

OBSAH

Použité zkratky	3
Úvod	4
I. OBECNÁ VÝCHODISKA	6
1. Metodologická východiska	6
2. Originál	8
2.1 Recepce v době vzniku	8
2.2 Společné rysy dramát po stránce literární	11
2.3 Společné rysy po stránce jazykové	22
3. Překlady	31
3.1 Vztah překladu k obecné povaze dramatického textu	31
3.2 Překlady Ibsenových her do češtiny s přihlédnutím k obecnějším tendencím ve vývoji české překladatelské teorie a praxe	35
II. ET DUKKEHJEM	44
1. Název	44
2. Klíčová slova a pasáže v textu hry	47
2.1 „dukke“	47
2.2 „vidunderlig“	50
3. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti	54
3.1 Oslovení	54
3.2 Zdrobněliny	55
3.3 Expresivní výrazy	56
3.4 Reálie	58
4. Výrazy související s ostatními dramaty	59
4.1 „sligt noget gør man ikke“	59
4.2 „hjem“	60
4.3 „det forførdelige“	61
5. Obecné zhodnocení překladů	61
III. GENGANGERE	65
1. Název	65
2. Klíčová slova a pasáže v textu hry	67
2.1 „gengangere“	67
2.2 „håndsrækning“	71
2.3 „livsglæde“	75
3. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti	76
3.1 Expresivní výrazy	76
3.2 Cizí slova	78
4. Výrazy související s ostatními dramaty	79
4.1 „hjem“	79
4.2 „fejg“	83
5. Obecné zhodnocení překladů	83
IV. FRUEN FRA HAVET	86
1. Název	86
2. Klíčová slova a pasáže	88
2.1 „fruen fra havet“ a „havfruen“	88
2.2 „det grufulde“ a „det dragende“	93
3. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti	99

3.1 Oslovení	99
3.2 Expresivní výrazy	101
3.3 Cizí slova	102
3.4 Reálie	104
4. Výrazy související s ostatními dramaty	105
4.1 „det grufulde“	105
4.2 „det dragende“	105
5. Obecné zhodnocení překladů	106
V. HEDDA GABLER.....	108
1. Klíčové pasáže	108
2. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti.....	120
2.1 Oslovení a tituly	120
2.2 Jazykový tik jako charakteristika postavy Jørgena Tesmana	123
3. Výrazy související s ostatními dramaty	125
3.1 „noget lokkende“ a „det dragende“	125
3.3 „sligt noget gør man ikke“	128
4. Obecné zhodnocení překladů	129
Závěr	132
Resumé.....	134
Bibliografie.....	136

POUŽITÉ ZKRATKY

BMO - Bokmålsordboka. (Definisjons- og rettskrivningsordbok). Universitetsforlaget, Oslo 1994.

DF - Ibsen, H.: Domeček pro panenky. (přel. F. Fröhlich) Sdružení přátel divadla, Praha 1998. (příloha časopisu Divadlo č. 1/1998)

HF - Ibsen, H.: Heda Gablerová. (přel. F. Fröhlich) In: Heda Gablerová. program Městského divadla v Brně 1996.

PaF - Ibsen, H.: Paní z moře. (přel. F. Fröhlich) Dilia, Praha 1986.

PřF - Ibsen, H.: Přízraky. (přel. F. Fröhlich) manuskript (73 stran), Praha 1992.

RMO - Norsk Riksmålsordbok. Kunnskapsforlaget, Bærum 1991.

SSJČ - Slovník spisovného jazyka českého. Academia, Praha 1989.

Poznámka:

Veškeré citace ze sekundární literatury uvádíme v češtině. Pokud pocházejí z jiných jazyků, připojujeme jejich originální znění ve vysvětlivkách, označených římskými číslicemi a uvedených na konci práce.

ÚVOD

Norský spisovatel a dramatik Henrik Ibsen je předmětem zájmu českých překladatelů, kritiků a divadelních umělců už více než sto let. První překlady jeho dramata do češtiny a jejich první divadelní inscenace vznikaly koncem 19. století, Ibsenovy hry však budí pozornost i dnes. Během 20. století si v české kulturní sféře získaly uznání a zařadily se mezi všeobecně známá díla světové dramatiky. Divácký i literární úspěch, jehož za tu dobu dosáhly, by však nebyl možný bez přispění překladatelů, kteří Ibsenova dramata českým čtenářům a divákům zprostředkovali.

Přestože překladatelskou tvorbu lze považovat za uměleckou disciplínu, překladatel musí vždy počítat s tím, že zůstane pouhým zprostředkovatelem autorova díla. Literární kritici budou hodnotit spíše kvalitu originálu, o překladu se však většinou zmíní jen okrajově. Bez kvalitního překladu se ani sebelepší literární dílo nedočká ocenění, proto je třeba pohlížet na překlad jako na nedílnou součást cizojazyčné literatury, která vchází do českého literárního kontextu, a věnovat mu náležitou pozornost. Ibsenovy hry jsou v českém divadelním prostředí považovány za klasiku světové literatury, nikdo se však dosud podrobněji nezajímal o to, zda podoba, v jaké se objevují na jevištích a v knižních vydáních, skutečně odpovídá Ibsenovým literárním i jazykovým záměrům.

V této práci tedy chceme na překlad pohlédnout jako na základní realizační složku Ibsenových dramata a zhodnotit přínos jednotlivých překladatelů k pohledu na Ibsenovy hry v Čechách. Budeme srovnávat a následně hodnotit překlady čtyř Ibsenových her - *Et Dukkehjem*, *Gengangere*, *Fruen fra Havet* a *Hedda Gabler*. Tyto hry se v češtině vyskytují celkem ve 23 verzích (jejich autory je 19 překladatelů), které vznikaly v období od 80. let 19. století do 90. let 20. století.

Nejprve se zaměříme na analýzu originálů - budeme hledat jejich charakteristické rysy, které by se měly posléze projevit i v překladu, a také souvislosti mezi všemi čtyřmi dramaty. Vycházíme z názoru, že bez pochopení a interpretace originálu není možné vytvořit kvalitní překlad ani jej objektivně hodnotit.

Poté nastíníme dobu vzniku překladů, jež hodláme zkoumat, a jejich zakotvení z hlediska vývoje české překladatelské teorie a praxe. Budeme sledovat také to, kdo byli autoři překladů a jaké byly jejich odborné znalosti.

V kapitolách věnovaných překladům konkrétních her hodláme posoudit, jak překladatelé přistupovali k dílu klasika norské literatury, a blíže se zaměřit na vybrané aspekty překladatelské tvorby. Budeme sledovat, zda se překladatelům podařilo vystihnout významy původního textu, dalším předmětem našeho zájmu bude zhodnocení jazyka překladů i to, jak se v textech překladů projeví překladatelova interpretace. Dalším zkoumaným okruhem budou vnitřní souvislosti mezi jednotlivými dramaty, zda je překladatelé zaznamenali a zda je promítli i do svých překladů. Naším cílem bude tedy zhodnocení dosavadních překladů a zároveň obecnější zamyšlení nad vývojem překladatelské činnosti v průběhu 20. století.

Vzhledem k tomu, že se v práci chceme snažit o větší srozumitelnost, budeme v úvodních kapitolách věnovaných analýze originálu při citování z primární literatury používat nejen originál, ale budeme k němu uvádět i český překlad. Výchozími texty pro tyto citace (jak jednotlivých replik, tak i názvů¹) budou nejnovější překlady, které vznikly v 80. letech 20. století a jejichž autorem je František Fröhlich.

¹ Fröhlichovy tituly Ibsenových her (stejně jako originální názvy) budeme uvádět v textu kurzívou a považovat je za výchozí, varianty ostatních překladatelů budou citovány v uvozovkách.

I. OBECNÁ VÝCHODISKA

1. Metodologická východiska

Ačkoli existuje mnoho prací, zabývajících se překladatelskou teorií, jen málo teoretických studií se věnuje translátologickému srovnání různých překladů téhož literárního díla, které vznikaly v určitém časovém rozestupu a odrážejí jak vývoj pohledu na překladatelskou praxi, tak proměny literárně-kulturního kontextu v různých obdobích. Překlad je totiž stejně individuální a dobově podmíněná disciplína jako původní tvorba - na světě neexistují dvě naprosto stejná literární díla a stejně tak neexistují dva totožné překlady (ačkoli byly pořízeny z téhož originálu).

Literární dílo můžeme hodnotit z mnohých, často velmi odlišných hledisek. Postupy při jeho hodnocení jsou teoreticky podrobně zpracovány. Otázkou však zůstává, podle jakých hledisek analyzovat překlad a jak tato hlediska shrnout do srozumitelného obecnějšího závěru. Výchozím bodem podobných úvah bude vždy originál. Překlad je na něm totiž zcela závislý - bez něj by nikdy nevznikl. Při srovnávání různých překladů téhož literárního díla se proto bezpodmínečně musíme obrátit nejprve k samotnému originálu. Podle jeho žánrového, dobového a tematického vymezení se budou měnit hlediska, která hrají roli ve srovnávání jeho překladů.

Z toho je zřejmé, že každý, kdo se chce o podobnou translátologickou práci pokusit, si musí (stejně jako sám překladatel) zvolit vlastní postup vycházející v první řadě z konkrétního originálu a jeho specifik. Vízdalová k tomu podotýká: „Překladatel musí u každého textu rozhodnout ..., jaké metody zvolí, aby dosáhl ekvivalentnosti cílového textu jako celku, t.j. jeho rovnocenné funkce v komunikaci cílové kultury ... V praxi je ... nutné uvažovat o každém jednotlivém textu konkrétně.“ (1997, str. 8-9) Je však možné navázat na práce, které s tímto tématem třeba i nepřímo souvisejí. Na počátku proto chceme zmínit ty, jejichž teoretický postup ve své práci využijeme.

Jak už bylo řečeno v úvodu, budeme se zabývat srovnáváním českých překladů čtyř dramát Henrika Ibsena. Česká nordistika zatím disponuje pouze jednou podobně zaměřenou prací. Jde o diplomovou práci M. Budkové *Srovnání českých překladů Ibsenova „Peera Gynta“* (1983). Budková v ní porovnává všechny dosud vydané české překlady Ibsenova dramatu. Vzhledem k tomu, že tato hra pochází z Ibsenova raného období, je psaná převážně ve verších. Budková se tedy zaměřuje především na porovnání překladů z hlediska

ekvivalence prozodické. Naším záměrem je srovnání překladů čtyř dramát psaných výlučně v próze a vycházejících ze zcela jiné poetiky. Pokusíme se tedy navázat na rozbor Budkové spíše v obecné rovině - budeme sledovat paralelní linie v překladatelském úsilí o převod díla Henrika Ibsena do češtiny, ale naše práce si klade za cíl podívat se na problém z jiného úhlu než zmíněná autorka.

Bližší teoretická východiska nacházíme v překladatelsko-srovnávacích pracích zahraničních autorů. Jde především o disertaci Kjella Amblea *The Spirit of Ibsen (Problems of English Translations in Three of His Plays)* (1964), která se zabývá hrami *En Folkefiende - Nepřítel lidu*, *Vildanden - Divoká kachna* a *Byggmester Solness - Stavitel Solness*, dále pak o diplomovou práci May-Brit Akerholtové *Henrik Ibsen in English Translation* (1976), která se věnuje především dramatu *Heda Gablerová*, a nakonec o knihu Kristiana Smidta *Ibsen Translated* (2000), kde jsou hlavním předmětem zkoumání překlady dramát *Peer Gynt* a *Et Dukkehjem - Domeček pro panenky*.

Všichni uvedení autoři se zabývají překlady z norštiny do angličtiny. Pro anglické překladatele představují Ibsenova dramata jiný okruh problémů než pro české - například tykání a vykání, které angličtina pronomiálně nijak neodlišuje (moderní norština už v obvyklém hovorovém úzu také ne), v češtině však jde o jev naprosto běžný. Dalším problémem je převod drobných modálních částic JO, DA, NOK, VEL, pro které čeština snadno nachází synonyma podle kontextu (např. přece, vždyť, asi...), angličtina si však musí pomáhat modálními slovesy nebo modalitu zcela pominout.

Jelikož předmětem zkoumání Amblea, Akerholtové a Smidta jsou (s výjimkou *Peera Gynta*) originály podobné těm, které chceme porovnávat my, můžeme se poučit z jejich metody srovnávání překladů. Prvním logickým krokem této metody je podrobná literární analýza originálu. Amble se věnuje především analýze tematické a motivické, Akerholtová se zaměřuje spíše na detaily (mezi ně patří např. „mluvící“ jména - jde o rozbor jmen postav v *Hedě Gablerové* a jejich vliv na celkové vyznění hry). Touto literární analýzou dospívají autoři k analýze jazykové - stanoví si klíčové pasáže a výrazy, v nichž by překlad měl nejpřesněji přiléhat k originálu, a ty pak porovnávají. V této fázi analýzy dále sledují individuální řečové charakteristiky postav (zkoumají, jak překlady vystihují originál, jde např. o jazykové tíky), oslovení a problémy s ním spojené (např. výše zmiňované tykání a vykání), symboliku klíčových výrazů dramatu, problémy jazykové aktualizace, apod. Zvolený okruh obecných témat ilustrují příklady z jednotlivých překladů a hodnotí věrnost (popřípadě přesnost či nepřesnost) překladu.

Druhým krokem translatické metody uvedených autorů je výběr překladů. Ten závisí především na počtu existujících variant a na tom, co chtějí autoři ilustrovat.

Akerholtová např. porovnává drama *Et Dukkehjem - Domeček pro panenky* v překladu Archerové (jeden z prvních překladatelů Ibsena do angličtiny vůbec) a Ellis-Fermorové (přeložila hru v 50. letech 20. století). Na jejich překladatelských chybách (Archer je příliš doslovný až archaický a Ellis-Fermorová zase v rámci aktualizace svévolně posunula drama do padesátých let mj. za použití změn kostýmů a rekvizit) poukazuje na dva extrémy v překladatelských přístupech a konstatuje, čeho je třeba se vyvarovat.

V této práci využijeme metodu Amblea, Akerholtové a Smidta jen částečně. Budeme se zabývat čtyřmi dramaty, která spolu úzce souvisí. Domníváme se proto, že při srovnání různých českých překladů je třeba hledat nejen důležité rysy každého dramatu zvlášť, ale i souvislosti umožňující pohlížet na tato dramata jako na určitý celek, jakýsi Ibsenův experiment, v němž dramatik sleduje různá vyústění osudů jedné postavy.

Pokud přijmeme tuto hypotézu, budeme hledat společné rysy čtyř Ibsenových her po stránce literární i jazykové a nalezenými spojitostmi se budeme později řídit při srovnávání překladů. Chceme se tedy zabývat konzistentností a ekvivalentností překladů nejen z hlediska jednoho dramatu, ale i v celkovém kontextu čtyř Ibsenových dramát. Chceme hledat přelévání symboliky i jazykových prostředků z jednoho dramatu do druhého a porovnávat, jak se je překladatelům podařilo vystihnout, zda - pokud nějaké souvislosti existují - si je uvědomili a zda se to projevilo i v jejich překladech. Nejúplnějším materiálem k podobné analýze jsou nové české překlady, jejichž autorem je František Fröhlich (přeložil všechny čtyři hry), a částečně také překlady Jaroslava Kvapila (tři hry), v této práci však nemůžeme pominout ani překladatele méně soustavné, autory třeba jen jediného překladu některé z těchto her.

2. Originál

2.1 Recepce v době vzniku

Při hledání společných rysů Ibsenových dramát *Domeček pro panenky*, *Přízraky*, *Paní z moře* a *Heda Gablerová* se budeme nejprve věnovat okolnostem jejich vzniku a reakcím, jež tyto hry ve své době vyvolávaly. Společnost, která Ibsenovy hry odmítala, byla táž, již Ibsen ve svých hrách vytrvale kritizoval. Hlavní postavy jeho dramát měly většinou skutečný předobraz - konkrétní ženu, která v této společnosti i době žila. Když se blíže podíváme na

recepti Ibsenových her, můžeme zachytit směr, jímž se vyvíjelo autorovo pojetí hlavní ženské postavy. Mohlo být poznamenáno nejen autorovým literárním a osobním zráním, ale i změnami, jimiž norská (či spíše evropská) společnost prošla za deset let (1879-1890), během nichž dramata vznikla.

První z nich, *Et Dukkehjem - Domeček pro panenky*, vyšlo tiskem 4. prosince 1879 v Kodani a okamžitě vzbudilo senzační ohlas. Čtenářská obec byla šokována, vždyť Ibsen napadal instituci manželství, která byla dosud považována za cosi nedotknutelného. Meyer hodnotí účinek hry v Ibsenově biografii takto: „žádná hra nikdy předtím nepřispěla tak významně ke společenské debatě ani se o ní v tak velké míře a tak bouřlivě nediskutovalo mezi lidmi, kteří se obvykle nezájímali ani o divadelní, natožpak o umělecké záležitosti.“^{ci} (1992, str. 476) Ibsen oslovil celou společnost - ta se rozdělila na jeho příznivce (především z řad bojovníků za práva žen, kteří viděli ve hře agitaci za osvobození ženy) a odpůrce (jimž pochopitelně vadila kritika všemi respektovaných společenských konvencí).

Domeček pro panenky vzbuzoval emoce i při přípravách prvních inscenací. První německá představitelka Nory Hedwig Niemann-Raabeová, odmítla autorovu verzi dramatu. Prohlásila, že nemůže hrát Noru podle autorova scénáře, protože ona „by nikdy neopustila své děti!“^{cii} (op. cit., str. 480).

Ibsen si byl vědom toho, že jeho hra není chráněna autorskými právy, kdokoli ji mohl měnit bez autorova souhlasu, a proto mu nezbylo nic jiného než napsat pro svou hru „happy-end“. V otevřeném dopise uveřejněném v dánském časopise *Nationaltidende* to podle Meyera vysvětlil slovy: „...po předešlých zkušenostech se toho raději ujmu sám, než abych svěřil své dílo k úpravám a ‚adaptacím‘ do nešetrných a nekompetentních rukou.“^{ciii} (op. cit., str. 481) Nutno dodat, že po berlínském představení *Domečku pro panenky* protestovali proti šťastnému závěru i sami diváci a paní Niemann-Raabeová se nakonec dobrovolně vrátila k původní Ibsenově verzi.²

Ibsenovi zřejmě nebyla tato bouřlivá reakce lhostejná, a proto je jeho následující hru možné vnímat jako odpověď na to, jak společnost reagovala na *Domeček pro panenky*. Už 23. listopadu 1881 upozorňuje Ibsen svého nakladatele Hegela, že jeho nová hra *Gengangere - Přízraky* „pravděpodobně způsobí v jistých kruzích rozruch, ale s tím se nedá nic dělat. Kdyby se tak nestalo, neměl bych důvod ji psát.“^{civ} (op. cit., 505)

A skutečně, když 13. listopadu 1881 hra *Přízraky* vyšla, vzbudila zřejmě ještě negativnější ohlas, než Ibsen čekal. Knihkupci vraceli nakladateli výtisky, které si objednali,

² Šťastný konec dramatu *Domeček pro panenky* je uveden v českém překladu Bedřicha Šalouna z roku 1906 jako varianta ke konci původnímu.

neboť čtenáři o knihu nejevili zájem. Takové dílo podle tehdejších představ nepatřilo do knihovny „slušného“ člověka, a už vůbec ne do debat ve „slušné“ společnosti. 18. prosince 1881 shrnuje úvodník v *Morgenbladetu* přijetí Ibsenovy hry podle Meyera takto: „Tato kniha nepatří na vánoční stůl v žádném křesťanském domě.“^v (op. cit., str. 509)

Ibsen musel podobnou reakci očekávat, když to byla právě ona „slušná“ společnost, jejíž pokrytectví a morálku ve svém dramatu kritizoval. Stejně jako v *Domečku pro panenky*, i zde otevřeně napadá instituci manželství, společenské konvence a přetvářku. Na svou dobu muselo být šokující i to, že (ač ústy své postavy) hájil volnou lásku a jako jeden z prvních autorů nastolil témata incestu a euthanasie.

I v následujících letech pokračoval Ibsen ve své tvorbě zaměřené na kritiku společnosti - v té době vyšly další hry, které se zabývaly chybami jedince i celé společnosti - v roce 1882 *En Folkefiende - Nepřítel lidu*, v roce 1884 *Vildanden - Divoká kachna* a v roce 1886 *Rosmersholm*. Ani jedna z těchto her nebyla veřejností přijata příliš pozitivně - všechny byly příliš útočné nebo si kladly za úkol vyjádřit na svou dobu příliš radikální myšlenku. O *Divoké kachně* psaly norské noviny: „veřejnost neví, co si o hře má myslet“ nebo „celkový dojem ... budí silný pocit prázdnoty a rozčarování“.^{vi} (op. cit., str. 557)

28. listopadu 1888 však Ibsen vydává hru *Fruen fra havet - Paní z moře*, která naznačuje změnu jeho autorského stylu. Sedm let po dramatu *Přízraky* Ibsen už ve svých hrách upouští od konfrontačních témat, která se týkala celé společnosti a jejích nešvarů, a obrací se spíše k tématům existenciálním - k lidské psychice a jejím tajemstvím. Ani tato hra (i přes svůj šťastný konec) nebyla všeobecně přijata kladněji než předchozí dramata. Anonymní kritik v listu *Morgenbladet* si postěžoval, že Ellidin příběh „je bizarním příběhem psychologického případu... Není v tom žádné skutečné drama.“^{vii} (Meyer, 1992, str. 624)

Následující drama, ve kterém je opět patrný Ibsenův odklon od společenské problematiky, je *Hedda Gabler - Heda Gablerová*. Tato hra vyšla 16. prosince 1890 a podle Meyera se jí dostalo ze všech Ibsenových her nejhoršího přijetí. Diváci *Hedu Gablerovou* vnímali jako návrat k temné atmosféře děl jako *Přízraky* nebo *Rosmersholm*. V novinách *Morgenbladet* byla hlavní hrdinka dokonce popsána jako „nestvůra v ženském těle, kterou bychom mohli jen stěží potkat ve skutečném životě“^{viii} (op. cit., str. 670). Dále současní kritici obviňovali Ibsena z toho, že toto drama je pesimistické, temné a znepokojivé, že vyjadřuje nálady typické pro „fin-de-siècle“.

2.2 Společné rysy dramát po stránce literární

Ibsenova genialita spočívá mimo jiné v tom, že v jeho dramatech nacházíme dostatek prostoru pro různé interpretace. Osudy Ibsenových hrdinek může jinak vnímat žena či muž, jinak divák z počátku dvacátého století a divák ve století jednadvacátém, jinak člověk věřící a jinak ateista. Může tyto ženy posuzovat z pohledu radikálního feminismu a tvrdit, že Ibsen zobrazuje osvobození ženy z područí manžela. Nebo se na ně může dívat spatra, obviňovat je z toho, že nechápou, že muž hledá nějaké vyšší poslání než řešit jejich malicherné citové problémy. Vnímání Ibsenových hrdinek tedy do značné míry závisí na oku pozorovatele, což je také jedním z důvodů, proč pro jeho dramata nacházíme podivuhodně aktuální interpretaci i po více než sto letech.

Naším úkolem není Ibsenovy hrdinky hodnotit - budeme pouze hledat, co mají společného nebo v čem se liší, a při výkladu se budeme držet klíčových pasáží textu. To by asi vyžadoval i sám Ibsen, který, jak uvádí Meyer, v rozhovoru s J. Paulsenem prohlásil, že „[kritici] v jeho dílech často hledají záhady, které v nich nejsou“ a že „se pídí po dvojsmyslu, skrytém symbolu v každém slově a činu“^{cx} (1992, str. 501). Ibsen nakonec prohlásil: „jeden vědec našel hluboký význam v [mé] volbě jména Makrina (v řečtině ‚prozíravý‘) pro jednu postavu ve hře ‚Císař a Galilejský‘, i když [jsem] ho použil jen proto, že [jsem] ho našel v jedné staré knize a líbilo se [mi]“.^{cx} (op.cit, str. 501)

Pokusíme se mezi těmito čtyřmi dramaty najít konkrétní paralely a na jejich základě hledat klíčová místa, jejichž pochopení představuje výchozí bod pro interpretaci a překlad hry.

2.2.1 Shrnutí tematiky a děje jednotlivých dramát

Úvodem považujeme za nezbytné shrnout dějové a tematické prvky jednotlivých dramát. Později na ně navážeme analýzou jejich společných rysů, která by bez znalosti obsahové roviny nemusela být zcela srozumitelná.

a. Domeček pro panenky

Jak už bylo řečeno, tříaktové drama *Domeček pro panenky* vyvolalo po svém vydání bouřlivou reakci celé veřejnosti. Hlavní dějová linie sleduje osudy hlavní hrdinky Nory. Ta se kdysi zadlužila a padělala podpis svého otce, aby mohli s manželem Torvaldem Helmerem odcestovat na jih. Torvaldovi tím zachránila život, teď však už dlouhá léta obtížně splácí dluh, aniž by manžel cokoli tušil. Po mnoha letech je ohroženo místo Nořina věřitele v bance, kde

se Torvald nedávno stal ředitelem. Věřitel Krogstad chce po Noře, aby zasáhla v jeho prospěch, nebo manželovi její podvod odhalí.

Všechny Nořiny pokusy dostat se z této zoufalé situace zkrachují. Torvald si přečte Krogstadův dopis, kde je všechno odhaleno, a přestože po chvíli přijde druhý dopis, v němž Krogstad vrací dlužní úpis, vyústí celá tato situace k tomu, že se Nora rozhodne manžela i děti opustit.

Když se Nora ocitla v nebezpečí, začala doufat, že se stane něco neobvyklého, úžasného, zkrátka nějaký „zázrak“ („det vidunderlige“). Ibsen nijak blíže nedefinuje, co přesně by měl ten „zázrak“ být, jak můžeme vyčíst ze všech náznaků, Nora doufá, že až vyjde její podvod najevo, Torvald vezme vinu na sebe, zachová se jako statečný ochránce její cti. Ona však nechce jeho oběť přijmout, ale plánuje, jak je několikrát v textu zmíněno, spáchat sebevraždu. Když se Torvald projeví jako slaboch, který by nejraději všechno utulal - sice by Noře nedovolil dál vychovávat jejich děti, aby je „neotrávila“, ale navenek by se snažil zachovat zdání šťastného manželství. Nora se vzepře. Rozhodne se odejít, najít sama sebe a stát se svobodným a nezávislým člověkem, ne bezmocnou „panenkou“ či „loutkou“ v rukou kohokoli.

Nora tedy na jevišti opustila manžela v době, kdy manželství bylo všeobecně vnímáno jako absolutně nedotknutelná instituce. Žena měla právo pouze na to, co schválil její manžel (nebo jiný mužský příbuzný), bylo jí znemožněno jakkoli nakládat s penězi či majetkem. Tehdejší publikum/čtenáři byli zaskočeni tím, že opustila muže, a i v dnešní době se stále mnoho lidí pozastavuje nad tím, že dokázala opustit i děti. Ačkoli Ibsen v posledním aktu několikrát naznačuje, že by vše mohlo nakonec dopadnout dobře (např. když Nořina přítelkyně Kristina Lindeová přemlouvá Krogstada, aby si vzal dopis zpátky, nebo když Torvald dostane zpátky dlužní úpis), nakonec dospěje k onomu pro publikum tolik překvapivému závěru.

Na začátku dramatu nacházíme Noru ve společnosti konvenčních a společensky (i na tehdejší dobu) naprosto přijatelných partnerů - manžela Torvalda, nově jmenovaného ředitele banky, jemuž se přičítá jakákoli špatnost nebo nečestné chování; přítelkyně Kristiny, obětavé ženy, která se celý život starala o nemocnou matku a mladší sourozence; rodinného přítele doktora Ranka, na smrt nemocného muže, který pyká za výstřelky svého otce, ale jinak slušného a čestného muže. A v negativní roli vyděrače vystupuje v průběhu prvních dvou aktů právní zástupce Krogstad.

Mezi těmito jasně definovanými postavami se pohybuje po jevišti Nora, která se někomu může jevit „jako bůh Janus o dvou tvářích, jako žena s dvěma dušemi“ (*Divadelní listy*, 1904, str. 132), ale v podstatě je to jediná postava celé hry, která se nikdy nezpronevěřila tomu, co si od začátku myslela. V prvním aktu se divák dozví, že se k ní váže určité tajemství - na první pohled mu připadá jako lehkomyšlná osoba, kterou zajímá především to, aby měla dost peněz a aby si mohla hrát se svými dětmi. V postavě spokojené a šťastné ženušky se však skrývá žena, která neváhala spáchat podvod a dlouhá léta potají pracovat, jen aby pomohla svému muži. Pro Noru stojí odjakživa na prvním místě láska k lidem okolo, ať už k otci nebo k manželovi. Chce jim dělat radost, i když při tom zapomíná na sebe. Ve třetím aktu u ní najednou dojde k proměně, jako by otevřela oči a uvědomila si, že sama pro sebe vlastně vůbec neexistuje.

I ostatní postavy doznají ve třetím aktu určitou proměnu - Krogstad díky tomu, že Helmerovým vrací dlužní úpis, může přestat být vnímán jako záporný hrdina, Kristina přestává být pro Noru přítelkyně za každou cenu, když chce, aby pravda mezi Helmerovými vyšla najevo. Největší proměnou však prochází Torvald. Z milujícího ochránce se stává zoufalý sobec, schopný hodit přes palubu i vlastní ženu, bude-li třeba, jako mávnutím kouzelného proutku je z něj, když nebezpečí pomine, znovu rytířský ochránce. Tohle určitě nebyl v Nořiných představách ten „zázrak“. Není divu, že se rozhodne „řá kaste

maskeradedragten“ (odložit masku), který na sobě měla na plese a který přeneseně nosila i po celou dobu svého manželství, a Torvalda opouští.

Hlavním tématem této hry (jako už dříve u Ibsena) je tedy hledání osobní identity a svobody. Ibsen prosazuje názor, že každý člověk má právo vyznat se sám v sobě, utvářet si vlastní názory a nepřijímat slepě to, co se ve společnosti považuje za samozřejmé (jako třeba náboženství). Nora tedy v tomto hledání není jenom reprezentantkou žen, ale všech lidí. Jako každý člověk, i ona se chce „vyznat sama v sobě a ve všem kolem sebe“ (DF, str. 40), protože je „především a na prvním místě člověk“ (DF, str. 41), ne manželka a matka.

b. Přízraky

Příběh dramatu *Přízraky* (s podtitulem „Et Familjedrama i Tre Akter“ [Rodinné drama ve třech jednáních]) se odehrává ve dvou časových rovinách. V minulosti, kde nalézáme kořeny celého problému, a v současnosti, kde problém vrcholí. V současné časové rovině se paní Helena Alvingová, vdova po komořím Alvingovi, chystá otevřít dětský domov pojmenovaný na jeho památku. Ve stejnou dobu se vrací domů její syn Osvald, který žil skoro celý život v cizině, kam ho matka už jako malého chlapce poslala, aby ho uchránila před vlivem jeho otce - opilce a prostopášníka. Po celou dobu, co byl Osvald v cizině, v něm paní Alvingová živila přesvědčení, že jeho otec byl ideálem ctnosti. Ale jak syna, který o nevázaném životě svého otce neměl ani potuchy, tak paní Alvingovou nakonec doženou „přízraky“ minulosti. Nic netušícího Osvalda v podobě dědičné choroby postihující mozek, která vyústí v trvalou demenci. Paní Alvingovou zase jako výstup mezi Osvaldem a služebnou Reginou v salónu, který jí připomene dávnou scénu, která se odehrála na tomtéž místě, kdy kapitán Alving dělal stejné návrhy Reginině matce.

Domov komořího Alvinga nakonec shoří ještě před otevřením. Regina, která se dozví, že je Osvaldovou nevlastní sestrou, odchází s nevlastním otcem Engstrandem do města, kde bude pracovat v jeho domově pro námořníky, pojmenovaném po kapitánu Alvingovi. Osvald po prožitých duševních otřesech dostává nejtěžší záchvat své choroby a paní Alvingová stojí před rozhodnutím - poskytnout dementnímu synovi „pomoc“ („håndsrækning“) ve formě smrtelné dávky morfia, nebo se o něj dál starat.

Obecenstvo tuto hru zpočátku vnímalo jako tragédii nevinného Osvalda, který musí pykat za hříchy svého otce. Později však bylo stále jasnější (to bylo také úmyslem samotného Ibsena), že hlavní tragickou postavou tohoto dramatu je Helena Alvingová. A že hlavní tragédie rodiny Alvingovy se neodehrává v přítomnosti, kterou divák sleduje na jevišti, ale v minulosti, do níž mu Ibsen dává nahlédnout prostřednictvím dialogů mezi jednotlivými postavami.

Ve druhém aktu se totiž dozvídáme, co se odehrálo ještě před Osvaldovým narozením. Paní Alvingová, zoufalá ze života s mužem, kterého si vzala pro peníze a který si manželské soužití představoval jinak než ona, utekla k rodinnému příteli pastoru Mandersovi. To byl jediný člověk, jemuž věřila, a navíc ho milovala. Ale Manders (podobně jako Torvald Helmer) byl v zajetí úzkoprsé společenské morálky, nebo možná k paní Alvingové necítil to, co ona k němu, a poslal ji zpátky za manželem.

Paní Alvingová se tedy k muži vrátila, podřídila se názoru, že žena, která jednou vstoupila do manželství, z něj nemá právo odejít. I když se zpočátku zdá, že dramata *Domeček pro panenky* a *Přízraky* nemají příliš společného, jakmile nahlédneme do minulosti paní Alvingové, poznáváme Nořin příběh. Ibsen chtěl ukázat divákům, kteří proti Nořinu odchodu od rodiny tak vehementně protestovali, jak by mohla hrdinka dopadnout, kdyby se řídila tím, co se „dělá“, a ne vlastním rozumem. Stejně jako paní Alvingová by možná Nora udržovala při životě manželství s mužem, o němž by kromě ní samé nikdo netušil, jaký ve

skutečnosti je. Torvaldova zbabělost by možná na jejich dětech zanechala následky, podobně jako životní styl kapitána Alvinga na Osvaldovi.

Hlavním tématem této hry tedy není syfilis, jak se domnívali mnozí kritici, ale to, zda se člověk dokáže vyrovnat s důsledky svých rozhodnutí, nebo zda se jimi nechá neustále pronásledovat, zda jich bude neustále litovat, pokud se zpronevěřil svým názorům. Paní Alvingová se rozhodla pro lež za každou cenu místo možná kruté a pro mnohé nepřijatelné pravdy. Kdyby však kdysi svému rozhodnutí dostála, ušetřila by sobě (a nakonec i Osvaldovi) mnohé nepříjemnosti. Zatímco Nora v závěru prohlédne a odchází hledat vlastní svobodu, paní Alvingová se této svobody slepě a poslušně vzdává.

c. Paní z moře

Následující hra *Paní z moře* vznikla, když bylo Ibsenovi šedesát let. Možná i proto není dramatem útočně laděným, ale je v něm patrná touha po klidu. Veškeré dramatické napětí se soustřeďuje do nitra jednotlivých postav, nepostihne je žádná vnější tragédie. Hlavní hrdinkou je i v tomto dramatu žena, která prochází složitým vnitřním bojem. Noře i paní Alvingové Ibsen situaci v jistém smyslu zjednodušil - jejich zápas byl výsledkem nějakého zklamání, pocházejícího zvenčí. Ellida však musí bojovat nejen proti vnějším vlivům, ale především sama se sebou.

I toto drama má v podstatě dvě časové vrstvy - současnost a minulost. Odehrává se v jiném prostředí než předcházející hry - a sice v městečku na břehu fjordu, kolem dokola uzavřeném horami. Jako by i samo venkovské prostředí ilustrovalo Ibsenův odklon od společenských témat. Na venkov nesahá moc společenských předsudků - Ellida Wangelová je po celou dobu, co ji divák sleduje, „svobodným“ člověkem. Nesvazují ji žádné společenské požadavky typu „to se přece nedělá, odejít od muže“, kterým byla vystavena Nora a které paní Alvingové výslovně nařídil pastor Manders. Ellidin zápas se odehrává už v rovině existenciální - Ibsen nastoluje otázku, zda člověk může o svém životě rozhodnout správně, není-li vnitřně svobodný.

Ellida vyrůstala s otcem u majáku na mořském břehu. Později si vzala vdovce, doktora Wangela, a odstěhovala se s ním do vnitrozemí, do lázeňského města na břehu fjordu. Tam žije s ním a s jeho dvěma dcerami z předešlého manželství, ale v hloubi duše cítí, že do jejich domova nepatří - dcery ji nepřijaly, a ona zase nedokáže bezvýhradně přijmout Wangela jako svého muže.

I v tomto dramatu tkví kořeny celého problému v minulosti. Ellida se stále cítí vázána k jistému námořníkovi, kterého poznala kdysi dávno, ještě u otce na mořském pobřeží, a zasnoubila se s ním. On a Ellida k sobě od počátku patřili, protože měli jedno společné - hlubokou vnitřní příslušnost k moři. Oba ho vnímali jako nejmocnější sílu, která ovlivňuje jejich život, a proto se také stali „manželi“ v jeho moci - svázali své prsteny stužkou a hodili je do moře. Ibsenova charakteristika jednotlivých postav se v tomto dramatu značně proměnila - od poměrně realisticky zachycené Nory i paní Alvingové se dostává až k Ellidě a jejímu námořníkovi (ve hře vystupuje pod jménem Cizinec), jejichž charaktery vykresluje především pomocí symbolického přirovnání jejich povah k moři. Oba jsou tajemní, nevyzpytatelní, prožívají náhlá hnutí mysli, připomínající neklidnou hladinu moře.

Předmětem Ibsenova zájmu v rovině současnosti se stává Ellidino rozhodnutí mezi Cizincem, který se po letech vrací, aby si ji s sebou odvedl, a jemuž stále ve svých představách „patří“, a Wangelem, se kterým už dlouho žije, ale nikdy doopravdy nebyla „jeho“. Na rozdíl od Nory i paní Alvingové je Ellida postavena do situace, kdy zdánlivě nemá svobodu volby. Noře a paní Alvingové tuto svobodu odpírá pouze společnost, kdežto Ellidě oba její partneři. Cizinec se jí neptá, ale oznamuje „odejdeš se mnou“, Wangel ji nepřesvědčuje, ale prohlašuje „zůstaneš se mnou“.

Ellida je na první pohled v daleko obtížnější situaci než obě předešlé hrdinky. Ale když Cizinec přijde naposled a s neochvějnou jistotou tvrdí, že Ellida odejde s ním, Wangel udělá to jediné, co mu zbývá. Poskytne Ellidě možnost volby, dá jí svobodu, přestože neví, jak se nakonec rozhodne, dokáže jí svou lásku skutečným činem. A Ellida tuto svobodu od Wangela přijímá, zůstává s ním a přijímá nejen to, že bude patřit do jeho rodiny, ale i odpovědnost s tím spojenou. Po takové svobodě v rámci vztahu toužila i Nora a paní Alvingová, ale ani jedné z nich ji manžel neposkytl.

Hlavním tématem této hry je antiteze k Ibsenovým *Přízrakům* - zatímco paní Alvingové bylo znemožněno svobodně se rozhodnout, a proto zůstala navždy svázaná s minulostí, Ellida získává svobodu volby, a tím se může odpoutat od vlastní minulosti. Člověk se podle Ibsena může rozhodnout, jediné když tak učiní ze svobodné vůle, jinak jeho rozhodnutí zůstává neplnoprávné a bude ho navždy pronásledovat.

Ibsen v této hře také symbolicky předjímá pozdější psychoanalytické teorie podvědomí, když vytváří obraz Cizince, něčeho, co pramení z minulosti a je zakotveno hluboko v Ellidině mysli, aniž by to blíže znala.

d. Heda Gablerová

Příklon k analýze lidské psychiky se projevuje i v posledním dramatu *Heda Gablerová*, do jehož schematu Ibsen opět zasadil coby hlavní hrdinku výraznou ženskou figuru. Tato hra by se dala přiřadit spíše k prvním dvěma zmiňovaným dramatům - Ibsen v ní opouští symbolický jazyk i pohled na skutečnost a vrací se k realistickému způsobu dialogu.

Divák se setkává s hlavní hrdinkou Hedou, dcerou generála Gablera, zhruba půl roku po její svatbě s Jörgenem Tesmanem. Manželé se právě vrátili ze svatební cesty a chystají se usadit a začít rodinný život. Vědci Jörgenovi se tím splnily všechny životní sny - tetičky, které ho dříve hýčkaly, má v jeho představách po svatbě nahradit jeho krásná mladá žena Heda. Všichni okolo se podivují, proč si dcera generála Gablera, která mohla vybírat z tolika nápadníků, zvolila právě nanicovatého Tesmana. A zatímco Jörgen i jeho tetičky se tiše radují, Heda se po návratu ze svatební cesty začíná cítit jako v pasti.

Od mládí byla vychovávána svým otcem - ve velké svobodě a volnosti. Možná právě proto si zvolila slabošského Tesmana - doufala, že ho bude moci snadno ovládat a žít si dál podle svého. Jenže Jörgen i jeho tetičky ji laskavě - leč neústupně - pozvolna tlačí k ženské roli, tak jak si ji představují oni sami (a jak si ji většinou představovala i tehdejší společnost).

Heda však - snad i kvůli své „mužské“ výchově - má pocit, že musí něco dokázat, manželské a mateřské povinnosti nepředstavují nejvyšší metu jejího života. Ale ve skutečnosti nic neumí, až na manipulování lidmi. V její moci však není muže inspirovat (jako naivní, žensky křehká a bezbranná Thea), nýbrž jen jim „poroučet“. Sice ne z titulu vojenské šarže jako její otec, ale za pomoci ženských rafinovaných zbraní. A tam, kde vládne „rozkaz“ (nebo třeba i jen skrytá manipulace), se ztrácí veškerá kreativita a zároveň s ní i lidské city.

Heda zjistí, že její bývalý nápadník Ejlert Løvborg napsal úspěšnou knihu. Před novou Løvborgovou múzou, Theou Elvstedovou, si Heda dokazuje, že nad Løvborgem má stále ještě moc. Pošle ho na večírek pořádaný rodinným přítelem Tesmanových, právníkem Brackem, protože ví, že Løvborg neodolá alkoholu, před kterým ho Thea neustále ochraňuje. Po tomto večírku ztratí Løvborg rukopis své nové knihy. Najde ho Tesman, ale než ho stačí vrátit, Heda ho spálí. Potom Løvborgovi věnuje jednu ze svých dvou pistolí a prosí ho, aby se to, co se má stát, hlavně uskutečnilo v „kráse“.

Po jeho smrti se však kvůli této pistoli Heda ocitá v nenápadném područí rodinného přítele Bracka. Najednou je to ona, komu hrozí, že bude manipulován, místo aby manipuloval.

Nakonec je dotlačena k bodu, připomínajícímu výchozí situaci Ellidy. Nikdo jí nedává svobodu o čemkoli rozhodovat. Ať už byla jakákoli - nespokojená, povrchní a hloupá

manželka, žena, která touží ovládat osudy druhých, nebo prostě jen toužící po lásce někoho sobě rovného, koho se jí nikdy nepodařilo najít - na konci se ocitá jako královna v šachu, opuštěná všemi pěšáky a stojící na posledním poli. A právě v tomto okamžiku volí Heda řešení, které napadlo už Noru, ale nemělo pro ni žádný smysl. „Krásnou“ smrt, kterou sama žádala po Løvborgovi.

Stejně jako v závěru Nory se vynoří otázka „proč?“. Ibsen nám v průběhu hry nedává návod k rozšířování Hediny postavy, drama obsahuje jen velmi málo explicitních dialogů vysvětlujících její pohnutky. Všechny duševní pochody se odehrávají pouze v Hedě hlavě, divák si o motivacích jejího jednání a chování pouze může vytvářet vlastní hypotézy. Může se ptát - je Hedina sebevražda zbabělým útekem z nepřijatelného prostředí? Nebo chtěl naopak Ibsen zobrazit hrdé gesto statečné ženy, která se, nemá-li jinou možnost, odváží krajního a definitivního řešení? Jako v předchozích třech hrách i v *Hedě Gablerové* zůstává ústředním tématem svoboda rozhodnutí a svoboda jedince vůbec. Stejně jako Noře, i Hedě dává Ibsen právo se rozhodnout, i když se její rozhodnutí vymyká obvyklým představám.

2.2.2 Hlavní postava

Hrdinkou všech čtyř dramát je žena, jejíž partnerský vztah se v určitém okamžiku (ať už v současnosti nebo v minulosti) ocitá v krizi. Všechny hrdinky tedy stojí před rozhodnutím, které natrvalo ovlivní jejich život. Všechny tyto ženy (Nora Helmerová, Helena Alvingová, Ellida Wangelová i Heda Tesmanová) si uvědomí, že v manželství, do něhož vstoupily, jsou „na druhé koleji“. Pro jejich partnera vždy existuje něco důležitějšího než jejich osoba.

Pro Torvalda Helmera je to především on sám - projeví se to až v případě nouze, kdy mu více než na Noře záleží na vlastní pověsti, respektive kariéře. Kapitán Alving se stará hlavně o to, aby jeho život byl patřičně zajímavý a jeho žena je pro něj jen jednou z mnoha životních radostí („livsglæde“). I Wangel zpočátku připomíná oba předešlé manžele, později však jako jediný své sobectví přemůže. V rodině Wangelových proběhne celé drama opačně než v ostatních třech hrách - jako by se Ibsen snažil zobrazit „ideální“ situaci nebo vzorový případ. Ellida neočekává, že se stane nějaký „zázrak“ („det vidunderlige“), spíše se neustále bojí něčeho „strašlivého“ („det forfærdelige“). Nakonec je to však ona, kdo Nořin „zázrak“ prožije a jejíž manžel ji nakonec „zachrání“.

Jörgen Tesman sice svou ženu miluje, ale důležitější je pro něj práce na obnově Løvborgova rukopisu (nebo bádání o domácích řemeslech). Hedu vnímá spíše jako ozdobný doplněk, a nakonec ji odsune na druhé místo svého zájmu.

Ani jedna ze čtyř hrdinek není svému manželovi rovnocennou partnerkou - Nora je „skřivánek“ nebo „veverka“, která nemůže o ničem sama rozhodovat; paní Alvingová se po

návratu k muži stává jeho společnící při pitkách, skutečnou partnerkou však ne; Ellidu chce Wangel nejprve „chránit“ i proti její vůli, nedává jí možnost svobodného rozhodnutí; Tesman považuje Hedu za „to nejkrásnější“, čeho se mu v životě dostalo, ale její názor ho ve většině případů taky nezajímá.

Dalším společným rysem hrdinek, které se dokázaly svobodně rozhodnout, tedy Nory, Ellidy a Hedy, je to, že v době jejich dětství a mládí na ně měl výrazný vliv otec - o matce v žádné z těchto tří her nepadne ani slovo. Naopak paní Alvingová, která se nechá ve svém rozhodnutí zvíkat, nikdy nemluví o nikom jiném než o „matce a obou tetách“.

Všechny hlavní hrdinky, o nichž zde mluvíme, jsou ženy ve své podstatě netypické - nejsou ztělesněním pokory a sebeobětování v zájmu rodiny a dětí. Ani pro jednu z nich nehrají děti v životě důležitou roli, ve vztahu k dětem u nich vždycky vítězí sobectví. Snad i proto budily ve své době u diváků takové pobouření. Nora své děti opouští. Paní Alvingová posílá malého Osvalda z domu, aby mu tím prospěla, ale nakonec tím uškodí jemu i sobě - úplně zničí jejich vztah. Ellida žádné děti nemá a o nevlastní dcery nejeví valný zájem a Heda se mateřské roli vzpírá a priori.

Mnozí literární vědci (např. Astrid Sæther) nepochybují o Hedě těhotenství, i když v textu není explicitně potvrzeno. Objevuje se pouze v narážkách Tesmana a jeho tety Julinky. Podle Sætherové dokonce to, že Heda spálí Løvborgův rukopis, „vyjadřuje jak Hedinu hrůzu z biologické role matky..., tak i podvědomé zděšení, že sama nedokáže vytvořit nic.“^{xi} (2000, str. 94) Ze všech těchto žen nakonec jedině Ellida dostane šanci, aby našla cestu k nevlastním dcerám.

2.2.3 Ostatní postavy

Souvislosti se dají vysledovat také v rozložení postav kolem hlavní hrdinky. Druhou nejdůležitější figurou všech her je samozřejmě MANŽEL. Ať už jako reálná postava dramatu (Helmer, Wangel, Tesman), nebo (v případě kapitána Alvinga) jako stín z minulosti, který ovlivňuje postavy i v přítomnosti.

Další osoba v pavučině vztahů kolem hlavní hrdinky je MUŽ č. 2. Je to muž, k němuž měla hrdinka v minulosti podobně blízký vztah, jako má dnes k manželovi. V dramatech *Přízraky*, *Paní z moře* a *Heda Gablerová* se jako MUŽ č. 2 objevuje Pastor Manders, Cizinec a Ejler Løvborg. Ve hře *Domeček pro panenky* do tohoto schématu částečně zapadá postava doktora Ranka. Co mají společného - ač se všichni mohli stát mužem č. 1 (možná ne přímo

manželem, ale rozhodně nejdůležitějším mužem), neměli k tomu buď dost odvahy, nebo příležitost.

Další postavu, kterou najdeme shodně ve všech hrách, bychom mohli nazvat RODINNÝ PŘÍTEL (nebo OBDIVOVATEL). Tím je pro Noru doktor Rank, pro paní Alvingovou (v současné rovině) opět Manders, pro Ellidu starý mládenec Arnholm a pro Hedu Brack. Je ovšem zajímavé sledovat vývoj, jímž tato postava v Ibsenově tvorbě prošla - od chápavého Ranka přes ambivalentního Manderse (není v něm zlý úmysl, jenom zbabělost) k Arnholmovi, jenž je ve vztahu k Ellidě Rankovou věrnou kopií - kdysi ji miloval, teď přijímá roli chápavého přítele z mládí. Brack v roli RODINNÉHO PŘÍTELE představuje určitý vývoj - i on je ilustrací podvědomé touhy člověka, aby se ostatní lidé chovali podle jeho přání či vůle. Brackova role RODINNÉHO PŘÍTELE přechází jednoznačně do záporné polohy - to, že mu rodina důvěřovala a on mohl nahlédnout do jejích problémů, mu teď dává nad jejími členy moc. Ví o nich tolik, že je může vydírat.

Další výraznou vedlejší postavou, kterou nalézáme v dramatech *Domeček pro panenky* a *Heda Gablerová*, je ŽENA-MATKA. Jak už bylo řečeno, hlavní hrdinky většinou tento charakterový rys postrádají, zato Kristina Lindová, Tea Elvstedová a Juliana Tesmanová, přestože samy děti nemají, jsou jejich dokonalými protipóly. V Ibsenově podání představují tyto postavy dokonalé archetypy matky - ženy, která se odevzdá svým blízkým, je ochotna pro ně obětovat všechno - vlastní štěstí (Kristina) i dobrou pověst (Tea). Kristina i Tea vnášejí do života Nory a Hedy nejistotu, jakousi připomínku jejich nedokonalosti. Obě se s hlavními hrdinkami znají z doby ještě před svatbou a zdánlivě je morálně převyšují. Kristina se zpočátku jeví jako dokonalý protipól lehkomyšlné Nory (i když později se ukáže, že i Nora se umí obětovat pro své blízké) a Tea Hediny protipólem skutečně je.

Další postavy už ve všech čtyřech případech nekorespondují, na základě výše zmiňovaných paralel lze však říct, že základní schéma lidských vztahů kolem hlavní postavy je ve všech čtyřech hrách obdobné.

2.2.4 Řešení dilematu hlavních hrdinek

Jak jsme se už zmínili, hlavní postavy ve všech čtyřech dramatech stojí před rozhodnutím. Zmínili jsme se také o příčinách toho, proč se musí rozhodovat, nyní se pokusíme shrnout, jak se rozhodnou. Nora, paní Alvingová i Heda zvolí možnost z manželství odejít, Ellida zůstává.

Nora odchází poté, co si uvědomí, že manželství s Torvaldem byl jen domeček pro panenky („et dukkehjem“), v němž oba žijí podle představ, které jim vštípila tehdejší společnost. Paní Alvingová se také kdysi rozhodla z manželství s kapitánem Alvingem odejít, i když z jiných důvodů než Nora. Ibsen v rovině minulosti kopíruje v příběhu paní Alvingové Nořino rozhodnutí. Její osud je variantou osudu Nory, kdyby se zachovala podle požadavků tehdejšího publika, které zastávalo názor, že žena nesmí opustit svého manžela.

Paní Alvingové proto autor postavil do cesty Manderse (je ztělesněním všech, kdo ho donutili napsat k *Domečku pro panenky* „happy-end“), jenž se řídil pouze společensky uznávanými pravidly a morálkou. Nakazil paní Alvingovou svou zbabělostí, neschopností podívat se pravdě do očí a ona svým návratem k manželovi přijala zákony společnosti, jimž se původně chtěla vzepřít. Potom musela také žít v jakémsi „et dukkehjem“ - domově „jenom naoko“ - předstírat, že její manželství je šťastné a funkční. O životě ve lži mluví již Torvald ve spojitosti s Krogstadem: „...takový člověk... musí lhát a pokrytecky předstírat na všechny strany, musí mít nasazenou masku i před svými nejbližšími... Takové ovzduší prosycené lží otravuje život každé rodiny a ohrožuje ji nákazou. Každým nadechnutím pronikají do dítěte v rodině zárodky něčeho ohavného.“ (DF, str. 17) Oswald je jak přeneseně, tak reálně výsledkem tohoto způsobu chování ze strany paní Alvingové - přeneseně v tom, že celý život věřil ve slušnost svého otce, reálně ve své dědičné chorobě. Motiv „otráveného“ nebo „zkaženého“ domova se objevuje v obou těchto dramatech, jak ještě uvidíme později, při jazykové analýze.

Po smrti kapitána Alvinga se však paní Alvingové podařilo dosáhnout toho, po čem toužila Nora. Vytvořila si vlastní názory bez ohledu na společnost i výtky pastora Manderse (že je volnomyšlenkářka a otevřeně schvaluje „život v hříchu“). To, že se zpronevěřila svému původnímu rozhodnutí a začala žít ve lži, pro ni nakonec má tragické důsledky - Ibsen ji staví (jako jedinou z hrdinek) před další, snad ještě těžší rozhodnutí. Má poskytnout Oswaldovi „håndsrekning“, pomoc v podobě milosrdné smrti, nebo ne? Řešení jejího problému proto není konečné, Ibsenem položená otázka zůstává navždy nezodpovězena.

V případě Ellidy Wangelové je situace zcela odlišná. Časový odstup od prvních dvou dramát nestaví hlavní hrdinku do role přímé následovnice předchozích ženských postav, ale spíše „o deset let mladší sestry náhle procitnuvší a bojovné Nory“ (Kvapil, 1906, str. 7). Ellida musí bojovat pouze s pocitem odcizení a samoty ve Wangelově rodině. I když ji manžel miluje, není schopen ji přijmout do své rodiny. Ani Ellida sama nikdy neudělala nic pro to, aby se na této situaci něco změnilo - nedokázala si najít cestu k nevlastním dcerám, a proto v rodině stále zůstává cizinkou.

Ellida je pro Wangela jakousi hračkou, nebo ozdobou - domácnost vede Bolletta a Ellidina úloha ve Wangelově domácnosti je dosti neurčitá. Ona ani Wangel nedokážou zpřetrhat své vazby na minulost. Existuje jediný způsob, jak začít nový vztah, a sice minulost navždy ukončit. Jejich společný život je však zakonzervovaný, takže až příchod Cizince dá možnost jak Wangelovi tak Ellidě něco změnit. Ellida cítí, že Cizinec pro ni představuje něco, co ji „láká a vábí“. Cizinec může být vykládán mnohoznačně - jako podvědomí, symbol moře - zkrátka všechno, co je pro Ellidu spojeno se svobodou. (V posledním dramatu i Heda několikrát zatouží po něčem lákavějším, než je vztah s Tesmanem.) Ze všech mužských postav těchto čtyř dramát není sobec ani zbabělec jedině Wangel. Jakmile dá Ellidě svobodu, Ellida už nemusí toužit po něčem jiném. Její volba je tedy jasně zdůvodněná - zůstat. V této hře Ibsen divákům předvedl svou představu, jak se měl zachovat Torvald k Noře a Manders k paní Alvingové. Torvaldovi chyběla Wangelova odvaha, Manders zase paní Alvingovou nebral jako svéprávnou bytost, nedal jí svobodu rozhodnutí.

Pro Hedu, která je poslední ibsenovskou variací na téma „žena stojící před rozhodnutím“, nakonec zbyde jediná volba - spáchat sebevraždu. Ibsen jí také více možností neposkytne - v prostředí, ve kterém byla vychována a ve kterém teď žije, nemá na výběr. Nemůže odejít jako Nora - nemá kam. Zůstat jako Ellida také nemůže, protože cítí, že byla pozvolna a odsunuta všemi kolem sebe do pozadí. To je pro ni krutá rána - jako obletovaná žena na to není zvyklá a neumí se s tím smířit.

V dramatu *Heda Gablerová* dovedl Ibsen osud ženských hrdinek ze tří předchozích her až k nejzazší hranici. Proto Heda nedostává pro své rozhodnutí jinou možnost než sebevraždu. Jako by se v Ibsenovi probudila melancholie a rezignace, znatelná už dříve v dramatu *Rosmersholm*, nebo v pozdějších hrách *Stavitel Solness* a *J. G. Borkman*. Nenechává už svou hrdinku bojovat, jako by byl přesvědčen, že každý boj by byl marný, předem ztracený.

2.2.5 Další společné tematické prvky

Je nutné zmínit ještě dva tematické prvky, které v těchto (ale i jiných) Ibsenových dramatech hrají významnou roli, a sice MINULOST a ZBABĚLOST. V nich se skrývají kořeny všech problémů, s nimiž se musí postavy Ibsenových dramát potýkat.

a. Minulost

Ve všech čtyřech dramatech nacházíme stejnou modelovou situaci - něco, co se stalo v minulosti, se přenáší jako problém do přítomnosti a je třeba ho nějak řešit. Ibsen bývá v tomto ohledu někdy zmiňován jako předchůdce S. Freuda. Podle Sætherové zajímala Freuda právě „takzvaná psychopatologická dramata *Přízraky*, *Rosmersholm*, *Paní z moře* a *Heda Gablerová*... Dramatický element těchto her spočívá v tom, že skrytá tajemství a chyby z minulosti vyjdou na povrch.“^{xii} (1977) Podobnou situaci však nacházíme i v dramatu *Domeček pro panenky*. Sætherová považuje drama *Paní z moře* za Ibsenův pokus o zobrazení psychanalytického procesu léčby. Ellida je konfrontována s minulostí, dospívá k určité vnitřní katarzi, a tím i k vyřešení svého problému. Osvobozuje se od vazeb na minulost a její (Ibsenem naznačená) neuróza mizí.

Všechny ženské postavy se v minulosti dopustily nějaké chyby a v přítomnosti jsou s ní konfrontovány. Nora porušila zákon, paní Alvingová se prohřešila proti svému rozhodnutí, Ellida proti slibu danému Cizinci a Heda proti své přirozenosti. Motiv prohřešku či viny přímo souvisí s minulostí, protože se v ní většinou odehrál. A pokud se postavy zpronevěří něčemu, k čemu se rozhodly ze svobodné vůle, čeká je trest. Nora postihne „det forførdelige“ - její podvod je odhalen a ona kvůli tomu přichází o představu, kterou si utvořila o svém muži. Paní Alvingová přijde nejen o vztah se synem ale i o syna samotného. Ellidu pronásleduje „det grufulde“, něco strašlivého, co vězí v jejím nitru. Obraz Cizince - minulost - ji dostihne i v očích jejího dítěte, o které později také přijde. Hedina největší chyba byla zřejmě to, že si vzala Tesmana - člověka, jehož představy o životě jsou tolik vzdálené těm jejím.

b. Zbabělost

Tento motiv je v Ibsenových dramatech všudypřítomný, jako by autor promítal jeden z rysů své osobnosti i do postav, možná to pro něj byla i jakási autoterapie. S výjimkou Nory se týká téměř všech postav - všechny se v určitém okamžiku projeví jako zbabělci. Paní Alvingová i Heda o tom mluví naprosto otevřeně - obě konstatují, že byly „zbabělé“ a že se něčeho „neodvážily“. Ne vždy je však jednoznačné, v čem jejich zbabělost spočívala - například, když Heda říká: „...to, že jsem se vás neodvážila zastřelit... nebyla ta nejhorší zbabělost, které jsem se dopustila - tenkrát večer.“ (HF, str. 104) V Hedině replice zůstává vše skryto za slovy, hluboko v minulosti, kterou zná jen Heda a Løvborg, čtenář nebo divák může

jen hádat. Ibsenovi muži o sobě nikdy neprohlašují, že byli zbabělí, zato se tak často chovají. Z jejich řady (Torvald, Manders, Ejlert) se vymyká snad jedině Wangel.

Tyto čtyři hry spolu tedy souvisejí nejen po stránce tematické a motivické, ale i v lidských dramatech postav, které z osudového rozcestí vykročily každá jiným směrem. Vzniká tím dojem, že autor zpracovává tentýž problém v několika variantách, vždy z nového úhlu pohledu a s novým rozuzlením. Závěrem můžeme říci, že čtyři Ibsenovy hry, jimiž se zde zabýváme, lze v kontextu autorovy tvorby vnímat jako volný cyklus, v němž se dají vysledovat zřetelné společné rysy. Ty se ostatně, jak uvidíme dále, stejně výrazně projevují v autorově volbě jazykových prostředků.

2.3 Společné rysy po stránce jazykové

2.3.1 Obecné shodné rysy

Dramata *Domeček pro panenky*, *Přízraky*, *Paní z moře* a *Heda Gablerová* vznikla koncem 19. století, kdy se v Norsku v psaném jazyce stále ještě udržovala dánština. Od 16. století bylo Norsko součástí Dánského království a psaná norština prakticky vymizela. Na počátku 19. století žila původní norština už jenom v dialektech, ve městech se hovořilo jazykem, který se běžně nazývá „den dannede dagligtale“, čili dánštinou s norskými prvky. Přestože v průběhu 19. století proběhlo v Norsku jazykové obrození (ať už se projevovalo ponoršťováním dánštiny, díky němuž vznikla jazyková varianta norštiny nazývaná „riksmål“, nebo vytvořením nového jazyka „landsmål“ ze zachovaných dialektů), v psaném projevu konzervativnějších spisovatelů se dánština udržela poměrně dlouho. Ibsen využil dialektů ve větší míře pouze ve hře *Peer Gynt*, v dramatech ze současnosti však stále píše dánštinou s norskými prvky. Jeden z možných důvodů, proč byl jazyk jeho dramát jen velmi málo „ponorštěn“, byla Ibsenova snaha stát se kosmopolitním spisovatelem. Dánština, která byla tehdy v Norsku vnímána jako jazyk světovější, se mu proto zdála příhodnější, navíc vydával knihy v dánském nakladatelství Gyldendal.

V poslední třetině 19. století se v norské literatuře pod vlivem realistického a naturalistického proudu začínají prosazovat požadavky na změnu literárního jazyka. Honosný, patetický romantický jazyk pozvolna ustupuje, literatura se začíná snažit o věrné zachycení reality, a tomu se musí přizpůsobit i jazyk. Stále častěji se používá jazyk všední, z

každodenního života. Kolektiv autorů v knize *Språket vårt før og nå* tvrdí, že v Ibsenových dramatech ze současnosti „se jazyk přibližuje tehdejšímu skutečnému jazyku hlavního města, a obsahuje dialektické a hovorové prvky, které blíže charakterizují jednotlivé postavy.“^{cxiii} (1991, str. 123)

Dalo by se říct, že jde o (samozřejmě literárně stylizovanou) hovorovou vrstvu spisovného jazyka, o jazyk, jakým se mluvilo v Norsku v 80. letech 19. století. Ibsenovo používání tohoto jazyka bylo na svou dobu v mnoha ohledech novátorské. Do té doby se totiž drama obvykle psalo ve verších. Meyer popisuje ve své eseji „Ibsen versus Strindberg“ Ibsenův přínos ke světovému dramatickému umění takto: „...[Ibsen] byl první, kdo psal velkou tragédii obyčejnou, každodenní prózou.“^{cxiv} (str. 2) Za první takovou tragédii považuje Meyer Ibsenovy *Přízraky* z roku 1881, které podle něj zahajují novou etapu v historii dramatu.

Hovorový styl má několik základních rysů, jmenujme alespoň ty, které jsou v Ibsenových hrách nejvíce patrné. Podle *Slovníku literární teorie* mezi ně patří kromě slovní zásoby, v níž se objevují především slova z běžného slovníku, například i používání expresivních výrazů (např. „min lille søde Nora“, „forferdelig dejlig“), tendence ke stručnosti až eliptičnosti vyjádření, používání ustálených výrazů, které mají fatickou funkci (Tesmanovo „tænk, Hedda!“), odchylky od pravidelných větných struktur, používání krátkých, jednoduchých vět a souvětí. Z toho je zřejmé, že ve všech hrách napsaných právě tímto hovorovým stylem nenajdeme rozvité jazykové básnické obrazy ani romantický patos. Jen u malého počtu výrazů nacházíme jisté poetické zabarvení, především u těch, které mají v textu symbolickou funkci (např. „vinløv i håret“ v *Hedě Gablerové*, nebo „fruen fra havet“ v *Paní z moře*).

V naprosté většině případů tedy postavy mluví hovorovým, avšak spisovným jazykem. K nižším stylistickým vrstvám jazyka se Ibsen příliš neuchyluje, vulgarismy a jiné tabuizované výrazy používá jen výjimečně, především jako charakterizační prostředek pro „lidovější“ postavy. Nejběžnějším Ibsenovým expresivním tabuizovaným výrazem v těchto čtyřech dramatech je výraz „død og pine“ - v *Domečku pro panenky* ho pronáší Nora (autor zde však sledoval jiný záměr než charakterizovat její jazyk jako „lidový“), v *Přízracích* Engstrand a v *Paní z moře* Ballested. Výraz „død og pine“ nelze zařadit mezi čisté vulgarismy - je to spíše výraz s nábožensko-rouhačským podtextem, tedy kletba, v dnešním českém úzu však tento druh expresivních výrazů nepatří mezi tabuizovaná slovní spojení. Nejvíce vulgarismů nacházíme právě v Engstrandově jazyce („fan“, „fan' æte mig“).

Od jazyka hlavních hrdinů se mírně liší i jazyk služebnictva. V *Domečku pro panenky* je reprezentován chůvou Anne-Marií, v *Přízracích* Reginou a v *Hedě Gablerové* starou Bertou. Pro jazyk služebnictva je charakteristické používání většího množství modálních částic. Tyto částice (např. JO, DA, NOK, NU), které se dodnes běžně používají v mluvené norštině, posouvají jazyk personálu k větší hovorovosti, než v jaké se pohybuje jazyk jejich zaměstnavatelů. V *Hedě Gablerové* však tuto stylovou rovinu najdeme i u Tesmana a jeho tety, kteří svou služebnou Bertu považují za součást rodiny. Modální částice však nejsou jediným rysem, jímž se Tesmanův a Julinčin jazyk přibližuje Bertinu - jde například i o výraz „tænk“, Tesmanův jazykový tik, který ve hře poprvé použije právě Berta.

Další zvláštností, kterou Ibsen charakterizuje své postavy, je používání cizích výrazů. Ty se objevují v *Přízracích* u Reginy, která se začala učit francouzsky v naději, že ji Oswald vezme s sebou do Paříže. Další postavou, v jejíž řeči se vyskytují cizí slova, je Lyngstrand v *Paní z moře*. Ten často používá německé výrazy nebo i norská slova převzatá z němčiny (např. „geburtsdag“, „lebendig“ a „gestalt“). Zatímco u Reginy je motivace jasná (když plete do svého jazyka francouzská slovíčka, chce naznačit svému otci, že ona patří mezi „lepší lidi“), Lyngstrand používá německá slova podvědomě, a když ho Ellida opraví, dává si později pozor, aby se jím vyhnul. Poslední postavou, která používá cizí jazyk, je všeměl Ballested. Ibsen jeho všemělství zesměšňuje, když ho nechává promluvit německy - Ballested do němčiny plete norská slova.

Ibsen byl moderní nejen v tom, že psal svá dramata běžným hovorovým jazykem, ale i v tom, jak jazyk používal. Poprvé uplatnil tento způsob psaní v *Domečku pro panenky*. „Nejsilnějšího a nejpůsobivějšího efektu dosáhla [hra] velmi netradičními metodami, které v jazyce využívaly extrémní jednoduchost a úspornost - jakýmsi literárním kubismem.“^{xxv} (Meyer, 1992, str. 477) I dvě následující dramata jsou psána v tomto duchu. Ibsen není vyznavačem dlouhých monologů, veškerá dramatická akce se odehrává v dialogu, který rovněž není příliš explicitní - neopakuje motivaci chování postav a nevysvětluje ji. V *Domečku pro panenky*, v *Přízracích* i *Paní z moře* byl Ibsen ve své nové metodě ještě na počátku, stále ještě poskytoval divákovi jakési „záchytné body“, jimiž mu naznačoval základní téma dramatu. Mezi tyto „záchytné body“ patří například klíčová slova. Ta se objevují ve všech třech hrách už v názvu a prolínají celým dějem. Scény, v nichž postavy tato slova říkají, jsou většinou klíčové i pro vývoj celého dramatu. V těchto třech hrách nechává Ibsen své postavy mnoho věcí „doříct“ (například když Nora přemýšlí o sebevraždě, děsí se nahlas „té ledové, tmavé vody“).

Naproti tomu v posledním dramatu, v *Hedě Gablerové*, dospívá Ibsen k stylu, jenž Meyer nazývá „dramatickým těsnopisem“. Žádná postava tohoto dramatu nedostává ke svým promluvám větší prostor než dvě tři, navíc většinou krátké věty. Tím se jejich řeč přibližuje mluvenému slovu ještě více. Dalšími rysy, jimiž se tato tendence projevuje, jsou vychýlení z větné vazby, elipsy a lexikální „hovorovost“ - nacházíme zde už zmíněná „plevelná“ slůvka, která konverzaci dodávají různé emocionální podtóny a nuance (modální částice DA, JO, VEL, atd.).

V *Hedě Gablerové* také autor více než v předchozích třech hrách používá náznaky, dramatická akce už se neodehrává v dialogu, ale skrývá se za ním. Většinou není přímo vyjádřeno, o čem je řeč, divák musí hledat pravý význam některých replik mezi řádky, jakoby „za slovy“. Sandra Saari v článku „Translating Silence: Hedda Gabler“ charakterizuje toto drama jako „nejúspěšnější z Ibsenových her co se týče zachycení psychiky postav v textu.“^{xvi} (1986, str. 226) Heda skutečně na rozdíl od ostatních hrdinek nevysvětluje motivy svého jednání. Saari se domnívá, že tato postava pronese v celém dramatu pouze „tři až čtyři výroky, kterými... popisuje, jak vnímá vlastní motivaci (k něčemu).“^{xvii} (op. cit., str. 226) Saari považuje tyto věty za klíčové k interpretaci této postavy - jednou z nich je Hedino prohlášení „sligt noget kommer over mig ret som det er“ (prostě to tak na mě přijde), kterým hodnotí své chování k tetě Julince v epizodě s kloboukem. (Saari si všímá i toho, že stejný výraz používá i Ellida, když popisuje, jak se jí poprvé po sňatku s Wangelem zjevil Cizinec.)

V dramatu *Heda Gablerová* také nenajdeme žádné centrální nebo klíčové slovo, o němž jsme mluvili v souvislosti s předchozími dramaty. Vyskytují se v něm slova, která se průběžně opakují v celém textu (například antonyma „mod“ x „fejghed“, sloveso „tør“, nebo už zmiňovaný symbol „vinløv i håret“), žádné z nich však neplní funkci klíčového slova, o němž by se opíral význam celé hry, jako je například Nořin „dukkehjem“ nebo „gengangere“ paní Alvingové.

V obecné rovině jazykových souvislostí tedy vidíme, že *Heda Gablerová* se od ostatních tří her liší metodou použití jazyka v dramatické akci. Jak se však tato odlišnost odrazí v překladu? V *Domečku pro panenky*, *Přízracích* a *Paní z moře* překladatel interpretuje hru s pomocí klíčových slov, ve škále jejich významů může zvolit více či méně přiléhavý výraz a toho se pak držet. Jak však pomocí překladu vyjádřit to, co je ukryto „za slovy“? Domníváme se, že překladatelský přístup k poslední hře, *Hedě Gablerové*, se od přístupu k prvním třem hrám musí značně lišit. Vycházíme z hypotézy, že hra, ve které autor poskytuje jen málo lexikálních „vodítek“ k výkladu, bude vyžadovat interpretační přístup od samotných recipientů, v našem případě od překladatele. Projeví se v překladu to, jak sám překladatel

přečetl význam ukrytý „za slovy“? Četli všichni překladatelé, kteří přeložili *Hedu Gablerovou* do češtiny, Ibsenovy narážky stejně? Odpovědi na otázky, týkající se obecně jazykové odlišnosti tohoto dramatu od dramát předchozích, budeme hledat v kapitole věnované překladům tohoto dramatu.

Než přejdeme ke konkrétním shodným jazykovým rysům ve zkoumaných hrách, nastíníme ještě jazykové problémy, se kterými se setkává překladatel z cizího jazyka a které budou hlavním předmětem našeho zájmu v kapitolách věnovaných konkrétním překladům. Jde o překladatelské řešení klíčových slov a pasáží v jednotlivých hrách (kromě *Hedy Gablerové* patří do této kategorie i překlad názvu), dále pak oslovování mezi postavami (jak vyřešit v tehdejší jazyce běžné tykání spolu s oslovováním příjmením) a titulaturou (odlišnosti mezi norským a českým systémem akademických a profesních titulů).

2.3.2 Konkrétní shodné rysy

Nyní se budeme věnovat konkrétním výrazům a synonymům, které spojují tyto čtyři hry nejen po stránce jazykové, ale i významové. Půjde nám o konkrétní tvary, které přecházejí z jedné hry do druhé, a o to, kde se vyskytují, nikoli o jejich podrobnější rozbor, ten hodláme provést až v kapitolách týkajících se jednotlivých překladů.

a. „det forførdelige“ a „det grufulde“

Těmito synonymy označují hlavní hrdinky dramát *Domeček pro panenky* a *Paní z moře* něco, čeho se obávají, co je děsivé. Slovo „forførdelig“ popisuje *Riksmålsordboka* (dále *RMO*) jako „som forferder, noget skremmende, rystende“ (něco, co nás děsí, něco strašlivého, otřesného), slovo „grufuld“ definuje slovem „forførdelig“. V obou hrách patří tato adjektiva ve své substantivizované formě ke klíčovým slovům - vyjadřují „něco“ strašlivého, příšerného. Hrdinky je používají, když označují to, kvůli čemu se ocitly před osudovým rozhodnutím. Nora situaci spojenou s Krogstadem a padělaným účtem, Ellida příchod Cizince a pocity, které v ní vyvolává. Kromě nich používá výraz „det forførdelige“ ještě Oswald v *Přízracích* ve spojitosti se svou chorobou.

b. „noget lokkende“ a „det dragende“

To jsou další synonyma, jež se objevují v dramatech *Paní z moře* a *Heda Gablerová*. Sloveso „lokke“ je ve slovníku moderní norštiny *Bokmålsordboka* (dále *BMO*) definováno jako „kalle, rope til seg, påvirke, overtale, friste“ (volat, přivolávat, ovlivňovat, přemlouvat, lákat, svádět, pokoušet) a adjektivum „dragende“ jako „tillokkende“ (lákavý, vábivý). Obě hrdinky tyto výrazy používají, popisují-li svůj vztah k mužům, kteří pro ně dříve něco znamenali (a dosud na ně mají jistý vliv - Cizinec a Løvborg). Jako by obě nacházely ve vztazích s nimi něco, co je láká, čemu nemohou odolat.

Heda nacházela u Løvborga něco, co ji přitahovalo, v době, kdy ještě žila u otce. Popisuje jejich vztah slovy: „...så var det dog noget skønt, *noget lokkende* - noget modigt synes jeg det var over - over denne løndomsfulde fortrolighed...“ [kurz. PM] (str. 352) („Když si na to vzpomenu - přece jenom na tom bylo něco krásného, něco lákavého - něco jakoby smělého bych řekla - na té utajované důvěrnosti...“ [HF, str. 102]) Později, v manželství s Tesmanem, touží Heda (v rozhovoru s Brackem) také po něčem podobném: „En oppgave, - som der kunde være *noget lokkende* ved?“ [kurz. PM] (str. 342) („Nějaký úkol, který by mě aspoň trochu lákal.“ [HF, str. 86])

Ellida používá synonyma tohoto výrazu ve stejné situaci, a sice když mluví o svém vztahu k Cizinci. Hedino „noget lokkende“ odpovídá Ellidinu výrazu „det dragende“ - opět něco, co člověka (třeba i proti jeho vůli) přitahuje.

Wangel: Ellida! Jeg aner det, - her er noget bagved.

Ellida: *Det dragende* er bagved. [kurz. PM]

Wangel: *Det dragende*? [kurz. PM]

Ellida: Den mand er som havet. (str. 258)

Wangel: Ellido! Já to cítím - za tím něco je.

Ellida: Je za tím touha.

Wangel: Touha...?

Ellida: Ten člověk je jako moře. (PaF, str. 65)

c. „hjem“

Významným obrazem je v textu všech diskutovaných dramat „et hjem“ - domov. Na úvod je třeba popsat rozdíl v stylistické účinnosti tohoto slova. Zatímco v norštině (ale např. i v angličtině) je slovo „et hjem“ nebo „home“ naprosto běžnou součástí slovníku jako substantivum i ve svých adverbálních podobách („hjem“- domů a „hjemme“- doma), v češtině je substantivum „domov“ vnímáno jako stylisticky vyšší, poetičtější a patetičtější součást slovní zásoby. V běžné řeči se, na rozdíl od svých adverbálních protějšků, příliš často nepoužívá, a proto je jeho převod do češtiny složitější.

Ve všech dramatech je slovo „et hjem“ spojeno se stejnou představou - některým postavám připadá jejich „domov“ šťastný a ničím nerušený, ale skutečnost obvykle bývá jiná, což tuší jen hlavní hrdinka. To také poznamenává hlavní modifikace slova „hjem“ - na jedné straně „skønt“ nebo „hyggeligt“ hjem, a na druhé „forgiftet“ či „tilsølet“ hjem. Ibsen tato synonyma používá, aby zobrazil společenské pokrytectví - i domov, který už je dávno rozpadlý, nebo nějak „zkažený“, se musí na povrchu jevit jako přátelský, útulný, přívětivý, tedy „krásný“.

V dramatu *Domeček pro panenky* Torvald hodnotí jejich domov slovy: „Å, vort hjem er lunt og smukt, Nora.“ [kurz. PM] (str. 355) („Ach, že to tu ale doma máme krásné a útulné, Noro.“ [DF, str. 39]) Jinak ovšem vnímá domovy, těch, kteří se zadlužili: „Det kommer noget ufritt, og altså noget uskønt, over det hjem, som grundes på lån og gæld.“ [kurz. PM] (str. 274) („Jak si rodina založí existenci na půjčování a na dluhách, je po svobodě, je to prostě neslušné.“ [DF, str. 3]) Torvaldův názor je, že když lidé lžou a přetvařují se, přenášejí tyto vlastnosti na své nejbližší (hlavně na děti), a tím je vlastně „otráví“. Torvald netuší, že i v jejich „krásném“, čistém domově je dávno „cosi nepěkného“, co trápí na konci prvního aktu Noru: „Fordærve mine små børn - ! *Forgifte hjemmet?*“ [kurz. PM] (str. 308) („Já že kazím své vlastní děti - ! Otravuju rodinu? [DF, str. 18])

Obdobný motiv „pošpiněného“ nebo „otráveného“ domova se objevuje v *Přízracích*. Nejprve pastor Manders konstatuje, že Oswald nikdy nepoznal „pořádný domov“ (ten představuje paralelu s Torvaldovým „krásným“ domovem, čili takovým, jaký schvaluje společnost). Oswald mu oponuje odvážným tvrzením, že „pořádný“ domov poznal, ne však u lidí spojených manželstvím: „Men de kan jo derfor ha et hjem. Og det h a r også en og anden, og det er meget ordentligt og meget hyggeligt hjem.“ [kurz. PM] (str. 219) („Ale to přece

neznamená, že nemůžou mít domov. A to taky leckdo opravdu má. A domov velice řádný a příjemný.“ [PřF, str. 20])

Později Oswald poprvé zmiňuje protipól tohoto „pořádného“ domova, synonymum Nořina „forgiftet hjem“, a sice domov, který byl pošpiněn - „tilsolet“. Tento výraz se objeví v jeho reakci na Mandersovu kritiku volných svazků: „Å, at det skønne, herlige frihedsliv derude, -at det skal således *tilsøles*.“ [kurz. PM] (str. 220) („Ách, ten nádherný, svobodný život, a takhle ho špinit.“ [PřF, str. 22]) Nakonec používá stejný výraz o svém vlastním domově paní Alvingová, když vysvětluje, proč poslala Osvalda pryč z domu. „Jeg syntes, barnet måtte forgiftes bare ved å ånde i dette *tilsølede hjem*.“ [kurz. PM] (str. 226-227) („Připadalo mi, že se to dítě otráví, když bude v tomhle poskvrněném domě.“ [PřF, str. 23])

Ani s Hedíným a Tesmanovým domovem není všechno v pořádku. Tesman je spokojen, má totiž „mitt eget *hyggelige hus og hjem* til at arbeide i...“ [kurz. PM] (svůj útulný domov, ve kterém může pracovat). Později sděluje Hedě, že „vort *hyggelige hjem* har vi da ialfald, Hedda! Tænk, - det hjem som vi begge to gik og drømte om!“ [kurz. PM] (str. 332) („Aspoň že máme pěkně pohodlný dům, Hedičko. No, jen si to uvědom - dům, po kterém jsme oba tak dlouho toužili. Řekl bych skoro horečně snili.“ [HF, str. 71]) Při popisu jejich domova několikrát používá tentýž výraz.

Hedě se však Tesmanova představa o domově a rodině (stejně jako Tesman sám) zdá spíše „løjerlig“ („směšná“). Konkrétně o domově si jednou postěžuje Brackovi, že „...her lugter lavendler og saltede roser i alle værelsene. ... Ja, noget *afdød* er det ved det.“ [kurz. PM] (str. 342) („...je to tu cítit levandulí a růžovou vodičkou... opravdu na tom je něco mrtvolného.“ [HF, str. 86]) Ale v domově jde i o celkové ovzduší, a to Heda později hodnotí slovy: „Å, jeg forgår, - jeg forgår i alt dette her!... I alt dette - *løjerlige*, Jørgen.“ [kurz. PM] (str. 383) („Já zajdu - já na tohle zajdu! ... Na to, jak je to všechno - směšné, - Jørgene.“ [HF, str. 146])

Opakem všeho, co Hedě připadá nesnesitelně „směšné“, jsou věci „krásné“ (skønn) a „odvážné“ (modig). Těmito výrazy hodnotí například svůj vztah s Løvborgem: „...noget *skønt*, noget lokkende, - noget *modigt* synes jeg det var over - over denne løndomsfulde fortrolighed...“ [kurz. PM] (str. 342) („Když si na to vzpomenu - přece jenom na tom bylo něco krásného, něco lákavého - něco jakoby smělého bych řekla - na té utajované důvěrnosti...“ [HF, str. 102]), nebo jeho smrt: „...[der] kan ske noget frivilligt *modigt* i verden. Noget, som der falder et skær af uvilkårlig *skønhed* over.“ [kurz. PM] (str. 389) („...že se na

tomhle světě ještě může stát - dobrovolně - něco odvážného. Něco, co září jakousi bezděčnou krásou.“ [HF, str. 154])

Helmer i Heda často používají pojem „skøn“ (krásný) nebo „skønhed“ (krása), ale oba za ním vidí něco trochu jiného - ať už něco, co vyhovuje společenským normám, nebo něco, co dokáže tyto normy přehlížet. Tomuto výrazu je u Ibsena většinou společné to, že jím postavy hodnotí něco, co je podle jejich představ správné, nikoli obecně „krásné“. Možná vyjadřuje i autorův názor na relativitu lidských měřítek - to, po čem postavy toužily jako po něčem „krásném“, se nakonec ukázalo jako „zkažené“, „otrávené“, „zničené“, nebo „ošklivé“.

d. „sligt noget gør man ikke“

Posledním společným frazematickým prvkem dramát *Domeček pro panenky* a *Heda Gablerová* je věta „sligt noget gør man ikke“. Stejně jako předchozí výrazy, i tuto větu použije postava se stejným předznamenáním ve stejné situaci. Jde o Krogstada a Bracka v okamžiku, kdy cítí, že mají hlavní hrdinku „v hrsti“. Obě hrdinky se kvůli jejich jednání dostaly do nebezpečí a uvažují o sebevraždě. V tomto okamžiku Krogstad i Brack vyslovují všeobecné společenské pravidlo: „Sligt noget gør man ikke.“

Nora k sebevraždě nakonec důvod nemá, Heda však zdánlivě také ne, proto jí Brack říká: „Sligt noget siger man. Men man g ø r det ikke.“ (str. 393) („To se jen tak říká. Jenže se to nedělá.“ [HF, str. 160]) Klidně, s vědomím své převahy konstatuje, že takové věci se „obvykle“ nedělají. Po Hedině smrti mu však nezbyde, než se „ochromeně“ podívat: „Men, gud sig forbarne, - sligt noget g ø r man da ikke!“ (str. 395) („Ale proboha živého - to se přece nedělá.“ [HF, str. 164])

Tato jazyková souvislost se nám přestane zdát náhodná, když si uvědomíme, že Hedinou sebevraždou dovedl Ibsen osud své ženské hrdinky k nejzazší hranici. V prvním dramatu autor touto větou naznačuje, že společnost si činí nároky mluvit hrdince do života, v posledním však tyto nároky jasně odmítne.

V tomto oddílu jsme uvedli některé konkrétní výrazy, kterými spolu tato dramata souvisejí. Vzhledem k tomu, že Ibsen používal tyto výrazy soustavně, v kapitolách pojednávajících o jednotlivých překladech nás bude zajímat, jak s nimi pracovali překladatelé. Pokusíme se zjistit, zda si těchto spojitostí všimli, a pokud ano, zda je reflektovali i ve svých

překladech, zda pro ně v češtině našli odpovídající řešení, jímž by pokryli všechny významové nuance těchto výrazů.

3. Překlady

Při srovnávání překladů bude vhodné postupovat stejnou metodou, jaké volí v průběhu procesu překládání sám překladatel. Po literární a jazykové analýze originálu se tedy zaměříme na cílový jazyk. Podobně jako překladatel si musíme uvědomit, k jakému literárnímu žánru patří výchozí text (v našem případě jde o divadelní hru), jaká jsou jeho jazyková, kontextuální a významová specifika (stejně jako překladatele nás bude nejvíce zajímat, jakými prostředky je tvořen dramatický text) a jaké jsou jeho obecné rysy a funkce.

Dále se zmíníme i o tom, jak se vyvíjela teorie překladu a jak se proměňovala i překladatelská praxe během různých období, v nichž překlady Ibsenových her vznikaly. Ibsenova dramata byla do češtiny překládána od 70. let 19. století, nejnovější překlady pocházejí z 80. let 20. století, časové rozpětí tedy činí více než 100 let. Přestože při porovnávání konkrétních překladatelských řešení bude naším výchozím bodem přítomnost, současný vztah k jazyku i novým významům, které do Ibsenových her vnesla druhá polovina 20. století, budeme se snažit nastínit také dobový kontext a okolnosti vzniku překladů. Ty však budeme sledovat jen jako historické pozadí, do značné míry ovlivňující překladatelskou metodu i volbu výrazových prostředků.

3.1 Vztah překladu k obecné povaze dramatického textu

Od ostatních literárních druhů se dramatický žánr liší především tím, že textová část je tvořena výhradně jazykovými promluvami a scénickými poznámkami. K dramatickému textu ovšem neoddělitelně patří i další mimotextové složky, nezbytné pro divadelní realizaci hry - např. režijní a herecká interpretace, scéna, kostýmy, rekvizity, atd. Tyto složky však bezprostředně vycházejí z textu a mají spíše ilustrativní funkci. Základem divadelní realizace hry je autorský text (či překladatelova interpretace autorského textu).

Nejdůležitějším, nikoli však jediným východiskem pro překlad je psaná předloha dramatu. Překladatel si musí neustále uvědomovat, že drama je implicitně určeno k provedení na jevišti a že překlad se tomuto (byť nepřímému) požadavku musí ve všech směrech přizpůsobit. Jak píše J. Levý „...překladatelský přístup k divadelnímu textu nelze vystihnout nějakým přímočarým a statickým stanoviskem. ... Jde spíše o soustavu proměnlivých postupů, podřízených překladatelovu pojetí příslušných dramatických útvarů a jeho představě o hlavním cíli představení.“ (1983, str. 193)

Překladatel musí mít na zřeteli, zda bude překládat drama veršované či prozaické, tragédii či komedii, apod., a tomu pak přizpůsobit svou interpretaci.

Základním prvkem dramatického textu, k němuž se překladatel dostává nejprve coby čtenář, je dramatický dialog (nebo monolog). Už v této fázi je třeba vnímat originál jako „text mluvený, určený k přednesu a poslechu...“ (Levý, 1983, str. 161), který navíc na rozdíl od řeči skutečného života „...nese, rozprává, urychluje a zvýrazňuje děj.“ (Tille, 1996, str. 94)

Dramatický dialog představuje pro autora základní materiál pro výstavbu dramatu - lze jím vyjádřit akci, časové souvislosti, ale i vnitřní charakteristiku jednotlivých postav (prostřednictvím jejich emocí, přání nebo např. povahových rysů, ozvláštňených pomocí jazyka). K naposled zmiňovanému příkladu funkce dramatického dialogu podotýká Levý: „Styl řeči postavy se v dramatu stává jednáním: vyznačuje nejen její charakter, nýbrž vytváří tím také zároveň předpoklady pro její konflikt a obecně pak pro konflikt různých životních postojů a názorů, které jsou jednotlivými postavami ztělesňovány.“ (1983, str. 181)

Překladateli poskytuje dramatický dialog stejné možnosti jako autorovi - musí však respektovat autorův záměr. K tomu, aby ekvivalentně převedl styl řeči jednotlivých postav v dramatu, musí si všimnout stylistických vrstev jejich promluv, jazykových zvyků a zvláštností i míry emocionality, kterou jejich řeč obsahuje. Sám Ibsen k tomuto tématu jednou poznamenal: „Jazyk musí znít přirozeně a způsob vyjadřování musí být charakteristický pro každou postavu v dramatu, vždyť ani lidé se nevyjadřují jeden jako druhý... Účinek dramatu závisí na tom, zda bude mít obecenstvo pocit, že naslouchá něčemu, co se v životě skutečně odehrává.“^{xxviii} (Meyer, 1992, str. 540)

Když si překladatel uvědomí, že jazyk dramatu je jazyk mluvený, neměl by ve svém překladu opomenout ani skutečnost, na kterou dále upozorňuje V. Tille, a sice že „mluvené slovo... musí být jasně artikulováno, srozumitelné, neboť uplývá nenávratně, nelze ho

opakovat, nelze se k němu vrátit, nelze ho pohodlně zažívat. Co posluchač nepochopí naráz, mizí nenávratně.“ (1996, str. 94)

Jak už jsme se zmínili v jazykové analýze originálu, Ibsenův jazyk představuje vrstvu běžného hovorového jazyka, jakým se mluvilo v Norsku koncem 19. století. Překlad Ibsenových her, o nichž je zde řeč, by se tedy měl co nejvíce přibližovat hovorovému jazyku. Jak ovšem tvrdí Tille i Levý, hovorový jazyk nelze uvádět na jeviště bez jisté míry stylizace. Levý doslova píše: „Jevištní řeč se odlišuje... od běžné řeči v každodenním užití a tato stylizace je jedna z konvencí divadla.“ (1983, str. 165) Bez ní by totiž hovorový jazyk ztratil onu Tillem zmiňovanou funkci hnacího motoru děje, neboť běžný hovor často k žádnému cíli nedojde, nic nevyřeší ani z něj není možné vyvozovat žádné závěry.

Další z obecných charakteristik dramatického textu je jeho místní a časová určenost, která do něj vstupuje skrze autorovu osobnost. Každý dramatický text je ovlivněn dobou svého vzniku, událostmi, které tuto dobu charakterizovaly, i tehdejším kulturním povědomím společnosti. Tomu se přizpůsobuje námět i stav jazyka, který zůstává v dramatu navždy zachycen v určitém okamžiku svého vývoje. Stejně tak je jazyk dramatu definován i místními reáliemi.

I překladatel je ovlivněn těmito dvěma veličinami, i v překladu se budou zrcadlit souvislosti doby a místa vzniku překladu. A nakonec i sám divák (neboli vnímatel textu) bude, jak tvrdí Nordová v knize *Text Analysis in Translation*, podléhat situaci, v níž k němu text (či v případě dramatu mluvené slovo) přichází, svému společenskému zázemí, znalostem světa nebo svým komunikačním schopnostem. Nordová dále navrhuje, jak by měl překladatel k této kulturní předurčenosti textu přistupovat - poskytnout čtenáři jakýsi „kulturní“ filtr mezi textem výchozím a textem cílovým. V. Procházka spojuje toto téma překladatelovy povinnosti převést text do své jazykové kultury s dobovou otázkou, když říká, že je třeba „transponovat dílo nejen z jazyka do jazyka, ale i z jedné kulturní epochy do druhé, resp. z jednoho kulturního okruhu do druhého.“ (1996, str. 233)

I sama recepcí dramatického textu je zajímavým fenoménem - může se totiž uskutečnit buď čtením, kdy jde podle *Slovníku literární teorie* o „přímou nezprostředkovanou konkretizaci smyslu textu“ (1984, str. 83), nebo přímo v divadelním představení, které z tohoto textu vychází. Tento způsob vnímání textu *Slovník* označuje jako „konkretizaci nepřím[ou], zprostředkovan[ou] dalšími tvůrčími subjekty (režisér, herci a ostatní tvůrci představení).“ (op. cit., str. 83) Při nepřímé konkretizaci však do děje zasahuje také aktivita

překladatelova - i on má možnost smysl hry a její vyznění modifikovat a vykládat je vnímateli.

Posledním obecným rysem dramatického (ale i všeobecně literárního) textu je jeho stárnutí. V závislosti na rychlosti jazykového vývoje zastarává původní dílo i překlad (a drama možná ještě o něco rychleji než ostatní žánry, protože je založeno na mluveném slově). Zastaralé se dnes mohou zdát výrazy, které se před dvaceti, deseti nebo i pěti lety jevily jako zcela běžné.

Otázkou však zůstává, jak by měl na stárnutí původního textu reagovat překlad. Názorů na míru zachování dobové patiny originálu existuje tolik, kolik je překladatelů samých. Co se týče překládání Ibsenových her, jako jediní nemuseli tento problém řešit Pešková, Arbes a Lucek, jejichž překlady vznikly v 80. a 90. letech 19. století. Jako Ibsenovým současníkům se jim do rukou dostal text současný, a mohli ho tedy převádět jazykem své doby. Pozdější překladatelé se však řešení otázky jazykové aktualizace vyhnout nemohli. Z celkového počtu překladů, jež vznikly v minulém století, můžeme soudit, že téměř v každém desetiletí nacházeli překladatelé na tuto otázku jinou odpověď a po čase cítili potřebu překládat Ibsena znovu - jinak či lépe, případně současnějším jazykem. Autor prozatím posledního překladu Ibsenovy *Hedy Gablerové* František Fröhlich zaujal k tomuto tématu jednoznačné stanovisko v předmluvě ke knižnímu vydání svého překladu: „Problém časového odstupů mezi původní jazykovou podobou dramatu a tím, jak na domácí publikum působí dnes, je [v překladu] do jisté, značné míry odstraněn: dnešní překladatel... bude pochopitelně překládat do jazyka současného, tedy dnešního, a tak dá režisérovi, dramaturgovi a hercům do rukou text, který by měl - pokud možno - zprostředkovat aktuálnost dramatu pro dnešního diváka.“ (1996, str. 11)

Tímto názorem objasňuje Fröhlich základní principy svého překladatelského postupu, odpovídajícího názorům na překládání na konci 20. století, a mimoděk tím plní přání samotného Ibsena, který v jednom dopise definoval své základní představy o převádění svých děl do cizích jazyků: „Jazyk překladu se musí co nejvíc blížit běžné, každodenní řeči. Veškerým knižním obratům je nutno se při překládání dramatu, a zvláště mých, pečlivě vyhýbat. Mým cílem je totiž vyvolat ve čtenáři nebo divákovi dojem, že má před sebou kus skutečného života.“^{cxix} (Meyer, 1992, str. 525)

V tomto postulátu vystihl Ibsen nejobecnější funkci dramatu jako takového, a sice ukázat divákovi (nebo čtenáři) jeho vlastní svět v jiném světle, dovolit mu pohlédnout zvnějšku na vlastní život i na společnost, v níž žije.

3.2 Překlady Ibsenových her do češtiny s přihlédnutím k obecnějším tendencím ve vývoji české překladatelské teorie a praxe

Do českého prostředí se Ibsenovy hry zpočátku dostávaly zcela jednoznačně z německých zdrojů. Jak konstatuje Levý, tradice „překládání z druhé ruky“, která byla typická pro dobu obrozenskou, „...zasahuje až hluboko do 19. století.“ (1996, str. 77) V Čechách coby součásti rakousko-uherské monarchie byl vliv německé jazykové kultury v době, kdy k nám začaly pronikat první Ibsenovy hry, poměrně silný. Ibsen byl díky příbuznosti svého jazyka s němčinou vnímán spíše jako reprezentant germánské literatury než samostatné literatury norské. Přestože první překlady jeho děl vznikaly pro divadelní inscenace už koncem 70. let 19. století, povědomí o jeho původu a pozadí jeho tvorby se do Čech dostávalo pozvolna. Teprve v 90. letech 19. století poskytly esej F. V. Krejčího (1897) a studie J. Karáska (1898) první rozsáhlejší rozbory Ibsenovy osobnosti a díla. První překlady pocházející přímo z originálu začaly vznikat až na počátku století dvacátého.

První hrou Henrika Ibsena přeloženou do češtiny byly *Samfundets støtter* (pod názvem „Podpory společnosti“) a jejich premiéra se uskutečnila v Královském zemském českém divadle v Praze (pozdější Národní divadlo) v roce 1878. Její uvedení inicioval tehdejší dramaturg Prozatímního divadla Jakub Arbes, o tom, kdo hru pro tehdejší nastudování přeložil, však není známo nic.

O raných překladech můžeme s jistotou tvrdit, že vznikaly především pro potřeby jednotlivých divadel a divadelních společností. První, kdo začal systematicky uvádět Ibsena na česká jeviště, a zasloužil se tedy i o vznik překladů, byl Pavel Švanda ze Semčic. Jeho soubor měl zásluhy na českých premiérách několika Ibsenových her. Jednou z nich byl právě *Domeček pro panenky*, jehož premiéra se uskutečnila 25. prosince 1887 v Brně. Pro ni vznikl překlad Elišky Peškové s názvem „Vánoce“ (vydaný M. Knappem v roce 1888).

Na překlad se tehdy v divadelním prostředí hledělo jen jako na jeden z mnoha skladebných prvků divadelního představení, které toto představení pomáhaly realizovat, nikoli jako na jeho základní kámen. Stejně jako tehdy ještě neexistovala samostatná funkce režiséra

nebo například kostymérky, nebyl ani překlad dílem profesionálního překladatele. Překlady se zabývali lidé, jejichž povolání bylo často úplně jiné (Pešková byla v první řadě herečka, Bjørnsona pro Národní divadlo zase překládal jeden z předních členů tamějšího hereckého souboru J. Bittner). Vznikaly jaksi mimochodem, podobně jako kulisy a kostýmy.

Tento pohled na překladatelskou práci nutně poznamenal i překlady samé. Za základní charakteristiku této překladatelské etapy považuje J. Levý fakt, že „překladatelství... má... cíle spíše informativní než tvůrčí“ (1996, str. 148) a že „překlad [se stal] v první řadě obsahovou interpretací předlohy.“ (op.cit., str. 149) Protože překlad divadelních her nebyl vnímán jako věrná reprodukce výchozího textu, ale spíše jako pokus o zprostředkování obsahu a atmosféry díla bez ohledu na původní text autorův, nemůžeme všechna překladová díla, která byla vydávána v 19. století, považovat za skutečné překlady. V překladu divadelních her (tedy alespoň tak, jak je reprezentován Eliškou Peškovou) je ještě patrná starší překladatelská tendence, která neklade jasnou hranici mezi překladem a původní literární dílo. Překladatel tedy cítí potřebu autorsky do díla zasahovat v rámci svých estetických názorů. Jedním z příkladů tohoto „nepřekladatelského“ postupu mohou být „Vánoce“ Peškové. Autorka vynechala celé pasáže nebo věty, které jí připadaly nadbytečné, přestože v celkové stavbě dramatu mají svou funkci, jiné pasáže naopak svévolně přidala.

Rok po vydání prvního českého „překlady“ tohoto dramatu vychází překlad Jakuba Arbesa nazvaný „Nora“, který byl určen pro představení v Národním divadle. Jakub Arbes byl spisovatel, novinář, kritik a dramaturg Národního divadla. Jeho překlad nikdy nevyšel tiskem, zachovaly se jen nápočední knihy, používané při představeních a psané ručně. V jednom z dochovaných rukopisů překladu (na rozdíl od krasopisně psaných nápočedních knih je dosti nečitelný, s mnoha škrty, změnami a doplňky - zatím se však nepodařilo zjistit, je-li to rukopis pocházející přímo z pera Arbesova) nacházíme na první straně zajímavou informaci: drobnou poznámku „od V. Langena převod“. Nabízí se zde potvrzení našeho předpokladu, že první překlady Ibsenových her byly pořizeny z němčiny. V té době totiž existoval jediný autorizovaný překlad *Domečku pro panenky* do němčiny, jehož autorem byl Wilhelm Lange. Na domněnku, že překlad Arbesův i Peškové pochází ze stejného pramene, poukazuje také změna, kterou provedli oba překladatelé ve jméne postav Nilse Krogstada: Jiřík Günther (Pešková) a Jindřich Günther (Arbes).

Těmito dvěma překlady se v kapitole věnované překladům *Domečku pro panenky* nebudeme do detailu zabývat právě z výše zmíněných důvodů - jde zřejmě o překlady z němčiny a nejsou to ještě překlady v pravém slova smyslu. Můžeme však konstatovat, že na

překlady Peškové je očividně patrný překladatelský amatérismus. Srovnání s norským originálem nám prozradí, jak daleko se může takzvaný „překlad“ od originálu dostat. Nejde jen o dramatizační úpravy a vynechávky, z Ibsenova dramatu v podání Peškové nakonec vznikla jen značně zamlžená česká parafráze.

Arbesův překlad je daleko profesionálnější. Arbes sám byl spisovatel a jako dramaturg Prozatímního divadla musel dbát na kvalitu češtiny při všech zkouškách. Jak píše F. Černý, Arbesovým úkolem bylo: „...co nejpřísněji dbáti o správnost jazyka českého a za tou příčinou korigovati chyby buď spisovatelů, překladatelů aneb i herců.“ (2000, str. 78) Přestože zřejmě vycházel z německého překladu, v mnohých pasážích se blíží norskému originálu. Nacházíme u něj sice některé lapsy, většinou z důvodu nepochopení výchozího textu, jde však jen o podružné maličkosti, celkový charakter dramatu zůstává v podstatě nezměněn. Pomineme-li určitou zastaralost lexika, která je celkem pochopitelná s ohledem na to, že jde o překlad už přes sto let starý, předčí Arbesův překlad i některé pozdější převody. Arbes poskytuje divákovi na svou dobu poměrně moderní interpretaci Ibsenova textu. O kvalitách jeho překladu svědčí i to, že ho pražské Národní divadlo používalo pro všechny své inscenace až do roku 1933, přestože v té době už existovaly překlady novější.

Téměř vzápětí po prvních dvou překladech *Domečku pro panenky* vzniká český překlad dramatu *Přízraky*, jež pod názvem „Příšery“ vydal Alois Lucek také v nakladatelství M. Knappa v roce 1891. Tato hra se v českém divadelním prostředí setkala s jistými obtížemi, jak se dovídáme z časopisu *Česká Thalia*: „Ibsenovy Příšery byly censurou pražskému ochotnictvu zakázány ...pro tendenci a obsah ‚zřejmě necudný‘. ... Naši ‚idealisté‘ mohou si gratulovati, nebudou se musit příliš namáhati a všechna ta ‚nemravná‘ produkce půjde brzy k čertu, nebo alespoň nebude náš národ huben a ubíjen s jeviště.“ (1891, str. 32)

Cenzurní zákaz zřejmě poznamenal obecné povědomí o této hře natolik, že byla česky poprvé hrána až v roce 1901, kdy ji uvedlo Švandovo divadlo pod názvem „Příšery“. Protože se nám však o této premiéře nepodařilo objevit žádný záznam, nevíme, zda byla uvedena právě v Luckově překladu. V Národním divadle se *Přízraky* podařilo inscenovat až v roce 1910.³

V letech 1900-1918 se překládání, ale hlavně inscenacím Ibsenových her věnoval jeden z předních českých divadelních režisérů Jaroslav Kvapil. Roku 1900 byl Kvapil

³Premiéra *Přízraků* v Čechách se odehrála v roce 1897 v italštině v pohostinském vystoupení italského herce Ermeta Zacconiho. Pallas k němu však dodává: „... herec dopustil se chyby, kterou těžko by mu bylo odpustilo obecnstvo, kdyby bylo rozumělo slovům. Příznaky paralysy se projevovaly u něho předčasně... Správně se tehdy poukazovalo, že hrál něco jiného než Ibsena.“ (České divadlo, 1918, str. 47)

jmenován do funkce dramaturga a režiséra činohry Národního divadla a do roku 1918 připravil a uvedl v tomto divadle celkem devět premiér Ibsenových her. Kvapilovu uměleckému zaměření nejlépe vyhovovala Ibsenova dramata z let osmdesátých, mezi něž patří i hry, jež jsou tématem této práce. Kvapil prosazoval realistické pojetí dramatu, zajímaly ho však i procesy odehrávající se v nitru postav, odtud také název pro kvapilovský styl inscenování her - psychologicko-realistický. Kvapil poprvé odhalil symboliku Ibsenových her a reflektoval tento hlubší přesah i ve své režii.

Kvapil přeložil celkem šest Ibsenových dramát, z nichž se budeme zabývat pouze jeho překlady „Paní z námoří“ (1906), „Strašidel“ (1909) a „Heddy Gablerové“ (1911) (všechny vydané v nakladatelství J. Otto).

Hned prvním Kvapilovým ibsenovským počinem coby režiséra Národního divadla byla „Nora“. Premiéru měla 7. října 1901 a hrála se (se změnami v obsazení) až do roku 1914, celkem měla 24 repríz. U „Nory“ zvolil Kvapil starší Arbesův překlad, jak jsme již zmínili, byl to překlad velmi profesionální, a proto zřejmě Kvapil necítil potřebu si hru přeložit sám. Později už pro své inscenace používal překlady vlastní. Ibsenovy hry byly v jeho překladu v Národním divadle uvedeny v roce 1905 „Paní z námoří“, 1910 „Strašidla“ a 1911 „Hedda Gablerová“. Kvapil vytvořil jakýsi cyklus, založený na pravidelném uvádění Ibsenových dramát, jímž umožnil českému publiku, aby si o nich utvořilo komplexní představu.⁴

Po premiéře „Paní z námoří“ v Kvapilově překladu v roce 1905 se objevuje v *Divadelním listě Máje* poznámka autora, používajícího pseudonym Lévin: „Překlad některými výrazy nepřiléhá k myšlence. Proč se u nás Ibsen překládá z němčiny, když máme výborné znalce norštiny, jako je Karel Kučera, neb Hugo Kosterka?“ (1906, str. 61) Tato recenze nám poskytuje důležitou informaci a dovoluje nám nastolit tuto hypotézu: pokud autor věděl, že „Paní z námoří“ byla (Kvapilem) přeložena z němčiny, můžeme předpokládat, že i ostatní překlady dramát, jež vzešly z Kvapilova pera, pocházejí z němčiny. Tato hypotéza není potvrzená, je možné, že si Kvapil nechával vypracovat doslovný překlad z norštiny a podle něj potom vytvářel své překlady. Ale pokud by byla správná, můžeme se domnívat, že většina překladů, které se provozovaly na českých scénách (nejméně) do roku 1918, pocházela z němčiny.

⁴ Kvapilova aktivita však dala prostor i tomu, aby se na našich jevištích objevovali v Ibsenových hrách umělci z ciziny. Jednou ze zahraničních návštěv byla přední herečka Královského divadla v Kodani Betty Henningsová. Henningsová v Kodani ztvárnila mnoho ženských charakterů z Ibsenových her, dalo by se říct, že byla Ibsenovou „dvorní“ herečkou. Divadelní listy její výkon v „Noře“ a „Divoké kachně“ v Národním divadle v roce 1904 velice chválily (v českém nastudování hrála Henningsová dánsky).

Je však zřejmé, že ještě ani v této době se v divadelním prostředí umělecké disciplíně překladu ještě nepřikládala taková váha jako v pozdějších letech. Stále byl považován jen za jednu z mnoha součástí představení. Ke stejnému závěru došel i Fröhlich, který píše: „snad to není závěr ukvapený, vyvodím-li jej ze skutečnosti, že v Kvapilových pamětech není o jeho překladech jiné zmínky než opakované poznámky, že tu či onu hru sám přeložil...“ (1986, str. 47)

Ibsenovy hry uváděla v letech 1900 - 1918 i menší pražská divadla. Na prvním místě musíme uvést Švandovo divadlo, které po roce 1904 poskytlo prostor názorové opozici proti Kvapilovu uměleckému pojetí, a sice Kruhu českých spisovatelů a jeho divadelním cyklům. Podle *Divadelních listů* v rámci těchto divadelních cyklů uvedlo Švandovo divadlo v roce 1906 „Heddu Gablerovou“ v překladu Huga Kosterky. Tento překlad zřejmě nevyšel tiskem, a proto se pro naši analýzu nedochoval.

Literární cykly Kruhu českých spisovatelů se později přesunuly ze Švandova divadla do Divadla Na Výstavě, neboli Uránie. V Uránii se v roce 1909 objevila také Ibsenova „Nora“ v překladu Bedřicha Šalouna. Tento překlad vyšel už v roce 1906 v pražském nakladatelství M. Knappa a na předsádce je uvedena informace, že překlad byl pořízen „dle čtvrtého vydání originálu“. Postavy už také nesou jména, která jim přisoudil Ibsen, a proto můžeme předpokládat, že tento překlad pochází přímo z norštiny. Bedřich Šaloun však ještě nebyl ani profesionální překladatel, ani nordista. V *Lexikonu české literatury* se dovídáme, že pracoval jako knihkupecký a nakladatelský pracovník v různých nakladatelstvích (M. Knapp a Zora). Jeho překladatelská činnost není nijak rozsáhlá, kromě Ibsena překládal ještě z němčiny (autory G. Hauptmanna a O. Ernsta). V Šalounově překladu „Nory“ se jako v jediném objevuje Ibsenova varianta „happy-endu“.

Překládání Ibsenových her na počátku 20. století je možné rozdělit na dvě odnože - k první, poněkud „oficiálnější“ patří Kvapil, o jehož překladech přesně nevíme, z jakého zdroje pocházejí, ale jako překladateli mu nemůžeme upřít soustavnost ve výběru her. Zmiňovanou „oficialitu“ vyvozujeme z faktu, že se tyto překlady provozovaly v Národním divadle.

Druhá odnož zahrnuje autory překladů, jež se provozovaly na menších scénách či při literárních cyklech nebo pouze vyšly tiskem. Mezi ně patří právě Bedřich Šaloun, J. V. Voženílek (jeho překlad „Heddy Gablerové“ vyšel v nakladatelství M. Knapp v roce 1906),

Hanuš Hackenschmied („Paní z námoří“ v nakladatelství B. Janda v roce 1930) a především Hugo Kosterka.

Ve 20. a 30. letech dvacátého století se postupně začali ujímat překladů literárních děl ze severského prostředí odborníci - překladatelé nebo filologové, kteří dobře znali jazyk i severské prostředí (např. A. Kraus, M. Lesná-Krausová a K. Kučera). Některé překlady Huga Kosterky sice vycházejí ve stejném období jako díla těchto nordistů, Kosterka však začal s překládáním Ibsena už na počátku století a i jeho pozdější překlady svým vyzněním setrvávají ve starším období.

V *Lexikonu české literatury* se dočteme, že Hugo Kosterka byl původně poštovním úředníkem, později radou ministerstva pošt. Jazykové znalosti získal na svých cestách po Evropě. Cestoval zřejmě často - byl totiž překladatelem z norštiny, dánštiny, švédštiny, němčiny, angličtiny, italštiny, francouzštiny, španělštiny, portugalsštiny a charvátštiny. Po výčtu všech jeho překladatelských aktivit se nutně nabízí otázka, zda kvalita jeho překladů odpovídá kvantitě jazyků, z nichž překládal. Kosterka přeložil celkem čtyři hry Henrika Ibsena, nás bude zajímat jeho překlad „Nory“, který vyšel v roce 1929 v nakladatelství Sphinx B. Jandy. K tomuto vydání je připojena také předmluva nordisty Gustava Pallase.

Shrnuli jsme základní tendence v překládání Ibsenových her na počátku 20. století, rádi bychom však ještě nastínili obecné názory na překládání, které panovaly v té době. Překladatelé, jejichž díla vznikala na počátku dvacátého století, byli ovlivněni dvěma odlišnými přístupy k překladu, které se v Čechách objevily v druhé polovině 19. století. Prvním z nich byl překladatelský přístup Vrchlického, který kladl větší důraz na formu než na obsah. Tento postoj komentuje Levý: „[U Vrchlického souvisí] hledisko celostní s přeceněním formy: detail... je podřízen celku...“ (1996, str. 173) Druhý přístup prosazoval ve své překladatelské činnosti J. V. Sládek, který vycházel spíše z obsahu, formu pokládal za druhořadou. „Jeho cílem [byla] přesnost významová, třeba i na úkor věrnosti formální.“ (op. cit., str. 174)

Následující generace překladatelů, a zvláště ta, která přišla v 90. letech 19. století, nemohla tuto tradici přehlížet, musela na ni nějak navázat - buď ji přijmout, nebo revidovat. Generace mladých překladatelů (ale i spisovatelů), jež zahrnovala často i protichůdné skupiny (např. Česká moderna - v jejím kruhu se pohyboval mj. i Hugo Kosterka, dekadenti i symbolisté, i Masarykovi „realisté“), v této době začala napadat překladatelskou metodu Vrchlického, a jak podotýká Levý: „šlo o nejprudší zápas o překladatelskou metodu, jaký byl

kdy u nás veden...“ (1996, str. 187) Tyto literární skupiny téměř bez výjimky prosazovaly požadavek, aby překlad byl „věrný“ originálu, tedy aby zachovával jeho význam i jazykovou individualitu.

Je zřejmé, že překlad nemůže zachovávat pouze formu originálu (jak se domníval Vrchlický), musí zůstat „věrný“ i v ostatních složkách. Z Levého definice „věrnosti“ ovšem vyplývají i jistá úskalí tohoto přístupu: „Věrný překlad... připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu.“ (1983, str. 112) Jan Zábřana k tématu doslovnosti dodává: „...jsou věci, které je třeba překládat co nejpřesněji, pokud možno se zachováním větných konstrukcí a formálních kontur... Často [však] platí, že nepřesnější překlad věty není *dobrý překlad*. Z mnoha důvodů, většinou ale proto, že česká věta sice přesně tlumočí to, co řekl autor, ale česky bychom to řekli jinak.“ (1989, str. 408-409)

Podrobněji se charakteristickým rysům tohoto období, ve kterém hlavním cílem překladatele byla „věrnost“ originálu, věnuje Vladimír Procházka ve své stati „Poznámka k překladatelské technice“, která původně vyšla v časopise *Slovo a slovesnost* v roce 1942. Procházka popisuje tehdejší překladatelskou techniku (i s jejími negativy) jako „technik[u] směřující hlavně k věrnému tlumočení jednotlivostí, vytržených z překladatelského kontextu takřka ve vsí souvislosti.“ (1996, str. 243) Tento přístup také znemožnil překladateli „překonat uspokojivě odlišnosti obou jazykových struktur..., vmyslit se do původního díla a vyhmátnat jeho tematické uzly.“ (op.cit., str. 243) Navíc „ve spojení s tehdejší jazykovou teorií ohrozil vážně mluvnost... překladu, a tím i jeho jevištní úspěch.“ (op.cit., str. 243) Jak později uvidíme, tento popis přesně vystihuje základní charakteristiku všech překladů Ibsenových her, jež vznikly v období před druhou světovou válkou.

Mezi konkrétní prohřešky, vycházejícími z tehdejší jazykové teorie „purismu“, které Procházka vytýká příliš „věrným“ překladům, patří například „záporový genitiv, kde je to jen trochu možno, v doplňku napořád adjektivum v nominálním sklonění, infinitivy na -ti, plný tvar spony *jest*, převahou silný tvar *mne* v akuzativu...“ (op. cit, str. 242) Další podobné překladatelské neobratnosti doplňuje ve svém článku „Klasická čeština na jevišti“ Tille: „sloveso vrážené násilně až na konec, podřadné věty nakupené před větou hlavní, nemožné přechodníky...“ (1996, str. 99)

Posledním vydaným překladem námi zkoumaných dramát v předválečné době je překlad „Paní z námoří“ Hanuše Hackenschmieda z roku 1930. Pak následuje téměř třicetiletá mezera, během níž se tato čtyři Ibsenova dramata nepřekládala ani nevydávala. Během této

doby prošel pohled na překládání dalším vývojovým stadiem. Levý považuje za nejobecnější východisko pro periodizaci pojetí překladů kolísání mezi překladatelskou „věrností“ a „volností“. Jestliže si tedy předválečná generace České moderny stanovila za svůj hlavní cíl „věrnost“, v jejich provedení však bohužel mnohdy spíše „doslovnost“, následující léta opět přinesla návrat k „volnosti“. Podle Levého se moderní překladatel „odpoutává od jazykového materiálu a soustřeďuje se na dílo, pak přichází k poznání, že ani dílo není objekt statický a izolovaný, ale výsledek procesu tvůrčího a východisko dalšího procesu vnímání.“ (1996, str. 234)

Poválečné překlady se svými teoretickými východisky už příliš neliší od překladů moderních. Jejich hlavními požadavky při překládání Ibsenových her (ke kterým už musí přistupovat jako k textům v podstatě historickým) jsou přirozenost a mluvnost jazyka překladu, z čehož vyplývá také potřeba jazykové aktualizace oproti originálu, a dále ekvivalence působení dramatického textu na čtenáře/diváka - hlavním cílem už nebylo převést jednotlivé detaily, ale dosáhnout celkového souznění překladu s originálem.

Koncem 50. let začalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění vydávat soubor her Henrika Ibsena. Podílela se na něm skupina překladatelů - nordistů (např. Božena Ehrmannová, Jan Rak, Milada Lesná-Krausová, nebo Dagmar Pallasová) a jejich záměrem bylo vytvořit kompletní, moderní překlad Ibsenových her. Předmluvou a poznámkami opatřil tuto edici nordista a literární vědec Radko Kejzlar. Autory překladů z této edice, jimiž se budeme zabývat my, jsou Karel Kraus a Jan Rak - „Domov loutek“ (1958), Dagmar Pallasová - „Strašidla“ (1958), Božena Ehrmannová - „Paní z námoří“ (1959) a Jan Rak - „Hedda Gablerová“ (1959). Přestože některé z těchto překladů vyšly dříve nebo později i v jiných edicích, budeme považovat za jejich definitivní variantu text zahrnutý do sebraných spisů a z něj také budeme vycházet v našem srovnávání.

Kromě tohoto celistvého pokusu o souborné vydání Ibsenových her se už od roku 1958, ale hlavně v průběhu 70. let objevovaly samostatné pokusy jednotlivých překladatelů, většinou v rámci nějaké plánované inscenace, jejíž režisér si vyžádal nový překlad. Hovoříme o překladu „Paní z námoří“ Přemysla Wiesnera z roku 1958, stejný název zvolila pro svůj překlad i Dagmar Cimická v roce 1972 a Jiří Roy v roce 1974. Poslední dva jmenované překlady existují pouze v rukopisné podobě a vznikly pro potřeby divadelních představení v Divadle F. X. Šaldy v Liberci (Cimická) a v Těšínském divadle v Českém Těšíně (Roy). Těmito dvěma překlady *Paní z moře* se nebudeme podrobně zabývat, neboť jsou to spíše divadelní úpravy než skutečné překlady. Dále se musíme zmínit ještě o překladu „Přízraky“,

jehož autorem je František Tvrdoň. Tento překlad zřejmě existuje pouze v jediné rukopisné kopii, navíc neznáme ani dobu jeho vzniku, a kvůli této nedostupnosti se mu také nebudeme věnovat. Dalším samostatným překladatelským počinem je převod „Nory“ Jiřího Dalíka a Luba Mauera z roku 1976, který také existuje pouze v manuskriptu. Ani tento překlad se však nestane součástí naší analýzy, neboť jsme po jeho prostudování dospěli k závěru, že jeho překladatelská metoda silně připomíná přístup Elišky Peškové. Autoři svévolně vynechávají pasáže, mění smysl klíčových replik, a tím vlastně vytvářejí spíše parafrázi původního dramatu.

Posledním překladatelem, který dosud zaměřil svou aktivitu na překlad Ibsenových dramát (nutno dodat, že jako jediný ze všech autorů přeložil všechny čtyři hry, jimiž se zabýváme), je František Fröhlich. Fröhlich je jedním z předních českých anglistů a nordistů, díky jehož překladům se český čtenář může seznámit s podstatnou částí dánské literatury. Byl první, kdo se rozhodl překládat názvy Ibsenových dramát v souladu s originálem, nikoli podle vžitě tradice, v níž byly dlouhá léta vydávány a inscenovány. Nejprve překládá *Domeček pro panenky*, který však vyšel tiskem pouze jako příloha časopisu *Divadlo* v roce 1998, z roku 1981 pochází překlad *Hedy Gablerové*, který se objevil v nastudování této hry v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v roce 1983 a tiskem vyšel v roce 1996 v programu Městského divadla v Brně, v roce 1986 vzniká *Paní z moře* (text je dostupný v paperbackovém vydání nakladatelství Dilia) - v témž roce je uvedena (ovšem jako „Paní z námoří“) v Divadle Na Zábřadlí, a konečně v roce 1988 byly uvedeny v Divadle S. K. Neumanna *Přízraky* (které dosud existují pouze jako rukopis).

Fröhlich shrnuje svůj přístup k překládání Ibsenových her v předmluvě k *Hedě Gablerové* slovy: „Naprosto nepřijatelné jsou pro mě jakékoli zásahy do Ibsenova textu, ať už vynechávky nebo vycpávky..., ale i křečovité násilná aktualizace a zesoučasňování jazykového projevu postav. To nemá Ibsen... zapotřebí: jde jen o to, aby jeho postavy (stejně jako v originálu) mluvily kultivovanou současnou, moderní řečí...“ (1996, str. 11)

Z těchto slov můžeme vyvodit dva poznatky. Za prvé, překladatelský přístup k textu doznal během století velmi výrazných změn, a za druhé - Fröhlich stručně a přesně vystihl, jakou metodu práce volí překladatel, jehož záměrem je podat nový výklad hry a otevřít dílu cestu k současnému divákovi. Námětem dalších kapitol bude, jakým způsobem se tohoto úkolu zhostili různí překladatelé.

II. ET DUKKEHJEM

překlady:

1. Pešková: Vánoce. (Nora.) M. Knapp, Praha, 1888
2. Arbes: Nora. manuskript, 1889
3. Šaloun: Nora. (Domov loutek.) M. Knapp, Praha, vydání z roku 1920
4. Kosterka: Nora. Sfinx B. Janda, Praha, 1929
5. Kraus a Rak: Domov loutek. (Nora) SNKLHU, Praha, 1958
6. Dalík a Mauer: Nora. (Domov loutek.) Dilia, Praha, 1976
7. Fröhlich: Domeček pro panenky. Sdružení přátel divadla, Praha, 1998 (příloha časopisu Divadlo č. 1/1998)

1. Název

Názvu tohoto dramatu by měl překladatel věnovat zvýšenou pozornost, neboť předjímá celkové téma dramatu. Výraz „et dukkehjem“ a složeniny slova „dukke“ také patří ke klíčovým výrazům dramatu.

Slovo „dukke“ se objevuje ve hře už v prvním dějství a prochází zajímavým vývojem (podobným jako další důležitý výraz „det vidunderlige“). V prvním dějství má ještě zcela „prostý“ význam („dukke og dukkeseng til Emmy“, „mit søde lille dukkebarn“ a „små dejlige dukkebørn“), Nora ho používá vždy, když mluví o svých dětech nebo je přímo oslovuje. Ve třetím dějství však tento výraz najednou získává hlubší význam - Nora jím popisuje samu sebe v manželství s Torvaldem, případně ve vztahu s otcem - „Han kaldte mig sit dukkebarn, og han lekte med mig, som jeg lekte med mine dukker.“ (str. 357) nebo „Her har jeg været din dukkehustru, ligesom jeg hjemme var pappas dukkebarn. Og børnene, de har igen været mine dukker.“ (str. 358). Slovo „dukke“ zde získává symbolický nádech, když je Nora začne používat ve spojitosti se svou osobou, s domovem a vztahy se svými nejbližšími, vyjadřuje jím celou svou nesvobodu. Ta vyplývá už z definice slova „dukke“, jak ji podává *BMO*: „leketøy som er modell av et menneske“ (hračka, která vypadá jako člověk). Ať už pod touto definicí rozumíme „panenku“, nebo „loutku“, vždy jde o *hračku*, se kterou si hrají nebo s ní

manipulují ostatní, která tedy nemá vlastní vůli. Když o sobě Nora v originále mluví jako o „dukke“, může vyjadřovat oba významy - jak „loutku“, tak „panenku“ - a norský/dánský divák si může vybrat, jak slovu porozumí. Za českého (ale např. i anglického) diváka však musí volit překladatel - musí si vybrat, jak slovo bude chápat v různých kontextech.

Se slovem „dukke“ také souvisí samotný název dramatu „et dukkehjem“.

„Dukkehjem“ je Ibsenův novotvar, který se ve hře objevuje pouze v názvu a vychází pravděpodobně z běžného slova „dukkestue“. *BMO* vysvětluje pojem „dukkestue“ slovy „leketøy som er et lite hus for dokker“ (hračka - malý domeček pro panenky) a jeho druhý význam „lekehus for barn“ (domek, kde si hrají děti).

Jenomže součástí složeniny je i slovo „hjem“ - (*BMO*: „fast oppholdssted for familie...“) - v češtině „domov“. Pro českého překladatele představuje název „et dukkehjem“ stejný problém jako pro překladatele do jiných jazyků. „Domov“ a „dům, domek, nebo domeček“ jsou slova s různými konotacemi i významy. Přesný a doslovný překlad názvu (založený na předpokladu, že Ibsenův neologismus „dukkehjem“ vznikl z běžného slova „dukkestue“) by tedy nejspíš zněl „domov, který připomíná domeček pro panenky“.

Překladatel by tedy měl volit nejen mezi významy slova „dukke“ („loutka“ nebo „panenka“), ale také se rozhodnout, kterou část složeniny slova „dukkehjem“ bude považovat v dramatu za významově nosnější.

V českých překladech se hra dlouho nazývala buď „Nora“, nebo se jméno hlavní hrdinky objevovalo alespoň v podtitulu. Trvalo téměř sto let, než jméno hlavní postavy z překladu názvu zcela zmizelo a překladatelé se pokusili zachovat původní Ibsenův název.⁵

V prvním českém překladu Peškové se drama jmenuje „Vánoce“, což s původním Ibsenovým názvem vůbec nesouvisí. Arbes ho pojmenoval „Nora“ a tento název se udržel poměrně dlouho. Používá ho ještě Kosterka, další překladatelé ho uvádějí buď jako hlavní název s podtitulem „Domov loutek“ (Šaloun, Dalík a Mauer), nebo obráceně - jako podtitul k názvu „Domov loutek“ (Kraus a Rak). Nejnovější Fröhlichův překlad „Domeček pro

⁵ Ani v jiných jazykových kontextech to však toto drama nemělo jednoduché. Jeho první uvedení v Anglii bylo spíše „pseudo-představení“ pod názvem „Breaking a Butterfly“. Změnu názvu provázela i změna všeho ostatního. Nora dostala nové jméno Flora a drama nový konec: Humphrey Goddard/Torvald/ statečně vezme všechnu vinu na sebe a Noře-Floře nezbude než konstatovat, že tak skvělého muže si vůbec nezasloužila. (Meyer 1992). Brzy se však v anglických překladech ujal poměrně přesný překlad „A Doll's House“ nebo „A Doll House“. V němčině existuje stejný problém jako v češtině. Němci se k tomuto dramatu zpočátku chovali dosti macešsky, když žádali pro Noru „happy-end“. Později už ho sice uváděli v původní podobě, od počátku se však hraje pod názvem „Nora“. Fritz Paul ve své eseji „World Maps of Translation“ (1997) tvrdí, že všechny překladatelské pokusy přejmenovat ho na „Ein Puppenheim“ vyšly naprázdno.

panenky“ vychází z překladatelovy analýzy výskytu a významu slova „dukke“ v průběhu celé hry.

Domníváme se, že v překládání tohoto výrazu je možné zachovat soustavnost - převádět slovo „dukke“ vždy stejným slovem, stejně jako to činí autor. V češtině se nepodaří vystihnout dvojznačnost slova „dukke“, proto je třeba zvolit ten z významů, který nejlépe vyhovuje všem situacím, kdy je slovo použito. Celkem se „dukke“ a jeho složeniny objevují (včetně názvu) v dramatu dvanáctkrát, nicméně překlad „loutka“ v textu nenachází přílišnou oporu (např. když ve třetím dějství Nora říká: „Han [otec] kaldte mig sit dukkebarn, og han lekte med mig, som jeg lekte med mine dukker.“ [str. 357]). Už ve výrazech z prvního dějství („dukke og dukkeseng til Emmy“, „mit søde lille dukkebarn“ a „små dejlige dukkebørn“) se překlad „loutka“ příliš nehodí, „panenka“ vystihuje smysl lépe.

Šaloun překládá jako: „loutka s postýlkou“, „má sladká, roztomilá panenka“, a poslední nahrazuje výrazem „způsobných dětí pes nepokouše“. Větu z třetího dějství překládá: „Říkal mi panenka a hrál si se mnou tak, jako já si hrála se svými panenkami.“ (str. 100). Fröhlich ve stati „Jak se u nás překládá Ibsen“ konstatuje, že slovo „dukke“ je v Šalounově překladu „třikrát nebo dvaapůlkrát vynecháno, pětkrát ‚loutka‘ a čtyřikrát ‚panenka‘.“ (1986, str. 37)

Kosterka se s tímto výrazem vyrovnává podobně - v prvním dějství „loutka a postýlka pro Emmu“, „má drahá, malá panenka“ a nakonec opět mění významu posledního výrazu „psi nekoušou malých roztomilých dětiček“. V třetím dějství řeší inkriminovanou větu jako „Jmenoval mne svou loutkou a pohrával si se mnou jako já jsem si pohrávala se svými loutkami.“ (str. 134) U Kosterky je slovo „dukke“ dvakrát vynecháno, jednou se objevuje jako „panenka“ a devětkrát „loutka“.

Kraus a Rak mají v prvním dějství „postýlka s panenkou“, „mou sladkou panenku“ a „hezké panenky“, ve třetím „Říkal, že jsem jeho panenka, a hrál si se mnou, jako jsem si já hrávala se svými panenkami.“ (str. 292) U Krause a Raka je slovo „dukke“ jednou vynecháno, „loutka“ se v něm vyskytuje třikrát a „panenka“ osmkrát.

Fröhlichův překlad systematicky zachovává stejnou podobu slova jako originál - ať už v názvu, nebo v prvním dějství „panenka a postýlka pro panenky“, „ty panenka moje rozkošná“ a „dětíčky jako panenky“, i ve třetím dějství „Říkal mi, že jsem jeho malá panenka, a hrál si se mnou, jako jsem si já hrála s panenkama.“ (1986, str. 40)

Ve svém překladu Šaloun několikrát použije slovo „panenka“ - sice ne soustavně, ale tam, kde tak činí, zní jeho překlad dodnes přirozeně. Naopak Kosterka zvolil pro svou interpretaci převážně (v devíti případech) význam „loutka“ a z jeho překladu věty z třetího dějství vidíme, že to (alespoň v tomto případě) nebyla šťastná volba. Smysl celé věty se zamlží nejen výrazem „loutka“, ale i sloveso „pohrávat si“ zcela mění vyznění celé Nořiny repliky. Ze slovesa „pohrávat si“ okamžitě vzniká negativní asociace, která do Nořina vztahu s otcem vůbec nezapadá. Kraus a Rak volí výklad slova „dukke“ ve většině případů jako panenka, není tedy příliš jasné, proč v názvu používají „loutku“. Nejsoustavněji vyřešil problém s názvem a zároveň klíčovým slovem Fröhlich. Ve všech případech používá výraz

„panenka“, je tedy logické, že i v názvu považuje za významnější motiv „panenky“, proto opouští od slova „domov“, a místo něj navrhuje právě „domeček pro panenky“.

2. Klíčová slova a pasáže v textu hry

2.1 „dukke“

Výraz „dukke“ se objevuje i v jedné z klíčových pasáží třetího dějství, na jejíž překlady se nyní blíže podíváme. Nora v ní komentuje své soužití s Torvaldem slovy: „Men vort hjem har ikke været andet end en legestue. Her har jeg været din dukkehustru, ligesom jeg hjemme var pappas dukkebarn. Og børnene, de har igen været mine dukker.“ (str. 358) Pro hru je tento moment skutečně klíčový - Nora si totiž uvědomuje, jak vypadal celý její předchozí život. Slovo „legestue“ má přesně charakterizovat Nořinu a Torvaldovu domácnost. *RMO* ho definuje slovy: „rum eller liten hytte som barn får ell. lager seg til lekested.“ Tedy nejen miniaturní domeček pro panenky, do nějž mohou děti zasahovat pouze zvenčí, ale samy se do něj nevejdou (čemuž odpovídá výraz „dukkestue“), ale také větší domek, ve kterém si mohou hrát samy (třeba i s panenkami). Dotazem lze ověřit, že tento význam dnes vnímají rodilí mluvčí jako význam základní.

V této pasáži jde tedy o to, že Nora s Torvaldem si *pouze hráli* na domácnost či domov, jako si hrají děti. Jejich život však nebyl skutečným životem, ale jen jakousi dětskou hrou, ve které Nora navíc byla pro Torvalda panenkou. V této situaci Nora vlastně pojmenovává příčiny svého rozhodnutí odejít.

V češtině neexistuje přesný, a už vůbec ne jednoslovný ekvivalent. Děti si hrají s panenkami, ale obvykle nemají vlastní malý domeček na hraní, kde by měly dětský nábytek a hrály si na „domácnost“. Pokud mají svůj malý dětský nábytek, hrají si s ním buď ve svém pokoji (z toho vycházejí některé překlady) nebo jen někde v koutku, pro nějž čeština nemá samostatný výraz. Toto slovo tedy představuje pro všechny překladatele problém z oblasti reálií - jelikož ho nenalezli v domácí slovní zásobě, museli ho nějak nahradit. Jejich řešení jsou různá:

ŠALOUN

Ale naše domácnost byla jen dětským pokojem. Tady byla jsem tvou ženou-loutkou, jako jsem bývala doma tatínkovým děckem-loutkou. A děti byli (!) zase mými loutkami. (str. 101)

KOSTERKA

Ale náš domov nebyl nic jiného než loutkov. V něm jsem byla já tvou loutkou-manželkou, jako jsem byla doma u tatínka loutkou-dítětem. A děti, ty byly zase mými loutkami. (str. 135)

KRAUS A RAK

Ale náš domov byl jenom takový pokojík, s jakým si hrají děti. Byla jsem tvou ženou, ale jednal jsi se mnou jako s loutkou, jako s hračkou - jako když jsem bývala pro tatínka panenkou. A naše děti byly zase jen mými loutkami. (str. 292)

FRÖHLICH

Ale náš domov nebyl nic jiného než dětský pokoj. A já tvoje žena, jsem v něm byla jen panenka, stejně jako jsem doma, jako dítě, byla pro taťku jen panenka. A děti, ty byly zase moje panenky. (str. 40)

Pro zajímavost uvádíme i překlady starší a nepřesné:

PEŠKOVÁ: „...ale naše domácnost' nebyla nic jiného než síň pro zábavu. Otec doma mně považoval za malou loutku, ty zase za velkou a naše děti byly mými loutkami.“ (str. 84)

ARBES: „...ale naše domácnost byla jen bytem, v němž jsme si hráli. Doma mne otec měl za malou loutku, ty zde za velkou. A děti byly zas mými loutkami.“ (str. 304)

DALÍK A MAUER: „Ale náš domov byl jenom takový dětský pokojík. A v něm jsem byla tvou loutkou. A naše děti byly hračkami zase pro mne.“ (str. 62)

Ani jedno řešení z překladů, jimž věnujeme bližší pozornost, nevystihuje význam slova „legestue“ tak, aby jej divák okamžitě pochopil i v kontextu celé hry. Šalounův a Fröhlichův „dětský pokoj“ se sice blíží smyslu slova „legestue“, nicméně jedná se spíše o přibližný výklad. „Dětský pokoj“ neasociuje jednoznačně místo, kam si děti chodí jen hrát. Dětský pokoj je místnost, kde také spí a žijí.

Kosterkův novotvar „loutkov“ úplně zamlžuje smysl celé Nořiny repliky. Ibsenovo slovo „legestue“ bylo běžným slovem, se kterým bychom se mohli setkat v jakékoli rodině, která měla děti. Naproti tomu „loutkov“ je tvar umělý, jeho význam je proto navíc dosti nejasný.

Kraus a Rak se v překladatelské interpretaci výrazu „legestue“ dostali nejdál. Přestože jejich překlad není přesný a jeho význam se (ač ne zcela přímočaře) blíží spíše pozdějšímu Fröhlichovu „domečku pro panenky“. Vychází z něj najevo vztah Nořina *domova* a její role v něm. Ke Krausovu a Rakovu překladu je však možné mít jiné výhrady - nejen že nepřekládají slovo „dukke“ jednotně, ale navíc přidávají ještě „s hračkou“ zřejmě ve snaze „vylepšit“ nebo „zprůhlednit“ originál. „Vysvětlují“ divákovi i to, co originál vysvětlovat nemusí.

Jak už jsme řekli, Fröhlich se při překladu názvu celé hry vzdává slova „domov“, ačkoli je to jeden z výrazů, které jsou pro pochopení celé hry významné. V této pasáži z třetího dějství má překladatel konečně možnost propojit obraz domova a domečku pro

panenky, vysvětlit, jak se obraz „domečku pro panenky“ váže k Nořině domovu. Z překladu „dětský pokoj“ se tato návaznost vytrácí. Není ani naznačeno (oproti významu slova „legestue“), že jak Torvald, tak i Nora se na životě-hře ve svém domově účastnili, ač pasivně (Nora). Z hlediska překladatelské interpretace by bylo na místě, aby překladatel vysvětlil souvislosti (tak, jak to činí v celé hře). Takové řešení by mohlo znít: „nás domov nebyl nic jiného než domeček pro panenky“, což by však znamenalo spíše kontextovou a významovou interpretaci než doslovný překlad originálu. Přestože v celé hře prosazuje Fröhlich interpretační překladatelský přístup a poměrně důsledně ho dodržuje, na tomto místě nevyužil možnosti, kterou mu originál nabízí, a neuvedl své řešení zcela do souladu s kontextem hry.⁶

Na závěr analýzy překladů této pasáže máme ještě poznámku k mluvnosti překladů. Podle Levého závisí mluvnost překladu především na uspořádání hlásek v jednotlivých výrazech a větách, Levý zmiňuje především „nevhodnost hláskových spojení těžko vyslovitelných a snadno přeslechnutelných.“ (1983, str. 161) K tomu bychom mohli dodat, že mluvnost může být dále ovlivněna výběrem lexikálních prostředků. V norštině jsou složeniny naprosto běžnou záležitostí, jedním z nejproduktivnějších prostředků slovo tvorby. V češtině však příliš obvyklé nejsou a ani v překladu se nevyjímají právě nejlépe. Nikoho z překladatelů nenapadlo výraz „dukkehjem“ překládat složeninou, Šaloun a Kosterka se jimi však pokusili nahradit Nořin výraz „dukkhustru“ a „dukkhebarn“. V obou případech tento pokus skončil nezdarem - „žena-loutka“ i „loutka-manželka“ jsou výrazy umělé a šroubované a mluvnost replik spíše snižují.

Celkově můžeme zhodnotit překlady této klíčové pasáže tak, že Šaloun a Kosterka překládají příliš doslovně na úkor srozumitelnosti textu, Kraus a Rak zase podléhají tendenci celou pasáž vysvětlovat svévolnými zásahy, zatímco Fröhlich, který se zpravidla snaží zachovat jak mluvnost, tak význam, v této pasáži možnosti interpretace širšího kontextu nevyužívá.

⁶ Paradoxně nejlépe vystihuje význam slova „legestue“ překlad Arbesův, přestože patří k překladům nejstarším (navíc z němčiny). Arbes se nezabýval vnějšími okolnostmi (a sice, že jde o domek, kde si hrají děti), zato pronikl ke smyslu tohoto výrazu - Nora s Torvaldem si ve svém domově „jenom hráli“.

2.2 „vidunderlig“

Druhým klíčovým výrazem v dramatu *Domeček pro panenky* je slovo „vidunderlig“ a jeho odvozeniny. Nejprve si zmapujeme vývoj jeho používání, jak ho nastiňuje Smidt. V prvním dějství se objevuje v Nořiných replikách „vidunderlig“ jako intenzifikátor - charakterizované v *RMO* jako „gradsadverb foran adjektiv som uttrykker noget vakkert“. Nora ho používá, když popisuje nějaké příjemné události. Často ho spojuje i se slovem „dejlig“ - např. v dialogu s Kristinou: „...det er dog vidunderlig dejligt at leve og være lykkelig.“ (str. 283).

V druhém dějství získává „vidunderlig“ novou podobu (mění se v substantivizované adjektivum „det vidunderlige“) a také širší smysl. Už neoznačuje jen Nořiny krásné zážitky, ale vyjadřuje veškeré její touhy a naděje ve svízelné situaci, do níž se dostala. Nora očekává něco pozitivního, překvapivého, zkrátka nějaký „zázrak“, který ji má zachránit. V samém závěru třetího dějství, když se její naděje nevyplní, se objeví v její řeči superlativ „det vidunderligste“. Jestliže předtím doufala v něco úžasného, po Torvaldově selhání by se musel stát nějaký nejneuvěřitelnější zázrak, aby s ním mohla znovu žít. Superlativem v závěru třetího dějství autor naznačuje, že považuje „det vidunderligste“ za něco nemožného.

Překlad tohoto slova je obtížný nejen kvůli vývoji jeho významu, ale i kvůli jeho gramatické podobě. Substantivizovaná adjektiva jsou (podobně jako složeniny) v norštině běžná, jejich použití značí vyšší stylistickou úroveň textu. Slovní spojení „det“ a adjektivum s koncovkou „e“ má neurčitější, mlhavější význam než podstatné jméno téhož významu. Ibsen by mohl použít slovo „vidunder“, místo něj však zvolil mlhavější „det vidunderlige“ - „něco“, co se podobá zázraku. Převod této nejednoznačnosti do češtiny je složitý. Pokud překladatel zvolí stejný slovtvorný princip (např. „to podivuhodné“), je možné považovat tento výraz za kalk. Zvolí-li češtině bližší přímé pojmenování substantivem, zmaří tím Ibsenovu snahu o nekonkrétnost slova.

Navíc je v češtině složité najít ekvivalent, který by odpovídal jak neutrálnímu, čistě intenzifikačnímu významu tohoto výrazu v prvním dějství, tak i jeho transformaci na jeden z centrálních výrazů dějství posledního. Všichni překladatelé proto v prvním dějství vnímají tento výraz čistě jako intenzifikátor, a překládají ho v souladu s kontextem, ve kterém se objevuje. Například v Nořině poznámce ke Kristině „...det er dog vidunderlig dejligt at leve og være lykkelig.“ (str. 283), je slovo „vidunderligt“ přeloženo jako „překrásné“ (Šaloun), „nesmírně rozkošné“ (Kosterka), „nádherné“ (Kraus a Rak) a „taková nádhera“ (Fröhlich).

V druhém dějství už však tento výraz mění smysl, když Nora říká Kristině „Å, hvor skulde du kunne forstå det? Det er jo det vidunderlige, som nu vil ske.“ (str. 331) Tento význam se později ještě prohloubí v závěru, a proto se domníváme, že překlady tohoto výrazu v druhém a třetím dějství by spolu měly korespondovat.

Šaloun: Ah, jak bys tomu také mohla rozumět? To podivuhodné teprve nastává. (str. 71)

Kosterka: Ah, jak bys tomu mohla rozumět? To podivuhodné teprv nastane. (str. 102)

Kraus a Rak: Taky nemůžeš! Teď se stane zázrak! (str. 271)

Fröhlich: Jak bys tomu taky měla rozumět? Teď se totiž stane zázrak. (str. 28)

Překlady Šalouna a Kosterky jsou si pozoruhodně blízko (nejen v této pasáži) i ve výběru ostatních jazykových prostředků. Šaloun však udělal v překladu slovesa dosti významnou chybu, i z hlediska vyznění celého dramatu. Nora stále čeká, že se stane něco „podivuhodného“, kdežto Šaloun průběhovým prezentem naznačuje, že se to už děje. Zajímavé je, že Kraus a Rak, kteří většinou do dramatu spíše cosi přidávají, na tomto místě uberou modalitu, a tím ochudí jednu z klíčových scén. Nora Kristině neříká nic tak jasně, jak to vyplývá z jejich překladu, a už vůbec ne s vykřičníky. Tím, že překladatelé svévolně pozměnili modalitu vět, oklestili je na pouhé „výkřiky“. I Fröhlich poněkud mění modalitu první věty, když nahrazuje význam „mohla“ výrazem „měla“.

Jak překladatelé vyřešili výraz „det vidunderlige“ ve druhém dějství, je důležité i pro celé vyznění dramatu. Stejný výraz totiž většinou používají i v závěrečné klíčové scéně, kdy Nora odchází z domova. Tyto výrazy by měly být v překladu shodné, aby vyjádřily určitou naději, která se v nich jak ve druhém, tak ve třetím dějství soustřeďuje - ve druhém dějství naděje Nořina, ve třetím Torvaldova. Podívejme se tedy na klíčovou pasáž z třetího dějství dramatu, v níž kulminuje Nořin názor na manželství s Torvaldem a která je zároveň samotným závěrem hry:

Nora: (tager sin vadsæk) Ak, Torvald, da matte det vidunderligste ske. -

Helmer: Nævn mig dette vidunderligste!

Nora: Da måtte både du og jeg forvandle os således at -. Å, Torvald, jeg tror ikke længer på noget vidunderligt.

Helmer: Men jeg vil tro på det. Nævn det! Forvandle os således at - ?

Nora: At samliv mellem os to kunne bli'e et ægteskab. Farvel. (hun går ud gennem forstuen)

Helmer: (synker ned på en stol ved døren og slår hænderne for ansigtet) Nora! Nora! (ser sig om og rejser sig) Tomt. Hun er ikke mere. (et håb skyder op i ham:) Det vidunderligste - ?!

(nedenfra høres drønnet af en port, som slås ilås.)

A její řešení:

ŠALOUN

Nora: (vezme brašnu) Ah, Torvalde, leda by se stala věc podivunejhodnější. -

Helmer: Jmenuj mi tu věc podivunejhodnější.

Nora: Leda bychom se změnili - ty i já, tak, aby - Ah, Torvalde, nevěřím už v nic podivuhodného.

Helmer: Ale já v ně věřím. Vyslov se! Leda bychom se změnili tak, aby - ?

Nora: Aby spolužití naše bylo manželstvím. Buď zdrav. (Odejde síní.)

Helmer: (klesne u dveří na židli a zakryje si rukama obličej) Noro! Noro! (ohlédne se a vstane) Prázdnó. Už jí tu není. (Svitne v něm naděje.) Podivunejhodnější - ?! (Zdola zalétne sem dunivý zvuk zapadajících vrat.)

KOSTERKA

Nora: (bere torbu) Ah, Torvalde, tu by se musilo státi to nejvýš podivuhodné.

Helmer: Pověz, co by to nejvýš podivuhodné bylo?

Nora: Kdybychom se změnili oba, ty i já, tak aby - Eh, Torvalde, nevěřím už v podivuhodné.

Helmer: Já však věřím. Vyslov se lépe! Kdybychom se změnili tak, aby - ?

Nora: Aby spolužití mezi námi oběma mohlo býti manželstvím. Sbohem. (Odejde předsíní.)

Helmer: (klesne u dveří na židli a přitlačí dlaně k obličejí): Noro! Noro! (Ohlédne se a vstane.) Prázdnó. Už jí tu není. (Zakmitne v něm naděje) Nejvýš podivuhodné - ?! (Z dolejška je slyšet, jak zabouchla vrata, která byla prudce zavřena.)

KRAUS A RAK

Nora: (uchopí cestovní kabelu) Ach Torvalde, to by se musil stát ten největší zázrak!

Helmer: Pověz, co je ten největší zázrak!

Nora: To by se musila s námi oběma, s tebou i se mnou, stát taková změna, že - . Ach, Torvalde, já už nevěřím na zázraky!

Helmer: Ale já věřím a chci věřit. Dopověz to. Taková změna, že - ?

Nora: -že by z našeho soužití vzniklo manželství. Sbohem! (Odejde předsíní.)

Helmer: (klesne na židli u dveří a skryje obličej v dlaních) Noro! Noro! (Ohlédne se a vstane) Není tu. Odešla! (Klíčí v něm naděje.) Největší zázrak - ?

(Zdola je slyšet, jak hřmotně zapadnou dveře.)

FRÖHLICH

Nora: (vezme brašnu) Ach, Torvalde, to by se musel stát zázrak.

Helmer: Tak mi řekni jaký.

Nora: To bychom se oba, ty i já, museli proměnit tak, že -. Ach, Torvalde, já už na zázraky nevěřím.

Helmer: Ale já na zázrak budu věřit. Dořekni to! Proměnit se tak, že -?

Nora: Že by se z našeho soužití mohlo stát manželství. Sbohem. (odejde předsíní)

Helmer: (zhroučí se na židli u dveří a přikryje si tvář rukama) Noro! Noro! (rozhlédne se a vstane) Prázdnó. Už tady není. (povstane v něm naděje) Zázrak - ?!

(Zdola je slyšet, jak zabouchnou dveře od domu)

PEŠKOVÁ

Nora: Ano, pak se však musí státi to „divuplné“!

Helmer: Jmenuj mně to „divuplné“!

Nora: Změníme-li se oba, pak - pak - já však více nevěřím v něco divuplného.

Helmer: Já v to věřím. Jmenuj to „divuplné“. Změníme-li se tak...

Nora: Že by mezi námi opět manželství možné bylo. S bohem, Roberte. (odejde pozadím)

Helmer: Noro! Noro! Odešla, neslyší mne více! (Klesne u dveří na židli a zakryje si plačky tvář rukama, za chvíli vstane, ohlížeje se kolem.) Není jí tu více, jsem samotný - opuštěný. Dovedu svůj smutný los snést? Bojím se, že nedovedu! (Jde sklíčeně do předu, pojednou vznikne v něm naděje.) Pravila: „Změníme-li se oba, pak uzavřeme nové manželství.“ Nuž, já učiním počátek, stane se, Noro, co si přeješ, - stane se to „nejdivuplnější“. Vydobudu si po druhé svou ženu! (Zdola je slyšet, jak zámek ve vrátech zapadá)

ARBES

Nora: Ach, Roberte, prve musil by se státi největší zázrak.

Robert: Rci, jaký zázrak?

Nora: Musili bychom se oba - ty i já tak změnit, že... Ale já už zázrakům nevěřím.

Robert: Ale já jim věřím! Rci jaký zázrak? Musili bychom se tak změnit, že-

Nora: Že by společný náš život mohl se státi manželstvím. Žij blaze!

Robert: Noro! Noro! Prázdný! Největší zázrak?

DALÍK a MAUER

Nora:... To bychom se museli oba dva tak změnit, že - že - Torvalde, já už na zázraky nevěřím!

Torvald: Ale já ano. Dopověz to. Musili bychom se natolik změnit, že -

Nora: Že by se z našeho spoluzití stalo skutečné manželství. Sbohem. (Odejde)

Šaloun překládá superlativ „det vidunderligste“ do češtiny jako „věc podivunejhdnější“. Je to novotvar tak doslovný, až se vymyká pravidlům české gramatiky, která tvoří superlativ předponou „nej“ *před* stupňovaným adjektivem. S počtem sedmi slabik zároveň klesá i vyslovitelnost (není divu, že se Šalounův překlad na jevišti nikdy neobjevil). Navíc v jeho překladu této pasáže nacházíme z dnešního hlediska už překladatelský archaismus, na počátku 20. století však v puristickém úsilí překladatelů dosti běžný záporový genitiv - „už jí tu není“.

V pasáži z Kosterkova překladu nacházíme těchto prohrěšků ještě víc - záporový genitiv a dále dva infinitivy zakončené na -ti. I překlad „nejvýš podivuhodné“ je motivován snahou po přesnosti, ovšem výsledkem je doslovnost, převod jednotlivých slov bez ohledu na srozumitelnost. Říká-li Nora, že už nevěří v „podivuhodné“, pochopitelně za tímto adjektivem hledáme nějaké podstatné jméno. Kosterkova doslovnost v scénických poznámkách je až komická (např. když Torvald „přitlačí dlaně k obličejí“, nebo když nechává Noru prásknout dveřmi: „...zabouchla vrata, která byla prudce zavřena“).

Poslední dva překlady řeší závěrečnou scénu adekvátně - navazují na řešení z druhého dějství a používají slovo „zázrak“. Kraus a Rak se v Torvaldově replice „Ale já věřím a chci věřit.“ opět uchylují k „vysvětlování“ - sloveso „vil“ je možné použít jak v modálním významu („chtít“), tak i v prostém budoucím čase (který zvolil např. Fröhlich). Další zajímavou skutečností je, že (stejně jako ve druhém dějství) všem Nořiným replikám přidávají nepatřičný emocionální náboj vykřičníkem. Krausova a Rakova Nora je jinou postavou než v originálu - daleko emocionálnější, až hysterická. (Fröhlich vypuštěním vykřičníku v této pasáži naopak Helmerovy emoce raději tlumí.)

Fröhlichův překlad jinak odpovídá originálu jak po stránce větné modality, tak i po stránce významové. Fröhlich se zaměřil na to, aby Nořin i Torvaldův jazyk byl živý a srozumitelný i z pohledu dnešního diváka. Ze všech překladů můžeme hodnotit jeho řešení Torvaldovy poslední repliky jako nejzdařilejší. Fröhlich se nepokouší superlativ „det vidunderligste“ v češtině nahradit stejným gramatickým tvarem, ale používá výraz, v jehož základním smyslu je už nejvyšší stupeň obsažen. V češtině nebývá slovo „zázrak“ dále modifikováno s pomocí výrazů „větší“ nebo „menší“. Dialog tak získává na plynulosti a přirozenosti.⁷

Porovnáním překladů těchto dvou pasáží dramatu jsme zatím dospěli k závěru, že u starších překladů Šalouna a Kosterky převládá doslovnost nad snahou pochopit a posléze vyložit význam. Doslovnost pak negativně ovlivňuje mluvnost i srozumitelnost českého textu. Krausovi a Rakovi i Fröhlichovi jde naopak o výklad hry. Kraus a Rak ovšem zašli v této snaze až příliš daleko, když svévolně originál „vylepšovali“.

3. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti

3.1 Oslovení

V rámci tzv. sociální modality se v norském/dánském úzu vyskytuje problém, pro který se v překladech těžko nalézají řešení. V dobách, kdy Ibsen psal svá dramata, bylo běžné,

⁷ Avšak i překlady, kterými se zde podrobně nezabýváme, vyžadují komentář k této pasáži. Pešková a Dalík a Mauer přistupují k originálu zvláštním způsobem - spolu s překladem provádějí i úpravu pro jeviště. Zajímavé však je, jaké změny doznala během sta let tato úprava (která se vydává za překlad). Pešková Torvaldovi připsala optimistický monolog, z původních 5 vět (či spíše výkřiků) se stalo téměř deset a Torvaldova naděje na „zázrak“ byla nahrazena jistotou bez „zázraku“. Naproti tomu Dalík a Mauer poslední Torvaldův proslov úplně vypustili. Porovnáme-li Arbesův překlad s překladem nejnovějším, budeme překvapeni, jak málo se tyto dvě verze liší. Arbes svou přesností (přestože překládá z němčiny) zastíní i o šedesát let mladší překlad Krause a Raka.

že se lidé oslovovali příjmením a zároveň si tykali. V dramatu *Domeček pro panenky* se tento zvyk objevuje u Torvalda Helmera v jeho komunikaci s doktorem Rankem. Torvald dvakrát osloví Ranka příjmením a tyká mu, vždy ve druhém dějství. Ve výčtu postav však doktor Rank žádné křestní jméno nemá. Překladatel musí zvolit v této situaci odpovídající řešení - přátelský tón mezi Torvaldem a doktorem zachovat (čili zůstat u tykání), ale zároveň ho převést do českého prostředí a společenských zvyklostí.

Torvaldovu větu: „Kom, Rank, nu skal vi da få se - “ (str. 332) však řeší téměř všichni autoři sledovaných překladů v českém kontextu nevhodně: „Pojď, Ranku, ... “. Teprve Fröhlichův překlad nabízí přijatelné řešení: „Pojď, doktůrku, tak už konečně uvidíme - “ (str. 29). Fröhlich se příjmení vyhýbá i v druhém případě slovem „doktůrku“. Považujeme toto řešení za vhodnou substituci. V seznamu postav však Fröhlich připsal doktoru Rankovi ještě křestní jméno Henrik. Vzhledem k tomu, že ho nakonec při tykání vůbec nepoužil, lze se domnívat, že toto zcela nefunkční doplnění originálu je jen technická chyba, která vypovídá o procesu překladatelské práce a variantách řešení, jež překladatel zvažoval.

3.2 Zdrobněliny

Další téma, na které se zaměříme, jsou zdrobněliny. V norštině se tvoří předsunutím adjektiva „lille“ před slovo, jež má fungovat jako deminutivum. V dramatu jsou podobné výrazy především Torvaldovou doménou - jejich škála se pohybuje od prostého zdrobnění jména („min kære lille Nora“) přes ustálené výrazy, jimiž svou ženu pojmenovává („lærkefuglen“, „ekornet“, „sanglærken“, „velsignede lille sangfugl“) až po příznakové, emocionálně zbarvené výrazy vycházející z konkrétní situace („slikmunden, „spillefugl“, „lille egensindige“, „lille letsindige“). V Torvaldově řeči je Nora převážně charakterizována výrazy, v nichž ji manžel nejčastěji označuje jako „malého ptáčka“, jehož musí chránit. Tato metaforika se objevuje nejen v pozitivních pojmenováních („lærkefuglen“, „sanglærken“, „sangfugl“), ale i v situacích, kdy Torvald Nora kárá („spillefugl“ - *BMO*: „storfugl som spiller“ nebo *RMO* „en person forfallen til hasardspill“ - Ibsen využívá dvojsmysl - jak pták, tak hazardér, nebo marnotratný člověk). Tento dvojsmysl nezachytili ve svých překladech všichni překladatelé. Šaloun Nořinu „marnotratnost“ vypouští, obraz překládá jen „lehkomyslný ptáček“, Kosterka zrovna tak. Kraus a Rak se snaží o funkční substituci - „marnotratníček... je roztomilý ptáček“ a Fröhlich taktéž - „náš ptáček lehkonabyl“, případně „lehkonabýlek“. Slovo „lehkonabyl“ je ovšem neologismus příliš

prvoplánový a málo vynalézavý, proto pokládáme toto řešení za podobně nešťastný pokus jako Kosterkùv „loutkov“.

Překladaelé občas používají zdobněliny podle kontextu i tehdy, když výraz použitý v originálu formální lexikální rysy deminutiva (lille) postrádá. U lexikálně vyjádřených zdobnělin se pak ovšem zbytečně drží morfologického úzu jazyka originálu. Například „min kære lille Nora“ (moje milá Norinko) - překládá Šaloun „milá Noro“, Kosterka „moje milá Noro“, Kraus a Rak „ty moje malá milá“ a Fröhlich „Norinko moje malá.“ Jedině Fröhlich využil možnosti utvořit v češtině deminutivum jednoduše příponou. Na jevišti by samosebou znělo dosti nepřirozeně, kdyby Torvald říkal Noře, jak navrhují Kraus a Rak („min søde lille sanglærke“) - „můj milý malý zpěvavý skřivánku“. Srovnáme-li tento výraz s překladem Fröhlichovým - „ty můj milý skřivánku zpěvavý“ - je zřejmé, že adjektivum „malý“ je ve spojení se „skřivánkem“ přebytečné. Ale i v případě, že překladatel převádí výraz „lille“ zdobňovacími příponami (skřivan - skřivánek), musí si uvědomovat, že v českém jazykovém úzu je se zdobnělinami třeba pracovat opatrně a střídě, neboť jsou emocionálně příznakové.

3.3 Expresivní výrazy

V tomto dramatu nacházíme jediný expresivní tabuizovaný výraz - „død og pine“. Pronáší jej hlavní hrdinka v situaci, kdy se v jejím životě ještě neobjevily žádné překážky - její muž se právě stal ředitelem banky, rodina je konečně po dlouhé době zajištěna, ona sama je obklopena přáteli a může si „zobnout“ i zakázaného cukroví, protože Torvald je ve vedlejším pokoji. K dovršení své radosti dostane chuť projevit svou chvilkovou svobodu tabuizovaným výrazem:

Nora: Jeg har en så umådelig lyst til at sige: død og pine.

Rank: Er de gal!

Linde: Men bevares, Nora - ! (str. 293)

ŠALOUN

Nora: Ráda bych zvolala jednou tak pěkně od plic: hrom a peklo!

Doktor Rank: Jste pomatena!

Paní Lindová: Ale pamatuj se, Noro -?

(str. 29)

KOSTERKA

Nora: Mám takovou nesmírnou choutku zvolati: hrom a blesky!

Rank: Přišla jste o rozum?

Paní Lindová: Pomoz Bůh, Noro - !

(str. 55)

KRAUS A RAK

Nora: Hrozně ráda bych řekla: Ke všem čertům!

Rank: Zbláznila jste se?

Paní Lindová: Ale Noro - ?

(str. 240)

FRÖHLICH

Nora: Mám sto chutí říct: do prdele!

Rank: Vy jste se zbláznila!

Lindová: Ale Noro - !

(str. 11)

Použití výrazu „død og pine“ je v *RMO* definováno „i eder og bedyrelser, hvor man sverger eller bedyrer ved Guds (d.e. Kristi) død og pine (plage) på korset“, a znamená doslova „smrt a muka“ (nebo bolest, utrpení). Dnes už je v norštině vnímán jako archaismus. V českém jazykovém prostředí však „rouhačské“ vulgarismy, tedy výrazy s religiózním podtextem ztrácejí nebo již docela ztratily svůj zapovězený význam. Jsou naopak vnímány jako běžná součást expresivního hovorového slovníku, a proto už nemohou šokovat a budit pohoršení (jaké sledujeme právě u doktora Ranka a paní Lindové). Dnes proto musí překladatel volit vulgarismus jiný, odpovídající představě, že by ho dáma z lepší společnosti neměla nikdy vyslovit.

Z jednotlivých řešení vidíme, jak se pohled na expresivitu vulgarismu v průběhu století měnil - Arbes a Pešková překládají „død og pine“ jako „tisíc láter a hromů“, ani následující řešení se nám nezdají o nic „silnější“, o sto let později však Fröhlich zvolil překlad „do prdele“. Z jeho řešení (na rozdíl od všech předchozích) se na jednu stranu „rouhačství“ originálu vytrácí (Nora si přece nechce jenom „zanadávat“, chce udělat něco „zakázaného“, co by jí Torvald nikdy nedovolil). Na druhou stranu pro moderní češtinu, do níž Fröhlich toto drama převádí, je to asi jediné východisko, se kterým situačně koresponduje Rankova a Kristinina reakce.

Je zřejmé, že překladatel se touto substitucí rozhodl zdůraznit spíše emocionalitu situace než její dobový kolorit. Nabízí se však otázka, zda tak odvážná aktualizace neubírá postavě jistou historickou patinu. Nořin jazyk by měl (alespoň stylizovaně, nikoli na úkor srozumitelnosti) zachovávat jistý dobový kolorit, neměl by být aktualizován do příliš moderní podoby. Třebaže Fröhlichovo řešení je nepochybně volbou z několika variant, není to řešení zcela ideální.⁸

3.4 Reálie

V dramatu *Domeček pro panenky* nacházíme další dvě zajímavosti z oblasti reálií. První z nich je výraz pro Nořiny oblíbené cukrovinky - „makroner“. *BMO* nám pro tento výraz poskytuje vysvětlení „halvmyk smákake“, pod nímž si můžeme představit téměř cokoli. Překladatelé se domnívali, že to jsou cukrovinky (Pešková, Šaloun), makronky (Kosterka), bonbony (Kraus a Rak) a makrónky (Fröhlich). Slovník spisovné češtiny definuje výraz „makrónky“ jako „pečivo připravené zpravidla z kokosové moučky, mandlí nebo oříšků“. Pro současného diváka představují „makrónky“ neznámý a nesrozumitelný pojem, který naštěstí ve hře nehraje příliš významnou roli. Recept, popsáný v knize *Til bords med Ibsen*, však odhaluje, že „makrónky“ jsou vlastně obyčejné sněhové pusinky s mletými mandlemi nebo ořechy.

Druhým jevem z oblasti reálií, ve kterém se především starší překlady dopouštějí věcného omylu, je „konfirmace“. Chůva Anne-Marie v druhém dějství říká, že dcera jí psala „både da hun gik til præsten og da hun var blevet gift.“ (str. 310), tedy když šla ke konfirmaci a když se vdávala. V *Akademickém slovníku cizích slov* je výraz „konfirmace“ vysvětlen jako obdoba katolického biřmování, jinak ovšem tyto dva obřady nelze ztotožňovat. Pešková překládá jako „když se dala biřmovati a když se vdávala...“ (str. 38), Šaloun „když šla po prvé k přijímání...“ (str. 47) a Kosterka „...když šla k biřmování“ (str. 76). Starší autoři se snažili tento výraz přeložit tak, aby byl českému divákovi srozumitelný, a tím se odchýlili od

⁸Celkové nepochopení Nořina „zaklení“ a svévolná změna v překladu této pasáže se objevuje u Dalíka a Mauera (opět zřejmě v duchu jejich „dramatické úpravy“):

Nora: Doktore: (šeptá mu do ucha)

Rank: (se směje) Prý aby mi vlez na záda! (Torvald)

Lindová: Ale Noro!

skandinávských náboženských reálií. Až v obou novějších překladech (Krausově-Rakově a Fröhlichově) se píše „(když šla) ke konfirmaci“. Toto řešení je správné.

4. Výrazy související s ostatními dramaty

Při analýze překladů u výrazů, které nacházíme i v ostatních Ibsenových dramatech, pro nás *Domeček pro panenky* představuje počáteční fázi zkoumání. V tomto dramatu se poprvé objevují některé výrazy, s nimiž se později setkáváme i v dalších hrách. Tyto výrazy zde teprve získávají význam, který v následujících hrách zůstává zachován nebo může být trochu pozměněn. Na tomto místě tedy proto ještě nebudeme srovnávat překlad těchto výrazů s řešeními, která teprve budou následovat. Až v dalších kapitolách, které navážou na tuto podkapitolu, si blíže povšimneme, zda překladatelé postupovali při překládání těchto výrazů soustavně.

Jak už jsme také zmínili, jediným úplným materiálem pro tuto analýzu jsou překlady F. Fröhliche (a částečně také J. Kvapila, který však *Domeček pro panenky* nepřeložil), nebudeme se zde proto zabývat řešeními těch překladatelů, jejichž překladatelská aktivita nepokračovala v dalších námi zkoumaných dramatech.

4.1 „sligt noget gør man ikke“

Ve druhém dějství tohoto dramatu říká Krogstad Noře větu „Sligt noget gør man ikke, fru Helmer.“ (str. 329) Je v ní obsažen celý postoj tehdejší společnosti vůči právu člověka na rozhodování o vlastním životě nebo smrti. Přesný překlad zní „to se nedělá“ - s konotací „je to proti dobrým mravům nebo zásadám slušného chování“.⁹

Fröhlichův překlad „Takové věci se totiž nedělají, paní Helmerová.“ (DF, str. 27) zachovává nádech, který má tato replika v originálu. Nejenže se Fröhlichovi podařilo převést výraz „sligt noget“ přirozeným slovním spojením „takové věci“, ale dokázal také přesně

⁹ Z některých starších překladů, např. Šalounova, se tato konotace zcela vytrácí. V jeho překladu říká Krogstad „Takového něco neučiníte, paní Helmerová.“ (str. 69), a tím se smysl celé věty naprosto mění - Nora už nestojí před něčím, co „se nedělá“, ale modalita Krogstadova sdělení je spíš „nevěřím, že byste něco takového udělala“.

vystihnout nadvětnou modalitu Krogstadova sdělení. Výraz „totiž“ dokonale vykresluje převahu, již Krogstad v této situaci nad Norou cítí.

4.2 „hjem“

Poprvé se obraz „otráveného“ nebo „pošpiněného“ domova objevuje v prvním dějství, kde Torvald hodnotí domovy těch, kteří dělají dluhy: „Det kommer noget ufritt, og altså noget uskønt, over det hjem, som grundes på lån og gæld.“ (str. 274) Fröhlichovo řešení zní: „Jak si rodina založí existenci na půjčování a na dluzích, je po svobodě, je to prostě neslušné.“ (str. 3) Torvaldův názor je, že když lidé lžou a přetvařují se, přenášejí tyto vlastnosti na své nejbližší (hlavně na děti), a tím je vlastně „otráví“ - „...en sådan dunstkreds af løgn bringer smitte og sygdomsstof ind i et helt hjemms liv.“ (Fröhlich: „Takové ovzduší prosycené lží otravuje život celé rodiny a ohrožuje ji nákazou.“ [str. 17]) A Nora na konci prvního dějství v obavách říká: „Fordærve mine små børn - ! Forgifte hjemmet?“ (Fröhlich: „Já že kazím své vlastní děti - ! Otravuju rodinu?“ [str. 18])

Z uvedených příkladů vyplývá, že (stejně jako v názvu celého dramatu) překladatel potlačil význam slova „hjem“ jako „domov“ a chápal ho ve všech situacích spíše přeneseně - domov, coby společenství lidí, kteří v něm žijí, tedy „rodina“. Další modifikace významu si povšimneme v Torvaldově hodnocení „noget uskønt“, kterou Fröhlich překládá jako „prostě neslušné“. Jenže Torvald slovo „skønt“ popřípadě „uskønt“ používá často, většinou aby vyjádřil, zda něco schvaluje či neschvaluje, případně co se mu líbí nebo nelíbí, např. „...at strikke - det kan aldrig bli'e andet end uskønt.“ (str. 344) nebo „...det er kommet uskønhed ind mellem os...“ (str. 350) (Fröhlich: „...kdežto štrikovat - no, to může být jen nevhledně toporné...“ [str. 34] a „vstoupila mezi nás taková nějaká ohavnost...“ [str. 37]) Dalo by se říct, že opakovaným používáním tohoto výrazu vyjádřil Ibsen charakteristiku Torvaldovy osobnosti - Torvald touží „hodnotit“ různé věci, případně o nich rozhodovat, mít pocit (podobně jako Heda), že se vše děje podle jeho přání. V daných kontextech je Fröhlichovo překladatelské řešení naprosto přijatelné, ovšem vytrácí se z něj rys, který je příznačný pro Torvaldův způsob vyjadřování.

4.3 „det forførdelige“

Tento výraz je jakýmsi protipólem klíčového slova „det vidunderlige“ a také má formu substantivizovaného adjektiva. Když v druhém dějství Nora říká: „Det forførdelige sker. Det kommer alligevel.“ (str. 326), bojí se něčeho nepojmenovaného, v každém případě však „strašného“. To, čeho se Nora obává, reprezentuje Krogstad.¹⁰

Fröhlichův překlad „Tak, a teď dojde k nejhoršímu. Vzdor všemu.“ (str. 26) velmi dobře ilustruje Nořin strach. Je zajímavé srovnat překlad tohoto výrazu s překladem klíčového slova „det vidunderligste“ v závěrečné pasáži celého dramatu. Tam totiž Fröhlich od superlativu v rámci zcivilnění ustoupil, ale zde (v druhém dějství) ho použil, ač pro toto řešení nenachází oporu v originále. Jeho motivace k tomuto řešení má opět kořeny ve snaze interpretovat význam, místo nejasných náznaků jako např. „to strašlivé“, zvolil překladatel naprosto běžné, přirozeně znějící slovní spojení.

5. Obecné zhodnocení překladů

Dva nejstarší překlady, jimiž jsme se v této kapitole zabývali, mají mnoho společných rysů. Jak Šaloun, tak Kosterka překládají velmi doslovně, nezamýšlejí se nad tematikou hry, ale pouze převádějí jednotlivosti. Jak vyplývá z některých výše zmíněných řešení, jsou jejich překlady poznamenány jazykovým purismem a jinými neobratnostmi. Jako příklady znovu připomeňme časté používání záporového genitivu (Šaloun: „Leč proto nechť skřivánek křidélek nevěsí.“ Kosterka: „Už jí tu není.“), doplňkového adjektiva v nominálním sklonění (Šaloun: „byl tehdy bohat“, „je neuvěřitelné“), slovesa „být“ v nezkrácené podobě (Kosterka: „jest mi ti říci“), infinitivů končících na -ti, apod.

Některá Šalounova překladatelská řešení jsou nepřesná, jiná nám v dnešní době připadají až komická: např. „...er det sandt, at du ikke holdt af din mand?“ - „je to skutečně pravda, že se ti tvůj muž nelíbil?“, „hvor kan den fine mand være så pågående?“ - „Jak může být ten vybroušený muž tak neslušný?“, „jeg lægger schavlet om dine ungdomfulle skuldre...“ - „já kladu šál na tvé mladistvé plece...“, apod.

¹⁰Pro překladatele ze začátku století toto slovo kvůli své formě opět představovalo obtížně řešitelný problém, nakonec se stejně jako v případě „det vidunderlige“ přiklonili k nejdoslovnější variantě - Šaloun „to strašlivé“ a Kosterka „to hrozné“.

Kosterka je na některých místech snad ještě doslovnější, největší potíže má s překladem scénických poznámek: např. hned na úvod píše: „U předsíně zazvoněno, hned poté slyšeti, jak se někomu otvírá.“ nebo „klade ruku kolem jejího těla“. Mezi Kosterkovy překladatelské neobratnosti patří i to, že Nora vstupuje do „světnice“. Tento výraz příliš neodpovídá noblesnímu činžovnímu domu, ve kterém kde Helmerovi žijí.

V překladu nacházíme také věcné chyby (např. „hvis du virkelig kunde holde på de penge, jeg gir dig...“ překládá jako „budeš-li skutečně spokojena s penězi, které ti dám...“) a také chyby stylistické - pro Kosterku představuje největší problém zájmeno „man“ s funkcí obecného konatele. Soustavně ho překládá slovesem v první osobě plurálu. Někdy ovšem tyto konstrukce zcela ztrácejí smysl, zvláště v případech, kdy obecný podmět „man“ zastupuje různé podměty konkrétní: např. „Ah, máme přes to vždycky trochu vlivu, řekla bych. [Nora o sobě] ... Avšak když jsme v podřízeném postavení, pane Krogstade, měli bychom se míti na pozor, abychom neurazili někoho, jenž se - hm...“ [Nora o Krogstadovi] (str. 60).

Při bližší analýze Šalounova a Kosterkova překladu také dospíváme k zjištění, že překladatelská řešení jednotlivých výrazů a pasáží jsou v mnoha případech zcela totožná - když Torvald zjišťuje, zda Nora nesnědla něco sladkého, oslovuje ji v obou překladech „mlsná kočička“, když Kristina nemůže vyjít do schodů, je vždycky „vlastně spíše přemožená“, když chce Krogstad odhalit Nořin podvod, v obou případech říká „budete mou společnicí“. Podobných naprosto stejných obrátů najdeme v textech mnohem víc. Cílem této práce není zjišťovat, nakolik starší překlad Šalounův ovlivnil novější Kosterkův. Jelikož však Kosterka často volí prakticky stejná řešení jako Šaloun, můžeme se jen ptát, zda během dvaceti let, jež oba překlady dělí, skutečně nedošlo k žádným výrazným změnám ve vývoji jazyka a překladatelské praxe, nebo zda byl Kosterka starším Šalounovým překladem přímo ovlivněn.

Překlad Krausův a Rakův se z hlediska zvolené překladatelské metody snaží spíše o výklad. Jazyk se odpoutal od přílišné doslovnosti, například snahou o překlad idiomů a ustálených výrazů adekvátními obraty v cílovém jazyce. Jak jsme si povšimli v jejich překladu závěrečné scény, jejich metoda interpretace originálu mnohdy zavádí k jeho úpravám i ke svévolným změnám smyslu. Tyto úpravy jsou dvojího druhu - buď jde o doplňující výklad originálu, kde překladatel divákovi vše vysvětluje, nebo o změny modality - tedy mnohdy i charakteristiky jednotlivých postav.

Prvního přístupu - vysvětlování - jsme si povšimli např. v pasáži s „panenkou“, kde Kraus a Rak doplňují ještě „hračku“, dalším příkladem může být pasáž, když Krogstad přijde podruhé za Norou a na její otázku „Hvad vil De mig?“ odpovídá „Få vide besked om noget.“

(str. 326) Krogstadovu repliku překládají Kraus a Rak jako „Rád bych věděl, jak jste se rozhodla.“ (str. 267) V originálu ovšem Krogstad o žádném „rozhodnutí“ nemluví.

Na změny modality jsme upozorňovali už v závěrečné pasáži hry - v textu se však objevují i na jiných místech. V emocionálně vypjatých scénách dramatu překladatelé (většinou přidáváním vykřičníků a krácením vět) zabarvují repliky postav daleko intenzivněji než sám autor. Např. Krogstadova replika „Men det kan nu være det samme.“ vyznívá u Krause a Raka mnohem dramatičtěji: „Ale na tom už nezáleží!“ Když Torvald v třetím dějství otevře dopis, Nora mu říká „Jeg har elsket dig over alt i verdens rige.“ což je podle Krause a Raka: „Milovala jsem tě nade všecko na světě!“, a když se rozhodne, že od Torvalda odejde, říká „Og derfor rejser jeg nu fra dig.“ Krausovo a Rakovo řešení zní: „A proto tě opouštím.“ (oproti Fröhlichovu „A proto teď od tebe odcházím.“) Právě tyto změny modality směrem k větší „dramatičnosti“ textu jsou prvkem dozrívajících starších inscenačních postupů i hereckého stylu založeného na síle gesta a výrazu. To se promítá i do volby jazykových prostředků na vyšší úrovni než obyčejná, každodenní řeč.

V době, kdy vznikl Fröhlichův překlad, však na jevištích převládl jiný, zcela civilní styl divadla. Tomu odpovídá i překladatelova snaha o jazykovou aktualizaci. Projevuje se především v hledání řešení, která se mohou uplatnit v „civilním“ pojetí hry, tedy vycházejících ze současného hovorového jazyka. Fröhlichova Nora je mnohem méně citově vypjatá než Nora v předchozích překladech, její řeč je zbavena dramatického patosu, a tím se nejvíc přibližuje původní Noře Ibsenově.

Fröhlich zapojuje do svého překladu hovorové prvky v poměrně hojné míře (např. Torvaldovo „Jo ták.“, Nořino „Vid' že jo?“, nebo redukované tvary sloves „Jenom kolik bys tak moh postrádat.“), čímž vychází vstříc divadelnímu provedení - v mluvené podobě bude tok dialogu velmi plynulý a přirozený. Přiklonem k volnějším, hovorovějším stylu překladatel nově interpretoval i smysl hry. V psané podobě ovšem tyto prvky obecné češtiny mohou působit rušivě. Některá Fröhlichova řešení jsou překladatelsky odvážná, avšak můžeme říct, že i zdařilá (např. „Å, jeg be'er dig så bønligt, Torvald; jeg be'er dig så inderlig vakkert, -“ [str. 342] „Pěkně prosím, Torvaldku. Pěkně prosím, smutně koukám...“ [str. 33], oproti Krausovu a Rakovu „Torvalde, snažně tě prosím, Torvalde, prosím tě upřímně.“ [str. 280]), v některých se ovšem vynoří otázka, zda už míra aktualizace přece jen příliš nepozměňuje stylovou rovinu originálu (např. Torvaldovo „Že by se lehkomyšlnost už zase utrhla ze řetězu? A co když si dneska vypůjčím deset tisíc, ty je o vánocích rozfofruješ...“). Nesporným pozitivním rysem Fröhlichova překladu je, že se snaží důsledně upozorňovat na klíčová slova v textu a na rozdíl od starších překladů dává divákovi příležitost, aby si jich

všiml a hledal jejich význam. Podobně jako sám autor, i překladatel opakuje stejné výrazy v průběhu celé hry, a tím zdůrazňuje jejich významotvornou funkci. I díky tomu lze Fröhlichův překlad hodnotit jako kvalitativně novou interpretaci hry, vycházející z pečlivé analýzy originálu a snahy přiblížit ekvivalentními jazykovými prostředky jeho smysl současnému divákovi.

III. GENGANGERE

překlady:

1. Lucek: Příšery. (1891) M. Knapp, Praha, 1908
2. Kvapil: Strašidla. J. Otto, Praha, 1909
3. Pallasová: Strašidla. In: Hry III., SNKLHU, Praha, 1958
4. Tvrdoň: Přízraky. manuskript, ?
5. Fröhlich: Přízraky. Praha, manuskript (73 stran), 1992

1. Název

I v tomto dramatu patří název mezi problémy, s nimiž se překladatel musí vyrovnat. Výraz „gengangere“ charakterizuje v názvu jednu z tematických linií hry a zároveň prolíná celým textem. Překladatel by tedy měl být v překládání tohoto výrazu soustavný, aby neporušil jeho symboliku.

„Gengangere“ (v moderní norštině „gjengangere“) je substantivum, jež sémanticky souvisí se slovesem „gå igjen“ (vracet se, znovu přicházet, znovu se objevovat). *BMO* uvádí dva významy výrazu „gengangere“: první je „gjenferd“, „skikkelse av en avdød som viser seg, spøkelse“ (duch - zjevení někoho, kdo zemřel, strašidlo), a druhý je „noe som stadig dukker opp“ (něco, co se neustále vrací, znovu se vynořuje). *RMO* se s těmito definicemi v podstatě shoduje: „person som går igjen, viser sig efter sin død“ (člověk, který se vrací, zjevuje se po smrti) a „gjentakelse av noget tidligere“ (opakování něčeho, co už bylo). Oba významové odstíny tohoto výrazu mají v dramatu svou úlohu. Představují cosi nehmátatelného, co není možné uchopit, a přesto přichází mezi živé - jak prostřednictvím nepříjemných vzpomínek na mrtvé lidi, tak minulosti. V literární analýze originálu jsme došli k závěru, že minulost je jedním ze společných motivů, který hraje ve všech hrách důležitou úlohu. V dramatu *Přízraky* naznačuje význam tohoto motivu také to, že ho autor zakomponoval i do samotného názvu.

V angličtině se název hry většinou překládá jako „Ghosts“, což je výraz, jenž přesně vystihuje oba významy norského slova i jejich dvojznačnost, pro kterou český překlad jen

těžko hledá odpovídající převod. *Webster's Unabridged Encyclopedic Dictionary* definuje slovo „ghost“ jako „duše mrtvého člověka, nehmotný duch, podle obvyklých představ nezřetelný a prchavý stín a který se pohybuje mezi živými nebo je straší“.^{xx} Poslední slova této definice nejlépe vystihují dvojznačnost tohoto výrazu. „Genganger“ může být zjevení, které může zároveň lidi děsit.

V češtině se tato dvojznačnost projevuje v bezpříznakovém slově „duch“. To *SSJČ* definuje jako „pomyslná, netělesná bytost dobrá nebo zlá“. Žádný z překladatelů však toto slovo nepoužil.

Autorem prvního názvu, který hra v češtině dostala, je Alois Lucek, jenž ji pojmenoval „Příšery“. Z tohoto výrazu se však vytrácí jakákoli asociace s minulostí i představa „ducha“ nebo „zjevení z minulosti“. V *SSJČ* najdeme „příšeru“ popsanou takto: „ohyzdný, ošklivý tvor budící děs, hrůzu, odpor“. Překlad „příšery“ svým významem tedy neodpovídá slovu použitému v originále. Jak později uvidíme, tento překlad nenachází opodstatnění ani v klíčových pasážích.

Dalším názvem, jenž se udržel v českých překladech téměř po celé 20. století, jsou Kvapilova „Strašidla“. Využila ho i překladatelka Pallasová v 50. letech. Z definice tohoto slova vyplývá, že „strašidlo“ je „vybájený, neskutečný tvor strašící svou děsivou podobou a neočekávaným zjevením“. „Strašidlo“ je něco, co člověka „straší“ zvnějšku, ale „gengangere“ (přízraky), kterých se obává paní Alvingová, mohou být obsaženy v lidské mysli, jako minulost, která ještě nepominula - tedy je někde uvnitř. Tento druhý význam (že někdo nebo něco z minulosti se jenom vrací nebo zjevuje v přítomnosti) se však Kvapilovi ani Pallasové do názvu zapojit nepodařilo.

Posledním překladatelským řešením názvu jsou Fröhlichovy (a Tvrdoňovy) „Přízraky“. Přestože ve stati „Jak se u nás překládal Ibsen“ Fröhlich tvrdí, že by se „tato Ibsenova hra v češtině měla jmenovat ‚Duchové‘“ (1986, str. 35), ve svém pozdějším překladu volí jiné řešení. *SSJČ* definuje výraz „přízrak“ jako „neskutečný zjev, vybájený nebo vyvolaný chorobným stavem mozku, zjevení, smyslový přelud.“ Důvodem k tomu, že překladatel nakonec zvolil slovo „přízraky“ namísto „duchové“, mohla být obava z podobného vedlejšího efektu, jaký dříve vyvolával výraz „strašidla“ - Ibsenovo drama není žádný „duchařský příběh“, což by oba tyto názvy mohly evokovat. Dalším důvodem ke změně rozhodnutí mohla být překladatelova analýza výskytu tohoto slova v textu hry, do jehož kontextu slovo „duchové“ příliš nezapadá. Příčinou toho, proč překladatel nakonec zvolil název „Přízraky“, může být i stylistický potenciál tohoto výrazu, který se pohybuje v

poetičtější jazykové vrstvě než „duchové“. Soudíme, že tento název jako jediný z navrhovaných českých řešení obsahuje oba významy obsažené v názvu originálu.

2. Klíčová slova a pasáže v textu hry

2.1 „gengangere“

K výrazu „gengangere“ se musíme vrátit i v této pasáži - patří totiž mezi klíčové výrazy dramatu a objevuje se v několika situacích, které v této hře můžeme považovat za zlomové. Podle *Konkordance Ibsenova básnického a dramatického díla* (dále *Konkordance*) v textu najdeme výraz „gengangere“ celkem ve dvanácti případech, z toho dvakrát ve složenině „gengangeraktig“.

Poprvé se však odkaz na minulost, která se vrací nebo zjevuje v přítomnosti, objevuje už v prvním dějství, v poznámce pastora Manderse, když poprvé na scénu vejde Oswald: „Da Oswald kom der i døren, med piben i munden, var det som jeg så hans far lyslevende.“ (str. 216) (Když Oswald vkročil do dveří s tou dýmku v puse, připadalo mi, že vidím jeho otce, jako živého. [PřF, str. 18]) Sám výraz „gengangere“ však poprvé použije paní Alvingová na konci prvního dějství, když zaslechne Osvalda s Reginou:

Pastor Manders: (oprørt) Men hvad er dog dette for noget! Hvad er det, fru Alving?
Fru Alving: „Gengangere. Parret fra blomsterværelset - går igen.“ (str. 229)

LUCEK

Pastor: (rozčilen) Co to znamená? Co jest to, paní Alvingová?
Paní Alvingová: (hlubokým hlasem) Příšery! Párek v květinovém pokoji zase obchází. (str. 44)

PALLASOVÁ

Pastor Manders: (vzrušeně) Ale co tohle znamená! Co to je, paní Alvingová?
Paní Alvingová: (chraptivě) Strašidla. Ti dva ze zimní zahrady se vracejí. (str. 329)

KVAPIL

Manders: (pobouřen) Co se to děje! Paní Alvingová, co se děje?
Paní Alvingová: (chraptivým hlasem) Strašidla! Ti dva tu - zas obcházejí. (str. 71)

FRÖHLICH

Pastor Manders: (pohoršeně) Co je tohle? Co je to, paní Alvingová?
Paní Alvingová: (chraplavě) Přízraky. Oni - oni už jsou tam zas. (str. 30)

V této pasáži se objevuje výraz obsažený v názvu hry. Budeme posuzovat, zda překladatelé zachovali stejný výraz, jaký zvolili pro titul (to se podařilo všem), a zda byl zvolen tak, aby odpovídal situaci. Dále si povšimneme překladu scénických poznámek a jejich (případné) rozdílné modality v češtině a v norštině.

Luckovo překladatelské řešení této pasáže můžeme bez váhání označit za nešťastné. Lucek překládal pouze jednotlivá slova, nezabýval se jejich souvislostmi s předcházejícím dialogem ani s dalším dějem. Jako jediný z překladatelů doslova překládal slovo „parret“ výrazem „párek“, které navíc ve spojení s nepřechodně použitým slovesem „obchází“ získává až komický nádech. S touto větou pak nesouvisí ani výraz „příšery“ - uvědomíme-li si význam tohoto slova (něco ošklivého, ohavného), nepochopíme, jak z něj vyplývá, že „obcházejí“.

Kvapilovi se podařilo dosáhnout větší srozumitelnosti - vynechal slovo „blomsterværelset“ a výraz „parret“ opsal sémanticky průhlednějším výrazem „ti dva“. Z předchozího dialogu je čtenáři/divákovi jasné, o koho jde, není třeba používat doslovně přesného výrazu. Jeho řešení názvu také lépe odpovídá slovesu v této větě - „strašidla“ už mají takové konotace, že si umíme představit, že někde „obcházejí“, přestože ani tento výraz nevystihuje přesně originál.

Pallasová výraz „blomsterværelset“ zachovala a vyřešila ho docela přiléhavým převodem „zimní zahrada“. Její překlad představuje kvalitativní rozdíl proti předchozím překladům především díky převodu slovesa „går igen“ jako „...se vracejí“. Pallasová jako první vystihla obraz minulosti, která se „vrací“ a znovu se objevuje v přítomnosti. Pohlédneme-li však na její překlad očima herce nebo režiséra, který by podle něj chtěl hru inscenovat, musíme konstatovat, že Pallasová neměla příliš na zřeteli jeho mluvnost. Tato replika paní Alvingové představuje klimax prvního dějství, měla by proto být krátká a snadno vyslovitelná. Pallasová ovšem překlad této pasáže koncipovala tak, že z něj jasně vyplývá, že byl určen spíše pro knižní vydání, nikoli pro jeviště.

Příkladem toho, jak může být v textu zachováno dramatické napětí (tím, že překladatel nepomíjí fakt, že drama je určeno pro divadlo), je překlad Fröhlichův. Smysl poslední repliky u Pallasové a Fröhlicha zůstává v podstatě stejný, ovšem pro provedení na jevišti je mnohem vhodnější překlad novější. Fröhlich vyjádřil stejnou větu běžnějšími výrazy a hovorovějším jazykem, navíc použil kratší, snadněji vyslovitelná slova, kterými dodal pasáži dramatickosti (vytknout mu však lze vynechání výrazu „blomsterværelset“). Na těchto dvou překladech je velmi zřetelně vidět, jakou roli hraje překladatelův přístup k textu. Pokud překladatel předpokládá, že jeho text bude součástí divadelní inscenace, přistupuje k originálu jinak než překladatel, který překládá pro knižní vydání hry.

Ještě se zmíníme o modalitě, která se skrývá ve scénických poznámkách. Replika pastora Manderse má předznamenání „oprørt“. *BMO* definuje tento výraz jako „forferdet, harm, i sterk uro“ (zděšený, rozhořčený, rozzlobený, velmi neklidný), další sémantická

nuance slovesa „opprøre“ však může být také „vekke moralsk harme, avsky“ (budit mravní pohoršení, odpor). Je zajímavé, jak se překladatelská řešení různí, a tím poskytují Mandersovým výkřikům zcela jinou modalitu - „rozčilen“, „pobouřen“, „vzrušeně“ a „pohoršeně“. Všechna tato řešení vycházejí ze skutečných významů originálu, ani jedno z nich nemůže být hodnoceno jako nepřesné nebo chybné, uvádíme je zde hlavně jako příklad toho, jak může překladatel svým výkladem ovlivnit vyznění této pasáže.

Další pasáž, ve které se výraz „gengangere“ vyskytuje, najdeme v druhém aktu. Autor v něm nejprve vysvětluje, jak výraz chápe sama paní Alvingová, jakou má souvislost s její rodinou a proč ho použila na konci prvního aktu. Pak však přechází od konkrétního k obecnému a ústy paní Alvingové vyjadřuje své názory na celou tehdejší společnost.

Fru Alving: ... Jeg er ræd og sky, fordi der sidder i mig noget af det gengangeraktige, som jeg aldrig rigtig kan bli' kvit.

Manders: Hvad var det De kaldte det?

Fru Alving: Gengangeraktigt. Da jeg hørte Regine og Osvald derinde, ver det som jeg så gengangere for mig. Men jeg tror næsten, vi er gengangere alle sammen, pastor Manders. Det er ikke bare det, vi har arvet fra far og mor, som går igen i os. Det er alleslags gamle afdøde meninger og alskens gammel afdød tro og sligt noget. Det er ikke levende i os; men det sidder i alligevel og vi kan ikke bli' det kvit. Bare jeg tar en avis og leser i, er det ligesom jeg så gengangere smyge imellem linjerne. Der må leve gengangere hele landet udover. Der må være så tykt af dem som sand, synes jeg. Og så er vi så gudsjammerlig lysrædde allesammen. (str. 235-236)

LUCEK

Paní Alvingová: .. Jsem bázlivou a ostýchavou, poněvadž vězí ve mně cosi z té příšernosti, jíž se nikdy zcela zbýti nemohu.

Pastor: Jak jste to nazvala?

Paní Alvingová: Příšerností. Když jsem byla Reginu a Osvalda zde uvnitř zaslechla, bylo mi, jako bych viděla před sebou příšery. To, co v nás obcuje, nebývá jedině to, co zdělili jsme od otce a matky. Jsou to všeliké staré, mrtvé domněnky, a ze všeho možná stará víra a podobné. Nežije to v našem nitru, ale vězí v nás a my nemůžeme se z toho vyprostiti. Vezmu-li nějaký časopis do ruky, abych z něho četla, jest mi tak, jako bych viděla mezi řádkami plížiti se příšery. Ony žijí v celé zemi. Ba, zdá se mi, že jich musí býti tak hustě, jako písku v moři. A nejsme-li všichni více méně plaší?

(str. 51-52)

KVAPIL

Paní Alvingová: Proto jsem bázlivá a plachá, že ve mně vězí něco strašidelného, čehož se nikdy nadobro nemohu zbavit.

Manders: Jak jste to řekla?

Paní Alvingová: Strašidelného. Když jsem teď uvnitř zaslechla Reginu s Osvaldem, bylo mi, jako bych viděla strašidla. Ba, skoro věřím, pastore Manderse, my všichni že jsme strašidla. Straší v nás nejen to, co jsme po otci a matce zdělili. Ale i všechny možné názory, kdejaká stará víra a tak dále. Nežije to v nás, ale přec to v nás vězí, a nemůžeme se toho zbavit.

Kdykoli se podívám do novin, je mi, jako by se plazila strašidla mezi řádkami. Jistě že žijí strašidla v celé zemi. Myslím, že je jich tolik, jako písku v moři. A proto se z nás každý tak zoufale bojí světla.

(str. 84)

PALLASOVÁ

Paní Alvingová: Bojím se, protože je ve mně cosi strašidelného, čeho se nikdy nemohu pořádně zbavit.

Pastor Manders: Jakže jste to nazvala?

Paní Alvingová: Strašidelným. Když jsem slyšela tam uvnitř Reginu a Osvalda, bylo mi, jako bych viděla před sebou strašidla. Ale mně se skoro zdá, že my všichni jsme strašidla, pastore Mandersi. V nás se neprojevuje pouze to, co jsme zdědili po otci a matce. Jsou to všelijaké staré mrtvé myšlenky a všemožná stará mrtvá víra a podobně. Nežije to v nás, ale vězí to v nás a my se toho nemůžeme zbavit. Jakmile jen vezmu do ruky noviny a čtu v nich, je mi, jako bych viděla strašidla plížit se mezi řádky. Strašidla zřejmě žijí po celé zemi. Mně se zdá, že je jich všude jako písku. A potom, my všichni dohromady se tak náramně bojíme světla. (str. 335)

FRÖHLICH

Paní Alvingová: Lekám se, bojím se, protože ve mně vězí něco z téhle přízračnosti a já se toho nemůžu zbavit.

Pastor Manders: Jak jste to říkala?

Paní Alvingová: Přízračnost. Když jsem odvedle slyšela Reginu a Osvalda, jako bych před sebou viděla nějaké přízraky. Skoro mám takový dojem, že jsme všichni přízraky, pane pastore. Nejde jen o to, co jsme podědili po rodičích, co se v nás tak přízračně vrací. Jsou to i všechny možné přežilé názory a všelijaká přežilá víra a takové věci. Už to v nás nežije, ale vězí to v nás a my se toho nemůžeme zbavit. Já vezmu třeba do ruky noviny, a sotva je začnu číst, vidím, jak se mezi řádky krčí přízraky. Všude kolem nás žijí přízraky. Připadá mi, že jich je všude jako písku. A všichni máme takovou hrůzu ze světla. (str. 37)

Luckův překlad je exemplární ukázkou různých překladatelských prohrěšků.

Pomineme-li výrazy, které jsou ze současného hlediska archaismy, ale v té době se mohly běžně používat (přestože o tom můžeme pochybovat, vyjdeme-li z esejí Procházky a Tilleho) - jako např. perfektum („byla ... zaslechla“), skloněné nominální doplnění spony býti („jsem bázlivou a ostýchavou...“) a zastaralé lexikální tvary („zbýti se“, „všelike...“) -, přesto nám celá pasáž připadá nesrozumitelná (navíc dosti odlišná od výchozího textu). To způsobuje samozřejmě přílišná doslovnost („to, co v nás obcuje...“) a neporozumění originálu („nejsme-li... plaší“). Luckek také vynechal velmi důležitou větu „...vi er gengangere alle sammen...“ (všichni jsme vlastně přízraky), bez které pasáž pozbývá vnitřního smyslu.

I v Kvapilově překladu najdeme ještě mnoho archaických prvků (sloveso na konci věty, lexikální archaismy, apod.), ale jako celek už tato pasáž má smysl, který zamýšlel Ibsen. I zde si však můžeme všimnout, že výraz „strašidla“ do ní příliš nezapadá. Zvláště zřetelně se to projeví ve větě „my všichni... jsme strašidla“. Tento výraz neobsáhne smysl originálu - paní Alvingová nemá na mysli, že „my všichni někoho strašíme“, ale spíše to, že „v nás všech je obsaženo něco, co přetrvává z minulosti“.

Ani Pallasová se tím, že zvolila výraz „strašidla“, této nepřesnosti nevyhnula. K jejímu překladu máme opět poznámku, která se týká mluvnosti textu. Porovnáme-li Pallasové překlad poslední věty s překladem Kvapilovým, nacházíme stejný rozdíl jako v předchozí

ukázce. Kvapil jako zkušený divadelník zvolil hovorovější stylistickou rovinu i výrazové prostředky. Pallasová se možná přesněji drží originálu, ale tím se z repliky paní Alvingové vytrácí jazyková živost, kterou výchozí text v žádném případě nepostrádá.

Fröhlichův překlad převádí další z Ibsenových substantivizovaných adjektiv „det gengangeraktige“ do češtiny naprosto přirozeně. Nepokouší se o doslovné kalky („něco“ nebo „cosi strašidelného“), ale nahradí je slovním spojením „něco z téhle přízračnosti“. V této pasáži se také ve Fröhlichově překladu projevuje, jak šťastná byla volba výrazu „přízraky“ - poskytl překladateli daleko širší významový prostor než „strašidla“ (a zřejmě i než „duchové“). Tím se celá tato pasáž stává srozumitelnější. K „modernosti“ a jazykové aktuálnosti překladu přispívá také způsob, jakým Fröhlich pracuje se slovesy a s aktuálním členěním větným. Jeho volba výrazových prostředků vykazuje daleko větší živost - Fröhlich volí progresivnější lexikální tvary a používá syntaktické členění běžnější v mluvené řeči.

2.2 „håndsrækning“

Dalším slovem, jež podrobíme translatologické analýze, je výraz „håndsrækning“. Na tomto výrazu, který se objevuje až ve třetím dějství a používá ho Oswald, závisí další z tematických linií této hry, a sice otázka, zda člověk může rozhodovat o vlastním životě - zda má právo žádat smrt z rukou vlastní matky.

Nejprve si přiblížíme výraz „håndsrækning“ po jazykové stránce: *BMO* jeho význam charakterizuje jako „hjelp“ (pomoc). Doslovný překlad založený na jednotlivých částech složeniny by v češtině zněl nejspíš „podat někomu pomocnou ruku“. Překladatelé do češtiny tedy museli volit jiná synonyma odpovídající významu norského substantiva, avšak zřejmě plně nevystihující všechny jeho odstíny.¹¹

Když Oswald použije tento výraz poprvé, Regina ani paní Alvingová nechápou, o čem je řeč. Ani čtenáři/divákovi z jeho slov ještě nemůže být jasné, co vlastně po Regině žádá. Nejprve se zdá, že půjde o jakoukoli pomoc, třeba i jen o její pouhou přítomnost, avšak z Oswaldovy závěrečné repliky, která je ještě zvýrazněna scénickými poznámkami, už divák cítí, že to tak jednoduché nebude.

¹¹ Další zajímavostí spojenou s tímto výrazem je, že jeho pravopis už je norský. *Konkordance* uvádí, že Ibsen slovo použil už v předešlých hrách *Peer Gynt* a *Fru Inger fra Østråt*. V těchto hrách se však objevilo ještě ve starším dánském pravopise „haandsrækning“. Je tedy zřejmé, že Ibsen sice nereagoval na jazykový boj Norů o osamostatnění vlastního jazyka příliš radikálně, ale některé ponoršťovací prvky se v jeho jazyce přece jen objevují.

Osvald: ... Regine skal altid være om mig. Du gir mig nok håndsækningen, Regine. Gør du ikke det?

Regine: Jeg forstår ikke -

Fru Alving: Håndsækningen?

Osvald: Ja, når det behøves.

Fru Alving: Osvald, har du ikke din mor til at gi dig en håndsækning?

Osvald: Du? (smiler) Nej, mor, den håndsækning gir du mig ikke. (ler tungt) Du! Ha - ha! (ser alvorligt på hende) Forresten var du jo nærmest til det.

(str. 262)

LUCEK

Osvald: ... (Regina) Musí býti stále kolem mne. Není-liž pravda, Regino, že poskytněš mi pomocné své ruky?

Regina: Nerozumím -

Paní Alvingová: Ruky pomocné máš - poskytnouti.

Osvald: Ovšem - bude-li toho třeba.

Paní Alvingová: Což zde nemáš svou matku která by tobě poskytla každé služby z lásky?

Osvald: Ty? (směje se) Nikoli, matko, tu službu z lásky bys mně neprokázala. (směje se těžkomyslně) Ty! Ha - ha! (hledí na ni vážně)

Ostatně, byla bys k tomu nejbližší.

(str. 84-85)

KVAPIL

Osvald: ... Regina at' zůstane pořád u mne.

Vid', Regino, budeš mi nápomocna. Že?

Regina: Nerozumím -

Paní Alvingová: Nápomocna?

Osvald: Ano - bude-li třeba.

Paní Alvingová: Což nemáš matky, Osvalde, aby ti byla nápomocna?

Osvald: Ty? (usměje se) Ne, maminko, tak mi nemůžeš být nápomocna. (usmívá se těžkomyslně) Ty! Ha, ha! (vážně na ni pohlédne) Ostatně, jsi mi vlastně nejbližší.

(str. 147)

PALLASOVÁ

Osvald: ... Regina musí vždycky být u mne. Však ty mi pomůžeš, Regino. Vid' že ano?

Regina: Já nerozumím -

Paní Alvingová: Pomoci?

Osvald: Ano, když toho bude zapotřebí.

Paní Alvingová: Osvalde, cožpak tu není tvoje matka, aby ti pomohla?

Osvald: Ty? (usměje se) Ne, maminko, takhle mi nepomůžeš. (směje se těžce) Ty! Ha-ha! (dívá se na ni vážně) Ostatně ty máš k tomu nejbližší.

(str. 359)

FRÖHLICH

Osvald: ... Regina at' je u mě pořád. Ty mi pomůžeš, Regino. Vid' že ano?

Regina: Já nerozumím -

Paní Alvingová: Pomůže?

Osvald: Ano - když to bude zapotřebí.

Paní Alvingová: Osvaldku, máš přece svou maminku, ta ti pomůže.

Osvald: Ty? (usměje se) Ne, maminko, takhle ty mi nepomůžeš. (těžce se zasměje) Ty! Cha cha! (vážně se na ni podívá) I když bys k tomu vlastně měla nejbližší.

(str. 63)

Jak vidíme, v této pasáži se většina překladatelů v zájmu srozumitelnosti a přirozenosti musela uchýlit k řešení s pomocí slovesné vazby.

Lucek s překladem „poskytněš mi pomocné své ruky“ se držel originálu nejdoslovněji. Z jeho řešení je nám však jasné, že aby byl převod ekvivalentní, musí překladatel použít jazykové prostředky bližší cílovému jazyku. Na překladech pozorujeme, že postupně přecházejí od složitějšího k jednoduššímu způsobu vyjádření. Kvapil používá slovesnou vazbu „budeš mi nápomocna“, ovšem nominální tvar „nápomocna“ dnes už vyznívá zastarale. Navíc i sémanticky je poněkud mlhavý.

Oba novější překlady volí čistě slovesné řešení - Pallasová „Však ty mi pomůžeš...“ a Fröhlich „Ty mi pomůžeš...“. Domníváme se, že Pallasová špatně pochopila (nebo převedla) větnou modalitu částice „nok“, která obsahuje spíše přípustkový než odporovací vztah. Řešení „však ty mi pomůžeš“ v sobě obsahuje přílišnou míru jistoty, zatímco Oswald se Reginy spíše ptá. Soudíme, že v tomto případě má částice „nok“ spíše kontaktní funkci mezi mluvčím a posluchačem, která je dostatečně vyjádřena v následující větě. Proto se také Fröhlich zřejmě rozhodl tuto modální částici zcela vypustit.

V této pasáži se opět projevuje rozdíl mezi překladatelským přístupem Pallasové a Fröhliche. Pallasová volí spíše knižní výrazy, které textu, jenž je určen ke čtení, nijak neublíží, Fröhlich se nepokouší text stylisticky nijak „nadržet“, zůstává věrný běžnému hovorovému jazyku. Nejlépe je tento rozdíl patrný v překladu věty „Osvald, har du ikke din mor til at gi dig en håndsækning?“ - Pallasová: „Osvalde, *cožpak* tu není *tvoje matka*, aby ti pomohla?“ [kurz. PM] a Fröhlich: „Osvaldku, máš přece svou maminku, ta ti pomůže.“ Kurzívou jsme v překladu Pallasové označili výrazy, které považujeme za knižní (k nim se řadí ještě výraz „toho bude zapotřebí“ z předcházející Oswaldovy repliky, kde Fröhlich už nepovažuje genitiv za nutný).

Myšlenkovým vyvrcholením třetího dějství je okamžik, kdy Oswald postaví svou matku před ultimativní morální dilema. Na začátku dialogu, z něž je následující úryvek, paní Alvingová ještě zcela přesně nechápe, oč ji Oswald žádá. Pak jí však syn vysvětlí, že „håndsækning“ (pomoc) je vlastně smrtelná dávka morfia (tuto pasáž vypouštíme) a žádá ji, aby mu ji dala, až přijde čas.

Fru Alving: ... Hvad mener du med det, min elskede gut? Er der da nogen håndsækning i verden, som ikke jeg skulde gi' dig?

...

Osvald: ... Havde jeg nu havt Reginu her, så havde jeg sagt hende, hvorledes det stod til med mig - od bedt hende om den siste håndsækningen. Hun havde hjulpet mig; det er jeg visst på. ... Ja, nu får altså du gi' mig håndsækningen, mor.
(str. 269-270)

LUCEK

Paní Alvingová: Co tím míníš, můj milovaný hochu? Což jest na světě služba lásky, kterou bych ti odepřela?

...

Osvald: Kdybych měl zde Reginu, byl bych jí řekl, jak špatně to se mnou stojí - a poprosil ji o poslední tu přátelskou službu. Jsem jist, že by mně pomohla. ... Ano, matko, nyní mně musíš službu tu prokázati - ty sama! (str. 94-95)

KVAPIL

Paní Alvingová: Nač to myslíš, miláčku? Což je na světě lásky, jíž bych ti nedovedla prokázat?

...

Osvald: Kdybych tu měl Reginu, řekl bych jí, jak mi je - a poprosil bych ji za tu poslední lásku. Ona by mi pomohla, vím to jistojistě. ... A tedy mi tu lásku, maminko, musíš prokázat ty. (str. 165-166)

PALLASOVÁ

Paní Alvingová: Co tím myslíš, můj milovaný hochu? Cožpak na světě existuje pomoc, kterou bych ti nechtěla poskytnout?

...

Osvald: Kdybych tu měl Reginu, byl bych jí řekl, jak to se mnou vypadá - a poprosil ji o poslední pomoc. Byla by mi ji poskytla, tím jsem si jist. ... Ano, tak mi tu poslední pomoc musíš poskytnout ty, maminko. Ostatně, ty máš k tomu nejbližší. (str. 359)

FRÖHLICH

Paní Alvingová: ...Jak to myslíš, chlapečku můj milovaný? Copak je na světě něco, v čem bych ti nedokázala pomoci já?

...

Osvald: Kdybych tu měl Reginu, řekl bych jí, jak to se mnou vypadá - a požádal bych ji o poslední pomoc. Ta by mi pomohla. Určitě. ... No, takže teď mi budeš muset pomoci ty, maminko. (str. 70-71)

V této pasáži se starší i novější překlady rozcházejí. Ve starších překladech nenacházíme návaznost na řešení předchozích pasáží - překladatelé najednou volí zcela odlišné výrazy než dřív, a tím se vytrácí provázanost tohoto výrazu v průběhu děje. V novějších překladech zůstává sémantická návaznost zachována, avšak syntakticky se překladatelé přesunuli od sloves k substantivům.

Lucek převádí výraz paní Alvingové, jímž se snaží zjistit, co po ní vlastně Osvald žádá, jako „služba lásky“, později se tento výraz objevuje v jeho překladu jako „poslední tu přátelskou službu“ a nakonec pouze „službu tu“.¹² Sémanticky toto řešení nenavazuje ani na originál, ani na Luckův překlad v předešlé pasáži „pomocné ruky“. Jako překladatelskou interpretaci je možné toto řešení přijmout, je to však interpretace, která se v mnohých aspektech odchýlila od původního významu originálu.

Ani Kvapil nevyužil své původní řešení tohoto výrazu („budeš mi nápomocna“) a zvolil výrazy, jež lexikálně s „pomocí“ vůbec nesouvisejí: „lásku“ a „poslední lásku“. Tento výraz, navíc ve spojení se slovesem „prokázat“, pokládáme v této situaci za nevhodný a v daném kontextu nesrozumitelný. Ke slovesu „prokázat“ se konotačně pojí spíše substantivum „služba“ nebo „laskavost“.

Řešení Pallasové už může být považováno za ekvivalentní převod Ibsenova originálu - „pomoc“ a „poslední pomoc“ jsou výrazy, jenž navazují na předchozí pasáž, sémanticky naprosto průhledné.

¹² Je zajímavé, že Lucek měl potřebu v těchto výrazech vyjádřit určenost: v současném úzu působí ukazovací zájmeno před substantivem nebo jeho modifikujícím adjektivem nadbytečně.

Fröhlich také vnímal tuto pasáž v návaznosti na předchozí výskyt výrazu „håndsrækning“. Částečně se drží svého předchozího slovesného řešení „pomoc“ a částečně ho nahrazuje substantivem „poslední pomoc“. Stejně jako u Pallasové jde o zcela ekvivalentní převod, v němž překladatel plně využil možností, jaké mu poskytuje cílový jazyk. Na tomto místě bychom rádi upozornili také na rozdíl mezi dramatickou účinností originálu a překladů. V originálu, kde autor používá výhradně substantivum „håndsrækning“, je dramatické vyznění tohoto výrazu silnější. V překladech (jejichž autoři nemohou v češtině najít podobnou, přirozeně znějící vazbu se substantivem) není tento výraz koncentrován pouze do jednoho slova, jeho užití se tříští mezi podstatné jméno a sloveso, což zmenšuje jeho výsledný dramatický efekt.

2.3 „livsglæde“

Posledním klíčovým výrazem hry, jímž se budeme zabývat, je slovo „livsglæde“. Výraz, který doslova znamená „radost ze života“ (*BMO* „glede over å være til“), je však přeneseně hlavním zdrojem neštěstí rodiny Alvingových. Výraz „livsglæde“ (radost ze života) je v tomto dramatu autorem stavěn jako opak výrazu „pligter“ (povinnosti).

Když pastor Manders v prvním dějství prohlašuje, že kapitán Alving býval zamlada „en særdeles livsglad mand“ (str. 217), vyjadřuje se nepřímě. Jeho výrok později získává hlubší význam, když paní Alvingová hovoří o tom, že její manžel byl ve skutečnosti zhýralec. Překladatelé převádějí tento výraz následovně - Lucek: „býval člověkem rozmarným“ (str. 30), Kvapil: „byl tuze veselá kopa“ (str. 47), Pallasová: „...to byl tuze živý muž“ (str. 318) a Fröhlich: „...se velice radoval ze života“ (str. 19). Jak vidíme, staší překlady převádějí výraz bez ohledu na originál, hledají spíše funkční ekvivalent, vhodný pro situaci, v níž je použit, Pallasová volí v češtině poněkud nejasné řešení a Fröhlich používá výraz, který respektuje originál, ale zároveň je srozumitelný i v češtině.

Tento výraz se v dramatu objevuje ještě vícekrát, zvláště ve druhém a třetím dějství, my si jej však povšimneme až ve scéně z třetího dějství, kdy se Regina přihlásí k příbuzenství s kapitánem Alvingem slovy: „Og jeg har også livglæde i mig, frue!“ (str. 265) Zde se tento výraz objevuje ve hře naposledy a v češtině se vyskytuje v těchto variantách - Lucek: A já, milostivá paní, mám také ještě v sobě životní rozkoše.“ (str. 88), Kvapil: A ve mně je také radost ze života, milostpaní!“ (str. 153), Pallasová: „A já mám v sobě taky radost ze života, milostpaní!“ (str. 361) a Fröhlich: „A já mám v sobě taky radost ze života, milostpaní!“ (str.

66). Ze všech překladatelů si uvědomil souvislost s prvním dějstvím a na své dřívější řešení navázal jen Fröhlich.

Z analýzy překladů pasáží, v nichž se objevují výrazy, jež mohou být v rámci této hry považovány za klíčové, můžeme vyvodit tyto závěry: Lucek ani Kvapil zřejmě výchozí text nepodrobili důkladnému rozboru, který by jim mohl být východiskem k soustavnému překladu a výkladu. Nepovšimli si, že některé výrazy se objevují v průběhu celé hry, a svá překladatelská řešení založili na funkci těchto výrazů v jednotlivých komunikačních situacích, nikoli v celém textu hry. Pallasová už klíčové výrazy překládala konsekventněji, hledala řešení, která by vyjadřovala jejich význam ve vztahu ke hře jako celku, ne vždy se jí však takové řešení podařilo najít. Fröhlich dbá o soustavnost v překládání klíčových slov už od samého počátku, všímá si jejich výskytu i tam, kde se ještě mohou zdát bezvýznamná, a nachází pro ně vhodné ekvivalenty, které pak používá na všech místech, kde se objeví.

3. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti

3.1 Expresivní výrazy

V kapitole věnované jazykovému rozboru námi vybraných Ibsenových dramát jsme upozornili na skutečnost, že Ibsen charakterizuje větším množstvím expresivních výrazů především řeč truhláře Engstranda v dramatu *Přízraky*. V tomto oddíle se Engstrandovým idiolektem (a zvláště expresivitě obsažené v jeho řeči) budeme zabývat podrobněji a přihlédneme také k tomu, jak je způsob řeči této postavy převeden do češtiny.

Nejvíce expresivních výrazů se objevuje v Engstrandově řeči, když mluví v prvním dějství s Reginou, tedy člověkem sobě rovným. Nemusí dbát na zdvořilost, jako později když mluví s Mandersem, před nímž se nesmí rouhat. Stejně jako v *Domečku pro panenky* spočívá expresivita některých výrazů, které Engstrand používá, v jejich náboženském podtextu. Seznam výrazů, jež nacházíme v rozhovoru Engstranda s Reginou, obsahuje výrazy: „fan“, „nej-Gu“, „jøss“, „fan' æte mig“ a „død og pine“. Význam výrazu „død og pine“ jsme už vysvětlili v předchozí kapitole, všechny další výrazy také souvisejí s náboženskými termíny jako „Gud“ (Bůh), „fanden“ (d'ábel) a „jøss“ (citoslovce odvozené ze jména „Jesus“ Ježíš). Engstrand tyto výrazy používá i proto, aby Reginu provokoval - ta se v jedné chvíli neudrží a

okřikne ho, aby mluvil slušně. Na této situaci chceme ilustrovat změny, kterými prošly expresivní výrazy v češtině za posledních sto let - jaké výrazy považovali v průběhu té doby překladatelé za nejvhodnější převod originálu.

Engstrand: Ja, men denne gangen skal du bare se, Regine! - Fæn' æte mig -
Regine: (stamper) Lad være å bande! (str. 202)

LUCEK

Engstrand: Ovšem; tentokrát ale, Regino, se podivíš! - nechť mě d'as vezme -
Regina: (dupne nohou) Nerouhej se!
(str. 11)

PALLASOVÁ

Engstrand: Ano, ale tentokrát uvidíš, Regino! -
At' mě čert vezme -
Regina: (dupne) Přestaň s tím klením!
(str. 304)

KVAPIL

Engstrand: Nu, tentokrát se podíváš, Regino! -
Toť by v tom byli všichni čerti -
Regina: (dupne) Neklej!
(str. 13)

FRÖHLICH

Engstrand: Jenže tentokrát budeš koukat,
Regino! - Doprdle -
Regina: (zadupe) Mluv slušně!
(str. 4)

BMO popisuje význam slovesa „bande“ (v moderní norštině „banne“) těmito slovy: „sverge, bruke eder“ (klít, používat kletby). Ve spojení s výrazem „fæn“ je tedy náboženský podtext originálu silnější, než jak ho zachycují překlady. Jedině Lucek (zřejmě díky době, kdy překlad vznikl, v níž bylo všeobecné náboženské povědomí silnější než později) mohl převést tuto pasáž v podobném duchu - jako reakci na Engstrandovo použití výrazu „at' mě d'as vezme“ zvolil sloveso „nerouhej se“. Prvotní význam tohoto výrazu podle *SSJČ* skutečně odpovídá celkovému pojetí Engstrandova expresivního jazyka: rouhat se - „projevovat hrubou neúctou k Bohu, k víře“. Další výrazy („fan“, „nej-Gu“, „jöss' bevar's“, „død og pine“) převádí Lucek jako: „k d'asu“, „Ne, ne...“, „Bůh uchovej“ a „u všech d'áblů“, kromě jediného případu tedy zachovává jejich religiózní obsah.

Kvapil se už poněkud odklonil od doslovnosti a expresivitu realizoval spíše prvky z běžného hovorového slovníku. V citované pasáži překládá sloveso „bande“ výrazem „klít“, jehož náboženský obsah klade *SSJČ* až na druhé místo za prvním významem: „v rozčilení užívat silných slov, s použitím silných slov vyjadřovat svou nespokojenost s někým nebo s něčím“. Pro další výrazy nacházíme tato řešení: „d'asa“, [vynechává], „Jejej jejej...“ a „hromské dílo“. Zvláště převod výrazu „jöss' bevar's“ svědčí o hovorovosti, jíž se snažil Kvapil ve svém překladu dosáhnout.

Pallasová převádí jednotlivé výrazy takto: „k čertu“, „Ne, Bůh můj svědek...“, „Pane Bože“ a „hrom a blesky“. Snaží se tedy alespoň částečně zachovat souvislost s pohrdáním

náboženskými entitami, proto také v Reginině replice volí řešení výrazem „neklej“. Je zajímavé, že na rozdíl od Kvapila, který výraz „nej-Gu“ zcela vypustil, Pallasová ho rozvedla do rozvinutějšího slovního spojení, které však v originálu nemá opodstatnění.

Fröhlich vidí Engstrandův expresivní slovník z pohledu současné češtiny, z níž rouhačské výrazy postupně mizí a už téměř ztratily svůj vulgárně provokativní a tabuizovaný význam. Pasáž, kdy Regina Engstranda napomíná, tedy překládá spíše v souladu se současným územ a nahrazuje starší tabuizované výrazy jinými, které vyznívají jako společensky nepřijatelné i dnes. Engstrandův expresivní výraz převádí jako „doprdele“ a Reginino napomenutí jako „mluv slušně“. Další výrazy překládá „No tohle!“, „To ne!“, „Pane na nebi!“ a „sakra“. Z nich jejich náboženskou tabuizovanost buď zcela vypouští (určitou expresivitu však zachovává), nebo je převádí spíše jako funkční ekvivalenty originálních výrazů.

Dalším expresivním prvkem, který se ve hře objevuje, je oblíbený výraz pastora Manderse „men du forbarmende!“. Pastor ho používá na několika místech, když chce vyjádřit zděšení nebo odpor (např. v situaci, kdy před ním Osvald vychvaluje volné svazky, nebo když paní Alvingová prohlásí, že by nebránila Osvaldovi ve sňatku s Reginou). *BMO* definuje sloveso „forbarme“ (smilovat se) jako „vise medlidenhet“ (projevit soucit). Opět se tedy v Mandersově jazyce setkáváme s expresivním výrazem přímo evokujícím religiózní konotace. V tomto případě je však i v českém úzu možné použít nábožensky zabarvený výraz, jak to vyplývá ze všech překladatelských řešení: Lucek: „Dobrotivý bože!“, Kvapil: „Ale pro milosrdenství - !“, Pallasová: „Ale pro smilování - !“ a Fröhlich: „Ale dobrotivý bože - !“. Tento druh expresivity vyznívá v jazyce pastora Manderse (jakožto církevní osoby) i v moderních překladech zcela přirozeně.

3.2 Cizí slova

Jazyk Engstrandovy dcery Reginy se stejně jako jazyk jejího otce vyznačuje větší hovorovostí. Ani Regina neváhá hned v úvodní scéně vyslovit výraz „fanden“ (ďábel), později však podobná slova příliš nepoužívá a její jazyk je charakterizován jinak. Po návštěvě Osvalda, který jí slíbil, že ji příště s sebou vezme do Paříže, se Regina začala učit francouzsky. V době, kdy se drama odehrává, občas prokládá svou řeč francouzskými slůvky. V dialogu s otcem v prvním dějství si dává záležet, aby mu ukázala, že patří do „lepší“ společnosti, a proto těchto slov používá častěji než jindy. Engstrand jí samozřejmě nerozumí, což může být v divadelní inscenaci zdrojem situační komiky, např. v pasáži:

Engstrand: Hvad siger du, barnet mit?

Regine: Pied de mouton.

Engstrand: Er det engelsk, det?

Regine: Ja.

(str. 201)

Engstrand: Co říkáš, děťátko moje?

Regina: Pied de mouton.

Engstrand: To je anglicky?

Regina: Jo.

(PřF, str. 3)

Další výrazy, jimiž Regina dokazuje Engstrandovi svou znalost francouzštiny, jsou například slova „Jeg vil ikke stå her og ha' rendezvous'er med dig.“ [kurz. PM], „Fi donc!“, „savoir vivre“ nebo „merci“. První výraz je zajímavý také tím, že francouzskému výrazu Regina přidává norskou koncovku - jde tedy o jistý druh čistě jazykové komiky, založený na morfologické makarónštině. Do češtiny však žádný z překladatelů tento výraz nepřevodil, autoři volili většinou buď tvar „rendezvous“ (Kvapil), rendez-vous (Pallasová) nebo „randez-vous“ (Fröhlich).

Protože snaha dostat se do vyšší společnosti je jedním z výrazných rysů Regininy charakteristiky, měl by překladatel tuto tendenci v jejím jazyce respektovat. Lucek však francouzské výrazy překládá nejednotně - napůl česky „dostaveníčko“ a „ó, fuj“ („Fi donc!“) a napůl ve francouzštině: „pied de mouton“, „savoir vivre“ a „merci“. Tato metoda z pohledu diváka/čtenáře poněkud zkresluje výsledný dojem. Kvapil je v „nepřekládání“ francouzských výrazů důslednější, téměř všechny ponechává tak, jak se vyskytují v originálu, jen výraz „Fi donc!“ vypouští. Pallasová jako jediná z překladatelů ponechala všechny francouzské výrazy tak, jak je najdeme v originálu. Fröhlich taktéž, jedinečně výraz „Fi donc!“ nahradil českým překladem „fuj!“.

4. Výrazy související s ostatními dramaty

4.1 „hjem“

Obraz domova hraje v této hře snad ještě důležitější roli než v *Domečku pro panenky*. Zatímco Nořin a Torvaldův „domov“ mohl být vnímán jako „otrávený“ nebo „zkažený“ jen skrze Torvaldův pokrytecký pohled na svět (Nora ve skutečnosti neudělala nic špatného),

„domov“ Alvingových byl „zkažený“ už od počátku - nejen kvůli povaze pana Alvinga, ale i proto, že se paní Alvingová celou dobu snažila předstírat, že je vše v pořádku.

I tento obraz projde v dramatu *Přízraky* jistou proměnou - nejprve si postavy představují, že jejich domov bude teď (když už je Alving po smrti) krásný a šťastný. Postupem času však vyjde najevo, že po letech předstírání a lži už jejich domov nikdy nebude takový. Navíc „zkaženost“, která přebývala v panu Alvingovi, přešla v podobě nevyléčitelné nemoci na Osvalda. Další rozpor ve vnímání domova se objevuje mezi Osvaldem a Mandersem. Mandersův pohled na domov se podobá Torvaldovu, zatímco Osvald prosazuje radikálnější názory.

Poprvé se výraz „domov“ ve hře objeví ve složenině „hjemkommet“ (složený ze slovesa „komme“ [přijít] a výrazu „hjem“ [domov]). Osvald v úvodu svého dialogu s Mandersem naráží na biblické podobenství o marnotratném synu.¹³

Osvald: Jo, det er virkelig den forlorne søn, herr pastor.

Pastor Manders: Men min kære unge ven -

Osvald: Nå, den hjemkomne søn, da.

(str. 215)

Osvald výrazem „forloren“ (*BMO* „moralsk forkommen, fortapt“ [morálně zkažený, ztracený]) poukazuje na Mandersovy názory na umělce, mezi kterými se Osvald v cizině pohyboval a mezi nimiž se podle pastora mohl mravně „zkazit“. Manders vzápětí svou poznámkou naznačuje, že si to nemyslí, proto Osvald dovede metaforu „ztraceného“ biblického syna do konce, když použije výraz „hjemkommet“ (ten, který se vrátil domů).

České překlady převádějí tento dialog následovně:

KVAPIL

Osvald: Ovšem, pane pastore, toť opravdu ten ztracený syn.

Manders: Ale, ale, přítelíčku -

Osvald: Nu, tedy nalezený syn.

(str. 42)

FRÖHLICH

Osvald: Ano, pane pastore, je to opravdu ten ztracený syn.

Pastor Manders: Ale no tak, mladý příteli -

Osvald: Tak tedy nalezený syn.

(str. 17)

Zatímco v originálu nacházíme ve výrazu „hjemkommet“ dvojnáčetnost - vyjadřuje jak to, že se Oswald vrátil domů, tak i biblickou narážku na syna, který se vrátil na správnou cestu - z českých překladů se „domov“ zcela vytrácí a zůstává jen biblická aluze.

Nicméně do této debaty vstupuje ještě paní Alvingová svým prohlášením: „Jeg ved en, som har bevaret både sit indre og sit ydre menneske ufordærvet.“ (str. 216). Čeští překladatelé nám poskytují tato řešení: Kvapil: „Znám člověka, jenž si zachoval vnitřní i vnější neporušenost.“ (str. 43) a Fröhlich: „Já aspoň vím o někom, kdo si zachoval nezkaženou svou vnitřní i vnější bytost.“ (str. 17) Přestože je tento výraz použit ve zcela jiné situaci, můžeme se domnívat, že s vnitřně souvisí Nořinou otázkou „Fordærve mine små børn - ! Forgifte hjemmet?“ (str. 308) („Já že kazím své vlastní děti - ! Otravuju rodinu? [DF, str. 18]). Nořin domov i domov paní Alvingové jsou založeny na lži nebo předstírání. Oswald byl sice z domova poslán pryč, ale nese v sobě onu „zkaženost“ také (avšak to paní Alvingová ještě netuší). Jak si můžeme povšimnout, u Fröhlicha je tato vnitřní souvislost obou dramát díky stejným výrazům zachována.

Na tento obraz něčeho „zkaženého“ navazuje později paní Alvingová, když prohlásí: „Jeg syntes, barnet måtte forgiftes bare ved å ånde i dette tilsølede hjem.“ (str. 226-227) Sama uznává, že jejich „domov“ byl nějakým způsobem pošpiněný, nečistý, a překladatelé tento výraz dokonce převádějí výrazem „poskvrněný“: Kvapil: „Připadalo mi, že se to dítě otravuje už i vzduchem, jež v tomto poskvrněném domě dýchá.“ (str. 66) a Fröhlich: „Připadalo mi, že se to dítě otráví, když bude v tomhle poskvrněném domě.“ (str. 23) Oba překladatelé tedy přenesli sémantické ohnisko výrazu „hjem“ spíše na reálný „dům“ než „domov“. Jak už jsme konstatovali dříve, je stylistická úroveň výrazu „domov“ poněkud problematická.

Fröhlich, který se v *Domečku pro panenky* slovu „domov“ spíše vyhýbal a nahrazoval ho příbuznými pojmy jako „dům“ nebo „rodina“, v Oswaldově myšlenkovém konfliktu s Mandersem (zda neoddaní lidé mohou mít „pořádný“ domov) používá výhradně jej. Pastor Manders: „...*Fædrenehjemmet* er og blir dog barnets rette tilholdssted. ... Han [Oswald] er bleven sex - syv og tyve år gammel og har aldrig fåt anledning til at lære et *ordentligt hjem* at kende.“ [kurz. PM] (str. 218)

KVAPIL

Manders: „...Rodný dům je dítěti povždy nejlepším útlukem. ... Je mu šestadvacet nebo sedmadvacet let, a podnes pořádně nepoznal, co to domácnost.“
(str. 49)

¹³ Lukáš 15-11: „...tento tvůj bratr byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.“ (Bible, ekumenický překlad, Praha 1985)

FRÖHLICH

Pastor Manders: „...Otcovský domov je pro dítě přece jen tím nejsprávnějším útočištěm. ... Je mu nějakých šestadvacet sedmadvacet let a v životě nepoznal pořádný domov.“

(str. 20)

Fröhlichův překlad mnohem přesněji vyjadřuje Mandersův hodnotící způsob řeči - ve slovním spojení „pořádný domov“ můžeme opět nalézt dva významy: domov jako takový, nepřímě je naznačeno i to, že domov Alvingových nebyl „pořádný“. Oswald na to však reaguje výrokem, že poznal v cizině mnohé „pořádné“ domovy u lidí, kteří nebyli oddáni. Na to Manders namítá, že lidé, kteří se nevezali, přece nemohou mít domov. A Oswald mu odpoví: Oswald: „Men de kan jo derfor ha et hjem. Og det h a r også en og anden, og det er meget ordentligt og meget hyggeligt hjem.“ (str. 219)

KVAPIL

Osvald: Proto však mohou mít domácnost. A někteří ji věru mají, a to tuze spořádanou domácnost.

(str. 50)

FRÖHLICH

Osvald: Ale to přece neznamena, že nemůžou mít domov. A to taky leckdo opravdu má. A domov velice řádný a příjemný.“

(str. 20)

Stejně jako se v této pasáži střetává Oswaldův a Mandersův pohled na rodinu a domov, tak zde můžeme vyčíst i střet pohledu samotného Ibsena a tehdejší společnosti. Oba překladatelé se v této pasáži vracejí ke svému dřívějšímu řešení - Kvapil používá výraz „domácnost“ a Fröhlich „domov“. Domníváme se, že výraz „domácnost“ je sice možné v tomto kontextu použít, nevystihuje však přesně autorův úmysl.

Výraz „hjem“ se objevuje také téměř v samém závěru, ráno po velkém požáru, kdy paní Alvingová už ví, v jakém stavu je Oswald: „Nu kan du rigtig få se hjemmet.“ (str. 271).

Kvapil překládá tuto její repliku: „Teď teprve uvidíš svůj domov.“ (str. 168) a Fröhlich: „Teď teprve uvidíš, co je to domov.“ (str. 72) Na tomto místě je nutné použít výraz „domov“, i přesto se však překladatelé ve svých výkladech odlišují. Kvapil vychází z reálné situace, která nastává v závěru hry (východ slunce), kdežto Fröhlich z celkového kontextu hry (v jeho pojetí paní Alvingová vlastně říká: teď budeš konečně se mnou, poznáš, jaké to je být doma). V norském originálu jsou však obsaženy oba tyto výklady - dvojznačnost se však do českých překladů nepromítá.

Porovnáme-li, jak se ve Fröhlichových překladech objevuje výraz „hjem“, musíme konstatovat, že v dramatu *Přízraky* volil překladatel výraz „domov“ mnohem častěji než ve

hře *Domeček pro panenky*. Důvodem k této volbě byl zajisté kontext, v němž se zde toto slovo objevuje, ale zřejmě také jeho analýza jakožto symbolu - zatímco v *Domečku pro panenky* šlo skutečně spíše o problémy v mezilidských vztazích - tedy v „rodině“, v *Přízracích* v době, kdy se drama odehrává, hraje roli i zcela konkrétní vykořeněnost - nejde jen o to, že Oswald nikdy nepoznal, jaké to je žít v rodině, ale že vlastně nikde na světě nemá „domov“.

4.2 „fejg“

Rádi bychom se ještě krátce zmínili o scéně, v níž paní Alvingová vyslovuje tutéž větu jako později Heda:

Fru Alving: „Men jeg turde ikke andet dengang, - ikke for min egen skyld heller. Så fejg var jeg. ... Så fejg er jeg.“

Pastor Manders: Og De kalder det fejghed at gøre Deres ligefremme pligt og skyldighed. (str. 233)

KVAPIL

Pi Alvingová: Ale tehda jsem si toho netroufala - i kvůli sobě samé. Tak jsem byla zbabělá. ... Tak jsem zbabělá.

Manders: Zbabělostí nazýváte, že prostě plníte svou svatou povinnost! (str. 79-80)

FRÖHLICH

Paní Alvingová: Jenže jsem k tomu tenkrát neměla odvalu - už kvůli sobě. Taková jsem byla zbabělá. ... Taková jsem zbabělá.

Pastor Manders: Konat svou povinnost, tomu vy říkáte zbabělost? (str. 34-35)

Oba překlady převádějí repliky paní Alvingové v podstatě stejně - výrazy „...netroufala“ a „neměla odvalu“ mohou být považována za synonyma, oba překladatelé také poněkud mění modalitu spojení „ikke for min egen skyld heller“, které by v češtině nejspíše mělo znít „dokonce ani kvůli sobě ne“ (předchozí Ibsenova hrdinka Nora odešla od rodiny hlavně kvůli sobě, paní Alvingová to však nedokázala). I následující Mandersova replika v mnohém upomíná na postavy kolem Hedy, které jí neustále připomínají její povinnosti (např. jako Brack „alvorsfulde og ansvarsfulde krav“ [„závažné a odpovědné požadavky“]).

5. Obecné zhodnocení překladů

Analýzu překladů dramatu *Přízraky* uzavřeme jejich obecnějším hodnocením. Starší překlady - Luckův a Kvapilův - se vyznačují několika základními rysy: z dnešního hlediska

nám mohou připadat nesrozumitelné (Lucek) nebo v některých jazykových aspektech zastaralé (Kvapil), klíčové výrazy, jež se průběžně objevují v různých pasážích, jsou přeloženy nejednotně, takže čtenář/divák většinou ani nemá příležitost, aby si povšiml jejich opakování.

Luckův překlad je velice doslovný, na mnoha místech až nesrozumitelný, objevuje se v něm mnoho (i na tehdejší dobu) zastaralých či obskurních výrazů. Pro představu jich několik uvádíme: „musím mysliti vždy na červené obvěšky“ (míněny „závěsy“ [pozn. PM]), „uspořil jsem si dohromady dvanácte krabic [morfiového prášku]“ („dávek“ PřF), „chudé děvče musí své mládí využítkovati“, „tvůj otec nenalezl nikdy jakéhosi svodítka pro přílišné své rozkošnictví“. Dalšími jevy, které jsou pro moderního čtenáře/diváka už naprosto nepřijatelné, jsou gramatické archaismy (několikrát zmiňovaný záporový genitiv, slovesa končící na -ti, perfektum [„byla zaslechla“], přechodníky, apod.). Domníváme se, že už v době svého vzniku byl Luckův překlad dosti nezdařeným pokusem, zvláště porovnáme-li ho s jazykovou úrovní Arbesova překladu „Nory“.

I v Kvapilově překladu nacházíme mnoho zastaralých výrazů a překladatelských neobratností, jeden rys z jeho textu však jasně předznamenal další vývoj, který lze v překládání dramatických textů sledovat až do současnosti. Kvapil si velmi dobře uvědomoval, že jazyk překladu musí být živý. Na mnoha místech (hlavně v konverzaci Engstranda a Reginy) tedy volil hovorové výrazy (často na svou dobu velice odvážné a vtípné), které se hodily pro účely divadelní inscenace. Pro zajímavost uvedeme několik příkladů: Engstrand: „chceš se mermomocí utahat s učněnými dětmi...“, „taková hezká ženská, jaká se z tebe v posledních letech stala...“, „hostinec jako z cukru...“, „nač cpát těch svých pár grošů zdejšími balíčkům...“, Regina: „ten obejda truhlář...“, apod.

Přesto je Kvapilův překlad občas (v řeči Manderse a paní Alvingové) stylisticky poněkud nadnesený: např. Manders: „jaká to nemístná lehkomyšlnost!“, „rač Pánbůh chránit“, paní Alvingová: „...toho nepřečkám!“, apod. Je zřejmé, že řeč postav z vyšších kruhů (jako je Manders i paní Alvingová) musí mít stylisticky vyšší rovinu než jazyk Engstrandův. Navzdory tomu zůstává překlad stylisticky nevyrovnaný (např. paní Alvingová používá i čistě hovorové obraty: „ani za mák“, apod.). Domníváme se, že Kvapil, ač je jeho překlad proti překladu Luckově na mnohem vyšší úrovni, nedokázal sjednotit stylistickou rovinu jazyka postav a využít ji pro jejich charakterizaci.

Můžeme konstatovat, že kvalita překladů se postupem času zlepšovala. Novější překlady z druhé poloviny 20. století svědčí o podrobnějším studiu originálu, jejich autoři už si uvědomují, jaká slova jsou ve hře klíčová, že je třeba si jich všimnout a do cílového jazyka je

převádět soustavně. Pallasová se o to snaží, ne vždy se jí to však daří, Fröhlich je v systematickém přístupu k textu úspěšnější (dokonce i v porovnání s předchozím dramatem).

Chtěli bychom však upozornit na dva významné rysy, kterými se překlady Pallasové a Fröhlicha odlišují. Prvním z nich je okolnost, že oba překladatelé směřovali při své práci k jinému cíli. Pallasová převáděla text hry pro knižní vydání, kdežto Fröhlichova verze jeví jasné známky toho, že ji překladatel koncipoval především pro mluvenou podobu. S tím souvisí volba lexikálních výrazů (pro mluvenou podobu je třeba volit snadněji vyslovitelná i vnímatelná slova) i syntaktických vazeb (pro mluvenou podobu kratší, přehledněji členěné věty).

Druhým rysem odlišujícím překlad Pallasové a Fröhlicha je míra jazykové aktualizace. Přestože tyto dva překlady od sebe dělí pouze zhruba 30 let, překlad Pallasové se ze současného pohledu zdá mnohem zastaralejší, než by se dalo očekávat. Pallasová volí stylisticky vyšší a konzervativnější výrazy. Fröhlich přizpůsobuje jazyk hry současnému jazykovému úzu, překládá hovorovější a „každodennější“ češtinou.

Na závěr chceme vyjádřit názor (který je možné vztáhnout nejen na tyto dva překlady), že příklon k stylizovanému hovorovému jazyku (tedy k jazyku, u něž předpokládáme, že by ho sám překladatel použil ve své řeči) je jednou z možností, jak zpomalit „stárnutí“ překladu dramatického textu. Patos knižních výrazů v překladu Pallasové způsobuje, že se nám dnes její překlad zdá už poněkud zastaralý. Tvrzení, že Fröhlichův překlad, který čerpá z hovorového jazykového rejstříku, bude stárnout pomaleji, však lze ověřit až z delšího časového odstupu.

IV. FRUEN FRA HAVET

překlady:

1. Kvapil: Paní z námoří. J. Otto, Praha, 1906
2. Hackenschmied: Paní z námoří. B. Janda, Praha, 1930
3. Wiesner: Paní z námoří. Dilia, Praha, 1958
4. Ehrmannová: Paní z námoří. SNKLHU, Praha, 1959
5. Cimická: Paní z námoří. Divadelní ústav, Praha, 1972
6. Roy: Paní z námoří. Divadelní ústav, Praha, 1974
7. Fröhlich: Paní z moře. Dilia, Praha, 1986

1. Název

K žádnému z názvů, jimiž jsme se zatím zabývali, se neváže tak mnohvrstevná symbolika jako k titulu „Fruen fra havet“. Přestože na první pohled je toto slovní spojení lexikálně zcela průhledné - skládá se z podstatného jména „frue“ (*BMO* - „gift kvinne, kone, hustru“ - vdaná žena, manželka, paní), předložky „fra“ (z, od) a dalšího substantiva „hav“ (*BMO* - „det store sammenhengede saltvannsområdet“ - velká souvislá plocha slané vody, tedy moře), váže se k němu mnoho významů, které se skrývají ve druhém plánu. Tyto významy nejsou ve slovním spojení „fruen fra havet“ inherentně obsaženy, dodává mu je v průběhu hry až sám autor. Jimi také vykresluje symbolickou hloubku obrazu „paní z moře“. Symbolickým rozkrýváním různých významů se budeme zabývat později, při rozboru překladů klíčových slov a pasáží.

Ted' se však zaměříme na smysl názvu. Substantivum „paní“ je v originálu sémanticky i morfologicky určeno postpozitivním určitým členem „-en“, jde tedy o konkrétní „paní“ - o Ellidu. Tento rys se v češtině, která kategorii určenosti postrádá, neprojeví. Ovšem už předložka „fra“ nutí překladatele k rozhodnutí, zda volit předložku „od“ nebo „z“. Oba

výklady jsou možné - Ellida pochází „od moře“, pro variantu „z moře“ zase hovoří její ztotožnění s mořskou pannou, naznačené na začátku Ballestedem. Největší problém pro české překladatele však paradoxně představovalo substantivum „hav“, tedy „moře“.¹⁴ Kromě F. Fröhlicha používali všichni překladatelé od roku 1906, kdy tuto hru poprvé přeložil a pojmenoval Jaroslav Kvapil, název „Paní z námoří“. Současnému čtenáři/divákovi však výraz „námoří“ mnoho neříká - v *SSJČ* se dozvídáme, že „námoří“ je „krajina při moři“ nebo „moře“. U druhého významu nacházíme ještě poznámku, že je to slovo zastaralé a objevuje se v díle Palackého.

Z lexikálního pohledu výraz „námoří“ přesně vystihuje dvojznačnost obsaženou v předložce - Ellida může pocházet „z moře“ (je symbolicky mořskou pannou), ale i „z krajiny při moři“ (tedy „od moře“). Překladatel však musí brát v úvahu i jiné aspekty názvu než čistě lexikální - jde především o to, že výraz „hav“ je v norštině slovo bez poetického zabarvení a běžně se používá i dnes. Naproti tomu výraz „námoří“ patří v češtině do archaického obrozenského slovníku a v běžném jazyce se zřejmě nikdy příliš nepoužíval. Dnes nám tedy název „Paní z námoří“ může připadat spíše nesrozumitelný a nejasný. Ani v originálu (jak později uvidíme u Kvapila) se pro první význam slova „námoří“ téměř nenajde situační opodstatnění.

Fröhlich ve stati „Jak se u nás překládal Ibsen“ uvádí: „Český název hry tedy oproti originálu archaizuje respektive poetizuje, tím posunuje žánr hry a ubírá jí věcné konkrétnosti...“ (1986, str. 36) Z hlediska jazykové aktuálnosti i věcné přesnosti je tedy mnohem vhodnější překlad, který volí on sám - *Paní z moře*. Fröhlichova varianta názvu (stejně jako v případě dramatu *Přízraky*) je dokladem toho, že každá teorie nakonec vždy musí ustoupit praxi (a pro teorie překladu to platí dvojnásob). Fröhlich v článku píše: „Domnívám se tedy, že by se tato hra v češtině měla jmenovat Paní od moře, podobně jako by byla od řeky, od rybníka, od lesa, nebo od Budějovic.“ (op. cit., str. 36) Nakonec se však sám přiklání k větší symboličnosti názvu. Volí název, který se na první pohled může zdát méně srozumitelný, ale v textu se postupně vysvětluje, navíc je snadněji propojitelný se symbolem „mořské panny“ než původně navrhovaný název „Paní od moře“.

K tomuto tématu je však třeba ještě poznamenat, že název, pod nímž je drama vydáno nebo hráno, není vždy závislý na překladatelově vůli. Fröhlichův překlad *Paní z moře* se

¹⁴ V anglických překladech se tento výraz objevuje pouze jako „moře“ - „The Lady from the Sea“, v německých také - „Die Frau vom Meere“.

zpočátku v divadlech hrál dokonce pod názvem „Paní z námoří“¹⁵. Dva exempláře dostupné v Divadelním ústavu v Praze, pocházející z roku 1986 (jeden vydaný agenturou Dilia, druhý v rukopisné podobě coby text poskytnutý Divadlem Na zábradlí), se také v názvu liší - první (o němž se ve své analýze opíráme) se jmenuje *Paní z moře*, kdežto druhý (ačkoli jde o týž překlad) „Paní z námoří“. Jak vidíme, překladatel může sice překlad názvu vyřešit a navrhnout, ale ne vždy může rozhodnout, pod jakým titulem bude nakonec hra vydána či provozována.

2. Klíčová slova a pasáže

2.1 „fruen fra havet“ a „havfruen“

Jedním z klíčových slovních spojení v této hře je výraz „fruen fra havet“, jehož význam jsme vysvětlili v už předchozím oddíle. Autor k němu v textu přidává další asociaci - obraz mořské panny. Hned v prvním dějství, kdy Ballested popisuje, co maluje, se postava Ellidy spojí s obrazem mořské panny, která se trápí na mělčině a touží po moři. Výraz „havfrue“ použitý v této situaci Ballestedem definuje *BMO* jako: „kvinnelig havvette som var skapt som en fisk nedentil“ (mořská nadpřirozená bytost ženského pohlaví, která vypadá od pasu dolů jako ryba).¹⁶

V severské lidové tradici jsou mytologické bytosti spjaté s mořem velmi rozšířené a pověsti o nich se zachovaly v lidových baladách. Mezi nimi najdeme například baladu o mořské panně („Herr Luno og havfruen“ - „Pan Luno a mořská žínka“ [překlady názvů jsou citovány z knihy *Severské balady*]) i o dalších vodních bytostech vyskytujících se v lidové mytologii (např. balada „Agnete og havmanden“ - „Vodník“, která obsahem velmi připomíná Erbenova „Vodníka“, až na to, že „havmand“ je vodník mořský).¹⁷ Berit Erbeová v článku „Speculations on the Ellida-figure“ upozorňuje na to, že „vodník [z balady „Agnete og havmanden“] silně připomíná Cizince“ (str. 60), což odůvodňuje mimo jiné i tím, že oba tito muži jsou zrzaví.¹⁸

¹⁵ V roce 1986 v Divadle Na zábradlí v režii L. Bělohradské a v roce 1988 v Opavě v režii A. Postlera.

¹⁶ Tento výraz zřejmě způsobil chybný název této hry v německém překladu „Die Meerfrau“.

¹⁷ Pro vodníka přebývajícího v jezerech a řekách existuje norský výraz „nøkk“ a i o něm existuje balada „Nøkkens svig“, která svým námětem zase upomíná na Erbenovy „Svatební košile“.

¹⁸ Z Hegerova překladu se však tato souvislost vyčíst nedá, v něm má vodník „vlas zlatý“.

V české lidové tradici je však mořská panna fenoménem poněkud cizím, spíše lze narazit na „vodní žínku - rusalku“ (*SSJČ*). Z této představy zřejmě vychází i Kvapilův překlad výrazu „havfruen“ z prvního dějství. Ballested říká doslova: „Inde ved skæret her i forgrunden skal der ligge en halvdød havfrue.“ (str. 204) Překladaťelé poskytují následující řešení:

KVAPIL

Ballested: Ano, tady v popředí na skalisku má ležet polomrtvá mořská žínka. (str. 18)

HACKENSCHMIED

Ballested: Ano. Tu na té skalce v popředí má ležeti polomrtvá mořská panna. (str. 24)

WIESNER

Ballested: Tady na té skalce má totiž ležet polomrtvá mořská panna. (str. 4)

EHRMANNOVÁ

Ballested: Ano. Tady vpředu u ostrůvku má ležet polomrtvá mořská panna. (str. 198)

FRÖHLICH

Ballested: Ano, tady v popředí, u ostrůvku, bude ležet mořská panna, polomrtvá. (str. 4)

Výraz „havfrue“ se tedy ve většině překladů objevuje jako „mořská panna“, jediné v Kvapilově jako „mořská žínka“. Je zajímavé srovnat lexikální obsah severského slova „havfrue“ (doslova „mořská paní“) a jeho českého ekvivalentu „mořská panna“. Kvapilův překlad se může zdát bližší originálu než ostatní překlady pokud jde o vystižení originálu. Z hlediska současného jazyka však musíme konstatovat, že výraz „mořská panna“ v češtině funguje jako ustálené spojení, a proto se zdá vhodnější.

Další situace, v níž se objeví výrazy „fruen fra havet“ a „havfruen“, nastává opět v prvním dějství a váže se k Ellidinu příchodu na scénu. Wangel nejprve říká Arnholmovi: „Folk her i byen kan slet ikke forstå det. De kalder hende «fruen fra havet».“ (str. 212) A když Ellida přijde, poznamenává Wangel: „Nå, se der har vi havfruen!“ (str. 213)

KVAPIL

Wangel: Zdejší lidem nejde to ani na rozum. Říkají jí «paní z námoří». (str. 39) ... Wangel: Ejhle, mořská paní. (str. 40)

HACKENSCHMIED

Wangel: Zdejší lid, ve městě, nemá pro to vůbec pochopení. Říkají jí «paní z námoří». (str. 35) ... Wangel: Ejhle, mořská žena! (str. 36)

WIESNER

Wangel: Zdejší lidé ve městě to nemohou ani pochopit. Víte, jak jí říkají? „Paní z námoří“. ... Wangel: Ejhle - paní z námoří. (str. 11)

EHRMANNOVÁ

Wangel: Zdejší lidé to vůbec nedovedou chápat. Říkají jí «paní z námoří». (str. 205)

... Wangel: Nu, tady máme mořskou žínku. (str. 206)

FRÖHLICH

Wangel: Lidi tady ve městě ne a ne to pochopit. Říkají jí „paní z moře“. (str. 13) ... Wangel: Tak tady máme mořskou paní. (str. 14)

V první Wangelově replice se setkáváme skutečně s významem „paní od moře“, překladatel však musí volit stejný výraz, jaký zvolil v názvu hry, což také všichni překladatelé činí. To, že Wangel použije během krátké chvíle oba výrazy, je projevem autorovy snahy propojit jejich významy - představit Ellidu jako „paní z/od moře“ a zároveň „mořskou pannu“. V tomto úryvku si můžeme povšimnout, že převod výrazu „hav“ jako „námoří“ není příliš vhodný - překladatelé, kteří ho použili v názvu (až na Wiesnera) musí volit dvě různá řešení - v první větě poněkud nejasné spojení „z námoří“ a v druhé adjektivum „mořská“. I sám převod výrazu „havfruen“ je zajímavý. Ani jeden z překladatelů nevyužil své předchozí řešení z úvodní scény („mořská panna“ nebo „mořská žínka“). Důvodem k tomu je zřejmě skutečnost, že Wangel hovoří přímo o Ellidě, která se byla koupat ve fjordu, ne o mytologické „mořské panně“.

Začátek věty „Nå, se der har vi...“ překládají tři starší překladatelé jako citoslovce „ejhle“, v dnešním jazyce už je tento výraz vnímán jako zastaralý. V novějších překladech se proto neobjevuje a věta je převedena jako „nu, tady máme mořskou žínku“ a „tak tady máme mořskou paní“.

Nejvhodnější převod výrazu „havfruen“ zvolili Kvapil a Fröhlich - jejich řešení „mořská paní“ je neologickým spojením slov, jejichž významy se organicky propojují. Ehrmannové výraz „mořská žínka“ je v podstatě přijatelný, i když nijak nápaditý, a Wiesner poskytuje nepřesný, ale soustavný převod „paní z námoří“. Hackenschmiedův překlad „mořská žena“ je také převod nepřesný, a navíc poněkud neobratný.

V prvním dějství se ještě objevuje Ellidina poznámka určená Lyngstrandovi: „Og hvad vilo De så modellere? Skal det være havmænd og havfruer?“ (str. 220) Jak už bylo řečeno, výraz „havmand“ v češtině znamená „mořský vodník“. Překladatelé tedy musí najít vhodný ekvivalent tohoto výrazu. Podívejme se, zda měli v tomto hledání úspěch:

KVAPIL: „A co chcete modelovat? Tritony nebo mořské žínky?“ (str. 59)

HACKENSCHMIED: „A co byste tak chtěl modelovati? Tritony a mořské panny?“ (str. 45)

WIESNER: „A co byste chtěl dělat? Tritony a mořské panny?“ (str. 17)

EHRMANNOVÁ: „A co byste chtěl tvořit? Vodníky a vodní žínky?“ (str. 212)

FRÖHLICH: „A co budete modelovat? Vodníky a vodní panny?“ (str. 22)

Tři starší překladatelé používají pro převod výrazu „havmand“ ekvivalent z řecké mytologie „triton“ (čili starořecký bůh moře). Pro hru pocházející ze severského prostředí je však zcela nevhodný, proto autoři novějších překladů volí výraz „vodník“. Ačkoli se z něj vytrácí asociace s mořem, je nepochybně vhodnější. Ovšem z překladu Ehrmannové a Fröhliche se pak zcela vytrácí narážka na „mořskou pannu“. Ehrmannová použila výraz „vodní žínky“ a Fröhlich „vodní panny“, v nichž lze najít asociaci spjatou spíše s „rusalkou“, (odtud také souvislost s „vodníkem“). Domníváme se, že převod „vodní žínky/panny“ nevystihuje symboliku autorova obrazu „mořské panny“.

Přirovnání Ellidy k mořské panně se dále objevuje v závěru pátého dějství, v rozhovoru Ballesteda a Ellidy:

Ellida: ... Når en nu engang er ble't en fastlandsskabning, - så finder en ikke vejen tilbage igen - ud til havet. Og ikke ud til havlivet heller.

Ballested: Men det er jo akkurat som med min havfrue. ...Bare med den forskell at havfruen - hun dør af det. Menneskene derimod - de kan akklam -akli-matisere sig. (str. 299)

KVAPIL

Ellida: Stane-li se člověk pozemským stvořením, - nemá už kudy nazpátek - k moři. Ani k námořskému životu.

Ballested: Leda s rozdílem, že mořská žínka - ta tím zahyne. Kdežto lidé - se akklam - akli - matisují. (str. 255-256)

HACKENSCHMIED

Ellida: Když se člověk stal jednou pozemským tvorem, - že potom již nenalezne cestu k návratu, - k moři. Ani k námořskému životu.

Ballested: Ale to' právě jako s mou mořskou pannou! ... Jenom s tím rozdílem, že mořská panna - tím umírá. Kdežto lidé - se dovedou akklam - akli - matisovat! (str. 142-143)

WIESNER

Ellida: Když se člověk jednou stal pozemským tvorem, to už potom nenalezne cestu nazpátek - - k moři. Ani k životu v námoří.

Ballested: To je ale navlas tak jako s mou mořskou pannou! ... Leda s tím rozdílem, že mořská panna - ta s tím steskem umírá. Kdežto lidé, ti se dovedou akklam - akli - matisovat. (str. 91)

EHRMANNOVÁ

Ellida: ...když už se člověk jednou stane pozemským tvorem - tak už nenajde cestu zpátky k moři. A k námořskému životu taky ne.

Ballested: Ale to je zrovna jako s tou mojí mořskou pannou. ... Jenže rozdíl je v tom, že *ta mořská panna na to umře*. Kdežto lidé - ti se dovedou akklam - , akli - matisovat. (str. 281)

FRÖHLICH

Ellida: Jak se z člověka jednou stane suchozemské stvoření - nenajde už cestu zpátky - k moři. Ani k mořskému životu.

Ballested: Ale to je přesně jako s tou mou mořskou pannou. ... Až na to, že ta mořská panna - ta na to umře. Zato lidi - jo, ti se dokážou aklama - aklimatizovat. (str. 109)

V této ukázce použili všichni překladatelé pro výraz „havfruen“ svá předchozí řešení („mořská žínka“ nebo „mořská panna“), lze tedy říct, že význam symbolu mořské panny je zachován. Proto bude zajímavější zaměřit se na protiklad tohoto výrazu, který je reprezentován slovem „fastlandsskabning“. *BMO* definuje první část této složeniny - „fastland“ - jako antonymum výrazu „hav“, a sice jako „stort, sammenhengende landområde“ (velká, souvislá plocha země - pevnina). Je nepochybné, že autorovým záměrem bylo vytvořit protiklad země-moře, v němž je obrazně vyjádřen konkrétní význam související s dějem hry. Na této metafoře český překladatel buduje své řešení. Zajímavé je, že všichni starší překladatelé zvolili téměř stejné řešení. Varianty překladu tohoto výrazu jsou „pozemské stvoření“, „pozemský tvor“, „pozemní tvor“ a „suchozemské stvoření“.

Protiklad k výrazu „pozemský“ (jež *SSJČ* definuje jako „vztahující se k zemi, k jejímu povrchu, příp. vztahující se k životu“) bychom našli spíše ve výrazech „nadpozemský“ případně „nebeský“, v každém případě v jeho významové škále převládají duchovní či religiózní konotace (pozemské statky, pozemské radosti, pozemská spravedlnost). Výraz „pozemní“ (*SSJČ*: „mající vztah k zemi“) zase vyvolává spíše asociaci „složka ozbrojených sil, která bojuje na zemi“. Vhodným a adekvátním řešením je až Fröhlichův překlad „suchozemský“, který může být považován za přímé antonymum adjektiva „mořský“.

Všechny starší překlady výrazu „havlivet“, který je v originále spíše neutrální, vytrvale navazují na první, poetizující řešení Kvapilovo („námoří“). Příčinou této setrvačnosti mohl být úspěch, který měla hra v Národním divadle a pod nímž vstoupila do všeobecného povědomí.

V závěrečné scéně Kvapil používá přídavné jméno „námořský“, jímž přímo odkazuje na název. Je zřejmé, že toto řešení volil tak, aby adjektivum významově odlišil od existujícího výrazu „námořní“. Význam tohoto novotvaru je však tak vágní, že ho lze jen těžko považovat za protipól výrazu „suchozemský“. Ani Wiesnerovo řešení s pomocí neshodného přívlastku („život v námoří“) nepomůže rozšifrovat význam metafory.

Teprve Fröhlichův překlad se vrací k jednoduchému výrazu originálu a tím, že klade větší důraz na obsah než na formu, rozkrývá smysl Ellidiných slov. Výraz „mořský život“, doslovný překlad Ibsenova slova „havlivet“, je stejně bezpříznakový jako originál, ale až ve spojení s výrazem „suchozemské stvoření“ poskytuje dostatečný prostor pro dějovou metaforu.

2.2 „det grufulde“ a „det dragende“

V původním textu hry představují substantivizovaná adjektiva, o kterých jsme se zmiňovali už v předchozích kapitolách, základní prostředek k vyjádření symboliky klíčových výrazů. Význam substantivizovaných adjektiv se od významu běžných substantiv se stejným morfologickým základem mnohdy odchyluje. Sémantický rozdíl mezi výrazy „dragning“ (*BMO*: „lengsel, tiltrekning, mystisk trang“ [touha, vábení, zvláštní přitažlivost]) a „det dragende“ je minimální, rozdíl v modálním a emocionálním vyznění je však zcela zřejmý. „Det dragende“ je výraz méně konkrétní, méně jasný, celkově jakoby zamlžený. Dalším důvodem k použití substantivizovaných adjektiv (např. v případě výrazu „det grufulde“) může být i to, že některá z nich se ve tvaru odvozeném od adjektiva nevyskytují (např. v norštině existuje substantivum „gru“ (děs, hrůza), z něj je odvozeno adjektivum „grufull“ (strašlivý, příšerný), k němuž však příslušné podstatné jméno musí být vytvořeno právě pomocí substantivizace [„det grufulde“], nikoli morfologicky).

Výrazy „det grufulde“ a „det dragende“, které procházejí textem celé hry, jsou klíčovými výrazy, jimiž Ellida vyjadřuje stav své mysli, své pocity vůči Cizinci i tomu, co pro ni znamená. Výraz „det grufulde“ obsahuje adjektivum „grufuld“ (v moderní norštině „grufull“), který *RMO* definuje slovy „full av gru, som inngyder redsel, mest som forsterk. adv. - forferdelig“ (plný děsu, vzbuzující hrůzu, nejčastěji jako intenzifikující příslovce - strašně). Ellida ho používá v situacích, kdy mluví o svém strachu z Cizince, z toho, že ještě stále ovládá její myšlenky. Například v druhém dějství:

Ellida: „...jeg får ikke væltet det af mig derude heller. ... Det grufulde, mener jeg. Denne ubegribelige magt over sindet - “ (str. 239)

KVAPIL

Ellida: ... té tíže ani tam venku se nezbudu. ... Myslím, toho příšerna. Té nepochopitelné moci nad duší. (str. 105)

HACKENSCHMIED

Ellida: - že nikdy to nesvalím se sebe, ani tam venku. ... Ono děsné, míním. Onu nepochopitelnou moc nad bytostí - (str. 68)

WIESNER

Ellida: ...že se té tíže nezbavím ani tam venku. ... Myslím tu hroznou, tu nepochopitelnou moc nad mou duší. (str. 34)

EHRMANNOVÁ

Ellida: - ani někde venku se toho nezbavím. ... Tu hrůznost, tu nepochopitelnou vládu nad mými myšlenkami. (str. 228)

FRÖHLICH

Ellida: - ani tam se mi nepodaří to ze sebe úplně setřást. ... Myslím tu hrůzu - tu nepochopitelnou moc nad duší... (str. 43)

Vývoj překladu výrazu „det grufulde“ je značně problematický - jak jsme si povšimli už v předchozích kapitolách, autoři starších překladů se snažili používat substantivizovaná adjektiva i v češtině. Ve starších překladech je tato snaha zvlášť patrná - Kvapil překládá výraz „det grufulde“ jako „to příšerno“ a Hackenschmied jako „ono děsné“. Tyto překlady sice zachovávají Ibsenovu nekonkrétnost, v češtině jsou však neobratné. Wiesner upouští od doslovné snahy o zachování substantiva a nahrazuje jej výrazem „tu hroznou, tu nepochopitelnou moc“, spojuje tedy dvě substantiva v jediné. Autor však jedním substantivem vysvětluje druhé: projasňuje nekonkrétnost výrazu „det grufulde“, což z Wiesnerova překladu nevyplývá. Ehrmannová a Fröhlich využívají ve svém překladu podstatná jména „tu hrůznost“ a „tu hrůzu“, což považujeme za vhodný ekvivalent substantivizovaných adjektiv.

Druhým klíčovým výrazem je spojení „det dragende“, které poprvé použije Ellida na konci třetího dějství. Jak uvidíme, tyto dva výrazy spolu souvisejí, navíc jejich významy se často prolínají, proto se jimi budeme zabývat tak, jak se objevují v průběhu hry, nikoli odděleně. *BMO* popisuje adjektivum „dragende“ jediným synonymem „tillokende“ (přitažlivý), substantivizované adjektivum „det dragende“ bude tedy mít význam „jakási přitažlivost; něco, co člověka láká, vábí, přitahuje“. Po prvním výstupu s Cizincem proběhne mezi Ellidou a Wangelem tento dialog:

Wangel: Ellida! Jeg aner det, - her er noget bagved.

Ellida: Det dragende er bagved.

Wangel: Det dragende?

Ellida: Den mand er som havet. (str. 258)

KVAPIL

Wangel: Ellido! Tuším to - v tom něco vězí.

Ellida: Něco, co táhne a láká.

Wangel: Co táhne a láká - ?

Ellida: Ten muž je samo moře.

(str. 154-155)

HACKENSCHMIED

Wangel: Ellido, tuším to, - za tím něco vězí.

Ellida: To svůdné za tím vězí.

Wangel: To svůdné - ?

Ellida: Ten muž jest jako to moře. (str. 92)

WIESNER

Wangel: Ellido! Tuším to - za tím je -

Ellida: Něco, co vábí a láká.

Wangel: Co vábí a láká - ?

Ellida: Ten muž je moře samo. (str. 53)

EHRMANNOVÁ

Wangel: Ellido, tuším to, - za tím vším něco vězí.

Ellida: To, co láká.

Wangel: Láká - ?

Ellida: Ten muž je samo moře. (str. 245)

FRÖHLICH

Wangel: Ellido! Já to cítím - za tím něco je.

Ellida: Je za tím touha.

Wangel: Touha...?

Ellida: Ten člověk je jako moře. (str. 65)

Překlad výrazu „det dragende“ skutečně vyžaduje překladatelskou interpretaci - na tomto místě musí vysvětlit (stejně jako autor), co Ellida cítí k Cizinci a proč. Musí tedy hledat řešení, které by alespoň částečně předjímalo Ellidinu poslední větu „Den mand er som havet“, a hledat pro tento výraz slovo s nějakou konotací, jež by ho spojovala s mořem.

Kvapil si při hledání významu pomáhá dokonce dvěma slovesy ve větě vedlejší: „něco, co táhne a láká“. Přestože oba tyto významy jsou ve výrazu „det dragende“ obsaženy, vyznívá překlad poněkud toporně. Může se dokonce zdát, jako by překladatel nemohl nalézt vhodné slovo a musel si vypomoci opisem.

Hackenschmiedovo řešení je morfologickým kalkem, v češtině příliš nepoužívaným - „to svůdné“, navíc deformuje smysl originálního výrazu i sémanticky. Ellida už dříve hovořila o moři, po němž se jí stýskalo a které ji přitahovalo, výraz „svůdný“ má ovšem i jiné konotace. Ani ve vztahu k Cizinci není použití výrazu „to svůdné“ vhodné, zvláště když se Ellida opakovaně zmiňuje, že z něj má strach. „Det dragende“ je něco, co přitahuje Ellidu částečně proti její vůli, pouze v podvědomí.

Překlady Wiesnera a Ehrmannové volí v podstatě stejné řešení jako Kvapil: „něco, co vábí a láká“ a „to, co láká“. Ačkoli po stránce stylistické, sémantické ani syntaktické nelze jejich řešení v zásadě nic vytknout, je pro ně však společné, že postrádají dramatické napětí.

Fröhlich volí pro výraz „det dragende“ podstatné jméno „touha“. Jeho řešení je dalším důkazem toho, že Ibsenův „obyčejný“ text, který nepoužívá žádné příkrasy a ornamentální fráze, je třeba překládat stejně „obyčejně“. Místo několika synonym, které používají jeho předchůdci, aby vyjádřili všechny významové nuance slovesa „drage“, vybral Fröhlich krátké dvojslabičné slovo, které má tak široké sémantické pole, že vytváří množství nevyslovených asociací.

Situace, v níž se obě klíčová slova „det dragende“ a „det grufulde“ setkávají a splývají, se objevuje na konci čtvrtého dějství v rozhovoru mezi Ellidou a Wangelem, kdy Ellida objasňuje svůj vztah k Cizinci.

Ellida: Det grufulde, - det er det, som skræmmer og drager.

Wangel: Drager også?

Ellida: Mest drager, - tror jeg.

Wangel: ... Du er i slægt med havet.

Ellida: Det er det grufulde også.

Wangel: Og det grufulde igen med dig. ... Du er for mig som det grufulde, Ellida. Det dragende, - det er det sterkeste i dig.

(str. 276)

KVAPIL

Ellida: Příšerno - to' je to, co děsí i láká.

Wangel: I láká?

Ellida: Především láká - zdá se mi.

Wangel: ... Jsi spřízněna moři.

Ellida: I to je příšerno.

Wangel: A navzájem i to příšerno je spřízněno tobě. Děsíš i lákáš.

... Tys mi tím příšernem, Ellido. To, co láká - tot' v tobě převládá. (str. 200-201)

HACKENSCHMIED

Ellida: To příšerné, - tot' přece to, co děsí a zároveň přitahuje.

Wangel: Přitahuje také?

Ellida: Nejvíce přitahuje - zdá se mi.

Wangel: ... Jsi příbuzna s mořem.

Ellida: To také jest to příšerné.

Wangel: A to příšerné zase s tebou. Také ty děsíš a přitahuješ. ... Jsi pro mne jako to příšerné, Ellido. To přitahující, - to jest to nejsilnější v tobě. (str. 114-115)

WIESNER

Ellida: Příšerné - to je to, co děsí a zároveň láká.

Wangel: Láká?

Ellida: Především láká - zdá se mi.

Wangel: ... Jsi spřízněna s mořem.

Ellida: I to je příšerné.

Wangel: A to příšerné je zase spřízněno s tebou. Ty také děsíš a lákáš. ... Ty jsi pro mně to příšerné, Ellido! To, co láká - to je v tobě nejsilnější. (str. 70-71)

EHRMANNOVÁ

Ellida: Příšerné - to je to, co děsí a láká.

Wangel: I láká?

Ellida: Především láká, myslím.

Wangel: ... Jsi spřízněna s mořem.

Ellida: Také to příšerné je s ním v přízni.

Wangel: A příšerné zase s tebou. I ty děsíš a lákáš. ... Jsi pro mne jako to příšerné, Ellido. To lákavé, - to je v tobě nejsilnější. (str. 261)

FRÖHLICH

Ellida: Hrůza - no, když tě něco děsí a přitahuje.

Wangel: Přitahuje?

Ellida: Hlavně přitahuje - aspoň myslím.

Wangel: ... Ty jsi spřízněná s mořem.

Ellida: Hrůza taky.

Wangel: A ty zase s hrůzou. Taky děsíš a přitahuješ. ...Jsi pro mě jako ta hrůza, Ellido. Ta přitažlivost - ta v tobě převažuje. (str. 84-85)

V rozboru překladu této pasáže si povšimneme tří otázek: 1) jaká řešení použili překladatelé v překladu klíčových výrazů, 2) zda jimi navázali na svá předchozí řešení a 3) jak se vyrovnali s větou „Det er det grufulde også“.

Kvapilův překlad této pasáže je v překladu substantivizovaných adjektiv tak doslovný, že ztrácí srozumitelnost (pro výraz „det grufulde“ používá kalk „to příšerno“ a pro výraz „det dragende“ vedlejší větu podmíněnou „to, co láká“). Celá pasáž působí u Kvapila křečovitě a pateticky. To je způsobeno i syntaktickými neobratnostmi, např. vybočeními z větné vazby („jsi spřízněna moři“, „příšerno je spřízněno tobě“). Je třeba ovšem ocenit, že Kvapil v klíčových výrazech záměrně navazuje na svá předchozí řešení a poskytuje divákovi možnost vnímat důležitá slova v kontextu celé hry.

Ellidina replika „Det er det grufulde også“ navazuje na větu „Du er i slægt med havet.“ Její význam je možné vykládat dvěma způsoby (na Wangelovu poznámku „Jsi spřízněná s mořem“ může Ellida odpovědět buď „To je taky hrozné/děsivé“ nebo jako „Ta hrůza také“), ovšem z následujícího vývoje dialogu ovšem vyplývá, že do jeho struktury logičtěji zapadá varianta „Ta hrůza také.“ Kvapilův překlad „I to je příšerno“ (i následující Wangelova replika „A navzájem i to příšerno je spřízněno tobě.“) je zcela nesrozumitelný.

Hackenschmied volí pro výraz „det grufulde“ stejně doslovné řešení jako Kvapil (možná s přijatelnější koncovkou - „to příšerné“) a pro výraz „det dragende“ řešení „to přitahující“. Oba tyto výrazy i další dnes už poněkud zastaralé jazykové prvky (např. používání slovesa „jest“, nebo výrazu „tot“) zbavují dialog rytmu. Zvláště výraz „to přitahující“ je nezdařený neologismus bez hlubšího významového zakotvení. Hackenschmied navíc ani nespojil řešení těchto substantivizovaných adjektiv s předchozími pasážemi, kde použil výrazy „ono děsné“ a „to svůdné“. Větu „Det er det grufulde også“ překládá Hackenschmied s podobnou dvojznačností jako originál, Ellidina replika však v jeho podání vyznívá velice neobratně.

Wiesner se od předchozích dvou překladatelů výrazně neliší - substantivizovaná adjektiva převádí jako „příšerné“ a „to lákavé“. Ani jemu se nepodařilo zachovat propojenost klíčových výrazů. V předchozích scénách se objevují jako pouhé opisy „tu hroznou... moc“ a „něco, co vábí a láká“. Pro překlad věty „Det er det grufulde også“ volí Wiesner dokonce kontextově chybné řešení „I to je příšerné“, čímž pozměňuje smysl celého dialogu.

Ehrmannová také nepřináší nic nového - volí výrazy „příšerné“ a „to lákavé“. Ani ona nepřekládá klíčová slova důsledně - předtím je interpretovala jako „tu hrůznost“ a „to, co láká“. Ehrmannové nemůžeme již vytknout archaismy syntaktické ani lexikální, nemůžeme jí vytknout významové posuny (jako první pochopila větu „Det er det grufulde også“ a správně a srozumitelně - ač poněkud rozvláčně - ji převedla do češtiny), její překlad však postrádá

přirozený rytmus a spád. Je to způsobeno především tím, že se překladatelka nedokázala odpoutat od originálu.

Fröhlich se záměrně rozhodl nehledat řešení v napodobování slovtvorné struktury originálu, nýbrž překládat substantivizovaná adjektiva podstatnými jmény „hrůza“ a „přitažlivost“. Ze srovnání s ostatními překlady vyplývá, že Fröhlichovi se podařilo dosáhnout daleko větší přehlednosti a srozumitelnosti dialogu, a zároveň také navázat na své předchozí řešení „tu hrůzu“. V případě výrazu „det dragende“ se sice od původního slova („touha“) odchýlil, ale zvolil synonymum „přitažlivost“, jímž ještě vystupňoval emocionalitu sdělení.¹⁹

Fröhlich volí jasné a věcné řešení, dialog je v jeho podání srozumitelný, respektuje rytmus mluvené řeči a zachovává úspornost výrazu. Je si vědom toho, že pro Ibsenův styl je charakteristická určitá „nedořečenost“. Tam, kde je to možné, se jí snaží zachovávat i v překladu.

Na různých místech jsme se zmiňovali o tom, že klíčové pasáže a klíčová slova textu by měla být překládána soustavně, s vědomím vzájemných souvislostí. V situacích, kde starší překladatelé používali výrazy „námoří“ a „námořský“ (zcela ve shodě s autorem prvního překladu J. Kvapilem), však vidíme, jak důležitá je volba výchozího řešení a jaké nebezpečí hrozí překladateli, který zvolí za své východisko příliš příznakové slovo. Ze soustavnosti, která by měla napomáhat pochopení širšího kontextu, se pak stává lexikální dogma a překladatelský záměr zastíňuje záměr autorský. Výrazy „námoří“ a „námořský“ sice nepostrádají souvislost s originálním názvem hry a mohou být vnímány jako určité ozvláštňení jazyka překladu, smyslově však dnes již zůstávají zcela prázdné.

3. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti

3.1 Oslovení

V této hře představuje oslovení (alespoň z pohledu současného překladatele) zřejmě nejožehavější problém. V *Domečku pro panenky* oslovuje Torvald Helmer doktora Ranka,

¹⁹ Rozsah ani téma této práce nedovolují, abychom v překladech podrobněji zkoumali možnosti využití substantiv odvozených od sloves. Z konkrétních příkladů vyplývá, že substantiva tohoto typu jsou obvykle více dějová a méně popisná než např. substantiva odvozená z adjektiv.

kterému tyká, jen dvakrát příjmením, navíc jejich vztah nestojí v centru divákovy/čtenářovy pozornosti, problém s oslovením se dá proto obejít (jako např. ve Fröhlichově podání oslovením „doktůrku“). V *Paní z moře* je tento problém mnohem složitější - Ellida svému muži říká příjmením a tyká mu, což je v českém kontextu dosti neobvyklé. Jejich vztah není oslovením jednoznačně definován (jako např. vztah Hedy a Tesmana), Ellida takto svého muže neoslovuje proto, že by ho neměla ráda (další oslovení, které se objevuje v její řeči, je „kære“ [miláčku]), ale proto, že to tehdy bylo běžné. Zde překladatel naráží na dobovou podmíněnost originálu - protože tento způsob oslovení byl v 19. století ve Skandinávii tak běžný, mnohé Ibsenovy postavy ani křestní jméno nemají, protože ho zkrátka nepotřebují.²⁰ Wangelovo křestní jméno se v originálu hry vůbec neobjeví.

V českém jazykovém prostředí by se manželé oslovovali příjmením snad jen ironicky, v žertu nebo nadsázce. Do češtiny se tedy oslovení příjmením nedá doslova přeložit. Překladatel má tedy v zásadě dvě možnosti - buď vnímat oslovení příjmením jako součást dobového a jazykového koloritu, nebo si pro Wangela vymyslet křestní jméno. První možnost zvolili všichni starší překladatelé, druhou Fröhlich.

Když Ellida poprvé přichází na scénu, říká: „Er det dig, Wangel!“ (str. 213), překladatelé řeší její repliku takto:

KVAPIL: „To´s ty, Wangle?“ (str. 40)

HACKENSCHMIED: „Jsi tu, Wangle?“ (str. 35)

WIESNER: „Už jsi doma, Wangle?“ (str. 11)

EHRMANNOVÁ: „Jsi to ty, Wangle?“ (str. 205)

FRÖHLICH: „Eriku, jsi to ty?“ (str. 14)

Jak vidíme, Fröhlich se rozhodl, že Ellida bude oslovovat doktora Wangela běžným severským jménem Erik. Tento krok je překladatelsky velice odvážný, možná poněkud diskutabilní, ale pro mluvnost textu jednoznačně pozitivní. To se projeví i v pátém dějství, kdy Ellida oslovuje svého muže „...kære trofaste Wangel...“ (str. 297). V překladech nacházíme různá řešení s různou mírou emocionality a patosu:

KVAPIL: „Můj drahý, věrný Wangle...“ (str. 252)

HACKENSCHMIED: „...můj milý, věrný Wangle...“ (str. 141)

WIESNER: „...můj drahý, věrný Wangle.“ (str. 90)

EHRMANNOVÁ: „...můj zlatý, věrný Wangle...“ (str. 280)

²⁰ Kromě Ranka a Wangela je to také Arnholm a Brack, postava z *Hedy Gablerové*, a Manders z *Přízraků*.

FRÖHLICH: „...Eriku - ty moje duše věrná...“ (str. 108).

Emocionálně zbarvená adjektiva ve spojení s příjmením působí až komicky, v této situaci je Fröhlichovo řešení zřejmě nejpříjemnější.

3.2 Expresivní výrazy

Expresivní výrazy se v dramatu *Paní z moře* ve větší míře projevují v řeči všeměla Ballesteda. Tato postava vnáší na několika místech do hry komiku, proto jeho jazyk Ibsen ozvláštnil hovorovějším slovníkem, v jedné situaci norskou-německou hatmatilkou a neschopností vyslovit jeden z důležitých výrazů celé hry - sloveso „aklimatizovat se“. Ballestedův hovorovější slovník se projevuje už v prvním dějství v rozhovoru s Lyngstradem - Ballested používá např. citoslovce „pyt“ (česky „ále“) a také výraz „Død og plage!“ (str. 206), o němž jsme se zmiňovali už v předchozích kapitolách, když ho použila Nora a Engstrand (ovšem jako „Død og pine!“).

Kvapil překládá tuto kletbu větou „I hrom ty boty!“ (str. 24), Hackeschmied jako: „I hrom do toho!“ (str. 27), Wiesner jako: „I hrom do toho!“ (str. 5), Ehrmannová jako: „Hrom a peklo!“ (str. 200) a Fröhlich jako: „A hergot!“ (str. 7). Výrazy, které používají autoři starších překladů se od sebe příliš neliší a současnému divákovi/čtenáři mohou připadat zastaralé. Fröhlich naopak volí expresivní výraz, který se v současném jazyce běžně používá a Ballestedovu reakci v této situaci zachycuje poměrně přirozeně.

Pro ilustraci toho, jak je překlad expresivních výrazů podmíněn kontextově, uvádíme ještě překlady téhož výrazu („Død og pine!“) z předchozích dramát. V nich překladatelé volili řešení „do prdele“ (Nora ve Fröhlichově překladu), „hromské dílo“ (Engstrand v Kvapilově překladu) a „sakra“ (Engstrand ve Fröhlichově překladu). V případě Engstranda a Ballesteda si Kvapilovo i Fröhlichovo řešení udržuje zhruba stejnou emotivní rovinu. V Nořině replice však Fröhlich použil výraz mnohem silněji citově zbarvený. Po porovnání Fröhlichova převodu výrazu „Død og pine/plage!“ ve všech třech dramatech, v nichž se objevuje, můžeme konstatovat, že překlad expresivních výrazů není možné založit pouze na slovech, ale spíše na jejich kontextuální funkci. Překladatel musí brát ohled na funkci daného výrazu v konkrétní situaci, v níž se expresivita projevuje.

3.3 Cizí slova

Cizí slova se v dramatu *Paní z moře* objevují v jazyce sochaře Lyngstranda. Jedná se o slova, která mají původ v němčině. Tento jazykový rys není tak jasně definovaný jako u Reginy v *Přízracích* a jeho funkce v textu hry je poněkud nejasná. Používání německých výrazů může souviset s Lyngstrandovými proklamovanými uměleckými sklony i s tím, že skandinávští výtvarní umělci byli v té době značně ovlivněni německými uměleckými koncepcemi. Tento předpoklad lze vyvodit z toho, že Lyngstrand používá slova německého původu (např. výše zmiňované výrazy „gestalt“ a „lebendig“) většinou tehdy, když mluví o svých uměleckých aktivitách. Lyngstrandova tendence používat slova z němčiny není nijak výrazná a projevuje se pouze v několika situacích, jež představují pro překladatele otevřenou otázku - nelze s jistotou určit jejich funkci v textu ani pro ně najít jednoznačnou interpretaci. Proto autoři českých překladů tento rys Lyngstrandovy řeči zcela pomíjejí, a to i v pasáži, kde se Lyngstrandova „cizojazyčnost“ projevuje nejzřetelněji - v rozhovoru s Ellidou v prvním dějství:

Lyngstrand: Jeg kommer i anledning af geburtsdagen, frue.

Ellida: ... Det er ingen fødselsdag her i huset idag.

Lyngstrand: ... At det er fruens ge- fruens fødselsdag.

(str. 219)

KVAPIL

Lyngstrand: Přicházím za účelem narozenin, milostivá paní.

Ellida: Nikdo u nás nemá narozenin. ...

Lyngstrand: Že jsou dnes na - , že je dnes výroční den milostivé paní. (str. 54-55)

HACKENSCHMIED

Lyngstrand: Přivádí mne sem dnešní oslava narozenin, milostivá paní.

Ellida: Dnes nejsou u nás ničí narozeniny. ...

Lyngstrand: Že jsou dnes jme - že jsou narozeniny milostivé paní. (str. 43)

WIESNER

Lyngstrand: Je to jen - přicházím blahopřát k narozeninám, milostivá paní.

Ellida: Nikdo u nás nemá narozeniny. ...

Lyngstrand: Ale vždyť já vím, že jsou dnes narozeniny milostivé paní! (str. 16)

EHRMANNOVÁ

Lyngstrand: Přišel jsem přát k narozeninám, milostpaní.

Ellida: Dnes u nás nemá nikdo narozeniny. ...

Lyngstrand: Že dnes je - , že dnes má narozeniny milostivá paní. (str. 210-211)

FRÖHLICH

Lyngstrand: Já jen - přišel jsem blahopřát k narozeninám, milostivá paní.

Ellida: Tady dneska nikdo narozeniny nemá. ...

Lyngstrand: No, že milosti... že máte dneska narozeniny. (str. 20)

Výraz „geburtsdag“ se v norštině vyskytuje - v *BMO* je definován jako „fødselsdag“ (narozeniny) s upozorněním, že jde o výraz přejatý z němčiny.²¹ Dnes už se toto slovo příliš nepoužívá, je vnímáno jako zastaralé. V dnešním norském úzu se občas můžeme setkat s jeho zkrácenou podobou „bursdag“, běžně se však používá výraz „fødselsdag“, který je staroseverského původu.

Na tomto dialogu je zajímavé, že nejprve (i v textu před citovaným úryvkem) Lyngstrand používá výraz „geburtsdag“, pak však Ellida konstatuje, že u nich nikdo narozeniny nemá, a použije při tom výraz norského původu „fødselsdag“. Lyngstrand, když chce německý výraz použít, se poté vždy zarazí a opraví.

Na ukázkách pozorujeme, že překladatelé se tuto jazykovou nesrovnalost pokoušeli nahradit českými ekvivalenty, nebo se jí snažili vyhnout. Levý k tomuto tématu podotýká: „Za ty prostředky, pro které domácí jazyk nemá ekvivalenty..., je možno substituovat domácí analogii bezpříznakovou, neutrální...“ (1983, str. 122)

Kvapil a Hackenschmied hledali řešení v použití dvou různých výrazů (Kvapil: narozeniny a výroční den, Hackenschmied: jmeniny a narozeniny). Kvapilův převod je poněkud nejasný, ale Hackenschmiedovy „jmeniny“ jsou zajímavým řešením, jakousi únikovou variantou - významově nepřesnou, ale jinak pro tuto situaci vhodnou.

Wiesner Lyngstrandovo zaváhání zcela pominul - nahradil ho celou větou, která má naprosto jinou modalitu než původní Lyngstrandova váhavá poznámka, a zdůraznil ji navíc vykřičníkem.

Ehrmannová a Fröhlich volí právě výše zmíněnou metodu substituce. V řešení Ehrmannové není Lyngstrandovo „přeřeknutí“ jasně motivováno, proto zůstává poněkud nejasné. Fröhlich vytváří pro tuto jazykovou nepravdělnou strukturu jinou motivaci než autor - Lyngstrand se zarazí, když má Ellidu oslovit „milostivá paní“, jeho motivací je tedy zřejmě pocit, že Ellidě toto oslovení není milé.

²¹ Z německého slova „Geburtstag“.

3.4 Reálie

Ve hře *Paní z moře* se objevuje i konkrétní překladatelský problém z oblasti reálií. Když Ellida mluví s Wangelem o Cizinci, říká, že pocházel ze severu, z Finnmarky, a narodil se ve Finsku. Wangel na to reguje slovy: „Altså en kvæn.“ (str. 235) Výraz „kven“ je označení pro národnostní skupinu v Norsku, *BMO* ho definuje jako „finsk innflyter i Nord-Norge“ (finský přistěhovalec do severního Norska).

S tímto výrazem mohou být spojeny asociace vycházející z obecného povědomí o lidech, kteří žijí na severu Norska. Jsou to především Sámové (dříve Laponci), jejichž víra v přírodní božstva a šamanismus byly mezi křesťanským obyvatelstvem velmi dobře známy. Přestože „Kvénové“ nebyli původem Sámové, je možné, že s nimi byli spojováni, především proto, že pocházeli ze severu. Současnému norskému divákovi může výraz „kven“ asociovat člověka, který není součástí většinové společnosti, a je s ním tedy spojena jakási cizost, tajuplnost či záhadnost.

V češtině pro tento výraz neexistuje žádný ekvivalent. V psané podobě by ho zřejmě bylo možné zachovat v původním norském tvaru, ovšem s příslušným vysvětlením. Pro potřeby divadelního představení je třeba hledat nějakou vhodnou náhradu nebo výraz zcela vypustit.

Překladatelská řešení jsou podřízena účelu, pro něž překlad vznikl. V Kvapilově podání zní Wangelova poznámka „Tedy kwaen.“ (str. 96), ale v poznámce pod čarou čtenář nachází vysvětlivku „Tak se říká příslušníkům laponského kmene, obývajícího břehy botnického (sic!) zálivu.“ Jak už jsme se ovšem zmínili, „Kvénové“ mezi Sámy nepatří. Další překladatelé převádějí tento výraz norským označením a bez vysvětlivky - Hackenschmied: „Tedy kvaen.“ (str. 64) a Ehrmannová: „Tedy kvén.“ (str. 225).

Pro divadelní představení norský výraz není třeba zachovávat, protože český divák mu nejspíš neporozumí a v dialogu není pro vysvětlování tohoto výrazu prostor. Tímto předpokladem se řídili Wiesner a Fröhlich, proto Wangelovu repliku zcela vypustili. Podobné řešení bylo možné jen proto, že jde z hlediska překladu o poměrně nepodstatný detail, jehož vynecháním děj ani zápletka hry nijak neutrpí.

4. Výrazy související s ostatními dramaty

4.1 „det grufulde“

Tento výraz můžeme přirovnat k výrazu „det forførdelige“, který pronáší Nora v druhém dějství dramatu *Domeček pro panenky*. Synonyma „det forførdelige“ a „det grufulde“, která mají formu substantivizovaného adjektiva, vyjadřují duševní stav a obavy hlavních hrdinek. Ve starších překladech jsou často převáděny příliš doslovně - tedy nesrozumitelně („det forførdelige“ např. v překladu Šalounově jako „to strašlivé“ a Kosterkově jako „to hrozné“, „det grufulde“ např. v překladu Kvapilově jako „to příšerno“, nebo Hackenschmiedově jako „ono děsné“).

Nořinu repliku z druhého aktu „Det forførdelige sker. Det kommer alligevel.“ (str. 326) vyřešil Fröhlich jako „Tak, a teď dojde k nejhoršímu. Vzdor všemu.“ (str. 26). Výraz „det grufulde“ převádí většinou jako „hrůza“ případně „děs“. Hledáme-li souvislosti v překladu těchto synonym, musíme konstatovat, že Fröhlich zakládá svá řešení většinou na konkrétní interpretaci, proto volí většinou významový odstín, který nejlépe odpovídá dané situaci. Další shoda, kterou nacházíme ve Fröhlichově překladu substantivizovaných adjektiv, je odklon od napodobování gramatické struktury originálu.

4.2 „det dragende“

Substantivizované adjektivum „det dragende“, které se objevuje v Ellidině řeči, později nacházíme také v dramatu *Heda Gablerová* jako výraz „noget lokkende“, jenž má podobný význam. Chceme porovnat, jak se k překladu těchto výrazů v obou hrách staví Kvapil a Fröhlich. Kvapil překládá výraz „det dragende“ většinou doslovně jako „to, co láká“, zatímco Fröhlich volí přirozenější řešení „touha“ nebo „přitažlivost“. Jejich řešení porovnáme i v kapitole věnované dramatu *Heda Gablerová*, v níž se také pokusíme zjistit, zda se jim podařilo zachovat synonymický význam těchto výrazů.

5. Obecné zhodnocení překladů

Překlady dramatu *Paní z moře* lze rozdělit do několika skupin - do první patří Kvapilův a Hackenschmiedův, do druhé Wiesnerův a Ehrmannové a do třetí Fröhlichův.

Kvapilův překlad je nejstarší a stejně jako v případě dramatu *Přízraky* o něm můžeme prohlásit, že je stylisticky nevyrovnaný a zastaralý. Jeho stylistická neuspořádanost spočívá především v používání hovorových obrátů na jedné straně (např. Hilda: „Eh, na tom mi kozla sejde.“ [str. 30], Ballested: „Hrom ty boty!“ [str. 24]) a prvků knižních či poetizujících na straně druhé (např. Arnholm: „Milá Boletto, věztež, o těchto věcech musíme spolu důkladněji porokovat.“ [str. 126], Cizinec: „...Ellido, buď zítra večer pohotově. Já přijdu a odvedu si tě.“ [str. 148], Wangel: „Sděl se, sděl, milá Ellido.“ [str. 189]). V Kvapilově překladu také nacházíme mnohá neobratná řešení, většinou způsobená snahou o doslovný překlad nebo překladatelskou nezkušeností.

Hackenschmiedův překlad má s Kvapilovým mnoho společného - nejen ve frekvenci doslovných řešení, která omezují srozumitelnost dialogů, ale také v interpretaci obtížných pasáží. Stejně jako při srovnávání Šalounova a Kosterkova překladu dramatu *Domeček pro panenky*, i zde se nabízí otázka, zda nebyl starší Kvapilův překlad pro Hackenschmieda v překladatelsky náročných pasážích přímou inspirací, nebo zda byl vývoj jazyka v té době tak pomalý, že mladší překladatelé samovolně nacházeli pro některé výrazy stejná řešení jako jejich starší kolegové.

Do druhé skupiny jsme zařadili překlady Wiesnera a Ehrmannové. Jejich hodnocení je složitější než u dvou starších překladů - kromě občasného použití knižních výrazů (které způsobují, že text už působí poněkud zastarale) se jim nedá vytknout mnoho konkrétních nedostatků - stylisticky jsou poměrně vyrovnané (nekolísají mezi přílišnou hovorovostí a jazykovou upjatostí, jejich autoři celkově volí spíše vyšší stylistickou rovinu, která odpovídá konzervativnějšímu stylu jejich překládání), významově jsou poměrně přesné (hlavně Ehrmannová se snaží systematicky překládat klíčové výrazy) a po syntaktické stránce většinou neodporují českému úzu. Celkové vyznění těchto dvou překladů je poněkud neurčité - na českém textu je patrná závislost na originálu, která negativně ovlivňuje jak mluvnost dialogů, tak jejich plynulost a přirozenost po stránce jazykové. K jejich hodnocení můžeme připojit poznámku Jana Zábrany, která obecněji vystihuje charakteristiku podobných překladů: „...v textu... v podstatě všechno je, je to tam... s nezbytnou kulturou a v mezích

vkusu, ale zároveň to pořád není ‚ono‘, text je zalknutý jak starý astmatik, působí šedě nebo jinak defektně.“ (1989, str. 409)

Fröhlichův překlad je kvalitativně na zcela jiné úrovni. Příčiny toho, že Fröhlich dosáhl v překladu hry *Paní z moře* přirozenějšího výsledku, lze hledat v obecné charakteristice překladatelské činnosti, kterou v knize *Umění překladu* vyslovil Jiří Levý: „Čím dokonalejší je překladatelovo poznání díla, tím důsledněji je jím předurčován výběr překladatelských řešení; čím větší je jeho umělecký a jazykový talent, tím dokonalejší prostředky k vystižení této správné interpretace má k dispozici.“ (1983, str. 79-80) Většina Fröhlichových řešení se zakládá na důkladné analýze originálu, z níž plyne například volba vhodných jazykových prostředků (např. adekvátní řešení názvu i klíčových slov), volba přiléhavé stylistické roviny i syntaktická čistota cílového textu (zde je třeba zmínit především fakt, že na rozdíl od starších překladatelů si Fröhlich uvědomuje význam aktuálního členění větného a jeho překlad replik vždy respektuje informační jádro výpovědi i v kontextu celého dialogu).

V. HEDDA GABLER

překlady:

1. Voženilek: Hedda Gablerová. M. Knapp, Praha, 1906
2. Kvapil: Hedda Gablerová. J. Otto, Praha, 1911
3. Rak: Hedda Gablerová. In: Hry IV., SNKLHU, Praha, 1959
4. Fröhlich: Heda Gablerová. In: program Městského divadla v Brně, 1996

1. Klíčové pasáže

Jak jsme předeslali v kapitole věnované originálu, drama *Heda Gablerová* se od předchozích tří her výrazně liší po stránce jazykové. Dramatická akce se v něm neodehrává prostřednictvím dialogu ani není naznačena klíčovými slovy. James McFarlane se v knize *Ibsen & Meaning* domnívá, že v centru samotné hry nestojí žádný ideový problém, ale osobnost hrdinky. V jejím jazyce, pokud ho blíže prozkoumáme, podle něj není obsaženo nic než „všední každodenní řeč“ a Ibsenovým velkým úspěchem je, že „vytvořil tak výjimečnou... osobnost za pomoci tak zdánlivě obyčejného jazykového materiálu.“^{xxxii} (1989, str. 286)

McFarlane dále cituje Edmunda Gosseho, který hodnotil hru po jejím prvním představení: „Stichomythie řeckých a francouzských tragédií byla zdlouhavá ve srovnání s tímto neutuchajícím sledem... sršících rozhovorů, větných fragmentů bez sloves, nesouvisajících vět, adverbálních zvolání a skrytých otázek.“^{xxxiii} (op. cit., str. 285)

McFarlaneova a Gosseho charakteristika jazyka tohoto dramatu vnitřně souvisí s definicí jazyka absurdního dramatu. Stejně jako v *Hedě Gablerové* i v absurdním dramatu jazyk mnohdy „ztrácí svou sdělovací funkci“ (*Slovník literární teorie*, 1984, str. 10). Další souvislost mezi touto hrou a absurdními dramaty, v nichž „je pomíjena charakteristika postav a motivace jejich jednání“ (op. cit., str. 10) a v nichž se setkáváme „s člověkem postaveným před základní situace jeho existence, s člověkem osamělým, neschopným dosáhnout spojení s druhými.“ (op. cit., str. 10), existuje v postavě Hedy Tesmanové. Tato hrdinka (snad kvůli strohé autorské charakteristice jejích duševních pochodů i motivů jejího jednání) v určitých ohledech připomíná hrdiny absurdních dramát.

Naším cílem není hledat hlubší souvislosti mezi Ibsenovou *Hedou Gablerovou* a absurdním dramatem, chceme však analýzu překladů této hry provádět s vědomím, že překladatel na konci 20. století se bude na tuto hru dívat jiným pohledem než překladatel z počátku 20. století. Každý bude pro svůj překlad nacházet jiná východiska a bude ovlivněn jinými asociacemi. Překladatel, jenž žije v době, v níž se na hlavní hrdinku pohlíží jako na „nestvůru v ženském těle, kterou bychom mohli jen stěží potkat ve skutečném životě“^{xxiii} (Meyer, 1992, str. 670), vytvoří jiný překlad než autor, v jehož době se kritici domnívali, že Heda „...není ani nemůže být hrdinkou zápornou: je člověkem schopností, vůle, nudy, muk i hříchů... je ztělesněním kritiky svého malého - konvenčního okolí.“ (Kudrnáč, 1996, str. 16)

V analýze originálu jsme vycházeli z domněnky, že přístup překladatelů k *Hedě Gablerové* se musí odlišovat od přístupu k hrám předchozím. Protože autor poskytuje jen málo vodítek a ponechává překladateli větší svobodu výkladu, měla by se interpretace této hry u různých překladatelů výrazně lišit.

Chceme-li srovnávat překlady *Hedy Gablerové*, Ibsenův dramatický text nám neposkytuje snadné východisko. Při hledání pasáží, v nichž by se nejlépe odrážely odlišnosti překladatelské interpretace, jsme museli postupovat jiným způsobem než u předchozích tří her a (stejně jako sami překladatelé) jsme museli hledat výklad některých situací jakoby „za slovy“. Vybrali jsme ze hry ty úryvky, v nichž se vyskytují slova, která se v textu průběžně vracejí, ani o jednom z nich však nemůžeme tvrdit, že jde o klíčovou scénu nebo pasáž. V této hře jsou totiž klíčové momenty roztrženy, skryty mezi řádky, není proto snadné na ně poukázat. Rozhodli jsme se porovnávat jednotlivé překlady v situacích, kdy se o něčem mluví, na pozadí rozhovoru však zřetelně vystupuje jiné téma. Abychom byli schopni odpovědět na otázku, zda se překladatelova interpretace hry odráží v jeho překladu a zda všichni překladatelé četli Ibsenovy narážky stejně, chceme nejprve uvést a analyzovat čtyři pasáže, o nichž se domníváme, že nejlépe ilustrují tuto charakteristiku textu.

První takovou pasáží je rozhovor, v němž Brack naznačuje Hedě, že v manželství na ni čekají jisté nové povinnosti.

Brack: ...Men når der nu blir stillet, - hvad man - sådan i den højere stil - kalder alvorsfulde og - ansvarsfulde krav til Dem? (smiler) Nye krav, lille fru Hedda.

Hedda: (vred) Ti stille! Aldrig får De opleve noget af den slags!

Brack: (varsomt) Vi skal tales ved om et årstid - i det aller længste.

Hedda: (kort) Jeg har ikke anlæg til sligt noget, herr assessor. Ikke noget krav til mig!

Brack: Skulde ikke De, ligesom de fleste andre kvinder, ha' anlæg for et kald, som - ?

Hedda: (henne ved glassdøren) Å, ti stille, siger jeg! - Mangen gang synes jeg, at jeg bare har anlæg til en eneste ting i verden.

Brack: (går nærmere) Og hvad er så det, om jeg tør spørge?

Hedda: (stár og ser ud) Til at kede livet af mig. Nu ved de det. (vender sig, ser mod bagværelset og ler) Ja, ganske rigtig! Der har vi professoren.

Brack: (sagte, advarende) Nå, nå, nå, fru Hedda.

Vozenílek

Brack: ...Kdyby však byly kladeny na vás - jak se tomu ve vyšším stylu říká - vážné a ohleduplné požadavky? (usměje se) Nové požadavky, paní Heddo?

Hedda: (mrzutě) Mlčte! Něčeho takového se nedočkáte!

Brack: (opatrně) Po roce - snad později - můžeme si zase o tom promluvit.

Hedda: Věřte mně, pane rado, k něčemu takovému nemám náklonnosti prázdné. S požadavky mně nesmí přijíti nikdo.

Brack: Neměla byste, jako většina jiných paní, vloh k jakémusi povolání, co?

Hedda: (u skleněných dveří) Ach, pravím vám, mlčte! Často si tak myslím, že jen k jednomu na celém světě mám vlohy.

Brack: (přistoupí blíže k Heddě) A to jest, smím-li se tázati?

Hedda: (dívá se ven) Hrozně se nuditi. Nyní to víte! (otočí se, dívá se do zadního pokoje a směje se) Opravdu! Zde máme profesora!

Brack: (tiše, varovně) No, no, no paní Heddo!

(str. 72)

Kvapil

Brack: ...Toho tedy nedbejme! Ale nastanou-li vám, čemu se říká ve vyšším slohu vážné a odpovědné nároky? (usměje se) Nové nároky, paní Hedičko?

Hedda: (zle) Mlčte! Toho se nedočkáte!

Brack: (opatrně) Promluvíme si o tom za rok znova. - Nejdéle za rok.

Hedda (úsečně) Pro takové věci nemám, pane asesore, schopností. Jen žádné nároky!

Brack: Což nejste jako většina žen nadána pro -

Hedda: (u zasklených dveří) Mlčte, povídám. - Myslím si kolikrát, že mám nadání pro jedinou věc světa!

Brack: (se přiblíží) A pro jakou, smím-li se ptát?

Hedda: (hledí ven) K smrti se unuditi. Teď to víte! (obráti se, pohlédne do zadního pokoje a zasměje se) Opravdu. No ovšem! Pak profesor!

Brack: (ji lehce varuje) Ale, ale, paní Heddo!

(str. 57)

Rak

Asesor Brack: ...Ale co když se teď setkáte, - jak se vznešeně říká, - se závažnými a odpovědnými nároky? (usmívá se) S novými nároky, paní Heddičko.

Hedda: (hněvivě) Mlčte! Něčeho takového se nikdy nedočkáte!

Asesor Brack: (opatrně) Za rok si o tom promluvíme - nejpozději.

Hedda: (zkrátka) K tomu já nemám schopnosti, pane asesore. Nechod'te na mě s žádnými nároky!

Asesor Brack: Cožpak nemáte, jako většina ostatních žen, schopnosti pro poslání, které - ?

Hedda: (u skleněných dveří): Říkám vám, mlčte! - Často mi připadá, že mám schopnosti pro jedinou věc na světě.

Asesor Brack: (jde k ní) A smím se zeptat, pro kterou?

Hedda: (dívá se ven) Unudit se k smrti. Teď to víte. (otočí se, podívá se k zadnímu pokoji a zasměje se) Ano, docela správně! Tady máme pana profesora.

Asesor Brack: (tiše, varovně) Tak, paní Heddo!

(str. 320)

Fröhlich

Brack: ...Ale když teď budete postavena před to, čemu se - tedy ve vyšším stylu, že - říká závažné a - odpovědné požadavky? (úsměv) Nové požadavky, paní Hedičko.

Heda: (rozzlobená) Mlčte! Nic takového nikdy nezažijete!

Brack: (opatrně) To si povíme tak za rok - nejpozději.

Heda: (zkrátka) K takovým věcem já nemám vloh, pane doktore. Kdepak na mě s požadavky!

Brack: Vy že byste neměla, podobně jako většina ostatních žen, vloh k poslání, které - ?

Heda: (u skleněných dveří) Mlčte, vám povídám! - Někdy mi připadá, že mám na tomhle světě vloh k jedné jediné věci.

Brack: (jde k ní blíž) K čemupak, jestli se smím zeptat?

Heda: (se dívá ven) Unudit se k smrti. Tak, teď to víte. (otočí se, podívá se k zadní místnosti a zasměje se) Ano, zcela správně - - tady máme pana profesora

Brack: (tiše, varovně) No tak, no tak, paní Hedo.

(str. 87)

Nejprve se pokusíme rozšifrovat smysl této konverzace v originálu. Brack rozebírá s Hedou něco, co je jí velmi nepříjemné - ona ho dvakrát žádá, aby mlčel. Jediné dva náznaky, z nichž si můžeme utvořit o této nepříjemné věci představu, nacházíme ve slovech „krav“ a „anlæg“. Výraz „krav“ je v *BMO* definován jako „det å kreve noe, fordring“ (tedy požadavek, nárok) a výraz „anlæg“ slovy „kime til utvikling, talent, disposisjon“ (tedy sklony, dispozice, vloh, talent, zkrátka něco, co je možné rozvíjet). Brack Hedu obrazně řečeno tlačí do kouta, nutí ji, aby si uvědomila, co se od ní očekává. Ovšem ani z jeho, ani z Hedinych replik jednoznačně nevyplývá, jaké konkrétní „požadavky“ či „vloh“ má jeden i druhý na mysli.

Jak vidíme, překladatelská řešení těchto výrazů se příliš neliší. Pro výraz „krav“ nacházíme pouze dva výsledné výrazy: „požadavky“ a „nároky“. U výrazu „anlæg“ sice nacházíme bohatší rejstřík (náklonnost, vloh, schopnosti, nadání), nicméně pouze dva novější překlady udržují vnitřní napětí dialogu tím, že zachovávají tento výraz v nezměněné podobě.

Tematický výklad situace (a s ním související významové posuny) se však v této pasáži nejzřetelněji odráží v překladatelském využití sloves a slovesných vazeb. Voženílek vkládá do Brackovy repliky spojení „byly by na vás kladeny požadavky“. Spolu s přídavnými jmény „vážné a ohleduplné“ však je výraz „požadavky“ v kontextu tohoto dialogu vyznívá poněkud nesrozumitelně.

Ani Kvapilův překlad se se slovesnou vazbou nevyrovnává příliš šťastně. Jeho řešení „nastanou-li vám nároky“ je ze sémantického hlediska zcela neprůhledné. V *SSJČ* je substantivum „nárok“ definováno jako „požadavek opřený o skutečné n. domnělé právo“ a vyskytuje se ve slovesných vazbách „činit si nároky“, „nabýt nároků“ nebo „zřít se nároků“. I kdybychom připustili, že „nároky“ mohou „nastat“, ve spojení se zájmenem v dativu se jedná o syntaktický novotvar, který může být považován za výraz Kvapilovy překladatelské bezradnosti.

Ani Rakovo řešení „setkáte se s nároky“ není po významové stránce ideální. Stejně jako Kvapil zvolil Rak syntaktickou vazbu, jejíž význam není příliš jasný.

Fröhlichovu řešení prospěly dvě okolnosti - první z nich je fakt, že překladatel doslova převedl slovesnou vazbu z originálu - nejen sémanticky, ale i gramaticky: „budete postavena“. Použití slovesa v pasivu dodává Brackově replice jakýsi nádech neodvratné jistoty, díky němu divák/čtenář snadněji pochopí, proč se Heda Brackovým „požadavkům“ vzpírá. Fröhlichův překlad přesně vystihuje všechny významové aspekty obsažené v Brackově větě - především nespecifičnost a nevyhnutelnost zmiňovaných „požadavků“.

Poněkud nejasná zůstává (jak v originále, tak i v překladech) závěrečná Brackova poznámka „Nå, nå, nå, fru Hedda.“ Je zřejmé, že jde o repliku, která má Hedě naznačit, že by se měla mírnit, jde však o to, ke které části její předchozí repliky se toto uklidnění vztahuje. Je možné, že se Brack pozastavuje nad Hediným „unuděním se k smrti“, zároveň lze jeho slova vykládat jako reakci na její ironické pojmenování Tesmana „profesorem“.

V souvislosti s touto replikou je třeba ještě připojit zmínku o funkci scénických poznámek. V nich je obsažena veškerá modalita, již Ibsen obdařil repliky svých hrdinů. V Hedině replice „Mlčte! Nic takového nikdy nezažijete!“ (jak ji překládá Fröhlich) můžeme najít pouze vzdor nebo odpor. Prostřednictvím scénické poznámky však může Hedina poznámka získat zcela jinou modalitu a podnítit herce k jiné intonaci - např. Voženílek: (mrzutě), Kvapil: (zle), Rak: (hněvivě) a Fröhlich: (rozzlobená). Je zřejmé, že překladatelova interpretace hry se může projevit i v mimotextových složkách dramatu a výrazně tak ovlivnit vyznění samotného dramatického textu.

Ze všech překladů tohoto úryvku se jednoznačně (spíše negativně) vyděluje nejstarší překlad Voženílkův - jeho nižší kvalita je způsobena jazykovými nepřesnostmi (např. „ohleduplné“ požadavky, nebo „náklonnost“) a neobratnostmi (např. „byly kladeny na vás“, spona „jest“, apod.). I v Kvapilově překladu nalézáme tyto drobné rysy, které signalizují zastaralost překladu (především záporové genitivy „toho tedy nedbejme“ a „nemám... schopností“), ale celkovým vyzněním se jeho překlad už podobá oběma novějším převodům. V nich nacházíme některá odlišná lexikální řešení, jinak však můžeme konstatovat, že celkově se příliš neliší. Hlavní rozdíl mezi Rakovým a Fröhlichovým překladem můžeme pozorovat ve volbě jazykových prostředků. Zatímco Rak volí spíše konzervativnější řešení, která se v mluveném jazyce vyskytují méně často, Fröhlich je zastáncem stylizovaného, avšak jinak zcela běžného hovorového stylu (což dokládá i volba výrazů jako „k čemupak“ nebo „tak, teď to víte“).

Další úryvek, jehož výklad je třeba hledat za textem, pochází z druhého dějství. Jeho aktéry jsou Heda, paní Elvstedová a Løvborg a důležitou roli v něm hraje mimo jiné i to, že

navazuje na předchozí dialog Hedy a Løvborga, v němž hovořili o svém „kamarádství“ a o Hedine „zbabělosti“. Reálný rozhovor končí příchodem paní Elvstedové, avšak pokračuje dál v mimojazykové rovině - když Løvborg hovoří o paní Elvstedové a jejich vztahu, podprahově stále odkazuje na ukončený rozhovor - naznačuje, že Heda takovou odvahu jako paní Elvstedová nikdy neměla.

Løvborg: Og så det handlingens mod, som hun har, fru Tesman!

Fru Elvsted: Å gud, - jeg mod!

Løvborg: Umådeligt - når det gælder kammeraten.

Hedda: Ja, mod, - ja! Den som bare havde det.

Løvborg: Hvad så, mener De!

Hedda: Da kunde en kanske endda leve livet.

(str. 355)

Voženílek

Løvborg: A poskytlá odvahu k činu, kterou má, paní Tesmanová!

Pí Elvstedová: Ó bože - já a odvahu!

Løvborg: Nesmírnou odvahu - když se týče přítele.

Hedda: Ano, odvahu, ano. Kéž by ji měl každý!

Løvborg: A co myslíte, že by se pak stalo?

Hedda: Pak mohl by snad každý přece žítí život.

(str. 92)

Kvapil

Løvborg: A což, paní Tesmanová, její odvaha k činu!

Paní Elvstedová: Božíčku, já a odvaha!

Løvborg: Bezmezná odvaha, jde-li o kamaráda.

Hedda: Ach, ano, odvaha - ! Tu kdo má - !

Løvborg: Jak to myslíte?

Hedda: Pak by bylo snad přec možno ten život žít!

(str. 71)

Rak

Løvborg: A pak, jakou má odvahu k činu, paní Tesmanová!

Paní Elvstedová: Panebože, - já a odvahu!

Løvborg: Obrovskou, když jde o kamaráda.

Hedda: Ovšem, *odvaha!* Tu když člověk má.

Løvborg: Jak to myslíte?

Hedda: Pak snad člověk může žít.

(str. 330)

Fröhlich

Løvborg: A jakou má odvahu k činu, paní Tesmanová!

Paní Elvstedová: Ale bože - já a odvahu!

Løvborg: Nesmírnou, když jde o kamaráda.

Heda: Jo, odvaha. - Pane, tu tak mít.

Løvborg: Tak co? Jak jste to myslela?

Heda: To by snad člověk pak dokázal i žít.

(str. 108)

Výraz „handlingens mod“, tedy „odvaha k činu“, o kterém je řeč v první větě, nepředstavoval pro překladatele příliš obtížný problém - všichni ho vyřešili stejně. V centru tohoto dialogu však stojí následující Hedino povzdechnutí, vlastně neúplná věta „den som bare havde det“. Dvě neurčitá zájmena mají v Hedine větě tuto funkci: jedno zastupuje

zmíněnou „odvahu“ a jedno neurčitý podmět. Následující Hedina věta „Da kunde en ganske endda leve livet“, ačkoli stojí samostatně, je sémantickým doplněním první věty, které má syntakticky podobu věty vedlejší. Návaznost těchto dvou promluv je tedy zcela jasná.

Přestože Ibsen použitím neurčitých zájmen zachovává neutrální tón - Heda nespécifikuje, kdo by měl mít odvahu, interpretace těchto jejích výroků musí vycházet z předchozího rozhovoru. Heda v něm připouští, že byla zbabělá, a po Løvborgově „popíchnutí“ mu nepřímou sděluje, že by sama toužila mít odvahu. Nenápadně tak pokračuje v předchozím dialogu s Løvborgem, aniž by do něj pustila paní Elvstedovou. Ta zůstává vně kruhu, do nějž Ibsen vpustil jen Hedu, Løvborga a zároveň s nimi i diváka, který může pochopit skryté narážky v dialogu.

Překladatelé řeší Hedino sdělení různě. Voženílek interpretuje neurčitý podmět zájmenem „každý“. Pro tento výklad však nenacházíme v textu originálu žádnou oporu - ani lexikální, ani logickou. Kvapil poskytuje divákovi řešení v podstatě správné, když zachovává neurčitost zájmen. Ale druhá Hedina věta syntakticky ani sémanticky na větu první nenavazuje, čímž překladatel zamlžuje význam celé pasáže.

Rakovo řešení Hediných replik je sice po významové stránce správné, ale dvojí opakování podmětu „člověk“ je stylisticky poněkud neobratné. Rak pozměnil modalitu Hediných promluv - v druhé větě používá Heda kondicionál modálního slovesa „moci“, pokud tedy chce překladatel toto modální sloveso zachovat, měl by použít odpovídající způsob („mohl by“).

Fröhlichovo řešení se textu originálu blíží ve všech aspektech - zachovává nespécifické vyznění Hediných replik, syntaktickou návaznost obou vět i jejich modalitu. Jeho překlad získává určitou dynamičnost díky volbě slovesa - výraz „dokázat“ sémantice modálního slovesa „kunde“ neodporuje, spíše ji doplňuje a dodává celé replice citovou intenzitu. Dalším dynamickým prvkem Fröhlichova překladu je rytmus Hediných replik, který je navíc umocněn koncovým rýmem (mít-žít).

I v případě této pasáže můžeme konstatovat, že její lexikální výklad je ve všech překladech dosti podobný, hlavní odlišnosti opět nacházíme v oblasti modality a toho, jaké další možnosti interpretace překladatelé poskytují těm, kteří se budou zabývat jevištním výkladem hry (např. hercům či režisérovi).

Následující úryvek pochází z rozhovoru Hedy s Brackem ve třetím dějství. Nejprve se dovídáme, jak skončil Løvborg po Brackově večírku, později na to Brack naváže tím, že Hedě nedoporučuje, aby Løvborga dále přijímala jako hosta ve své domácnosti. Sám však přiznává,

že mu nejde tolik o Løvborgovu společenskou přijatelnost, jako spíše o to, že se chce zbavit možného konkurenta.

Brack: Ja, ser de, fru Hedda, - så kommer uheldigvis ånden over ham oppe hos mig iaftes - Hedda: Ja, der blev han jo beåndet, hører jeg.

Brack: I temmelig voldsom grad beåndet. Nå, så kom han vel på andre tanker, kan jeg tro. For vi mandspersoner, vi er dessverre ikke altid så principfaste, som vi burde være.

(str. 370)

Brack: ...Jeg tilstår, det vilde falde mig mere end pinligt om denne herre fik fast indpas her. Om han, som en overflødig - og en uvedkommende - skulde trænge sig ind i -

Hedda: - ind i trekanten?

Brack: Netop. Det vilde for mig være det samme, som at bli' hjemløs.

Hedda: (ser smilende på ham) Altså, - eneste hane i kurven, det er Deres mål.

(str. 371)

Voženílek

Brack: Nu, hled'te, paní Heddo, včera večer u mne posedl ho zlý duch.

Hedda: Ano, jak jsem slyšela, byl rozohněn.

Brack: Dost silně rozohněn. A tu, tuším, přišel na jiné myšlenky, neboť my muži nejsme vždy tak pevné povahy, jak bychom měli býti.

(str. 117) ...

Brack: Přiznávám se, že by mne bylo víc než trapné, kdyby onen pán měl sem přístup. Kdyby, jsa nepovolán - a cizí - chtěl se vedrati do -

Hedda: Do trojspolku?

Brack: Ano. Pro mne by to bylo znamením, že jsem bez domova.

Hedda: (dívá se naň) Tedy - jen aby jediný kohout byl v kukani - jest váš cíl.

(str. 120)

Kvapil

Brack: Hled'te, paní Heddo, zrovna u mne se to v něm včera večer na neštěstí probudilo.

Hedda: Ano, slyšela jsem, nadšení se prý v něm probudilo.

Brack: Náramné nadšení! Zkrátka, smysly se mu patrně notně pomátly. My muži nebýváme bohužel vždy tak pevných zásad, jak bychom býti měli!

(str. 89) ...

Brack: Doznávám, že by mi bylo nanejvýš trapno, kdyby směl tenhle pán nadále k vám docházet; kdyby se zbytečně - a neoprávněně vtíral do -

Hedda: - do toho trojúhelníku.

Brack: Ba právě, to by znamenalo, že já jsem bez přístřeší.

Hedda: (se na něj usměje) Aha! Chcete sezobat všecko sám?

Rak

Asesor Brack: Víte, paní Heddo, - na neštěstí se mu včera večer u mne dostalo osvětlení -

Hedda: Ano, slyšela jsem, že se dostal do vyšších sfér.

Asesor Brack: Ano, do značně vysokých sfér. Nu, a myslím, že tak přišel na jiné myšlenky. My muži nemáme bohužel vždycky tak pevné zásady, jaké bychom měli mít.

(str. 343) ...

Asesor Brack: Přiznávám, že by mi bylo více než trapné, kdyby sem ten pán mohl stále chodit. Kdyby se měl vtírat jako přebytečný - a jako cizí člověk -

Hedda: - do trojúhelníku?

Asesor Brack: Ano. Pro mne by to znamenalo totéž, jako být bez přístřeší.

Hedda: (s úsměvem se na něho podívá) Tak vy chcete být jediným kohoutem na smetišti, to je váš cíl.

(str. 345)

Fröhlich

Brack: To víte, paní Heddo - na neštěstí ho včera večer u mne posedla inspirace -

Heda: Jo, slyšela jsem, že byl poněkud inspirovaný.

Brack: Velice prudce inspirovaný, mírně řečeno. Mno, takže si představuju, že si to s tím novým člověkem asi zase rozmyslel. Protože my muži, paní Hedo, holt už jedou bohužel nejsme tak zásadově odolní, jak bychom být měli.

(str. 126) ...

Brack: Přiznám se, že by mi bylo více než trapné, kdyby tady tento pán nacházel otevřené dveře. Kdyby se jako přebytečný - a cizí - měl vnucovat do -

Heda: -do trojúhelníku?

Brack: Přesně tak. To by pro mě bylo totéž jako ztratit domov.

Heda: (ho s úsměvem pozoruje) Takže - jediný kohout na smetišti - o to vám jde.

(str. 129)

V první části rozhovoru se znovu objevuje výraz, jež už dříve vyslovila paní Elvstedová, když mluvila o sobě a Løvborgovi. Tento výraz - „beånde“ - je v BMO definován jako „inspirere“ (inspirovat). Zatímco paní Elvstedová jej používá zcela upřímně: „For, - tænk, - så siger han, at jeg har beåndet ham også.“ (str. 355) (Protože - představ si - řekl mi, že jsem ho taky inspirovala. [HF, str. 108]), Heda se k němu zde, ve čtvrtém dějství, vrací s ironií. Slovy „...der blev han jo beåndet...“ jako by se vysmívala vztahu mezi paní Elvstedovou a Løvborgem, se sarkastickým výsměchem obrací Tein výraz proti ní, aniž by to Brack mohl pochopit. „Inspiraci“, jež posedla Løvborga na Brackově večírku, vyprovokovala sama Heda, avšak nebyl to (stejně jako většina jejích skutků) zásah tvořivý, nýbrž ničivý. V této pasáži si také můžeme všimnout implicitnosti dialogu - ačkoli Brack i Heda vědí, o čem je řeč, k divákovi pronikne jen vnější část jejich rozhovoru - může pouze tušit, co Løvborga postihlo.

Prvním dvěma překladům se tuto pasáž nepodařilo převést příliš vhodně - jejich autoři nepochopili Ibsenův záměr zůstat nekonkrétní, a poskytují čtenáři vlastní výklad: Voženílek vyšel z jednoho z významů slova „ånd“, jež sice znamená „duch“, nikoli však zlý. Kvapil zase zcela změnil význam věty „Nå, så kom han vel på andre tanker, kan jeg tro“ (dosl. „Řekl bych, že přišel na jiné myšlenky.“) - v jeho interpretaci se Løvborg „pomátl“. Oba novější překlady interpretují význam první pasáže stejně neurčitě jako sám Ibsen. Rak se však na tomto místě ani nepokusil spojit předchozí Teinu větu („...že jsem v něm vzbudila nadšení...“ [str. 330]) s tímto Hediným prohlášením. Zřejmě si neuvědomil, že použití stejných výrazů zde není známkou jazykové nedostatečnosti originálu, ale promyšlenou autorovou strategií. Z jeho překladu nemá divák šanci Hedinu ironii v návaznosti na Teinu předešlou poznámku pochopit.

Fröhlich tuto návaznost naopak vidí a zachovává, navíc jako jediný zvolil český výraz, který je divákovi ve všech situacích, kdy je použit, naprosto srozumitelný a kromě toho přesně odpovídá originálu - „inspirovat“.

Hedin a Brackův dialog pokračuje tím, že Brack naznačuje Hedě svou představu o jejich vztahu. Stejně jako Heda, i Brack touží být součástí něčího osudu, proto se nechce vzdát „trojúhelníku“, který sám dříve naplánoval. Teď cítí, že má šanci, aby se jeho představa stala realitou. Jeho jediným rivalem ve vztahu k Hedě je Løvborg, jehož „uklouznutí“ se teď Brackovi velice hodí. Naznačuje Hedě, že se jen tak svého postavení nevzdá.

Těžištěm této rozmluvy je věta „det vilde falde mig pinligt“, kdy Brack vyjadřuje své pocity, dále pak spojení „overflødig - og en uvedkommende...“, kdy vyjadřuje svůj názor na Løvborga, a dále Hedina odpověď „...eneste hane i kurven...“, která se objevuje později v samém závěru.

Výraz „pinligt“ definuje *BMO* jako „ubehagelig, plagsom“ - tedy nepříjemný, trapný. Přestože se tento výraz obvykle používá právě ve významu trapný (např. trapná situace), zde ho Brack vysloví pouze ve spojitosti se svou osobou. Popisuje své pocity, nikoli vhodnost či nevhodnost - chce Hedě naznačit, že *jemu* by bylo nemilé nebo nepříjemné, kdyby na jeho místo v trojúhelníku nastoupil Løvborg. Domníváme se, že překlad „bylo by mi trapné“, který volí bez výjimky všichni překladatelé, zcela proměňuje modalitu Brackovy promluvy. Dalo by se říci, že v rámci celé hry jde o podružnou jednotlivost, ale v tomto dramatu hrají roli i právě podobné zdánlivě podružné jednotlivosti. V tomto konkrétním detailu by proto měl překladatel respektovat význam originálu.

Výrazy „overflødig“ a „uvedkommende“ jsou v *BMO* definovány jako „unødvendig, unyttig“ (nepotřebný, zbytečný, neužitečný) a „som ikke vedkommer, uvesentlig, betydningsløs“ (netýkající se, nepodstatný, bezvýznamný). Brack tedy označuje Løvborga jako někoho, kdo do jejich trojúhelníku nepatří. Tento rys vystihli všichni překladatelé poměrně přesně, jejich řešení se mírně liší pouze lexikálně.

Výraz „eneste hane i kurven“ - doslova „jediný kohout v košíku“ je v kontextu celé hry velmi důležitý - je to totiž poslední Hedina replika. Přestože se Voženílek i Kvapil snaží převést tento výraz co nejpriléhavěji, z dnešního hlediska se to ani jednomu z nich příliš nezdařilo. Až Rak a Fröhlich našli ekvivalentní řešení, které navíc i sémanticky vystihuje ironii Hedina prohlášení.

Posledním úryvkem, který budeme analyzovat, je pasáž ze samého závěru čtvrtého dějství, kde se plně rozvine situace, v níž se Heda na konci dramatu ocitá. Opět jde o dialog mezi ní a Brackem a o její závěrečnou repliku. Na tomto místě je vše řečeno téměř doslova, Heda na okamžik začne mluvit otevřeně. Na konci se však zase vrací ke svému původnímu způsobu vyjadřování.

Hedda: ... Jeg er altså i Deres magt, assesor. De har hals og hånd over mig fra nu af.

Brack: ... Kæreste Hedda, - tro mig, - jeg skal ikke misbruge stillingen.

Hedda: I Deres magt lige fuldt. Afhængig of Deres krav og vilje. Ufri. Ufri altså! ... Nej, - den tanke holder jeg ikke ud! Aldrig.

Brack: Man plejer ellers at finde sig i det uundgåelige.

(str. 393)

Hedda: Ja, nærer De ikke det håb, assesor? De, som eneste hane i kurven - -

(str. 395)

Voženilek

Hedda: Jsem tedy ve vaší moci. Od nynějška máte nade mnou právo.

Brack: Heddo, věřte mi, že nezneužiji tohoto postavení.

Hedda: Nicméně ve vaší moci. Závislá na vašem přání, na vaší vůli. Beze svobody. ... Ne, té myšlenky nesnesu! Nikdy.

Brack: Každý musí se ovšem podvoliti nevyhnutelnému.

(str. 158)

Hedda: Chováte jistě tu naději, pane rado? Vy - jediný kohout na kukani?

(str. 160)

Kvapil

Hedda: Jsem tedy v rukou vašich, pane asesore! Od teďka nadobro ve vaší moci.

Brack: Věřte mi, drahá Hedo, nezneužiji toho!

Hedda: Ale přece jsem v moci vaší. Závislá na vašem přání a vůli. Nevolná, nevolná tedy! ... Ne, toho pomýšlení nesnesu! Ne a ne!

Brack: Člověk se zpravidla do nezbytnosti vpraví.

(str. 119)

Hedda: Tak? Doufáme, pane asesore? Sám všechno sezobat?

(str. 121)

Rak

Hedda: Jsem tedy ve vaší moci, asesore. Teď mě máte naprosto ve své moci.

Asesor Brack: Nejdražší Heddo, - věřte mi, - já toho nezneužiji.

Hedda: Tedy docela ve vaší moci. Závislá na vašem přání a vůli. Tedy nesvobodná.

Nesvobodná! Ne, tuhle myšlenku nevydržím! Nikdy.

Asesor Brack: Člověk se jinak s nevyhnutelným smíří.

(str. 365)

Hedda: Děláte si takové naděje, asesore! Jako jediný kohout na smetišti -

(str. 366)

Fröhlich

Heda: Takže mě máte v moci, pane doktore. Od této chvíle jsem ve vašich rukou.

Brack: Má nejdražší Hedo - věřte mi - já své pozice nezneužiju.

Heda: Ale i tak jsem stejně ve vaší moci. Závislá na vašich požadavcích a na vaší vůli.

Nesvobodná. Tak tedy nesvobodná. Ne - tuhle představu nestrpím. Nikdy!

Brack: S nutností se lidí obyčejně nakonec smíří.

(str. 161)

Heda: No, pane doktore, to by se vám líbilo, co? Jediný kohout na smetišti -

(str. 163)

Klíč k interpretaci této pasáže je možné spatřovat v Brackově větě „Man plejer ellers at finde sig i det uundgåelige.“ Význam této věty stojí na slovesu „finde seg i“, které *BMO* vysvětluje jako „godta (idet en resignerer)“ (rezignovaně přijmout, smířit se), a v substantivizovaném adjektivu „det uundgåelige“, jehož kořeny najdeme ve slovesu „unngå“ (vyhnout se). *BMO* uvádí pouze adjektivum „uunngåelig“ s významem „ikke til å unngå,

uavvendelig“ (nevyhnutelný, neodvratný). Zamyslíme-li se nad konotacemi, jež tento výraz obsahuje, je zřejmé, že Brack Hedu staví před absolutní zánik svobodné vůle - Heda se musí „smířit“ s tím, co přijde. Brack jí naznačuje, že si bude muset na stav bez svobody zvyknout - de facto hovoří o její porážce.

I zde představovalo substantivizované adjektivum „det uundgåelige“ pro překladatele největší problém - dva z nich se ho (stejně jako překladatelé v předchozích hrách) pokoušeli převést obdobnou gramatickou konstrukcí - adjektivem používaným jako substantivum. Voženílek i Rak volí tedy řešení „nevyhnutelné“. Jejich motivace pro toto řešení je zřejmě jasná - v češtině neexistuje substantivum pro „něco nevyhnutelného“. Kvapil a Fröhlich překládají výraz „det uundgåelige“ běžným podstatným jménem s poněkud pozměněnou sémantikou.

Srovnávat překladatelská řešení substantivizovaného adjektiva „det uundgåelige“ izolovaně, bez bližšího pohledu na slovesnou vazbu, která ho doplňuje, by nemělo větší smysl. Jedině ze slovesné vazby vyplývá, zda je řešení srozumitelné a zda má přirozený jazykový spád. Ve Voženílkově řešení „podvoliti se nevyhnutelnému“ je sloveso vhodně vybrané po významové stránce, nicméně jde o příliš knižní výraz. Ve spojení s adjektivem je se však tato vazba stává poněkud nejasnou. Kvapil volí sice překlad podstatným jménem, které podobné nejasnosti zabraňuje, ovšem ve spojení se slovesem „vpravit se“. To už dnes nelze vnímat jako součást běžného hovorového jazyka. Toto sloveso navíc zcela postrádá asociaci s Hedinou porážkou -,vpravit se“ znamená „zvyknout si“, nikoli „přijmout nevyhnutelný fakt“.

V Rakově řešení sice nacházíme vhodné sloveso „smířit se“, ale následuje ho neprůhledný tvar „s nevyhnutelným“ - adjektivum stojící na místě substantiva, za nímž čtenář očekává jakési doplnění. Rak navíc zamlžuje své řešení výrazem „jinak“, doslovným převodem originálního výrazu „ellers“, který však do této situace v této podobě vůbec nezapadá.

Fröhlichovo řešení využívá sloveso „smířit se“, v němž je porážka implikována, a substantivizované adjektivum převádí substantivem „nutnost“. V jeho sémantickém poli ztráta svobody není přímo obsažena, vyplývá z něj spíše asociativně, nicméně jde o řešení stylově čisté a po stránce lexikální naprosto srozumitelné.

V této ukázce se dále objevuje výraz, který je obsažen i v předchozí pasáži - „eneste hane i kurven“. V Hedině poslední replice všichni překladatelé navázali na své řešení z úryvku z třetího dějství (Voženílek: „jediný kohout na kukani“, Kvapil: „sám všechno

sezobat“, Rak: „jediný kohout na smetišti“ a Fröhlich: „jediný kohout na smetišti“) a tím poskytl divákovi možnost sledovat tento symbol v širším kontextu.

Po rozboru výše uvedených úryvků se nyní pokusíme odpovědět na otázku, již jsme si kladli na počátku této kapitoly. Předpokládali jsme, že je-li skutečný význam jednotlivých promluv skryt „za slovy“, bude mít překladatel větší prostor k vlastní interpretaci hry. Jak jsme však zjistili, zamlženost dialogů v originále vede překladatele k stejnému rozostřování významů i v cílovém jazyce. Překlady se (kromě dobového jazykového koloritu a překladatelských omylů) kupodivu příliš neliší po stránce lexikální, překladatelská řešení se významněji rozcházejí spíše v případech, kde hraje určitou úlohu větná i nadvětná modalita (např. ve scénických poznámkách, nebo v překladech slovesných vazeb).

Můžeme tedy konstatovat, že v této hře není úkolem překladatele interpretovat významy jednotlivých replik a dialogů, ale otevřít širší prostor k interpretaci. Vhled do smyslu celého dramatu umožňují divákovi/čtenáři až mimotextové složky díla (tón hlasu, intonace, apod.), s nimiž překladatel při překládání textu musí počítat, mnohdy mu dokonce nezbyvá nic jiného než na ně spoléhat.

Jak jsme naznačili již v úvodu kapitoly, Ibsenův styl „úsporného“ dialogu, v němž divák sám krůček po krůčku musí odhalovat skryté významy, předjímá metody pozdějších divadelních autorů i charakter jejich textů. Novější překladatelé tak vlastně mají tu výhodu, že jsou jim tyto autorské postupy už známy. Díky tomu mohou Ibsena vnímat jinýma, „novějšíma“ očima a vlastně ho „znovu objevovat“ z pohledu současného diváka a pro potřeby současného divadla.

2. Jednotlivé překladatelské problémy a zajímavosti

2.1 Oslovení a tituly

Problematika oslovení se v překladu této hry dá rozdělit do dvou okruhů. První okruh souvisí s tím, že autor vymezuje vztahy mezi jednotlivými postavami hry pomocí toho, jak se oslovují. Druhý okruh má spojitost s tituly - Brack je v originálu oslovován téměř výhradně „assessor“ - překladatel musí vyřešit otázku smyslu tohoto titulu a jeho ekvivalentního převodu do češtiny.

Pomocí oslovení naznačuje autor vztahy mezi postavami už od prvního dějství. Z prvního setkání Jørgena se slečnou Tesmanovou je zřejmé, že jejich vztah je velmi důvěrný. V originále Tesman tetu oslovuje „tante Julle“. V seznamu postav je její křestní jméno uvedeno jako „Juliane“, toto oslovení je tady deminutivem. Žádný z autorů prvních tří překladů tuto skutečnost nezaznamenal nebo zdrobnělinu do češtiny nepřeváděl. Ve Voženílkově, Kvapilově i Rakově podání ji Tesman oslovuje „teto Jullo“. Jedině Fröhlich využívá možnosti, jak naznačit blízkost jejich vztahu lexikálně zdrobněným oslovením „teto Julinko“.

Dalším lexikálním prostředkem, který Ibsen vkládá do jazyka Tesmanových, je zájmeno „du“ („ty“) před oslovení - např. „du, tante“ nebo „du, Jørgen“. Tento způsob oslovení má fatickou, tedy kontaktní funkci, kdy mluvčí naznačuje druhému účastníkovi rozhovoru, že mluví přímo na něj, a vyžaduje od něj nějakou reakci. V jazyce Tesmanových se vyskytuje více fatických prvků, o nichž se ještě zmíníme, v tomto případě však nejde pouze o kontakt mezi aktéry dialogu, ale o jejich duševní souznění, které se projevuje i v jazyce. Tento výraz Voženílek, Kvapil i Rak ignorují, v jejich překladech se objevuje jako „teto“ a „Jørgene“. Fröhlich však poskytuje ekvivalentní převod - „tetičko“ a „Jørgenku“. Tímto zdrobněním Tesmanova křestního jména si Fröhlich zároveň připraví řešení pro pozdější tetino „kære Jørgen“, které ostatní překladatelé uvádějí jako „milý Jørgene“ (Voženílek), můj zlatý Jørgene“ (Kvapil) a „drahý Jørgene“ (Rak). Ve Fröhlichově překladu oslovuje teta Tesmana „Jørgenku“, což se jeví jako emocionálně nejpřesnější varianta.

Stejným způsobem charakterizuje autor i vztah mezi Hedou a Tesmanem. Když Heda poprvé svého muže osloví, tyká mu a oslovuje ho „Tesman“. Na tento problém jsme již narazili v předchozích kapitolách. I zde autoři starších překladů tento fenomén, který je pro češtinu zcela nepřijatelný, ničím nenahrazují, Heda říká svému muži „Tesmane“, Fröhlich však příjmení vypouští. To, že Ibsen nechává Hedu, aby Tesmana oslovovala příjmením, není náhodné - vyjadřuje to její odtažitý vztah k manželovi, a navíc to autorovi později poskytuje příležitost k jedné z jeho „oblíbených společenských existenciálně trapných situací.“ (Fröhlich, 1989, str. 41) V průběhu celé hry osloví Heda Tesmana „Jørgene“ pouze pětkrát (podle *Konkordance*). Jednou na konci prvního dějství („Mine pistoler, - Jørgen.“), posléze v dějství čtvrtém, kdy mu říká, že spálila Løvborgův rukopis („Jeg gjorde det for din skyld, Jørgen.“) - zde Heda ironicky používá tento oblíbený výraz slečny Tesmanové, ale Jørgen si její ironii vyloží zcela opačně. Heda pak sice chladně, ale s bezmocným zoufalstvím říká: „Jeg forgår i alt dette her. ... I alt dette løjerlige, Jørgen.“ A poslední dva případy, kdy Heda oslovuje manžela křestním jménem, nacházíme na konci čtvrtého dějství, poprvé když

Tesman říká, že kvůli obnově Løvborgova rukopisu by obětoval i život, Heda reaguje: „Du, Jørgen? Dit liv?“ („Ty, Jørgene? Vlastní život?“ [HF, 153]) a podruhé, když Heda na samém konci hry přistupuje k Tesmanovi a Tee a imituje Tesmanův tón i jazykový tik: „Nå? Lykkes det så, Jørgen? Hvad?“ („Tak co? Povede se to, Jørgenku? Hm?“ [HF, str. 162])

Heda oslovuje manžela křestním jménem pouze ve dvou situacích - buď ironicky, nebo vážně - v situaci, kdy je zoufalá a neví, jak dál. Oslovení křestním jménem je tedy vždy příznakové. Z tohoto důvodu není vhodné nahradit v ostatních případech v oslovení Tesmanovo příjmení křestním jménem. Překladatelé to vycítili a svým řešením dramatický konflikt obsažený v tomto vyjádření podpořili - buď oslovením „Tesmane“ s tykáním (přestože to nezní v českém úzu příliš přirozeně), nebo úplným vypuštěním příjmení (Fröhlich).

Fröhlich však na rozdíl od ostatních odlišuje ve svém překladu místa, kde se domnívá, že Heda používá manželovo křestní jméno ironicky nebo výsměšně (na konci prvního dějství, v první replice třetího dějství a na samém závěru), a překládá ho „Jørgenku“, oproti pasážím, kde podle něj Heda mluví vážně (oba zbývající případy ze čtvrtého dějství) - „Jørgene“.

Vztah mezi Hedou a Tesmanem je nerovnocenný, což se nejzřetelněji projevuje v situacích, kdy ona jemu říká „Tesman“ a on jí „kæreste Hedda“. Zde se překladatelé uchylují k řešení „Tesmane x drahá Heddo“ (Voženílek), „Tesmane x milá Heddo“ (Kvapil), „Tesmane x drahá Heddo“ (Rak), a Fröhlich vynechává oslovení „Tesmane“, avšak propast mezi nimi prohlubuje tím, že Tesman ženu neustále oslovuje „Hedičko“.²²

Nyní obrátíme pozornost k druhému okruhu sociální modality, a sice k překladu titulu „assessor“ Bracka a jeho úloze v systému oslovování. V *BMO* je titul assessor definován jako „eldre betegnelse for en embetsmann som var medlem av en domstol“ (tedy starší označení pro úředníka, který je členem soudu). *SSJČ* definuje tento titul jako „soudní přisedící.“ Tento titul se do češtiny a do okruhu českých reálií podařilo převést jen dvěma překladatelům - Voženílkovi a Fröhlichovi. Voženílek uvádí Bracka jako „soudního radu“ a Fröhlich jako „JUDr. Bracka“, zbylé překlady zachovávají titul „asesor“. Ve Voženílkově a Fröhlichově překladu však Brackův titul později představuje lepší východisko - Heda i Tesman Bracka totiž často oslovují „assessor“ nebo „kære assesor“. U Voženílka ho pak mohou česky zcela bezpříznakově oslovovat „pane rado“ nebo „milý pane rado“ a u Fröhliche „pane doktore“

²² Jak jsou vztahy mezi jednotlivými postavami načrtnuty už v oslovování, bychom mohli sledovat i dále (např. Tesman zpočátku říká paní Elvstedové „slečna Rysingová“, i když ji představuje Brackovi - na což Heda reaguje podrážděně; Heda chce vytáhnout z paní Elvstedové podrobnosti o tom, proč odešla od muže za Løvborgem, trvá na tom, aby si tykaly, a oslovuje ji křestním jménem „min kære Thea“ nebo „lille Thea“; Løvborg oslovuje Hedu jejím dívčím jménem „Hedda Gabler“ a tyká jí), rozsah této práce však neumožňuje věnovat se všem detailům.

nebo „milý pane doktore“. Řešení Kvapilovo a Rakovo - „milý asesore“ - nezní příliš přirozeně. Jak podotýká Fröhlich ve své stati, rozhodl se převádět „bezpříznakový titul originálu do zcela bezpříznakového ekvivalentu domácího“, protože „jakýkoli anachronistický prvek by byl velice rušivý.“ (1996, str. 39)

2.2 Jazykový tik jako charakteristika postavy Jørgena Tesmana

Jak už jsme se zmínili, řeč Jørgena Tesmana (ale i jeho tety a služky Berty) obsahuje větší množství fatických prvků než řeč ostatních postav. Jde o modální částice (da, jo, vel, apod.) a o zájmeno „du“ před jménem (nebo i bez doplnění), ale především o dva výrazy, které Tesman používá téměř v každé své replice, takže vzniká jakýsi jazykový tik. Prvním z nich je výraz „tænk“ a druhým „hvad?“. Oba tyto výrazy jsou sémanticky v podstatě prázdné, jejich jedinou funkcí v Tesmanově jazyce je žádost o reakci posluchače. Význam slov, která reprezentují tyto kontaktní výrazy, je prostý - „pomysli, představ si“ a „co?“.

Nyní se zaměříme na to, jak tento jazykový tik charakterizuje Tesmana a jakou má ve hře funkci. Tesman se věčně dožaduje názoru druhých, neustále potřebuje potvrzení svých názorů nebo alespoň reakci ostatních účastníků dialogu, a proto můžeme tyto jeho jazykové tiky považovat za autorův prostředek k ilustraci Tesmanovy povahy - Tesman je vědec, odborník, avšak nepříliš silná osobnost - nemá vyhraněné názory jako Løvborg, jeho silnou stránkou je spíše věci archivovat než tvořit něco nového. I proto se dožaduje cizího hodnocení, nestojí si za svými názory, neodvažuje se říct větu s tečkou, natožpak s vykřičníkem a téměř vždy dodává ještě „hvad?“ („co?“).

Funkce tohoto jazykového tiků je komicko-iritační. Hedu způsob Tesmanova vyjadřování rozčiluje - několikrát se neudrží a paroduje ho - na Tesmanovo „tænk, Hedda“ odpovídá „jeg hører det, jo“ (vždyť já to slyším) nebo „jeg tænker jo!“ (já myslím, já si to představuju) a v posledním dějství použije Tesmanovo „hvad?“, když se ho ironicky ptá, jak pokračuje práce na obnově Løvborgova rukopisu. Tento tik tedy nejspíše funguje jako reprezentace všeho, co Hedu dráždí - všeho „domáckého“ a „směšného“, co souvisí s „věčnými tetičkami“, celý Tesmanův způsob života a jeho společenské zázemí. Je stylistickým prostředkem k vytvoření dramatického napětí mezi dvěma postavami, ale také mezi životními postoji, jak je představují ostatní postavy. Tesman (teta, Berta i paní Elvstedová) i svým jazykem dávají najevo, že je zajímá názor druhých. Naopak v jazyce Hedy, Bracka a Løvborga podobnou jazykovou charakteristiku neobjevíme, tyto postavy také

v dramatu zastupují sebestředný přístup k životu - touží především po tom, aby se svět přizpůsobil jejich představám.

Pro překladatele představuje Tesmanův jazykový tik stylistický problém - neustálé opakování jednoho a téhož slova působí silně příznakově. Ovšem pro celkový výsledný efekt Tesmanova jazyka je tato příznakovost nutná. Ani autor nevolil synonyma, nýbrž se důsledně držel těchto dvou výrazů. Domníváme se, že překladatel by měl tento autorův záměr respektovat.

Ve Voženílkově překladu se o soustavnosti v žádném případě mluvit nedá. Koncové „hvad?“ se v českém textu objevuje jako „co?“, „ano?“, „ne?“, na některých místech je také vynecháno. Slovesný výraz „tænk“ překládá jako „považte“, „pomysli“, „považ si“ a „uvaž“. V Kvapilově překladu je už patrná větší důslednost, ohled na potřeby inscenace, pro niž překlad vznikl - Kvapilova řešení jsou tedy konstantní „což?“ a „považ“, případně „považte“ (ovšem v replikách ostatních postav, kde se „tænk“ objevuje, například paní Elvstedové, také jako „pomysli“). Kvapilovo řešení slovesného výrazu však není ideální. V situaci, kdy Heda po Tesmanovi toto slovo opakuje („Jeg tænker jo!“ [str. 365]), nemůže Kvapil v její odpovědi použít sloveso „povázit“, proto se odchyluje od původního textu a nechává Hedu odpovědět: „Ano, ano. Je to na pováženou.“ (str. 83). Toto řešení mění nejen smysl Hediny odpovědi, ale i její modalitu - z Hediny podrážděné reakce v originálu zbylo jen téměř neutrální konstatování, navíc v kontextu dialogu poněkud nesrozumitelné.

Rak překládá koncový tik „hvad?“ několika výrazy - „co?“, „copak?“, „vid?“ a „co říkáš?“, slovesný výraz překládá střídavě „považ/te“ a „představ/te si“. V situaci, ze které Kvapil nemohl najít odpovídající východisko, ani Rak nevyužil možnost „vždyť já si to představuji“, ale místo toho Heda Tesmanovi odpovídá „Ano, ovšem!“ (str. 339), což opět mění modální vyznění její repliky. Z toho, že Rak překládá Tesmanův jazykový tik různými způsoby, vyplývá, že si zřejmě plně neuvědomil, že soustavnost těchto výrazů byla Ibsenovým záměrem. Rak ji zřejmě považoval pouze za stylistickou „vycpávku“ originálu a větší „rozrůzněností“ (barevností) překladu chtěl text hry ozvláštňit. Tím však potlačil autorovu snahu charakterizovat postavu Tesmana drobným řečovým zlozvykem.

Fröhlichovo řešení můžeme označit za nejpromyšlenější. Pro výraz „hvad?“ zvolil překladatel citoslovce „hm?“, které mu umožňuje tento výraz překládat ve všech situacích stejně, navíc tím poskytuje velký prostor i herci, který není závislý na slově, ale může pracovat s intonací. Navíc toto citoslovce sémanticky přesně odpovídá Tesmanovu „hvad?“. Pro slovesný tik zvolil Fröhlich výraz „představ/te si“, jež také využil v situaci, kterou jsme již zmiňovali - Heda Tesmanovi odpovídá: „No jo, vždyť já si představuju.“

Tuto podkapitulu můžeme uzavřít shrnutím, že autoři tří starších překladů nepovažovali Tesmanův jazykový tik za významotvornou složku hry, nebo si jeho důležitosti nepovšimli. Teprve Fröhlich se pokusil v souladu s autorovým záměrem vystihnout základní rys Tesmanovy povahy způsobem jeho řeči.

3. Výrazy související s ostatními dramaty

3.1 „noget lokkende“ a „det dragende“

V dramatu *Heda Gablerová* se objevuje výraz „noget lokkende“, který je sémanticky provázaný s klíčovým slovem hry *Paní z moře* „det dragende“. Ellida tento výraz používá, když chce vyjádřit, že Cizinec v sobě má cosi, čemu nemůže odolat. Heda nepodléhá svým pocitům tak silně jako Ellida pocitům vyvolaným Cizincem, ale i ona touží po něčem vzrušujícím - po tom, co dříve nacházela ve vztahu s Løvborgem.

V dramatu *Paní z moře* překládá Kvapil výraz „det dragende“ většinou jako „to, co láká“, zatímco Fröhlich volí přirozenější substantivní řešení „touha“ nebo „přitažlivost“. V *Hedě Gablerové* se výraz „noget lokkende“ objevuje ve druhém dějství, kdy mluví o vztahu s Løvborgem: „...så var det dog noget skønt, noget lokkende - noget modigt synes jeg det var over - over denne løndomsfulde fortrolighed...“ (str. 352)

FRÖHLICH: ... přece jenom na tom bylo něco krásného, něco lákavého - něco jakoby smělého bych řekla - na té utajované důvěrnosti... (str. 102)

KVAPIL: ... zdá se mi, že bylo cosi krásného - cosi vábivého - cos odvážného v tom - v této tajné důvěrnosti... (str. 67)

Výraz „noget lokkende“ má neurčitější vyznění než substantivizované adjektivum „det dragende“. Jeho předznamenání, zájmeno „noget“ (něco), je však sémanticky průhlednější. Narozdíl od tvaru „to lákavé“ je možné tvar „něco lákavého“ vnímat v češtině jako přirozený. Oba překladatelé volí podobnou vazbu, Kvapil „cosi vábivého“ a Fröhlich „něco lákavého“. Přestože jde sémanticky o přesný převod Ibsenova výrazu, ani jeden z nich nenavázal na své předchozí řešení. Příčiny této neshody můžeme opět hledat v kontextové a gramatické podmíněnosti této repliky. Domníváme se však, že v češtině by použití substantiva (jako v

případech substantivizovaných adjektiv) bylo možné, navíc by repliku obohatilo o jisté dramatické napětí. V zásadě můžeme konstatovat, že překladatelé se od svých původních řešení odchýlili především gramaticky - použili jinou vazbu než v dramatu *Paní z moře* - po stránce významové však zcela v souladu s originálem zůstali u synonym, která vystihují souvislost mezi představou něčeho, co člověka láká nebo přitahuje.

3.2 „hjem“

Stejně jako v dramatech *Domeček pro panenky* a *Přízraky*, i ve hře *Heda Gablerová* můžeme obraz domova opět vnímat jako dva protichůdné, střetávající se názory. Tentokrát však nejde o rozpor vnější („řádný“ a „zkažený“ domov), ale vnitřní. Každý z hlavních protagonistů má o domově jinou představu a tento rozpor je vystižen i výrazy, které v jejich řeči domov charakterizují. Tesman si představuje domov tak, jak byl zvyklý od tetiček, a předpokládá, že tutéž představu sdílí i Heda. Raduje se: „vort hyggelige hjem har vi da ialfald, Hedda! Tænk, - det hjem som vi begge to gik og drømte om!“ (str. 332) - v Kvapilově překladu „...útulnou domácnost máme. Považ si - ! Domácnost, o níž jsme vždycky snili, bezmála bych řekl - horovali. Což? (str. 42) a ve Fröhlichově „Aspoň že máme pěkně pohodlný dům, Hedičko. No, jen si to uvědom - dům, po kterém jsme oba tak dlouho toužili. Řekl bych skoro horečně snili. Hm? (str. 71) Oba překladatelé se museli vyrovnávat s rozdílnou stylistickou úrovní slova „domov“ v češtině a v originálu. Kvapil přeložil výraz „hjem“ slovem „domácnost“, a Fröhlich odvádí představu „domova“ jako takového spíše ke konkrétnímu domu - vile, kde se Tesmanovi usadili. V rámci dramatu jsou obě řešení sice přijatelná, ovšem vytrácí se z nich souvislost s předešlými hrami.

Heda Tesmanovo nadšení nesdílí - jeho představa o domově se jí zdá „løjerlig“ - „směšná“. Hodnotí jeho představu o šťastném soužití slovy: „Å, jeg forgår, - jeg forgår i alt dette her!... I alt dette - løjerlige, Jørgen.“ (str. 383). Fröhlich tento její výkřik překládá jako: „Já zajdu - já na tohle zajdu! ... Na to, jak je to všechno - směšné, - Jørgene.“ (str. 146) a Kvapil: „Zalknu se, zalknu se v tom všem! ...Jørgene, v té celé směšnosti!“ (str. 106)

Její představy o životě jsou spojeny s něčím vyšším, odvážným („modig“) a krásnějším („skønn“). Těmito výrazy hodnotí například svůj vztah s Løvborgem („...noget skønt, noget lokkende, - noget modigt synes jeg det var over - over denne løndomsfulde fortrolighed...“ [str. 342]), nebo jeho smrt („...[der] kan ske noget frivilligt modigt i verden. Noget, som der falder et skær af uvilkaarlig skønhed over.“ [str. 389]) Fröhlich její výroky

překládá „Když si na to vzpomenu - přece jenom na tom bylo něco krásného, něco lákavého - něco jakoby smělého bych řekla - na té utajované důvěrnosti...“ (str. 102) a „...že se na tomhle světě ještě může stát - dobrovolně - něco odvážného. Něco, co září jakousi bezděčnou krásou.“ (str. 154). A Kvapil: „Vzpomenu-li na to, zdá se mi, že bylo cosi krásného - cosi vábivého - cos odvážného v tom - v této tajné důvěrnosti...“ (str. 67) a „...že se přec na tomhle světě může stát ještě dobrovolně odvážný čin. Čin, ozářený mimoděk zábleskem krásy.“ (str. 114)

Právě ve výrazu „skøn“ lze odhalit příbuznost dvou postav - Hedy a Torvalda Helmera. Torvald i Heda jej velmi často používají, mluví-li o něčem, co by odpovídalo jejich představám, po čem sami touží. Torvald tímto slovem popisuje něco, co vyhovuje společenským normám, zatímco Heda něco, co tyto normy porušuje. Oba se v určitém okamžiku domnívají, že je to podle jejich měřítek „krásné“, ale ve skutečnosti (jak se později dovídají) je to vlastně „zkažené“, „otrávené“, „zničené“, nebo „ošklivé“. Torvaldova představa se vztahuje na jeho a Nořin domov, Hedina na Løvborgovu smrt.

Mezi těmito dvěma postavami však nacházíme i jinou příbuznost - Torvaldovi i Hedě se oškliví něco, co má souvislost se smrtí a vším nepřijemným. Rank říká v druhém dějství o Torvaldovi: „Helmer har i sin fine natur en så udpræget modbydelighet mod alt, hvad er hæsligt.“ (str. 320). („Torvald je ohromně citlivá nátura, takže má výrazný odpor ke všemu odpuzivému.“ [DF, 23]) Prakticky stejné pocity má Heda - když ji Tesman žádá, aby s ním šla navštívit umírající tetu Rinu, říká mu: „Jeg vil ikke se på sygdom og død. Lad mig være fri for alt det, som stygt er.“ (str. 386) („Nemoc a smrt, to není pohled pro mě. Nechci vidět v životě nic ohavného.“ [HF, str. 124]) V jejich touze po tom, aby všechno kolem nich bylo „krásné“ a aby byli ušetřeni toho, co je „ošklivé“, autor zobrazil jejich sobectví.

Lze konstatovat, že z Fröhlichova překladu výrazu „skøn“ v *Domečku pro panenky* (např. „neslušné“ nebo „nevzhledně toporné“) se Torvaldův požadavek toho, aby všechno kolem něj bylo „krásné“, poněkud vytrácí. Jedním z důvodů, proč překladatel nepřevádí tento výraz soustavně, je i fakt, že Torvald je ve hře charakterizován i množstvím jiných prvků - tento výraz není nezbytný pro Torvaldovu jazykovou charakterizaci. U Hedy je naopak jazyk velmi nekonkrétní, avšak o to důležitější pomůckou k vykreslení jejího charakteru. Nenajdeme v něm mnoho slov, která by se opakovala, proto musí překladatel více dbát na soustavnost překladu u těch, která se týkají psychologie postavy. Heda použije slovo „krásný“ většinou ve vzácných situacích, kdy projevuje své vlastní touhy. Jak si můžeme povšimnout, Kvapil i Fröhlich převádějí tento výraz soustavně, neuchylují se k jiným variantám. Přesto je

zřejmé, že souvislost s Torvaldovým používáním slova „skøn“ se do českých překladů *Hedy Gablerové* nepromítla.

3.3 „sligt noget gør man ikke“

Převod tohoto výrazu ve dvou Ibsenových hrách můžeme sledovat pouze u F. Fröhlicha, který přeložil jak *Domeček pro panenky* tak *Hedu Gablerovou*. Větu z druhého dějství *Domečku pro panenky* překládá Fröhlich: „Takové věci se totiž nedělají, paní Helmerová.“ (DF, str. 27) V *Hedě Gablerové* modalitu tohoto konstatování, které Brack pronese k Hedě („Sligt noget siger man. Men man gør det ikke.“ [str. 393]), zachovává zcela přesně: „To se jen tak říká. Jenže se to nedělá.“ (HF, str. 160). Brackovu neochvějnou jistotu, že je pánem situace, zdůraznil překladatel výrazem „jen tak“.

Když tuto větu pronáší Brack v *Hedě Gablerové* podruhé, celé drama tím vlastně uzavírá. Zajímavá je i scénická poznámka, která popisuje, jakým má herec tuto repliku pronést: „halvt afmægtig i lænestolen“ - tedy podle Fröhlicha „napůl ochromený v křesle“. Brack opakuje stejná slova, která použil v situaci, kdy měl Hedu zcela ve svých rukou, tentokrát jde však spíše o výraz překvapení, zaskočení nebo úleku.²³

Fröhlichův překlad závěrečné Brackovy věty zní: „Ale proboha živého - to se přece nedělá.“ (HF, str. 164) V češtině lze tuto větu vykládat dvojím způsobem - jak v návaznosti na její předešlé použití („to se jen tak říká, ale nedělá se to“), tak i s moralistně hodnotícím nádechem („to se nesmí“). I v tomto případě (přestože autor scénickou poznámkou podporuje spíše první výklad) není konečná interpretace dílem překladatele, ale spíše herce, na němž záleží, jak poslední Brackovu repliku pochopí a jak ji vysloví.

Lze konstatovat, že v případě tohoto výrazu se překladateli podařilo zachovat souvislosti nejen v rámci jedné hry. Tuto důležitou větu převádí vždy tak, aby si divák/čtenář, který si jí v překladu povšimne, mohl uvědomit souvislost mezi oběma dramaty.

²³Scénická poznámka k této scéně, jak ji uvádějí dva starší překlady, patří spíše ke komickým překladatelským přehmatům - jde o řešení Kvapilovo a Rakovo: „zpola omdlévaje v lenošce“ a „skoro omdlévá v lenošce“. Výraz „avmægtig“ může podle BMO znamenat i „v bezvědomí“, ale v tomto případě nemá tento překlad žádné opodstatnění, měl by vycházet z druhého významu tohoto slova „maktesløs“ (bezmocný).

4. Obecné zhodnocení překladů

Jak vyplývá z porovnání několika pasáží v různých překladech *Hedy Gablerové*, v hodnocení jednotlivých překladů musíme brát v úvahu především odlišnosti podmíněné dobou jejich vzniku.

Přestože vydání prvních dvou překladů dělí pouhých pět let, jejich kvalita je značně rozdílná. Nevíme, zda byl Voženílkův překlad někdy uveden na jevišti, ale jsou v něm zřetelné jisté rysy, o nichž jsme se zmínili už v předchozích kapitolách. Překladatel kladl přílišný důraz na doslovný převod originálu. Znovu připomeňme gramatické tvary, které dnešnímu čtenáři připadají zastaralé: např. infinitiv zakončený na -ti (Voženílek používá téměř výhradně plný tvar infinitivu), záporový genitiv (např. „Toho neudělal.“). Z hlediska dnešního čtenáře/diváka je však nejméně přijatelný Voženílkův archaický slovosled, často nerespektující aktuální členění větné (např. „...jest skoro nemožno, abych tam od té lampy visací viděl.“, „To si může každý pomysliť.“, „Ale Hedda... musila tu cestu konati!“ nebo „Ne, teď ho nemohu naprosto přijmouti.“ - „Ale mohu já.“). Dále se ve Voženílkově překladu objevují neobratné výrazy, např. „nepochopuji“, „...měla sílu škatulí s sebou...“, „...dříve vypiješ čaj, ty zpozdilá ženo!“ (Heda Tee), „musíš býti v bolesti vesel“, apod. Kromě toho Voženílek pravděpodobně neměl bezprostřední kontakt s divadlem - jeho překlad se pro svou krkolomnost pro divadelní představení vůbec nehodí.

Naopak na Kvapilově překladu se divadelní praxe projevuje velmi zřetelně - proti Voženílkovu je jazyk jeho překladu přehledný a plynulý. Kvapil se nebojí v zájmu srozumitelnosti a mluvnosti opustit doslovné znění originálu. A přestože i v jeho překladu se vyskytují gramatické archaismy (jako infinitivy končící na -ti, záporový genitiv, apod.), je jeho překlad mnohem obratněji stylizovaný a významově i stylisticky přesnější. Kvapil se nebojí používat hovorový jazyk nebo alespoň hovorové prvky (např. emocionálně podbarvený dativ „já vám hrozně rád srovnávám papíry jiných lidí.“ nebo „jste vy mi ranní ptáče“, „Co tě to chytlo?“ nebo „...ani za mák odborník!“), deminutiva („Počkej, Theičko, ne tam...“), apod. Přesto můžeme Kvapilovi vytknout, že jeho překlad je stylisticky nevyrovnaný. Na jedné straně v něm nacházíme na tehdejší dobu dosti odvážná řešení, založená na hovorovém jazyce, a na druhé se v dialogu objevují i přehnaně nadnesené, až patetické výrazy (např. „Dovedete býti pamětliv, aby to skončilo krásně?“ nebo „Ó, těch skrovných poměrů, v nichž jsem se ocitla!“).

Text Rakova překladu patří mezi novodobé překlady. Vyskytuje se v něm méně chyb, které ve starších překladech vyplývají z překladatelské nezkušenosti nebo z neznalosti výchozího jazyka. Někdy však Rak (stejně jako ve svém překladu „Domova loutek“) volí pro českou větu odlišnou modalitu, než jaká je obsažena v originální replice. Změny modality zdánlivě smysl hry neovlivní, zde je však modalita jedinou jazykovou skutečností, na níž je možné založit interpretaci replik i celé hry. Ve strohých, jednoduchých větách, které toto drama utvářejí, musí překladatel zaměřit pozornost na slovesné vazby, v nichž je modalita obsažena, správně je rozšifrovat a vyvodit z nich své řešení. Rak však mnohdy vnímá modalitu Ibsenových vět příliš přímočaře, proto občas repliku, jež v originále vyjadřuje mírnou nejistotu, překládá jako konstatování, někdy dokonce i jako zvolání (např. Tesmanova replika „Det ordner sig vel“ překládá Rak jako „To se už poddá.“ Pro srovnání uvádíme ještě překlad Fröhlichův: „Však ono se to nějak urovná.“), v jiných situacích si zase intenci sdělení vyloží zcela jinak (např. když Brack prohlásí, že dostal zprávu o smrti tety Riny, odpoví mu Tesman „Er det ikke sørgeligt, De?“ , v Rakově překladu „Snad to není nic smutného?“ [Fröhlich: „Smutná věc, vidíte.“])

Jak jsme již v této kapitole konstatovali, Rakův překlad vznikl pro vydání spisů Henrika Ibsena, a proto jsou na něm patrné známky toho, že jeho autor ho směřoval spíše ke čtenáři než k divákovi. Rakovy repliky jsou občas příliš rozvité (to je také projevem tendence vysvětlovat čtenáři vše), což snižuje jejich mluvnost. S určením překladu pro psanou podobu souvisí také poslední poznámka, která se týká stylistické roviny, již Rak pro svůj text zvolil. Rakova volba jazykových prostředků může být po lexikální stránce charakterizována jako knižní - jedná se o starší výrazy, které se v mluveném projevu běžně nepoužívají. Pro hru *Heda Gablerová*, která je založena na běžné mluvené podobě jazyka, je však (více než pro ostatní hry) tato stylizace hovorového jazyka nutná, jinak hra přichází o významný charakterizační prvek.

Fröhlichův překlad může být v tomto ohledu považován na nejprogresivnější. Fröhlich se (samozřejmě stylizovaně) snaží využívat současnou mluvenou češtinu. V souladu s touto koncepcí používá některé výrazy, které jsou v dnešním hovorovém jazyce naprosto běžné, starší překladatelé však ještě neměli odvahu je použít. Jedná se například o citoslovce, v nichž může být také obsažena modalita, která je pro tuto hru tak významná (např. „no“, „mno“, „no ne“), a lexikální výrazy (např. „Z tebe je teď ženáč.“, „ty lapálie s tou ubohou profesurou“, „šmejdlím tady...“, apod.), modernost jeho překladu se projevuje i v oslovení a titulech, které převádí do češtiny s ohledem na jejich funkci, nikoli na doslovné znění originálu (např. teta Julinka, JUDr. Brack).

V závěrečném hodnocení Fröhlichova překladu dramatu *Heda Gablerová* se musíme zmínit o velmi důležitém znaku, který Fröhlichův překlad vyděluje z řady starších textů. Je jím podrobná analýza jazykových charakteristik a zvláštností v řeči jednotlivých postav a její následné využití v převodu do češtiny. Už jsme popsali Fröhlichovo bezpříznakové řešení Tesmanova jazykového tiků, které je pro potřeby případné inscenace mimořádně vhodné.

Dalšími postavami, které jsou s Tesmanem jazykově spřízněny a jejichž jazyk je v originálu výrazně odlišen od jazyka ostatních postav, je slečna Tesmanová a služebná Berta. V jejich řeči se rovněž vyskytuje větší množství kontaktních částic a emocionálně zabarvených výrazů. Bertin jazyk převádí Fröhlich formou obecné češtiny (např. „Ježíšmarjá, já už vopravdu nevím, kam s nima.“, „Teď právě přinesli tudle dopis.“, nebo „Protože vo tom pánovi se toho před časem něco proslejchalo.“). Tím postavu Bertu naprosto jednoznačně odlišuje od ostatních postav hry. Slečna Tesmanová mluví spisovnějším jazykem než Berta, její řeč však ve Fröhlichově podání také obsahuje prvky, které ji charakterizují. Místo velkého množství kontaktních částic prvků, které by v té míře, v jaké je slečna Tesmanová používá, působily v češtině dosti nepřirozeně, používá Fröhlich v řeči této postavy velké množství deminutiv. Tato substituce je v kontextu celé hry logicky zcela opodstatněná, protože nadměrné používání zdobnělin může působit podobně jako efekt, který vyvolávají fatické prvky - budit nelibost či odpor (Heda reaguje na repliky manžela i jeho tety podrážděně). Příklady této substituce v jazyce slečny Tesmanové jsou deminutiva použitá v nevhodné situaci (např. „Musí být hezounká, až ji budeme pochovávat do hrobečku.“, „A doma teď budeme šít rubášek pro Rinu.“, „A Heda pro tebe třeba má taky nějakou zprávičku, chlapče.“) nebo zdobnělá jména a oslovení (např. Jørgenku, Rinička, chlapečku, děťátko, apod.).

I z této substituce, stejně jako z dalších rysů Fröhlichova překladu (například z toho, že na rozdíl od starších překladů zachovává smysl klíčových výrazů a jejich opakování nepovažuje za stylistickou nedostatečnost originálu) můžeme vyčíst metodu jeho překladatelské práce - Fröhlich považuje za základní východisko pro svůj překlad situaci, nikoli konkrétní slovo nebo větu. Svá řešení proto zakládá na významech replik, což mu poskytuje větší svobodu a možnost odpoutat se od doslovného znění originálu. Proto vyznívá jeho překlad přirozeněji a autentičtěji než převody starších autorů.

ZÁVĚR

Stejně jako překlad nikdy nedospěje ke své definitivní podobě, neboť jeho autor by s odstupem času možná našel jiná překladatelská řešení nebo by alespoň provedl drobné změny, jimiž by podle svého mínění překlad vylepšil, ani tato srovnávací práce nemohla dospět k definitivním závěrům. Úvahy, k nimž jsme v průběhu analýzy jednotlivých překladů došli, by jistě mohly být dále rozvíjeny, pokud bychom se zaměřili na užší okruh problémů. Tato práce si však vytkla za cíl porovnání překladů čtyř Ibsenových her z několika předem stanovených hledisek. Výsledky tohoto srovnání nyní stručně shrneme a zhodnotíme.

Autoři nejstarších překladů (pomineme-li volné divadelní úpravy, které účelově pozměňují originál) zakládali většinou svou překladatelskou techniku na doslovném kopírování originálu. Obvykle neuvažovali o funkci vět a slov v kontextu jedné hry, ani v kontextu více her. Z jejich řady vystoupil až Jaroslav Kvapil, jehož překlady převýšily i některé pozdější převody z předválečného období.

Novější překlady, které vznikaly koncem 50. let 20. století, jsou už mnohem promyšlenější a kvalitnější. Jejich autoři již částečně ustoupili od doslovného převádění originálu, snažili se vnímat jednotlivé výrazy v kontextu celého dramatu a posuzovat i jejich situační význam. Tyto překlady však vznikaly v první řadě pro knižní vydání, jejich autoři tedy volili vyšší stylovou rovinu, tvořili komplikovanější věty a více originál vysvětlovali. Tím se však mnohdy paradoxně vzdalovali stylistické jednoduchosti originálu.

Překlady Františka Fröhliche z 80. let 20. století se vyznačují promyšleností překladatelských postupů, důslednými ohledy na autorský záměr a značnou jazykovou invencí. Fröhlich zakládá svá řešení nikoli na jednotlivých výrazech, nýbrž na celku - jde mu o překladatelský výklad textu, nikoli o přesnou kopii originálu. Lze konstatovat, že Fröhlichova řešení jsou založena na pečlivé analýze originálu a jeho vnímání v historických i soudobých jazykových a literárních souvislostech. Jeho překlad může být považován za adekvátní převod zachycující zároveň stav současné hovorové češtiny.

V průběhu této práce jsme došli také ke dvěma obecnějším závěrům. První z nich souvisí s tím, pro jaký účel překlad vzniká. Překladatel si tohoto účelu musí být vědom a přizpůsobit mu metodu, kterou k textu přistupuje. Tuto volbu museli provést všichni překladatelé Ibsenových dramát. Výsledek se výrazně liší podle toho, zda jde o divadelní

úpravu či knižní vydání. Obecně platí, že divadelní úprava (kterou za český překlad vydávají např. Pešková, Dalík a Mauer, Tvrdoň, Cimická nebo Roy) originál výrazně ochuzuje - krátí ho a mění jeho smysl. „Knižní“ překlad (za nějž mohou být považována díla Šalouna, Kosterky, Lucka, Raka, Ehrmannové a Pallasové) originál hry více vysvětluje, avšak nerespektuje jeho mluvnost, rytmus a jazykovou přirozenost. Překlad divadelního textu by měl dosáhnout jistého kompromisu, tedy respektovat žánr originálu, tzn. klást důraz na to, že text má být realizován jako mluvený projev. To se v českém prostředí podařilo ve své době Kvapilovi a dnes Fröhlichovi.

Druhý obecnější závěr se týká volby jazyka. Z naší analýzy můžeme vyvodit domněnku, že dílo překladatelů, kteří pro překlad Ibsenových her zvolili živý mluvený jazyk své doby (tak jako ho používá originál) a uvážlivě vybírali příznakové prvky, stárne pomaleji než překlady ozvláštěné příliš poetickými, příliš hovorovými či jinak příznakovými výrazy. Novodobé překlady vycházejí ze situačního kontextu a kladou důraz na charakterizační funkci jazyka spíše než na doslovné převádění slov a vět. Můžeme konstatovat, že tyto zásady respektoval Fröhlich. Jeho překlady jsou aktuální i po téměř dvaceti letech od svého vzniku a je otázkou času, jak dlouho budou odolávat dalšímu jazykovému vývoji. Je přirozené, že za nějaký čas budou překladatelé znovu cítit potřebu převést Ibsena do současné češtiny a Fröhlichova řešení budou nahrazena novějšími a aktuálnějšími překlady.

RESUMÉ

Tsjekkiske oversettelser av Henrik Ibsens skuespill

Et Dukkehjem, Gengangere, Fruen fra Havet og Hedda Gabler

Hovedmålet til denne hovedoppgaven er å sammenligne de tsjekkiske oversettelsene av fire av Ibsens samfunnsdramaer - *Et Dukkehjem, Gengangere, Fruen fra Havet og Hedda Gabler*. De første oversettelsene av disse skuespillene ble til i 1880-åra, de siste stammer fra hundre år senere, nemlig 1980-åra. I løpet av disse hundre åra forandret det tsjekkiske språket og den kulturelle bevisstheten seg i høy grad. Dette arbeidet viser hvordan disse forandringene påvirket oversetternes tilnæringsmåter til dramaene og deres oversettingsmetoder.

I samsvar med andre studier som tar opp den samme problematikken foretar jeg først en detaljert analyse av de originale tekstene. Deretter beskjeftiger jeg meg med flere karakteristiske litterære trekk ved de enkelte teaterstykkene (for eksempel tematiske og motiviske linjer) og etterpå også språklige særpreg (for eksempel bruk av spesifikke språklige midler i karakterskildringen). Jeg tar også for meg særegenheter som alle eller flere av disse skuespillene har til felles (for eksempel forbindelser mellom skuespillfigurer, tematiske forbindelser eller ord og setninger som opptrer i flere av stykkene).

Dernest belyser jeg den tsjekkiske oversettingsteori og praksis. Det finnes 23 oversettelser av de fire dramaene som er gjort av 19 oversettere. Jeg gjør rede for når disse oversettelsene ble gjennomført, når de ble utgitt eller iscenesatt, og hvilken bakgrunn deres opphavsmenn hadde.

Analysen av de enkelte oversettelsene har jeg delt i fire kapitler som hvert handler om ett skuespill. Av disse fire kapitlene trekker jeg mine konklusjoner om hvordan oversettelsenes særpreg og kvalitet er påvirket av tiden de ble til i.

Alle oversettelsene kan prinsipielt deles i tre grupper - til den første hører de aller eldste oversettelser (fra slutten av det 19. århundret til ca andre verdenskrig), til den andre hører oversettelsene fra den tsjekkiske utgaven av Ibsens Samlede verker fra 1950-åra, og til den tredje hører oversettelsene til Fröhlich fra 1980-åra.

Den første gruppen kan betegnes som veldig nært forbundet med den originale teksten. Oversetterne i denne gruppen var amatører (som i noen tilfeller ikke kunne norsk), senere

filologer og litteraturforskere. De oversatte Ibsens skuespill først og fremst med hensyn til enkelte ord, ikke til deres betydning. Oversettelsene deres er altfor bokstavelige og derfor er de delvis uforståelige, språklig klossete og ganske arkaiske fra den moderne språkbrukerens perspektiv. De eneste oversettelsene som skiller seg positivt ut fra de andre er Kvapils versjoner (selv om også de allerede er blitt for gammeldagse nå).

Den andre gruppen inkluderer fire oversettelser som ble utgitt i 1950-åra. Disse oversettelsene ble gjort av profesjonelle oversettere og filologer (Rak, Ehrmannová og Pallasová). De kjennetegnes ved mer presis analyse av originalen, fordypet forståelse og mer avanserte fortolkninger, men deres språk er i noen tilfeller litt for konservativt og boklig. De var ment for å bli utgitt i bokform, ikke for å bli en del av en teaterforestilling, og språket er tilpasset dette formålet. Oversetterne fant ikke alltid et presist uttrykk for originalens betydning, og i slike tilfeller bestemte de seg for å gjøre dialogene mer forklarende enn de er i originalen. I andre tilfeller forandrer oversetterne modalitet i de forskjellige situasjonene (sannsynligvis også for klarhetens skyld). Men i sin helhet er oversettelsene fra 50-åra mer akseptable (både fra et språklig og litterært synspunkt) enn de eldre.

Til den tredje gruppen hører Fröhlichs oversettelser fra 1980-åra. Fröhlich legger mye vekt på originaltekstens betydning (både bokstavelig og overført) og foretar en dypere analyse enn hans forgjengere - han er oppmerksom både på den helhelige meningen og på de minste detaljer. Resultatet blir forståelighet, moderne og naturlig språk og systematisk arbeid med gjennomgående motiver og de som gjentar seg fra et stykke til et annet). Fröhlich baserer oversettelsene sine på tanken om at Ibsens skuespill må gjøre det samme inntrykk på den moderne leseren/tilskueren som de gjorde på publikumet i Ibsens tid. Han lykkes i det at oversettelsene hans blir helt likeverdige med originalen og samtidig tilgjengelige for nåtidens tsjekkiske teatergjengere.

BIBLIOGRAFIE

Literatura primární:

Originál

- Ibsen, H.: Et Dukkehjem. Gyldendal, København 1879.
- Ibsen, H.: Fruen fra Havet. in: Samlede Digterverker. (Bind V.) Gyldendal, Kristiania 1922.
- Ibsen, H.: Gengangere. in: Samlede Digterverker. (Bind IV.) Gyldendal, Kristiania 1922.
- Ibsen, H.: Hedda Gabler. in: Samlede Digterverker. (Bind V.) Gyldendal, Kristiania 1922.

Překlady

- Ibsen, H.: Domeček pro panenky. (přel. F. Fröhlich) Sdružení přátel divadla, Praha 1998 (příloha časopisu Divadlo č. 1/1998).
- Ibsen, H.: Domov loutek. (Nora) (přel. K. Kraus a J. Rak) In: Hry III., SNKLHU, Praha 1958.
- Ibsen, H.: Heda Gablerová. (přel. F. Fröhlich) In: Heda Gablerová. program Městského divadla v Brně 1996.
- Ibsen, H.: Hedda Gablerová. (přel. J. V. Voženílek) M. Knapp, Praha 1906.
- Ibsen, H.: Hedda Gablerová. (přel. J. Rak) In: Hry IV., SNKLHU, Praha 1959.
- Ibsen, H.: Hedda Gablerová. (přel. J. Kvapil) J. Otto, Praha 1911.
- Ibsen, H.: Nora. (přel. J. Arbes) manuskript, 1889
- Ibsen, H.: Nora. (Domov loutek.) (přel. B. Šaloun) M. Knapp, Praha 1920.
- Ibsen, H.: Nora. (přel. H. Kosterka) Sfinx B. Janda, Praha 1929.
- Ibsen, H.: Nora. (Domov loutek.) (přel. J. Dalík a L. Mauer) Dilia, Praha 1976.
- Ibsen, H.: Paní z moře. (přel. F. Fröhlich) Dilia, Praha 1986.
- Ibsen, H.: Paní z námoří. (přel. J. Kvapil) J. Otto, Praha 1906.
- Ibsen, H.: Paní z námoří. (přel. H. Hackenschmied) B. Janda, Praha 1930.
- Ibsen, H.: Paní z námoří. (přel. P. Wiesner) Dilia, Praha 1958.
- Ibsen, H.: Paní z námoří. (přel. B. Ehrmannová) In: Hry IV., SNKLHU, Praha 1959.
- Ibsen, H.: Paní z námoří. (přel. D. Cimická) Divadelní ústav, Praha 1972.
- Ibsen, H.: Paní z námoří. (přel. J. Roy) Divadelní ústav, Praha 1974.
- Ibsen, H.: Příšery. (přel. A. Lucek) (1891) M. Knapp, Praha 1908.
- Ibsen, H.: Přízraky. (přel. F. Fröhlich) manuskript (73 stran), Praha 1992.
- Ibsen, H.: Přízraky. (přel. F. Tvrdoň) Praha, manuskript, ?
- Ibsen, H.: Strašidla. (přel. J. Kvapil) J. Otto, Praha 1909.

Ibsen, H.: Strašidla. (přel. D. Pallasová) In: Hry III., SNKLHU, Praha 1958.

Ibsen, H.: Vánoce. (Nora.) (přel. E. Pešková) M. Knapp, Praha 1888.

Literatura sekundární:

Knižní publikace

Černý, F.: Kapitoly z dějin českého divadla. Academia, Praha 2000.

Leitre, H., Lundeby, E., Torvik, T.: Språket vårt før og nå. Gyldendal, Oslo 1991.

Levý, J.: České teorie překladu I. a II. Ivo Železný, Praha 1996.

Levý, J.: Umění překladu. Panorama, Praha 1983.

McFarlane, J.: Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces 1953-87. Norvik Press, Norwich 1989.

Meyer, M.: Ibsen. Sphere Books, London 1992.

Nord, Ch.: Text Analysis in Translation. Theory, Metodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis. Rodopi, Amsterdam 1991.

Notaker, H.: Til bords med Ibsen. Aschehoug, Oslo 1994.

Severské balady. Aurora, Praha 2000.

Smidt, K.: Ibsen Translated. A Report On English Version of Peer Gynt and A Doll's House. Solum Forlag, Oslo 2000.

Zábrana, J.: Potkat básníka. Eseje a úvahy. Odeon, Praha 1989.

Statě ve sbornících, články, diplomové práce, předmluvy a doslovy

Akerholt, M.: Henrik Ibsen in English Translation. Macquarie University, Sydney 1976.
(magisterská práce)

Amble, K.: The Spirit of Ibsen. Problems of English Translation in Three of His Plays.
Northwestern University Illinois, Evanston 1964. (doktorská práce)

Budková, M.: Srovnání českých překladů Ibsenova „Peera Gynta“. FFUK, Praha 1983.
(diplomová práce)

Erbe, B.: Speculations on the Ellida-figure. In: Nordic Theatre Studies (Yearbook for Theatre Research in Scandinavia) ročník I., København 1998, str. 59-67.

Fröhlich, F.: Jak se u nás překládal Ibsen. In: Sborník kruhu přátel českého jazyka, Praha 1986, str. 30-52.

Fröhlich, F.: Slovo překladatele. In: Ibsen, H.: Heda Gablerová. program Městského divadla v Brně, Brno 1996, str. 9-12.

- Kudrnáč, J.: Několik poznámek k tématu Ibsen a česká kultura. In: Ibsen, H.: Hedda Gablerová. program Městského divadla v Brně, Brno 1996, str. 13-16.
- Kvapil, J.: předmluva k dramatu „Paní z námoří“. J. Otto, Praha 1906, str. 5-9.
- Meyer, M.: Ibsen versus Strindberg. manuskript (17 stran), ?
- Paul, F. : World Maps of Translation. Ibsen from Norway to China. In: Ibsen in the Centre of Advanced Study (ed. V. Ystad), Scandinavian University Press, Oslo 1997, str. 61-81.
- Procházka, V.: Poznámka k překladatelské technice. In: J. Levý: České teorie překladu. Ivo Železný, Praha 1996, str. 230-257.
- Saari, S.: On Translating Silence: Hedda Gabler. In: Scandinavian Literature in a Transcultural Context, Seattle 1986, str. 226-229.
- Sæther, A.: Hedda Gabler - a Modern Woman? On Melancholy and Creativity. In: Studia Philologica, ročník XLV, číslo 3, 2000 (Universitatis Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca), str. 83-94.
- Tille, V.: Klasická čeština na jevišti. In: J. Levý: České teorie překladu. Ivo Železný, Praha 1996, str. 93-99.

Periodika

- Česká Thalia, ročník V., 1891
- Divadelní list Máje, 1906
- Divadelní listy, ročník V., 1904
- Pallas, G.: Ibsen v Čechách. In: České divadlo, ročník II., Melantrich, Praha 1918.
- Sæther, A.: Ibsen, Freud og Fruen fra Havet. In: Stavanger Aftenblad, 11. 4. 1977
- Vízdalová, I.: Na stezkách kritického žánru. edice Tvary, sv. 17, 1997

Slovníky

- Akademický slovník cizích slov. Academia, Praha 1995.
- Bokmålsordboka (Definisjons- og rettskrivningsordbok). Universitetsforlaget, Oslo 1994.
- Konkordans over Henrik Ibsens dramaer og dikt. (ed. Noreng, H., Hofland, K., Natvig, K.) Universitetsbiblioteket, Oslo 1993.
- Lexikon české literatury. Academia, Praha 2000.
- Norsk Riksmålsordbok. Kunnskapsforlaget, Bærum 1991.
- Slovník spisovného jazyka českého. Academia, Praha 1989.
- Vlašín, Š. a kol.: Slovník literární teorie. Čs. spisovatel, Praha 1984.
- Webster's Unabridged Encyclopedic Dictionary. Random House, New York 1996.

VYSVĚTLIVKY:

- ⁱ „No play had ever before contributed so momentously to the social debate, or been so widely and furiously discussed among people who were not normally interested in theatrical or even artistic matters.“
- ⁱⁱ „[I] would never leave my children!“
- ⁱⁱⁱ „I prefer, on the basis of previous experience, to commit it myself rather than submit my work to the treatment and ‚adaptation‘ of less tender and competent hands.“
- ^{iv} „If it didn` t, there would have been no necessity for me to have written it“
- ^v „The book has no place on the Christmas table of any Christian home“
- ^{vi} „The public does not know what to make of it.“ a „The total impression can hardly be other than a strong sense of emptiness and unpleasantness.“
- ^{vii} „...a bizarre psychological case history... There is no real drama in this.“
- ^{viii} „...a monster in female form to whom no parallel can be found in real life...“
- ^{ix} „...[critics were] looking for obscurities in his work where none existed.“ a „eager to find a double meaning, a hidden symbol, in every word or action.“
- ^x „...another scholar had discovered a deep meaning in his choice of the name Makrina (which in Greek means Far-sighted) For a character in Emperor and Galilean, whereas he had only used it because he had found the name in an old book and liked it. “
- ^{xi} „...represents both Hedda`s horror of the biological maternal role... and her subconscious fury at not being able to create something herself.“
- ^{xii} „...de såkalte ‚psykopatologiske‘ verkene Gengangere, Rosmersholm, Fruen fra Havet og Hedda Gabler... Det dramatiske element i disse stykkene består i at skjulte hemmeligheter og fortidige forgåelser gradvis blir avdekket.“
- ^{xiii} „...er språktonen lagt nær opp til det som den gang var vanlig dannet hverdagstale i hovedstaden, med innlag av dialekt og vulgarmål når en person spesielt skal karakteriseres. “
- ^{xiv} „...he was the first man to write a great tragedy in ordinary everyday prose...“
- ^{xv} „It achieved the most powerful and moving effect by the highly untraditional methods of extreme simplicity and economy of language - a kind of literary Cubism. “
- ^{xvi} „...sparest of Ibsens plays in terms of the surface texts indication of the protagonists psychological constitution.“
- ^{xvii} „three or four statements Hedda utters describing her own perception of her character...“
- ^{xviii} „The language must sound natural and the mode of expression must be distinctive for every character in the play; one human being does not express himself like another... The effect of the play depends greatly on the audience feeling that they are listening to something that is actually happening in real life.“
- ^{xix} „The language of translation [must] be kept as close as possible to ordinary everyday speech; all the turns of phrase and expressions which belong only to books should most carefully be avoided in dramatic works, especially mine, which aim to produce in the reader or spectator a feeling that he is... witnessing a slice of real life.“
- ^{xx} „the soul of a dead person, a disembodied spirit imagined, usually as a vague, shadowy or evanescent form, as wandering or haunting living persons“
- ^{xxi} „... in creating such an extraordinary... creature as this with such very ordinary-seeming linguistic material. “
- ^{xxii} „The stichomythia of the Greek and French tragedians was lengthy in comparison with this unceasing display of hissing conversational fireworks, fragments of sentences without verbs, clauses that come to nothing, adverbial exclamations and cryptic interrogations. “
- ^{xxiii} „...a monster in female form to whom no parallel can be found in real life...“