. Jazyk našich her (Anketa V. Havel, Fr. Hrubín, Fr. Pavlíček, M. Uhde). In: KLOSOVÁ, Ljuba a Ludmila KOPÁČOVÁ, eds. *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 103.
[4] Tamtéž, s. 105–106.
[5] HAVEL, Václav. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou*, s. 166–169.

reaguje „analýzou, která se chce dobrat podstaty aktuálního jevu a ústí v zobecňující, tedy ‚abstraktní' příměr".[6] Takováto struktura textu je zjevná také v námi rozebírané *Zahradní slavnosti*, v níž se – jak bude patrné z naší analýzy – postupy mechanizace uplatňují zejména v dialozích.

Kromě toho Havel zmiňuje svůj zvláštní zájem o jazyk obecně, slovo a samozřejmě frázi: „[F]ráze a její význam ve světě, kde verbální zhodnocení, včlenění do frazeologického kontextu, jazyková interpretace jsou mnohdy důležitější než skutečnost sama, a stávají se tudíž samy tou hlavní skutečností".[7] Podle Lenky Jungmannové Havlova hra s jazykem „vyjadřuje mocenské násilí, které jazyk vykonává na člověku, když jej mechanizuje, a dává nahlédnout mlčení, které takto na pozadí dialogu vzniká".[8] Uvědomit si, jakou roli tedy hraje záměrné netypické užívání jazyka, je velmi důležité pro pochopení většiny Havlových her.

Při studiu Havlovy hry *Vyrozumění* režisér Zdeněk Stránský uvedl, že „[j]eho hry jsou jak přesná partitura, ze které snad slyšíte i tikání metronomu. Škrtnete-li si něco v textu, je to jako když z hodinového strojku sundáte kolečko".[9] Umět zinscenovat ony příznačné a charakteristické prvky her Václav Havla vyžaduje nepochybně značnou důslednost.

Zatímco se výše uvedené jazykové prvky charakteristické pro absurdní divadlo objevují napříč hrami všech zmiňovaných dramatiků, Havlovy hry v sobě nadto ukrývají *frazeologii komunistickou*, tedy vyprázdněný, frázovitý jazyk mocenského establishmentu používaný v komunistickém Československu v době, kdy Havlovy hry vznikaly. Podle Izabely Urbanové vyžaduje recepce takovéhoto jazyka „schopnost asociace a aktualizace symbolických scén v kontextu vlastních zkušeností. Konkretizace a dešifrování narážek, odkazů, metafor a podtextů vede diváka k objevování a pochopení hlubších sémantických vrstev díla."[10] Neznamená to ovšem, že by Havlovy hry byly srozumitelné pouze pro diváky,

[6] GROSSMAN, Jan. Protokoly. In: ŠPIRIT, Michael, ed. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 30.

[7] HAVEL, Václav. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou*, s. 167.

[8] JUNGMANNOVÁ, Lenka. Svět v dramatice Václava Havla. In: *Hodnoty a tradice: Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Svazek 1*. FEDROVÁ, Stanislava, ed. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 477.

[9] STRÁNSKÝ, Zdeněk. Režisér Stránský o setkáních s Václavem Havlem. In: *Slovackedivadlo.cz* [online]. 29. 3. 2007. [cit. 23. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.slovackedivadlo.cz/novinka/reziser-stransky-o-setkanich-vaclavem-havlem.

[10] URBAN, Izabela. Jazyk her Václava Havla a Sławomira Mrożka. *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2008, vol. 3, s. 23.

kteří prožili život za železnou oponou. Naopak – schopnost Havlových dramat upoutat i v jiných zemí ukazuje, že jejich jediným aspektem není, slovy Otomara Krejči, „ryze politická funkčnost", jak by se mohlo na první pohled z jejich jazyka a tematického zaměření zdát.[11] V této souvislosti se velmi příhodně jeví slova francouzského spisovatele Jeana Duvignauda: „To, co nám se zdá být pouze estetickým aspektem, může v jiných kulturách vzít na sebe estetický, sociální nebo politický obsah, nebo naopak."[12] S tím také souvisí překladatelovo rozhodnutí, zda a do jaké míry bude chtít daný text přizpůsobit cílové kultuře.

Když se hovoří o Havlových prvotinách, kromě absurdního dramatu se zároveň často skloňuje pojem *modelová dramatika*. „Modelovou metodou mířil Havel k jisté obecnosti – k analýze fungování uzavřených, ‚totalitních' systémů," uvádí konkrétně o *Zahradní slavnosti* Zdeněk Hořínek, který právě v této metodě vidí důvod, proč je hra stále aktuální.[13] Na druhou stranu teatrolog Vladimír Just v *Zahradní slavnosti* nachází model v poselství, že „[č]lověk musí být nikým, aby mohl být někým. Aby mohl být úplně na špici, musí ztratit všechno včetně svého jména". A právě tato skutečnost podle Justa hru „vyvazuje z toho konkrétního prostředí komunistického totalitního režimu, a proto se ta hra může hrát dodnes".[14]

Jak vypadá taková práce s modelem? Podle Milana Uhdeho dramatik „[n]epopisuje ani nezobrazuje svět. Strojí světy, modely světa spočívající na individuální vizi. […] Svou konstrukcí se baví, posmívá, trápí – i zoufá nad ní".[15] Alena Štěrbová zároveň uvádí, že autor „[z]výrazněním některých příznaků a vlastností jevu" odhaluje, jaký on sám k zobrazenému světu zaujímá postoj.[16] Tato skutečnost byla pravděpodobně jedním z důvodů, proč režim Havlovy hry brzy zakázal.

Charakteristické rysy her Václava Havla by jistě stály za obšírnější analýzu. V této kapitole jsme se snažili pouze stručně představit, jaké typické

[11] ZPRÁVY DIVADELNÍHO ÚSTAVU. Politické divadlo na Východě a na Západě: Diskuse. Přeložil Pavel JANSKÝ. 1966, roč. 2, č. 1, s. 6.
[12] Tamtéž, s. 6.
[13] HOŘÍNEK, Zdeněk. Absurdní paraboly v hrách Václava Havla.
[14] JUST, Vladimír. Rozbor díla: Zahradní slavnost (V. Havel). In: *Mluvící hlavy FF UK k maturitě* [video]. 5. 5. 2014. Dostupné z: http://www.ff.cuni.cz/fakulta/o-fakulte/mluvici-hlavy/just/.
[15] UHDE, Milan. Návštěvy a navštívení Václava Havla. In: *O divadle 1: 1986-9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 235.
[16] ŠTERBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 85.

znaky lze v jeho hrách najít, a zdali se od her zahraničních dramatiků absurdního divadla liší, či nikoli. Zároveň jsme si tímto nástinem připravili půdu pro zevrubnější popis vybraných aspektů Havlova absurdního dramatu jakožto překladatelského problému, či chceme-li: překladatelské výzvy.

5 *Zahradní slavnost* a její překladatelé do angličtiny

Výše jsme si uvedli několik názorů, proč *Zahradní slavnost* uspěla v zahraničí a byla schopna oslovit i tamější diváky. Ernst Fischer, který v roce 1965 recenzoval inscenaci této hry ve Vídni, napsal: „Václav Havel dovedl byrokracii své země ad absurdum. Ale jeho statečná a moudrá satira neuvízla v lokalitě, nedbá hranic, překládá se jakoby sama do jazyka jiných národů, do frazeologie jiných společenských systémů.“[1]

V této kapitole se budeme věnovat otázce, jakým způsobem první překlad *Zahradní slavnosti* do angličtiny vznikal, kdo za ním stojí, a čeho se Havel při překladu svých her nejvíce obával. Poté si představíme autora druhého a zatím posledního překladu Havlovy hry do angličtiny.

Zahradní slavnost se bezpochyby řadí mezi Havlovy nejčastěji analyzovaná literární díla, existuje proto rozsáhlá řada jejích výkladů.[2] Hlavním tématem této groteskní hry je ztráta identity a s ním související vztah mezi člověkem a systémem, fráze a její mechanismus a v neposlední řadě satira mířená na tehdejší společnost. Podle Vodičky coby předobraz *Zahradní slavnosti* stála „kafkárna reálného socialismu šedesátých let stejně jako groteskně pokřivená imaginace socialistického realismu“.[3] Tehdejší režim samozřejmě nedopustil otevřenou kritiku, autor se proto musel uchylovat „k nepřímému zpodobování formou absurdní paraboly“.[4] I tomu ovšem v pozdějších letech učinil vládnoucí režim přítrž.

Ke krizi lidské identity podle Hořínka dochází, když dojde k takzvané systematizaci člověka. Systém se k člověku nechová jinak než jako k pouhému „svazku funkčních vztahů“, který se dá vždy nahradit. Usiluje o redukci jakékoli individuality a svobody a právě její ztrátou se z člověka stává ideální funkční jednotka – v *Zahradní slavnosti* se rychle a schopně situaci adaptoval Hugo

[1] Cit. v KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky, s. 215.

[2] Jedním z nich je například karnevalové pojetí v SCHNELLE, Barbora. Konec karnevalu? In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova Univerzita, 1999, vol. 48, č. Q 2, s. 23–58. Dále můžeme jmenovat studii UHLÍŘOVÁ, Eva. K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti. In: HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Program. Praha: Národní divadlo, 1990.

[3] VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 47.

[4] HOŘÍNEK, Zdeněk. *Absurdní paraboly v hrách Václava Havla*.

Pludek, jenž dokonalým přizpůsobením se systému ztratil vlastní identitu.[5] Toto odcizení se sobě samému a ostatním je způsobeno neschopností komunikovat. Se ztrátou běžné komunikace do popředí vystupují bezvýznamné fráze, jedno z velkých témat *Zahradní slavnosti*. Slovy Grossmana je fráze dokonce „hlavním aktérem celé hry", o níž dále Grossman tvrdí, že je „výrazem neosobnosti, funguje mechanicky, automatizuje člověka a lidské vztahy."[6] Vodička popisuje, jak se fráze během čtyř dějství hry vyvíjí od zprvu poněkud směšné ozvláštňující složky až po skutečnost, kdy se stává bytostně reálnou, ničím již komickou:

> Nejdříve je pouhým prvkem groteskního ozvláštnění (v prvním dějství při rozmluvě rodičů se synem), komplikuje dramatickou zápletku (druhé dějství), posunuje děj (Hugo se učí nové fráze), aby posléze, odtržena od skutečnosti, vyrobila a prosadila skutečnost novou a vlastní (Hugo se stává funkcionářem, vrací se domů, Hugo není Hugem).[7]

Kačer uvádí, že v případě *Zahradní slavnosti* je fráze „nejen objektem, ale i subjektem dramatického dění", pakliže se odpoutala od „sdělovací funkce a tím i od skutečnosti" a „začíná ze sebe vytvářet vlastní, odlidštěnou skutečnost".[8] Kromě absurdních frází se v Havlově dramatu setkáváme i s další řadou jazykových prvků. Kačer hovoří především o slovních a pantomimických gazích, jazykových hříčkách nebo byrokratické frazeologii, jimiž se detailně zabývá a o kterých tvrdí, že jejich užitím Havel docílil již zmiňovaného „absurdního ozvláštnění".[9]

V úvodu této kapitoly jsme si Fischerovými slovy nastínili, z jakých důvodů bylo možné hru úspěšně zinscenovat i za hranicemi tehdejšího Československa. Touto otázkou se zevrubněji ve své studii zabývá Kačer, který se na závěr svého textu ptá, zda je hra, vzhledem k řadě komplikovaných a někdy i nesmyslných sémantických jevů, srozumitelná i pro zahraniční publikum a zda je primárně vůbec přeložitelná. Uvádí, že vysoký počet „mnohotvárných a pestrých prostředků absurdního ozvláštnění" vede „k postupnému obohacování a vrstvení

[5] Viz HOŘÍNEK, Zdeněk. Člověk systemizovaný (Havlova dramatika šedesátých let) In: HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Program. Praha: Národní divadlo, 1990.

[6] GROSSMAN, Jan. Uvedení Zahradní slavnosti, s. 311, 309.

[7] VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 52.

[8] Viz KAČER, Miroslav. *K významové stavbě dramatické grotesky (Václav Havel: Zahradní slavnost),* s. 216–217.

[9] Viz tamtéž, s. 215–228.

sémantického obsahu používaných pojmů i vyšších jazykových celků (především frází)“.[10] Dále poté pokračuje:

> Důsledkem toho je pak neustálé diachronní střídání a synchronní prolínání celé řady významových rovin v hře, a to opět od roviny „bezobsažné“ hříčky přes adresnou a zcela konkrétní satiru k satiře stále více a více zobecňující, až tu zobecnění postupně ztrácí vůbec charakter satiry a nabývá podoby chladně logické analýzy obecných zákonitostí.[11]

Nicméně skutečnost, že charakter těchto ozvláštňujících prvků je spíše rázu metaforického než „popisného nebo charakteristického detailu“, umožňuje podle Kačera uvedení hry i v zahraničních divadlech, pokud se překladateli podaří vystihnout „metaforickou povahu konkrét“.[12]

Jakýmsi dvorním překladatelem Havlových her do angličtiny, alespoň zpočátku, byla Věra Jakešová, později Blackwellová.

5.1 Věra Blackwellová

V roce 1953 Věra Blackwellová, tehdy ještě Jakešová, uprchla z Československa do Německa. Zde začala pracovat v Rádiu Svobodná Evropa a Martinem Esslinem byla požádána o překlad českých her pro rádio BBC. Nakonec ale následujících dvacet let překládala divadelní hry pouze jednoho autora, a to Václava Havla. Překládání ovšem nebylo nikdy její primární profesí, jíž by se chtěla věnovat naplno. Názor částečně změnila až poté, co si přečetla hru *Zahradní slavnost*, z níž byla velice nadšená, neboť by nikdy nevěřila, že by něco podobného mohlo kdy být v Československu v šedesátých letech napsáno.[13] Kromě překladů se taktéž zasazovala o šíření Havlových her na Západě, což vedlo po potlačení pražského jara k její deportaci z Československa, do kterého se předtím vrátila již s americkým pasem. Tehdejší vláda samozřejmě neuvedla

[10] Tamtéž, s. 227.
[11] Tamtéž, s. 227.
[12] Tamtéž, s. 227.
[13] Viz WOODS, Michelle. C*ensoring Translation: Censorship, Theatre and the Politics of Translation*. London: Continuum, 2012, s. 78.

pravý důvod tohoto rozhodnutí, ba naopak ji veřejně označila za jednoho ze špionů, jenž byl společně se Západem strůjcem politického uvolnění.[14]

5.2 Počátky uvedení *Zahradní slavnosti* na Západě

John Roberts, někdejší ředitel Royal Shakespare Company (RSC), zhlédl v Divadle Na zábradlí uvedení *Zahradní slavnosti*, z níž byl i přes jazykovou bariéru tak nadšený, že požádal Blackwellovou o částečný překlad této hry.[15] Již předem se obával, že by recepce hry v anglosaském prostředí mohla utrpět kvůli interním narážkám, které by dokázali rozkódovat pouze českoslovenští diváci, a onen částečný překlad jeho obavy potvrdil, když se vyjádřil, že *Zahradní slavnost* je „a very tricky play and may need special adaptation for London".[16] Přesto se rozhodl hru v RSC zinscenovat a Blackwellovou tedy požádal o pořízení úplného překladu. Jeho podmínkou ovšem bylo, že „it should be given a universal meaning and not be either a play about Czechoslovakia, or even to be set in that country". Havlovi tehdy vzkázal: „[S]o long as local references are left out, an English audience will find his tilts at bureaucracy extremely funny and be able to identify them with our own administration".[17]

Michelle Woodsová upozorňuje na jednu velkou mýlku, které se Roberts dopustil, a to že by se hra neměla odehrávat v konkrétní zemi a obsahovat konkrétní politické nebo geografické reference. Robertsovo přání přirovnává k tomu, jako kdyby po Beckettovi žádal, aby hru *Čekání na Godota* adaptoval z důvodu místních irských aluzí.[18] Blackwellová se tedy nacházela v poněkud rozporuplné situaci: na jednu stranu si uvědomovala, že hra musí být adaptována zejména v oblasti kulturních referencí, na druhou se snažila zabránit úplné změně hry na bázi Robertsových představ.[19] Jednou z dalších podmínek, které si Roberts vymínil, bylo, že Blackwellové s překladem pomůže anglický dramatik Norman Simpson. Z Havlova dopisu adresované Blackwellové je patrné, že takovýto postup k překladu *Zahradní slavnosti* se oběma příčil:

[14] Viz tamtéž, s. 88–89.
[15] Viz tamtéž, s. 57–58.
[16] Cit. v tamtéž, s. 58.
[17] Cit. v tamtéž, s. 58.
[18] Viz tamtéž, s. 58.
[19] Viz tamtéž, s. 3.

> Co se týká ZS, dobrá rada drahá. Já nemohu oficiálně nic podnikat, dokud nebudeme mít Simpsonův text zde. Pak lze snad podnikat leccos: buď to nechat tak, nebo tlačit na Robertse, aby s tím podnikl něco, co bychom uznali za vhodné, anebo s ním vstoupit v boj.[20]

Simpson nakonec *Zahradní slavnost* na základě překladu Blackwellové silně adaptoval. Vznikla ovšem hra dosti odlišná, *The Centre*, od níž RSC na poslední chvíli upustilo.[21]

První inscenace, byť amatérské, se *Zahradní slavnost* na anglickém jevišti dočkala v podání ansámblu Coulsdon Youth and Social Centre v roce 1970, a to skutečně v překladu Blackwellové, jež se sama představení účastnila a Havlovi později napsala:

> On Sunday night I was in some hole in Croydon, where your Garden Party was staged for the first time in English. They were amateurs and they did it badly and did not understand it at all, but the community rolled with laughter, mostly in the first two acts…[22]

Robertsova snaha hru radikálně adaptovat byla ovšem pouze počátkem častých problémů, se kterými se Blackwellová i Havel museli vypořádat. K tomu Woodsová píše:

> Havel and his translator were under constant pressure to adapt and cut his plays in English. Havel was fully aware that there would be necessary changes to the translations because of cultural and target language differences, but the changes demanded by theatres and producers went beyond necessity and reflected an ideological motive in rewriting the plays for cultural taste and norms.[23]

Blackwellová se k tomu potýkala ještě s jedním problémem, kterému musela ovšem čelit již sama, a tím je kritika jejích překladů zejména ze strany literárního agenta Klause Junckera, jenž Havla až do roku 1989 zastupoval:

[20] Z listu Václava Havla Věře Blackwellové z 2. srpna 1965. *Národní archiv ČR*, Archivní 4/2257, Praha 4. ID: 20435.
[21] Viz WOODS, Michelle. C*ensoring Translation*, s. 61.
[22] Cit. v tamtéž, s. 61.
[23] Tamtéž, s. 42.

> Juncker regarded her to be at fault in a number of ways: her translations were linguistically inadequate; she was intransigent in allowing changes to her translations in production (a usual demand in theatre for reasons of local 'speakability' issues); and she demanded too much recompense for her work…[24]

Z korespondence mezi Blackwellovou a Havlem je možné pozorovat, že Havel sám nevěděl, jak se k těmto výtkám stavět, a komu v tomto nepříjemném sporu věřit:

> Já nemám co Vaším překladům důvěřovat nebo nedůvěřovat, protože je prostě nejsem schopen posoudit – nejen proto, že má znalost angličtiny je chatrná, ale i proto, že kdybych uměl anglicky sebelíp, nejsem rodilým Angličanem nebo Američanem a už proto nikdy nemůžu posoudit zvuk, melodii, orální gesto, druh humoru a ironie atd. atd. Vašich překladů. Okolnost, že vše, co jste ode mne přeložila, se s úspěchem hrálo, sklízelo ceny a báječné kritiky, zdůrazňující navíc kvality vašeho překladu výslovně, mluví pochopitelně ve prospěch Vašich překladů.[25]

Tento dopis pochází z roku 1984. O rok později byla spolupráce mezi Havlem a Blackwellovou ukončena, pravděpodobně kvůli častým Junckerovým výtkám.

5.3 Jan Novák

Přestože se Simpsonova britská adaptace *Zahradní slavnosti* nakonec neujala, jiné adaptace, tentokrát šité na míru americkému prostředí, se Havlova hra opravdu dočkala, a to v překladu a úpravě Jana Nováka, emigranta, který se prosadil zejména jako spisovatel a scénárista. Jeho verze *Zahradní slavnosti*, známá také pod názvem *The Office Party*, vyšla tiskem v roce 2006 a již na podzim stejného roku byla v provedení New York's Oracle Theater uvedena v brooklynském Brick Theater. Přestože její vznik Havel autorizoval, podle Nováka se stále jednalo o „unnerving work".[26] Jak již vyplývá z nového názvu, Hugo se v této adaptaci přesouvá ze zahradní slavnosti na jakousi firemní oslavu americké obchodní společnosti s tím, že důraz je kladen zejména na všudypřítomnou byrokracii.

[24] Tamtéž, s. 35.

[25] Z listu Václava Havla Věře Blackwellové z 10. srpna 1984. *Národní archiv ČR*, Archivní 4/2257, Praha 4. ID: 20439.

[26] NOVÁK, Jan. Jan Novak's Foreword to Vaclav Havel's The Garden Party. In: *Samuelfrench.com* [online] 24. 1. 2012 [cit. 5. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.samuelfrench.com/breakingcharacter/?post_type=post&p=354.

Novák postavám propůjčil „language of contemporary capitalism“,[27] a přestože je jeho adaptace zasazena v naprosto odlišném prostředí, překvapivě funguje velmi dobře, neboť nastavuje zrcadlo americkým korporacím, podobně jako Havel nastavoval zrcadlo československé mocenské soustavě. Novák onen korporátní úzus komentuje následovně:

> [I]nformation is power, so you hoard as much of it as possible, and then you wink and bluff to pretend that you know even more. You always suck up to your superiors, adopting their diction whenever possible. You are never sure of anything, because nothing is ever definite, so you endlessly qualify everything you say, never sticking your neck out. Your job is not fully clear, not even to yourself, so you are in a permanent state of anxiety and never cease checking which doors the latest corporate drafts may be about to slam.[28]

Pro Nováka to nebylo ani první, ani jediné setkání s překladem Havlových her. Již dříve přeložil trojici jednoaktovek *Audience* a *Vernisáž* (1986) a později v roce 2006 *Protest*.[29]

V této kapitole jsme si představili genezi prvního anglického překladu *Zahradní slavnosti*, stejně jako její pozdější adaptace. V následujících, tentokrát analytických částech se budeme těmito překlady zabývat podrobněji. Zaměříme se zejména na překlad problematických jazykových jevů typických pro absurdní hry Václava Havla.

[27] NOVÁK, Jan. Translating the The Garden Party (aka The Office Party) In: *The Artist: Interview* [video]. Havel at Columbia, 2006 [cit. 13. 4. 2015] Dostupné z: http://havel.columbia.edu/jan_novak.html.

[28] NOVÁK, Jan. Jan Novak's Foreword to Vaclav Havel's The Garden Party.

[29] K Novákově překladu *Vernisáže* viz RAMBOUSEK, Jiří. Notes on Translation of Václav Havel's Plays. In: COELSCH-FOISNER, Sabine a Holger KLEIN, eds. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, s. 159–170.

6 Analýza překladatelských řešení

Tato analytická část práce se zaměřuje na rozbor překladatelských řešení v oblasti frazeologie a idiomatiky, slovních hříček a kulturně specifických prvků. V jednotlivých podkapitolách bude vždy představen nástin dané problematiky. Poté si uvedeme konkrétní příklady ze zkoumané oblasti stejně jako jejich překlady, jež budou podrobně rozebrány.

6.1 Frazeologie a idiomatika

V předchozích kapitolách jsme opakovaně uvedli, jakou významnou roli hraje v *Zahradní slavnosti* fráze. Tímto termínem ovšem nemyslíme pouze slovní obrat; podle Grossmana v *Zahradní slavnosti* vystupuje fráze v různých podobách: „Vznikají celé frazeologické kompozice a schematizují – paradoxně – skutečnost tím, že ji zamotávají do nepřehledných, fiktivních a přitom logicky promyšlených vztahů.“[1] V rámci této kapitoly se zaměříme na tzv. „gagy frazeologické“, jak je nazývá Kačer.[2] Nicméně ještě předtím, než se budeme zabývat konkrétními frazémy v *Zahradní slavnosti* a jejich překlady, je třeba si definovat význam pojmů jako *frazeologie* a *idiomatika* a s nimi spojených výrazů *frazémy* a *idiomy*. Spolu s tím si představíme, s jakými problémy se překladatelé na rovině frazeologie a idiomatiky mohou setkat.

Frazeologie je disciplína zabývající se studiem a popisem frazémů, tedy ustálených slovních spojení.[3] Při definici frazému, tedy jednotky frazeologie, hovoří jazykovědec Josef Filipec o sestavě „nejméně dvou forem, a to morfémů, lexémů, kolokací, vět, která je v různé míře anomální, tj. nepravidelná formálně, kolokačně i významově, a tvoří jednotku bezprostředně vyšší roviny“.[4] Marie Čechová tvrdí, že se lingvisté neshodují v názorech, jaké všechny jednotky do

[1] GROSSMAN, Jan. Uvedení Zahradní slavnosti, s. 315.

[2] KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky, s. 220.

[3] Viz Frazém a idiom a Frazeologie a idiomatika. In: KARLÍK, Petr; NEKULA, Vladimír a Jana PLESKALOVÁ, eds. *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 139, 142.

[4] FILIPEC, Josef. Česká frazeologie. *Naše řeč* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1984, roč. 67, č. 3, s. 141 [cit. 30. 3. 2015] Dostupné z: http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6460.

frazeologie zahrnovat či nikoli, avšak podle ní do této oblasti spadají jak „jednodušší výrazy s funkcí nominace“, tak i „složená, rozsáhlejší spojení s funkcí komunikativní (výpovědní), tedy i pořekadla, přísloví, pranostiky“.[5]

Překladatel, lingvista a mimo jiné člen Pražského lingvistického kroužku Pavel Eisner uvádí, že „[s]lovní zásoba i frazeologie každého jazyka jsou pronikavě zabarveny geopolitickými fakty národního života“.[6] Vlasta Straková se ve své eseji K překládání frazeologie této problematice detailně věnuje z pohledu translatologického a vysvětluje, jaká úskalí může překlad frazému skýtat. Za ideální strategii považuje „frazeologický celek substituovat celkem jiným […] situačně adekvátním a výskytově podobným“.[7] Na druhou stranu dodává, že ne vždy je k dispozici vhodný ekvivalent, a v takovém případě doporučuje překladateli užít „opisu, kompenzace, dotvořit výraz apod.“.[8] Zároveň by překladatel měl vzít v potaz tři základní vlastnosti frazémů:

1. expresivnost frazeologických prostředků (nad základním významem často převládá přidružený, konotativní);
2. jejich efemérní, pomíjivý charakter;
3. jejich variabilitu, proměnlivost.[9]

Uvedli jsme si, jakých metod je možné při překladu frazeologických jednotek využít, ale stále hovoříme o frazémech jakožto smysluplných spojeních. Ne všechny frazémy vyskytující se v *Zahradní slavnosti* však lze tímto způsobem charakterizovat a jen obtížně se na ně dá uplatnit běžná překladatelská strategie, neboť jsou v podstatě, slovy Kačera, jakousi „parodií na lidová přísloví“.[10] Jednotlivé postavy je pronášejí s takovým přesvědčením a vážností, aby vzbudily zdání, že v sobě nějaký smysl skrývají, ba dokonce že mohou obsahovat poučení. Zdají se být velmi reálné, přesto jsou zcela smyšlené a smysluplný význam by se v nich dal jen těžko objevit. Havel se ve snaze posílit jejich zdánlivou autentičnost uchýlil k takzvané *sémantické aktualizaci* neboli *kontaminaci*, jíž Čechová míní „křížení dvou frazeologických jednotek tak, že se uplatní z každé frazeologické

[5] ČECHOVÁ, Marie. Dynamika frazeologie. *Naše řeč* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1986, roč. 69, č. 4, s. 179 [cit. 30. 3. 2015] Dostupné z: http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6639.

[6] EISNER, Pavel. *Chrám i tvrz*. Praha: Jaroslav Podroužek, 1946, s. 190.

[7] STRAKOVÁ, Vlasta. K překládání frazeologie. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 86.

[8] Tamtéž, s. 88.

[9] Tamtéž, s. 87.

[10] KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky, s. 220.

jednotky jedna část“ za účelem „zdůraznit nelogičnost určitého postupu“.[11] Havel tedy nové fráze nejen vymýšlel, ale ještě je dováděl k naprosté absurdnosti tím, že je vzájemně kombinoval v ještě méně smysluplné celky. Trensky v souvislosti s tímto postupem uvádí, že Havel chtěl docílit té skutečnosti, že „language is governed not by thought, but only by grammar“.[12] Pro ilustraci si můžeme uvést některá slovní spojení z Havlovy hry:

- Ani klekánice nenosí semenec na půdu sama! (20–21)
- Ani kolínští husaři nechodí do lesa bez obojku! (22)

Tato dvě (zcela smyšlená) přísloví se v textu vzápětí vyskytují v následujících variantách:

- Ani klekánice nechodí do lesa bez obojku! (24)
- … že by kolínští husaři nosili semenec na půdu sami? (24)

Trensky poznamenává, že při tvorbě podobných obratů Havel docílil autentičnosti také tím, že zachoval všechny formální znaky, které běžná přísloví vykazují, jako například jejich syntaktickou strukturu. Tím Trensky míní, že Havel svá absurdní přísloví či rčení vždy uvádí stejnými slovy, jimiž začínají jakákoli jiná běžná spojení: *ani, tak dlouho, kdo se* apod. Proto se divák či čtenář domnívá, že ví, co bude pravděpodobně následovat, avšak je oklamán, neboť se dočká pouhé „combination of words [that] is purely mechanical“.[13]

Představili jsme si, jakým způsobem jsou tvořeny frazémy, jež se vyskytují v *Zahradní slavnosti*, nyní se tedy zaměříme na konkrétní případy podobných spojení a jejich překladatelská řešení. Uvidíme, zda se překladatelé drželi spíše doslovného překladu Havlových obratů, či naopak přicházeli s variacemi na pozadí skutečných anglických přísloví.

O: Ani klekánice nenosí semenec na půdu sama! (20–21)

[11] ČECHOVÁ, Marie. Dynamika frazeologie, s. 181.
[12] TRENSKY, Paul I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal*, s. 47.
[13] Tamtéž, s. 46–47.

B: Not even a hag carries hemp seed to the attic alone. (3)

N: Cause birds of a feather go the whole nine yards! (2)

Tato fráze může být pro překladatele problematická již kvůli samotnému slovu *klekánice*, neboť se jedná o postavu z domácího folkloru, a tudíž známou primárně českému čtenářskému a divadelnímu publiku. Hovoříme o jakési variantě polednice, která si chodí pro děti, jež se po klekání stále toulají venku. Blackwellová se ve svém překladu držela sémantiky originálu a trefně pro problematickou část zvolila slovo *hag* (obdobu naší klekánice, avšak tentokrát dobře známou v anglosaském prostředí). Novák v tomto případě zkombinoval dvě známá anglická přísloví (zvolil spojení *Birds of a feather flock together* neboli *Vrána k vráně sedá*, a *Go the whole nine yards*, které se dá na základě kontextu vyložit různými způsoby, například jako *se vším všudy*), a proto můžeme tvrdit, že se uchýlil k již jednou zmiňované *sémantické aktualizaci*. Jaké rozhodnutí stálo za jeho výběrem skutečných přísloví? Novák podle všeho usiloval o to, aby adaptaci *Zahradní slavnosti* zbavil přísloví, byť smyšlených, odkazujících na komunistickou rétoriku, a rozhodnul se je vyměnit za fráze často se vyskytující v amerických pořadech, jejichž moderátoři je kombinují stejně „surreálně“, jako můžeme pozorovat v *Zahradní slavnosti*.[14]

Stejné strategie se drželi oba překladatelé také při překladu dalších frazémů. Pro ilustraci si ukážeme ještě jedno jejich řešení:

O: Žabinec bez brčka neusmažíš! (25)

B: You can't fry chickenweed without a straw. (7)

N: If you can't stand the heat, it's no use cryin' up a river. (5)

V překladu Blackwellové se opět setkáváme s doslovným překladem neboli kalkem. Tato věrnost vůči originálu však nepůsobí ani na úkor srozumitelnosti, ani komunikativnosti překladu, neboť, jak jsme si uvedli, havlovské frazémy nemají být po zevrubnějším prozkoumání smysluplné, tudíž není nezbytné je významově substituovat za něco specifičtějšího a bližšího cílovým příjemcům.

[14] Viz NOVÁK, Jan. Jan Novak's Foreword to Vaclav Havel's The Garden Party.

Zásadní je pouze zachování jejich formy tak, aby budila dojem autentického přísloví. Zároveň lze o absurdních frazémech v *Zahradní slavnosti* a jejich fungování konstatovat totéž co o jejich skutečných protějšcích, tedy že jejich „zkušenostní obsah není vázán na určité společenské poměry“,[15] a proto po překladu fungují i v jiném prostředí.

Novák se znovu uchýlil k dalším dvěma známým anglickým příslovím, tentokrát zvolil *If you can't stand the heat, get out of the kitchen* (anglická varianta českého idiomu *Kdo se bojí, nesmí do lesa*) a *It's no use crying over spilt milk* (*Nemá cenu plakat nad rozlitým mlékem*). Obdobně jako v předchozím případě se žádný z těchto frazémů významově nevztahuje k předloze. Novákovo rozhodnutí zvolit známá přísloví (a alespoň jejich kombinací docílit určité absurdity) je ovšem vzhledem k ambicím jeho adaptace logické.

Dosud jsme hovořili zejména o překladech frazémů. Nyní se zaměříme na problematiku idiomů vyskytujících se v *Zahradní slavnosti* a jejich převodu. Na vysvětlenou: oba pojmy – *frazém* a *idiom* – jsou téměř identické. Jejich rozdíl spočívá v tom, že frazém je „označením formálních aspektů jevu“, zatímco idiom „aspektů sémantických“ a k jeho analýze se tudíž přistupuje ze sémantického úhlu pohledu.[16]

V následující ukázce se budeme zabývat idiomatickým spojením *tlouct špačky* a jeho doslovným pochopením a ztvárněním. Situace se odehrává ve třetím dějství hry, kdy tajemník ze svého stolu vyndá „dva vycpané špačky“.[17]

O: … opět opatrně vyndá své **špačky**, postaví je tiše na stůl a pak do nich najednou začne **vší silou bušit**.
Tajemnice: Zase **tlučete špačky**?
[…]
Tajemnice: Že se nestydíte! Myslíte, že my nejsme **unavení**? (65)

B: … again carefully drags out his **sack**, puts it gently on the desk and suddenly starts to **hit it furiously**.

[15] ZICH, Otakar. *Lidová přísloví s logického hlediska*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1956, s. 11.
[16] ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda*. Praha: Karolinum, 2011, s. 211.
[17] HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Brno: Větrné mlýny, 2010, s. 64.

Secretary: **Hitting the sack**? Again?

[…]

Secretary: Aren't you ashamed? You think we aren't **tired**? (42)

N: … then takes out his **saw and the saw dust**, sets it on his table and suddenly starts **madly sawing the saw dust**.

Exec. 2: **Sawing saw dust** again?

[…]

Exec. 2: You should be ashamed of yourself! Do you think anybody else has anything **meaningful to do** here? (30)

Idiom *tlouct špačky* podle *Slovníku české frazeologie a idiomatiky* označuje spánek či dřímotu a pravděpodobně je založený na dětské hře, „při níž špaček po šikovném úderu poskočí, odtud metaforicky posunuto na obdobný pohyb hlavy při podřimování".[18] Havel proti sobě ve hře postavil oba významy, tedy jak ten primární, obrazný, tak doslovný.

Blackwellová domácí idiom substituovala za významově podobný *hit the sack* neboli *jít spát*.[19] Jelikož primární význam slovesa *hit* je *udeřit* a *sack* jako substantivum označuje *pytel* nebo *sak*, není problém tento idiom zapojit i do první části dialogu, v němž figuruje jeho doslovný význam, fungující na stejném principu jako české *tlouct špačky*.

Novák ve svém překladu pracuje taktéž s doslovným i figurativním významem, ovšem zvolil ne příliš známý idiom *Don't saw the sawdust*, který je variantou běžnějšího *Don't cry over spilled milk*/*It's no use crying over spilled milk,* vyjadřujícího skutečnost, že nemá cenu hořekovat nad tím, co se již stalo, a ztrácet proto čas – jako například nemožným až absurdním „pilováním pilin". Novák se sice odchýlil od původního významu *spát* a *být unaven*, na druhou stranu jeho dialog na hře se slovy nic neztrácí a stále můžeme hovořit o funkčně ekvivalentním, a tudíž adekvátním jazykovém prostředku. V první řadě se setkáváme s doslovným vytažením pilky a pilin, jejich následným pilováním, aby byl záhy za pomoci totožných slov použit idiom. Obdobně se tato změna projeví

[18] Tlouct špačky. In: ČERMÁK, František, et al. *Slovník české frazeologie a idiomatiky III: Výrazy slovesné*. Praha: LEDA, 2009, s. 799.

[19] Hit the sack. In: *Oed.com* [online]. Oxford University Press, 2015 [cit. 2. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.oed.com/view/Entry/87336?redirectedFrom=hit+the+sack#eid1669229.

v překladu Blackwellové, jejíž ředitel ze stolu vyndá pytel, do nějž skutečně začne tlouci, a tajemnice svou doslovnou i figurativní odpovědí nastíní absurdní situaci.

Další příklad pochází ze samotného začátku hry a ne příliš lichotivě se vyjadřuje o druhém synovi Pludkových, Petrovi:

O: Pludková: Petr je **černá ovce** v rodině!
Pludek: **Černý Petr**! (20)

B: Mrs Pludek: Peter is the **black sheep** of the family.
Pludek: The **blackguard**! (3)

N: Bea: Mark's the **black sheep** of this family.
Ollie: He's the **black Mark**! (2)

Překlad idiomu *černá ovce* není problematickým, neboť angličtina disponuje doslovným ekvivalentem *black sheep* se stejným významem. Co ovšem již určitý problém představuje, jsou následující věty dialogu. Již jsme uvedli, že postavy ve hře se častěji uchylují k mechanickému spojování slov a myšlenek nehledě na to, jestli ve výsledku budou smysluplné či nikoli. Proto není překvapením, že otec Pludek zvolá jako odpověď *Černý Petr*. V českém prostředí na mysli patrně vyvstane karetní hra, v níž prohraje právě ten, kdo si vytáhne kartu s Černým Petrem. Zatímco v angličtině je tato hra známá pod názvem *Old Maid*, překladatel s takovým výrazem příliš nesvede, pokud chce využít tvořivé hry s jazykem originálu. Levý v obdobných případech tvrdí, že je „třeba něco obětovat: buď slovní hříčku, nebo význam jejích složek".[20]

Poněvadž Blackwellová nemohla nijak operovat se jménem Petr, rozhodla se využít adjektivum *black* a jako variantu Pludkovy odpovědi zvolila *blackguard* neboli *lump, darebák*. Zásadní je zejména skutečnost, že tento obrat má negativní konotace obdobně jako *Černý Petr* v češtině, tudíž její řešení si zachovává stejnou komunikativní funkci. Neméně zajímavé je řešení Nováka, jenž ovšem již od začátku (zřejmě účelně) pracuje se jménem Mark. Ve výsledku se nám proto

[20] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 118.

dostává Pludkovy reakce v podobě slov *black Mark*. Tentokrát toto slovní spojení sice neoznačuje karetní hru, ale znovu se jedná o nelichotivá slova popisující situaci, v níž jste pochybili a kterou lze přeložit například slovy *(máš u mě) vroubek* nebo *černý puntík*.

V této kapitole jsme si uvedli některá problematická místa Havlovy hry, která spadají do oblasti frazeologie a idiomatiky a která by mohla překladatelům činit jisté potíže. Přestože se oba zmiňované překlady zásadně liší již ve skutečnosti, že Novákův překlad (jak jsme uvedli již svrchu) je volnou adaptací a jeho překladatelská řešení se tedy i na úrovně převodu „havlovské fráze" diametrálně rozcházejí s těmi, které zvolila Blackwellová, můžeme říci, že ani jeden z nich recipienty svých překladů neochudil o žádný jazykový ani obsahový prvek originálu. Oběma překladatelům se podařilo zachovat komiku, či spíše absurdnost, již zmíněné frazémy a idiomy a jejich užití v konkrétních dramatických situacích v Havlově hře navozují.

6.2 Slovní hříčky

Výše jsme si představili *gagy frazeologické*, jež se v *Zahradní Slavnosti* vyskytují v hojném počtu. Nyní se zaměříme na další jazykové prvky, jejichž prostřednictvím taktéž dochází k absurdnímu ozvláštnění Havlovy hry a které nezanedbatelným způsobem přispívají k navození celkové atmosféry dramatu. Řeč je o *slovních gazích*, jimiž Kačer míní „slovní spojení, která jsou sice tvořena zcela ústrojně, ale v nichž setkání dvou pojmů (příp. víceslovných pojmenování) vede ke komickému účinku".[21] Jako ukázku takovýchto spojení uvádí například „*hlavní vchod B13*" či „*sekretariát humoru*", jež sami o sobě vyvolávají pocit směšnosti a absurdity.[22]

Se slovními gagy se v této kapitole rovněž zaměříme na *jazykové hříčky*, které s nimi úzce souvisejí a liší se od nich především ve skutečnosti, že „znesmyslňující konfrontace není dána přímým setkáním – jakýmsi krátkým spojením – dvou kontextů v podobě dvou fází gagu, ale vyplývá přímo ze

[21] KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky, s. 219.
[22] Tamtéž, s. 220.

souvislostí situačních“.[23] Pro ilustraci Kačer odkazuje na známý byrokratický dialog ze třetího dějství hry:

O: Tajemnice: Ale soupis **likvidačních forem** je bez soupisu **delimitačních norem** neplatný!
Ředitel: A to by nestačil soupis **likvidačních norem** podložený soupisem **delimitačních forem**?
Tajemnice: To by zneplatnilo likvidaci.
Ředitel: Není to trochu **formální norma**?
Tajemnice: Naopak: je to zcela **normální forma**. (50)

B: Secretary: But the list of the **liquidation forms** is invalid without the list of the **delimitation norms**!
Director: Wouldn't a list of the **liquidation norms** supported by a list of **delimitation forms** be enough?
Secretary: That, I'm afraid, would make the whole liquidation invalid.
Director: Goodness, isn't this **norm** a bit **formal**?
Secretary: On the contrary, it's a perfectly **normal form**. (29)

N: Exec. 2: But the list of the **downsizing forms** is invalid without the summary of the **delimitational norms**!
CEO: But isn't the list of the **downsizing forms** enough if it's based on the summary of the **delimitational norms**?
Exec. 2: That would invalidate the entire downsizing.
CEO: Isn't that a bit of a **formal norm**?
Exec. 2: On the contrary! It is a perfectly **normal form**. (21)

Uvedený dialog je pouze krátkým úryvkem, jemuž předchází a po němž následuje konverzace v podobném duchu, kombinující všemi myslitelnými způsoby pojmy *forma* nebo *norma, likvidace* nebo *delimitace*. Podle Trenského účastníci dialogu jednají matematicky jako počítače a dodává, že pokud daná slova (tedy forma, norma, likvidace a delimitace) nahradíme písmeny *a, b, c, d*, získáme vzorec „a-b,

[23] Tamtéž, s. 222.

c-d, a-b, c-d, a-d, b-d, d-b, c-d, a-c“.[24] Zrovna v takovém případě není text pro překladatele nijak obtížným, neboť se dá snadno a se stejným účinkem převést i do angličtiny, jak dokazuje výše uvedený překlad Blackwellové i Novákův. Právě Novák, na rozdíl od Blackwellové, se při překladu spojení formální norma/normální forma držel paralelní výstavby jmenných frází originálu (adjektivum + substantivum), čímž podtrhl kontrast těchto slov. Nicméně v rámci delimitačních a likvidačních forem/norem nevariuje a slova nekombinuje jako v originále (jak činí Blackwellová).

Avšak překlad jazykové komiky nemá vždy takto přímočará řešení. Překladatelka Milena Poláčková uvádí, že „[p]ři překládání prvků jazykové komiky se většinou dostává do konfliktu požadavek zachování sémantického obsahu textu a všech jeho jednotek […] s požadavkem zachování stylistického charakteru textu“, a právě skutečnost, že „jazyková komika využívá potenciálních významových vztahů výrazů na základě podobnosti nebo společného rysu jejich formy“, znesnadňuje uvedené požadavky bezezbytku naplnit.[25] Na druhou stranu si Poláčková nemyslí, že by bylo nemožné jazykové hříčky přeložit:

> Každý jazyk má své prostředky, jimiž plní dorozumívací funkci, a má prostředky, jimiž dosáhne žádoucí reakce adresáta sdělení, a navíc lze v každém překladu využít funkčních posunů a kompenzací.[26]

Slovní hříčky Poláčková rozděluje do dvou okruhů: „u prvního z nich jde jenom o žertování se slovy, o hru s jazykem“, zatímco „u druhého typu se smějeme nejen jazyku […], ale i tomu, o čem se mluví, co si dovedeme představit a co nám jako představa připadá směšné“.[27] Eisner již ve třicátých letech dvacátého století o jazykových hříčkách napsal následující: „Taková hříčka může být rozmarná, kousavá, frivolní, hlubokomyslná, ale vždy je fenoménem jazykovým a proto i

[24] TRENSKY, Paul I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal*, s. 53.
[25] POLÁČKOVÁ, Milena. Jazyková komika a překlad. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 118.
[26] Tamtéž, s. 119.
[27] Tamtéž, s. 120.

překladatelským.“[28] Jak si s nimi poradili Blackwellová a Novák, si nyní ukážeme na několika vybraných příkladech.

Následující ukázka pochází z druhého dějství, v němž tajemník a Plzák diskutují otázku techniky a umění:

O: Tajemník: O objevech kapitána **Nema** –
Plzák: **Nemá**! Ani potuchy nemá… (41)

B: Clerk: About the discoveries of **Captain Nemo**. **He hasn’t got** –
Falk: Of course **he hasn’t**! He hasn’t got a clue… (21)

Na této ukázce se můžeme opět přesvědčit, že Havlova hra je vpravdě „language-driven“, jak ji trefně označil Jiří Rambousek,[29] a její postavy se chytají jednotlivých slov pouze na základě jejich formy, aniž by si uvědomovaly jejich skutečný význam. V tomto ohledu jsou na místě slova Levého: „Je důležitý vyvážený poměr mezi vlastním významem věty a jejím významem v kontextu.“[30] Podle Rambouska chtěl Havel tímto způsobem poukázat také na Plzákovu nevzdělanost, která se v průběhu hry projevuje i na jiných místech.[31] Výše citovaná slovní hříčka je kromě zvukové i grafické podoby založena na možnostech češtiny coby flektivního jazyka deklinovat vlastní jména. Angličtina jako analytický jazyk toto neumožňuje a pro překladatele je téměř nemožné stejným způsobem navázat vhodnou replikou.

Jak vidíme, Blackwellová se v tomto případě uchýlila k rozšíření dialogu pomocí doslovného „he hasn’t got“, čehož se Falk pohotově chytí a danou frázi, jak je pro *Zahradní slavnost* typické, zopakuje. Přestože k jistému posunu významu fráze v obou verzích repliky skutečně došlo, toto řešení do okolního textu dobře zapadá. Novákův překlad v tuto chvíli neuvádíme z prostého důvodu, že se rozhodl daný úryvek s kapitánem Nemem vypustit. Novák však často

[28] EISNER, Pavel. O věcech nepřeložitelných. *Slovo a slovesnost* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1936, roč. 2, č. 4, s. 233 [cit. 4. 4. 2015] Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=163.
[29] RAMBOUSEK, Jiří. Notes on Translation of Václav Havel’s Plays, s. 164.
[30] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 119.
[31] RAMBOUSEK, Jiří. Notes on Translation of Václav Havel’s Plays, s. 164.

kompenzuje na jiných místech, nedá se tudíž hovořit o jakkoli významném ochuzení jeho adaptace.

Dalšího Havlova slovíčkaření se dočkáme ve stejném dialogu. Výše citovanému příkladu předcházely následující repliky:

O: Tajemník: Četl jsem nedávno **Dvacet tisíc mil pod mořem** –
Plzák: A my dokážeme brzo číst **ještě hlouběji pod mořem**! (41)

B: Clerk: I've just read **Twenty Thousand Leagues under the Sea**.
Falk: Soon we'll be able to read at **even greater depths**! (21)

N: Exec. 1: Just recently, I have reread **451 Fahrenheit** –
Slug: Pretty soon, we'll be able to read **a lot hotter stuff** than that! (15)

Havel nám opět komicky představuje doslovné pochopení tentokrát názvu literárního díla a zároveň znovu naznačuje, že Plzák není v konverzaci ten sečtělejší. V angličtině nám nyní doslovný překlad funguje na stejném principu, jaký byl zamýšlen v původním českém textu. Jedinou změnu, kterou Blackwellová provedla, je již neopakování slov „pod mořem"/„under the sea" při druhém výskytu v originálu. Jistě se v českém textu jedná o jakousi redundantní informaci, na druhou stranu i takový pleonasmus můžeme v Havlově tvorbě považovat za cílený stylistický prostředek.

Novák se ve své aktualizované adaptaci rozhodl slavný Vernův román (pocházející již z roku 1869) nahradit románem současnějším, bližším dnešním čtenářům či divákům. Výběr Bradburyho románu *451 stupňů Fahrenheita* (z roku 1953) a zvolenou reakci na něj („a lot hotter stuff than that") můžeme považovat za velmi pěknou a vtipnou substituci a aktualizaci zároveň.

V Havlově hře můžeme najít i pokus o zavádění nových slov (anglicky „coinage") opět s cílem vytvořit určitou komickou jazykovou hříčku. Následující ukázka je vyústěním poměrně rozsáhlé konverzace mezi ředitelem a Hugem, jež se točí kolem spojky „ale":

O: Hugo: Mě ale žádným „ale" **neoalíte**! (60)

B: Hugo: You can't **but me up** with your '**buts**', you know! (38)

N: Hue: You're not going to **but me into** anything with your 'but!' (27)

Novým slovesem, vzniklým právě z jazykové hříčky založené na spojce „ale", chce Hugo říci, že jej ředitel *neoklame*. Blackwellová i Novák se snažili tuto Hugovu reakci zachovat, ačkoli k ní každý přistoupil trochu jiným způsobem.

Na rozdíl od originálu v překladu do angličtiny vyvstane nový humorný prvek, neboť anglická spojka „but" se vyslovuje stejným způsobem jako hovorové *butt* neboli *zadek*. Blackwellová tuto skutečnost posílila ještě tím, že v jednom případě ze spojky „ale" vytvořila množné číslo „buts", čímž docílila nejen nesmyslného gramatického tvaru, ale zároveň dala prostor dvojsmyslu.

O motivaci smyšlených frází „but me up" a „but me into", tedy anglických variant českého *neoalit*, se můžeme pouze přít. První z nich (Blackwellová) může odpovídat idiomu *butt up against*, značící kolizi nebo kontrast (příkladem může být věta „My ideas butted up against his beliefs"). V angličtině existuje také fráze *butter somebody up*, znamenající někomu lichotit. Přestože neodpovídá významu *oklamat*, v kontextu dialogu by asociace s touto frází nebyla příliš nelogická. Novákův výraz „but me into" vyvolává silné asociace s frází *push me into* neboli *na někoho tlačit*. V případě takovéhoto vyložení se záměnou *push* za *but* a hříčky s *butt* Novákovi opět povedl velmi zdařilý překlad originálu.

Zatímco v předešlé ukázce se s novým slovesem Blackwellová i Novák vypořádali, dalšího neologismu již nevyužili:

O: Ředitel: Nechci se přít, ale kde byl ten sborník **projednán**?
Tajemnice: Na letošním likvidačním aktivu.
Ředitel: A kde byl pak **odsouhlasen**?
Tajemnice: Na loňské likvidační konferenci.
Ředitel: A **unesporněn**?
Tajemnice: Na předloňském likvidačním zasedání… (51)

B: Director: … where were the decrees **enacted**? […] And where were they unanimously **voted on**? […] And finally **validated**? (29–30)

N: CEO: … where was this manual first **proposed**? […] And where was it **adopted**? […] And where was it **confirmed**? (21)

V tomto dialogu, jak komentuje Kačer, se setkáváme s „kontrastem dvojího, logicky protichůdného stupňování (projednán – pak odsouhlasen – unesporněn; na letošním aktivu – na loňské konferenci – na předloňském zasedání)“.[32] Z hlediska překladu nás zajímavá nejvíce nově vzniklé slovo „unesporněn“ neboli, slovy Kačera, „neústrojný zmetek“.[33] Předchází mu dvě velice formální slovesa, typická pro právnickou mluvu, jež byla ekvivalentně zachována v obou překladech. Sloveso „unesporněn“ má základ v adjektivu *nesporný,* a jak poukazuje Rambousek, významově toto nové verbum má za cíl *učinit něco nepopiratelným/nesporným*.[34] Na druhou stranu slovesa *validated* a *confirmed* jsou standardními výrazy a žádnou jazykovou hříčku v sobě neskrývají.

Pokud bychom chtěli ještě na okamžik zůstat u nejproblematičtějších míst, na nichž překladatelé ve svých převodech nereflektovali hru s jazykem přítomnou v originálu, je patřičné zmínit hříčku, jejíž efekt spočívá ve vzájemném přizpůsobování samohlásek:

O: Hugo: Jen aby! Doležal už **odešel**?
Ředitel: Bohužel – už **odušel**… (64)
[…]
Ředitel: Doležal? […] Už **odušal.** (65)

Oba překlady konverzaci zachovaly, nicméně bez jakékoli jazykové komiky, ať už postavené na změně samohlásek nebo jiném principu. Avšak při takové frekvenci různých jazykových her a paradoxů je občasná ztráta akceptovatelná a nelze ji vnímat jako zásadní ochuzení, neboť celkový Havlův styl je demonstrován na jiných místech v celém textu. Pakliže jsou tedy adresáti ať už jednoho či druhého překladu ochuzeni o konkrétní hříčku originálu, nelze nutně vyvozovat, že by tím utrpěla hra jako celek.

[32] KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky, s. 223.
[33] Tamtéž, s. 223.
[34] RAMBOUSEK, Jiří. Notes on Translation of Václav Havel’s Plays, s. 165.

Další ukázkou dvou možných pojetí překladu slovní komiky *Zahradní slavnosti* je poněkud banální, ovšem v originálu velmi funkční replika ze třetího dějství, již pronáší ředitel směrem k tajemnici.

O: Ředitel: … jste přece **žena** – tak se **vzmužte!** (51)

B: Director: **Chin up, old girl** – you're a **woman** – (30)

N: CEO: … you are a **woman** – **take it like a man**! (22)

Vzchop se, vzmuž se, to jsou slovesa, kterými častujeme kohokoli, nehledě na to, zdali je muž nebo žena. Nicméně ředitelovo zdůraznění „jste přece žena" a pro něj logické vyústění „tak se vzmužte" nabírá značně komického významu. Angličtina disponuje řadou poměrně ekvivalentních výrazů, například *pull yourself together* nebo *brace up*. Stejně jako v češtině i v angličtině existuje obrat založený na slově *man*: toho využil právě Novák, jehož překlad tudíž nabývá stejného paradoxního významu, jaký zamýšlel Havel. Blackwellová sice použila jeden z vhodných ekvivalentů *chin up*/*hlavu vzhůru*, ale zmiňovanou hříčku *woman*/*man* nezachovala. Za pokus o částečnou kompenzaci u Blackwellové ovšem můžeme považovat nepříliš idiomatické oslovení „old girl", založené patrně na vcelku běžném *old chap* či *old friend*, jež sice může mít kvalitativně podobný účinek jako protimluv originálu, ovšem jeho přesunutím mimo pointu repliky dochází k jeho citelnému oslabení.

Ke slovním gagům v *Zahradní slavnosti* patří také čtyři telegramy od Kalabise, jež Amálka v prvním a čtvrtém dějství přináší a čte Pludkovi. Na rozdíl od běžných telegramů, tyto zachycují i Kalabisova slova adresovaná jeho písařce a v průběhu čtení zprávy můžeme na pozadí sledovat, jak se vyvíjí vztah mezi Kalabisem a písařkou. K těmto pasážím Kačer dodává:

> V těchto telegramech se tak vlastně prolínají dva významově spolu vůbec nesouvisející jazykové kontexty […] ozvláštňují se tím však nikoliv tyto kontexty samotné, ale jejich společný nositel – František Kalabis – a jeho prostředí – úřad.[35]

[35] KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky, s. 221.

Kalabisova zpráva je od osobní konverzace odlišena velkými tiskacími písmeny bez diakritiky, zatímco slova určená mimo zprávu jsou zachycena standardní grafikou a se všemi náležitostmi:

> Amálka: […] RAD BYCH MU TOUTO CESTOU POGRATULOVAL K TOMUTO HEZKEMU USPECHU. Vážně jste v Nespekách ještě nebyla? Kopíráky? U Hirsche ve stole. A ty lesy! Pište: MĚLI BYCHOM SE NEKDY SEJIT. Nezapomeňte – TVUJ FRANTA KALABIS – na plavky! (68)

Zatímco v tomto duchu se nesou všechny tři telegramy, poslední má následnou formu:

> Amálka: […] Kydy nasi Midy! Neverim Vam! A kdyz tak, to musi pryc! STRAŠLIVĚ SE MI PO TOBĚ STÝSKÁ A NEMŮŽU TO UŽ VYDRŽET! Vydirat nebudete, to vam rikam! TVŮJ STARÝ – Lharko! – VĚRNÝ – Devko! – FRANTA – Kaceno! (73–74)

Při překladu se samozřejmě ztratí hra s diakritikou (zejména v případě posledního telegramu, kdy dojde k obměně – viz výše) a tedy na první pohled patrné odlišení dvou prolínajících se promluv. Blackwellová ovšem zvolila pro část adresovanou Pludkovi o poznání formálnější tón, než zaznamenáme v původním textu, a naopak pro konverzaci s písařkou se rozhodla pro hovorovější vyjadřování (stažené tvary, frázová slovesa), čímž docílila taktéž určité diferenciace mezi těmito dvěma rovinami:

> Amanda: DEAR ALBERT, I HEAR THAT YOUR SON HUGO HAS BEEN PUT IN CHARGE OF LIQUIDATING THE LIQUIDATION OFFICE. Have you got it, Ann darling? We'll push off at twelve. Don't bother love, I'll take the ham in its own juice. I SHOULD LIKE TO TAKE THIS OPPORTUNITY TO CONGRATULATE HIM ON HIS SIGNAL SUCCESS. (44)

V Novákově adaptaci došlo k obměně telegramu za současný e-mail. Zpráva od Kalabise (Franka Kanabise v Novákově verzi) je odlišena pouze pomocí uvozovek:

> Alma (reads): Dictated, but not read. "My dearest Ollie! You cannot even conceive how happy I am that your Hue" – yesterday, he still had his drawer full of staples. I didn't eat them! What, you wouldn't want a fur coat? Take this down: "He was put in charge of the extremely important task of constructing…" (34)

Zatímco při čtení hry přeložené telegramy fungují alespoň graficky, na jevišti ztrácejí onu komičnost originálu, již v mluvené řeči vyvolává chybějící diakritika.

Absence diakritiky se v českém textu ovšem neomezuje pouze na text telegramů, ale jsou jí kontaminovány i navazující dialogy. Hned po prvním telegramu Pludek přebírá jeho charakteristické znaky:

> Pludek: **Neprijde! To je nas konec! Bozka, nikdo nas nema rad!**
> Pludková: Nebuď hned hysterický, Oldřichu! **Neprijde on za Hugem, prijde vraj Hugo za nimi!** (27)

Anglický překlad na tento jazykový jev nemůže v podstatě ničím reagovat:

B: Pludek: He won't come! We're finished! Nobody cares for us, Berta!
Mrs Pludek: Stop being hysterical, Albert. If he doesn't come to Hugo, Hugo will go to him! (9)

N: Ollie: He ain't comin'! It's all over! Nobody gives a damn about us, Bea!
Bea: Get a hold of yourself, Ollie! If he ain't gonna go to Hue, then Hue's gonna go to him! (6)

Tato skutečnost je příkladem jednoho z největších ochuzení původního textu, kterého se anglický překlad dopouští. Na druhou stranu jsme si uvedli, že *Zahradní slavnost* je obdobných hříček s jazykem plná, a proto se nejedná o významnou, natož klíčovou chybu, která zásadně pozměnila celkový dojem z hry.

Při pohledu na Havlovu práci s jeho rodným jazykem a způsob, jakým slovní hříčky vytváří, nám z uvedených ukázek vyplývá, že se při překladu víc než kdy jindy uplatní zejména funkční přístup a nezbytná kreativita překladatelů.

6.3 Kulturně specifické prvky

Model odcizení se sobě sama i ostatním Havel nejlépe demonstroval na zmiňovaných frazeologických jevech a slovních hříčkách. Kromě nich se ovšem také uchýlil k častému odkazování na určité kulturně specifické prvky, po většinu známé pouze v českém prostředí, které opět přiváděl k absurdnosti jejich kombinováním či záměrným spletením. Ve hře se tedy objevuje „parodická fráze čechovovského dialogu, lyriky Fráni Šrámka, Jaroslava Seiferta nebo Viktora Dyka“.[36] Zároveň je možné se ve hře kromě specifických odkazů setkat s narážkami na dobové reálie. Hořínek uvádí, jak na takové skutečnosti reagovalo publikum:

> Diváci si hravě a škodolibě dosazovali do abstraktních schémat své konkrétní zkušenosti a smáli se i zdánlivě vyprázdněným floskulím. Dramatik jim ovšem vycházel vstříc poskytováním určitých záchytných bodů ve formě narážek, citací a pseudocitací.[37]

Slovenský překladatel Ján Vilikovský uvádí, že „[p]řekladem se dostávají do kontaktu dvě rozličné kultury“, a dodává, že překladatel stojí před otázkou „do jaké míry může předpokládaného čtenáře konfrontovat s příznaky cizího prostředí“.[38] Právě tyto cizí jevy, s nimiž se může překladatel potýkat, rozděluje do tří oblastí:

1. materiální specifika;
2. jazyková specifika;
3. specifika kulturního kontextu.[39]

[36] VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*, s. 53–54.
[37] HOŘÍNEK, Zdeněk. Absurdní paraboly v hrách Václava Havla.
[38] VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002, s. 138.
[39] Tamtéž, s. 138.

V této kapitole se budeme zabývat zejména bodem třetím, specifikami kulturního kontextu, do nichž Vilikovský mimo jiné řadí „narážky a ozvěny, zejména literární, a odrazy představ o světě spojených s danou kulturou“.[40] Jazykovědec Povejšil o problematice překladu kulturního kontextu a aluzí tvrdí, že dříve se překladatel musel vypořádávat pouze s okruhem „znalostí na univerzalistickém základě latinském“, zatímco nyní se setkáváme s texty „z nejrůznějších kulturních oblastí, z nejrůznějších národních literatur“.[41] Existuje tedy ideální přístup, jaký lze k překladu těchto jazykových prvků zaujmout? Vilikovský uvádí tři nejčastější překladatelská řešení:

1. prvky cizí převažují nad domácími; tento stav můžeme označit za exotizaci;
2. prvky domácí převažují nad cizími; tento případ můžeme nazvat naturalizací;
3. prvky domácí a cizí se udržují v rovnováze.[42]

Autorem pojmů *exotizace* a *naturalizace* je německý filosof Friedrich Schleiermacher, jenž se přikláněl k tomu, aby se v překladu zachovaly právě prvky exotizační. Podle něj šlo o jediný správný přístup, neboť, jak shrnuje jeho úvahy Vilikovský, „čtenář má mít nejen nejasný dojem, že čte dílo cizojazyčné, ale musí ve svém jazyku dostat zcela určitou představu o cizosti a osobitosti originálu“.[43]

Problematikou překladu kulturních narážek a aluzí se zabývá také Levý, který tvrdí, že „nejde o uchopitelnou, vydělitelnou složku, ale o kvalitu, která v různé míře prostupuje všechny složky literárního díla: jazykový materiál, formu i obsah“.[44] V kapitole nazvané Národní a dobová specifičnost se poměrně detailně věnuje například překladu jmen či okruhu problémů vzniklých časovým a místním odstupem překladu od originálu. Podle něj má překladatel zachovat pouze takové prvky, které jsou „charakteristické pro cizí prostředí“, a není nutné lpět na úplně

[40] Tamtéž, s. 139.
[41] POVEJŠIL, Jaromír. Kulturní kontext, aluze. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 155.
[42] VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*, s. 139.
[43] Tamtéž, s. 79.
[44] LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 109.

všech.[45] Nyní se podíváme na některé takové příklady ze *Zahradní slavnosti* a postupy, které její překladatelé při převodu do angličtiny zvolili.

Následující ukázka pochází ze závěru prvního dějství, kdy rodiče Pludkovi posílají Huga na Zahradní slavnost, dojatě se s ním loučí a předávají mu poslední životní moudra, jako kdyby šel do světa:

O: Pludek: … **Nezahyneš-li, nezahynu – zradíš-li, zradíš – budou-li, budem**! Jsi můj syn! **Kdo neví, jak z konopí musí do Prahy pro rozum a do Budouli pro budem**! (28)

B: Pludek: … **Stone walls do not an iron bar! To be or not, aye there's the rub! Consider the lilies of valley, they spoil not, neither do they tin.** You are my son! **He who doesn't know how to wade through the rye must go to Prague for his wits**! (10)

N: Ollie: … **If you leave me, can I come with you? But of course you won't leave me!** You're still my son! **And if you don't think so, think again**! **You're a part of my family!** (7)

Havel v tomto případě cituje verše (ačkoli v dosti upravené a pro jeho styl příznačné formě) ze slavné básně Viktora Dyka Země mluví (1921): „Opustíš-li mne, nezahynu / Opustíš-li mne, zahyneš!" Pravděpodobně se nejedná o náhodný výběr těchto konkrétních veršů, neboť úzce souvisí s tehdejší komunistickou rétorikou. Advokát Milan Hulík (známý například jako bývalý obhájce disidentů) doslova tvrdí, že tyto verše „otloukali komunisté čtyřicet let o hlavy exulantů", a přestože je Dyk původně emigrantům vůbec neadresoval, „staly se klackem na zrádnou emigraci".[46] Havel dal původním veršům novou, nesmyslnou formu a podobným stylem přistupovala k překladu i Blackwellová, jež se rozhodla substituovat Dyka verši básníků anglických.

[45] Viz tamtéž, s. 111.

[46] HULÍK, Milan. Společnost: Opustíš-li mne… In: *Neviditelnypes.lidovky.cz* [online] 5. 1. 2011 [cit. 8. 4. 2015]. Dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-opustis-li-mne-dck-/p_spolecnost.aspx?c=A110103_230504_p_spolecnost_wag.

První verše v její verzi mají původ v básni To Althea, from Prison (1642) od Richarda Lovelace. Přestože jejich znění je „Stone walls do not a prison make, nor iron bars a cage“, Blackwellová slova upravila tak, aby docílila obdobné absurdity, jaká se vyskytuje v originálu. Významově se samozřejmě liší od Dykovy básně určené poslancům, na druhou stranu oba básníci svá díla napsali z vězení, tudíž o určité paralele hovořit lze. Dále pravděpodobně jako variaci na „budou-li, budem“ citovala Shakespeara, konkrétně Hamletův monolog, z nějž použila slavné „To be, or not to be“, které spojila s „aye there's the rub“ z pozdějšího úseku Hamletovy úvahy. Ačkoli již v této fázi by překlad odpovídal výchozímu textu, Blackwellová jej rozšířila o pasáž pocházející z Matoušova evangelia (zřejmě v tzv. autorizované verzi krále Jakuba), a to: „Consider the lilies of the field, how they grow; they toil not, neither do they spin.“ Nicméně opět nezachovala původní podobu textu a divákům spíš naznačila, odkud Pludkova životní moudra pocházejí.

Další přímá reference z ukázky odkazuje na skutečné město – Praze, ale také na město smyšlené – Budouli, v němž si má Hugo zajít „pro budem“ a jehož názvem Havel naráží na předešlý citát. Vzhledem k této skutečnosti bude překladatel jen těžko hledat ekvivalentní řešení. Blackwellová ve svém překladu na předešlé citace nenavázala a zmínku o tomto imaginárním městě úplně vypustila. Zachovala pouze první část tohoto přísloví, inspirována zřejmě slokou z dětské písničky Comin thro' the Rye.

Novákův překlad se v tomto případě radikálně liší, neboť až na jednu větu nezachoval žádnou podobu s výchozím textem. Na druhou stranu i z jeho překladu čiší určitá absurdita. Část onoho rozporného textu („If you leave me, can I come with you?“) pravděpodobně pochází z refrénu písně kapely Mental As Anything. Dále pokračoval v podobném duchu protimluvnou frází „if you don't think so, think again!“, jíž navazuje na Havlův absurdní styl.

Zatímco se Pludek se synem loučil částečnými slovy Dyka, Pludková si na pomoc bere slova českých básníků Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta:

O: Pludková: **Bylo to překrásné, žel všecko má svůj konec**
Polibek kapesník siréna lodní zvonec –
Vrátí se, Oldo? Jistě vrátí
a řekne tiše: maminko má,

Jak je to hezké u nás doma!
Pludek: (zpívá) **Už mi koně vyvádějí** – (28)

První verše („Bylo to překrásné, žel všecko má svůj konec / polibek kapesník siréna lodní zvonec“) pocházejí z Nezvalovy básně Sbohem a šáteček (1934), uvedené ve stejnojmenné lyrické sbírce. Vybraná sbírka je velmi příhodná pro situaci, která se odehrává u Pludků, neboť při loučení se svým synem se uchýlí ke slovům, jimž dává Nezval sbohem Paříži a Itálii. Od Nezvala se Pludková přesouvá k poetice Jaroslava Seiferta, když cituje jeho verše: „maminko má, jak je to hezké u nás doma, pocházející z básně Hora Říp“ (sbírka *Šel malíř chudě do světa*, 1949). U motivu loučení zůstává i Pludek, jenž začne zpívat lidovou píseň Už mně koně vyvádějí. Nyní se podíváme, jak si s těmito verši poradili Blackwellová a Novák.

B: Mrs Pludek: **I'll drink to you only with mine eyes**
For parting is such sweet sorrow
I could tomorrow and tomorrow
O Mother, dear Mother
One day he will say
Home, O sweet home
It's here I shall stay
Pludek: (*Sings*) **You'll take the low road and I'll take the high road** – (10)

Slova, jimiž Pludková začíná, pravděpodobně odkazuje na milostnou báseň Song to Celia anglického dramatika a básníka Bena Jonsona z roku 1616, která obsahuje verš „Drink to me only with thine eyes“. Dále ale pokračuje dalším odkazem na Shakespeara, tentokrát hru *Romeo a Julie,* z níž z druhého dějství parafrázuje Juliina slova „Parting is such sweet sorrow / That I shall say good night till it be morrow“.

Zatímco je pochopitelné, že Blackwellová necitovala v překladu Nezvala ani Seiferta, kteří by anglickému publiku s největší pravděpodobností nic neřekli, je poněkud s podivem, jaké texty místo toho zvolila. V originále Pludková lká nad odchodem svého oblíbeného syna, ale vybraná slova ze zmiňované básně a hry

jsou pronášena mezi milenci, což původnímu významu nyvého loučení téměř vůbec neodpovídá. Zbylá část promluvy je již volným překladem, jenž nemá žádnou předlohu ve skutečných anglických literárních dílech. Píseň, kterou Pludek zpívá v češtině, Blackwellová substituovala za tradiční skotskou píseň The Bonnie Banks o' Loch Lomond, jejíž refrén začíná slovy: „O ye'll take the high road and I'll take the low road." Na základě textu (např. „me and my true love will never meet again") se zdá, že opět pojednává o lásce dvou lidí, tudíž se nejedná o příliš vhodnou substituci české písně Už mně koně vyvádějí.

Nyní srovnejme překlad Blackwellové se stejnou pasáží z překladu Nováka:

N: Bea: **Two roads diverged in the wood and I,**
I took the one less travelled by –
Ollie, will we ever see him again?
Sweet home, Alabama, sweet home –
Ollie (*sings*): **We got married in a fever,**
Hotter than a pepper sprout,
Been talkin' 'bout Jackson
Ever since the fire went out – (7)

Autorem veršů „Two roads diverged in a wood, and I / I took the one less traveled by" je americký básník Robert Frost. Tato báseň The Road Not Taken pochází ze sbírky *Mountain Interval* z roku 1916. Přestože nepojednává konkrétně o loučení, určitým způsobem koresponduje s Hugovým odchodem a obavami jeho rodičů, jakou cestou se v životě vydá. Slova „Sweet home, Alabama" poté odkazují na notoricky známou píseň americké kapely Lynyrd Skynyrd, v níž je vyjádřena touha po návratu domů. Sloka, již zpívá Pludek/Ollie, pochází ze skutečné písně Jackson od Billyho Wheelera, reflektující zmírající manželství, jíž Ollie pravděpodobně vyjadřuje své vnitřní obavy. V tomto případě se tedy Novák rozchází s původním významem, neboť touto slokou upírá Ollie pozornost spíš na své manželství než na odchod syna.

Poměrně často se v *Zahradní Slavnosti* vyskytují odkazy na básníka Fráňu Šrámka, ať už ve formě narážek, kterých není snadné si pokaždé všimnout, tak přímých referencí:

O: Tajemnice: … použil jste při tom několika **Šrámkových veršů ze Splavu**. Vzpomínáte? **Tisíc jsem slyšela** –
Ředitel: **Houslí a fléten, a to byl květen** –
Tajemnice: Anebo: **Kyj v pravé ruce** –
Ředitel: **V levé mladou krásnou ženu** –
Tajemnice: Anebo: **Slyš ty mne, čtyřlístku, slyš ty mne, jeteli** –
Ředitel: **Nyní mu nesmím už říkati příteli** – (51)

Tento dialog probíhá v kanceláři Zahajovačské služby mezi tajemnicí a ředitelem. Všechny citované verše pocházející ze sbírky *Splav* (1916) skutečně patří tomuto významnému českému básníkovi. Verše „Tisíc jsem slyšela houslí a fléten, a to byl květen“ lze najít v básni Žena; „Kyj v pravé ruce / v levé mladou krásnou ženu“ patří do básně Les a v neposlední řadě „Slyš ty mne, čtyřlístku, slyš ty mne, jeteli / nyní mu nesmím již říkati příteli“ z básně Dívka a čtyřlístek. Všechny vybrané básně mají milostný podtext, odpovídající vztahu, jaký je naznačen mezi tajemnicí a ředitelem.

Anglické překlady tohoto dialogu znějí následovně:

B: Secretary: You quoted **Shakespeare**, remember? ‘**Shall I compare thee to a summer’s day’** –
Director: **‘Thou art more lovely and more temperate’** –
Secretary: And then, **‘When daffodils begin to peer’** –
Director: **‘With heigh! the doxy of the dale’** –
Secretary: And then from **Sramek**, **‘Farewell clover, ’tis the end’** –
Director: **‘I may no longer call him friend’** – (30)

N: Exec. 2: … you had used the **words of a song**. Do you remember? **Don’t wanna be your tiger, don’t wanna be a square** –
CEO: **I just wanna be yo-ur teddy bear!**

Exec. 2: Or: **sex and drugs and rock'n roll** –
CEO: **That's all my body needs!**
Exec. 2: Or: **Hey, Mr. bartender, one Bourbon, one Scotch** –
CEO: **And one bill!** (21)

Blackwellová se uchýlila ke kompromisu mezi naturalizací a exotizací. V prvním případě jsou Šrámkovy verše nahrazeny Shakespearovými, konkrétně ze Sonetu 18 a *Zimní pohádky*. Vybrané citace znějí, řekněme, stejně romanticky jako ty české, můžeme tedy hovořit o vhodně zvoleném ekvivalentu. Následně jsou ale přímo překládány verše z Dívky a čtyřlístku, což můžeme považovat za výjimečný případ, jelikož Blackwellová většinou u těchto českých kulturních reálií volí substituci.

Novákův překlad se odchyluje zejména od určité strojené vážnosti, kterou jak originál, tak překlad Blackwellové vykazují. Od poezie se přesunul k hudebním textům, jmenovitě cituje úryvek z písně Teddy Bear Elvise Presleyho, Sex & Drugs & Rock & Roll Iana Duryho a One Bourbon, One Scotch, One Beer, známou zejména v podání Johna Lee Hookera. Na druhou stranu vzhledem k předešlé poněkud frivolní rétorice ředitele a jeho podřízené není takovýto rejstřík ničím překvapivým, naopak nesmělé citování poezie by v jejich případě vyznělo velmi komicky.

Se Šrámkem je ve hře spojena ještě jedna dvojsmyslná věta, která navazuje na výše uvedený dialog:

O: Ředitel: **Tisíc jsem tenkrát slyšel houslí a fléten** – a tak ten předpis jsem přeslechl! (*Důvěrně*) **Měl jsem totiž hlavu v Písku** – (51)

B: Director: **'A thousand violins and flutes I heard'** – and so I missed the stipulation. (30)

N: CEO: **I wanted to be your teddy bear**, so I wasn't paying attention to any downsizing regulations! (*confidentially*) You see, **I had my head in the sand** – (22)

Velice obtížně se bude překládat fráze „hlavu v Písku“. Kromě známého rčení *strkat hlavu do písku* Havel naráží na skutečnost, že Šrámek většinu svých děl situuje právě do Písku, kde jako dítě vyrůstal. Jak podotýká Rambousek, ředitel, jenž cituje opět verše z básně Žena, tedy dvojsmyslně uvádí, proč přeslechl diskutovaný předpis – buď stále myslel na Šrámkovu tvorbu, nebo záměrně strčil hlavu do písku, aby se vyhnul danému nařízení.[47]

Trochu matoucí je překlad veršů „Tisíc jsem tenkrát slyšel houslí a fléten“, které Blackwellová o kus výše přeložila Shakespearovými verši „Shall I compare thee to a summer’s day? / Thou art more lovely and more temperate“, zatímco podruhé zvolila doslovný překlad Šrámkovy básně. Na jednu stranu to logicky vysvětluje, proč by měl ředitel přeslechnout předpis, ale na druhou tímto překladem ničím neodkazuje k předešlé konverzaci a s největší pravděpodobností nikdo nepostřehne, že se vůbec jedná o verš českého básníka. Nadto větu „Měl jsem totiž hlavu v Písku“ úplně vypouští, nicméně pokud by ji zachovala v tomto významu, pro anglické diváky by patrně beztak nic neznamenala.

Naopak Novák navazuje na předešlý dialog již zmíněnou písní Teddy Bear a ředitel tak na základě sloky z písně vysvětluje, z jakých důvodů nemohl věnovat pozornost předpisům. Rčení *strkat hlavu do písku* má obdobný ekvivalent i v angličtině: *stick/bury/hide one’s head in the sand*, jenž je v adaptaci použit. Novák ve svém překladu ani jednou neodkazuje na Šrámka, jakákoli snaha zachovat dvojsmysl by tedy byla naprosto zbytečná.

Na některých místech v *Zahradní slavnosti* postavy kromě češtiny promlouvají také jazykem cizím, zejména slovenským. Jedná se o jakési absurdní vystupňování nesmyslné konverzace, kdy se postavy ze zoufalství pramenícího z neschopnosti dorozumět nečekaně uchýlí k jinému než mateřskému jazyku. Levý uvádí, že cizí jazyk, který působí v originále přirozeně, adresátovi překladu neřekne zhola nic. Nedoporučuje jej tedy v textu zachovat, zároveň ale ani neradí, aby jej překladatel nahradil jazykem, do nějž překládá. Aby se neztratila celá tato významová složka, je podle Levého záhodno přeložit cizím jazykem alespoň menší, ne příliš významné úseky, jako například pozdravy.[48]

[47] RAMBOUSEK, Jiří. Notes on Translation of Václav Havel’s Plays, s. 162.
[48] Viz LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*, s. 116.

Následující ukázka je jedním z příkladů, kdy postavy z ničeho nic přešly do cizího jazyka. Nelze ale mluvit pouze o slovenštině, neboť tento dialog v sobě nadto humorně mísí češtinu, maďarštinu a ruštinu.

O: Tajemník: **Čo?**
Ředitel: **Že jsme iba naozaj kámoši!**
Tajemník: **Čo vravíš?**
Ředitel: **Vravil som, že jsme iba naozaj kámoši! Hoci!**
Tajemník: **A čo jsi tým chcel povedať?**
Ředitel: **Prisámbohu, nezatvár sa, ako bys nepozrel! Alebo nie istem, sákryš, všetky tak ňáko z jednej československej mamy?**
Tajemník: **Istem neistem – pre každý prípad idzem likvidovať Likvidační úrad! Dosvidanija, mamá – naozaj nëgrusti** – (64)

B: Clerk: What?
Director: We're friends, aren't we?
Clerk: What did you say?
Director: I said we're friends.
Clerk: What do you mean by that?
Director: Good gracious, don't you know? Aren't we all sons of one big mother, damn it?!
Clerk: That's not the point. The point is, I'd better go and liquidate the Liquidation Office. Bye – see you later- cheerio! (41)

N: Exec. 1: ***Que*?**
CEO: **We're *amigos, verdad*?**
Exec. 1: ***Que hablas*?**
CEO: ***Carajo*! What are you looking at me like that for! We're all from *una madre Americana, verdad*?**
Exec. 1: ***Somos o no somos* – in any case, I'd better go and downsize the Downsizing Office! *Adios, mama*** – (30)

Jak je patrné z anglického překladu Blackwellové, dialog vedený původně v cizím jazyce je přeložen do angličtiny bez jediného náznaku toho, že by postavy

hovořily jinak než svou mateřštinou. Ani v jiných případech, kdy se ve hře vyskytovala pouze slovenština, Blackwellová nezvolila jiný, pro Angličany cizí jazyk. Bezesporu se jedná o poněkud zbytečně nevyužitou šanci poukázat na další jazykový jev, jímž Havel deformoval konverzace.

Pro americké recipienty Novák vhodně zvolil španělštinu, kterou sice neobohatil o další jazyky, ale naopak ji vtipně zapojil do konverzace, kdy jsou části vět pronášeny ve španělštině, zatímco zbylý text zůstává v angličtině. Docílil tak obdobného komického účinku jako Havel svou směsicí několika jazyků.

Z uvedených příkladů můžeme tvrdit, že se oba překladatelé častěji uchylovali k metodám naturalizace nežli exotizace, což je i běžný jev při překladu literárních děl. Důvodem může být skutečnost, na niž poukazuje Vilikovský, a to že „čtenář musí umět vnímat jak informaci, tak jednotlivé individualizované ‚jazyky' a jazykové roviny, které ji přenášejí. Při čtení se tedy bude spoléhat na vlastní jazykovou zkušenost a překlad ji musí vzít v úvahu".[49] Výsledek je podle něj poté takový, že „literatura a realita cílového jazyka si uzurpují originál".[50] Pořád je ale otázkou, do jaké míry zachovat ony prvky cizí či domácí. Překladatel by měl jistě být schopný rozpoznat hranici, kdy je příhodné a vůbec obohacující zachovat kulturou cizí, či naopak kdy by tomu bylo pouze na škodu. Samozřejmě v případě Novákovy adaptace můžeme těžko hovořit o zachování byť jednoho prvku domácího, tudíž se výše diskutovaný překlad kulturně specifických prvků na rozdíl od ostatních analyzovaných jazykových jevů fundamentálně liší. Překlad Blackwellové je tedy v mnoha ohledech věrnější originálu, přestože i v jeho případě místy docházelo ke změně významu.

[49] VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*, s. 176.
[50] Tamtéž, s. 176.

Závěr

Tato práce se věnovala problematice překladu divadelní hry *Zahradní slavnost* Václava Havla, jejíž specifičnost a do značné míry i obtížnost je daná zejména skutečností, že se jedná o absurdní drama, které se mimo jiné vyznačuje velmi svébytným užíváním jazyka, například jeho úmyslnou deformací či mechanizací. Za hlavní cíl proto považujeme představení a analýzu rozdílných překladatelských řešení, která vyplývají především z odlišného přístupu k překladu této hry ze strany jejích překladatelů Věry Blackwellové (1969) a Jana Nováka (2006).

V rámci teoretické části byla uvedena některá základní specifika dramatických textů, která mohou výrazně ovlivnit výslednou podobu jejich překladu. Jedním z hlavních rysů dramatu je skutečnost, že jeho text není určen primárně ke čtení (opomeneme-li nyní specifický útvar literárního dramatu), ale ke scénické realizaci, tedy k tomu, aby byly zrežírovány a uvedeny na jevišti. Od toho se také odvíjí odlišné strategie a metody, jež překladatel musí při překladu aplikovat. Hovoříme například o kritériích mluvnosti či hratelnosti, které hrají při převodu scénického textu zásadní roli.

V další části práce jsme se zabývali počátky absurdního divadla. Konstatovali jsme, že jeho hlavní inspirace leží zejména ve filosofickém směru existencialismu, jehož představitelem je například Alfred Camus či Jean-Paul Sartre, nebo překvapivě také v němých groteskách. Tato část práce se opírala zejména o myšlenky Martina Esslina, který jako první ve své studii *The Theatre of the Absurd* použil pojmu *absurdní divadlo*. Esslin se pokusil tento nový dramatický směr definovat na základě společných charakteristických rysů, které našel v tvorbě několika světových dramatiků, a to Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugena Ionesca a Jeana Geneta.

V kontrastu s absurdním divadlem na Západě se práce taktéž zaměřila na jeho vývoj na československé divadelní scéně. V určitém směru můžeme za domov absurdních her považovat Divadlo Na zábradlí, a to nejen proto, že v něm působil Václav Havel, ale zejména z důvodu poměrně častých inscenací absurdních dramat, ať už se jednalo o samotnou *Zahradní slavnost*, nebo například Ionescovu *Plešatou zpěvačku* či Beckettovu *Hru beze slov*. Současně byla pozornost věnována konkrétním rozdílům mezi absurdním dramatem západních a východních dramatiků. V tomto případě jsme převážně diskutovali

absurdní drama v pojetí Václava Havla, jak jej vnímá a co si pod tímto žánrem představuje.

Jak již bylo zmíněno, Havlovy hry jsou velmi specifické v užití netypických jazykových forem, proto byly v práci dále shrnuty základní charakteristické rysy jeho her se zvláštním důrazem na *Zahradní slavnost*.

Na základě jazykových prvků, které jsou pro *Zahradní slavnost* příznačné, byla praktická část rozdělena do třech větších celků (frazeologie a idiomatika, slovní gagy a jazykové hříčky a kulturně specifické prvky), v nichž jsou uvedena a analyzována překladatelská řešení obou překladatelů.

Blackwellová se při překladu *Zahradní slavnosti* většinou uchylovala buď ke kalku, nebo substituci. Doslovný překlad se týkal zejména smyšlených přísloví („Žabinec bez brčka neusmažíš!"/„You can't fry chickenweed without a straw"), nicméně vzhledem k jejich nesmyslnému a nic neříkajícímu obsahu již ve výchozím textu byl jejich doslovný převod zřejmě tím nejlepším řešením, jak se k řadě těchto absurdních přísloví postavit.

Ve většině ostatních převodů však Blackwellová uplatňovala jednotný překladatelský postup založený na metodě substituce, kdy konkrétní jazykový jev nahradila jevem jiným, bližším anglickým recipientům. Vzhledem k charakteru hry nebyl podle Blackwellové doslovný překlad myslitelný: „[I]t was necessary, therefore, to try to adapt them a great deal so as to reserve some of that motive force and flavour of the original Czech 'Newspeak'."[1] České idiomy proto nahrazovala anglickými, stejně jako místo odkazů na Nezvala či Seiferta hojně citovala Shakespeara.

Poněkud problematickým místem u Blackwellové se jevil překlad slovních hříček, kdy místy docházelo k ochuzení na základě úplného vypuštění jazykové komiky daného úseku. Většinou se jednalo o velmi specifické hříčky založené například na české diakritice nebo změně samohlásek. V některých případech se ale oklikou snažila najít jiné adekvátní řešení, jako tomu bylo například při překladu jména kapitána Nema a s ním spojené jazykové hříčky ve třetím dějství hry.

[1] Cit. v WOODS, Michelle. C*ensoring Translation: Censorship, Theatre and the Politics of Translation*, s. 2.

Pokud bychom se měli zabývat otázkou, zda je překlad Blackwellové určený spíše pro jeviště nebo ke čtení, vyplývá nám varianta druhá. Michelle Woodsová o překladech Blackwellové konstatuje, že „her translations are not geared toward speakability or 'nowness' and they are made in the very fluent and very correct British English she spoke", načež dodává, že výslednou podobu jejích překladů mohl ovlivnit fakt, že byly původně určeny pro rádio BBC.[2] Blackwellové překlady Havlových her čelily také silné kritice ze strany Klause Junckera, literárního agenta Václava Havla. Nicméně sama Blackwellová se domnívá, že problém nebyl v samotných překladech, ale v nedostatku pochopení, co chtěl Havel hrami vyjádřit, neboť zahraniční divadla očekávala zejména politické hry a jeho autorskému stylu nedokázala, či spíše nechtěla porozumět.[3] Je přehnané Blackwellovou vinit z chladného přijetí her Václava Havla v anglosaském i americkém prostředí: přestože jsme se v této práci zabývali překladem pouze jedné hry, těžko na její verzi můžeme shledat nějaký závažný nedostatek, jenž by mohl Junckerovu kritiku podpořit.

Překladatelské postupy Jana Nováka se zásadně lišily již z toho důvodu, že se rozhodl *Zahradní slavnost* kulturně adaptovat pro americké prostředí. Jak sám v korespondenci s autorkou této studie uvedl, v tomto ohledu byl pro něj překlad snazší, neboť poté, co Václavu Havlovi popsal, jakým směrem by se chtěl adaptací ubírat, Havel mu poskytl volné pole působnosti.[4] Právě tato skutečnost se odrazila na odlišných překladatelských řešeních vybraných jazykových prvků, jež často vedly k jejich lokalizaci, ať už šlo například o překlad vlastních jmen (Oldřich/Ollie) nebo zasazení děje hry (garden party/office party).

Přestože hovoříme o Novákově adaptaci jako o volném překladu, často se snažil hledat adekvátní řešení, které by odpovídalo Havlovým jazykovým hříčkám, byť jejich finální podoba cílila primárně na americké diváky. Například při překladu frazémů využil již existujících anglických přísloví, která mezi sebou různě kombinoval („If you can't stand the heat, it's no use cryin' up a river"). Namísto české poezie citované v Havlově originálu citoval Novák americké rockové písničky a u slovních gagů vhodným způsobem volil funkční ekvivalenty. Díky těmto zvoleným překladatelským postupům, které jsou zevrubněji

[2] Tamtéž, s. 35.
[3] Viz tamtéž, s. 33–35.
[4] Korespondence autorky s Janem NOVÁKEM. 18. 4. 2015.

zanalyzovány v praktické části, daná adaptace neztratila na své jazykové komice, kterou *Zahradní slavnost* tak hojně oplývá. Novák sice Havlovu hru vyvázal z komunistického prostředí, nicméně dokázal i v prostředí moderní velké korporace zachovat onu směšnost a absurditu, stejně jako neschopnost komunikovat a pocit odcizení, jež můžeme najít v originálu.

Cílem práce bylo představit překladatelské postupy a strategie obou překladatelů, jejichž zásadní rozdíl spočívá v kontrastu věrného překladu a adaptace. Právě adaptace vykazovala nejčastější překladatelská řešení v podobě naturalizace, zatímco překlad Blackwellové mísil obě metody, byť též s převahou prvků domácích, které ovšem plnily funkční přístup. Není záměrem oba překlady srovnávat co do kvality, neboť kromě primárně odlišného pojetí vznikly i s poměrně velkým časovým odstupem. Můžeme ale říci, že obě strategie, tedy Blackwellové i Nováka, lze považovat za velmi adekvátní. Oba překladatelé chtěli především dosáhnout takové reakce cílového publika, jež by byla srovnatelná s reakcí publika originálu. Toho, možná až na drobné nedostatky zmíněné v naší analýze, svými strategiemi dosáhli.

Použitá literatura

1) Primární zdroje

HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Brno: Větrné mlýny, 2010.

HAVEL, Václav. The Garden Party. Přeložila Věra BLACKWELL. In: HAVEL, Václav: *The Garden Party and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993, s. 1–51.

HAVEL, Václav. *The Garden Party*. Volně přeložil Jan NOVÁK. New York: Samuel French, 2006.

2) Sekundární zdroje

AALTONEN, Sirrku. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* [online]. 1991, vol. 4, no. 1, s. 99–111 [cit. 4. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.html?vue=resume.

BASSNET, Susan. *Translation Studies*. 2. vyd. London and New York: Routledge, 1991.

BIXLER, Julius Seelye. On Being Absurd! *The Massachusetts Review* [online]. 1969, vol. 10, no. 2, s. 407–412. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/25087871?seq=1#page_scan_tab_contents.

ČECHOVÁ, Marie. Dynamika frazeologie. *Naše řeč* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1986, roč. 69, č. 4, s. 178–186 [cit. 30. 3. 2015] Dostupné z: http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6639.

ČERMÁK, František. *Jazyk a jazykověda*. Praha: Karolinum, 2011.

ČERMÁK, František, et al. *Slovník české frazeologie a idiomatiky*. Praha: LEDA, 2009.

DARROW, Robert Arnold. *Kierkegaard, Kafka, and the Strength of "The Absurd" in Abraham's Sacrifice Of Isaac*. Dayton, 2005. Diplomová práce. Wright State University.

DRÁBEK, Pavel. *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny, 2012.

EISNER, Pavel. *Chrám i tvrz*. Praha: Jaroslav Podroužek, 1946.

EISNER, Pavel. O věcech nepřeložitelných. *Slovo a slovesnost* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1936, roč. 2, č. 4, s. 230–238 [cit. 4. 4. 2015] Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=163.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Vyd. 2. Middlesex: Pelican Books, 1968.

FERNANDES, Alinne Balduíno P. Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms. *Scientia Traductionis* [online]. 2010, no. 7, s. 119–133 [cit. 1. 3. 2015]. Dostupné z: http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2010n7p119.

FILIPEC, Josef. Česká frazeologie. *Naše řeč* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, 1984, roč. 67, č. 3, s. 139–142 [cit. 30. 3. 2015] Dostupné z: http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6460.

GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester. *Pacific Coast Philology* [online]. 1972, vol. 7, s. 54–64 [cit. 18. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/pdf/1316533.pdf.

GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa. Introduction. In: GOETZ-STANKIEWICZ, Marketa, ed. *The Vaněk Plays: Four authors, one character*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987, s. xv – xxix.

GOOCH, Steve. Fatal Attraction. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Scarborough: Absolute Classics, 1996, s. 13–21.

GRAMIERI, Paul. Talking Translation with Brecht's Translator, Eric Bentley. *AC Voice* [online]. 1. 3. 2015 [cit. 2. 3. 2015]. Dostupné z: http://acvoice.com/2015/02/28/talking-translation-with-brechts-translator-eric-bentley/.

GROSSMAN, Jan. Protokoly. In: ŠPIRIT, Michael, ed. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 24–36.

GROSSMAN, Jan. Uvedení Zahradní slavnosti. In: HOLÝ, Jiří a Tereza POKORNÁ, eds. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 308–326.

HAVEL, Václav. Anatomie gagu. In: HAVEL, Václav. *Eseje a jiné texty z let 1953–1969. Spisy 3*. Uspořádal Jan ŠULC. Praha: Torst, 1999, s. 589–609.

HAVEL, Václav. Daleko od divadla. In: *Do různých stran: eseje a články z let 1983–1989*. 2. vyd. Uspořádal Vilém PREČAN. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 306–312.

HAVEL, Václav. *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou.* Praha: Melantrich, 1990.

HAVEL, Václav. *Dopisy Olze*. Michael ŠPIRIT, ed. Praha: Torst, 1999.

HAVEL, Václav. Mám rád divadlo naprosto a úplně konvenční. In: FREIMANOVÁ, Anna, ed. *Václav Havel: O divadle.* Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 601–606.

HAVEL, Václav. Jazyk našich her (Anketa V. Havel, Fr. Hrubín, Fr. Pavlíček, M. Uhde). In: KLOSOVÁ, Ljuba a Ludmila KOPÁČOVÁ, eds. *Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 103–108.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Absurdní paraboly v hrách Václava Havla. In: *Divadelnínoviny.cz* [online]. 9. 1. 2012. [cit. 18. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.divadelni-noviny.cz/absurdni-paraboly-vhrach-vaclava-havla.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Člověk systemizovaný (Havlova dramatika šedesátých let) In: HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Program. Praha: Národní divadlo, 1990.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Jan DVOŘÁK, ed. Praha: Pražská scéna, 2003.

HOZNAUER, Miroslav. *Václav Havel*. Praha: Komenium, 1991.

HULÍK, Milan. Společnost: Opustíš-li mne… In: *Neviditelnypes.lidovky.cz* [online] 5. 1. 2011 [cit. 8. 4. 2015]. Dostupné z: http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-opustis-li-mne-dck-/p_spolecnost.aspx?c=A110103_230504_p_spolecnost_wag.

JOHNSTON, David. Introduction. In: JOHNSTON, David, ed. *Stages of Translation*. Scarborough: Absolute Classics, 1996, s. 5–12.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. Počátky geneze Zahradní slavnosti. *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, vol. 4, s. 17–31.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. Svět v dramatice Václava Havla. In: *Hodnoty a tradice: Svět v české literatuře, česká literatura ve světě. Svazek 1*. FEDROVÁ, Stanislava, ed. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 473–484.

JUST, Vladimír. Rozbor díla: Zahradní slavnost (V. Havel). In: *Mluvící hlavy FF UK k maturitě* [video]. 5. 5. 2014. Dostupné z: http://www.ff.cuni.cz/fakulta/o-fakulte/mluvici-hlavy/just/.

KAČER, Miroslav. K významové stavbě dramatické grotesky (Václav Havel Zahradní slavnost). In: *Struktura a smysl literárního díla.* Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 215–228.

KARLÍK, Petr; NEKULA, Vladimír a Jana PLESKALOVÁ, eds. *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava: VEDA, 2002.

NÁRODNÍ ARCHIV ČR, Archivní 4/2257, Praha 4. Korespondence Věra BLACKWELL – Václav HAVEL. ID: 20435. 2. 8. 1965.

NÁRODNÍ ARCHIV ČR, Archivní 4/2257, Praha 4. Korespondence Věra BLACKWELL – Václav HAVEL. ID: 20439. 10. 8. 1984.

NOVÁK, Jan. Jan Novak's Foreword to Vaclav Havel's The Garden Party. In: *Samuelfrench.com* [online] 24. 1. 2012 [cit. 5. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.samuelfrench.com/breakingcharacter/?post_type=post&p=354.

NOVÁK, Jan. Translating the The Garden Party (aka The Office Party) In: *The Artist: Interview* [video]. Havel at Columbia, 2006 [cit. 13. 4. 2015] Dostupné z: http://havel.columbia.edu/jan_novak.html.

OBERPFALCER, František. *Jazykozpyt*. Praha: Nákladem Jednoty českých filologů, 1932.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY [online]. Oxford University Press, 2015 [cit. 2. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.oed.com/.

PATOČKOVÁ, Jana. Nejen o filmovém *Odcházení*. In: ŠPIRIT, Michael. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 144–155.

PETŘÍČEK, Miroslav. Pojmy z filozofie: Existencialismus. In: *Mluvící hlavy FF UK k maturitě* [video]. 21. 3. 2014, 1:55–2:10. Dostupné z: http://www.ff.cuni.cz/fakulta/o-fakulte/mluvici-hlavy/petricek/.

POLÁČKOVÁ, Milena. Jazyková komika a překlad. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 117–122.

POVEJŠIL, Jaromír. Dramatický text a jeho překlad. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 138–144.

POVEJŠIL, Jaromír. Kulturní kontext, aluze. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 155–158.

RAMBOUSEK, Jiří. Notes on Translation of Václav Havel's Plays. In: COELSCH-FOISNER, Sabine a Holger KLEIN, eds. *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004, s. 159–170.

SCHNELLE, Barbora. Konec karnevalu? In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova Univerzita, 1999, vol. 48, č. Q 2, s. 23–58.

SRBA, Bořivoj. Václav Havel – Dramatist. In: FUKAČ, Jiří; POSPÍŠILOVÁ, Zdenka a Alena MIZEROVÁ, eds. *Václav Havel as a Dramatist*. Santiago de Compostela: Compostela Group of Universities, 2001, s. 29–38.

STRAKOVÁ, Vlasta. K překládání frazeologie. In: KUFNEROVÁ, Zlata, et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994, s. 85–89.

STRÁNSKÝ, Zdeněk. Režisér Stránský o setkáních s Václavem Havlem. In: *Slovackedivadlo.cz* [online]. 29. 3. 2007. [cit. 23. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.slovackedivadlo.cz/novinka/reziser-stransky-o-setkanich-vaclavem-havlem.

SUGIERA, Małgorzata. Havel, Mrożek, Örkény: The other Face of the Theatre of the Absurd. In: FUKAČ, Jiří; POSPÍŠILOVÁ, Zdenka a Alena MIZEROVÁ, eds. *Václav Havel as a Dramatist*. Santiago de Compostela: Compostela Group of Universities, 2001, s. 110–121.

SUH, Joseph Che. The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts. *InTRAlinea* [online]. 2011, vol. 13, s. 1–7 [cit. 1. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.intralinea.org/archive/article/1671.

ŠTERBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.

TRENSKY, Paul I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and*

East European Journal [online]. 1969, vol. 13, no. 1, s. 42–65. [cit. 21. 3. 2015] Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/306622.

TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Brno, 2011. Doktorská práce. Janáčkova akademie múzických umění.

UHDE, Milan. Návštěvy a navštívení Václava Havla. In: *O divadle 1: 1986-9*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 227–245.

UHLÍŘOVÁ, Eva. K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti. In: HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost*. Program. Praha: Národní divadlo, 1990.

URBAN, Izabela. Jazyk her Václava Havla a Sławomira Mrożka. *Divadelní revue*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2008, vol. 3, s. 23–30.

URBAN, Martin. První zkoušky *Nosorožce*. In: *Národní divadlo.cz* [online]. 16. 4. 2012 [cit. 20. 3. 2015]. Dostupné z: http://www.cinohrand.cz/5-pripravujeme/143-prvni-zkousky-nosorozce.

VANČURA, Zdeněk. O překládání divadelních her. *Slovo a slovesnost* [online]. 1937, roč. 3, č. 4, s. 232–236 [cit. 5. 3. 2015]. Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=221.

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002.

VIVIS, Anthony. The Stages of a Translation. In: JOHNSTON, David. *Stages of Translation*. Scarborough: Absolute Classics, 1996, s. 35–44.

VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou – podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*. Praha: Brkola, 2013.

WOODS, Michelle. C*ensoring Translation: Censorship, Theatre and the Politics of Translation*. London: Continuum, 2012.

ZICH, Otakar. *Lidová přísloví s logického hlediska*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1956.

ZPRÁVY DIVADELNÍHO ÚSTAVU. Politické divadlo na Východě a na Západě: Diskuse. Přeložil Pavel JANSKÝ. 1966, roč. 2, č. 1, s. 3–20.

ŽÁK, Jiří. *Hovory s V.H. Autentické svědectví o divadle, o kultuře, o letech šedesátých*. Praha: XYZ, 2012.

Summary

This bachelor's thesis deals with the issues of translating the Theatre of the Absurd in Vaclav Havel's *Garden Party* (*Zahradní slavnost,* 1963). We analyse its first English translation by Vera Blackwell from 1969 as well as its adaptation known also as Office Party by Jan Novak from 2006. The aim of this thesis is not to make a comparison of both translations, as it might seem, but merely to introduce particular translation strategies and methods that were chosen by both translators. Their diverse decisions are based on the fact that their approach to the original was fundamentally different from the start since Blackwell's aim was to create a literal translation while Novak's intention was to transform the original play into an adaption aimed at the American audience.

The theoretical part focuses on introducing the main distinction of dramatic texts in contrast to other literary forms. When translating for the theatre, translators should pay attention to such aspects as "speakability" or "playability". The following chapter deals with the question what the theatre of the absurd actually is and who its precursors are. We find out that the main inspiration lies mostly in the work of existentialist philosophers. This part of the thesis is based primarily on Martin Esslin's study *The Theatre of the Absurd* (1961) who tries to define absurd drama on the basis of particular features he found in the work of such dramatists as Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco and Jean Genet.

We also discuss the development of absurd drama in Czechoslovakia. It was especially the theatre Divadlo Na zábradlí which produced a few absurd dramas like *The Garden Party* or Ionesco's *Bald Soprano* and Beckett's *Act Without Words*. There is also discussed Havel's approach to the theatre of the absurd and the question whether his absurd plays differ from the plays of the world absurd playwrights is answered. Since the language of Havel's plays is very specific in its own form, we focus on the basic characteristic of his plays.

The major part of the thesis deals with the analysis of translation choices made by its translators. It was Czech émigré Vera Blackwell who was asked by the director of the Royal Shakespeare Company John Roberts to translate Havel's *The Garden Party* into English. Her aim therefore was to come up with a literal translation faithful to its original, though she was often blamed for inadequate

translations since Havel's plays were not as successful as it was expected. On the other hand Jan Novak aimed at dropping the terminology of Marxism and decided to transform it into the phrases of American Capitalism.

The translation choices are discussed over three chapters which deal with phraseology and idiomatic expressions, linguistic puns and culturally specific references.

Blackwell's translation is mainly based on using the direct translation or substitution. It was especially made up proverbs that were translated directly, though it was probably the best way of translating them since they did not mean anything in Czech language as well. The following translations of particular linguistic aspects were transformed through the translation method known as substitution. Therefore Czech idioms were replaced with English idiomatic expressions and instead of quoting Czech poets Nezval or Seifert she quoted Shakespeare. There were some instances where the Czech puns were left out but it did not affect or hurt the play in a fundamental way.

Novak uses different translation methods since he wanted to transform the play into the American setting. There is a great deal of localization such as proper names (Oldřich / Ollie) or the locality (garden party / office party). When translating the phrases he combined already existing English proverbs instead of making up new ones. Plus the translation of cultural references was based rather on American rock songs than poetry. However, he did keep the comic language as well as many puns and his adaptation did not lose anything from the original absurdity.

The aim of this work was to introduce different translation methods chosen by *Garden Party's* translators Vera Blackwell and Jan Novak. The translation of Blackwell showed domestic as well as exotic features while Novak's translation was completely localized. The purpose of this thesis was not to compare both translations, though we can say that Blackwell's and Novak's strategies were adequate. They both focused on the equivalent reaction of their recipients and through the discussed strategies and methods they achieved it.

Anotace

Autor: Pavla Stejskalová

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

Název: Úskalí překladu absurdního dramatu v *Zahradní slavnosti* Václava Havla

Vedoucí: Dr. Filip Krajník

Počet stran: 79

Počet znaků (včetně mezer): 136 489

Klíčová slova: Zahradní slavnost, Václav Havel, překlad, absurdní drama, překladatelské postupy, frazeologie, kulturně specifické prvky, slovní hříčky

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou překladu absurdního dramatu, konkrétně hry Václava Havla *Zahradní slavnost*. Vychází ze dvou anglických překladů Věry Blackwellové a Jana Nováka.

Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. V teoretické části se zabýváme specifikami divadelních textů stejně jako charakteristikou absurdního divadla v pojetí Martina Esslina i Václava Havla. Praktická část se věnuje jednotlivým jazykovým jevů, jež jsou typické pro Havlovy absurdní hry. Následně jsou analyzovány překlady těchto konkrétních prvků. Závěr práce nabízí shrnutí získaných poznatků z praktické části.

Abstract

Author: Pavla Stejskalová

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

Title: The Issues of Translating the Theatre of the Absurd in Václav Havel's *The Garden Party*

Supervisor: Dr. Filip Krajník

Number of pages: 79

Number of characters (incl. spaces): 136 489

Keywords: The Garden Party, Vaclav Havel, translation, the theatre of the absurd, translation strategies, phraseology, culturally specific references, puns

This bachelor's thesis deals with the issues of translating the theatre of the absurd, particularly Vaclav Havel's play *The Garden Party*. The analysis is based on two English translations by Vera Blackwell and Jan Novak.

The study is divided into two major parts: the theoretical and practical. The theoretical part focuses on the main features of dramatic texts as well as on the characteristics of the theatre of the absurd in Martin Esslin's and Vaclav Havel's view. The practical part deals with particular linguistics aspects which are typical for Havel's absurd plays. Subsequently we analyse the translations of these aspects. In conclusion we briefly discuss what we learned from the analysis.