

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ANGLISTIKY**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**ANALÝZA ČESKÝCH PŘEKLADŮ NÁZVŮ  
RANÝCH ANGLICKÝCH DRAMAT (DO R. 1850)**

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Jajtner, Ph.D.

Autor práce: Bc. Hana Pechová

Studijní obor: Anglická a americká literatura

Ročník: 2

2016

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 28.7.2016

.....

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Mgr. Tomáši Jajtnerovi, Ph.D., za trvalou inspiraci a vedení této práce, za četné podněty vděčím i prof. Martinu Hilskému. Dále děkuji svému manželovi Michalovi a svým rodičům za všestrannou podporu a porozumění.

## **Anotace**

Tato diplomová práce se zabývá českými překlady názvů anglických dramat vzniklých do roku 1850, tak jak jsou shromážděny v databázi KAPRADÍ. Z větší části jde o názvy překladů Shakespearových her, zastoupeny jsou však rozmanité tituly od středověkých moralit a mystérií až po drama romantické. Překlady názvů dramat jsou postupně analyzovány ze dvou hledisek: chronologického a žánrového. Práce se snaží potvrdit hypotézu, že titul překládaného díla odráží jednak dobu, v níž vznikl, jednak žánr, k němuž náleží. Vedle bohaté literárněvědné klasifikace titulů zapojuje i hledisko onomastické a uvažuje o titulu literárního díla rovněž jako o vlastním jménu.

## **Klíčová slova**

Shakespeare, české názvy, drama, překladatelská tradice

## **Annotation**

This thesis deals with Czech translations of English drama titles until 1850, as they are collected in the KAPRADÍ database. It consists mostly of translations of Shakespeare's dramas, but other titles range from medieval moralities and mystery plays to romantic drama. The titles are analysed both from the points of chronology and of genre. The thesis is trying to prove the hypothesis that a translation of a literary title reflects both the epoch of its translation and the genre in which it is written. Not only literary methodology classifying titles is used but also the theory of proper names (onomastics) is applied, which means that a literary title is considered a proper name in its own way.

## **Klíčová slova**

Shakespeare, Czech titles, drama, tradition in translation

## Obsah

Úvod.....	8
1. Stručný nástin historického vývoje poetiky literárního titulu.....	10
2. Typologie titulů.....	12
2.1 Titul popisný vs. titul symbolizující.....	12
2.2 Titul bezpříznakový vs. titul příznakový.....	13
2.3 Titul tematický a jiný.....	15
2.4 Titul dramatu.....	17
2.5 Titul jako vlastní jméno.....	19
3. Překlady dramát do českého prostředí – chronologie.....	21
3.1 Generace Vlastenského divadla (1782-1807).....	22
3.1.1 Prozaické adaptace.....	22
3.1.2 Vlastenské překlady.....	23
3.2 Generace jungmannovská (1807-1840).....	23
3.2.1 Slovenské překlady.....	23
3.2.2 Omylové.....	24
3.2.3 Drobečky ze Shakespeara.....	25
3.2.4 Josef Kajetán Tyl.....	25
3.2.5 Josef Jiří Kolár.....	26
3.3 Generace muzejního Shakespeara (1840-1885).....	26
3.3.1 Pokusy o souborného Shakespeara.....	26
3.3.2 Divadelní Shakespeare a vznik muzejní edice.....	27
3.3.3 Jednotliví překladatelé muzejní edice.....	28
3.3.4 Význam muzejního překladu.....	29
3.4 Akademický Shakespeare (1885-1922).....	30
3.4.1 Sládkovi spolupracovníci.....	30
3.4.2 Josef Václav Sládek.....	31
3.4.3 Shakespeare spoluurčuje české divadlo.....	32
3.4.4 Sládkovi konkurenti.....	33
3.4.5 Další dramatické překlady.....	33
3.5 Generace fischerovská (1922-1945).....	33
3.5.1 Antonín Fencl.....	33
3.5.2 Otokar Fischer.....	34
3.5.3 Bohumil Štěpánek.....	34
3.5.4 Další dramatické překlady.....	36
3.6 Shakespeare za časů E. A. Saudka (1936-1963).....	36
3.6.1 E. A. Saudek předválečný.....	36
3.6.2 Tetauer, Valja, Vrba, Tůma.....	37
3.6.3 E. A. Saudek poválečný.....	37
3.6.4 František Nevrla.....	38
3.6.5 Kutta, Kraus, Babler, Albrecht.....	39
3.6.6 Saudkovi žáci.....	41
3.6.7 Další dramatické překlady.....	41
3.7 Shakespeare náš současník (1959-1980).....	42
3.7.1 Zdeněk Urbánek.....	42
3.7.2 Jaromír Pleskot.....	42
3.7.3 Josef Topol a básnický překlad.....	43
3.7.4 Dramaturgické překlady.....	43
3.7.5 Václav Renč.....	43

3.7.6	Břetislav Hodek.....	44
3.7.7	Další dramatické překlady .....	45
3.8	Shakespeare přelomu milénia (1977-2009).....	45
3.8.1	Alois Bejblík.....	46
3.8.2	Milan Lukeš.....	46
3.8.3	František Fröhlich.....	47
3.8.4	Antonín Přidal.....	47
3.8.5	Martin Hilský.....	47
3.8.6	Jiří Josek.....	48
3.8.7	Další překladatelé.....	49
4.	Názvy dramatických překladů v kontextu vývoje poetiky titulu.....	49
4.1	Překladatelská tradice.....	49
4.2	Vývoj překladatelské tradice – shrnutí.....	51
4.2.1	Generace Vlastenského divadla.....	51
4.2.2	Generace jungmannovská.....	52
4.2.3	Generace muzejního Shakespeara.....	54
4.2.4	Akademický Shakespeare.....	55
4.2.5	Generace fischerovská.....	56
4.2.6	Shakespeare za časů E. A. Saudka.....	57
4.2.7	Shakespeare náš současník.....	58
4.2.8	Shakespeare přelomu milénia.....	58
4.2.9	Překladatelská tradice – dílčí shrnutí.....	59
5.	Analýza překladů jednotlivých titulů Shakespearových dramát z hlediska žánru.....	61
5.1	Komedie.....	61
5.1.1	Bouře (The Tempest).....	62
5.1.2	Dva páni z Verony (The Two Gentlemen of Verona).....	63
5.1.3	Veselé paničky windsorské (The Merry Wives of Windsor).....	64
5.1.4	Něco za něco (Measure for Measure).....	66
5.1.5	Komedie omylů (The Comedie of Errors).....	68
5.1.6	Mnoho povyku pro nic (Much adoe about Nothing).....	69
5.1.7	Marná lásky snaha (Loves Labour's lost).....	70
5.1.8	Sen noci svatojánské (A Midsommer Nights Dreame).....	72
5.1.9	Kupec benátský (The Merchant of Venice).....	74
5.1.10	Jak se vám líbí (As You Like it).....	75
5.1.11	Zkrocení zlé ženy (The Taming of the Shrew).....	76
5.1.12	Dobry konec všechno spraví (All's Well That Ends Well).....	77
5.1.13	Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete (Twelve Night Or what you will).....	78
5.1.14	Zimní pohádka (The Winters Tale).....	80
5.1.15	Perikles (Pericles, Prince of Tyre).....	80
5.1.16	Dva vznešení příbuzní (The Two Noble Kinsmen).....	81
5.2	Historie.....	81
5.2.1	Král Jan (The life and death of King John).....	81
5.2.2	Richard II.....	82
5.2.3	Jindřich IV. 1., 2. díl.....	82
5.2.4	Jindřich V.....	83
5.2.5	Jindřich VI. 1., 2., 3. Díl.....	83
5.2.6	Richard III.....	83
5.2.7	Jindřich VIII.....	83

5.3	Tragédie.....	84
5.3.1	Troilus a Kressida (The Tragedie of Troylus and Cressida).....	84
5.3.2	Coriolanus (The Tragedy of Coriolanus).....	84
5.3.3	Titus Andronicus (The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus).....	85
5.3.4	Romeo a Julie (The Tragedie of Romeo and Juliet).....	85
5.3.5	Timon Aténský (The Life of Tymon of Athens).....	85
5.3.6	Julius Caesar (The Tragedie of Julius Caesar).....	85
5.3.7	Macbeth (The Tragedie of Macbeth).....	86
5.3.8	Hamlet (The Tragedie Hamlet, Prince of Denmarke).....	86
5.3.9	Král Lear (The Tragedie of King Lear).....	86
5.3.10	Othello (The Tragedie of Othello, the Moore of Venice).....	87
5.3.11	Antonius a Kleopatra (The Tragedie of Anthonie and Cleopatra).....	87
5.3.12	Cymbelín (The Tragedie of Cymbeline).....	87
6.	Analýza titulů dalších dramat ze souboru KAPRADÍ z hlediska žánru.....	88
6.1	Středověké morality a mystéria.....	88
6.2	Alžbětinské drama - komedie.....	88
6.3	Alžbětinské drama - tragédie.....	90
6.4	Alžbětinské drama - tragikomedie.....	92
6.5	Restaurační komedie.....	92
6.6	Restaurační tragédie.....	93
6.7	Komedie mravů.....	94
6.8	Preromantická komedie.....	94
6.9	Romantické drama.....	94
8.	Vývoj překladů dramatických titulů z hlediska žánrů - shrnutí.....	95
	Závěr.....	97
	Seznam literatury.....	100



## Úvod

Titul literárního díla je podstatnou, ale v minulosti poměrně značně opomíjenou literárně-teoretickou kategorií (srov. např. Beneš 1961: 279; Hrabák 1969: 40). Jeho role při procesu vnímání literárního díla je přitom zásadní: titul je důležitou a neoddělitelnou součástí formální i významové výstavby díla, první informací o díle, s níž se čtenář vůbec setkává. Může ke čtení přivábit, nebo od něj naopak odradit. V moderní době je titul velmi výrazným nástrojem marketingu a propagace. Funguje rovněž jako prvek identifikační (zastupuje dílo v literární i běžné komunikaci) a klasifikační (v knihovnách je vedle příjmení autora dalším z kritérií abecedního řazení). Obvykle také ve zkratce zhušťuje obsah díla, definuje jeho žánr, pojmenovává hlavního hrdinu nebo prozrazuje některé okolnosti děje, a dává tak čtenáři jakýsi klíč ke čtení. Leckdy, zejména v postmoderní literatuře, si však název se čtenářem naopak hraje a často ho spíš mate, než aby mu přístup k samotnému dílu ulehčoval. Řečeno jednou větou, titul je: „branou do knihy a klíčem od ní zároveň“ (Hodrová 2001: 249).

Pozornost literárnímu titulu byla dosud věnována převážně jen v rámci konkrétních statí zabývajících se interpretací jednotlivých děl. Nutno ovšem přiznat, že v posledních letech se literární věda i lingvistika k této problematice obrací přece jen častěji. Daniela Hodrová ve své obsáhlé poetice se zajímavým postmoderním názvem *...na okraji chaosu...* (2001) věnuje titulům a jejich klasifikaci celou jednu kapitolu. O titulech vznikla diplomová práce, později rozšířená na práci rigorózní (srov. Lesák 2010a, 2010b). Vycházejí další dílčí studie (např. Dvořáková 2012, Štěpánová 2012) stojící často na pomezí literární teorie a onomastiky a využívající poznatky z obou vědních disciplín.

Ovšem již ne tolik pozornosti bylo zatím věnováno literárnímu titulu ve vztahu k jeho překladu do jiného jazyka. I to bylo inspirací pro vznik této diplomové práce. Otokar Fischer, sám významný překladatel, se ve své stati *O překládání básnických děl* (1929) zmiňuje o překladu názvu literárního díla takto: „Mezi nejtěžší oříšky, jež namnoze rozlousknout vůbec nelze, náleží titul básně, titul díla. Tedy věc nikterak ne nahodilá, nýbrž zhuštění obsahu, pregnantní, k heslu povýšený citát, šťastný nález založený na básnické intuici a spolu na náhodě seskupení jazykového.“ (1982: 6)

A dále pokračuje uvedením několika konkrétních příkladů problematičtějšího překladu literárního titulu (jistě ne náhodou výhradně titulů dramatických): „Kolikero

pokusů bylo podniknuto nadepsati hru o ochočení zlé Kateřiny, všechny pokulhávající za Shakespearovým *The Taming of the Shrew*; je nemožné v cizím jazyku podržeti aliteraci i asonanci spolu se smyslem Hofmannsthalova *Der Tor und der Tod*, Shelleyův stejně feminní jako plurální titul dramatu *The Cenci*; co se překladů z češtiny týče, třeba *RUR, Ze života hmyzu*, z posledních dnů *Obrácení Ferdyše Pištory* – ty tituly buďte uvedeny na důkaz, že pravá nesnáž počíná se hned jimi a že často a častokrát je nutno při nadpisu díla voliti opis nebo zcela volnou náhradu.“ (tamtéž)

Otokar Fischer nás svými úvahami inspiruje k dalším úvahám: Jakou roli obecně hraje titul překládaného díla? Jak funguje v literární a divadelní praxi? Má a může překladatel zachovávat všechny kvality původního titulu – zvukové, rytmické, jeho obsah a význam, kulturní a jiné konotace? Jak postupuje v případě překladatelských nesnází? Jak je to s díly, která jsou v dané kultuře překládána opakovaně, jako např. Shakespearova dramata? Drží se překladatelé osvědčeného a již zavedeného titulu, tedy jakési překladatelské tradice, nebo s novým překladem volí i nový název? Čím je případná změna názvu motivována? Odpověď na všechny tyto otázky se budeme snažit najít v následujících řádcích.

Vezmeme si k tomu na pomoc dostupnou literaturu. Ve shodě se Štěpánovou (2012: 349) můžeme pro začátek konstatovat, že problematickým se v této oblasti spíše než nedostatek sekundární literatury jeví nejednoznačný metodologický přístup ke klasifikaci literárních titulů. Jednotliví autoři, kteří se danou problematikou zabývají (Hrabák 1969, Levý 1983, Všetická 1997, Hodrová 2001, Peterka 2001, Lesák 2010a, 2010b), přinášejí každý vlastní typologii literárních titulů a jejich funkcí. V naší práci se pokusíme o jejich shrnutí a zároveň o praktickou aplikaci na konkrétním materiálu, jímž jsou překlady názvů raných anglických dramát vydaných do roku 1850. Jejich zdrojem je databáze nazvaná KAPRADÍ (akronym ze slov Knihovna překladů raného anglického dramatu), která vznikla na Katedře anglistiky a amerikanistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v letech 2003-2006 v rámci řešení grantového projektu B9164305 podporovaného Grantovou agenturou Akademie věd České republiky. Databáze je dostupná online na následující adrese: [www.phil.muni.cz/kapradi/seznam\\_textu.php](http://www.phil.muni.cz/kapradi/seznam_textu.php)

Tento soubor textů byl pro naši analýzu vybrán záměrně: obsahuje totiž překlady reprezentativní, zejména překlady Shakespearových dramát, na jejichž názvech lze v kontextu dějin české literatury dobře demonstrovat dané vývojové tendence i jednotlivé překladatelské přístupy. Zastoupeny jsou ovšem i tituly jiné, od

anonymních středověkých moralit a mystérií jako *Everyman* a *Druhej lustšpíl pastýřskej*, přes význačné představitele alžbětinského a restauračního dramatu až po drama romantické v podobě Shelleyova *Odpoutaného Prométhea* či Byronova *Manfreda*.

Překlad titulu literárního – v našem případě dramatického – díla byl tedy zvolen proto, že je jakýmsi zrcadlem doby, jejího literárního vkusu a konvencí. Podle Kufnerové (1994: 149) se v něm: „dobová problematika uměleckého překladu odráží v koncentrované podobě“. Zároveň se dá říci, že překlad titulu je vždy z velké míry exkluzivní záležitostí: překladatel mu věnuje relativně nejvíce pozornosti a také se v něm jen zřídka dopouští skutečné faktické chyby, neboť vychází z vlastní bezprostřední znalosti překládaného díla. I proto je titul vhodným materiálem, na němž lze dobře demonstrovat nejen to, jak reflektuje dobové konvence, ale třeba i to, zda jeho překladatel náleží k tradiční či modernistické překladatelské škole.

Jak již bylo naznačeno, titul literárního díla stojí na pomezí literární vědy a lingvistiky. Interpretovat jej z pohledu jen jedné z nich se pak vždy jeví jako problematické a děje-li se tak, dochází nutně k určitým zjednodušením. My se pokusíme o syntézu obou přístupů. Budeme se zabývat rozbořením titulu literárního díla, konkrétně dramatu, ve vztahu k jeho žánru a obsahu, tj. z hlediska literární interpretace. Zároveň na něj zaměříme svou pozornost i z hlediska lingvistického a budeme ho zkoumat jako významovou jednotku od daného díla relativně izolovanou, přičemž hodnotícím kritériem pro nás bude funkce, kterou literární titul pro účely této práce považovaný za vlastní jméno plní.

## **1. Stručný nástin historického vývoje poetiky literárního titulu**

Začneme přehledem toho, jak se funkce názvu literárního díla proměňovala v dějinách. Hodrová ve svém pojednání o titulech (2001: 240-257) zprvu upozorňuje na fakt, že ve starém Řecku se literární díla bez titulu zcela obešla. Zatímco ve starém Římě titul fungoval spíše jen jako prvek pořádací, ve středověku už zpravidla obsahoval údaj o žánru a často i o majiteli díla (např. *Pasionál abatyše Kunhuty*). U některých rukopisů a prvních tisků se pak spolu s jinými údaji objevoval až na úplném konci díla a měl charakter dodatečné informace – tedy přesně naopak, než je tomu dnes.

S rozvojem knihtisku se ovšem situace značně změnila: titul se ocitl na první stránce, výrazně graficky oddělen, a začal literární dílo zastupovat navenek. Nebyl to však ještě konkrétní jedno- či několikaslovný název v novodobém slova smyslu, ale úvodní slova či věty daného díla, tedy tzv. incipit, nebo dokonce celý prolog díla. Pro snazší identifikaci bývá takovými dílům editory později dodán jednoduchý titul, většinou s přihlédnutím k incipitu (např. Štítného *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských*) nebo podle místa nálezu (*Hradecký rukopis*) či žánru (*Legenda o sv. Kateřině*).

Zejména pro renesanci a humanismus jsou pak typické dlouhé a popisné tituly představující obsah díla (např. historické dílo rožmberského historiografa Václava Březana *Padesátní letopis, to jest Poznamenání některých věcí pamětihodných pana Viléma z Rožmberka za padesáte a sedm let zběhlých počítající od času narození téhož pána až do léta Kristova 1592*). Hrabák (1969: 45) takovýto dvojdílný titul definuje jako: „titul v dnešním slova smyslu“ + „obsahový titul“. Obsahový titul obvykle následuje po uvozujících slovech „to jest“. V dalších fázích vývoje je postupně zkracován a potlačován, až nakonec zmizí úplně a zůstane jen hlavní titul.

Předtím však ještě v období baroka mezi těmito dvěma částmi titulu dochází k významovému posunu. Zatímco hlavní titul směřuje k metaforičnosti, obsahový titul tíhne k ještě větší obsahovosti. Titul sám se tak vlastně stává miniaturním literárním dílem (Hodrová 2001: 242). Jako typický příklad takového titulu můžeme uvést Komenského *Labyrint světa a lusthauz srdce, to jest Světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání; ale kdož doma v srdci svém sedě, s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí uspokojení a radosti že přichází*.

V poslední fázi vývoje obsahového titulu, zejména v masové konzumní literatuře 19. století, ale bylo tomu tak třeba už i v předobrozenských knížkách lidového čtení, je do druhé části titulu vložena jakási „upoutávka“ na dané dílo. Ta už obvykle nebývá uvedena spojením „to jest“, ale nahrazuje ji spojka „aneb“. Tím se podle Hrabáka (1969: 46) mění i hierarchický vztah mezi oběma částmi titulu. Druhá část už první nevysvětluje, ale obě se dostávají na stejnou významovou úroveň a jsou tedy víceméně synonymní. Hrabák jako příklady takových titulů uvádí: *Loupežníci v českých lesích aneb Tajemný hrabě* nebo: *Travič aneb Němá žaloba na hřbitově*.

## 2. Typologie titulů

### 2.1 Titul popisný vs. titul symbolizující

Později se poetika titulu proměňuje a rozrůžňuje, zejména na základě vztahu titulu k dílu samotnému. Levý (1983: 153) v této souvislosti pro účely překladu rozlišuje dva základní typy názvů: název popisný, neboli čistě sdělovací, a název symbolizující, neboli zkratkový. Tohoto dělení se drží a následně jej rozvíjejí i další autoři (zejména Hodrová 2001). Název popisný dle Levého udává přímo téma knihy, zpravidla tím, že jmenuje hlavní osobu a často i literární druh, např.: *Píseň o Cidovi*, *Tragická historie o doktoru Faustovi*. Tento typ je historicky starší, ale vyskytuje se běžně v celé literární historii až do současnosti, v moderní době ovšem častěji bez označení literárního druhu (*Evžen Oněgin*, *Vojcek*, *Lolita*). V 19. století se vedle individuálního hrdiny v titulu začal objevovat i hrdina kolektivní (*Bídníci*, *Psohlavci*). Popisný charakter tohoto titulu koresponduje s jeho obsahovostí, která má přednost před složkou estetickou. Při překladu tohoto typu literárního názvu zpravidla nedochází k porušení sdělnosti a názvy popisné tedy obvykle nebývají překladatelsky nijak obtížné.

Překlad názvu symbolizujícího naproti tomu bývá komplikovanější. Tento název totiž udává téma, problematiku nebo atmosféru díla zkratkou, typizujícím symbolem, který není popisem, ale obraznou transpozicí tématu (tamtéž: 154). Celý vývoj literárního titulu v dějinách pak lze stručně shrnout jako posun od titulu popisného k titulu symbolizujícímu. Jak upřesňuje Hodrová (2001: 242-243), v průběhu historie dochází k nahrazování jednoho typu druhým, zároveň ovšem typ vývojově starší stále přetrvává a celkovým početním zastoupením titulů v literatuře rozhodně převládá.

Rozvoj názvu symbolizujícího podle Levého souvisí s rozvojem kapitalismu, kdy se „literatura stává zbožím a název reklamou.“ (1983: 154). Podle Hodrové (2001: 243) se tento titul snaží upoutat svou neobvyklostí a často i zašifrovaností a jeho význam leckdy vyplývá až v průběhu četby nebo dokonce až po jejím skončení. Ze statické složky díla se tak název postupně stává složkou dynamickou. Symbolizující název je typický zejména pro díla romantická, naturalistická a symbolistická, ale i surrealistická a postmoderní (tamtéž: 246) a přímo souvisí se zrozením autorské individuality v romantismu.

Existence symbolizujícího názvu v těchto epochách je pak vždy vnímána jako příznaková na pozadí řady nepříznakových názvů popisných. Tatáž situace může nastat i v rámci díla jednoho autora: srov. např. Vančurův příznakový symbolizující název *Hrdelní pře anebo Příslaví* na pozadí jeho nepříznakových popisných názvů *Pekař Jan Marhoul* nebo *Marketa Lazarová* (i když u posledně jmenovaného titulu je čistá popisnost diskutabilní, neboť Marketa není typickou hlavní hrdinkou, okolo níž by se děj celého románu soustředil).

V próze 19. a počátku 20. století se dále postupně začínají uplatňovat dosud ne příliš obvyklé názvy věcné, objektové, a to jak popisné (*Podobizna*), tak symbolizující (*Zlatý kořenáč*). Často se však toto rozlišení popisnosti a symboličnosti názvu stírá (viz např. Weinerova *Prázdná židle*) a tato oscilace mezi oběma póly je pro moderní tituly vlastně typická. Ve zvýšené míře se také objevují názvy „okolnostní“, udávající místo či čas děje, a to jak v próze, tak v poezii (*Městečko na dlani*, *Pozdě k ránu*). Ve 20. století se pak nově objevují i tituly adverbialní (*Chladnokrevně*) či tvořené celou větou nebo její částí (*Kohout plaší smrt*, *Bylo nás pět*, *Bejvávalo*).

Hodrová dále poznamenává, že „neexistuje slovní druh a větný člen, který by se ve 20. století neobjevil v nějakém titulu“ a dodává, že titul může dokonce sestávat z pouhé předložky či spojky a dalších neohebných slovních druhů, jako např. u názvů Holanových pozdních básní z let 1968-1977: *Při*, *Bez*, *Nebo?*, *Protože*, *Vždyť*, *Už*, *Kdyby*, *Zato* apod. (tamtéž: 248). Zde můžeme konstatovat, že název básně či básnické sbírky je obecně významově méně určitý než název prozaického díla, neboť tu je autorem přirozeně ponecháván větší prostor k možným čtenářským interpretacím.

Symbolizující titul již ze své podstaty mívá význam dvojí či několikerý. Ten může pro čtenáře vyplynout nejen z četby samotného díla, ale např. i ze znalosti další autorovy tvorby či z povědomí o kontextu doby, v níž dané dílo vznikalo. Hodrová to dokládá na příkladu Máchova *Máje* (tamtéž: 249). Tento titul může být vnímán jako popisný, konkrétně okolnostní (máj jako okolnost *lásky času*), jako hlavní téma básně (oslava májové přírody), ale rovněž i jako titul symbolizující (třeba jako metafora pomíjejícího lidského života).

V době moderní a postmoderní se dříve pevný a jasný vztah mezi titulem a samotným dílem mnohdy rozvolňuje a zatemňuje. Motivace titulu bývá nejasná, takřka arbitrární či libovolná. To platí např. pro názvy próz Josefa Čapka *Lelio* a *Pro delfína* či pro soubor *Boží muka* Karla Čapka, v novější době třeba pro prózu *Co nejvíc šedé* ze souboru Věry Linhartové *Mezipřízkum nejblíž uplynulého* (tamtéž: 251).

Podobná situace nastává i u titulů dvojdílných, oddělených spojkami „nebo“, „anebo“, „aneb“, „čili“, „neboli“ apod. I zde v rámci dvojdílné struktury dochází k rozpojování významové souvislosti a mezi oběma částmi titulu tak vzniká určité napětí (srov. např. již zmíněný titul *Hrdelní pře anebo Přísloví*, tamtéž: 253).

## 2.2 Titul bezpříznakový vs. titul příznakový

Hrabák (1969: 46-48) volí poněkud jinou typologii titulů a sám připomíná, že jeho dělení není dogmatické. Jako základní si stanovuje dvě hlediska: formální a obsahové. Z formálního hlediska rozlišuje tituly povahy jmenné (*Babička*) a větné (*Ještě jednou se vrátíme*). V rámci jmenných titulů dále rozeznává tituly bez přívlastku (*Trhani*) a s přívlastkem (*Povídky malostranské*), tituly skládající se z jednoho substantiva (*Básně*) nebo z více substantiv spojených spojkou (*Duch a svět*). Toto členění je jednoduché, ale zároveň čistě mechanické a tím příliš zjednodušující: opomíjí totiž zcela dílo samotné. Z obsahového hlediska, které je podstatnější, neboť v něm jde o významový vztah titulu k obsahu díla, rozděluje Hrabák tituly na bezpříznakové a příznakové.

Bezpříznakový typ podle něj prostě označuje dominantní postavu (individuální: *Mistr Kampanus*, či kolektivní: *Děti čistého živého*), prostředí (*Ze světa lesních samot*), čas (*Rok na vsi*) nebo klíčovou událost (*Zahořanský hon*). Typ příznakový se liší tím, že sám podává hodnocení děje nebo postav a vyjadřuje tak autorův postoj k látce (*Temno*). Příznakový titul může být povahy symbolické, metaforické, či synekdochické – to pokud je celé dílo pojmenováno podle jedné své části, např. titulem básně je jeden její verš či titulem sbírky název jedné z povídek. Zvláštním podtypem titulu synekdochického je u Hrabáka titul citátový, kdy je celé dílo pojmenováno nějakým pro dílo charakteristickým obratem či citátem vyskytujícím se na exponovaném místě (*Obsluhoval jsem anglického krále*, *Já se tam vrátím*). Všetická (1997: 69) v tomto případě mluví o tzv. replikovém titulu, i když jeho význam je, jak uvidíme později, poněkud užší.

V rámci obsahového hlediska Hrabák uvádí ještě titul žánrový, obsahující slova, která daný žánr přímo definují nebo jsou pro něj typická (např. „vražda“ nebo „zločin“ signalizují detektivní román), titul připínající se k názvu jiného – často i neliterárního – díla (*Robinsonka*, *Veselá vdova*) nebo titul obsahující přísloví, úsloví, rčení, pořekadlo

či nějakou obecnou myšlenku (*S poctivostí nejdál dojdeš, Sňatky z rozumu*) – dle Všetického (tamtéž: 70) titul sentenční. Celkově by se toto Hrabákovu obsahové dělení dalo zhruba ztotožnit s Levého dělením na názvy popisné (bezpříznakové) a symbolizující (příznakové).

Hrabák dále (1969: 49-52) upozorňuje na značnou produktivnost titulu ze dvou substantiv spojených spojkou „a“. Tento typ se v české literatuře nejčastěji vyskytuje v době lumírovské, typicky u Vrchlického (*Dojmy a rozmary, Eklogy a písňe*), velmi produktivní je ale v celé novočeské literatuře. Dále připomíná, že titul větný navazuje na již zmíněný obsahový titul předobrozenských knížek lidového čtení a populární četby 19. století. Původní obsahový titul v pozměněné podobě jako hlavní větný titul totiž přesahuje do umělecké literatury konce 19. a začátku 20. století (*Zde by měly kvést růže, Po nás ať přijde potopa*), není však v tomto smyslu nikterak produktivní.

Jak Hrabák připomíná, tato neproduktivnost vyplývá především z povahy češtiny jakožto flektivního jazyka – dlouhé větné tituly se totiž špatně skloňují a ještě hůře se citují a uvádějí do širšího kontextu (tamtéž: 52). Nebo ještě jinak, viděno z hlediska funkční perspektivy větné: titul lze vnímat jako východisko výpovědi, jejímž jádrem je celý obsah díla. V pozici východiska pak nejlépe působí jednoduchá substantivní, obvykle nominativní výpověď. Přítomnost slovesa v titulu už je sama o sobě příznakovým prvkem, který k sobě přitahuje čtenářovu pozornost.

### 2.3 Titul tematický a jiný

Všetická (1997: 68-70) vymezuje tituly na základě hlediska tematického (obdobné Hrabákovu obsahovému) a stylistického, jež však nestaví do vzájemné opozice. Rozeznává potom tituly protagonistické, temporální, žánrové, již zmíněné replikové a sentenční, metaforické a mytizované. Protagonistický titul podle Všetického odráží hrdinovo jméno, označení, poslání, funkci nebo společenské postavení a může být, stejně jako u Hrabáka, individuální (*Václav z Michalovic*) nebo kolektivní (*Adamité*). V temporálním titulu (*Noc na Karlštejně*) se objevuje kategorie času, která je v díle důležitá buď jako téma nebo jako strukturní prvek. Žánrový titul přímo definuje žánr díla (*Trapné povídky, Veselohra na mostě*). Replikový titul se ve Všetickově pojetí objevuje ponejvíce v dramatu, a to zejména v moderních komediích a konverzačních hrách jako replika jedné z postav (*Zahraj to znovu, Same; Víš přece, že neslyším, když teče voda*).



Všetička se s Hrabákem shoduje, pokud jde o titul sentenční (z formálního hlediska titul větný) a jeho neproduktivnost a navíc dodává, že při překladu do češtiny bývá takovýto dlouhý titul často nahrazován titulem jednodušším. Kufnerová (1994: 151) naproti tomu zmiňuje opačnou tendenci, kdy čeština dává při překladu z angličtiny přednost celým větám, případně dějovým spojením před jmennými vazbami (*The Catcher in the Rye – Kdo chytá v žitě*, *Rosemary's Baby – Rosemary má děťátko*, *The Importance of Being Earnest – Jak je důležité míti Filipa*). Uvádí je ve shodě s Levým (1983: 155) jako příklad syntaktické transformace, kdy se struktura původního titulu syntakticky přizpůsobuje domácím formám běžně používaným v literárních názvech.

Metaforický titul Všetička definuje jako nejfrekventovanější typ názvu založeného na obraznosti, který je postaven na konfrontaci jevů a představ (*Stříbrný vítr*, *Stavitelé chrámů*). U Hrabáka je metaforický titul definován jako příznakový, u Levého jako symbolizující. Dalším typem takového názvu je titul mytizovaný, který odkazuje k mytologickým (zpravidla, ale ne nutně křesťanským) souvislostem (*Lešanské jesličky*, *Šílený Jób*).

Tyto Všetičkovy kategorie, ač zdánlivě vyčerpávající, se záhy jeví jako nedostatečné. Určuje-li např. Všetička kategorii temporální, měla by se analogicky objevit i kategorie lokalizační – ta však chybí. Peterka (2001, 71-73) toto napravuje a Všetičkovu členění dále zpřesňuje. Přidává tituly lokalizační, dále dějové, objektové, esejistické, metatextové, mystifikační. Tituly lokalizační popisují dějiště, často ve spojení s určitým prostorovým protikladem (*V zámku a v podzámčí*) či s metaforickým významem (*Lidé na křižovatce*). Dějové tituly obsah díla vyjadřují většinou dějovým substantivem (*Proces*), často v kombinaci s označením postavy nebo lokality (*Výlet pana Broučka do Měsíce*). Objektové tituly označující konkrétní rekvizitu nebo předmět důležitý z hlediska děje či atmosféry obvykle mají povahu synekdochy nebo metafory (*Lucerna*, *Splav*, *Krakatit*). Tituly esejistické naznačují určitou ideu, problém či abstrakci (*Nesmrtelnost*).

Poslední dvě Peterkovy kategorie bychom takto definované u Hrabáka (1969) ještě nenašli, jejich definice totiž vycházejí až z poznatků postmoderní literární vědy. Tituly metatextové svědčí o intertextualitě literárního díla: odkazují k jinému titulu, často polemicky či ironicky (srov. *Anna sekretárka* a *Anna proletárka*). Konečně tituly mystifikační čtenáře úmyslně zavádějí a hrají si s jeho očekáváním. Pravý význam těchto titulů se obvykle vysvětlí až v konfrontaci s dílem, což je přímo typické pro

postmoderní díla (Topolův *Anděl* – neoznačuje nadpřirozenou duchovní bytost, ale pražskou křížovatku), ale nejen pro ně (*Těžká Barbora* Voskovce a Wericha – neoznačuje ženu, ale dělo).

## 2.4 Titul dramatu

Dostáváme se nyní k titulům žánru, jenž nás zajímá především, k titulům dramatu. V rámci kapitoly o titulech v poetice Daniely Hodrové se k nim vyjadřuje Nina Vangeli (2001: 258-267). Svůj příspěvek nazvala: „Titul dramatu jako projekce hrdiny“. Konstatuje zde, že stejně jako dramatický text nelze odmyslet od jeho scénické existence, nemůžeme ani jeho titul vnímat pouze v tištěné podobě určené pro čtení. Titul dramatu totiž ještě daleko výrazněji než jiný literární titul funguje samostatně, odtržen od těla textu, v rámci tzv. paratextů, v tomto případě divadelních plakátů a programů k představení. Jimi teprve titul dramatu plně vstupuje do veřejného prostoru, do komunikace s (potenciálním) divákem.

V této podobě pak titul také daleko výrazněji plní funkci reklamní. Nejpoutavěji a nejdůrazněji funguje jméno hlavního hrdiny, protagonisty, jenž je zpravidla i hybatelem děje. Hrdinou ovšem může být i ne-hrdina: antihrdina, či všeobecný hrdina, jak tomu bylo např. u středověkých moralit typu *Everyman / Kdokoli*.

Historicky první tituly dramatu se objevují už ve starém Římě, tehdy však – podobně jako u jiných literárních děl – pouze jako prvek pořádací. O titulu dramatu v pravém slova smyslu se dá hovořit až v 16. století (Compagnon 1979: 251, citováno dle Vangeli 2001: 260). Teprve v čase rozkvětu dramatu za Shakespeara začala většina dramatických titulů nést jméno hlavního hrdiny. Zde již také lze poprvé název divadelní hry považovat za prvek skutečně individualizující, nikoliv jen čistě pořádací. Jako jakýsi přechodný stav mezi oběma typy Vangeli uvádí tituly Shakespearových historických her: „Přestože nemáme žádné iluze o jejich skutečné dokumentární hodnotě, obsedantní seřazování všech těch Jindřichů, Richardů a dalších do jakýchsi pseudokronikářských číslovaných řad je více než výmluvné.“ (2001: 260). Má zde na mysli tyto tituly: *Jindřich VI. (I, II, III)*, *Richard III.*, *Richard II.*, *Král Jan*, *Jindřich IV. (I, II)*, *Jindřich V.*, *Jindřich VIII.* (řazeno chronologicky dle vzniku).

Tituly Shakespearových tragédií (*Titus Andronicus*, *Romeo a Julie*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Othello*, *Timón Athénský*, *Král Lear*, *Makbeth*, *Antonius a Kleopatra*, *Coriolanus*, opět řazeno chronologicky) jsou podle Vangeli již „individuálními

kreacemi výrazného autorského rukopisu, přestože také ještě těžší z dědičných hrdinských rysů“ (tamtéž: 261). Jak dodává, v této době se již pozvolna začíná klást důraz na jedinečnost a individualitu autorské osobnosti, což se projevuje mj. i v autorském výběru individualizujících titulů.

Shakespearovi bezprostřední předchůdci v názvech svých dramát také využívali jméno hrdiny, i když jejich tituly jsou často o poznání květnatější. Dle Hrabákovy kategorizace mají hlavní titul a obsahový titul nebo jsou dlouhé a popisné. Vangeli uvádí např. tyto: *Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase třeští* Thomase Kyda, *Pamětihodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* Roberta Greena, *Tragická historie o doktoru Faustovi* Christophera Marlowa. U Shakespearových současníků už nalezneme nejen individuální protagonistické tituly, ale i ty, které uvádějí čas děje či jeho klíčovou událost, tedy tituly temporální či dějové: *Ševcovské posvícení* Thomase Dekkera, *Bartolomějský jarmark* Bena Jonsona a řadit k nim lze i Shakespearův *Večer tříkrálový*. K neobvyklým titulům protagonistickým, případně symbolizujícím, by patřila *Žena zabitá dobrotou* Thomase Heywooda či *Bílá d'áblice* Johna Webstera. (Těmito tituly se budeme detailněji zabývat níže.)

Vangeli dále poznamenává, že drama se v titulování chová podstatně konzervativněji než jiné žánry (tamtéž: 261-262). Výsledkem historického vývoje je, že u dramatu 20. století, jež je primárním zájmem autorky, můžeme rozlišovat v zásadě tři základní typy titulů: titul podle dramatického hrdiny (protagonistický), který je obecně zastoupen nejčastěji, titul podle námětu (popisný) a titul interpretující (zde Vangeli ještě vzájemně odlišuje titul symbolický, filozofický, moralizující a poetický). Interpretující titul podle ní: „nevystihuje tolik věcnou podstatu námětu, spíše bývá kratičkou básní o několika, nejčastěji o dvou nebo i o jednom slově, zachycující autorovy emoce ve vztahu k námětu“ (tamtéž: 264) Toto dělení titulů se opět víceméně shoduje s dichotomickým dělením Levého a Hrabáka: na jedné straně tak stojí tituly popisné, nepříznačkové (označující hrdinu nebo téma), na druhé straně tituly příznačkové, symbolizující, interpretující (přinášející hodnocení autora).

Uchovávaní jména hrdiny v titulu dramatu během celého vývoje, které může na první pohled působit konzervativně, je dáno především již zmíněnou divadelní praxí a fungováním titulu v paratextech. Vangeli uvádí konkrétní příklad toho, jak byl původní autorský titul neprotagonistický, interpretující, symbolický v divadelní praxi nahrazen výstižnějším a praktičtějším titulem protagonistickým označujícím hlavního hrdinu, resp. v tomto případě hrdinku: Ibsenovo drama *Domov loutek* nebo též

*Domeček pro panenky* v naší kultuře dlouhodobě funguje prakticky jen pod názvem ženské protagonistky *Nora*.

Jména hrdinů se typicky objevují v titulech dramát 19. a 20. století. Příkladem budiž třeba Ibsenův *Peer Gynt*, Čechovův *Strýček Váňa* či Shawova *Svatá Jana*. Hrdinové už v této době většinou nejsou předmětem oslavy a mytizace, jak tomu bývalo dříve, ale přesně naopak: „čím známější postava se v názvu objeví, tím větší bývá pravděpodobnost, že bude snížena, deheroizována, demytizována.“ (Vangeli 2001: 264) – míní tím např. Pirandellova *Jindřicha IV*. Podobně jako u jiných literárních žánrů i zde platí, že moderní a postmoderní název může čtenáře či diváka dokonale zmást: uvádí v titulu třeba hrdinu, který se nakonec na scénu nikdy nedostaví (Beckettovo *Čekání na Godota*) nebo dokonce postrádá i samotného autora a přímo ukazuje na jeho nepřítomnost (Pirandellovo *Šest postav hledá autora*).

Opět jako i u nedramatických děl ve 20. století dominují tituly interpretující. Dle dílčího členění, které Vangeli nabízí, mezi symbolické patří třeba Čechovův *Višňový sad*, filozofický titul představuje *Smutek sluší Elektře* Eugena O'Neill, moralizující jsou Ibsenova *Strašidla*. Za symbolismem prodchnuté či přímo poetické pak Vangeli označuje názvy mnohých českých dramát napsaných v průběhu 20. století: Šrámkův *Měsíc nad řekou*, Hrubínovu *Srpnovou neděli*, Havlovo *Largo desolato* (2001: 265). I do titulů dramát se postupně výrazněji prolamují slovesa: *Už to prasklo* Emila Artura Longena, *Viděla jsem Boha* Olgy Scheinpflugové, nebo z poslední doby třeba *Hledám děvče na boogie-woogie* Antonína Procházky. V titulech divadelních her také často potkáme neukončené věty (*Velbloud uchem jehly*, *S tvou dcerou ne*), případně neobvyklé slovní druhy.

## 2.5 Titul jako vlastní jméno

Pro účely naší práce využijeme ještě jedné klasifikace. Je postavena na lingvistickém, konkrétně onomastickém pojetí literárního titulu, což znamená, že název literárního díla vnímá jako svého druhu vlastní jméno. Vychází z myšlenky polské lingvistky Danuty Danek (1972), kterou dále rozvinula Miroslava Knappová (1992). Ta pracuje s vlastními jmény vyskytujícími se v rámci uměleckého textu a její klasifikace je založena na funkčním hledisku.

V tomto smyslu Knappová (1992: 12) rozlišuje pět základních funkcí, které vlastní jméno v daném literárním textu může mít. Jde o funkci identifikační,

klasifikující, charakterizační, asociační a estetickou. Tyto funkce pak lze ve shodě se Štěpánovou (2012: 352-355) s drobnými úpravami aplikovat i na literární tituly samotné, které jsme se rozhodli považovat také za vlastní jména.

Identifikační (nebo také individualizační) funkce přímo vyplývá z podstaty pojmenování: jakékoliv jméno totiž vždy označuje nějakého jedince, odlišuje ho od ostatních jedinců a tím ho jednoznačně identifikuje. Tato funkce je pro všechna jména charakteristická, v běžném jazyce je dokonce funkcí základní a jedinou. U vlastních jmen v uměleckém textu je funkcí hlavní a zpravidla bývá doplněna některou z dalších funkcí. Právě pro její obecnou povahu ji však v tomto případě nelze považovat za funkci kategorizační.

Těmi jsou až další funkce. Funkci klasifikující plní ta vlastní jména, která pojmenovávaný objekt zařazují do určité skupiny „z hlediska doby a místa děje, národnosti, sociálního postavení, náboženských vyznání apod.“ (Knappová 1992: 14). Autorka tím říká, že vlastní jméno, které autor literárního díla pro postavy zvolí, je natolik specifické, že už samo o sobě vypovídá o některém z výše uvedených faktorů, danou postavu tedy patřičně klasifikuje. Knappová dále rozlišuje tři podtypy této funkce: funkci klasifikující časově, místně a sociálně. Pro účely analýzy literárního titulu jako vlastního jména navrhuje Štěpánová (2012: 353) zaměnit hledisko klasifikující jména sociálně za klasifikaci žánrovou, neboť sociální skupiny u lidí lze velmi snadno přirovnat k žánrovým kategoriím u literárních děl. Všechny zbývající funkce, které Knappová ještě nabízí, (tj. charakterizační, asociační a estetickou) pro tuto chvíli opustíme, protože jsme se nyní dostali ke kritériím pro naši práci klíčovým.

Je to především časově klasifikující funkce, která bude stát ve středu našeho zájmu. Tato funkce vyjadřuje, že literární titul je možno vnímat diachronně, tj. v rámci jeho historického vývoje, podobně jako to nastiňuje Hodrová (viz výše kapitoly 2 a 3.1). První naší hypotézou pro tuto práci tedy je, že název literárního díla, případně jeho překlad, už svou formální podobou signalizuje dobu, v níž vznikl, a zároveň tím vypovídá i o dobových faktorech, jež jeho vznik podmiňovaly.

(Další podtyp, místní klasifikace, nás zajímat nebude, u literárních titulů není příliš obvyklá. Znamenalo by to totiž, že titul sám sebe jednoznačně definuje z hlediska geografického místa vzniku. Výjimečně lze o této funkci uvažovat např. u titulů nářečních, srov. např. tituly *Hanácky písničky*, *Bévávalo* či *K ževoto Ondřeje Příkryla*, které tato díla přesně zeměpisně lokalizují).

A konečně, druhá pro nás podstatná funkce literárního titulu je ta klasifikující tituly žánrově: zde se pokusíme o vlastní rozvinutí teorie. Naší druhou hypotézou pro tuto práci tedy je, že samotný název literárního díla zařazuje dané dílo také z hlediska žánru. Zúžíme-li to na titul dramatického díla, analýza jehož překladu je cílem naší práce, trůfáme si ve shodě s Vangeli (viz kapitola 3.4) tvrdit, že titul tragédie se odlišuje od titulu komedie, případně u Shakespeara rovněž od titulu historie.

Obě tyto hypotézy se pokusíme prakticky dokázat. V první části práce budeme analyzovat názvy překladů anglických dramát obsažených v souboru KAPRADÍ v jejich historickém vývoji a budeme hledat důkazy pro hypotézu o dobové podmíněnosti překládání konkrétních literárních titulů. V druhé části práce provedeme analýzu žánrovou: tatáž dramata, jež jsme pojednali chronologicky, podrobíme rozboru z hlediska žánrového členění, primárně tedy na komedie a tragédie, u Shakespeareových her budeme uvažovat ještě i žánr historie. Shakespeareova dramata jsou ve svém překladu konstitutivním prvkem české překladatelské tradice, na nich je tedy celá naše práce postavena. Neopomeneme ovšem ani jiné divadelní hry vzniklé do roku 1850, jež jsou v námi zkoumaném souboru děl zahrnuty.

Cílem naší práce je dokázat, že překlady titulů dramatických děl jsou podmíněny oběma faktory zároveň: jde jednak o to, v které době překlad daného titulu vzniká, ale spolupůsobí tu rovněž i faktor jeho žánru. Žánrové členění Shakespeareových her na komedie, historie a tragédie přebíráme z prvního folia 1623, toto členění účelům naší práce plně dostačuje a také lépe vyhovuje výše uvedené strategii.

### **3. Překlady dramát do českého prostředí – chronologie**

V této kapitole přecházíme ke konkrétním titulům dramát. Uvádíme chronologii českých překladů Shakespeara (generační členění dle knihy *České pokusy o Shakespeara* Pavla Drábka), na jejímž pozadí připomínáme i překlady ostatních dramát z námi zkoumaného souboru KAPRADÍ. Tato chronologie je důležitá zejména pro pochopení celkového literárního vývoje a dobových literárních konvencí, které překlady názvů dramát do češtiny v průběhu dějin výrazně ovlivňovaly. Pokusíme se tyto konvence postihnout a na závěr vývoj českého překladu dramatických titulů po jednotlivých generacích stručně shrnout.

Shakespeareovy překlady jsou pro naši práci podstatné zejména proto, že jsou páteří českého překladu, česká překladatelská tradice se do značné míry utvářela právě

díky nim. Přesně to pojmenoval Vočadlo: „Každá doba touží tlumočit si velkého básníka po svém. Shakespeare je jako zkušební kámen, ke kterému se každá generace vrací, aby na něm změřila své síly.“ (1959: 60) Tato touha každé generace „mít svého Shakespeara“ je základem překladatelské kontinuity. Překladatelé zejména pozdějších generací si tuto kontinuitu dobře uvědomovali a překládali již s vědomím svých předchůdců i následovníků. J. V. Sládek např. pronesl: „Nepochybuji, že někdo po mně přeloží Shakespeara lépe než já, ale s větší láskou nebude ho překládat už nikdo!“ (citováno dle: Vočadlo 1959: 62)

U prvních překladatelských generací obvykle uvádíme dataci jak tištěných vydání, tak scénických provedení, která často svědčí o časovém rozestupu mezi nimi. Tento rozstup postupně mizí a zároveň logicky přibývá jak jednotlivých překladů, tak jejich inscenačních provedení. U novějších překladů tedy data a místa inscenací uvádíme pouze výběrově, jen pokud jsou nějakým způsobem významná či podstatná.

### **3.1 Generace Vlastenského divadla (1782-1807)**

#### **3.1.1 Prozaické adaptace**

Prvními texty, které jsou zajímavé z hlediska překladů Shakespearova díla do češtiny, jsou dvě anonymní lidové povídky vydané roku 1782 pod následujícími názvy: *Kupec z Venedyku nebo Láska a přátelstvo / z německé komedie na česko přeložený* a *Makbet, vůdce šottskeho vojska / z německé komedie v češtinu přeložený*. Obě povídky svými tituly zjevně a jednoznačně odkazují k Shakespearovým dramatům, konkrétně ke *Kupci benátskému* a k *Macbethovi*. Jak výslovně uvádějí jejich podtituly, obě byly do češtiny přeloženy nikoliv přímo z angličtiny, ale – jak bylo tehdy běžné – z němčiny. Jde o prozaická převyprávění her pražského německého divadla, jejichž autorem byl Franz Josef Fischer. Tiskem vyšly jako knížky lidového čtení v Jindřichově Hradci u Ignáce Vojtěcha Hilgartnera a staly se oblíbenou četbou pro několik následujících generací (další vydání v letech 1809, 1822 a 1864 již v Litomyšli). Přestože ani jedna z nich přímo neuvádí Shakespearovo jméno ani jméno překladatele, jsou již nezpochybnitelně zařazeny do českého shakespearovského překladatelského kánonu.

Jak ve své monografii uvádí Drábek (2012: 18), jedná se zde o příklad literární adaptace nazývané *mediace*, tedy o zprostředkování původní předlohy (v našem

případě dramatu) jiným médiem, resp. jiným žánrem (povídka). Cílem těchto povídek, členěných ve shodě s dramatickou výstavbou na dějství a výstupy, bylo především přiblížit dvě významná dramatická díla srozumitelným jazykem co nejširší veřejnosti.

### 3.1.2 Vlastenské překlady

Druhá polovina 80. let 18. století však již záhy přinesla první český prozaický překlad Shakespearova dramatu, jmenovitě *Macbetha*. Hned v roce 1786 se o něj pro nově založené české Vlastenské divadlo postaral Karel Hynek Thám, zda byl skutečně uveden, není jasné. Tiskem vyšel u Jana Ferdinanda ze Schönfeldu pod titulem: *Makbet. Truchlohra v pěti jednáních, od Šakespearu / v češtinu uvedená od Karla Hynka Tháma*. Thámovým východiskem byl opět nikoli originál, ale německý překlad Fischerův (viz Přidalová 2010: 95-96). Ve shodě s ním je Thámová verze oproti originálu zkrácená. Jako autor první české nezkrácené verze *Makbeta* (nedatováno, přibližně z let 1790-1810) je uváděn jistý H. Kukla (zřejmě pseudonym nedoložitelného autora), jehož rukopisem, nikdy nevydaným a neinscenovaným a vycházejícím vedle Fischera prokazatelně i z jiných německých verzí (Ch. M. Wielanda a J. J. Eschenburga), se ve svém článku Přidalová (2010:94-106) zabývá. *Macbeth* obecně byl mezi nejstaršími českými překlady Shakespeara dílem velmi oblíbeným: patřil mezi trojici vůbec nejprekládanějších, zřejmě i z důvodu své přijatelné délky.

Dalším prozaickým překladem Shakespeara, dochovaným opět pouze v rukopisné podobě, byl *Král Lear* (psáno počestně jako *Lír* – úplný název zněl: *Král Lír a jeho nevděčné dcery / smutnohra v 5ti jednáních*). Roku 1792 jej vytvořil další autor první generace obrozenců spojených s divadlem Bouda Prokop Šedivý. Pro úplnost je třeba ještě zmínit nedochovaný, byť ve Vlastenském divadle úspěšně uváděný překlad *Hamleta* od Josefa Jakuba Tandlera, vzniklý patrně někdy okolo roku 1791, a parodické ztvárnění *Hamleta* od Matěje Majobera s upřesňujícím podtitulem *Princ z Liliputu* svědčící o značné dobové oblibě zesměšňovaného díla (Drábek 2012: 99).

## 3.2 Generace jungmannovská (1807-1840)

### 3.2.1 Slovenské překlady



Zatímco prvním skutečně doloženým českým shakespearovským představením byl až v roce 1835 *Král Lear* v překladu Josefa Kajetána Tyla na scéně Stavovského divadla, objevovaly se v prvních desetiletích 19. století další zásadní překlady (byť jen jako texty literární a převážně bibliofilské) na Slovensku.

Tento rozdíl mezi českými zeměmi a Slovenskem vyplýval z odlišných možností v přístupu k Shakespearovu dílu v originále. Slovenští překladatelé té doby byli především evangeličtí bohoslovci, kteří studovali v německé Jeně, kde se jednak mohli naučit anglicky a kde byl také shakespearovský kult výrazněji rozšířen. Na pražské univerzitě se angličtina (dle vlastní cvičebnice A. Langerhannse) vyučovala teprve asi až od r. 1824 a teprve poté se s ní – a tím i přímo s dílem velkého anglického dramatika – mohli seznámit také pozdější překladatelé, např. právě J. K. Tyl nebo Jakub Malý (Drábek 2012: 105).

Mezi ony slovenské překladatele patřili zejména Bohuslav Tablic a Michal Bosý, jenž si zvolil básnický pseudonym Bohuslav Křížák. Tablic přeložil v roce 1806 do biblické češtiny *Monolog z Hamleta Šekspirova z anglického jazyka*, tedy onen slavný monolog „To be or not to be“. Čtyři roky poté Bosý dokončil překlad celého *Hamleta* (1810). Šlo o překlad přímo z originálu a navíc v blankversu. Dohromady byl Bosý autorem několika překladů, zachovaly se však pouze některé scény z *Hamleta* (kompletní text 5. dějství s titulem *Kníže Hamlet: Smutná hra od Vilíma Shakespeare*, otištěno v časopise *Hronka* 3, 1838), krátké ukázky z *Makbeta* (*Výjevy kouzelné z Makbeta tlumačeného od Bohuslava Křížáka* v časopise *Květy* 8, 1841) a ze hry *Dva veronští páni* (*Něco na ukázky ze Shakespearove veselohry „Dva veronští páni“* ve Fejérpatakyho kalendáři na rok 1842).

### 3.2.2 Omylové

Zpět v Čechách se ocitáme až v roce 1823, kdy vychází adaptace Shakespearovy *Komedie omylů* pod názvem *Omylové, dle Shakespeara vzdělaná veselohra Bolemírem Izborským*. Pod tímto pseudonymem se skrýval Antonín Marek, venkovský katolický kněz a vlastenecký básník. Překládal ještě z němčiny, ale k anglickému originálu patrně přihlížel, neboť anglicky uměl (Vočadlo 1959: 21-22). Markovo autorství bylo zřejmě veřejným tajemstvím – v roce 1836 je už v Chmelenského kritice Tylova *Krále Leara* jako překladatel *Omylů* jmenován. Marek patřil k významným básníkům své doby, tento překlad je však prozaický. Podle

Stříbrného je tato hra památná jako první Shakespearova veselohra přeložená do češtiny „v podobě dostatečně věrné originálu“ (2005: 237).

Markovými *Omyly* vrcholí éra prozaických úprav Shakespearových dramát. V letech 1822-3 ještě vycházejí popularizační texty Josefa Lindy v jeho týdeníku *Vlastenský zvěstovatel*. Jedná se o tři krátké ukázky z dramát (*Kupec benátský*, *Romeo a Julie* a *Král Lear*), Linda je sám nazývá „vejpisy“: *Kupec ze Venecie*; úryvek 5.1 v článku „Jak Šejkspír o muzice smejší“, *Romeo a Julie*; úryvek 2.3 v článku „Vejpis ze Šejkspírovy truchlohry *Romeo a Julie*“ a *Král Lear*; úryvek 2.2 v článku „Pochlebnictví a rovnost“.

### 3.2.3 Drobečky ze Shakespeara

Podstatná změna v přístupu k Shakespearovi nastává v roce 1830, kdy byl zřízen „při Museu na návrh Palackého sbor k vědeckému vzdělávání řeči a literatury české s příslušným fondem, nazývaným Matice česká. [Od té doby] nabýval shakespearovský kult v Čechách určitějších obrysů“ (Vočadlo 1957, citováno dle Drábek 2012: 115). Dále, od roku 1828 vychází časopis *Jindy a nyní*, kde se roku 1833 v rámci Tylovy povídky „Dobrodruzi“ objevuje i přímý citát z *Hamleta* (monolog 3.1) v původním znění. V následujícím roce (1834) v „konkurenční“ *České včele* Františka Ladislava Čelakovského tisknou jeho překlad první sloky písně o zklamané lásce ze čtvrtého dějství hry *Něco za něco*.

### 3.2.4 Josef Kajetán Tyl

Shakespeara v tomto období začal systematictěji překládat Tyl. Už 13. prosince 1835 se v Praze hraje jeho veršovaný překlad *Krále Leara*. Uvedení tohoto titulu s podtitulem *Nevděčnost dětenská* bylo ve Stavovském divadle přivítáno s velkým nadšením. Paradoxně však na divadelní ceduli při premiéře jméno Tyla jako překladatele chybělo (Vočadlo 1959: 25). Při druhém představení 18. listopadu 1838 už je Tyl jako překladatel uveden a také je vypuštěn neumělý podtitul „nevděčnost dětenská“, do rukopisu původně připsaný cizí rukou. Tyl byl v tomto případě překladatelem i dramaturgem zároveň: upravil některé dialogy a zejména přepsal závěr hry.

Hned následujícího roku (1836) Tyl přeložil pro benefiční představení vybrané komické scény (quodlibet) z prvního dílu *Krále Jindřicha IV*. Dále měl v této době

přeložit i *Romea a Julii*, *Kupce benátského* a *Macbetha*, tyto překlady jsou však nezvěstné (Drábek 2012: 119).

Na Tylovy zásluhy se ovšem záhy zapomíná a oproti němu je po dlouhá léta (často neprávem) jako překladatel vyzdvihován jeho herecký kolega i soupeř Josef Jiří Kolár. Takovéto systematické opomíjení Tylova významu se dá vysvětlit zejména tím, že jeho scénicky úspěšný překlad *Krále Leara* nebyl nikdy vydán tiskem. Nejen Vočadlo ho však považuje za milník české shakespearovské tradice (1959: 28).

### 3.2.5 Josef Jiří Kolár

Éra J. J. Kolára začíná 20. ledna 1839, kdy je ve Stavovském divadle s velkým úspěchem uvedena jeho redukce překladu Friedricha Schillera pod názvem *Macbeth, aneb Proroctví čarodějnic*. 8. prosince téhož roku – poprvé na českém jevišti – publikum zhlédlo v jeho překladu i redukcí *Benátského Kupce* (knižní vydání až 1859). Těmito dvěma díly se pozvolna uzavírá druhá generace Shakespearových překladatelů, osoba Kolárova však svým významem přesahuje rovněž do generace následující, nazývané muzejní.

## 3.3 Generace muzejního Shakespeara (1840-1885)

### 3.3.1 Pokusy o souborného Shakespeara

Na sklonku roku 1840 se Karel Slavoj Amerling, lékař a filozof, rozhodl vyhlásit velkolepý projekt na vydávání klasiků světové literatury. Ze Shakespeara tam původně měly být zařazeny pouze Kolárovy překlady, později Amerling ohlásil nový plán na vydání kompletního překladu Shakespeara díla. Z tohoto plánu ale sešlo. Celou Amerlingovu edici vedl Jakub Malý, jehož překlad *Othella, mouřenína Benátského* zde nakonec také jako jeden z celkem čtyř svazků v roce 1843 skutečně vyšel. 29. května 1842 byl *Othello* uveden na jevišti Stavovského divadla. Byl to první veršovaný překlad celé Shakespearovy hry, pořízený z angličtiny, v úplné a nezkrácené podobě.

V téže době vznikala také překlad *Romea a Julie* vlasteneckého kněze a polyglota Františka Douchy, z něhož se ukázky objevily roku 1843 v *Květech*, v následujícím roce v *Časopise Českého Museum* a v roce 1846 ještě i v *České včele*. Ke knižnímu vydání ale nakonec nedošlo v Amerlingově edici, ale v podniku „konkurenčním“. Se stejným záměrem jako Amerling, totiž vydávat díla světových

klasiků, přichází ve stejné době i již výše zmiňovaný Sbor muzejní pro řeč a literaturu českou Matice české. Jako první a (prozatím) jediný zde vychází v roce 1847 právě Douchův překlad *Romea a Julie*.

### 3.3.2 Divadelní Shakespeare a vznik muzejní edice

Další z Kolárových překladů se ve Stavovském divadle objevuje na Nový rok 1847: *Skročení* (sic!) *zlé ženy*. Jde ještě opět o překlad z němčiny, dle úpravy Johanna Friedricha Schinka (Drábek 2012: 127), i když zřejmě s přihlédnutím k originálu. Další divadelní představení pak na začátku 50. let přicházejí rychle po sobě: 3. listopadu 1850 je to *Viola* (na divadelní ceduli nese titul: *Večer svatotříkrálový aneb Cokoli chcete*) v Douchově překladu, založená na německé úpravě *Večera tříkrálového* Johanna Ludwiga Deinhardsteina z roku 1839. Poté se až do konce desetiletí ve Stavovském divadle uskuteční celkem 24 představení sedmnácti různých Shakespearových her z překladů založených přímo na anglickém originálu. Zahrnují i tituly dosud neuváděné, jako je *Koriolanus* (1. března 1857, knižně 1858), *Ján, král Anglický* (19. dubna 1857, knižně ve značně pozměněné verzi jako *Král Jan*, 1866), *Richard II.* (18. prosince 1859, knižně 1862) vše v překladu Františka Douchy.

Od roku 1856 se ve Stavovském (a po r. 1862 i v Prozatímním) divadle dá dokonce hovořit přímo o shakespearovské dekádě, určované režisérskými osobnostmi nejprve Josefa Chauera a po jeho smrti i samotného J. J. Kolára. Klíčovou v této dekádě byla zejména sezóna 1857-1858 s osmi Shakespearovými dramaty, vyvrcholením pak mj. i památný průvod shakespearovských postav v roce třístého výročí Shakespearova narození (1864). Z her již dříve uvedených se v tomto období na jevišti znovu objevují Kolárův *Macbeth* (únor 1852), Douchův *Romeo a Julie* (10. duben 1853) a *Večer tříkrálový* (navazující na *Violu* z roku 1850, 16. říjen 1853), Kolárův *Hamlet* (20. listopadu 1853) a opět Douchův *Richard III.* (19. března 1854).

I na základě velmi pozitivního přijetí obou posledně jmenovaných inscenací přistupuje Sbor muzejní za předsednictví Jana Evangelisty Purkyně konečně 26. dubna 1854 k plánovanému a očekávanému soubornému vydávání Shakespearova díla. Jednotlivé (již přeložené i dosud nepřeložené) hry zadává k překladu konkrétním autorům. O Tylovi už tentokrát není ani zmínka a ani jeho dříve uznávaný překlad *Leara* není brán v potaz. Jako první dva svazky pozdějšího kompletního vydání dramatických děl vycházejí Douchův *Richard III.* (jako *Život a smrt krále Richarda*

III., 1855) a Kolárův *Hamlet* (1855). Celý soubor se vlivem různých peripetií finančních, cenzurních i politických nakonec uzavírá až po dlouhých osmnácti letech, v roce 1872 překladem hry *Perikles, kníže Tyrský* Jakuba Malého.

### 3.3.3 Jednotliví překladatelé muzejní edice

O nejvíce překladů se v rámci této edice zasloužili Malý s jedenácti a Doucha s devíti tituly. Stejný počet dramát jako Doucha přeložil ještě lékař Jan Josef Rodomil Čejka, čtyřmi hrami přispěli J. J. Kolár a mladý (v době, kdy mu byly překlady přiděleny, ještě ani ne devatenáctiletý) Ladislav Čelakovský, syn F. L. Čelakovského. A ještě jeden překladatel práce zahájil, ale již nedokončil – byl to Josef Václav Frič, který se pustil do her tehdy ještě neobsazených a zřejmě i méně oblíbených: *Troilus a Cressida* a *Timon Athenský*. Mnohem později ale dokončil jiný dramatický překlad, Byronova *Manfreda* (1882).

Autorský vklad a podíl jednotlivých překladatelů v rámci muzejní edice byl velmi rozdílný. Nejmladší z nich, o celou generaci mladší L. Čelakovský dostal za úkol přeložit díla z nejtěžších: *Krále Leara* (1856), *Bouři* (1870) a oba díly *Jindřicha IV.* (I 1859, II 1870). Kromě tohoto jednorázového počínu se Čelakovský překladem již dále nezabýval. Tyto jeho překlady však rozhodně byly hrány, přinejmenším alespoň *Král Lear* opakovaně v Praze a u Vendelína Budila v Plzni, tamtéž se objevily i *Bouře* a *Jindřich IV.* (Drábek 2012: 131). V případě *Bouře* se Budil dokonce zasadil o první českou inscenaci vůbec (Stříbrný 1964: 90).

Kolár měl ze všech muzejních překladatelů nejdelší překladatelskou zkušenost, zároveň byl interpretem vlastních překladů, režisérem i hercem. Přiděleny mu však byly jen ty překlady, ke kterým se dostal už dříve na jevišti a jež měl pouze revidovat: *Hamlet, princ Dánský* (1855), *Kupec Benátský* (1859), *Makbeth* (1868), *Zkrocení zlé ženy* (1872). Sahal i po překladech dalších, ty ale místo něj dostal Jakub Malý. Mezi těmito dvěma autory se pak rozhořel spor, neboť v rámci Matice české si překladatelé vzájemně byli i čtenáři a hodnotiteli díla. Kolár v té době našel Malého z krádeže rukopisu, který měl Malý později použít pro svůj vlastní překlad „mimomuzejního“ *Hamleta* v roce 1883 (o celém sporu podrobně viz Drábek 2012: 132-135). Dále je nutno podotknout, že mezi Kolárovými verzemi *Macbetha* a *Makbetha* zlet 1838 a 1868, respektive *Benátského kupce* a *Kupce Benátského* z let 1839 a 1859, je tolik rozdílů, že je lze vždy považovat za dva různé překlady.

Z pera Jakuba Malého pocházejí tyto překlady: *Veselé ženy Windsorské* (1858, prem. 13. dubna 1856), *Král Jindřich VI.* (I 1858, II 1861, III 1862), *Mnoho povyku pro nic za nic* (1864, prem. 23. ledna 1859), *Konec vše napraví* (1869), *Othello, mouřenín Benátský* (1869), *Marná lásky snažení* (1870), *Troilus a Kressida* (1870), *Jak se vám to líbí* (1870) a konečně *Perikles, kníže Tyrský* (1872).

Čejka vydal následující překlady: *Cymbelín* (1856, prem. 30. listopadu 1893), *Antonius a Kleopatra* (1858), *Král Jindřich V.* (1858), *Veta za vetu* (1862), *Komédie plná omylů* (1864, prem. 5. dubna 1866), *Pohádka zimního večera* (1869), *Timon Athenský* (1869), *Král Jindřich VIII.* (1870), *Titus Andronikus* (1870). Vedle toho – mimo muzejní edici – vydal Čejka ještě svůj vlastní překlad *Romea a Julie* (1861). Nastala tak situace, v moderní době nikterak neobvyklá, že vedle sebe ve stejné době paralelně existují dva konkurenční překlady, zde konkrétně novější Čejkův z r. 1861 a starší Douchův z r. 1847. Tuto situaci nakonec Sbor muzejní vyřešil šalamounsky, a to tak, že po Čejkově smrti roku 1862 celý zbylý náklad jeho překladu skoupil, aby už nemohl nijak „konkurovat“ Douchově již existujícímu překladu zamýšlenému k vydání v rámci muzejní edice.

Douchův původní překlad byl však pro muzejní edici nakonec natolik přepracován, že roku 1872 už vychází s označením, že jde o překlad druhý. Celkově Doucha vydal tyto překlady: *Život a smrt krále Richarda III.* (1855), *Koriolanus* (1858), *Julius Caesar* (1859), *Král Richard II.* (1862), *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1862), *Král Jan* (1866), *Sen v noci svatojánské* (1866), *Dvě šlechticů veronských* (1869) a *Romeo a Julie* (1872).

### 3.3.4 Význam muzejního překladu

Český překlad Shakespeara v muzejní edici se stal prvním úplným překladem ve slovanských literaturách, což bylo významné zejména z hlediska snah o emancipaci českého jazyka a kultury. Při překotném vývoji jazyka však tento překlad, byť na svou dobu výjimečný a rozsahem jedinečný, rychle zastaral. Přestože tedy muzejní překlady byly jak čteny, tak s úspěchem hrány na jevištích nejprve Prozatímního a později i Národního divadla, musely se texty pro jednotlivé inscenace často jazykově upravovat (např. Douchův *Sen v noci svatojánské* upravila v roce 1884 pro ND Eliška Krásnohorská – viz Vočadlo 1959: 39). Brzy tedy nazrál čas pro překlad nový, který by byl divákům i čtenářům srozumitelnější, nezátížený archaismy a neobvyklými slovy předlumírovské éry. Při hodnocení posledního svazku akademického vydání v roce

1922, tedy přesně 50 let po vydání posledního svazku muzejní edice, charakterizuje anonymní recenzent s šifrou E. starší matiční překlad jako: „dílo na svou dobu sice vynikající, ale dnes už přesností, formou i jazykem dost ovetšelé.“ (Anon. 1922: 239).

Zároveň ovšem nutno říci, že muzejní překlad pro naši kulturu vytvořil jakýsi překladatelský kánon. A to nejen, co se týče přístupu k překladu Shakespeara a divadelních her vůbec, ale i zcela konkrétně, pokud jde o samotné české názvy překládaných Shakespearových dramát. První úplné české vydání bylo tedy už napříště vzorem i v tom, jak s názvy dramát dále nakládat.

Na závěr této kapitoly je třeba zmínit ještě další překlady z našeho souboru dramát pocházející z tohoto období. Jsou jimi *Klevety* Štěpána Ostrovského (1855), první český překlad Sheridanovy *The School for Scandal*. Tato oblíbená komedie mravů se dočkala ještě mnoha dalších překladů, ovšem již pod jinými názvy, více v dalších kapitolách. Josef Durdík také poprvé do češtiny přeložil Byronovu dramatickou báseň *Kain* (1871).

### **3.4 Akademický Shakespeare (1885-1922)**

I generace bezprostředně následující dostává v Drábkově knize svůj název podle vydavatele, v tomto případě České akademie věd a umění. Na rozdíl od generace předchozí tu však nejde o několik různých překladatelských osobností, ale v podstatě o překladatele jediného: Josef Václav Sládek zvládl sám přeložit celkem 32 a půl Shakespearovy hry, zbytek po jeho smrti v roce 1912 dokončil na Sládkovo přání a z pověření Akademie jeho přítel a následovník Antonín Klášterský.

#### **3.4.1 Sládkovi spolupracovníci**

Výzvu k novým českým překladům Shakespeara pro divadlo výslovně formuluje 7. listopadu 1885 Jaroslav Vrchlický v časopise *Pokrok* (Vočadlo 1959: 40). I na jeho popud se tedy Sládek pouští do překladu prvního dílu *Krále Jindřicha IV.* (1887), který je na jevišti ND v režii Františka Kolára uveden 16. prosince 1888. Hraje se však celkem jen třikrát a druhý díl už uveden vůbec není. Původně Sládek nehodlal Shakespeara překládat sám, v roce 1895 žádá o pomoc Elišku Krásnohorskou (ta má přeložit *Zimní pohádku*, ale dlouho váhá a posléze odmítá) i samotného Vrchlického (ten zahajuje překlad *Hamleta*, ale nedokončí jej). Nakonec tedy vše zůstává jen na

Sládkovi. Vrchlický ale překládá jiná anglická dramata. 19 let po Fričově překladu mu v Ottově nakladatelství vychází Byronův *Manfred* (1901) a ještě o rok dříve je to Shelleyho *Odpoutaný Prométheus* (1900) v prvním českém překladu. Ten pak vyšel ještě těsně před 2. sv. válkou (1938) v Plzni v překladu (a vlastním nákladem) Josefa Juliuse Davida a v 60. letech ho znovu přeložil Jiří Valja.

Aby se mohl naplno věnovat překládání Shakespeara, jehož celé dílo chce přeložit do třístého výročí dramatikova narození v roce 1916, prodává Sládek v roce 1898 časopis *Lumír*, jehož byl šéfredaktorem, Janu Ottovi. Právě u Jana Otta pod hlavičkou Sborníku světové poesie a nákladem České akademie vydává v letech 1894-8 prvních 6 přeložených her. Zbylých 26 dokončených her pak již vychází v samostatné edici Dramatická díla Williama Shakespeara. Klášterský následně po Sládkovi dokončuje překlad druhého dílu *Krále Jindřicha VI.* (1913), připojuje díl třetí (1914) a dále i hry *Král Jindřich VIII.* (1914) a *Titus Andronikus* (1915). Na závěr, až v roce 1922, tedy dlouhých šest let po onom jubilejním roce, přibývá jako poslední *Perikles, kníže tyrský*. Tím je tedy slavnostně završen druhý kompletní český překlad Shakespeareových her.

### 3.4.2 Josef Václav Sládek

Sládkova role v divadelní kultuře přelomu 19. a 20. století je zcela zásadní. Jeho překlady Shakespeara se na jevišti hrály po celou jednu generaci. V prvních letech při překládání přihlížel přímo k potřebám Národního divadla, jak o tom svědčí četné důkazy v korespondenci s Františkem Adolfem Šubertem, tehdejší (od otevření ND v roce 1883 až do roku 1900) ředitelem Zlaté kapličky. Sládkovy texty tedy byly určeny primárně pro praktické užití, nikoli jen pro čtení, jak tomu často bývalo u mnoha dřívějších překladů dramatických děl (a vlastně i u Klášterského).

Prvních šest Sládkových her se objevilo v tomto pořadí: *Zkrocení zlé ženy* (1894, prem. 24. října 1893), *Makbeth* (1896, prem. až 6. dubna 1902), *Sen noci svatojanské* (1896, prem. 25. prosince 1896), *Julius Caesar* (1897, prem. až 20. dubna 1906), *Kupec benátský* (1897, prem. 12. června 1899), *Jak se vám líbí* (1898, prem. 22. února 1900). Vidíme, že otištění hry a její scénické uvedení leckdy dělí značný časový odstup. Některé hry navíc, ač již byly přeloženy v rámci muzejního překladu, např. posledně jmenovaná *Jak se vám líbí*, nebyly do té doby vůbec hrány. Jejich chvíle na jevišti (většinou právě ND) tedy přichází právě až se Sládkovým překladem.



I další Sládkovy překlady pak vycházejí rychle za sebou (není-li uvedeno jinak, proběhla premiéra v ND): *Král Lear* (1898, prem. 25. března 1914), *Bouře* (1898, prem. 5. dubna 1915, Městské divadlo Plzeň). *Hamlet, králevic dánský* vyšel tiskem roku 1899, premiéru v režii Jaroslava Kvapila měl ovšem až 25. ledna 1905. Dále přicházejí tyto hry: *Cymbelin* (1899, prem. 7. března 1923, Městské Divadlo na Královských Vinohradech, dále jen MěDnKV), *Othello, Maur benátský* (1899, prem. až 13. prosince 1908), *Romeo a Julie* (1899, prem. 6. září 1901), *Zimní pohádka* (1900, prem. 3. května 1903), *Dvě šlechticů veronských* (1901, prem. 12. září 1902), *Coriolanus* (1902, prem. až 23. března 1921), *Král Richard III.* (1903, prem. 23. dubna 1911), *Večer tříkrálový neb Cokoli chcete* (1903, prem. 30. října 1905), *Antonius a Cleopatra* (1904, prem. 7. listopadu 1909, Městské divadlo Plzeň), *Král Jan* (tiskem 1904), *Mnoho povyku pro nic* (1904, prem. 27. března 1907), *Král Richard II.* (tiskem 1905), *Král Jindřich IV.* (I 1905, II 1906, prem. 2. listopadu 1916), *Veta za vetu* (1907, prem. 9. listopadu 1914), *Veselé ženy windsorské* (1908, prem. 26. dubna 1914, MěDnKV), *Komédie plná omylů* (1908, prem. 26. října 1908), *Marná lásky snaha* (1909, prem. až 31. března 1922, ND Brno), *Konec vše napraví* (tiskem 1910), *Timon Athénský* (tiskem 1910), *Troilus a Kressida* (1911, česká (!) prem. 16. prosince 1921, MěDnKV), *Král Jindřich V.* (tiskem 1911), *Král Jindřich VI.* (I tiskem 1912).

### 3.4.3 Shakespeare spoluurčuje české divadlo

Spolu s významnými režisérskými osobnostmi (Seifert, Kvapil, Hilar, Budil) Sládek jako překladatel zásadně spoluurčoval vývoj českého divadla konce 19. a začátku 20. stol. Drábek zde dokonce mluví o „novém, moderním shakespearovském mýtu“ (2012: 155), který tyto osobnosti spoluvytvářely. Nutno vzpomenout i jubilejní rok 1916, jenž se znovu stal celonárodní manifestací české kultury. Velkolepé inscenace Shakespearových dramát byly příhodným důkazem její samostatnosti a schopnosti vyrovnat se velkým světovým kulturám.

Podobně jako se v předchozí generaci muzejního vydání překlad Shakespeara jazykově poměrně rychle přežil, přestává být pro některé tvůrce i diváky srozumitelný a divadelně přijatelný i překlad Sládkův. Zároveň v této době – i vzhledem ke značné dominanci Sládkových překladů – přirozeně vzniká potřeba vzájemné konkurence jednotlivých překladů a možnosti výběru mezi nimi. Vzpomeňme jen, jak podobnou

situaci přesně před 50 lety „vyřešil“ dominantní vydavatel Shakespeara, Sbor muzejní. Tentokrát je však konkurence v překladech podporována a vítána.

#### **3.4.4 Sládkovi konkurenti**

Jedním z možných Sládkových konkurentů se stal Bohdan Kaminský (vl. jménem Karel Bušek), s nímž MěDnKV uzavřelo 5. ledna 1911 smlouvu na překlad *Coriolana*, který však nejenže nebyl nikdy uveden, ale zřejmě ani vůbec nevznikl (srov. Drábek 2012: 159). Překladem, který byl skutečně uveden, ale již jen jako „dozvuk generace lumírovské“ (Drábek 2012: 160) byl Kaminského *Večer tříkrálový* (1922). Kaminský překládal z angličtiny velmi výjimečně a tento překlad původně vznikl jen jako úprava Sládkova textu. Kaminský stojí mezi dvěma překladatelskými generacemi – datace jeho překladu se shoduje s rokem vydání posledního překladu Antonína Klášterského – zároveň už ovšem na pomyslné dveře klepou představitelé další překladatelské generace: Fencl, Štěpánek a zejména hlavní teoretik Fischer.

#### **3.4.5 Další dramatické překlady**

Než se k nim dostaneme, zmiňme ještě další dramatické překlady této generace. Autorem překladu Byronovy historické tragédie *Sardanapal* byl František Krsek (1892). František Flos po 45 letech přišel s novou verzí Sheridanova, jeho *Škola pohoršení* (prem. 13. listopadu 1900) se ale v ND dočkala pouhých 6 repríz. Václav Alois Jung přeložil klasicistní komedii Thomase Otwaye *Venice Preserv'd* jako *Zachránění Benátek* (1908). Norbet Fomeš je autorem překladu tragikomedie dramatické dvojice Beaumont–Fletcher s názvem *Philaster čili Láska krvácí* (1918).

### **3.5 Generace fischerovská (1922-1945)**

#### **3.5.1 Antonín Fencl**

Antonín Fencl ještě v jubilejním roce 1916, sotva Klášterský dokončil překlad 36 her prvního folia, znovu přeložil *Benátského kupce* (jeho první verze pochází už z roku 1914) a sám jako ředitel Švandova divadla na jeho jevišti a ve vlastní režii sehrál Šajloka. V tomtéž roce vyšel u Františka Borového nový překlad *Makbetha* od Otokara Fischera, jediný jeho shakespearovský překlad.

Fencel zamýšlel v nakladatelství Bedřicha Kočího postupně vydat deset podrobně komentovaných překladů Shakespeara, z nichž nakonec vyšel právě jen *Benátský kupec*. Jeho hlavní motivací k novému překladu byla existence výhradního provozovacího práva, které mělo na Sládkovy překlady pro pražský obvod ND odměnou za to, že finančně přispívalo na vydání každého svazku akademického Shakespeara. Chtěl-li tedy Fencel ve svém divadle provozovat Shakespeara, musel si vytvořit překlad vlastní.

### 3.5.2 Otokar Fischer

Pokud jde o Fischerova *Makbetha*, ten má v dějinách českého překladu význam spíše jen symbolický. Bývá považován za mezník nového překladatelského údobí, jakýsi předvoj všeho, co má teprve přijít. Ve skutečnosti se v mnohém stále ještě vrací k lumírovskému jazyku i stylu a generaci akademického Shakespeara tak vlastně svým způsobem uzavírá. Na jevišti byl uveden několikrát, poprvé překvapivě až 20. října 1925 v MěDnKV. Postupně i v dalších českých a moravských divadlech, ale brzy začal – ostatně jako všechny překlady – jazykově zastarávat.

Fischer přeložil ještě další anglická dramata z našeho souboru: Marlowova *Edvarda Druhého* (prem. 25. ledna 1922) a přesně 30 let po Václavu Černém (1892) Shelleyho tragédii *Cenci* (světová (!) prem. 30. září 1922, hra byla cenzurou dlouho zakázána pro motivy incestu a otcovraždy). O obtížnosti překladu názvu poslední jmenované hry se Fischer zmiňuje ve své stati *O překládání básnických děl* (1929), z níž citujeme v úvodu naší práce. Jiného Marlowa, tragédii *Doktor Faustus* přeložil v tomto období poprvé Stanislav Stuna (1925).

### 3.5.3 Bohumil Štěpánek

Věnujme nyní pozornost Bohumilu Štěpánkovi, nejpłodnějšimu překladateli této generace. Přeložil celkem 35 Shakespearových her, a to ve velmi horečném tempu, vydáno z nich však bylo pouze 21. Uvedl se 24. listopadu 1926 na jevišti ND *Hamletem* v Hilarově režii s Eduardem Kohoutem v titulní roli – a s velkým úspěchem. Překlad samotný vznikl už o dva roky dříve, tiskem vyšel v roce 1926 jako první svazek Borového edice Pantheon (druhým svazkem byl znovu vydaný Fischerův *Makbeth*).

Do roku 1931, kdy bylo nakladatelství kvůli finanční krizi nuceno svou činnost pozastavit, vyšly ještě následující tituly: *Král Lear* (1927), *Mnoho povyku pro nic* (1928), *Veta za vetu* (1928), *Zkrocení zlé ženy* (1928), *Bouře* (1929), *Julius Caesar* (1929), *Kupec benátský* (1929), *Richard III.* (1929), *Romeo a Julie* (1929), *Dva šlechtici veronští* (1930), *Jak se vám líbí* (1930), *Komedie omylů* (1930), *Král Jindřich IV. - I, II* (1930), *Othello* (1930), *Sen noci svatojanské* (1930), *Veselé ženy windsorské* (1930), *Timon Athénský* (1930), *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1931). Posledním vydaným Štěpánkovým překladem byla nedatovaná rozmnoženina agentury Universum *Zimní pohádka* (1953).

Všechny jeho uveřejněné překlady se okamžitě setkaly s velkým ohlasem v divadlech po celé zemi: jen pražské ND v letech 1926-1945 uvedlo celkem 16 jeho shakespearovských inscenací. Z hlediska práce s tituly je zajímavé, že jeho první verze *Mnoho povyku pro nic*, která vycházela ještě ze Sládkova překladu, byla v roce 1926 v ND uvedena pod názvem *Blažena a Beneš* (počeštěná jména vedlejší, ale dominující milenecké dvojice). *Bouře* v úpravě Otokara Fischera pak byla v roce 1937 hrána pod titulem *Prospero* (opět jako titulu využito jména hlavní postavy). *Večer tříkrálový* v ND uváděli nejprve v roce 1934 s titulem v opačném pořadí, než je zvykem, tedy jako *Cokoli chcete aneb Večer tříkrálový*, v roce 1944 již jen jako *Cokoli chcete* a v letech 1945-1946 pro změnu jen jako *Večer tříkrálový*.

Nakladatelství Borový se v roce 1936 k Shakespearovým překladům vrátilo, ale už s novým překladatelem E. A. Saudkem (více o něm bude pojednáno v kapitole 4.6). Štěpánkovy překlady tak zůstaly v nakladatelství pouze v rukopisu a nakonec byly po různých peripetiích šťastnou náhodou nalezeny kompletní ve Fondu Československý spisovatel v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (Drábek 2010: 180).

Jak již bylo naznačeno, Štěpánek přeložil téměř celého Shakespeara, s výjimkou již zmiňovaného Fischerova *Makbetha* a dále *Antonia a Kleopatry*. Tento překlad již měl Borový k dispozici od Jaroslava Císaře, prvního překladatele Carrollovy *Alenky v říši divů* (avšak nakonec nebyl vydán). Štěpánek se zřejmě cítil být členem tohoto pomyslného překladatelského kolektivu a ani jednomu z kolegů nechtěl svou práci konkurovat, proto tyto dvě hry ani nezačal překládat.

Kolem nového překladu *Hamleta* se strhla velká polemika. Štěpánek byl obecně podrobován časté kritice a z dějin českého překladu leckdy nevybíravě a především neprávem vyřazován – viz např. odsuzující hodnocení Levého (1983: 105):

„Znehodnocující je závislost na práci předchůdců teprve tehdy, přebírá-li překladatel starší řešení z pohodlnosti a v míře, která ohrožuje původní charakter jeho díla. Tak je např. Štěpánek závislý na Sládkově překladu Shakespeara.“ Vzhledem k této přiznané Štěpánkově závislosti na Sládkovi byly jeho překlady často považovány za plagiátorské a nehodné dalšího publikování. Tento fakt byl navíc ještě podpořen tím, že se brzy objevila nová překladatelská generace.

### 3.5.4 Další dramatické překlady

Upozorníme ještě nyní na další zásadní dramatické překlady této generace. Zdeněk Gintl upravil překlady Sládkovy *Marné lásky snahy* a Malého *Marných lásky snažení* a uvedl je jako *Lásky lichou lest* (1925, prem. 25. března 1926) (Drábek 2012: 160). Někdy v tomto období (překladům chybí datace) přeložil i Jonsonova *Volpona* pod titulem *Lišák Volpone, aneb Ponaučení pro mamonáře* (?) a dále komedii *Duch bez peněz* (?) Johna Fletchera. Autorem „dramaturgické, scénické i literární úpravy“ Shakespearova *Krále Jindřicha Šestáho (tragedie, tři díly v jednom představení)* byl Karel Max Klos (?). Upravil i *Zkrocení zlé ženy* pod názvem *Zkrocení zlé dámy* (1932). Dále je taktéž autorem překladů *Volpona* (1927), jehož vydal vlastním nákladem, a Byronovy tragédie *Marino Faliero, dože benátský* (tiskem až 1965).

## 3.6 Shakespeare za časů E. A. Saudka (1936-1963)

### 3.6.1 E. A. Saudek předválečný

Čelným představitelem této nové generace byl žák Otokara Fischera Erik Adolf Saudek. Své překlady Shakespeara začal vydáním *Julia Caesara* u Františka Borového v roce 1936 (překlad byl slavně inscenován Jiřím Frejkou v ND 9. června téhož roku) a celé jeho velkolepé dílo bylo ukončeno až jeho náhlou smrtí v roce 1963. Svým významem však Saudek přesahuje daleko do druhé poloviny 20. století.

Jeho *Julius Caesar* byl překladem po všech stránkách průlomovým. Po tomto velkém úspěchu byly v předválečném období a za války vydány či uvedeny další jeho hry, většinou v ND či v MěDnKV, není-li uvedeno jinak: *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1938, prem. 13. října 1937), *Sen noci svatojanské* (1938, prem. 22. prosince 1943 v Divadle Uranie), *Romeo a Julie* (tiskem až 1954, prem. 25. června 1938 ve Valdštejnské zahradě), *Veselé windsorské paničky* (tiskem až 1948, prem. 22. února 1939), *Zkrocení zlé ženy* (tiskem až 1950, prem. 7. prosince 1939) a *Hamlet* (1941,

prem. 22. března 1941). Dva posledně jmenované překlady byly inscenovány (*Hamlet* i vydán) pod krycím jménem Aloyse Skoumala (Saudek byl židovského původu).

### 3.6.2 Tetauer, Valja, Vrba, Tůma

I další jednotliví překladatelé se za války zabývali Shakespearem. Dramatik, dramaturg a překladatel Frank Tetauer přetlumočil pro MěDnKV *Mnoho povyku pro nic* (1944, knižně až 1953) a byl to jeho jediný shakespearovský překlad. Dramat ale přeložil mnohem víc, z námi zkoumaného souboru textů to byla už dříve hra *Pokořila se, aby zvítězila* Olivera Goldsmithe (prem. 16. února 1925). Totéž drama bylo později přeloženo ještě jednou pod alternativním názvem, Olga Šimůnková jej nazvala jeho podtitulem *Omyly jedné noci* (1956).

Dalším překladatelem jediného titulu ze Shakespeara byl Jiří Valja. Jeho překlad *Snu noci svatojanské* byl inscenován roku 1943, nedochovaly se však žádné podrobnější záznamy (Drábek 2012: 200-201). Vedle toho Valja později vytvořil i překlad dalších pro nás zajímavých dramát: Shelleyova *Odpoutaného Prométhea* (1962), Gayovy *Žebrácké opery* (1955) i jejího pokračování *Polly* (1966).

Ve stejném roce jako Tetauerovo *Mnoho povyku pro nic* vznikl i překlad *Krále Leara* Františka Vrby (dochoval se v rukopisu). Jak uvádí Drábek (2012: 201), Vrba se tohoto překladu později zřekl jako mladistvého díla. O více než 20 let později vytvořil jiný shakespearovský překlad spadající do úplně jiné historické situace, jehož již neměl důvod se zříkat: *Komedii omylů* (1966, v prvním vydání ještě jako *Komedie plná omylů*). Dalším zajímavým, byť nedochovaným překladem z doby protektorátu je *Něco za něco* Mirka Tůmy. Vznikl a patrně byl i proveden v terezínském ghettu (Drábek 2012: tamtéž).

### 3.6.3 E. A. Saudek poválečný

Vraťme se teď opět k Saudkovi. V poválečném období přeložil celkem 7 Shakespearových her, osmou po něm dokončil jeho žák Skoumal. Byly to: *Jak se vám líbí* (1951, prem. 3. prosince 1947), *Othello, benátský mouřenín* (1952, prem. 27. června 1951), *Benátský kupec* (1954, prem. 15. května 1954 v Divadle J. K. Tyla v Plzni), *Král Lear* (1957, prem. 6. června 1958), *Makbeth* (1958, prem. 5. května 1957 v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého), *Coriolanus* (1959, prem. 27. listopadu 1959), *Antonius a Kleopatra* (1961, prem. 21. října 1961 v Divadle F. X. Šaldy

v Liberci), *Troilus a Kressida* (1965, dokončeno Skoumalem, prem. 26. listopadu 1966).

Saudek svoje překlady revidoval a upravoval (dvě verze tak má *Julius Caesar* 1936, 1957, *Večer tříkrálový* 1937, 1953, *Hamlet, králevic dánský* 1941, 1949, *Zkrocení zlé ženy* 1939, 1953). To se týká i názvu poslední jmenované hry: *Zkrocení zlé ženy* bylo tiskem poprvé vydáno jako *Jak zkrotit saň* (1950). V dalším vydání se už Saudek vrací k původnímu, prověřenému názvu *Zkrocení zlé ženy*.

Saudek v podstatě všechny předchozí překladatele „převálcoval“, neboť v 50. letech se na jevištích objevovaly prakticky jen jeho překlady. Byl za tím i jeho politický vliv, který si postupně vytvářel svou angažovaností v komunistické straně. Překlady Štěpánkovy byly v té době prakticky zapomenuty, k čemuž ostatně i Saudek sám vědomě přispěl (Drábek 2010: 186, 204). Ostatní překladatelé této generace se pak vůči Saudkovu vlivu museli nutně vymezovat (Drábek 2010: 207).

### 3.6.4 František Nevrla

Asi největším Saudkovým „oponentem“ byl František Nevrla, překladatel, kterému se do roku Saudkovy smrti (1963) podařilo přeložit celé Shakespearovo dílo. Neměl však politické konexe a osobní vliv, a tak mu byl skutečně inscenován pouze jediný jeho překlad *Král Richard II.*, a to ještě jen Státním zájezdovým divadlem (prem. 12. ledna 1962, tiskem 1960). Osm jeho překladů vyšlo v DILIA, zbytek se dochoval pouze v rukopise (tak na ně odkazujeme i v následujícím textu, veškeré bibliografické údaje pocházejí od Drábek 2012: 1095-1096). Saudkovy překlady, fakticky jen 14 a půl dokončené hry, naproti tomu vycházely knižně ve velkých nákladech, paralelně v různých nakladatelstvích, a, jak již bylo řečeno, dominovaly i českým jevištím.

Nevrla byl naprosto specifickým překladatelem, vzácným solitérem v českém (nejen shakespearovském) překladu (Drábek 2012: 217-223). Původní profesí vojenský zvěrolékař, jazyky nikdy nestudoval a překládat Shakespeara začal pro vlastní potěchu až po odchodu do předčasného důchodu. Nejprve přes němčinu, kterou ovládal, později, když si pasivní znalost angličtiny postupně rozšířil, již přímo z anglických kritických vydání. Lektory jeho textů po stránce jazykové i faktické byli dva významní anglisté, Otakar Vočadlo a Jaroslav Albrecht. Jak už bylo zmíněno, hlavním rivalem mu byl Saudek, vůči němuž se neustále vědomě vymezoval – překladatelsky i lidsky.

V letech 1959-1963 postupně přeložil celé Shakespearovo dílo (36 kanonických her), včetně všech sonetů a básní. Byl tedy prvním jedincem v české literatuře, kterému se to podařilo. Vše se chystal představit v jubilejním roce 1964, monopol E. A. Saudka však ani tehdy neprolomil.

Nevrlovy překlady v pozůstalosti často existují v několika verzích, datace jednotlivých překladů je tak velmi obtížná. Dvě verze mají hned první tři jeho přeložené hry: *Julius Caesar* (1954, 1960), *Král Lear* (c1955, 1960) i *Makbeth* (c1955, c1960-1962), kdy první verze byly překládány ještě z němčiny.

Soupis dalších jeho překladů je následující (pokud vyšly tiskem, bylo to vždy jen v nakladatelství DILIA): *Bouře* (1957), *Zimní pohádka* (1959), *Marná muka milostná* (rkp 1959), *Král Jan* (1960), *Král Richard II.* (1960), *Král Richard III.* (1960), *Král Jindřich IV.* I, II (rkp, oba 1960), *Perikles* (1960), *Veta za vetu* (1960), *Sen letní noci* (rkp c1960-1962), *Cymbelin* (rkp 1961), *Jak se vám to líbí* (rkp 1961), *Merenda na Tři krále* (rkp 1961), *Othello* (rkp 1961), *Romeo a Julie* (rkp 1961), *Král Jindřich VIII.* (1962), *Antonius a Kleopatra* (rkp 1962), *Dva páni z Verony* (rkp 1962), *Hamlet* (rkp 1962, tiskem Brno: Větrné mlýny, 2005), *Koriolán* (rkp 1962), *Benátský kupec* (rkp 1962), *Král Jindřich VI.* I, II, III, (všechny tři díly rkp 1962), *Zkrocení dračice* (rkp 1962), *Timón athénský* (rkp c1962-1963), *Král Jindřich V.* (1963), *Konec vše napraví* (rkp 1963), *Komedie z omylů* (rkp ?), *Mnoho povyku pro nic* (rkp 1963), *Troilus a Kressida* (1963), *Titus Andronikus* (rkp 1963), *Veselé windsorské paničky* (rkp 1963).

Podobně jako Štěpánek ve svých překladech často pouze revidoval Sládkovy překlady a bylo mu to vyčítáno, vypomáhal si zase Nevrla při svém překládání Štěpánkovými překlady a ani u něj se to nesetkalo s nadšeným přijetím. (Drábek 2010: 222). Poměrně značně se vůči předchozím překladatelům, tedy vůči překladatelské tradici, vymezoval i v titulech svých překladů, srov.: *Marná muka milostná*, *Sen letní noci*, *Merenda na Tři krále*, *Koriolán*, *Zkrocení dračice*, *Komedie z omylů*.

### 3.6.5 Kutta, Kraus, Babler, Albrecht

Dalším překladatelem, který se vymezoval vůči Saudkovi, byl Jaroslav Kutta, herec a režisér v oblastních divadlech (Kolín, Hradec Králové). Vytvořil minimálně tři překlady, které měly být určitou protiváhou Saudkově dominanci, a zároveň měly soudobý repertoár doplnit o hry, které Saudek ještě nepřeložil: *Veta za vetu* (1954,



tiskem 1958), *Život a smrt krále Richarda III.* (1957, tiskem 1958) a *Bouře* (1958). Tyto jeho překlady se ale uplatnily pouze v inscenacích v oblastních divadlech, pro které vznikly, a jinak zapadly.

Jinou postavou „ve stínu“ je původní profesí diplomat Jaroslav Kraus, který do poloviny 60. let přeložil (údajně) 15 Shakespearových her. V rukopisné podobě se jeho překlady nedochovaly, byly však hojně uváděny rozhlasem, na menších pražských scénách i v krajských oblastních divadlech, díky jejichž archivům se dochovaly (zejména v Divadle F. X. Šaldy Liberec): *Othello, benátský Maur* (1962), *Král Jindřich IV. (Falstaff)* I, II (1963), *Veta za vetu* (1964). Tiskem v nakladatelství DILIA vyšly tyto hry: *Bouře* (1957), *Král Lear* (1957), *Hamlet* (1958), *Cymbelin* (1964), *Komedie plná omylů* (1964), *Veta za vetu* (1965). V rozhlase byly uvedeny: *Zimní pohádka* (1960), *Bouře* (1961), *Cymbelin* (1963), *Troilus a Kressida* (1966), *Konec vše napraví* (1969). Nezvěstné jsou: *Antonius a Kleopatra* a *Lásky marná snaha* (obojí c1963). Kraus přeložil i Sheridanovy *Soupeře* (?) z našeho souboru. Stejný titul s názvem *Sokové* (?) máme i od Karla Kihiera a jako *Rivaly* je z úpravy Wolfganga Hildesheimera přeložil Jiří Stach (1967, prem. 19. května 1967 v Divadle S. K. Neumanna).

Dalším překladatelem této generace byl Otto František Babler, známý především jako překladatel Dantovy *Božské komedie*. Jen jako bibliofilii v malém nákladu vydal *Macbetha* (1947) a později i *Krále Leara* (1954). *Bouře* (1953) nakonec zůstala jen v rukopise. Sám Babler s těmito překlady nebyl příliš spokojen (Drábek 2012: 215). *Macbeth* byl původně přeložen pro inscenaci v olomouckém divadle (prem. 14. prosince 1946) a poté byl překvapivě znovu využit v novém tisíciletí v Divadle na Vinohradech (prem. 16. listopadu 2004).

Je třeba zmínit ještě i Jaroslava Albrechta, lektora Nevrlého překladů, jehož vlastní rukopisy Shakespearových překladů jsou nezvestné. Jisté je, že se pokusil o přetlumočení her *Dva šlechtici* z *Verony* (1950), *Komedie omylů* (1950/51) a *Konec vše napraví* (?1951). U posledně jmenovaného není jisté, zda překlad skutečně vznikl, první dva byly zmíněny v osobní korespondenci s Vočadlem již jako dokončené (Drábek 2012: 223, 1085-1086).

### 3.6.6 Saudkovi žáci

Saudek si sám vychovával svoje žáky (Bohumil Franěk, Aloys Skoumal), kteří měli udržovat jeho předkladatelský styl a zejména dokončit překlady děl, o kterých už Saudek věděl, že je přeložit nestihne (trpěl závažnými zdravotními problémy). Franěk vytvořil tři překlady: *Timón Athénský* (1960, tiskem 1963), *Cymbelín* (1963) a *Dobry konec všechno spravi* (1967), žádný z nich ale nebyl ve své době uveden.

Skoumal byl jinak velmi ceněným překladatelem (za všechny jmenujme jeho pozdější slavné přetlumočení Joyceova *Odyssea*). V překladu *Mnoho povyku pro nic* (1956) však šel „hluboko pod standard svůj i E. A. Saudka“ (Drábek 2010: 213). Skoumal přeložil i komedii *Trip to Scarborough* R. B. Sheridan a dal jí název *Jak ty mně, tak já tobě* a podtitul *Výlet do Scarborough* (1956).

### 3.6.7 Další dramatické překlady

Sheridanovu *The School for Scandal* přeložil Rudolf Vaniček pod titulem *Škola pomluv* (1940, prem. 24. května 1940), titulem, který se – na rozdíl od Ostrovského *Klevet* a Flosovy *Školy pohoršení* – dokonale vžil. Použil ho po něm i Jiří Zdeněk Novák (1954), Jiří Stach (1974), Jan Jílek (1987) a Jan Hančil (2004). Nový překlad Marlowova *Doktora Fausta* (1955) a *Edwarda druhého* (1958) pořídil Vladimír Pražák, který byl i autorem překladu Sheridanovy frašky *Kritik čili Zkouška na tragédii* (1954) a Websterovy tragédie *Vévodkyně z Malfi* (1958). Marlowova *Volpona* přetlumočil Vladimír Vondruš pod názvem *Volpone neboli Lišák* (1955) a později ještě i Dalibor Plichta jen jako *Volpone* (1974).

Máme zde i řadu překladů her Henryho Fieldinga. V jednom svazku v překladu Jaroslava Hornáta a Dagmar Steinové vychází: *Paleček, Kavárenský politik, Don Quijote v Anglii a Historický kalendář na rok 1736* (1961). *Soudce v pasti aneb Kavárenský politik* v překladu Dagmar Steinové vyšel už v roce 1955. V tomtéž roce (1955) přeložil Pavel Šoltész ještě hru *Jak starý zmoudřel aneb Panna pannoucí*. Eva Bezděková přetlumočila Sheridanovu *Dueňu* (1955) a komedii Francise Beaumonta a Johna Fletchera pod názvem *Zkrocení zlého muže* (1958). František Hrdlička je autorem překladu komedie *Španělský farář (Juanova pomsta)* (1957) Johna Fletchera a Philipa Massingera, která později vyšla už jen jako *Juanova pomsta* (197?).

### 3.7 Shakespeare náš současník (1959-1980)

Pojmenování této generace (viz Drábek 2012: 233-235) souzní s celoevropským kulturním uvolněním, které nastává na počátku 60. let a viditelně se projevuje i v překladech a inscenacích Shakespeareových her. Požadavek na ně kladený zní: alžbětinský dramatik by měl promlouvat především k naší současnosti a měl by tak činit jazykem srozumitelným a moderním. Shakespeare tedy má být, víc než kýmkoliv jiným, *naším současníkem*. Tuto myšlenku vyjadřovaly i knihy dvou vlivných divadelníků té doby: polského Jana Kotta (česky jako *Shakespeareovské črty*, 1964) a ruského Grigorije Michajloviče Kozinceva (pojmenované přímo *Náš současník Shakespeare*, 1962). Shakespeareovy hry do češtiny v této generaci přinášejí jednotlivé překladatelské osobnosti, které se snaží tuto myšlenku naplnit.

#### 3.7.1 Zdeněk Urbánek

Za počátek této překladatelské generace můžeme považovat překlad *Hamleta* Zdeňka Urbánka, kterým byl překonán onen saudkovský monopol v ND (prem. 27. listopadu 1959, hrál se až do 3. ledna 1966). Inscenoval ho režisér Jaromír Pleskot s Radovanem Lukavským v titulní roli.

Typická pro tuto generaci začíná být přímá spolupráce s divadelními režiséry a překlad textů pro konkrétní inscenace. *Tragický příběh dánského prince Hamleta* Urbánek původně přeložil pro královéhradecké divadlo a režiséra Milana Páska (prem. 15. října 1959), stejně jako později i *Romea a Julii* (1961). *Richarda Třetího* (1962) a *Julia Caesara* (1964, tiskem až 1967) zase překládal pro ostravskou inscenaci Radima Kovala. Pro Městská divadla pražská a Otu Ornesta vytvořil *Krále Richarda Druhého* (1972, tiskem 1976). Pro Divadlo E. F. Buriana vznikl překlad obou dílů *Jindřicha Čtvrtého*, který do zkrácené podoby s názvem *Falstaff a Princ Jindra* (1976, tiskem v samizdatu až 1982) upravil Zdeněk Hořínek.

#### 3.7.2 Jaromír Pleskot

Další z výrazných osobností této generace byl Jaromír Pleskot. Především divadelní režisér – v ND Praha působil přes třicet let (1957-1988) – ale také dramaturg a překladatel. Ze Shakespeara přeložil a sám zinscenoval *Zimní pohádku* (1965), *Antonia a Kleopatru* (1966), *Macbetha* (1968) a *Jak se vám líbí* (1970). Byl

překladačem divadelním, což znamená, že středem jeho zájmu byl vždy především divák a herec, nikoliv čtenář. Zároveň také jako překladatel nebyl již „jen“ autorem stojícím opodál, ale spolu s dalšími tvůrci se stává pevnou součástí inscenačního týmu.

### 3.7.3 Josef Topol a básnický překlad

To dokazuje i osobnost dalšího překladatele, Josefa Topola, „básníka a dramatika v Shakespearových službách“ (Drábek 2012: 244). Topol jako první hru přeložil *Romea a Julii* (prem. 25. října 1963, tiskem 1964) pro inscenační tým režiséra Otomara Krejči a dramaturga Karla Krause v ND Praha. I ve svém druhém překladu, jímž byla *Marná lásky snaha* pro Divadlo za branou (1970), zůstává Topol především básníkem, podobně jako jím byl i v jiných svých překladech a vlastních divadelních hrách.

Básnický překlad byl ostatně typickým pro uvolněnou dobu 60. let 20. století: u překladatelů Shakespearových dramát nešlo ani tak o znalost jazyka anglického, jako o znalost jazyka *básnického*. Mezi takovéto básnické překlady patří tehdy často uváděná *Komedie omylů* (1966) Františka Vrby nebo naopak nikdy neuvedená *Bouře* (1966) Ladislava Fikara, přeložená podle podstročnicku Miloše Vávry pro Divadlo Na zábradlí (Drábek 2012: 247). Básník Kamil Bednář s použitím Sládkova překladu upravil a přebásnil *Zimní pohádku* (1964) pro Divadlo pracujících v Gottwaldově, poté vyšla i tiskem.

### 3.7.4 Dramaturgické překlady

Jiným typem překladu, který se objevuje v normalizačních 70. letech, je typ dramaturgický. Sem můžeme zařadit překlady *Bouře* (1967) a *Hamleta* (1971) Jaroslava Krále pro liberecké Divadlo F. X. Šaldy i jeho nedochované překlady *Komedie omylů* a *Krále Leara*. Dramaturg Jaroslav Bílý přeložil pro Divadlo na Vinohradech *Hamleta* (1975), jehož text je ale nezvěstný, a pro Divadlo DISK *Dva pány z Verony* (1977). Hrál se i jeho *Mnoho povyku pro nic* v úpravě Františka Štěpánka (1971). Dalším překladem dramatu z našeho souboru je Bílého *Nový způsob jak splácet staré dluhy* (1979) Phillipa Masingera. Se stejným názvem vyšlo toto drama znovu o 6 let později v překladu Jaroslava Pokorného (1985).

### 3.7.5 Václav Renč

Jako dramaturg Moravského divadla Olomouc začínal po svém propuštění z vězení na amnestii v roce 1962 katolický básník, dramatik a překladatel Václav Renč. Ze Shakespeara nejprve – překvapivě rychle – přeložil *Makbetha*, *Jak se vám líbí* a *Půjčku za oplátku* (vše hned 1963). Knižně byl vydán pouze poslední titul, a to hned dvakrát v tomtéž roce (1967). Ostatní překlady pak už vyšly pouze v DILIA. Jeho úplně první překlad symbolicky odkazuje na jeho učitele Otokara Fischera, jehož *Makbetha* z roku 1916 s pietou upravil – a ve výsledku se pak vlastně jedná o úplně nový překlad.

Renč překládal vždy na konkrétní zakázku, většinou oblastních či menších pražských divadel. Kromě již zmíněných to byly dále *Troilus a Kressida* (1964), *Antonius a Kleopatra* (rkp 1966), *Dva veronští páni* (1966), *Bouře* (rkp 1967), *Hamlet, dánský princ* (rkp 1967), *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1968), *Sen svatojanské noci* (1969). Pouze tiskem vyšly: *Král Jan* (1967), *Král Richard Druhý* (1967). Nezvěstný je *Konec vše napraví* (1968). Někdy dělal i dramaturgické úpravy, jako v případě hry *Jak ochočit divošku* (verze *Zkrocení zlé ženy*, v Západočeském divadle v Chebu inscenováno jako *Zkrocení divošky*, 1972).

### 3.7.6 Břetislav Hodek

Tento významný český lexikograf a literární vědec ze Shakespeara přeložil následující tituly: *Konec vše napraví* (1963), *Mnoho povyku pro nic* (1966), *Král Jindřich V.* (1970), *Othello* (1971), *Richard III.* (1972), *Perikles* (1975), *Zkrocení zlé ženy* (1975), *Kupec benátský* (1978), *Romeo a Julie* (1980), *Sen noci svatojanské* (1980), *Hamlet* (1982), *Oko za oko* (div. úprava 1969, tiskem 1987) a *Zimní pohádka* (1988). Jeho zásluhou byly na jevišti vůbec poprvé uvedeny hry *Konec vše napraví* (prem. 17. prosince 1967 ve Státním divadle Ostrava), *Perikles* (prem. 15. března 1974 v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích) a *Král Jindřich V.* (prem. 5. února 1977 v ND Praha).

Další oblastí jeho zájmu byla starší anglická dramata, zejména alžbětinská. Přeložil *Alchymistu* Bena Jonsona (1956), Congrevovu *Lásku za lásku* (1963), *Ardena z Fevershamu* (1967) anonymního autora, *Rytíře hořící paličky* (1969) Fletchera a Beaumonta. Následující hry se postupně objevily v antologii *Alžbětinské divadlo* (3 díly: 1978, 1980, 1985), do níž Hodek významně přispěl: *Španělská tragédie aneb*

*Jeronimo už zase třeští* Thomase Kyda (1978), *Volpone aneb Lišák, Epicoena aneb Mlčenlivá žena* a *Bartolomějský jarmark* Bena Jonsona (vše 1980) a *Pitvora* Thomase Middletona a Williama Rowleyho (1985).

### 3.7.7 Další dramatické překlady

V této době vzniklo i mnoho dalších překladů dramát z našeho souboru. Jan Werich se pokusil o vlastní překlad a adaptaci obou děl *Jindřicha IV.* s názvem *Falstaffovo babí léto* (1964, tiskem 1969). V roce 1964 přeložil tandem Kondrysová-Zámecká komedii *Moderní manžel* Henryho Fieldinga. Karel Michal vydal překlad s dlouhým názvem: *Tak to na tom světě chodí podle p. Williama Congreva od p. Karla Michala do jazyka českého ze všech sil upatřičněno* (1967). Gabriela Nová přeložila *Pleticháře* (1968) Thomase Otwaye. Zdeněk Hron byl autorem překladu *Nespokojence* Johna Marstona a *Ateistovy tragédie* Cyrila Tourneura (obojí 1977). Věra Šedá přenesla do českého prostředí komedii *Tajná svatba* (1978) dvojice Colman-Garrick. A. J. Liehm a Marie Liehmová přeložili komedii *Bubny a trumpety* (1959) George Faquhara a Josef Schwarz převedl *Galantní lest* (1971) téhož autora.

## 3.8 Shakespeare přelomu milénia (1977-2009)

Tato (zatím) poslední překladatelská generace je specifická tím, že se v dané době objevilo mnoho různých překladů Shakespeara, a to jak od již zavedených tvůrců, tak od nových osobností. Jedním z důvodů byl i fakt, že dramatičtí tvůrci byli za normalizace omezováni ve vlastní tvorbě a překlad pro ně byl často posledním svobodným útočištěm. Působila-li cenzura, bylo to obvykle vůči jednotlivým překladatelům, jejichž díla pak nemohla oficiálně vycházet (srov. např. Urbánkův překlad *Jindřicha IV.*, který mohl vyjít v samizdatu až roku 1982). Shakespeare ve své divadelní podobě se v této době také stával zdrojem mnoha jinotajů, které do něj režiséři či herci s oblibou vkládali a diváci stejně rádi nacházeli.

Tato generace zaujímá dvě dějinné epochy: z hlediska překladů Shakespeara se však polistopadové období od předlistopadového příliš neliší. Shakespeare je opět podřizován soudobému, tentokrát modernímu vkusu. Drábek (2012: 284) si dokonce troufá tvrdit, že Shakespeare je v tomto období znovu adaptován a přizpůsobován, podobně jako jsme tomu byli svědky na úplném počátku naší práce, tedy v období osvícenského a lidově romantického divadla konce 18. a počátku 19. století.

### 3.8.1 Alois Bejblík

První osobnost této generace, redaktor, editor a divadelní teoretik Alois Bejblík se k překládání dostal až po padesátce. První shakespearovský překlad vytvořil pro inscenaci Jana Kačera v ostravském divadle, byl to *Sen noci svatojanské* (1976, tiskem 1977). Při dalším překladu *Večera tříkrálového* překvapil titulem *Komedie masopustu čili Ať si to každý přebere jak chce* (1978). V jediném knižním vydání této hry ve výboru *Pět her* (1980) byl tento titul změněn na tradiční *Večer tříkrálový*, podtitul však zůstal.

I zbylé Bejblíkovy překlady vznikaly pro konkrétní inscenace. *Bouře* (1980, tiskem 1987) opět pro ostravské divadlo, *Othello* (1983, tiskem 1988) pro Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého, *Okno za okno* pro Západočeské divadlo v Chebu (1986, tiskem 1987), *Král Lear* pro Vinohradské divadlo (1990). V rukopise se dochoval *Kupec benátský* (1990), naopak nezvěstný je překlad *Krále Jana* (1988) který měl vyjít v Odeonu, ale ztratil se. V časopise *Divadlo* (1969) pak ještě vyšel Bejblíkův *Hamlet* v úpravě Charlese Marowitze.

I Bejblík se věnoval překladu jiných, především starších anglických dramat. S Milanem Lukešem a Jaroslavem Hornátem jsou spoluautory již zmíněné antologie *Alžbětinské divadlo*. Zde vyšly tyto Bejblíkovy překlady: Marlowova *Tragická historie o doktoru Faustovi*, Greenova *Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* (obojí 1978) a *Vévodkyně z Amalfi* Johna Webstera (1985). Mimo to Bejblík přeložil ještě *Diamantový náhrdelník* (1976) Johna Vanbrugha z našeho souboru dramát.

### 3.8.2 Milan Lukeš

Rovněž Milan Lukeš začal překládat pro konkrétní divadelní inscenace. Uvedl se překladem *Krále Leara* (1975, tiskem 1976), který měl být původně jen úpravou Saudkova překladu pro gottwaldovské divadlo, nakonec z toho ale byl překlad vlastní. Podobné to bylo s překladem *Antonia a Kleopatry* (1974). Lukeš dále přeložil *Hamleta, dánského prince* (1974, druhá přepracovaná verze 1980) pro plzeňské divadlo a také *Tragický příběh Hamleta, dánského prince* (1978, tiskem 1979), což je překlad textu z prvního „špatného“ kvarta z roku 1603, původně pro Divadlo Na zábradlí. Lukešův *Macbeth* (1979) byl uveden v brněnském Divadle bratří Mrštíků, stejně jako *Tragédie krále Richarda II.* (1983). *První a Druhý díl Krále Jindřicha Čtvrtého* (1987)

byly uvedeny samostatně ve dvou různých večerech v pražském ND. *Bouře* se dochovala jen v rukopisu, byla překládána pro brněnské ND a původně měla vyjít tiskem v Lyře Pragensis.

Lukeš dále pro antologii *Alžbětinské divadlo* přeložil tragédie *Maltský žid* Christophera Marlowa (1978) a *Žena zabitá dobrotou* Thomase Heywooda (1980). Mimo to převedl do češtiny i Wycherleyovu *Paničku z venkova* (195?), kterou volně upravil Jaromír Pleskot.

### 3.8.3 František Fröhlich

Tento překladatel především ze severských jazyků překládal i z angličtiny. Z našeho souboru dramát přeložil pro Činoherní studio v Ústí nad Labem Shakespearovo *Jak se vám líbí* (1975) a pro plzeňské divadlo *Coriolana* (1978, tiskem 1980). Dále vytvořil překlad *Bílé d'áblice* Johna Webstera pro pražský Činoherní klub (1982) a *Ševcovského posvícení* Thomase Dekkera pro antologii *Alžbětinské divadlo* (1985). Už před ním tutéž hru přeložil pod názvem *Modrý pondělek* dabingový režisér a překladatel Karel Michael Walló (1961).

### 3.8.4 Antonín Přidal

Rozhlasový redaktor a sám autor divadelních i rozhlasových her vydal nejprve pod názvem *Dvojí majestát* (1970) knihu veršovaných úryvků ze Shakespeara vzniklou na základě desetidílného rozhlasového pořadu *Shakespeare pro začátečníky* vysílaného v shakespearovském roce 1964. V 70. letech pro gottwaldovské divadlo upravil Saudkovo *Zkrocení zlé ženy* a *Hamleta* (toho i pro pardubické divadlo). Další jeho úprava se „zvrtila“ v samostatný překlad. Šlo o *Večer tříkrálový* (prem. 1980, tiskem 1981) pro Mahenovu činohru v Brně. Přidal přeložil i *Othella* (prem. 1981, tiskem 1982) a Shakespearovu historickou tetralogii *Richard II., Jindřich IV. I, II a Jindřich V.* upravil pro plzeňské divadlo pod názvem *Falstaff a Králové. Obrazy z her* (1985).

### 3.8.5 Martin Hilský

Spolu s Jiřím Joskem jeden ze dvou hlavních polistopadových překladatelů Shakespeara. Přeložil – a na rozdíl od Františka Nevrlý – i vydal celé Shakespearovo dramatické i básnické dílo, dokonce v jednom svazku, a to již ve dvou vydáních (2011, 2016). Začal překladem *Snu noci svatojánské* (1983) pro Divadlo ABC a *Marné*



*lásky snahy* (1987) pro ND. Jeho přístup je textocentrický, a i když jeho překlady jsou spíše literární, na českých divadelních scénách jsou uváděny s velkým úspěchem. Hlinský svou rozsáhlou a vytrvalou popularizační činností v české kultuře práci překladatele výrazně zviditelňuje a v obecném povědomí se stal synonymem shakespearovského překladatele a snad i překladatele vůbec.

Další jeho překlady (pro jednoduchost uvádíme jen jejich první tištěné vydání): *Jak se vám líbí* (1991), *Perikles* (1997), *Kupec benátský* (1999), *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (1999), *Komedie omylů* (2000), *Mnoho povyku pro nic* (2000), *Veselé paničky windsorské* (2000), *Zkrocení zlé ženy* (2000), *Bouře* (2001), *Cymbelín* (2001), *Hamlet* (2001), *Zimní pohádka* (2001), *Král Lear* (2002), *Macbeth* (2002), *Othello* (2002), *Jindřich IV. I, II* (2003), *Jindřich V.* (2003), *Richard II.* (2003), *Richard III.* (2004), *Romeo a Julie* (2004), *Jindřich VI. I, II, III* (2004), *Antonius a Kleopatra* (2006), *Dobrý konec všechno spraví* (2006), *Dva vznešení příbuzní* (2006), *Něco za něco* (2006), *Timon Aténský* (2006), *Titus Andronicus* (2006), *Coriolanus* (2008), *Julius Caesar* (2008), *Dva páni z Verony* (2008), *Troilus a Kressida* (2008), *Král Jan* (2009), *Král Jindřich VIII.* (2009).

### 3.8.6 Jiří Josek

Jiří Josek je překladatelem, režisérem i nakladatelem. Překlady Shakespeara vydává ve svém vlastním nakladatelství Romeo. S překládáním začal už v 80. letech, kdy pro konkrétní divadelní inscenace přeložil *Romea a Julii* (1984) a dvě méně hrané hry *Troilus a Kressida* (1986) a *Dva kavalíři z Verony* (1987). Dále postupně přibyly (opět uvádíme pouze první tištěná vydání) : *Zkrocení zlé ženy* (1991), *Hamlet* (1999), *Konec dobrý, všechno dobré* (2000) (uvedeno též pod názvem *Konec vše napraví aneb Účel světí prostředky*), *Mnoho povyku pro nic* (2000), *Julius Caesar* (2001), *Král Jindřich VIII.* (2001), *Veselé paničky windsorské* (2001), *Coriolanus* (2003), *Othello, mouřenín benátský* (2003), *Macbeth* (2005), *Bouře* (2005), *Antonius a Kleopatra* (2006), *Hamlet (1603)* (2006) – překlad „špatného“ kvarta pro Dejvické divadlo, *Král Richard III.* (2006), *Titus Andronikus* (2007), *Večer tříkrálový* (2008), *Král Lear* (2009), *Benátský kupec* (2010), *Sen čarovné noci* (2010), *Jak se vám líbí?* (2011), *Král Richard II.* (2011), *Komedie omylů* (2012), *Timon Athénský* (2014), *Jindřich IV. I, II* (2015).

Z dalších her z našeho souboru pak Josek přeložil ještě *Králem být a nebýt*

(1981) Fletchera a Beaumonta (vyšlo v antologii *Alžbětinské divadlo*, 1985, v Činoherním klubu uváděno též jako *Král a nekrál*, 1981), *Žebráckou operu* (1982) Johna Gaye a tragédii Johna Forda *Škoda že byla děvka* (1985).

### 3.8.7 Další překladatelé

Naprosto specifické postavení v této generaci i v celém shakespearovském překladu má Stanislav Rubáš. Je vlastně jediným novým tvůrcem narozeným po roce 1950, který přetlumočil Shakespearovu hru po roce 1989. Je ovšem autorem jen jediného překladu: pro Jihočeské divadlo přeložil *Něco za něco* (2003, prem. 2004). Jeho překlad se svou metodou funkčního převodu metafor blíží parafrázi a zároveň je inscenační redukcí, neboť některé repliky byly inscenátory již dopředu vypuštěny. Drábek (2012: 299-302) tento překlad podrobně analyzuje a zároveň činí hlubší závěry o polistopadové éře a jejím přístupu k Shakespearovi. Podle něj jsou takovéto redukce a parafráze jen důkazem povrchnosti a konzumnosti dnešní doby: divák musí dostat svého Shakespeara v instantní, tedy okamžitě přístupné a snadno stravitelné, a navíc pokud možno i zábavné formě. Shakespeare se tak pro nás velmi často stává jen zbožím, které musí být rychle prodáno a rychle zkonsumováno, bez ohledu na jeho jiné kvality vyžadující hlubší zkoumání a složitější interpretaci.

Několik zejména starších anglických dramát z našeho souboru přeložil a časopisecky vydal Pavel Drábek: anonymní středověkou moralitu *Kdokoli* (1997), mystérium *Druhej lustšpíl pastýřskej* (2004), komedii *Báchorka u krbu* George Peela (2008) a *Yorkshirskou tragédii* připisovanou Thomasi Middletonovi (2008). *Everyman* vyšel poprvé už roku 1995 v antologii *Starší anglická literatura: s výběrem ukázek v překladech* Zdeňka Menharda.

## 4. Názvy dramatických překladů v kontextu vývoje poetiky titulu

### 4.1 Překladatelská tradice

Jak již bylo řečeno, specificky u překladů Shakespearových dramát musíme mít neustále na mysli překladatelskou tradici, tedy fakt, že „názvy některých nejznámějších děl světové literatury se staly součástí českého kulturního povědomí již v určitém znění“ (Levý 1983: 156). Je na překladateli, jak se s faktem existující shakespearovské

tradice v českém překladu vyrovná: zda se bude zavedeného řešení držet, či se od něj naopak odchýlí. Jak Levý zdůrazňuje, ve druhém případě musí překladatel vždy počítat s tím, že narazí na odpor čtenářské obce nebo bude přinejmenším odlišným titulem čtenáře a diváky dezorientovat (jak se děje kupříkladu při uvádění nejhranější Shakespearovy komedie pod nezvyklým Joskovým titulem *Sen čarovné noci*, poslední prem.: ND Praha, 16. června 2016, hrálo se ale i v Divadle ABC a Západočeském divadle v Chebu).

Kufnerová na druhé straně upozorňuje na skutečnost, že tradice může leckdy působit kontraproduktivně, a to tehdy, pokud se v jejím jménu udržují překlady zastaralé, nepřesné či chybné, které je pak obtížné, ne-li nemožné, z obecného povědomí vykořenit. (1994: 151). Má tu na mysli např. vžitý nepřesný název Stendhalova románu *Červený a černý* (z kontextu celého díla je zřejmé, že se jedná o konflikt dvou barev, tudíž by správný název měl znít *Červená a černá*, podobně jako třeba u Čepova souboru povídek *Modrá a zlatá*) či v případě Tolstého epopoje *Vojna a mír* (kdy slovo „vojna“ je již dnes vnímáno buď jako archaické nebo jako folklórní a zároveň evokuje rusismus či slovakismus, správně česky by tedy mělo být *Válka a mír*). I přes toto logické vysvětlení se už ale nedá předpokládat, že by se některý ze zmíněných tradičních názvů vžitých v české kultuře někdy změnil.

Příkladem víceméně (až na výjimky) ustáleného překládání titulu v české kultuře může být Shakespearův *Sen noci svatojánské*. Tento titul se traduje již od muzejního překladatele Douchy (prem. 1855, tiskem 1866) – pouze s drobným kolísáním v kvantitě samohlásky: „svatojanské“ x „svatojánské“, případně s obměnou v pozici tohoto přívlastku: „svatojánské noci“ x „noci svatojánské“. Jen výjimečně si někdo tuto tradici dovolí porušit. Konkrétně tak učinil Nevrla, který zobecňuje na *Sen letní noci* (c1960-1962) a nejnověji již zmíněný Josek, který název posouvá a interpretuje: *Sen čarovné noci* (2010). Více o tom v kapitole 5.1.8.

Někdy naopak vliv překladatelské tradice není tak silný, a tak vedle sebe mohou koexistovat různé „konkurenční“ varianty přeložených názvů, s tím, že ani jedna z nich není (zatím) vnímána jako dominantní. Příkladem necht' jsou překlady Shakespearových titulů *Measure for Measure* či *All's Well That Ends Well* (opět víc v příslušných kapitolách věnovaných těmto titulům, tedy 5.1.4 a 5.1.12).

## 4.2 Vývoj překladatelské tradice – shrnutí

V následujících řádcích provedeme stručné shrnutí toho, jak se shakespearovská překladatelská tradice vyvíjela v průběhu jednotlivých generací a jaký vliv na české tituly Shakespearových dramát měla jejich chronologie, již jsme detailně popsali výše. V úvahu vezmeme změny pravopisné a formální náležitosti titulu jako jeho délka, obsahový titul apod.

### 4.2.1 Generace Vlastenského divadla

Pro první překladatelskou generaci Vlastenského divadla, která Shakespeara do naší kultury na konci 18. a začátku 19. století teprve uvádí, a to ještě nikterak systematicky, je i v překladu typická strategie používání dobově obvyklých popisných titulů, podtitulů, případně obsahových titulů nebo jiných úprav. Hned první převody Shakespeara, Hilgartnerovy povídky, tak jsou samy nejen prozaickými adaptacemi, přesněji mediacemi, Shakespearových dramát, ale zároveň i jejich názvy jsou adaptacemi původních názvů.

*The Merchant of Venice* tak v anonymní povídce sice je „Kupcem z Venedyku“ (v titulu figuruje počestěný německý název pro Benátky – Venedig, protože neznámý překladatel byl ještě pod přímým vlivem němčiny, z níž překládal), ale tento primární titul ve své době není dostatečný. „Potřebuje“ k sobě navíc ještě druhou, vysvětlující část: „aneb Láska a přátelstvo“, onu Hrabákem zmiňovanou komerční „upoutávku“ na literární dílo, charakteristickou např. právě pro knížky lidového čtení, k nimž tato díla řadíme. Tento obsahový titul zároveň čtenářům naznačuje, co je ústředním posláním hry, jak jí mají rozumět (srov. Drábek 2012: 92). Celý titul doslova odpovídá německému originálu F. J. Fischera: *Der Kaufmann von Venedig oder Liebe und Freundschaft*.

Druhé z prozaizovaných převyprávění Shakespeara má k počestěnému titulu *Makbet* navíc ještě vysvětlující podtitul: „vůdce šottskeho vojska“, přestože v německém Fischerově originále, z něhož bylo i v tomto případě překládáno, žádný takový dodatek není. Německý titul zní takto: *Makbeth: ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare*. Uvádí se tu tedy naopak jméno autora dramatické předlohy, které je v české verzi obou povídek vypuštěno. Autor překladu nás však ve svých titulech výslovně upozorňuje na to, že v ruce držíme německé komedie, které jsou „na česko“ či „v češtinu přeložený“.

Fischerův původní titul je pak již přesně dodržen v dalším překladu *Macbetha* od K. H. Tháma: *Makbet. Truchlohra v pěti jednáních, od Šakespearova*. Název se s německým originálem plně shoduje zřejmě také proto, že Thám usiluje o větší přesnost a poprvé překládá skutečný dramatický text, i když stále ještě prózou a nikoliv veršem. Jeho dodatek: „v češtinu uvedená od Karla Hynka Tháma“ je typickým dobovým uvedením autora překladu přímo do podtitulu.

Za pozornost v tomto období stojí také pravopisná adaptace cizojazyčných jmen, jejichž výslovnost by mohla být pro tehdejšího čtenáře neznalého anglického jazyka obtížná. Máme tu tak „Šakespear“ a „Makbeta“ u Tháma a u Kukly a v dalším překladu Šedivého dokonce i „Krále Líra“. Šedivý navíc do titulu přidává vysvětlující dovětek „a jeho nevděčné dcery“, opět v duchu dobových popisných titulů. Není zřejmé, z které německé předlohy překládal, ale žádná z nich takovýto dovětek neobsahuje. Musíme si ovšem uvědomit, že se nacházíme v období, kdy původní titul díla není podstatný, neboť Shakespeare v našem prostředí ještě není všeobecně znám a nefunguje jako literární či divadelní autorita. Jak jsme viděli, změny v titulech her oproti původním názvům jsou často ovlivněny německými verzemi, z nichž je bezprostředně překládáno.

#### 4.2.2 Generace jungmannovská

Pravopisné úpravy názvů či jmen přetrvávají i ve druhé překladatelské generaci. Slovenský překladatel Tablic tak má opět „Šekspira“ a navíc vysvětluje, z kterého jazyka pochází monolog, jež překládá: *Monolog z Hamleta Šekspirova z anglického jazyka*. U Bosého v titulu *Kníže Hamlet: Smutná hra od Vilíma Shakespeare* dochází k prodloužení vokálu u jména hlavního hrdiny, takže máme „Hamléta“ a navíc je to „kníže“, Bosý mu tedy přidělil šlechtický titul, který byl soudobému vnímateli zřejmě srozumitelnější než „princ“ či „kralevic“, jež volili pozdější překladatelé. Bosý ve svém podtitulu Shakespeareovo jméno nepřepisuje, ale ani neskloňuje, zato počesťuje jeho křestní jméno na „Vilíma“.

Problém se skloňováním dramatikova jména trvá i u dalšího překládaného titulu: *Něco na ukázkou ze Shakespearove veselohry „Dva veronští páni“*. Bosý však již do české kultury správně vnáší titul komedie, který je pozdějšími překladateli několikrát využit, tj. *Dva veronští páni*. I u Bosého pak rovněž máme „Makbeta“ a vedle jména překladatele, respektive jeho pseudonymu, opět charakteristiku vybraného úryvku: *Výjevy kouzelné z Makbeta tlumačeného od Bohuslava Křižáka*.

První český veseloherní překlad Antonína Marka (1823) a poslední z prozaických úprav originálu redukuje původní název *Komedie omylů* na pouhé jedno slovo: „omylové“. V dlouhém popisném názvu je však přiznán jak autor originálu, tak překladatel, byť jen svým pseudonymem: *Omylové, dle Shakespeara vzdělaná veselohra Bolemírem Izborským*. Markův titul využívá nominativu plurálu neživotného maskulina („omyly“) v životném tvaru („omylové“), což už dnešnímu čtenáři může znít neobvykle, odpovídá to však dobovému úzu. F. M. Pelcl ve své *Lehrgebäude der böhmischen Sprache* (1. vyd. 1795, 2. vyd. 1798) píše, že koncovka –ové u neživotných se prý klade „jen pro libozvuk nebo pro zřetelnost“, tedy divové, hříchové, mrazové, řádové. Dobrovský jen pár let před vydáním *Omylů* ve své *Zevrubné mluvnici jazyka českého* (1809) uvádí prakticky totéž: totiž že maskulina neživotná mají v 1. pl. koncovky –y, ale v poznámce připouští, že na rozlišení od 4. pl. mohou mít také koncovku –ové: např. zázrakové (citováno dle Cuřín 1985, 77-78). Marek se tedy volbou takového názvu zřejmě snažil o zvýšení estetického účinku, o libozvučnost titulu, či chtěl zvýraznit jakousi „životnost“, tedy aktivní roli, jíž omyly v této komedii hrají.

I v Lindových „vejpisech“ se ještě udržují pravopisná přizpůsobení češtině, znovu je tu „Šejkspír“ a také „Šejkspírovy“. Geografický název autor ovšem nepřizpůsobuje: *Kupec benátský* je stále „Kupec ze Venecie“. Tylův překlad Learovo jméno sice už nepočestuje, ale dodává – alespoň tedy v prvním doloženém představení – Hrabákův obsahový titul, který má na divadelní ceduli přitáhnout pozornost diváků právě jako jakási „komerční upoutávka“. Při druhém doloženém představení už jazykově nesprávný podtitul „Nevděčnost dětenská“ mizí (správný tvar dle Jungmannova slovníku měl být: „dětinská“, „dětinná“, „dětská“ či „dítěcí“ viz: Vočadlo 1962: 730). Obsahový titul je v Tylově rukopise zjevně dopsán cizí rukou, jednalo se tedy o neautorský zásah zvnějšku (pravděpodobně zásah režiséra – srov. Vočadlo tamtéž), zřejmě míněný ve prospěch představení.

Podobný podtitul má i poslední překlad této generace, Kolárův *Macbeth, aneb Prorocství čarodějnic* z roku 1839. Jméno v titulu už ani zde není počestěno a překladatel jeho anglický pravopis dokonale ctí, obsahový titul si však „neodpustil“. Samotné jméno protagonisty bez apriorní znalosti obsahu hry, kterou dnešní divák či čtenář téměř vždy má, by totiž tehdejšího vnímatele mohlo odradit. Tento obsahový titul je zvolen dobře, smysl hry přesně vystihuje a navíc diváka dostatečně navnadí, aniž by z obsahu této tragédie prozradil příliš.

### 4.2.3 Generace muzejního Shakespeara

Další generace je charakteristická tím, že jejímu překladatelskému úsilí již byl dán společný rámec v podobě jednotícího a kodifikujícího tištěného vydání všech přeložených titulů v muzejní edici. Nepřekládalo se tedy již z němčiny, ale vždy přímo z originálu a veršem. Překlady byly rovněž matičními odborníky kriticky posuzovány jak z hlediska jazykového, tak obsahového (srov. Drábek 2012: 130 a 132-136). Kritickému hodnocení neušly ani překládané názvy: rozhodně nemohly být nahodilé či libovolné, ale měly odpovídat původním titulům Shakespearovým. Tito překladatelé zároveň svými překlady zakládají překladatelskou tradici, vůči níž se budou napříště všichni budoucí překladatelé muset vymezovat. Mají tedy v českém shakespearovském překladu roli zcela zásadní.

V překladech titulů se v této době objevují některé menší odchylky pravopisné, vše ale odpovídá dobovému úzu. Při prvním uvedení Kolárova překladu (1847) tak ještě máme *Skrocení zlé ženy* psáno se „s“, druhá verze a upravené knižní vydání (1872) už ale přináší grafickou podobu tak, jak ji známe dnes. Pravopisnou zvláštností z dnešního pohledu může být psaní velkých písmen u přídavných jmen v názvech dramát. Muzejní edice tak má důsledně: *Hamlet, princ Dánský, Kupec Benátský, Othello, mouřenín Benátský, Perikles, kníže Tyrský, Veselé ženy Windsorské, Timon Athenský* či *Ján, král Anglický* (první verze překladu uváděná v divadle, pozdější knižní vydání už mělo jen titul *Král Jan*).

Jak uvádí Sedláček ve svém článku v *Naší řeči*, byla pravopisu velkých počátečních písmen v průběhu 19. století věnována jen velmi malá pozornost, úzus byl tedy značně rozkolísaný. I matiční Brus v prvním vydání z roku 1877 upozorňuje na přídavná jména odvozená od vlastních jmen: „Co do psaní počátečního písmene jejich jeví se veliký zmatek. Jedni píší *český*, druzí *Český*, *litoměřický* a *Litoměřický* atd. Bylo by žádoucí, aby byla v té věci jednota, a sice aby psána byla malým začátečním písmenem, jakož s českým pravopisem lépe se srovná.“ (citováno dle Sedláček 1993: 129). Ve shodě s tímto návrhem se už v pozdějších překladech Shakespearových dramát setkáváme u přídavných jmen zeměpisných vždy jen s malým písmenem.

V případě psaného anglického „c“ je pravopisná verze počeštěna a všude tam, kde se vyslovuje jako „k“, se i píše: *Makbeth, Troilus a Kressida, Titus Andronikus, Koriolanus, Antonius a Kleopatra*.

Pokud jde o odlišující se verze divadelních titulů od tištěných vydání, máme tu Douchovu *Violu* (1850), která byla ještě přeložena z německé dobově populární úpravy Deinhardsteinovy s názvem *Viola: Lustspiel in fünf Aufzügen / nach Shakespeare's Was ihr wollt*. Jednalo se o první uvedení *Večera tříkrálového* na českém jevišti a tato komedie na divadelní ceduli nesla i podtitul: *Večer svatotříkrálový aneb Cokoli chcete* s jasným odkazem na původní Shakespearův titul. V tištěné verzi (1862) už se pak objevuje jen jako *Večer tříkrálový*.

Od budoucích překladových verzí se pak v menší či větší míře odlišují tyto muzejní tituly: Malého *Mnoho povyku pro nic za nic*, *Veselé ženy Windsorské*, *Jak se vám to líbí* a *Marná lásky snažení*, Douchův *Život a smrt krále Richarda III.*, *Sen v noci svatojanské* a *Dvě šlechticů veronských*, Čejkova *Komédie plná omylů*, *Veta za vetu* a *Pohádka zimního večera*.

Celkově již překlady této generace (až na výjimky) nejsou pod vlivem svých německých předloh a nepodléhají ani dřívějším dobovým konvencím předepisujícím dlouhé a popisné obsahové tituly či podtituly. Zároveň ještě překladatelé z pochopitelných důvodů nejsou při volbě titulů nijak kreativní či inovativní, snaží se Shakespearovy názvy přetlumočit co možná nejvěrněji, vědomi si určité kodifikační a konstitutivní role jimi překládaných titulů, které budou napříště reprezentovat Shakespeara v naší kultuře.

#### 4.2.4 Akademický Shakespeare

V případě této generace je překlad Shakespeara v rukou pouze jednoho dominantního překladatele a jednoho jeho spolupracovníka: Sládka a Klášterského. Je to situace historicky naprosto odlišná, bezprecedentní. Nejedná se tu totiž už jen o nahodilé překlady jednotlivců jako v první či druhé generaci ani o překlad kolektivní, nařízený „shora“ jako v generaci třetí. Poprvé v historii je Shakespeare (téměř) celý přetlumočen jediným překladatelem, a to de facto z jeho vlastní vůle, což se nutně odráží i v jeho celkové koncepci.

I když obsahově se Sládek snaží na svých předchůdcích nebýt závislý, tituly dramát od předchozí generace často doslovně přejímá a rozhodně nemá potřebu se vůči nim přímo vymezovat. Odlišuje se jen v několika málo případech. Oproti Douchovu překladu vypouští předložku a má tedy už jen *Sen noci svatojanské*, zbavuje se Malého přebytného zájmena u *Jak se vám líbí* a taktéž nadbytečného dovětku u *Mnoho povyku pro nic* (jako by Malý v tomto titulu kontaminoval dvě vazby: „mnoho povyku



pro nic“ a „pro nic za nic“). U *Večera tříkrálového* je oproti Douchovi jeho podtitul oddělen spojkou „neb“, nikoliv „aneb“.

Hra odehrávající se částečně v Čechách už není *Pohádka zimního večera* jako u Čejky, ale pouze *Zimní pohádka*, což přece jen přesněji odpovídá originálu (*The Winter's Tale*). *Hamlet* v jeho podání už není „princem“ jako u Kolára (či snad dokonce „knížetem“ jako u Bosého), ale „kralevicem“ (využívá zde jednoslovného pojmenování pro královského syna, které čeština nabízí). *Othello* není „mouřenínem“ jako u Malého, ale „Maurem“. Opravuje dále i Malého chybné čtení titulu jako plurálu u *Marné lásky snahy*. Drobně se odlišuje pravopisně, píše „c“ u názvů: *Antonius a Cleopatra* a *Coriolanus*. Jiné tituly, jako např. *Dvě šlechticů veronských*, *Veselé ženy windsorské*, *Veta za vetu*, *Komédie plná omylů* či *Konec vše napraví* však přebírá beze změny.

#### 4.2.5 Generace fischerovská

Tato generace se prezentuje jako názorová skupina s teoretickým i praktickým zázemím ztělesněným osobami Otokara Fischera a Václava Tilleho. Své požadavky na překlad výslovně formulují a kriticky se v nich vymezují vůči Sládkovi a jeho jazyku, zejména oné lumírovsky uhlazené poetičnosti. Ostře reagují také na Sládkovo „rozmnožování“, tj. prodlužování Shakespearových veršů (viz Drábek 2012: 164-168). Ve svých překladech chtějí být „věrni duchu“, nikoliv liteře, vracejí se tedy obvykle znovu zpět k původnímu textu, nikoliv k předchozím překladům.

Řada překladů v této době vzniká čistě z praktické potřeby, viz např. nutnost obejít monopol ND na Sládkovy překlady a z toho vyplývající Fenclovo přetlumočení *Benátského kupce* pro Švandovo divadlo (1916) či okolnosti vzniku Štěpánkova *Hamleta* (1926) (srov. Drábek 2012: 176-178). Všichni překladatelé, ač rozdílné osobnosti, jsou orientováni na divadlo a zároveň filologicky vzděláni.

Jako příslušníci každé nové generace mají i „fischerovci“ za cíl přeložit Shakespeara po svém. Čelný představitel této generace Štěpánek ovšem ve svých překladech ze Sládka přímo vychází a jevištěně i jazykově ho upravuje. Přebírá od Sládka i většinu titulů. Obměňuje jen zastaralou číslovku „dvé“ (SSJČ ji uvádí jako knižní výraz pro dvojici, užívaný pouze v 1. a 4. pádě), takže jeho titul zní: *Dva šlechtici veronští* a taktéž redukuje *Komédii plnou omylů* na *Komedii omylů*. Pravopisně se opět drobně odlišuje: v názvu *Troilus a Cressida* (rkp) píše „C“.

Již celkem zavedená tradice překladu Shakespearových titulů je v této generaci poprvé výrazně porušena. Štěpánková úprava Sládkova *Mnoho povyku pro nic* je v ND uváděna jako *Blažena a Beneš* a jeho překlad *Bouře* ve Fischerově úpravě jako *Prospero*. Inscenátoři tu zřejmě jen dali průchod své touze po silných protagonistických titulech; taková tendence, tedy mít v titulu dramatu jméno hlavního hrdiny, je ostatně patrná po celou dobu jeho vývoje (viz Vangeli 2001: 261-262). V případě obměny titulu *Večer tříkrálový* snad jeho uvádění chtěli jen ozvláštnit, proto nejprve figuroval v opačném pořadí tedy jako: *Cokoli chcete aneb Večer tříkrálový* a poté jen pod svým podtitulem jako *Cokoli chcete*.

#### 4.2.6 Shakespeare za časů E. A. Saudka

Saudek je pro tuto generaci opravdu určující osobností, a to nejen pokud jde o dominanci jeho překladů, ale i pokud jde o tituly jím přeložených dramát. Inovativně některé z nich obměňuje, a to tak, že jimi vlastně vytváří nový překladatelský kánon. To je případ titulu *Veselé windsorské paničky*, kde zaměňuje Malého a Sládkovy „ženy“ za „paničky“. Toto označení už v překladu názvu komedie zůstává, jen je později přesunuto do středové pozice. *Othello* je u něj opět „benátským mouřenínem“, podobně jako u Malého, ne „Maurem benátským“ jako u Sládka (Štěpánek podtitul úplně vypouští). Stejně jako Kolár ve svém prvním překladu i Saudek obrací slovosled a má znovu *Benátského kupce*, nikoliv *Kupce benátského* jako Sládek, Štěpánek a Kolár v druhém překladu. Jen jeden Saudkův pokus vyznívá naprázdno: titul *Zkrocení zlé ženy*, o němž i Fischer (1982:6) píše, jak obtížné je ho přeložit, v prvním tištěném vydání neúspěšně zkouší nahradit titulem *Jak zkrotit saň* (1950).

Velkým inovátorem této generace je Nevrla. Vyplývá to zřejmě z jeho postavení outsidera vůči kulturně i politicky protežovanému Saudkovi, který celé generaci dominuje. Přestože Nevrla přeložil celého Shakespeara, nebyl vydáván ani inscenován, na rozdíl od Saudka, který toho přeložil daleko méně, ale uměl to dobře „prodat“. Snad z trucu vůči oficiální kultuře konce 50. a začátku 60. let Nevrla řadu titulů inovuje. Hraje si s aliterací u titulu *Marná muka milostná*, doposud neotřesitelný *Sen noci svatojánské* tlumočí jako *Sen letní noci*, *Večer tříkrálový* je u něj *Merenda na Tři krále*, titul *Koriolanus* redukuje na *Koriolán*, problematické *Zkrocení zlé ženy* významově

posouvá ke *Zkrocení dračice*, *Komedie omylů* je u něj zřejmě *Komedie z omylů* (rukopis se nedochoval).

Žádný jiný Shakespearův překladatel si nedovolil udělat tolik změn v zavedených názvech. Možná i to byl jeden z důvodů jeho všeobecného neúspěchu a nepřijetí; vedle nepřízně politické a jeho vlastní problematické povahy mu osud komplikovaly i jeho nejednoznačné a problematizující překlady, jak je mj. vidět i na některých jejích názvech (srov. Drábek 2012: 219, 222).

#### 4.2.7 Shakespeare náš současník

Jedním z inovativních titulů, které lze spojovat s uvolněnější dobou let šedesátých, je Fraňkův: *Dobrý konec všechno spraví* (1967), překládaný dříve výhradně jako *Konec vše napraví*. Šlo ale pouze o nový titul, jak uvádí Drábek (2012: 213) Fraňkovy překlady jako takové jsou v mnoha ohledech „rutinní a nenápadité“.

Podobně jako Franěk variuje v titulech i Renč. Jako první prolamuje tradici u názvu *Veta za vetu* a překládá ho odlišně, jako *Půjčka za oplátku* (možná i inovovaný titul způsobil, že mu toto drama jako jediné vyšlo knižně, a to hned dvakrát v totéž roce (1967): samostatně v Orbisu a v souboru *Komedie I* v Odeonu). Další jeho obměnou je *Sen svatojanské noci* (1969), kdy oproti dosavadní tradici mění slovosled. Přestože se podobné obměny krátce po něm dopouští i Bejblík (1977), změna se neujala. Renčova verze *Zkrocení zlé ženy* nesla název *Jak ochočit divošku* (1972) a byla inscenována i jako *Zkrocení divošky*. S další variantou titulu *Veta za vetu* přichází ještě Hodek, jehož divadelní úprava vyšla tiskem v roce 1987. Téhož roku využívá pro svou inscenaci stejný překlad názvu, tedy *Oko za oko*, i Bejblík.

#### 4.2.8 Shakespeare přelomu milénia

Poslední překladatelská generace, která zahrnuje jak dobu ještě nesvobodnou plnou strachu, narážek a jinotajů, tak období již svobodné podléhající na druhé straně často diktátu konzumu, nepřináší v překladech Shakespearových titulů mnoho nového. Bejblík jde proti tradici se svým překladem *Večera tříkrálového aneb Cokoli chcete* jako *Komedie masopustu čili Ať si to každý přebere jak chce* (1987) a již v oné „nové době“ překládá Rubáš *Vetu za vetu* poprvé jako *Něco za něco* (2003).

Zatímco u Bejblíka můžeme uvažovat o jakési „inovační koncepci“, tedy snaze inovovat (vedle tohoto úplně nového titulu použil ve shodě s Hodkem nově i titul *Oko za oko* a učinil onu slovoslednou úpravu u *Snu*), Rubáš překládá titul jediný a svým zcela novým názvem chce zřejmě naznačit také odklon od dosavadní překladatelské tradice. Jeho inovace zároveň upozorňuje na jinakost jeho překladu, inscenační redukci i parafráze metafor.

Také dva nejvýznamnější překladatelé Shakespeara z poslední doby přicházejí se „svou troškou do mlýna“. Hilský poprvé v dějinách překládá *Dva vznešené příbuzné*, hru přiřazenou do Shakespearova kánonu později. Josek jako první razí nový název *Dva kavalíři z Verony* a inovuje titul u tradičního *Snu noci svatojánské* na *Sen čarovné noci*. Zatímco Josek tlumočí *Konec vše napraví* jako *Konec dobrý, všechno dobré* (2000), Hilský má (stejně jako Franěk) *Dobrý konec všechno spraví* (2006).

#### 4.2.9 Překladatelská tradice – dílčí shrnutí

Pojďme nyní shrnout naše dosavadní dílčí poznatky, pokud jde o české překlady názvů Shakespearových dramát v průběhu literární historie. Počátky českých převodů Shakespeara jsou určovány především dobovým územ překladů z němčiny, jejichž vzory se překladatelé řídí, i pokud jde o tituly, a to často i doslovně, jak jsme dokázali na některých konkrétních příkladech. Názvy dramát (a to nejen přeložených, ale i původních) jsou v této době dlouhé, popisné, často obsahují dovětky či obsahové tituly, které mají diváky a čtenáře na první pohled upoutat. Mnohdy v těchto prvních generacích dochází také k pravopisným změnám, adaptacím cizích jmen a jiným jazykovým úpravám názvů, vše ve prospěch recipientů. V tomto smyslu se tedy naše poznatky shodují s citovanými teoriemi Hrabáka a Hodrové.

S nástupem oficiálních snah o překlad Shakespeara do češtiny se tato dosavadní „živelnost“ mění. Dramatikovo dílo je pod záštitou Muzejního výboru Matice české přeloženo kompletně a znění titulů se již neřídí potřebou příjemců, ale co nejvíce se přibližuje původním záměrům autorovým. Mizí tedy popisnost a obsahovost názvů a ve srovnání s dneškem pozorujeme jen drobné pravopisné odchylky, které se záhy mají ustálit (např. psaní velkých písmen v přídavných jménech odvozených od zeměpisných názvů). U většiny titulů Shakespearových dramát je také stanovena jakási „kodifikovaná“ či „kanonická“ podoba, kterou se bude řídit většina budoucích překladatelů.

V další generaci, již představuje jedinečná osobnost Sládkova, jsou názvy většiny překladů udrženy a dochází-li k nějakým změnám, je to jen z opodstatněných důvodů a ku prospěchu věci. Vnější vlivům či jakési módě tituly příliš nepodléhají, překladatelé obecně se nesnaží vytvářet nové, neotřelé názvy, ale respektují tradici stanovenou generací předchozí.

Generace akademického překladu naopak dává najevo – a to i teoreticky – návrat ke kořenům, k původnímu textu a jeho duchu, bez ohledu na překlady generací svých předchůdců. V rámci litery názvů dramát se tento jejich postoj de facto neprojevuje, ale nacházíme zde odlišná řešení pro některé inscenační úpravy. V nich se projevuje jednak tendence ke konzervativnímu uchování jména hrdiny v titulu dramatu, jak ji pojmenovala Vangeli, jednak potřeba zvýraznit dramatické prvky komedií (srov. tituly *Blažena a Beneš* či *Prospero*)

Další období znamená pestrost překladatelských přístupů i velkou odlišnost jednotlivých překladatelských osobností, které jsou v mnohém formovány dějinnými událostmi 1. poloviny 20. století. Z nich vyčnívají zejména dva antagonisté: Saudek a Nevrla, kteří jako by spolu soupeřili i na poli překladu konkrétních názvů. Zatímco Nevrla je v tomto směru inovativnější, avšak absolutně neúspěšný, Saudekovi se daří prorazit nejen třeba s novým názvem *Veselé windsorské paničky*, ale vlastně i obecně: českému shakespearovskému překladu dominuje po všech stránkách.

*Poslední* dvě generace překladatelů jsou spoluurčovány opět přímou divadelní potřebou jako na začátku, tvoří většinou na konkrétní objednávku a stávají se mnohdy součástí inscenačního týmu. Dochází zde k větší variabilitě titulů, leckdy se liší název knižního vydání od názvu, pod nímž je drama uváděno na jevišti. Kreativita a inovativnost se cení, diváci Shakespeara znají a touží ho vidět opět zpracovaného jinak, moderně a zajímavě. Změny oproti kanonickým titulům nejsou velké, ale jsou možné (srov. *Něco za něco* či *Sen čarovné noci*). U některých názvů překladatelská tradice stále ještě stanovena nebyla a na kanonický titul se teprve čeká (*Oko za oko* či *Něco za něco?* Nebo snad *Půjčka za oplátku?*) Český shakespearovský překlad tak má kupodivu i po tak dlouhé historii ještě mnoho nezodpovězených otázek.

## 5. Analýza překladů jednotlivých titulů Shakespearových dramát z hlediska žánru

Tituly her uvádíme v pořadí a znění, jak se objevily v prvním foliu vytištěném roku 1623. Přidáváme tituly *Perikles, kníže tyrský* a *Dva vznešení příbuzní*, které první folio nezahrnovalo. Toto pořadí je pro naši analýzu vhodné zejména z hlediska žánrového členění na komedie, historie a tragédie, na němž se snažíme dokázat naši hypotézu. Ponecháváme ho tedy, i když neodpovídá současnému stavu shakespearovského bádání, které navíc rozlišuje ještě romance, případně problémové hry. Hru *Troilus a Kressida* řadíme ve shodě s prvním foliem mezi tragédie, i když dnes bývá řazena spíše mezi komedie. Výchozím českým titulem v názvu kapitoly je vždy titul v překladu Hilského (Hilský 2016), jedná se o první kompletní soubor titulů od jednoho překladatele. Uvádíme data prvních českých vydání, případně ta, která jsou uvedena v nevydaných rukopisech.

### 5.1 Komedie

Komediím věnujeme v naší interpretaci největší prostor, jejich tituly jsou totiž překladatelsky nejpestřejší a zároveň nejproblematičtější. V návaznosti na náš teoretický výklad ve shodě s Vangeli (2001: 258-267) předpokládáme, že tato jejich pestrost i obtížnost vyplývá ze základního faktu, jež Vangeli postuluje, totiž že titul dramatu je vždy projekcí jeho hrdiny. Takový hrdina se snáz určí u tragédie (či historie), neboť tyto dramatické žánry se obvykle soustředí na tragický osud jednotlivce či milenecké dvojice. U komedií, které jsou už ze své podstaty založené na mnohonásobnosti zápletek, omylech, převlecích, záměnách jednotlivých hrdinů a jiných komických situacích, případně na komice jazykové, individuální hrdina obvykle nefiguruje. Zatímco tituly tragédií tak jsou většinou protagonistické, nejčastěji individuální, tituly komedií budou dle klasifikace Vangeli spíše interpretující (symbolizující) či popisné. Využijeme-li klasifikací dalších autorů (Hrabák, Všeticka, Peterka), můžeme tituly komedií ještě dále rozlišovat na temporální, lokalizační, dějové, objektové, žánrové, tematické, metaforické, symbolické, synekdochické, sentenční, replikové, esejistické, mytizované, či dokonce metatextové a mystifikační. (Jeden titul může splňovat více uvedených charakteristik).

Naším cílem v této části práce je dokázat druhou naši úvodní hypotézu, totiž tu, že žánr díla je už dopředu prozrazen a definován svým titulem, že titul díla vypovídá

také o jeho žánru. Budeme se snažit ověřit, že překlady Shakespearových titulů této hypotéze odpovídají. Jejich rozdělení na komedie, historie a tragédie v prvním foliu nám dopředu usnadňuje práci při rozlišování žánrů. Teď bude třeba jen potvrdit, že tyto historicky dané žánrové klasifikace korespondují s moderními klasifikacemi titulů, jak jsme je představili v úvodu.

Tuto hypotézu částečně potvrzuje i Hilský (2015: 214), když říká: „I letmý pohled na názvy Shakespearových dramát naznačí zajímavý rozdíl: zatímco tragédie bez jediné výjimky mají v názvu vlastní jméno, názvy komedií – s výjimkou žánrově obtížně zařaditelné hry *Troilus a Kressida* – vlastní jméno neobsahují nikdy.“ Dodává ještě, že názvy komedií u Shakespeara spíše než aby čtenářům a divákům sdělovaly, o čem hra je, samy kladou mnohoznačné otázky (svým překladem titulu *Jak se vám líbí?* jako otázky tuto skutečnost pomohl zvýraznit i Josek). Pojdme nyní na tyto otázky kladené komediami hledat odpovědi.

### 5.1.1 Bouře (The Tempest)

Titul jednoduchý, jednoslovný, překladově neproblematický. Všichni čeští překladatelé (Čelakovský 1870, Sládek 1898, Štěpánek 1929, Babler 1953, Kraus 1957, Nevrla 1957, Kutta 1958, Fikar 1966, Král 1967, Renč 1967, Bejblík 1987, Lukeš 1995, Hilský 2001, Josek 2005) shodně volí tentýž jednoznačný titul: *Bouře*. Lze ho vnímat buď jako popisný, a to buď temporální, nebo dějový, označující běžný klimatický jev, či jako název interpretující, symbolizující, metaforický. Slovo „tempest“ přímo souvisí s časem „tempus“ (Hilský 2007: 99). Bouře tak může být časovou okolností děje, která ale ději hry fakticky předchází (v první scéně prvního dějství jsme totiž na moři svědky pouze dozvuků bouře a v samotné hře se tak vlastně ocitáme už *po* bouři), anebo symbolem velké změny, zvratu, k němuž v životě hrdinů následkem bouře dochází: jsou vrženi na pustý ostrov a konfrontováni sami se sebou i s ostatními přítomnými tvory. Proměna lidské duše, která pak nastává ve formě pokání, odpuštění a smíření není ovšem výsledkem přírodní bouře, ale plánované, uměle vyvolané síly.

Další z významů slova „tempest“ v tehdejší angličtině nabízí Hilský (2016: 1465): jedná se o „var v alchymickém alembiku [tj. destilačním přístroji], jehož prostřednictvím se zušlechťovaly kovy.“ Tento význam koresponduje s výše uvedenou metaforou bouře, která přetavuje a zušlechťuje lidské charaktery, a zároveň odkazuje

na magickou moc Prosperovu, jenž pomocí bílé magie dokáže bouři rozpoutat i utiшит, přivolat přízraky, ovládnout představy trosečníků i vzájemně splétat lidské osudy.

Význam Prospera pro celou hru zdůrazňuje i inscenace Štěpánkova překladu v úpravě Otokara Fischera uváděná v roce 1937 v ND pod výjimečným titulem *Prospero*. Žádný jiný z inscenátorů se podobné změny nedopustil, dokonce i Fibichova opera na libreto Vrchlického nese jméno *Bouře*. Takový přesun od titulu symbolizujícího k titulu protagonistickému zvýrazňuje u této Shakespearovy hry řazené v prvním foliu mezi komedie její rysy dramatické. Při překladu tohoto titulu rozhodně nemůže docházet k nedorozuměním, jeho skutečný význam však vyplyne teprve až z přečtení či zhlédnutí celé hry.

### 5.1.2 Dva páni z Verony (The Two Gentlemen of Verona)

Přestože je titul této rané Shakespearovy komedie popisný a tudíž by neměl být překladatelsky nijak problematický, nacházíme zde řadu různých variantních názvů. Chronologicky vzato, byl prvním českým, přesněji řečeno slovenským, překladatelem Bosý (Křižák). Titul komedie, z níž přináší ukázky, překládá prostě: *Dva veronští páni* (1842). První kompletní překlad Douchův titulem *Dvě šlechticů Veronských* (1869) zavádí určitou tradici, neboť se ho – včetně archaické číslovky „dvě“ – ve svém překladu pietně drží i Sládek (1901). Štěpánek o necelých třicet let později už číslovku v titulu modernizuje, v anglickém názvu totiž není ani stopy po archaičnosti: *Dva šlechtici veronští* (1930). Albrecht v nezvěstném rukopise má přívlastek neshodný: *Dva šlechtici z Verony* (1950), Nevrla zaměňuje „šlechtice“ za „pány“: *Dva páni z Verony* (1962).

Renč se vrací k přívlastku shodnému, který však anteponuje: *Dva veronští páni* (1966) a shoduje se tak vlastně s prapůvodním překladem Bosého. Havlů název lehce obměňuje a vrací se ke „šlechticům“ a přívlastku neshodnému: *Dva šlechtici z Verony* (1973). *Dva páni z Verony* se opět objevují u Bílého (1977). Josek název ozvláštňuje pomocí slova „kavalír“, které používá jako jediný z překladatelů: *Dva kavalíři z Verony* (1987). Bejblík v doslovu k Joskově překladu jeho odlišný překlad obhajuje: „nynější překlad (...) „šlechtice“ nahradil obecnějšími „kavalíry“. Výhodou „kavalírů“ je, že tento pojem zahrnuje jakýkoli druh urozenosti (i té nejnižší) a že vnuká některé další případné asociace (jako např. dvornost) (1988: 163).



Hilský (2008) v dosud posledním překladu této Shakespearovy údajně nejslabší hry překládá titul znovu jako Nevrla a Bílý: *Dva páni z Verony*. Překlad pomocí výrazu „páni“ zachycuje dvojí význam anglického „gentlemen“, tedy jednak „šlechtici“ a také „muži jako takoví“ (srov. dvojí význam slova „wives“ v titulu *The Merry Wives of Windsor* jakožto „manželky“ i jako „vdané ženy“).

Jak již bylo řečeno, je tento titul popisný, konkrétně kolektivní protagonistický. Označuje dva hlavní hrdiny, nerozlučné přátele Valentina a Protea, šlechtice, kteří mají své sluhy, pohybují se ve dvorském prostředí a snaží se dobývat ženy svého srdce. Jako takoví tedy mohou být nazýváni šlechtici, pány i kavalíry. Jak ve své poznámce uvádí Vočadlo (1959: 603), jejich dvě jména jsou vzájemně protikladná: Valentin naznačuje věrného milence (srov. sv. Valentin, biskup, patron milenců), Proteus naopak milence nestálého (podle mořského bůžka Protea, Neptunova syna, který neustále měnil podobu, srov. Ovidiovy *Proměny*). Otázkou pak jen zůstává, zda je jejich chování ve hře skutečně kavalířské, nebo je titul komedie ve své podstatě ironický, oni se jako šlechtici vůbec nechovají a jsou tedy de facto jen „obyčejnými muži“. Použití obecnějšího výrazu „páni“ v titulu nabízí při čtení celé hry i tuto možnost a je tedy univerzálnější než výrazy „šlechtici“ nebo „kavalíři“. „Páni“ ovšem při překladu titulu početně nepřevažují: byli použiti pětkrát, stejně jako „šlechtici“; „kavalíři“ pouze jednou.

### 5.1.3 Veselé paničky windsorské (*The Merry Wives of Windsor*)

Opět titul popisný, protagonistický kolektivní. Poprvé přeloženo Malým jako *Veselé ženy Windsorské* (1858). V protokolu z 9. ledna 1856 Malý u právě dokončeného překladu oznamuje titul *Veselé paničky windsorské*, který však před muzejním sborem neobstál „snad proto, že ‚panička‘ zní v češtině buď honosně, nebo pohrdavě, kdežto doslovný překlad ‚žena‘ se kryje s dvojitým významem slova ‚wife‘ v tehdejší angličtině (manželka a vdaná žena vůbec). ‚Merry‘ je [pak] označovalo jako ženy, které mají rády švandu, čtveračky, šibalky.“ (Vočadlo 1959: 606-607). Malý svůj původně navržený titul tedy nakonec pro tištěnou podobu překladu nepoužil. Sládek (1908) drží tentýž název jako Malý a stejně i Štěpánek: *Veselé ženy windsorské* (1930). Teprve Saudek přichází s výraznější obměnou: poprvé používá Malým původně navrhované „paničky“ a také obrací slovosled: *Veselé windsorské paničky* (1948). Nevrla (1963) tento titul drží. Hilský (2000) a Josek (2001) jen obměňují slovosled a oba mají shodně: *Veselé paničky windsorské*.

Saudek svou obměnu obhajuje takto: „Nepatrnou odchylkou od tohoto tradičního českého názvu se snažíme vystihnout výrazně měšťanskou a fraškovitou povahu hry.“ (Saudek 1967: 107). Upozorňuje tu tak znovu na to, co už se výběrem stejného titulu snažil udělat i Malý: totiž, že *Veselé paničky windsorské* mají mezi Shakespearovými hrami výsadní postavení jakožto jediná hra z anglického prostředí a zároveň jediná měšťanská fraška. Obojí by měl adekvátně odrážet i její titul. Hlavními hrdinkami jsou tu dvě obyčejné ženy, o něž (a o jejich peníze) se uchází jeden a tentýž záletník, sir Jan Falstaff. Ony ho společně vytrestají a z bezdůvodné chorobné žárlivosti vyléčí i jednoho z manželů, to vše v řadě komických situací. Levý (1983: 108) již v prvním vydání *Umění překladu* z roku 1963 správně odhaduje, že: „ujal se nový Saudkův název *Veselé windsorské paničky* za *Veselé ženy windsorské*.“

Hilský (2006: 116) uvádí, že právě již samotný titul je prvním z mnoha specifických překladatelských problémů, které tato komedie přináší. V originále je totiž název neutrální a odpovídají mu různé pracovní překladové verze: „Veselé ženy/manželky/paní windsorské“, z nichž ta první, jak jsme viděli, byla již překladateli v minulosti několikrát využita. Překlad využívající slovo „paničky“ je pak oproti originálu příznakový, neboť toto slovo vnáší do titulu významový odstín v originálu nepřítomný. „Paničky“, jak už bylo naznačeno, v sobě obsahují lehce pohrdavý tón či prvek hodnocení (SSJČ označuje slovo panička za zpravidla hanlivé).

Už i Levý dobře vytušil, že se tento název zásluhou Saudkovou brzy stane součástí překladatelské tradice a jako takový je jeho následovníky důsledně dodržován. Hilský, který se ho taktéž drží, ještě připomíná: “navíc má tento název svou osobitou krásu a svébytný rytmus [tj. dodržuje tříslabičnost ve všech částech názvu], takže snaha jej zachovat není pouze projevem piety či tradicionalismu.“ (2006: 116)

Žádného z překladatelů nenapadlo přídomek „of Windsor“ překládat postponovaným přívlastkem neshodným vyjádřeným předložkovou vazbou, tj. „z Windsoru“: paničky či ženy máme vždy pouze „windsorské“. Jedním z důvodů může být tendence češtiny k častějšímu vyjadřování vlastností substantiv pomocí shodných adjektivních přívlastků, které je následně možno skloňovat. Tuto tendenci naši mateřštiny k syntaktickým transformacím při překladu zejména z angličtiny zmiňuje i Kufnerová (1994: 151) a uvádí analogické příklady převodu neshodného přívlastku shodným (*Light in August – Srpnové světlo, Sonnets from the Portuguese – Portugalské sonety*).

Protiargumentem však je, podíváme-li se na všechny překlady titulů předchozí hry *The Two Gentlemen of Verona*, konkrétně na přídomek „of Verona“. Překlad předložkovou vazbou „z Verony“ je zastoupen o jeden výskyt víc (šestkrát) než překlad přívlastkem shodným „veronští“ (příp. „veronských“). Důvodem pro výhradní užívání adjektiva „windsorské“ v překladu titulu oblíbené komedie *The Merry Wives of Windsor* je tak zřejmě skutečnost, že spojení „z Windsoru“ evokuje víc Windsor – hrad než Windsor – město (tato dvojakost u Verony není) a při použití spojení „z Windsoru“ by mohlo docházet k významovým posunům a nežádoucím asociacím. Objektivní důvod pro používání čistě přídomek „windsorské“ však není.

#### 5.1.4 Něco za něco (Measure for Measure)

Překladatelsky asi nejkomplicovanější titul: žádná ze Shakespearových her nemá v českém překladu tolik naprosto odlišných názvů (celkem čtyři). Čejka překládá jako *Veta za vetu* (1862), Sládek (1907) to od něj opět přebírá. Tentýž název má i Štěpánek (1928), Tůma (?1942-1944), Kutta (1958), Nevrla (1960) a Kraus (1965). Renč přichází s první obměnou: *Půjčka za oplátku* (1967). Bejblík (1987) a Hodek (1987) mají oba shodně: *Oko za oko*. Rubáš (2003) přináší ještě jiný titul: *Něco za něco*, který drží i Hilský (2006). Všichni překladatelé po roce 1965 tak upouštějí od původní Čejkovy verze se slovem „veta“, která jim zřejmě připadala již archaická a moderním čtenářům by proto nemusela být srozumitelná. (SSJČ uvádí slovo „veta“ jako: příslovce (z němčiny), které se vyskytuje jen ve spojení „je veta“ (po kom, čem, s kým, čím - řídké, čeho - zastaralé), např. „je po nás veta, je veta po radosti“ a dále též jako: substantivum rodu ženského, které se vyskytuje v poněkud zastaralém spojení „veta za vetu“ ve významu „odveta za zlý skutek, odplata“). Inovující překladatelé nabízejí vlastní verze shodující se pouze v syntaktické struktuře: „A“ za „B“ (tj. *Půjčka za oplátku, Oko za oko, Něco za něco*).

Titul této hry má jako jediný z námi zkoumaného souboru dramát oporu přímo v samotném textu (*Measure for Measure*: 5.1.415-417). Jde tedy označit jako titul citátový (Hrabák) nebo ještě přesněji replikový (Všetička). Můžeme ho zároveň definovat i jako titul sentenční (Všetička), vyjadřuje totiž také určité ustálené rčení. Jako replikový je v rámci hry výrokem jedné z jednajících postav – konkrétně vévody Vincentia: „‘An Angelo for Claudio, death for death!’ / Haste still pays haste, and leisure answers leisure; / Like doth quit like, and Measure still for Measure.“ Při

překladu názvu vždy záleží na tom, jakou frází překladatel zvolí ve verši 417 a ta by se pak analogicky měla objevit v titulu celého dramatu.

Pojďme nyní porovnat tři různá překladatelská řešení. Sládek, *Veta za vetu* (1907): „ ‘Angelo za Claudia, za smrt smrt! / Chvat za chvat, mírnost za mírnost a vkrátku / za vetu veta, půjčka za oplátku!’ “. Renč, *Půjčka za oplátku* (1967): „ ‘Angelo za Klaudia, život za život!’ / Řád budí řád a zmatek pudí k zmatku / ty mně – já tobě, půjčka za oplátku.’ “. Hilský, *Něco za něco* (2006): „Angelo za Claudia, smrt za smrt, / spěch srovná spěch, v té rovnosti je lék, / něco za něco, špalek za špalek.“.

U všech překladatelů se jimi zvolený titul vyskytuje v závěrečném verši této ukázky, avšak jen u Renče ve finální důrazné pozici, stejně jako v originále. U Sládka a Hilského je na začátku tohoto verše. Sládek používá dvě paralelní spojení („za vetu veta, půjčka za oplátku“), z nichž do titulu vybírá to první a ještě s obměněným slovosledem, Renč a Hilský mají spojení jen jedno. Přísně vzato, měl by se Sládkův překlad nazývat stejně jako Renčův: *Půjčka za oplátku*.

Sládek i Renč shodně končí spojením „za oplátku“, s nímž rýmují pomocí: „vkrátku“ (Sládek) a „k zmatku“ (Renč). Hilský se tomuto rýmu úplně vyhýbá a volí, celkem nápaditě a neotřele, na závěr posledního verše spojení: „špalek za špalek“. S touto synekdochou (špalek zastupuje popravu utětím hlavy) Hilský pracuje opakovaně i v následujících verších (420: „na stejném špalku upadne ti hlava“, 433: „Na špalek s ním!“). Tato strategie, tj. propojování různých míst překladu týmiž obrazy a metaforami, je pro Hilského ostatně typická, jak v jiné souvislosti připomíná i Drábek (2012: 290). Zbylí překladatelé tento obraz v takové míře nevyužívají, použijí ho jen jednou ve verši 420: „proto tě odsuzujem k tomu špalku“ (Sládek), „my odsuzujeme tě na špalek“ (Renč).

Zdeněk Stříbrný v doslovu k Renčově překladu komentuje jeho výběr titulu *Půjčka za oplátku* takto: „I zde volíme nový titul, abychom především vyjádřili, že jde o prastaré ustálené rčení. (...) Náš nový titul usiluje, aby zněl v češtině co nejpřirozeněji a nejhovorověji, podobně jako názvy jiných Shakespearových komedií. Přitom však chce při vši své kolokviální poddajnosti a mnohovýznamovosti podávat klíč – sémantický, filosofický i etický – k smyslu celé hry.“ (1967: 561)

Stříbrný se tu dotýká toho, co činí titul této temné komedie překladatelsky tak obtížným. Je možno říci, že v určitém smyslu název „klame tělem“, je paradoxní. Jak připomíná i Vočadlo (1959: 614), základním tématem této hry totiž není pouze pomsta, nelítostná odplata odměřující všem stejně v duchu starozákonního hesla: „Oko za oko,

zub za zub“ (Ex 21, 24 a Lev 24, 20). Daleko spíše tu jde o šlechetnou výzvu k shovívavé lidskosti a pochopení slabostí druhých, jak ono kruté nařízení Starého zákona interpretuje Nový zákon. Název v originále *Measure for Measure* totiž doslova říká „míra za míru“ a tím přímo odkazuje na Matoušovo evangelium (Mt 7, 1-2): „Nesud'te, abyste nebyli souzeni. Neboť jakým soudem soudíte, takovým budete souzeni, a jakou měrou měříte, takovou Bůh naměří vám.“

Název „Míra za míru“ či „Míra podle míry“ by se hodil více, je významově přesnější a dodržuje i aliteraci přítomnou v originále, přitom ale nezní tak dobře jako jiné použité názvy a nevyjadřuje vlastně ani žádné české rčení. Navíc aliterace, jak ještě zmíníme v případě překladu titulu *Love's Labour's Lost* není v češtině využívána zdaleka tak často jako v angličtině, není tedy nutno se pokoušet s ní za každou cenu pracovat.

V celé hře jsou přítomny a průběžně ji prostupují dvě základní divadelní situace, které Hilský (2016: 441) vyjadřuje právě pomocí principů „oko za oko“ a „něco za něco“. „Oko za oko“, jak už bylo řečeno, vyjadřuje pomocí ekvivalentních částí lidského těla odpovídající pomstu za utrpěná příkoří, „něco za něco“ se týká spíše směny peněz, zboží a protislužeb, často i úplatků. Těmto dvěma principům dokonale odpovídají „veta za vetu“ na jedné a „půjčka za oplátku“ na druhé straně, využitě ve starších překladech. Je pak na překladateli, který z principů svým výběrem v titulu zdůrazní. Početně převažuje důraz na pomstu (je v českých překladech názvu přítomen sedmkrát) nad zdůrazněním vzájemných protislužeb a výměn (v tomto smyslu přeloženo pouze třikrát), i když pro podstatnější závěry by bylo třeba detailněji prozkoumat překlad celé hry, nejen jejího názvu. Zodpovědně však můžeme říci, že žádný z překladů titulu se prozatím nestal autoritativním a o překladatelské tradici se tu tak (zatím) hovořit nedá.

### 5.1.5 Komédie omylů (The Comedie of Errors)

Tuto Shakespearovu nejkratší komedii do českého prostředí přináší Marek (1823) s titulem *Omylové*. Čejkův muzejní překlad již o něco přesněji vystihuje název originálu: *Komédie plná omylů* (1864). Sládek (1908) tento titul od Čejky doslovně přebírá, včetně délky samohlásky, taktéž Kraus (1964) a Vrba (1966), ti už ovšem s krátkým vokálem: *Komédie plná omylů* (Vrba pouze v prvním vydání, v ostatních už také jen dvouslovně). Ostatní překladatelé se pak originálu drží důsledněji a vypouštějí

slovo „plná“. *Komedii omylů* tak má Štěpánek (1930), Hlinský (2000) i Josek (2012), Nevrla (?) pravděpodobně obměňuje na *Komedii z omylů*.

*Komedie omylů* je jediná Shakespearova veselohra, která ve svém názvu obsahuje i žánrové označení „komedie“. Z hlediska typologie názvů se tedy tento titul dá oprávněně označit za žánrový: prozrazuje čtenáři či divákovi, co přesně má v rámci dramatického žánru očekávat. Zároveň sděluje, co bude zdrojem komických situací: jsou to omyly a mnohonásobné záměny totožnosti, o čemž svědčí i obsazení dvou párů dvojčat, jimiž jsou Antifolus Efeský a Syrakuský a jejich sluhové Dromiové se stejnými přídomky. Takováto ingredience (dvojníci, dvojčata) je v komediálním žánru celkem běžná, patrně proto někteří překladatelé (Čejka, Sládek a Kraus) zdůrazňují, že tato komedie je omylů „plná“, tedy že omyly zažijeme v koncentrované míře. Původní titul tím ovšem posouvají a dezinterpretují: v jejich pojetí se mu totiž dá rozumět i tak, že komedie nějaké omyly (chyby, nedostatky) obsahuje, je jich tedy plná, ona o nich přitom „pouze“ pojednává. Markův převod (byť s přihlédnutím k původnímu anglickému textu, ale stále ještě z němčiny), žánrové označení v titulu úplně vypouští a ony „omyly“ tím tak jen opět zdůrazňuje a zvýrazňuje. U Marka pak již nejde o titul žánrový, ale dal by se pravděpodobně označit jako dějový či tematický.

### 5.1.6 Mnoho povyku pro nic (Much adoe about Nothing)

Malý jako první (a jediný) překladatel překládá titul této sváteční komedie poněkud delším a ne zcela idiomatičtým názvem *Mnoho povyku pro nic za nic* (1864). Sládek má už jen kratší (a logičtější) *Mnoho povyku pro nic* (1904), taktéž všichni zbývající překladatelé: Štěpánek (1928), Tetauer (1953), Skoumal (1956), Nevrla (1963), Hodek (1966), Bílý (1971), Hlinský (2000) a Josek (2000).

Je to titul sentenční (Všetička): obsahuje v obou jazycích ustálené rčení, přibližně ve významu „dělat z komára velblouda“, tj. zveličovat problém. Zároveň jde o titul tematický, metaforický a z určitého pohledu možná i mystifikační či dokonce ironický: zlehčuje vážnost situace, protože v této komedii přece jen o „něco“ jde. Nevinná dívka Héro je tu padouchem Donem Johnem falešně nařčena z nevěry a zároveň ji její ženich Claudio při svatebním obřadu veřejně zostudí. Svatební obřad, jeho rituály i sváteční nálada jsou tím vážně narušeny. Oproti obdobně vystaveným titulům dalších svátečních komedií *Jak se vám líbí* a *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* tak zde určitá rozvernost, lehkost a nevázanost přece jen schází.

Název této hry v sobě navíc skrývá slovní hříčku, která je nepřeložitelná a dnes už i obtížně srozumitelná (Hilský 2016: 289). Slovo „nothing“ se v tehdejší době vyslovovalo podobně jako „noting“, což znamenalo „naslouchání“ či „odposlouchávání“ (odposlouchávání je jedním z vedlejších, ale zásadních témat hry). Tento význam však už v dnešní angličtině není patrný a není proto třeba pokoušet se ho do češtiny překládat. Podobně je to i s jiným skrytým významem názvu: „nothing“ bylo v alžbětinském slangu vlastně „no-thing“, tedy označení ženského pohlavního orgánu oproti mužskému „thing“ (Hilský 2015: 216). Idiomatický český překlad *Mnoho povyku pro nic* ovšem funguje spolehlivě, i když dnešnímu recipientovi nepřináší všechny konotace, které přinášel divákovi v době Shakespearově.

V roce 1926 byla Štěpánková úprava Sládkova překladu uvedena v ND pod titulem *Blažena a Beneš*, neboť tato vedlejší milenecká dvojice (často ponechávána také pod svými původními jmény jako Beatrice a Benedick) na sebe svým špičkováním a vzájemným (ne)namlouváním přirozeně strhuje takovou pozornost diváků, jako by byla dvojicí hlavní. Volbou tohoto alternativního titulu se tak rovněž naznačuje přízvěnost s jinými Shakespearovými mileneckými dvojicemi (*Romeo a Julie*, *Troilus a Kressida*, *Antonius a Kleopatra*), jejichž osud je ovšem na rozdíl od těchto milenců více či méně tragický. Volbou protagonistického titulu místo titulu symbolizujícího (tedy důrazem na individuální hrdiny spíše než na celkovou situaci), se inscenátoři zřejmě zároveň snažili postihnout tragické podtóny, které tato komedie pod povrchem skrývá.

### 5.1.7 Marná lásky snaha (Loves Labour's lost)

Titul obtížnější, jak pokud jde o jeho překlad, tak pokud jde o jeho klasifikaci. Peterka by ho patrně zařadil k titulům esejistickým („naznačují určitou ideu, problém či abstrakci“), lze ho vnímat též jako interpretující filozofický (Vangeli: „je kratičkou básní o několika (...) [slovech] zachycující autorovy emoce ve vztahu k námětu“), případně tematický. Muzejní překlad má název *Marná lásky snažení* (1870). Malý totiž zřejmě chápal „Labour's“ jako množné číslo, proto ho tak i přeložil. První folio i první kvarto zachycují tvar: „Loves“, což můžeme číst jako „důraz na paralelně zmnoženou strukturu zápletky“ (Hilský 1988: 265). Sládek (1909), Topol (1970) a Hilský (1987), další překladatelé této rané komedie založené na slovních hříčkách, mají všichni shodně jen singulár, tedy: *Marná lásky snaha*.

Jediný původní titul Shakespearova dramatu, který obsahuje aliteraci. Aliterace (tj. opakování stejných nebo podobných zvuků na počátcích slov) je jev typický pro anglickou literaturu, především pro staroanglickou poezii, a jako takový v českém prostředí nemá odpovídající rezonanci. V . E . Mourek, zakladatel české germanistiky, v definici aliterace pro *Ottův slovník naučný* uvádí: „sluší se pokládati za nedokonalý rým a platnost její jako rýmu hlavně vyniká v poezii, ale oblíbena jest také ve rčeních v určité podobě ztrnulých (např. kost' a kůže), ve příslovích a v říkadlech přísazných, pracích apod. (...) úkolem jejím bylo patrně vytknouti sounáležitost slov a dodati jim váhy (...) v některých jazycích byla a zůstává nahodilou příkrasou (...) ve slovanštině má jen povahu mimořádné příkrasy verše.“ (I , 922-923).

Je tedy otázkou, zda při vědomí zmíněné povahy aliterace aliteriční princip při překladu názvu zachovávat, či zda překládat název pouze podle smyslu a aliteraci vynechat. Jak uvádí Kufnerová (1994: 130): „jednotlivé, textově izolované eufonické krece – nejčastěji aliterace – překladatel buď tlumočí podle možností češtiny na témže místě, nebo kompenzuje nerealizované eufonické prvky tam, kde je čeština nabízí.“ Kompenzace na jiném místě v případě titulu logicky nepřipadá v úvahu, ale o její dodržení na témže místě se lze alespoň pokusit.

V roce 1925 tak ve svém překladu učinil Zdeněk Gintl. Přesněji řečeno, šlo pouze o úpravu překladů Malého a Sládka, jejíž titul Gintl přeložil jako *Lásky lichá lest*. Aliteraci zvolil dle ústředního slova „láska“, které je pro hru klíčové a v titulu v nějaké formě zaznít musí. Zbylá dvě slova u něj tedy také začínají na hlásku „l“, což se zároveň shoduje s aliterací v angličtině. Aliterace tak sice byla formálně zachována, ale smysl titulu se výrazně posouvá: nejde zde přece jen o nějakou drobnou a jednorázovou „lest lásky“, ale o její skutečně „marné snažení“ během celé hry (doslovný překlad titulu zní: „ztracené úsilí lásky“). Láska mezi milostnými dvojicemi v této komedii není naplněna. Tři dvořané spolu s navarrským králem nejprve dobrovolně uzavřou smlouvu o tom, že tři roky nebudou milovat žádnou ženu, tuto smlouvu však vzápětí všichni poruší. Zamilují se, jejich dámy však lásku neopětují, a definitivní naplnění jejich vzájemné lásky je roční lhůtou opět odsunuto, tentokrát až mimo rámec hry.

O dodržení aliterace se použitím titulu *Marná muka milostná* snažil i Nevrla (1959). Vočadlo konstatuje, že jeho aliterace je výstižnější než Gintlova (1959: 633). Nevrla opustil slovo „láska“ a od aliterace na hlásku „l“ se přesunul k aliteraci na „m“ postavenou na slovu „milostná“, jež s láskou přímo souvisí. Zbylá slova začínající



na „m“, tedy „marná muka“ už vystihují význam hry přesněji a sdílejí představu marnosti milostné touhy. Slovo „muka“ však oproti originálu získává přece jen silnější emocionální zabarvení. Ve prospěch překladu titulu jako *Marná lásky snaha* nakonec hovoří i rytmické důvody: všechna tři slova tohoto titulu jsou shodně dvojslabičná – tedy, jak připomíná Hilský: „Sládkova inverze [tu] má [i ] důležitou rytmizační funkci.“ (1988: 265).

### 5.1.8 Sen noci svatojánské (A Midsommer Nights Dreame)

Okolo názvu této komedie panuje asi nejvíc diskuzí. Lze jej vnímat jako popisný, a to temporální, či dějový, nebo metaforický, symbolizující. V prvním případě jsou „sen“ a „noc“ měřítky času hry, který nás do sebe vtáhne a trvá – i když jde o komedii relativně dlouhou – podobně jako nejkratší noc roku (tj. noc svatojánská). Titul může také zdůrazňovat „sen“ jako děj či událost, které jsou pro zápletku hry podstatné; je to magická situace, kdy se v našem podvědomí setkává svět reálný a nadpřirozený a dějí se věci logické i nelogické. A nakonec, „sen“ může být pro diváka i metaforou, třeba obrazem toho, že vše, co viděl, se mu jen zdálo.

Překladatel muzejní edice Doucha překládá titul ještě s předložkou, která u ostatních už vymizela, a s dnes už zastaralou inverzí, která je naopak u většiny překladů zachována: *Sen v noci svatojánské* (1866). Bez předložky, tedy *Sen noci svatojánské*, příp. *dlouze svatojánské*, mají Sládek (1896), Štěpánek (1930), Valja (?1943), Saudek (1954), Hodek (1980), Hilský (1983). Renč (1969) a Bejblík (1977) shodně obracejí slovosled: *Sen svatojánské noci*, Nevrla generalizuje a neutralizuje: *Sen letní noci* (c1960-1962), Josek úplně inovuje: *Sen čarovné noci* (2010).

Saudek uvádí: „Zachovali jsme opět tradiční český název, pocházející už od Františka Douchy“ (1955: 201). Doslovný překlad tohoto názvu ale zní: „Středoletní noci sen“. Čistě fakticky vzato by se tedy v názvu komedie mělo jednat o noc uprostřed léta. Pro Douchu je touto nocí „noc před sv. Janem Křtitelem, 24. června; kterýžto den jakožto největšího odzemí a letního slunovratu za střed léta se čítá“ (1866: 77). A dále vysvětluje: „Jest to doba slavností a veselí netoliko lidem, jak učí národopis, alebrž i duchům, jako národní báje nesčíslným počtem svědčí. Noc ta měla velikou úlohu v říši čarovné.“ (tamtéž). Pokračuje výčtem divů a zázraků, jež se toho dne dějí, a zvyků a obyčejů, jež lidé dodržují. Tato noc je skutečně magická, ale výhradně v našem, tj. českém prostoru. Navíc se v tomto titulu díky zmínce sv. Jana

přirozeně spojuje křesťanské s pohanským a „ač [je] doslovně nepřesný, zdařile evokuje atmosféru posvátného času.“ (Hilský 2010: 273)

Saudek (1955: 201) konstatuje, že tento název „jistě šťastně vystihuje lidově bájeslovný rámec hry“, avšak zároveň připomíná, že děj se podle něj odehrává v jinou noc, totiž v noc na 1. máj, čemuž v jeho překladu odpovídají i zmínky v samotném textu hry (např. 4 .1 .130-131): „Jistě si přivstali a první máj / světli spolu.“ Hilského výklad je volnější, „středoletní noc“ se podle něj zařazuje kdykoliv mezi 1 . květen a 31. červenec a zažitý český překlad tak neutrální znění originálu významově posouvá (2016: 187). Této obecnější interpretaci odpovídá i Hilského volnější překlad téhož verše: „Snad přivstali si, aby společně / slavili máj“, který se více shoduje s originálem: „No doubt they rose up early to observe / the rite of May.“ Hilský navíc připomíná, že vzhledem k neurčitému členu v anglickém názvu hry, nemůže být tato noc fixována na jediné konkrétní datum (2010: 274).

„Midsummer night“ ve významu „noc uprostřed léta v době největších veder“ se u Shakespeara objevuje opakovaně, konkrétně je to ještě ve *Večeru tříkrálovém*, kde Olivie popisuje Malvoliovo chování jako „středoletní třeštění“ (3 .4 .55), pocházející právě z takového horka: „This is very midsummer madness“. Saudek toto místo překládá ve shodě s takovýmto „meteorologickým“ výkladem: „Na mou duši, on má úžeh.“, Hilský má pouze: „On se nám dočista zbláznil.“ Podle Saudka (1955: 202) se v případě *A Midsummer Night's Dream* jedná o „sen tak bláznivý, jaký se člověku může zdát jen za psích [tj. velkých] veder“ (psí dny – pojem ze středověké astrologie označující nejteplejší dny mezi 15. červencem a 10. srpnem).

Snahy odstranit nežádoucí (svatojánské) konotace českého titulu nebyly příliš úspěšné. Vočadlo jen na okraj poznamenává: „Název by tedy měl vlastně znít *Sen divotvorné letní noci*, neboť takový zmatený sen se hodí k prastaré slavnosti letního slunovratu. (...) Avšak tradiční název se vžil.“ (1959: 584) Jeho alternativní název by pak byl přinejmenším zavádějící: „Vzhledem k jarnímu svátku lásky by se hra mohla též stručněji nazvat *Májový sen* (podle staré české sklady)“ (tamtéž).

Řešením není ani snaha odstranit inverzi (Renč 1969, Bejblík 1977). Nejenže významová nepřesnost zůstává, ale navíc tento název není tak libozvučný. Hilský (2010: 275) zde hovoří o „ztrátě rytmického impulsu“ a nelibozvučném sousedství dvou slov začínajících na „s“ (sen, svatojánské). Ve prospěch archaického názvu pak argumentuje čistě subjektivní a iracionální připomínkou: totiž, že titul *Sen noci svatojánské* je prostě krásnější.

### 5.1.9 Kupec benátský (The Merchant of Venice)

Titul popisný, individuální protagonistický, což je typické spíše pro tragédii či historii, u komedií spíše výjimečné. Jindřichohradecký anonym (1782) nazval svou povídku *Kupec z Venedyku aneb Lásky a přátelství*. Linda o 50 let později (1822) uvádí pro své „vejpy“ titul *Kupec ze Venecie*. Teprve první úplný český překlad Kolárův obsahuje český ekvivalent německého Venedig a zní: *Benátský Kupec* (1839), v druhé přepracované verzi už ovšem *Kupec Benátský* (1859). Se stejným slovosledem, tedy *Kupec benátský* překládají i Sládek (1897), Štěpánek (1929), Hodek (1978), Bejblík (1990) a Hilský (1999). Obrácený slovosled, tj. *Benátský kupec* jako Kolár v prvním vydání dále mají: Fencel (1916), Saudek (1954), Nevrla (1962) a Josek (2010).

Saudek svůj překlad komentuje takto: „Odchylujeme se od starších českých překladů, s výjimkou Fenclova, slovosledem a klademe v duchu českého jazyka (*Pražský žid, Pražský flamendr, Lešetínský kovář*) přídavné jméno před podstatné.“ (1955: 137). Saudek tu zřejmě záměrně uvádí příklady názvů her Kolárových a Tylových a Čechovy veršované povídky, které už jsou v naší kultuře zakotveny a formálně tomuto titulu odpovídají: tvoří je zeměpisné přídavné jméno a podstatné jméno popisující povolání či charakter. Zapomíná přitom ještě na první překlad Kolárův (Kolár zjevně tento vzor titulu využíval jak při překladu, tak ve vlastní tvorbě), později téhož řešení využili bez dalšího komentáře i Nevrla a Josek. Saudkův argument má logiku: pro češtinu je tento slovosled přirozenější. Tato logika však u literárních titulů vždycky neplatí, a tak se v české kultuře nakonec vžil spíš Sládkův *Kupec benátský* než Saudkův *Benátský kupec*.

Název této komedie je navíc i v originále zavádějící, dal by se tedy v tomto smyslu označit jako mystifikační (Peterka). Titul *Kupec benátský* totiž neoznačuje protagonistu hry, výrazného a klíčového Žida Šajloka, oním benátským kupcem je míněn nenápadný Antonio. Málokterý čtenář či divák si však této skutečnosti všimne a pro vyznění celé hry to není nijak podstatné. Saudek (1955: 317) uvažuje, že Shakespeare byl při psaní tohoto dramatu v přímé konkurenci s Marlowovým *Maltským židem* a jinými dobově podmíněnými hrami, v nichž Žid figuroval a které byly publikem žádány, a přesto podobným senzačně lákavým titulem výslovně uvádějícím Žida pohrdl a nevyužil ho.

*Kupec benátský* je v prvním foliu řazen mezi komedie a toto řazení se tradičně dodržuje. Hra je však žánrově rozkolísaná a její vyznění rozhodně není jen čistě komické. Zápletka jednoduché romantické komedie, která hře dominuje, tedy příběh námluv Porcie a Bassania, jež končí svatbou, a s tím spojená pohádková zápletka se třemi skříňkami, je zkomplikována druhou základní zápletkou. Příběh židovského lichváře vymáhajícího na svém dlužníkovi libru jeho masa, je všechno jen ne romantický a svým temným vyzněním má velmi blízko k tragédii, konkrétně tragédii msty (Hilský 2015: 163).

Šajlokův osud ve hře není šťastný, právě naopak. Přestože neumírá, čímž mu vlastně křesťané podle svých měřítek prokazují milosrdenství, musí se zříci své víry i svého majetku, což je pro něj daleko horší než smrt (tamtéž: 164). Z hlediska žánru se tak *Kupec benátský* nakonec víc než jako romantická komedie jeví jako komedie hořká, či možná dokonce i jako tragikomedie. Z hlediska názvu hry tomu odpovídá skutečnost, že jde o titul protagonistický, nikoliv třeba tematický či symbolizující. Důraz je tu především na tragickém osudu hrdiny, i když vlastně titul „chybně“ akcentuje hrdinu vedlejšího, kupce Antonia, ne Žida Šajloka, jak bychom očekávali.

### 5.1.10 Jak se vám líbí (As You Like it)

V případě této komedie jde o titul větný (Hrabák), přesněji řečeno se jedná o část souvětí, větu vedlejší, která jako by postrádala větu hlavní. Josek ho dokonce chápe přímo jako otázku. Malý (1870) a Nevrla (1961) překládají kompletně pod vlivem originálu, včetně předmětového zájmena, které je v angličtině obligatorní: *Jak se vám to líbí*. V češtině je však anglický předmět obsažen v nevyjádřeném podmětu a není třeba jej explicitně vyjadřovat (srov. anglické *It is raining*. x české: \*(To) Prší.). Lépe znějící název *Jak se vám líbí* mají všichni ostatní překladatelé: Sládek (1898), Štěpánek (1930), Saudek (1951), Renč (1963), Pleskot (1970), Fröhlich (1975) i Hilský (1991). Josek (2011) tento větný titul konkretizuje, připojením otazníku z něj totiž přímo vytváří otázku a dává tak názvu i hře poněkud jiné vyznění: *Jak se vám líbí?*

Můžeme zde hovořit o názvu téhož druhu, jako jsou *Mnoho povyku pro nic* a *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete* (ostatně ve všech třech případech jde o sváteční komedie) s tím rozdílem, že tento jediný titul není ani sentenční (neobsahuje rčení či přísloví) ani neobsahuje podtitul. Nevztahuje se k žádnému místu hry a nevypovídá nic o jejím tématu, pochopit jej lze spíš z celkové nálady než z děje. V podstatě říká, že si

každý z této pastorální komedie může odnést, co chce, je to jakýsi quodlibet (tj. jak je komu líbo). Hlinský konstatuje: „Shakespearova komedie je přesně tou lekcí relativity, kterou slibuje její název.“ (2015: 231). Shakespeare tu nesoudí, jen staví postavy vedle sebe a nechává na divákovi, aby si vybral. Hra je tak otevřená nejrozumnějším výkladům a interpretacím a v tomto smyslu tak vlastně její metaforický či symbolizující titul vyznívá postmoderně.

### 5.1.11 Zkrocení zlé ženy (The Taming of the Shrew)

Titul popisný, dějový (obsahuje dějové substantivum): vystihuje proměnu hlavní hrdinky Kateřiny z panovačné a hubaté dívky v poslušnou vdanou ženu. První překladatel Kolár má hned dvě pravopisné verze názvu: *Skrocení zlé ženy* (1847) a *Zkrocení zlé ženy* (1872). První zachycuje fonetický způsob čtení počáteční skupiny zk- podléhající regresivní asimilaci znělosti, druhý způsob psaní už odpovídá dnešnímu pravopisu. Tentýž titul jako Kolár mají i Sládek (1894), Štěpánek (1928), Hodek (1975), Josek (1991) a Hlinský (2000). Přesto se několik tvůrců opět i zde pokusilo o změnu titulu.

Začněme citátem Levého: „dosud o svou existenci zápasí *Jak zkrotit saň* proti staršímu *Zkrocení zlé ženy*.“ (1983: 108) Má zde na mysli Saudkovu změnu názvu v prvním vydání z roku 1950 oproti dalším vydáním i inscenacím. Saudek sám zřejmě nepovažoval tuto inovaci za nejvhodnější, a proto se k původnímu titulu pokorně vrátil. Ve vydání 1955 už uvádí: „Zachováváme pokud možná tradiční české názvy Shakespearových her, a tudíž i název *Zkrocení zlé ženy*, třeba tento titul nevystihuje nijak přesně ani titul anglický (*The Taming of the Shrew*), ani obsah hry (Saudek 1955: 103). A dále pokračuje lingvistickým výkladem: „vždyť ‚shrew‘ neznamená jen ‚zlou manželku‘, nýbrž i vzpurnou, ježatou dívku. A Kateřina, o jejíž zkrocení jde, je ve větší části hry právě dívkou, a nikoli ‚ženou‘, tj. manželkou Petrucciovou, tím méně nějakou obstarožní Xantipou, kteroužto představu český název snadno vyvolává.“ (tamtéž).

Slovo „shrew“ je pro význam titulu skutečně klíčové. Jak uvádí Hlinský (2016: 91), původně znamenalo „rejsek“, později „zlý a zlomyslný muž“, a na konci 15. století dokonce „ďábel“. Pro označení ženy bylo poprvé použito Chaucerem v *Canterburských povídkách*. Teprve v 16. století získává dnešní význam: „panovačná, hubatá žena, dračice, saň“.

Saudek svou změnu titulu oproti tradici vysvětluje takto: „Při prvním vydání tohoto překladu jsme dali přednost veselohernějšímu *Jak zkrotit saň* podle Petrucciova dvojverší na konci 4.1 „Kdo lepší recept zná, jak zkrotit saň, / ať mi jej řekne! Budu vděčen zaň.“ (114). Naráží zde tak na skutečnost, že dějový titul není pro komediální žánr nejvhodnější a zaměňuje ho, byť jen pro ono jediné vydání, za titul polovětný, infinitivní, který je divácky přitažlivější, neboť vlastně slibuje jakýsi „návod“. Podobný pokus učinil i Renč (1972) s titulem *Jak ochočit divošku* (inscenováno však již jako *Zkrocení divošky*, zřejmě proto, že původní titul je dosti problematický). Alternativní tituly nabídli i Klos: *Zkrocení zlé dámy* (1932) a Nevrla *Zkrocení dračice* (1962), žádný z nich se však neujal.

Ve všech těchto variantních titulech můžeme sledovat snahu vyhnout se onomu problematickému spojení „zlá žena“, na něž správně upozorňuje Saudek. Nabízí se nám tedy „dračice“ a „saň“, obě podobného významu (SSJČ: expresivně zlá žena, žena prudké povahy) a „divoška“, která je ovšem zavádějící jiným způsobem. „Divoch“ či „divoška“ konotují původní domorodé obyvatele, jež je třeba zušlechtit a civilizovat. Ani Klosovo spojení „zlá dáma“ nepůsobí nejvhodněji, „dáma“ konotuje ženu z vyšších společenských vrstev, což se v případě této lidové komedie nehodí. I když uznáváme všechny argumenty o jeho nepřesnosti, ze všech existujících titulů tak stále přece jen působí nejlépe *Zkrocení zlé ženy*.

Navíc se tento titul v naší kultuře již zabydlel a dobře v ní funguje, a to i metatextově. Byl využit třeba i při překladu titulů jiné hry: Bezděková tlumočí *Woman Prize or The Tamer Tamed* Fletchera a Beaumonta jako *Zkrocení zlého muže* (1958). (doslovný překlad zní: „Ženská výhra aneb Zkrocený krotitel“). Souvislost se *Zkrocením zlé ženy* je tu přímá a obsahová: jde o jakési pokračování Shakespearovy hry, kdy se Petruccio po Kateřinině smrti znovu ožení a tentokrát je to jeho nová manželka, kdo se ho snaží zkrotit.

### **5.1.12 Dobrý konec všechno spraví (All's Well That Ends Well)**

Další sentenční titul Shakespearovy komedie obsahující určité ustálené konstatování. Jako jediný však v angličtině (a obvykle i v češtině) obsahuje celou větu s podmětem i přísudkem. Poprvé si na něj troufnul Malý (1869), který překládá: *Konec vše napraví*, což od něj to postupně přebírá Sládek (1910), Hodek (1963), Nevrla (1963) a Kraus (1969). Franěk (1967) ovšem už má obměněný titul *Dobrý konec*

*všechno správi*, stejně tak Hilský (2006). Josek (2000) název mění na: *Konec dobrý, všechno dobré*, ve Středočeském divadle na Kladně byla inscenována úprava pod názvem *Konec vše naprávi aneb Účel světi prostředky* (prem. 29. června 2000).

Stříbrný komentuje Fraňkovu volbu názvu: „Odhodlali jsme se ke změně předně proto, že titul *Dobry konec vsechno správi* snad lépe vystihuje originál *All's Well That Ends Well* a dále proto, že se více shoduje s titulem hned další hry *Measure for Measure*, který má rovněž charakter hovorového rčení a kde také razíme nový název *Půjčka za oplátku*.“ (1967: 453) Každý z překladatelů se jistě snažil o přesné vystižení významu, ne každý titul ovšem má charakter hovorového rčení. *Konec vše naprávi* a *Dobry konec vsechno správi* jsou dle našeho mínění spíše obecnými konstatováními než nějakým ustálením slovním spojením. Tuto podmínku splňuje pouze Joskův titul *Konec dobrý, všechno dobré*, který odpovídá svým pragmatickým významem, ovšem zase není celou větou s podmětem a přísudkem jako je tomu v originále.

Svým nejednoznačným názvem odrážejícím se i v různých překladových variantách (v české kultuře žádná z nich dosud nijak nezakotvila) se titul *Dobry konec vsechno správi* zřejmě ne náhodou blíží titulu *Něco za něco*. Obě hry totiž v rámci komediálního žánru shodně náležejí ke komediím hořkým či temným, „komediální konvence v nich praská ve švech a v závěru obou her se vlastně hroutí“ (Hilský 2015: 283).

### **5.1.13 Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete (Twelve Night Or what you will)**

Jediné Shakespearovo drama s podtitulem. Titul sám je temporální, časově hru přesně zasazuje, podtitul pak větný. Tuto sváteční komedii do češtiny poprvé převedl Doucha. Její první divadelní uvedení (1850) sice ještě neslo titul protagonistický podle hlavní ženské hrdinky *Viola*, případně *Večer svatotříkrálový aneb Cokoli chcete*, ale tištěné vydání (1862) už do české kultury uvedlo název, jehož se s drobnými obměnami drží další překladatelé: *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete*. Ony drobné obměny spočívají například v odlišné spojení mezi titulem a podtitulem. Sládek (1903) má „neb“, Štěpánek (1931) a Saudek (1938) „nebo“, Renč (1968) a další už opět stejně jako Doucha „aneb“. Přidal (1981) zase obměňuje podtitul na *Večer tříkrálový aneb Cokdo chce*. Renč (1968) a Hilský (1999) se přesně drží celého Douchova původního

titulu. Kaminský (1922) a Josek (2008) mají pouze *Večer tříkrálový* bez jakéhokoliv dalšího podtitulu.

Našli se i dva „narušitelé“ překladatelské tradice: Nevrla přináší inovativní *Merendu na Tři krále* (1961), Bejblík název mění zcela, i s podtitulem: *Komedie masopustu čili Ať si to každý přebere jak chce* (1978) (vyšlo ovšem i pod obvyklým názvem *Večer tříkrálový*, 1980). Proč Nevrla použil zrovna slovo „merenda“, netušíme. Dle Machkova *Etymologického slovníku jazyka českého* (3. vyd. 1971) je merenda druhem zábavy (v tomto významu doloženo už r. 1764). V pozdní latině toto slovo označovalo odpolední svačinu nebo večeři, v Itálii v době barokní to byla svačina pořádaná panstvem venku u jejich barokních sídel, spojená s různou kratochvílí. Zde by tedy byla významová souvislost s večerním časem svátečním a zábavou s ním spojenou, byť samotné slovo „merenda“ je zjevně anachronismem. Bejblíkův „masopust“ tento významový prvek také sdílí, i když i on titul významově značně posouvá: od Tří králů k masopustu.

K významu titulu i celé hry opět citujme Saudka z jeho doslovu ke komedii (1955: 601): „Zachováváme vžitý český titul i podtitul *Večer tříkrálový nebo Cokoli chcete*, ačkoli Čechovi neříkají mnoho nebo vůbec nic. A to ani po přečtení či zhlédnutí hry, která mu titul ani podtitul ničím nevysvětluje.“ Ano, setkáváme se tu s titulem, který nemá žádný přímý vztah k obsahu hry ani neodkazuje k žádným nám známým kulturním souvislostem.

Ona „dvanáctá noc“ v anglickém titulu totiž označuje dvanáctou noc od narození Páně, která zakončuje období vánočních svátků, noc Tří králů. Hra sama se však vpředvečer Tří králů neodehrává, ani se o tomto svátku nijak nezmiňuje. (jedinou drobnou narážkou může být opilecký, a tudíž lehce zmatený popěvek pana Tobiáše ve verši 2.3.87: „’O the twelfth day of December’ česky v Hilského překladu lehce významově posunuto ve prospěch korespondence s titulem: „’Prosinec čas vánoční, večer tříkrálový““). Přesto má komedie ke svátku Tří králů jednoznačný vztah: ve staré Anglii byl tento čas časem svátečním, kdy bylo všechno dovoleno a celý svět byl obrácen naruby, přesně tak, jak se to děje i v naší hře. Dopolední církevní obřady toho dne oslavující vítězství světla nad temnotou byly vystřídány odpolední veselící, při níž nechyběly hudba, tanec, maškaráda, výstupy šašků a divadelní hry. Uvádí se, že v rámci těchto oslav byl 6. ledna 1601 předveden právě i Shakespearův *Večer tříkrálový* (Hilský 2005: 109).



V tomto smyslu pak lze přijmout Nevrlovu „merendu“ i Bejblíkův „konec masopustu“ jako funkční ekvivalenty původního titulu, které v našem prostředí evokují podobné veselí spojené s církevními svátky, zejména tedy masopustní rej nastávající před obdobím čtyřicetidenního půstu. Přesto

První scénické uvedení Douchova překladu použitím protagonistického titulu *Viola* opět přesouvá pozornost od děje a času hry k jedné z postav, jíž vyzdvihuje do pozice postavy hlavní. Žádný jiný překlad se o to už však později nepokusil. Podobně i různé varianty podtitulu, vedle tradičního „Cokoli chcete“ i Přidalovo „Co kdo chce“ a zejména Bejblíkovo „Ať si to každý přebere jak chce“ naznačují podobnost této komedie s *Jak se vám líbí* a stejně jako ona nám nabízejí různé možnosti výkladu této hry.

#### **5.1.14 Zimní pohádka (The Winters Tale)**

Titul symbolizující, metaforický. Nejde v pravém slova smyslu o titul žánrový, neboť se tu nejedná o skutečnou pohádku, ale spíš o příběh nebo vyprávění („tale“). Jak uvádí Hodek (1988: 359), Čejka původně navrhoval titul *Báchorka v zimě* a Malý razil variantu *Zimní báchorka*, nakonec ale Čejka překládá jako *Pohádka zimního večera* (1869). Po něm už všichni další překladatelé počínaje Sládkem (1900) mají *Zimní pohádku*. Konkrétně to jsou: Štěpánek (1953), Nevrla (1959), Kraus (1960), Bednář (1964), Pleskot (1965), Hodek (1988) i Hilský (2001). Titul se v této podobě již stal součástí české kultury.

#### **5.1.15 Perikles (Pericles, Prince of Tyre)**

Tuto hru Shakespeare vytvořil ve spolupráci s Georgem Wilkinsem a zřejmě proto nebyla zařazena do prvního folia z roku 1623. Vzhledem ke své obtížnosti pramenící zejména z rozdílné kvality prvních dvou dějství (jejichž autorem je Wilkins) a zbývajících textu (Shakespearova) není moc často překládána ani inscenována (srov. českou divadelní premiéru až v roce 1974). Poprvé ji přeložil Malý s titulem odpovídajícím originálu: *Perikles, kníže Tyrský* (1872), který drží o 50 let později i Klášterský (1922). Pouze *Perikles* bez dovětku mají další překladatelé: Nevrla (1960), Hodek (1975) a Hilský (1997). Titul je protagonistický individuální, označuje hlavního hrdinu dramatu, a jako takový tuto hru klasifikuje mezi tragédie či historie.

### 5.1.16 Dva vznešení příbuzní (The Two Noble Kinsmen)

Hru, kterou Shakespeare napsal společně s Johnem Fletcherem, poprvé do češtiny přeložil až Hilský (2006). Ani ona nebyla zařazena do prvního folia a do shakespearovského kánonu přibyla až v roce 1866 zásluhou Alexandra Dyce, který ji zařadil do osmého dílu Shakespearových sebraných spisů. Od té doby si ji k překladu žádný z českých překladatelů nevybral, jinou variantu překládaného titulu tedy k dispozici nemáme.

*Dva vznešení příbuzní* jsou však titulem překladatelsky neproblematickým: kolektivním protagonistickým, který se svou strukturou přimyká k titulu *Dva páni z Verony*. Zatímco tam jsme byli svědky několika variantních názvů, zde podobná pestrost nehrozí, protože titul téměř nelze přeložit jinak. „Noble“ znamená „vznešený“ či „urozený“, „kinsman“ je pak příbuzný mužského pohlaví. Titul označuje dva hlavní hrdiny, rytíře Arcitu a Palamona, kteří se společně utkávají o ženu svého srdce. Stejně jako v případě *Dvou pánů z Verony* i zde jejich vlastní jména nejsou podstatná, a proto v titulu nefigurují.

## 5.2 Historie

V případě Shakespearových historických her by při překladu nemělo docházet k žádným odchylkám v titulech, jsou totiž jednoznačné: popisné, tedy nepříznačové, konkrétně protagonistické individuální (tuto skutečnost již při jejich dalším popisu nebudeme znovu uvádět). Vyjadřují jméno hlavního hrdiny, v tomto případě vždy krále, a to téměř vždy spolu s řadovou číslovkou označující jeho pořadí.

### 5.2.1 Král Jan (The life and death of King John)

Jediná historická hra, jejíž titul neobsahuje řadovou číslovku. Název tedy musí být doplněn titulem „král“, aby bylo jasné, kdo přesně je hrdinou dramatu. Doucha v první verzi překládá delším titulem, do něhož přidává i národnost krále: *Ján, král Anglický* (1857), ve druhé přepracované verzi už má jen *Král Jan* (1866). Se stejným titulem pak překládají i všichni ostatní překladatelé: Sládek (1904), Nevrla (1960), Renč (1967), Hilský (2009). Nikdo z nich tak nerespektuje původní delší titul („Život a smrt krále Jana“).

### 5.2.2 Richard II. (The life and death of King Richard the Second)

U toho titulu jsme svědky různého způsobu psaní. *Král Richard II.* (římskou číslicí) má první překladatel Doucha (1862) a po něm i Sládek (1905), Nevrla (1960) a Josek (2011). *Král Richard Druhý* (tedy číslovku vyjádřenou slovem) má Renč (1967) a Urbánek (1976). Lukeš překládá jako: *Tragédie krále Richarda II.* (1983), čímž chce zdůraznit, že vzhledem k Richardovu osudu je tato hra daleko více tragédií než pouhým historickým kronikářským záznamem. Jen *Richard II.* pak najdeme u Hilského (2003). Opět se nikdo z překladatelů nedrží původního titulu („Život a smrt krále Richarda II.“).

### 5.2.3 Jindřich IV. 1., 2. díl (The First Part of Henry the Fourth, with the Life and Death of Henry Sirnamed Hot-Spurre, The Second Part of Henry the Fourth, Containing his Death and the Coronation of King Henry the Fift)

Jako vůbec první přeložil dvě scény z této hry pod názvem *Král Jindřich IV.* Tyl (1836). Čelakovský pod tímž titulem přeložil již oba díly kompletně (I 1859, II 1870), stejně tak Sládek (I 1887 – 1. verze, 1905 – 2. verze, II 1906), Štěpánek (I, II 1930), Nevrla (I, II 1960) a Josek (I, II 2015). *Král Jindřich IV. s dodatkem (Falstaff)* má Kraus (I, II 1963). *Jindřich Čtvrtý – první díl, druhý díl* (vše psáno slovy) má Urbánek (I II 1982), podobně Lukeš: *První díl Krále Jindřicha Čtvrtého, Druhý díl Krále Jindřicha Čtvrtého* (1987). Hilský překládá jen jako *Jindřich IV.* (I, II 2003). Původní titul je příliš dlouhý, a tak je v češtině přirozeně zkrácen jen na označení panovníka.

Tato dvoudílná historická hra často svádí k adaptacím. Máme tak *Falstaffovo babí léto* (1969) Jana Wericha, *Falstaffa a Prince Jindru* (1976) Zdeňka Hořínka. Přidal zkombinoval historickou tetralogii *Richard II., Jindřich IV. I, II a Jindřich V.* pod názvem *Falstaff a Králové. Obrazy z her* (1985).

#### **5.2.4 Jindřich V. (The Life of Henry the Fift)**

Nepříliš překládaná a uváděná hra. S titulem *Král Jindřich V.* ji postupně přeložili: Čejka (1858), Sládek (1911), Nevrla (1963), Hodek (1971). Hilský (2003) má opět pouze *Jindřich V.*

#### **5.2.5 Jindřich VI. 1., 2., 3. díl (The first Part of Henry the Sixt, The second Part of Henry the Sixt with the Death of the Good Duke Humfrey, The third Part of Henry the Sixt, with the death of the Duke of Yorke)**

Tato historická trilogie má přece jen o něco víc verzí než *Jindřich V.* Jako první ji v muzejním překladu přeložil Malý s titulem *Král Jindřich VI.* (I 1858, II 1861, III 1862). Poté se na překladu se stejným titulem společně podíleli Sládek a Klášterský: Sládek (I 1912), Sládek + Klášterský (II 1913), Klášterský (III 1914). Jako *Král Jindřich Šestý* (číslovka uvedená slovem) zpracovává trilogii do jednoho večera Klos (rukopis neuvádí dataci). Stejný titul má v rukopisu i Nevrla (I, II, III 1962). Hilský vynechává královský titul, tedy opět jen *Jindřich VI.* (I, II, III 2004).

#### **5.2.6 Richard III. (The Tragedy of Richard The Third: with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field)**

Hned první překladatel Doucha má interpretující titul: *Život a smrt krále Richarda III.* (1855). Tato hra se totiž od ostatních historií odlišuje, je skutečnou tragédií, jak tomu nasvědčuje i její původní titul, popisující Richardův boj o moc i jeho pád do propasti. Stejný titul proto využívá i Kutta (1958). Sládek má jen *Král Richard III.* (1903), stejně i Štěpánek (1929), Nevrla (1960) a Josek (2006). *Richard Třetí* (číslovku slovem) jako obvykle Urbánek (1962). Ostatní překladatelé už mají jen: *Richard III.* - Hodek (1972), Hilský (2004).

#### **5.2.7 Jindřich VIII. (The Famous History of the Life of King Henry The Eight)**

Poslední historickou hru, kterou Shakespeare napsal ve spolupráci s Johnem Fletcherem, překládají jako *Král Jindřich VIII.:* Čejka (1870), Klášterský (1914), Nevrla (1962) a Josek (2001). Hilský (2009) má pouze *Jindřich VIII.* Při prvním

uvedení byla tato hra nazvána *All is true* (Vše je pravda). Tento titul zohlednila brněnská inscenace Joskova překladu (2004), jež byla uváděna s podtitulem *Král Jindřich VIII. – Všechno je pravda*.

### 5.3 Tragédie

U tragédií panuje podobná situace jako u historií: všechny tituly jsou protagonistické. Na rozdíl od historií tu však nemáme jen názvy individuální, ale i kolektivní, označující milenecké dvojice.

#### 5.3.1 Troilus a Kressida (The Tragedie of Troilus and Cressida)

Tento název byl už v Shakespearově době považován za tradiční, jmenovala se tak totiž o více než dvě století starší básnická skladba Geoffreyho Chaucera, i když s poněkud odlišným, vývojově starším pravopisem ženského jména: *Troilus and Criseyde*. Tato milenecká dvojice sice stojí v popředí hry, ale zdaleka ne tak výrazně jako *Romeo a Julie* či *Antonius a Kleopatra*. Příběh jejich zrazené lásky se tu odvíjí na pozadí války, v níž je devalvována vojenská čest a mužská ctnost. Oba plány hry jsou tu stejně důležité, jejich spojujícím prvkem je motiv zrahy.

V prvním foliu, které zde využíváme, je tato hra řazena mezi tragédie, v otázce jejího žánru však badatelé nejsou dodnes jednotní. Daleko blíže než k tragédiím má *Troilus a Kressida* k hrám historickým či ještě spíše ke komediím. Obvykle tak bývá řazena spolu s *Něco za něco* a *Dobrý konec všechno spraví* k temným či hořkým komediím nebo také problémovým hrám. I Saudek při svém překladu, jež za něj dokončil Skoumal, tuto žánrovou problematičnost naznačuje volbou podtitulu na pomezí historie a komedie: „heroická komedie“.

Titul postupně přeložili: Malý (1861), Sládek (1911), Nevrla (1963), Renč (1964), Saudek + Skoumal (1965), Kraus (1966), Josek (1986) a Hlinský (2008).

#### 5.3.2 Coriolanus (The Tragedy of Coriolanus)

Titul *Coriolanus* stejně jako v originále (bez žánrového označení) mají: Sládek (1902), Fröhlich (1980), Josek (2004) a Hlinský (2008). Doucha (1858) a Saudek (1959) počestňují na *Koriolanus*. Nevrla jako jediný zkracuje a upravuje na *Koriolán* (1962).

### 5.3.3 Titus Andronicus (The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus)

Ne příliš překládané a také obtížně inscenovatelné drama přeložili jako *Titus Andronicus*, tedy s „k“: Čejka (1870), Klášterský (1915), Nevrla (1963). Hilský (2006) a Josek (2007) se vrací k pravopisné variantě s „c“ *Titus Andronicus*. Jak uvádí Hilský (2016: 921), jméno Andronicus se ve starších římských dějinách vyskytuje, ale v Shakespearově hře se nevztahuje k žádné konkrétní historické postavě či události.

### 5.3.4 Romeo a Julie (The Tragedie of Romeo and Juliet)

Nejznámější mileneckou tragédií uvedl do českého prostředí Linda svým „Vejpisem ze Šekspirovy truchlohry Romeo a Julie“(1822). Následovala dvojí verze Douchova (1847, 1872) a poté i řada dalších překladů, všechny bez výjimky s titulem *Romeo a Julie*: Čejka (1861), Sládek (1899), Štěpánek (1929), Saudek (1954), Nevrla (1961), Urbánek (1961), Topol (1964), Hodek (1980), Josek (1984), Hilský (2004).

### 5.3.5 Timon Aténský (The Life of Tymon of Athens)

Titul je odvozen od skutečně existujícího mizantropa Timona, který žil v 5. stol. př. n. l. v Aténách, objevuje se i v Aristofanových komediích (Hilský 2016:1129). Název v češtině pravopisně značně kolísá. Čejka ho přeložil krátce jako *Timon Athénský* (1869). Sládek (1910) prodlužuje vokál u adjektiva na *Timon Athénský* stejně jako po něm Štěpánek (1930). S dlouhým vokálem u křestního jména a malým písmenem u adjektiva tj. *Timón athénský*, přichází Nevrla (1962-1963). Na Sládka a Štěpánka navazují Franěk (1963) a Josek (2014). Hilský (2006) vypouští „h“ v adjektivu: *Timon Aténský*.

### 5.3.6 Julius Caesar (The Tragedie of Julius Caesar)

Jednoznačný titul všichni překládají stejně: Doucha (1859), Sládek (1897), Štěpánek (1929), Saudek (1936, 1957), Nevrla (1954, 1960), Urbánek (1967), Josek (2001) i Hilský (2008).

### 5.3.7 Macbeth (The Tragedie of Macbeth)

První anonymní překladatel prozaické povídky jí dává titul s dodatkem: *Makbet, vůdce šottskeho vojska* (1782). Jeho následovníci Thám (1786) a Kukla (1790-1810) mají tentýž titul s českým pravopisem, ale bez dodatku, tj. *Makbet*. Kolár v první verzi ještě s podtitulem *Macbeth aneb Proroctví čarodějnic* (1838), v druhé verzi už jen *Makbeth* (1868). Bosý-Křižák uvádí svoje ukázky pod názvem *Výjevy kouzelné z Makbeta tlumačeného od Bohuslava Křižáka* (1841). Titul *Makbeth* má: Malý (1885), Sládek (1896), Fischer (1916), Saudek (1958), Nevrla (c1955, c1960-1962), Renč (1963). *Macbeth* s původním pravopisem pak už: Babler (1947), Pleskot (1968), Lukeš (1979), Hilský (2002) a Josek (2005).

### 5.3.8 Hamlet (The Tragedie Hamlet, Prince of Denmarke)

Jméno „Hamlet“ znamená v angličtině „samota“ či „víska“, je to poangličtělá verze původního jména Amleth, jak jej nacházíme v Shakespearově předloze. Jednoduchý protagonistický titul má řadu obměn. Nedochovaná úprava Tandlerova má klasický titul *Hamlet* (c1791). Tablic uvádí *Monolog z Hamleta Šekspirova z anglického jazyka* (1806), Bosý-Křižák překládá jako *Kníže Hamlet* (1810). Tyl (1833) přináší výňatek z *Hamleta*. Kolár tlumočí: *Hamlet, princ Dánský* (1855), Malý (1883) pouze *Hamlet*, stejně tak Kraus (1958), Nevrla (1962), Král (1971), Hodek (1982), Josek (1999), Hilský (2001).

Sládek jako první uvádí: *Hamlet, králevic dánský* (1899), totéž má Saudek (1941), stejně, ale jen „králevic“ Štěpánek (1926). Dlouhý titul: *Tragický příběh Hamleta, dánského prince*, který odpovídá foliovému znění, přináší Urbánek (1959). *Hamlet, dánský princ* má Renč (1967), *Hamlet* v úpravě Charlese Marowitzze Bejblík (1969). Lukeš překládá dvě verze: *Hamlet, dánský princ* (1974) a stejně jako Urbánek *Tragický příběh Hamleta, dánského prince* (1979).

### 5.3.9 Král Lear (The Tragedie of King Lear)

První překlady mají shodně drobné obměny titulu. Šedivý překládá počestně a s dodatkem: *Král Lír a jeho nevděčné dcery* (1792). Linda přináší úryvek z *Krále Leara* v článku „Pochlebnictví a rovnost“ (1823), Tyl má podtitul: *Král Lear aneb Nevděčnost dětenská* (1835). Počínaje Čelakovským (1856) už všichni mají původní verzi, tedy *Král Lear*: Sládek (1898), Štěpánek (1927), Vrba (1944), Babler (1954),

Saudek (1957), Kraus (1957), Lukeš (1976), Bejblík (1990), Hilský (2002), Josek (2009).

### 5.3.10 Othello (The Tragedie of Othello, the Moore of Venice)

Název této tragédie je zdvojnásobením italského jména Otho. U tohoto titulu jsou odlišnosti v dodatku, buď je *Othello* „Maur“ či „mouřenín“. Malý jako první překladatel má v obou svých verzích *Othello, mouřenín Benátský* (1843, 1869), stejně Josek (2003), jen s malým písmenem: *Othello, mouřenín benátský*. Obrácený slovosled má Saudek (1952): *Othello, benátský mouřenín*. Sládek zvolil pro změnu *Othello, Maur benátský* (1899). Opačné pořadí, tedy *Othello, benátský Maur* (1962) má Kraus. Štěpánek překládá (1930) pouze *Othello* bez dodatku, stejně jako později: Nevrla (1961), Přidal (1982), Hodek (1971), Bejblík (1988) a Hilský (2002).

### 5.3.11 Antonius a Kleopatra (The Tragedie of Anthonie and Cleopatra)

Poslední ze Shakespearových mileneckých dvojic, jakýsi zralý protipól *Romea a Julie*. V českém titulu kolísá psaní „c“ proti „k“ v ženském jméně. *Antonius a Kleopatra* mají: Čejka (1858), Malý (1880), Saudek (1961), Nevrla (1962), Renč (1966), Pleskot (1966), Lukeš (1974), Hilský (2006), Josek (2006). *Antonius a Cleopatra* pouze Sládek (1904).

### 5.3.12 Cymbelín (The Tragedie of Cymbeline)

Zde jsou rozdíly pouze v kvantitě samohlásky. Dlouze, tedy *Cymbelín*, překládají: Čejka (1856), Franěk (1963) a Hilský (2001), krátce, tj. *Cymbelin*, Sládek (1899), Nevrla (1961) a Kraus (1964). Jak navrhuje Vočadlo „hra by se měla spíše jmenovat podle Imogeny, ústřední postavy, jejíž ctnost a věrnost tvoří osu složitého děje, než podle loutkovité a celkem vedlejší postavy panovníkovy“ (1962: 774).



## 6. Analýza titulů dalších dramát ze souboru KAPRADÍ z hlediska žánru

### 6.1 Středověké morality a mystéria

Z anonymních středověkých her k nám byla převedena moralita *Everyman*, a to Zdeňkem Menhardem pod tímž názvem (1995) a Pavlem Drábekem jako *Kdokoli* (1997). Titul označuje všeobecného hlavního hrdinu, jímž byl v této alegorii skutečně míněn „kdokoli“, tj. zobecněný lidský charakter. Tento titul je specifický, protože se dá vnímat jako protagonistický individuální a zároveň protagonistický kolektivní, označuje jak jedince, tak zástupně celé lidstvo. Svým charakterem má tento titul blízko k tragédii, která do svého názvu obvykle také dosazuje individuální hrdiny.

Vedle toho Drábek přeložil ještě mystérium z Wakefieldského cyklu *Second Shepherds' Play* jako *Druhej lustšpíl pastýřskej* (2004). Při překladu názvu této hry použil obecně české koncovky –ej a slangového výrazu „lustšpíl“, což obojí signalizuje lidový charakter této náboženské hry. Oproti původnímu názvu se konotace lidovosti v češtině výrazně zesiluje. Tento titul je možno vnímat jako žánrový, má blízko ke komedii, čemuž odpovídá i výraz „lustšpíl“ (tj. veselá hra).

### 6.2 Alžbětinské drama – komedie

V nejpłodnějším období anglického dramatu vzniká jak řada komedií, tak tragédií. Pokusíme se teď postupně analyzovat tituly obou těchto žánrů. Přinášíme je chronologicky podle období jejich vzniku.

*The Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay* Roberta Greena, česky v překladu Aloise Bejblíka jako *Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* (1978) „klame tělem“, neboť z hlediska žánru se nejedná o historii, ale o komedii, jednu z prvních se dvěma zápletkami. Její dlouhý popisný titul by se dal charakterizovat jako žánrový, ale z uvedeného důvodu také jako mystifikační. Jinak je protagonistický, pojmenovává dva hlavní hrdiny, jedním z nich je skutečný filozof Rogera Bacona, který měl být kouzelníkem.

Lidovou komedii George Peela *Old Wives' Tale* vydal Drábek jako *Báchorku u krbu* (2008). V české literatuře se tento titul předtím tradičně uváděl jako *Babská povídačka*. Drábek sám konstatuje, že původní český název je „mírně zavádějící“ (Drábek 2008: 71) vzhledem k poněkud odlišnému úzu anglického spojení „the old wives' tale“ a jeho českého „ekvivalentu“ (tj. babská povídačka) – proto použil pro

název překlad, který podle něj smysl hry lépe vystihuje. Navíc spojitost titulu s uvedenou anglickou frází není potvrzená, neboť se nabízejí i jiná čtení původního názvu.

Další významným alžbětinským autorem komedií byl Ben Jonson. Jeho *Volpone or The Fox* se dočkal hned několika českých překladů: *Lišák Volpone, aneb Ponaučení pro mamonáře* Zdeňka Gintla (?), *Volpone neboli Lišák* Vladimíra Vendyše (1955), *Volpone* Dalibora Plichty (1974) a *Volpone aneb Lišák* Břetislava Hodka (1980). Vendyšův a Hodkův titul důsledně dodržují i podtitul, liší se jen spojkou, Plichta podtitul úplně vypouští, Gintl ho mění na obsahový titul a interpretuje. Poskytuje tak (potencionálním) divákům onu Hrabákovu komerční upoutávku. Individuální protagonistický titul této komedie je tzv. mluvícím jménem, *Volpone* italský skutečně znamená „lišák“ či „filuta“. Příběh se odehrává v Itálii, jméno hlavního hrdiny se tedy nepřekládá, ale vysvětluje ho podtitul, který je dobré i z tohoto důvodu ponechat.

Jako další z Jonsonových komedií byly přeloženy: *The Alchemist* jako *Alchymista* (Hodek, 1956), *Epicoene or the Silent Woman* jako *Epicoena aneb Mlčenlivá žena* a *Bartholomew Fair* jako *Bartolomějský jarmark* (obojí Hodek, 1980). První dva jsou klasické protagonistické tituly individuální: mimochodem, *Epicoena*, původně domněle „mlčenlivá žena“ jak uvádí podtitul, je ve skutečnosti mladý muž. Podobně znějící jako poslední z nich, tedy titul temporální či dějový, je *The Shoemaker's Holiday* Thomase Dekkera, do češtiny přeloženo dvakrát: poprvé jako *Modrý pondělek* (K. M. Walló, 1961) a podruhé jako *Ševcovské posvícení* (Fröhlich, 1980).

Walló využívá idiom „modré pondělí“ spojovaný s volnem (*Slovník české frazeologie a idiomatiky* ho uvádí jako výraz dnes již zastaralý, často žertovný. Je to kalk podle německého blauer Montag, kde „blau“ má význam „podnapilý, neschopný práce (po nedělní pitce)“. Původně šlo o poslední masopustní pondělí, kdy se kostely na znamení postu zdobily modrým, respektive fialovým sukem a nepracovalo se. Později se tato tradice přenesla do některých řemeslných oborů). Fröhlich naproti tomu využívá pragmatického překladu: ševcovský svátek je v českém prostředí vlastně posvícení.

Beamontovu parodii na rytířské hry *The Knight of the Burning Pestle* přeložil Hodek doslova jako: *Rytíř hořící paličky* (1969). „Palička“, kterou má „rytíř“ Rafe ve svém erbu, je falickým symbolem, „hořící palička“ pak znamená buď „sexuální

zdatnost“ nebo „syfilis“. Tento individuální protagonistický titul je tedy možno považovat též za parodický či symbolický.

Fletcher samostatně napsal dvě komedie, které se dočkaly českého překladu: *The Woman's Prize or the Tamer Tamed* jako *Zkrocení zlého muže* (pro Divadlo ABC upravila Bezděková, 1958) a *Wit Without Money* v Gintlově podání jako *Duch bez peněz* (?). O prvním titulu už jsme mluvili jako o metatextovém (česká překladatelka ho zvolila zcela odlišně od originálu), druhý titul je přeložen doslovně a dá se charakterizovat jako metaforický či esejistický. Společně s Massingerem napsal Fletcher komedii s individuálním protagonistickým titulem. *The Spanish Curate*, česky *Španělský farář*, přeložil Hrdlička (1958). Sám Massinger je autorem satirické komedie *A New Way to Pay Old Debts* (*Nový způsob, jak splácet staré dluhy*, česky v překladu Pokorného (1985) a Bílého (1979). Tento titul můžeme považovat za tematický či esejistický.

Další autorskou dvojicí této epochy byl Thomas Middleton a William Rowley, kteří napsali komedii s prapodivným a mnohoznačným anglickým názvem *The Changeling*. Do češtiny ji Hodek převedl jako *Pitvoru* (1985).

### 6.3 Alžbětinské drama – tragédie

*Španělská tragédie aneb Jeronimo už zase třeští* Thomase Kyda (přel. Břetislav Hodek, 1978) je dle svého žánrového titulu skutečně tragédií, přesněji řečeno tragédií pomsty, z níž čerpá i Shakespearův *Hamlet*, i když její obsahový titul by mohl svádět k tomu vnímat ji spíše jako komedii. V anglickém originále celý název zní: *The Spanish Tragedy or Hieronimo is Mad Again*.

Kydovi je připisována i anonymní hra *Arden z Fevershamu*, která zastupuje podžánr domácí tragédie: Ardenova manželka s milencem se tu snaží různými způsoby zavraždit svého manžela. Hodek hru do češtiny přeložil pod stejným názvem (1967) a uváděna byla poprvé ve Vinohradském divadle s titulem *Jak mordovali Ardena* (1969) a poté v Divadle F. X. Šaldy v Liberci jako *Sedm nápadů na zavraždění manžela* (2010). Oba české názvy inscenací svědčí o nevhodnosti tohoto individuálního protagonistického titulu pro divadelní uvádění, zejména z důvodu jeho obtížné výslovnosti. Inscenátoři zvolili v prvním případě titul větný, který svou stavbou odkazuje k historickým vyprávěním, čemuž napomáhá i slangové a historizující slovo

„mord“. Ve druhém případě vybrali titul popisný, tematický či esejistický, který představuje konkrétní myšlenku, jež bude ve hře zobrazena. Žánrově se tak i volbou titulu blížíme ke komedii, pravděpodobně by se zde dalo hovořit o černé komedii.

Nejvýznamnějším ze Shakespearových dramatických předchůdců byl Christopher Marlowe. Z jeho her byly do češtiny přeloženy: jedna z prvních historií *Edward II.* s dvojitým odlišným pravopisem jako *Edvard Druhý* Otokarem Fischerem (1922) a *Edward Druhý* Vladimírem Pražákem (1958). Dále byl v antologii *Alžbětinské divadlo* vydán *The Jew of Malta* jako *Maltský žid* (1978, přel. Milan Lukeš) a ještě i *The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus* v překladu Aloise Bejblíka (1978) jako *Tragická historie o doktoru Faustovi*. *Faust* už však vyšel předtím jako *Doktor Faustus* ve verzi Stanislava Stuny (1925) a opět Vladimíra Pražáka (1955). Všechny tyto tituly jsou protagonistické individuální, označují hlavní nositele tragických dějů. V případě *Fausta*, jehož dlouhý titul lze v originále považovat za žánrový, záleží zřejmě na účelu překladu: v antologii, kde je text určen ke kritickému čtení, překladatel ponechal dlouhý název, pro běžné účely čtenářské vystačili překladatelé s kratším a jednodušším titulem.

U titulu *Maltský žid* je při překladu provedena opět syntaktická transformace a název je přeložen anteponovaným shodným přívlastkem podobně jako u některých překladatelů titul *Benátský kupec*.

Rodinné drama *A Woman Killed with Kindness* Thomase Heywooda převedl do češtiny Milan Lukeš s odpovídajícím titulem *Žena zabitá dobrotou* (1980). Je to tedy název protagonistický individuální, i když poněkud záhadný, metaforický. Jeho význam vyplyne až z přečtení celé hry. Žena, která se ve svém domě dopustí nevěry s rodinným přítelem, má být svým mužem za trest „pouze“ vyobcována místo smrti, která by jí správně náležela. Žena si však rozhodne zvolit vhodnější trest vyhladověním. Na konci hry umírá, zabitá vlastně „mužovou dobrotou“. Drábek přeložil a vydal (2008) i *Yorkshirskou tragédii* (*Yorkshire Tragedy*) připisovanou Thomasi Middletonovi, titul definuje svůj žánr, je tedy žánrový.

K alžbětinským tragédiím můžeme zařadit ještě hry Johna Webstera, inspirované většinou italskými předlohami. Z nich nejznámější jsou dvě tragédie pomsty: *The White Devil* a *The Duchess of Malfi*. Obě s individuálními protagonistickými tituly přeloženy do češtiny jako *Bílá d'áblice* (Fröhlich, 1982) a *Vévodkyně z Malfi* (Pražák, 1958) či *Vévodkyně z Amalfi* (Bejblík, 1985). „Bílou d'áblicí“ je Vittora, hrdinka, která intrikuje a nechá zabít svého manžela, ale navenek se

stále tváří jako nevinná, proto tento protikladný titul. Amalfi je italské město, které historicky bývalo i vévodstvím, psáno může být i jako Malfi, což vysvětluje variantní název.

Dalším dílem z této doby je *The Atheist's Tragedy* Cyrila Tourneura, tedy *Ateistova tragédie* v překladu Zdeňka Hrona (1977), opět s žánrovým titulem (a hlavním hrdinou skutečným machiavellským ateistou, který nemůže skončit dobře). John Ford napsal tragédii s větným titulem a zcela moderně znějícím názvem *'Tis Pity She's a Whore*, do češtiny ji převedl Josek *Škoda, že byla děvka* (1985). Tento titul je replikový, objevuje se v závěru hry, kdy kardinál pronáší tato slova o hříšné Annabelle.

#### 6.4 Alžbětinské drama – tragikomedie

Mezi tragikomedie, tedy žánr stojící na pomezí mezi tragédií a komedií, může být zařazen *The Malcontent* Johna Marstona neboli *Nespokojenec* v Hronově překladu (1977). „Nespokojenec“ představuje typ postavy, který byl pro rané anglické drama typický, byl jím mj. např. i Hamlet, Jago či Richard III. Člověk, který je většinou outsiderem, nespokojeným se svým postavením ve společnosti, svou nespokojenost vyjadřuje nepřímou, pomocí poznámek stranou a jedná pomocí intrik a zášti, se zlou vůlí.

John Fletcher napsal s Francisem Beaumontem asi 15 her, z nichž do češtiny byly přeloženy dvě tragikomedie: *Philaster or Love Lies a-Bleeding* jako *Philaster aneb Lásku krvácí* (Fomeš, 1918) a dále *A King and No King* jako *Králem být a nebýt* (Josek, 1981, v Činoherním klubu uváděno jako *Král nekrál*). První titul je individuální protagonistický (označuje krále stejného jména) a má větný podtitul neboli obsahový titul, který náznakem vyzrazuje skutečnost, že hlavní hrdina při honu omylem zraní svoji milovanou. Druhý titul je protagonistický a spojuje dva protikladné fakty: v angličtině a v Joskově divadelní úpravě je vyjádřený odpovídajícími substantivními strukturami, v knižním názvu využívá kladného a záporného infinitivu, jež v češtině k vyjádření protikladů také dobře fungují (srov. Hamletovo: „Být či nebýt“).

#### 6.5 Restaurační komedie

Za puritánů byla divadla uzavřena a divadelní provoz na čas přerušen. Po restauraci Stuartovců na trůn vznikly mj. komedie Williama Congreva *Love for Love*

a *The Way of the World*, které byly do češtiny převedeny jako *Láska za lásku* (Hodek, 1963) a *Tak to na tom světě chodí* (Michal, 1967). Oba jsou to příklady titulů neprotagonistických, tematických či sentenčních. V případě druhého z nich opět došlo k syntaktické transformaci anglického substantivního vyjádření na českou větu, jedná se o jev, na který už jsme dříve poukazovali. Typicky protagonistickým titulem (s lokalizačním upřesněním) naopak je *The Country Wife* Williama Wycherleyho, známá česky jako *Paničku z venkova* (195?), kterou z překladu Milana Lukeše upravil Jaromír Pleskot. Je otázka, zda vědomě či nevědomě, ale *překladatel* zde využil téhož řešení pro překlad slova „wife“ jako Saudek v jeho *Veselých windsorských paničkách*.

Z dramát irského dramatika George Farquhara známe komedii *The Recruiting Officer*, v české verzi jako *Bubny a trumpety* (1959, překlad manželů Liehmových) a *Beaux' Stratagem* jako *Galantní lest*, kterou přeložil Josef Schwarz (1971). Zatímco v případě druhého názvu se jedná o doslovný překlad tohoto napůl francouzského, napůl anglického tematického titulu, který má takto zřejmě přispívat k dojmu rafinovanosti, v prvním případě překladatelé odmítli protagonistický titul označující důstojníka (jakéhože to vlastně - verbíře?) ve prospěch titulu objektového, jež jiným způsobem vyjadřuje totéž: týká se vojáků, důstojníků, verbování a samozřejmě krásných dívek. Je však nutno upřesnit, že tento jejich překlad vychází z německé Brechtovy úpravy stejného názvu (v originále *Pauken und Trompeten*).

Fraška Thomase Otwaye *The Cheats of Scapin* nám připomene Moliérova *Scapinova šibalství*, Gabriela Nová ji však přeložila kolektivním protagonistickým titulem *Pleticháři* (1968). Komédie Johna Vanbrughy s poněkud těžkopádným názvem *The Confederacy* byla do češtiny přetlumočena Aloisem Bejblíkem jako *Diamantový náhrdelník* (1976), využívá tedy raději konkrétního objektového titulu.

K tomuto žánru můžeme přiřadit i satirickou *Žebráckou operu* Johna Gaye (přeložil Valja, 1955 a Josek, 1982) a její pokračování *Polly* (Valja, 1966). První titul je vlastně přiznaně žánrový, jednalo se skutečně o satirickou baladickou operu, druhý, protagonistický přenáší hrdinku z prvního dramatu přímo do svého titulu.

## 6.6 Restaurační tragédie

Jedním z mála představitelů restaurační tragédie byl Thomas Otway a jeho *Venice Preserv'd*, česky jako *Zachránění Benátek* (V. A. Jung, 1908). Přestože se

jedná o tragédii s výraznou ženskou hrdinkou, hra nenesé titul po ní, ale je pojmenována dějovým substantivem s lokalizačním upřesněním.

## 6.7 Komédie mravů

Richard Brinsley Sheridan se svými hrami navazuje na jiné autory, např. Wycherleyho, Farquhara, Congreva apod., přesto je považován za vrcholného představitele komedie mravů. Jeho asi nejznámější *The School for Scandal* byla přeložena třemi způsoby: *Klevety* (Ostrovský 1855), *Škola pohoršení* (Flos, 1900) a *Škola pomluv* (Novák 1954, Stach, 1974, Jílek, 1987, Hančil 2004). Zatímco první titul úplně vypouští slovo „škola“ a přesouvá tím pozornost čistě na „klevety“, druhý titul užívá místo „pomluv“ zavádějící „pohoršení“. Jako nejvhodnější se tak jeví titul nejnovější, který nejenže je věrný, ale také dobře zní. Ve všech případech jde o tituly tematické či metaforické.

Titul protagonistický se objevuje ve hře *Duenna*, česky *Dueňa* (Bezděková, 1955) odehrávající se ve Španělsku (jde vlastně o libreto k opeře) a také v případě další komedie mravů *The Rivals*. Česky ji známe jako *Soupeře* (?) v Krausově překladu, *Soky* (?) v Kihierově překladu a *Rivaly* (1967) ve Stachově překladu. Všechny tři tituly vyjadřují synonymně tutéž skutečnost jako originál. A nakonec Sheridanův dějový titul *A Trip to Scarborough* zní v češtině jako větný titul *Jak ty mně, tak já tobě* (Skoumal 1956), který si svůj původní název ponechal alespoň v podtitulu (*Výlet do Scarborough*).

## 6.8 Preromantická komedie

Do této epochy spadá komedie *The Clandestine Marriage* dvojice Colman-Garrick, která česky vyšla pod odpovídajícím názvem *Tajná svatba* v překladu Věry Šedé (1978) a také satiry Henryho Fieldinga: *Moderní manžel*, *Historický kalendář na rok 1736*, *Soudce v pasti aneb Kavárenský politik*, *Paleček*, *Don Quijote v Anglii*. Všechny vyšly v jednom svazku (1961, Hornát, Steinová). Odpovídají těmto titulům: *The Modern Husband*, *The Historical Register for the Year 1736*, *Coffee-House Politician*, *Tom Thumb the Great*, *Don Quixote in England*. První titul je čistě protagonistický, druhý tematický, či temporální, třetí protagonistický s lokalizačním upřesněním a protagonistickým podtitulem, čtvrtý protagonistický, pátý totéž co třetí a zároveň i metatextový (odkazuje na *Dona Quijota*).

## 6.9 Romantické drama

Z romantického dramatu, které je specifické, neboť bylo určeno primárně ke čtení, k nám byl uveden Byronův *Kain* (*Cain*, Durdík, 1871), *Manfred* (Frič, 1882, Vrchlický, 1901), *Sardanapal* (*Sardanapalus*, Krsek, 1892) a *Marino Faliero, dože benátský* (*Marino Faliero, doge of Venice*, Klos, 1965). Ve všech případech se shodně jedná o protagonistické tituly individuální.

Ze Shelleyho k nám byla přeložena veršovaná dramata *Odpoutaný Prométheus* (*Prometheus Unbound*, Vrchlický, 1900, David, 1938, Valja 1962) a *Cenci* (*The Cenci*, Černý 1892, Fischer 1922). První titul je jednoznačně individuální protagonistický, druhý je obtížně přeložitelný, protože je protagonistický zároveň individuálně i kolektivně: označuje jednotlivce i celou rodinu. Těmito překlady je náš rozbor završen.

## 8. Vývoj překladů dramatických titulů z hlediska žánrů – shrnutí

V předchozích kapitolách jsme podali vyčerpávající přehled anglických dramatických titulů vzniklých do roku 1850, jež k nám kdy byly přeloženy. Snažili jsme se je vyjmenovat chronologicky a uvést patřičné informace týkající se jejich překladatelů, data prvního vydání, případně data premiéry, pokud to bylo z nějakého důvodu zajímavé. Vedle chronologického členění jsme je dělili i žánrově a na základě tohoto kritéria jsme klasifikovali jak tituly původní, tak ty přeložené. Sledovali jsme zároveň, jestli mezi oběma tituly nedošlo k nějaké zásadní změně v klasifikaci titulu, případně jak se vyvíjela překladatelská tradice, byl-li daný titul přeložen vícekrát.

Nyní se pokusíme o shrnutí poznatků vyplývajících z onoho žánrového členění. Dramatické tituly z našeho souboru je především třeba rozlišit na dvě skupiny: hry Shakespearovy a hry ostatní. U her Shakespearových jsme měli již žánry předdefinovány jejich zařazením ve foliu z roku 1623. S tímto členěním na komedie, historie a tragédie jsme pak dále pracovali. U her ostatních žádná takováto katalogizace k dispozici nebyla, museli jsme tudíž tyto tituly definovat samostatně, respektive sledovat, jak je definují jejich autoři.

Naší hypotézou týkající se žánrů bylo, že existuje zásadní odlišnost mezi tituly komedií na jedné straně a tituly tragédií (či historií) na straně druhé. Tituly komedií jsme se rozhodli definovat jako v zásadě neprotagonistické, tedy nepojmenovávající



svého hlavního hrdinu, neboť mnohdy vlastně žádného hlavního hrdinu přirozeně nemají. Tuto charakteristiku jsme naopak chápali jako definující pro tituly historií či tragédií. U komedií byla škála titulů širší, jak vyplývá z jejich podstaty založené na jazykové či situační komice.

Pojďme nejprve zhodnotit tituly her Shakespearových. U jeho komedií jsme se třemi výjimkami skutečně narazili jen na tituly neprotagonistické. Těmi třemi výjimkami protagonistickými jsou: *Dva páni z Verony*, *Veselé paničky windsorské* a *Kupec benátský*. První dva tituly jsou kolektivní, tedy v určitém smyslu přece jen zobecňující a nekonkrétní, neobsahují žádná vlastní jména osob. To ostatně neobsahuje ani titul třetí, který je ale na rozdíl od předchozích dvou titulem individuálním. Ten nejvíce se rámci komedií vymyká: pojmenovává, nebo také projektuje, označení svého hrdiny do titulu hry, tak jak o tom hovoří Vangeli („titul dramatu jako projekce jeho hrdiny“). V tomto smyslu je tedy *Kupec benátský* nejvlastnějším titulem tragickým a napovídá tomu i jeho vyznění: není rozhodně komedií romantickou, jak jsme předvedli, spíše komedií hořkou či tragikomedií. A to i přesto, že jeho titul vlastně nepojmenovává hrdinu hlavního (Šajloka), ale hrdinu vedlejšího (Bassania).

Ostatní ze Shakespearových komedií spadají do některé jiné kategorie titulu, tyto kategorie se pak vzájemně mohou překrývat. Takto je zastoupen třeba titul, který můžeme vnímat jako tematický (např. *Sen noci svatojánské* či *Zkrocení zlé ženy*), temporální (*Večer tříkrálový*), metaforický (*Bouře*, *Mnoho povyku pro nic*). Máme tu i titul sentenční (*Dobrý konec všechno spraví*) či replikový (*Něco za něco*), případně esejistický, filozofující (*Marná lásky snaha*) a mystifikační (*Mnoho povyku pro nic*).

U titulů Shakespearových tragédií a historií je situace o poznání jednodušší: pojmenovávají totiž skutečně vždy jednotlivce či mileneckou dvojici, jež svým osudem hře dominují (*Hamlet*, *Troilus a Kressida*). Nejmarkantnější je to u historií, které ve svém titulu nesou jméno panovníka, a s jedinou výjimkou (*Král Jan*) vždy též i řadovou číslovku. U těchto her lze s jistotou potvrdit, že odpovídají naší hypotéze.

Jak je to u her ostatních? Tady je situace velice rozdílná. Na jedné straně máme hry, jejichž titul je žánrový, tedy jejich žánr je jimi přímo definován. To platí zejména pro nejstarší období alžbětinského dramatu, konkrétně pro tragédie (např. *Španělská*, *Yorkshirská* či *Ateistova tragédie*). Některé tituly jsou ovšem v tomto smyslu zavádějící: *Paměťhodná historie o otci Baconovi a otci Bungaym* není historií, ale komedií.

Pak jsou tituly, jež žánr v titulu definován nemají, těch je většina. Zde se musíme řídit jejich obsahem a s titulem ho vždy přímo konfrontovat. Prvními názvy, které klamou, jsou Volponovy komedie. Hned tři z nich obsahují v titulu jméno či označení hlavní hrdiny, které by příslušelo spíše tragédii: *Volpone*, *Alchymista* a *Epicoena*. Podobně i *Rytíř hořící paličky* či *Španělský kurát*. Stejná situace přetrvává i v restaurační komedii s tituly: *Panička z venkova* či *Polly*. Není to sice tak běžné, jako v alžbětinském dramatu, ale není to ani výjimečné.

A jak jsou na tom tragédie? Zde se dá říci, že naše hypotéza téměř stoprocentně platí, tedy, že tituly tragédií jsou z velké části protagonistické: počínaje *Ardenem z Fevershamu*, přes *Maltského žida*, *Edwarda II.* a *Doktora Fausta*, *Bílou d'áblici* a *Vévodkyni z (A)malfi* až po *Kaina*, *Manfreda* či *Odpoutaného Prométhea*. Výjimkami jsou zde nečetné tituly neprotagonistické: podtitul *Španělské tragédie Jeronimo už zase třeští* (jde ale jen o podtitul), Fordův replikový titul *Škoda že byla děvka* či Otwayovo dějové *Zachránění Benátek*.

V úvahu musíme vzít ještě i tituly pomezí. U tragikomedii záleží na tom, který rys (komika či tragičnost) převažuje. Většinou se tak tyto tituly pohybují na hraně mezi protagonistickým a jiným titulem: *Nespokojenec* může být vnímán jako individuální hrdina i jako obecné pojmenování, podobně jako *Králem být a nebýt* či *Král nekrál* může mít také dvojí možný výklad. Případně má u tragikomedie protagonistický titul (*Philaster*) k sobě neprotagonistický podtitul (*Láska krvácí*). Na pomezí stojí ještě dva anonymní žánry středověké: moralita je svým charakterem blíže tragédii, mystérium zase spíše komedii, čemuž odpovídají i jejich názvy. Moralita uvádí svého „hlavního hrdinu“, jímž je Kdokoli, mystérium má titul žánrový: *Druhej lustšpíl pastýrskéj*.

## Závěr

Cílem této diplomové práce bylo analyzovat české názvy překladů anglických dramát vzniklých do roku 1850. Jejich primárním pramenem byla databáze KAPRADÍ (Knihovna překladů raného anglického dramatu), s níž jsme pracovali jako se zdrojem původních i přeložených titulů, jmen autorů, dat českých vydání a jmen překladatelů. Na některých místech se ovšem tato databáze ukázala jako neúplná či nepřesná, a tak jsme její údaje museli doplňovat daty z veřejně dostupných katalogů Knihovny divadelního ústavu, případně z Databáze českého uměleckého překladu.

Naší motivací bylo na tomto reprezentativním vzorku dramatických názvů, jež jsme zvolili zcela záměrně, dokázat dvě hypotézy. Zaprvé, že překlady titulů se mění s časem, podléhají dobové módě a literárním konvencím a vyrovnávají se s překladatelskou tradicí a zadruhé, že titul literárního díla, a tím i jeho překlad, závisí do určité míry také na literárním žánru, jež označuje. Pro první hypotézu se nám tento materiál jevil vhodný zejména proto, že zahrnuje všechny české překlady Shakespearových dramát v jejich celistvosti a generační rozmanitosti, druhé hypotéze zase vyhovoval fakt, že jsme měli k dispozici širokou škálu žánrů od středověkých anonymních moralit a mystérií, přes komedie, historie a tragédie doby alžbětinské, restaurační drama, komedii mravů až po filozofické a básnické drama romantické.

V úvodní teoretické části jsme nejprve stručně pojednali problematiku literárního titulu v jeho historickém vývoji a nabídli přehled několika různých klasifikací literárního názvu, jež nám naše literární věda, ale poněkud překvapivě i lingvistika nabízejí. Poté jsme se soustředili na titul dramatu, který byl primárním cílem našeho rozboru a jemuž se detailněji věnovala zatím pouze Vangeli (2001). Přijali jsme některé literárněvědné klasifikace titulu a na základě výsledku onomastických bádání Knappové (1992) a Štěpánové (2012) jsme se dále rozhodli pracovat s názvem literárního díla také jako s vlastním jménem. Pojetí těchto dvou lingvistek je založeno na klasifikaci funkcí, jež vlastní jména v uměleckém textu plní, a vzhledem k výše uvedeným hypotézám se dá dobře uplatnit i na literární titul jako takový.

V další části práce jsme ve shodě s Drábkem (2012) podali chronologický přehled všech českých překladů Shakespearových dramát v jejich až vyčerpávající obsáhlosti. Jednotlivé kapitoly jsme nazývali podle generací, na něž český shakespearovský překlad rozdělil právě Drábek. Toto generační členění jsme později využili ještě v naší vlastní interpretaci vývoje překladatelské tradice. Tu jsme nejprve definovali a zároveň upozornili na příklady jejího dodržování i porušování, případně na chybné či zastaralé názvy, jež překladatelská tradice někdy udržuje.

V rámci shrnutí jednotlivých překladatelských konvencí jsme na závěr této části konstatovali, že každá generace má při překladu zcela jinou roli: zatímco na počátku platil dobový úzus obsahových titulů či podtitulů, často převzatých z německých předloh, v muzejní generaci už byl kodifikován jakýsi překladatelský kánon, vůči němuž se další překladatelé více či méně vymezovali. Mezi překladatelskými osobnostmi celého období byli jak překladatelé (téměř) celého díla, tak překladatelé jediného titulu, překladatelé dramát určených pro čtení i pro scénické uvedení, solitéři i

překladatelé spolupracující. Vypozorovali jsme, že větší závislost na dobových konvencích panovala v prvních generacích českého překladatelství, v průběhu dalšího vývoje se postupně zvětšuje vliv překladatelské tradice v tom smyslu, že na ni jednotliví tvůrci musí vědomě reagovat, buď ji dodržet, nebo ji porušit.

Další praktická část naší práce se věnovala analýze dramatických titulů z hlediska jejich žánrů, a to nejprve u Shakespearových dramát a poté i u ostatních dramát z námi zkoumaného souboru. V případě Shakespeara jsme postupovali v souladu s žánrovým členěním prvního folia na komedie, historie a tragédie. Zde se nám postupným detailním rozbořem podařilo dokázat, že Shakespearovy dramatické tituly vyhovují naší hypotéze, totiž že titul závisí na svém žánru: u komedií převažovaly tituly neprotagonistické, u historií a tragédií naopak tituly protagonistické.

V závěrečné části jsme pak tentýž rozbor provedli u zbývajících dramát, zde se nám však naši hypotézu přesvědčivě dokázat nepodařilo. U některých divadelních titulů sice platí bezezbytku (jedná se opět většinou o tragédie), u jiných platí jen částečně. Největší rozkolísanost jsme pozorovali u názvů komedií, zahrnoval prakticky všechny typy titulů, které jsme definovali v teoretické části. Lze konstatovat, že právě tato rozmanitost vede k větší problematičnosti a rozkolísanosti při překladu komedií než při překladu tragédií, případně historií.

Na závěr tedy můžeme shrnout, že naše hypotézy byly v obou případech dokázány jen částečně. Dá se říci, že názvy dramatických překladů podléhají dobovým konvencím a módě, ale platí to jen ve starších vývojových údobích. V generacích mladších se naproti tomu překladatelé musejí vyrovnávat s již existující překladatelskou tradicí, zároveň si ovšem mohou dovolit tituly inovovat či jinak upravovat. Pokud jde o konkrétní dramatické žánry, pevná souvislost mezi nimi a jejich tituly existuje jen u Shakespearových dramát. U dramát ostatních autorů a ostatních epoch takový vztah konstatovat nemůžeme, i když se jisté převažující tendence dají pozorovat.

## Seznam literatury:

Anon. (1922). Perikles, kníže tyrský. *Naše řeč*, roč. 6 (1922), číslo 8, 238-248.

Bejblík, Alois, Hornát, Jaroslav a Lukeš, Milan, eds. (1978). *Alžbětinské divadlo – Shakespeareovi předchůdci*. Praha: Odeon.

Bejblík, Alois, Hornát, Jaroslav a Lukeš, Milan, eds. (1980). *Alžbětinské divadlo – Shakespeareovi současníci*. Praha: Odeon.

Bejblík, Alois, Hornát, Jaroslav a Lukeš, Milan, eds. (1985). *Alžbětinské divadlo – Drama po Shakespeareovi*. Praha: Odeon.

Beneš, Josef (1961). O názvech slovesných děl. *Naše řeč*, roč. 44 (1961), číslo 9-10, 279-290.

Cuřín, František (1985). *Vývoj spisovné češtiny*. Praha: SPN.

Danek, Danuta (1972). O tytule utworu literackiego. *Pamiętnik Literacki*, roč. 63, číslo 4, 143-174.

Doucha, František (1866). *Sen v noci svatojánské*. Praha: Museum království českého (Jaroslav Pospíšil).

Drábek, Pavel (2012). *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny.

Drábek, Pavel (2008). „George Peele, Babská povídačka nebo též Báchorka u krbu: alžbětinský quodlibet.“ *Divadelní revue*. Praha: Divadelní ústav, XIX (4): 71-72.

Dvořáková, Žaneta (2012). Funkce vlastních jmen v literatuře a literární onomastika. *S&S*, roč. 73: 194-207.

Fischer, Otokar (1982). „O překládání básnických děl“. Praha: Odeon.

Hilský, Martin (2005). *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete*. 2. vyd. Brno: Atlantis.

Hilský, Martin (2006). *Něco za něco*. Praha: Evropský literární klub.

Hilský, Martin (2007). *Bouře*. 2. vyd. Brno: Atlantis

Hilský, Martin (2003). *Sen noci svatojánské*. 3. vyd. Brno: Atlantis.

Hilský, Martin (2015). *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia.

- Hilský, Martin (2016). *William Shakespeare. Dílo*. Praha: Academia.
- Hodrová, Daniela (2001). *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Hrabák, Josef (1969). *K morfologii současné prózy*. Brno: Blok.
- Hrala, Milan (2002). *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum.
- Komedie I.* (1988), přel. Jiří Josek, František Vrba, Martin Hilský, Břetislav Hodek, Alois Bejblík. Praha: Odeon.
- Komedie II.* (1955), přel. Erik A. Saudek. Praha: SNKLHU.
- Knappová, Miroslava (1992). *Funkce vlastních jmen v literárních textech*. In: Sborník prací, UPJŠ, Prešov.
- Kufnerová, Zlata (1994). *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H.
- Lesák, Josef (2010a). *O titulech*. Diplomová práce. Katedra českého jazyka PedF UK. Vedoucí práce Josef Peterka. Praha: PedF UK. 127 s.
- Lesák, Josef (2010b). *Poetika titulu. V pojetí současné české prózy*. Rigorózní práce. Praha: PedF UK, 139 s.
- Levý, Jiří (1983). *Umění překladu*. 2. vyd. Praha: Panorama.
- Levý, Jiří (1996). *České teorie překladu*. 2. vyd. Praha: Ivo Železný.
- Machek, Václav (1971). *Etymologický slovník jazyka českého*. 3.vyd. Praha: Academia.
- Ottův slovník naučný* (1888). První díl. Praha: J. Otto.
- Peterka, Josef (2001). *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta.
- Přidalová, Jana (2010). Překlad *Macbetha* z konce 18. století (H. Kukla). *Theatralia* 13. Praha: č. 2: 94-106.
- Renč, Václav (1967). *Půjčka za oplátku*. Praha: Orbis.
- Sedláček, Miloslav (1993). K vývoji českého pravopisu. Část 2. *Naše řeč*, roč. 76 (1993), číslo 3, 126-138.

Sládek, Josef Václav (1907). *Veta za vetu*. Praha: J. Otto.

*Slovník české frazeologie a idiomatiky. Výrazy neslovesné* (1988). Praha: Academia.

Stříbrný, Zdeněk (1964). *William Shakespeare*. Praha: Orbis.

*Slovník spisovného jazyka českého* (1988). Praha: Academia.

Štěpánová, Veronika (2012). Klasifikace titulů literárních děl. In: Ološtiak, M. (ed.) *Jednotlivě a všeobecně v onomastice. 18. slovenská onomastická konferencia Prešov. 12. -14. septembra 2011*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 360-367. Dostupné elektronicky; zde s. 349-356.

Vangeli, Nina (2001). Titul dramatu jako projekce hrdiny. In: Hodrová, Daniela ...*na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. 258-267.

Vočadlo, Otakar (1959). „Český Shakespeare“ a „Poznámky a vysvětlivky“. In *William Shakespeare: Komédie I*, přel. Josef Václav Sládek. Praha: SNKLHU. 5-62 a 581-641.

Vočadlo, Otakar (1962): „Poznámky a vysvětlivky“. In *William Shakespeare. Tragédie I*, přel. Josef Václav Sládek. Praha: SNKLHU. 685-805.

Tichý, Aleš (1988). *Bibliografie Aleše Tichého*. Ed. Jiří Rambousek, Vladimír Šída, Zdeněk Pytela, Dana Šlancarová a Vojtěch Wostrý. Internetová verze bibliografie anglické literatury v češtině (vznikla v 70. a 80. letech). Přístupná na [www stránkách Katedry anglistiky a amerikanistiky FF MU](http://www.phil.muni.cz/angl/bib/record.php)  
<http://www.phil.muni.cz/angl/bib/record.php>

## **Internetové zdroje:**

Databáze českého uměleckého překladu.[online]. Dostupné z <http://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel>.

KAPRADÍ . Knihovna překladů raného anglického dramatu. [online]. Dostupné z [http://www.phil.muni.cz/kapradi/seznam\\_textu.php](http://www.phil.muni.cz/kapradi/seznam_textu.php)

Knihovna divadelního ústavu.[online]. Dostupné z <http://www.vis.idu.cz/Libros.aspx>