

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Bc. Lucie Melicharová

Daniel Keyes: Flowers for Algernon – české překlady a dramaturgie

Daniel Keyes: Flowers for Algernon – Czech translations and dramatizations

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucí diplomové práce PhDr. Evě Kalivodové, Ph.D. za její laskavou pomoc a řadu inspirativních podnětů nejen při psaní této práce, ale během celého studia. Rovněž bych chtěla poděkovat archivu Českého rozhlasu a Divadelnímu ústavu za poskytnutí scénářů a nahrávek dramatizací. Mé poděkování dále patří i paní Haně Whitton za vzpomínky z dob jejího redigování edice Karavana, paní Zdeňce Volné z nakladatelství Baronet za objasnění důvodů vzniku druhého českého překladu povídky *Flowers for Algernon* a panu Milanu Ondruchovi ze souboru Štěk & spol. za zprostředkování rozhovoru s hranickým Charliem Gordonem. V neposlední řadě bych ráda poděkovala svým nejbližším za jejich bezmeznou podporu a trpělivost, obzvláště v posledních týdnech.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Plzni dne 20. srpna 2013

.....

Bc. Lucie Melicharová

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá českým životem povídky Daniela Keyese *Flowers for Algernon*. Hlavním cílem je analytické srovnání všech produktů jeho receptivně-produktivního dění v českém kulturním prostředí a definování jejich invariantů. V rámci teoretické části práce je čtenář seznámen s životem a dílem autora, amerického spisovatele Daniela Keyese, následuje popis geneze zkoumaného díla, jeho charakteristika na základě stylistických a tematických dominant a nástin domácích i zahraničních recepcí. Speciální pozornost je věnována recepci české, na kterou je nahlíženo skrze optiku dvou existujících překladů povídky (Černý, 1976; Markus, 2003) a tří původních dramatizací (Říhová, 1988; Hruška, 1993; Heger, 2010). Při popisu jednotlivých českých variant zkoumaného díla je kladen důraz především na širší společensko-kulturní dobový kontext a na osobnosti jejich tvůrců. O provedenou kontextualizaci se opírá následná translatologická analýza, jejímž hlavním teoretickým východiskem je deskriptivní model Gideona Touryho (1995). V souladu s ním jsou jednotlivé české texty povídky chápány jako produkty cílové kultury. Nejdříve jsou proto posouzeny z pohledu jejich přijatelnosti (*acceptability*) v rámci této kultury a stanovené hypotézy jsou následně ověřeny srovnáním odpovídajících segmentů cílového a výchozího textu. V rámci analýzy překladů je posuzována především schopnost překladatelů zachovat nestandardní způsob vyprávění a mentální vývojovou křivku hlavního hrdiny, u dramatizací je kladen hlavní důraz na tematické posuny oproti výchozímu textu Černého.

Klíčová slova: Daniel Keyes, divadlo, dramatizace, intersémiotický překlad, Kytky pro Algernona, překlad, rozhlasová hra, Růže pro Algernon, translatologická analýza

Abstract

The thesis looks at the Czech life of the *Flowers for Algernon* short story written by Daniel Keyes. It aims to present an analytical comparison of the short story translations and dramatizations created in the Czech cultural environment and to define their invariants. The theoretical part of the thesis informs the reader about the life and work of Daniel Keyes and depicts the process of creation of the short story in question. Furthermore, it outlines its main themes and stylistic features, as well as its reception both in the U. S. and abroad. Special attention is paid to the reception in Czechoslovakia, or rather the Czech Republic, namely to the two short story translations (Černý, 1976; Markus, 2003) and the three original dramatizations (Říhová, 1988; Hruška, 1993; Heger, 2010). All pieces of work are presented in their broader socio-cultural context, with due regard to their authors. This contextualisation lays the foundations for the subsequent translational analysis, which is based on Gideon Toury's descriptive model (1995). In accordance with Toury, the Czech short stories are seen as products of the target culture. Therefore, the assumed translations are first assessed in terms of their *acceptability* in this culture and these hypotheses are then tested by means of comparison of corresponding target and source textual segments. The main emphasis of the comparison lies on translators' ability to transfer the non-standard language of the main character and his mental development curve. As for the dramatization analysis, its central focus is placed on thematic shifts from the source text, i.e. translation by Černý.

Keywords: Daniel Keyes, dramatization, *Flowers for Algernon*, intersemiotic translation, radio play, theatre, translation, translational analysis

Obsah

1. ÚVOD	7
2. DANIEL KEYES: FLOWERS FOR ALGERNON	9
2.1 ŽIVOT A DÍLO DANIELA KEYESE	9
2.2 GENEZE POVÍDKY FLOWERS FOR ALGERNON	12
2.3 POVÍDKA FLOWERS FOR ALGERNON	14
2.3.1 DĚJ.....	14
2.3.2 TEMATICKÉ DOMINANTY DÍLA.....	15
2.3.3 STYLISTICKÉ DOMINANTY DÍLA.....	17
2.4 RECEPCE POVÍDKY FLOWERS FOR ALGERNON	19
2.4.1 FLOWERS FOR ALGERNON V KONTEXTU SCI-FI LITERATURY.....	19
2.4.2 OD POVÍDKY K ROMÁNU.....	21
2.4.3 DOMÁCÍ A ZAHRANIČNÍ RECEPCE DÍLA FLOWERS FOR ALGERNON.....	22
3. ČESKÁ RECEPCE DÍLA FLOWERS FOR ALGERNON	24
3.1 PŘEKLAD JAKO RECEPCE	24
3.1.1 RŮŽE PRO ALGERNON OLDŘICHA ČERNÉHO.....	28
3.1.2 KYTKY PRO ALGERNONA RADVANA MARKUSE.....	28
3.1.3 RŮŽE PRO ALGERNON RICHARDA PODANÉHO.....	29
3.2 DRAMATIZACE JAKO RECEPCE	30
3.2.1 ROZHlasOVÁ DRAMATIZACE MARIE ŘÍHOVÉ.....	30
3.2.2 DIVADELNÍ DRAMATIZACE PETRA HRUŠKY.....	32
3.2.3 DIVADELNÍ DRAMATIZACE MICHALA HEGERA.....	32
4. TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA	34
4.1 STANOVENÍ HYPOTÉZ – ČESKÉ TEXTY NA OSE PŘIJATELNOSTI A ADEKVÁTNOSTI	35
4.1.1 RŮŽE PRO ALGERNON (1976).....	35
4.1.1.1 JAZYKOVÁ CHARAKTERISTIKA VYPRAVĚČE.....	35
4.1.1.2 CIZOST TEXTU.....	35
4.1.2 RŮŽE PRO ALGERNON (1993).....	40
4.1.3 KYTKY PRO ALGERNONA (2003).....	42
4.1.3.1 JAZYKOVÁ CHARAKTERISTIKA VYPRAVĚČE.....	42
4.1.3.2 CIZOST TEXTU.....	44
4.2 OVĚŘENÍ HYPOTÉZ	45
4.3 VYHODNOCENÍ ANALÝZY A STANOVENÍ INVARIANTŮ	53
4.4 ČESKÉ DRAMATIZACE	54
4.4.1 RŮŽE PRO ALGERNON V ROZHLASE.....	54
4.4.2 RŮŽE PRO ALGERNON NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH.....	54
4.4.3 SHRNU TÍ.....	63
5. ZÁVĚR	65
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	68
SEZNAM OBRÁZKŮ	73
SEZNAM PŘÍLOH	74

1. ÚVOD

Když v roce 1960 předával Isaac Asimov cenu Hugo za nejlepší sci-fi povídku předchozího roku, směřem k jejímu autorovi obdivně poznamenal, že nechápe, jak se mu podařilo takové dílo napsat. „Až jednou přijdete na to, jak jsem to dokázal, dejte mi vědět. Rád bych si to zopakoval,“ odvětil mu na to autor (Keyes, 2004: 107). A přestože se žádné z jeho pozdějších děl podobného uznání již nedočkal, mimořádný úspěch této povídky mu nesplněné přání jistě vynahradil měrou více než vrchovatou. Oceněným spisovatelem byl Daniel Keyes a řeč byla o *Flowers for Algernon* (1959).

Příběhem mentálně zaostalého Charlieho, kterému je inovativním chirurgickým zákrokem dočasně zvýšena inteligence, se Keyesovi podařilo něco, co není ve světě literatury sci-fi úplně obvyklé – oslovit jak specifickou komunitu fanoušků sci-fi, tak čtenáře, kteří vědeckofantastickou prózu v oblibě příliš nemají. Bohaté recepce se dílo dočkalo i v českém kulturním prostředí. Povídka byla do češtiny převedena poprvé v roce 1976 Oldřichem Černým jako *Růže pro Algernon*, téměř o třicet let později byl pod názvem *Kytky pro Algernona* (2003) publikován překlad Radvana Markuse. Keyesův stejnojmenný román (1966) byl do češtiny přeložen doposud pouze jednou, a to Richardem Podaným, jenž názvem *Růže pro Algernon* (2000) navázal na Černého. Černého text stál i na počátku tří původních českých dramatizací – rozhlasové hry Marie Říhové (1988) a divadelních inscenací Petra Hrušky (1993) a Michala Hegera (2010).

Popisem a následnou analýzou výše uvedených děl by k české recepci díla měla přispět i tato teoreticko-empirická práce. V její první části se nejprve seznámíme s životem a dílem amerického spisovatele Daniela Keyese, poté již zaměříme veškerou pozornost na povídku *Flowers for Algernon*. Nejdříve si přiblížíme její genezi, následně zkoumané dílo charakterizujeme na základě jeho stylistických a tematických dominant a v závěru druhé kapitoly si nastíníme jeho domácí a zahraniční recepci. Ve třetí kapitole se zaměříme na recepci českou. Představíme si jednotlivé překladatele a dramatizátory a při popisu vzniku jednotlivých českých variant zkoumaného díla neopomineme ani širší společensko-kulturní dobový kontext.

Provedenou kontextualizaci využijeme v následující analytické části práce, jejímž hlavním teoretickým východiskem pro nás bude deskriptivní model Gideona Touryho (1995). V souladu s ním nejdříve zařadíme jednotlivé české texty povídky v rámci cílové kultury na osu přijatelnosti (*acceptability*) a adekvátnosti (*adequacy*), poté stanovené

hypotézy ověříme na pěti úryvcích srovnáním odpovídajících segmentů cílového a předpokládaného výchozího textu. Porovnáním jednotlivých překladatelských řešení poukážeme na shody a rozdíly v jednotlivých překladatelských metodách. Vedle ověření (či vyvrácení) stanovených hypotéz by translatologická analýza měla odhalit, zda překlady odpovídají výchozímu textu po stránce sémantické a stylistické, a také naznačit, zda se v nich projevuje dobová a překladatelská norma. Dalším cílem analýzy je odhalení a definování invariantů zkoumaného díla. U intersémiotických překladů nás bude zajímat především to, zda a do jaké míry se dramaturgům podařilo zachovat nestandardní způsob vyprávění a mentální vývojovou křivku hlavního hrdiny, a dále se zaměříme na tematické posuny oproti výchozímu textu Černého.

2. DANIEL KEYES: FLOWERS FOR ALGERNON

Současný americký spisovatel Daniel Keyes nikdy nestál v centru zájmu světových literárních teoretiků a kritiků, s výjimkou vlastní autobiografie a několika studií se tak informace o jeho životě a díle omezují převážně na stručná encyklopedická hesla. Naprostá většina z toho mála, co bylo o autorově tvorbě v zahraničí napsáno, se pak věnuje sci-fi povídce (1959), respektive románu (1966) *Flowers for Algernon*. U nás jsou informace o autorovi ještě vzácnější, a když už se někde jeho jméno vyskytne, je to takřka bez výjimky v souvislosti s jeho nejznámějším dílem. V této kapitole se proto ze všeho nejdříve pokusíme zmíněné absence napravit a na základě dostupných informací nabídnout celistvý pohled na osobnost Daniela Keyese i jeho dílo. Není-li uvedeno jinak, vycházíme z autorovy autobiografie (Keyes, 2004), popř. studie Patrice Cassedy (2000).

V následujících podkapitolách se pak zaměříme na kontextualizaci zkoumané povídky – nejprve si přiblížíme její genezi, poté na základě hlavních tematických a stylistických dominant charakterizujeme samo dílo a v závěru druhé kapitoly se budeme věnovat jeho domácí a zahraniční recepci.

2.1 Život a dílo Daniela Keyese

Daniel Keyes se narodil 9. srpna 1927 v New Yorku do rodiny přistěhovalců z Evropy. Imigrantský status a absence vyššího vzdělání rodičů měly v kombinaci s panující hospodářskou krizí neblahý dopad na finanční situaci rodiny – otec William zaměstnání často střídal, rodina byla proto často nucena vyžít pouze z matčina platu kosmetičky. Vědoma si vlastních omezených možností, Betty Keyesová přísně dbala o vzdělání svého prvorozeného syna a nekompromisně jej vedla k tomu, aby se z něho stal lékař, který by podobně jako Bůh zachraňoval lidské životy. Keyes matce nevzdoroval, tajně však doufal, že se mu podaří skloubit lékařskou profesí s psaním, podobně jako se o to svého času pokusili S. Maugham, A. P. Čechov či A. C. Doyle.

Během studia na brooklynské střední škole a zejména v přípravném ročníku medicíny na New York University si ale stále silněji uvědomoval, že jej kariéra lékaře neláká. Zároveň ostře vnímal propast, která s přibývajícími vědomostmi narůstala mezi ním a jeho rodiči. V roce 1945 se proto rozhodl studium přerušit a v sedmnácti letech se podobně jako řada jeho přátel zapojit do závěrečné etapy druhé světové války. Z důvodu vrozené oční vady nemohl vstoupit do námořnictva, a tak sloužil u amerického obchodního loďstva –

nejdříve jako radiodůstojník, později jako lodní hospodář a ošetřovatel. Zkušenost, kdy mu přímo pod rukama na lodi zemřel pacient, jej utvrdila v tom, že se stejně jako jeho literární vzory nestane lékařem ani on.

Po návratu do New Yorku se Keyes odstěhoval od rodičů a na základě svých lodních deníků sepsal první román, který však všichni oslovení vydavatelé odmítli. Zapsal se proto ke studiu psychologie na Brooklyn College v naději, že si jako terapeut vydělá na živobytí a díky lepšímu porozumění lidské duši bude vytvářet i věrohodnější postavy. Studium úspěšně dokončil v roce 1950, na terapeutickou praxi však nedošlo, neboť jej ještě téhož roku doporučil spisovatel Lester del Rey prostřednictvím svého agenta na post redaktora do vydavatelství Stadium Publications, které se specializovalo na tehdy velmi populární pulповé časopisy.¹ Ačkoli v té době neměl Keyes s prací redaktora žádné zkušenosti, ve zkušební době se osvědčil, a následující dva roky tak strávil především vybíráním a redigováním westernových, sportovních a sci-fi povídek. Vzhledem k poměrně časté periodicitě časopisů potřebovaly redakce velké množství rukopisů, což byla obrovská šance pro začínající autory (srov. Neff a Olša, 1995: 43). Toho využil i Keyes, kterému se jako redaktorovi podařilo pod pseudonymem dostat do časopisů i několik vlastních povídek, žádná se však nesečkala s větším ohlasem.

Rok 1952 by se v Keyesově životě dal označit za zlomový – oženil se se svou dlouholetou přítelkyní, módní stylistkou Aureou Vazquezovou, a krátce po sobě mu pod vlastním jménem vyšly první tři povídky. Nejprve otiskl časopis *Marvel Science Fiction*, kde Keyes jako redaktor začínal, povídku *Precedent* a krátce poté jej o příspěvek požádal i redaktor časopisu *Other Worlds Science Stories*. Jeho *Robot Unwanted*, sci-fi příběh o jediném svobodném robotovi na světě, byl titulní povídkou čísla. O několik měsíců později časopis *Fantastic Stories* publikoval povídku *Something Borrowed* (Watson et al., 1991: 435).

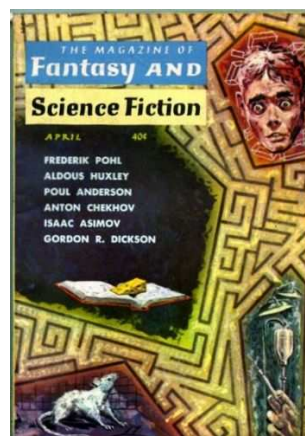
Zdávalo se, že se Keyesův spisovatelský sen začíná plnit, na skutečný úspěch si ale měl ještě počkat. Rostoucí čtenářská obliba paperbackových knih rázně ukončila zlatou éru pulповých časopisů a spolu s ní i Keyesovu redaktorskou kariéru. Kromě zaměstnání navíc do značné míry ztratil i publikační prostor, neboť krizi pulповých časopisů přežilo jen několik nejúspěšnějších, jako byly *Astounding* a nově založené *Galaxy* či *Fantasy &*

¹ *Pulp magazines*, zkráceně *pulps*, byly laciné americké literární časopisy určené široké vrstvě čtenářů, které se specializovaly na detektivky, kovbojské příběhy, červenou knihovnu a sci-fi. Zlatou pulповou érou byla především první polovina 20. století. Označení časopisů je odvozeno od nekvalitního papíru, na který se tiskly, a je synonymem pro nenáročnou zábavnou literaturu (srov. Neff a Olša, 1995: 44).

Science Fiction. Zatímco poslední zmíněný časopis se orientoval na náročnější čtenáře a upřednostňoval literární kvalitu povídek na úkor vědecko-technické věrohodnosti, *Galaxy* se profiloval jako ryzí sci-fi časopis, díky obsahu oblíbený u čtenářů a díky vysoké prodejnosti zase u autorů (srov. Neff a Olša, 1995: 51).

Několik měsíců působil Keyes ve vydavatelství Timely Comics jako anonymní autor komiksových textů a po úspěšném absolvování večerních pedagogických kurzů nastoupil jako učitel na střední školu, kterou kdysi sám absolvoval. Kromě výběrových seminářů tvůrčího psaní vedl i několik kurzů anglického jazyka pro žáky se zvláštními potřebami. Zároveň navzdory odmítavým postojům vydavatelů k jeho novým rukopisům vytrvale pokračoval v psaní.

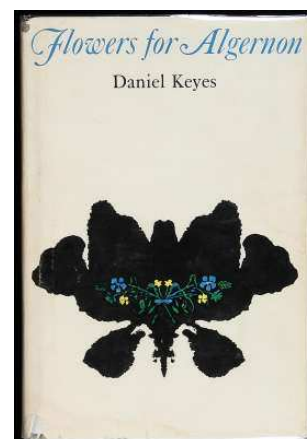
Po několikaleté publikační odmlce otiskl v roce 1958 časopis *Galaxy* Keyesovu sci-fi povídku *The Trouble with Elmo*, jejímž hlavním hrdinou je superpočítač navržený za účelem vyřešení všech problémů světa, který má být kvůli vysokým nákladům na provoz zničen. Ve snaze předejít destrukci vedou počítačem navržená řešení vždy k další krizi, z nichž ta poslední postaví lidstvo na pokraj mezigalaktické války. Mezi čtenáři sci-fi měla povídka pozitivní ohlas, a tak šéfredaktor časopisu Horace L. Gold projevil zájem o navázání dlouhodobější spolupráce. Když mu však krátce poté Keyes nabídl povídku *Flowers for Algernon*, Gold ji odmítl publikovat, pokud nepřepíše konec tak, aby byla nově nabytá inteligence hlavního hrdiny trvalá, což Keyes odmítl. Obrátil se na konkurenční *Fantasy & Science Fiction*, který ji otiskl jako hlavní povídku dubnového čísla roku 1959 (viz obr. 1).



Obrázek č. 1 – Titulní strana časopisu *Fantasy & Science Fiction* z dubna 1959. Zdroj: F&SF.

Ačkoli povídka Keyese jednou provždy zařadila mezi uznávané autory sci-fi literatury, jeho autorské honoráře k obživě zanedlouho již čtyřčlenné rodiny nestačily, a tak se ve snaze o rozšíření kvalifikace znovu přihlásil na Brooklyn College, tentokrát ke studiu angličtiny a americké literatury. Po jeho úspěšném dokončení přijal stálé místo profesora na Wayne State University v Detroitu, kde několik následujících let přednášel britskou literaturu a vedl kurzy tvůrčího psaní. Zároveň publikoval další sci-fi povídky (např. *Crazy Maro*, *The Quality of Mercy*, *A Jury of its Peers*) a pracoval na rozšíření povídky *Flowers for Algernon* na román, který byl po řadě odmítnutí a opětovných žádostí vydavatelů o přepsání konce publikován v roce 1966 (viz obr. 2).

V následujících letech se Keyes přestěhoval s rodinou do Ohia, kde přednášel na univerzitě a pokračoval v psaní románů. Jeho v pořadí druhý román *The Touch* z roku 1968 o mladém manželském páru, kterému změní život radioaktivní ozáření v důsledku průmyslové nehody, opět spadá do literatury sci-fi. V následujících dílech se do centra jeho pozornosti dostává lidské myšlení a duševní poruchy. Prvním z nich je experimentální román *The Fifth Sally* z roku 1980,



jehož hrdinkou je Sally Porterová, servírka trpící vícenásobnou poruchou osobnosti. Zatímco příběh Sally je zcela smyšlený, následující kniha *The Minds of Billy Milligan* z roku 1981 i její pokračování *The Milligan Wars* z roku 1994 jsou založeny na skutečných událostech z konce 70. let 20. století a popisují příběh Billyho Milligana odsouzeného za únos a znásilnění tří žen, kterého soud zprostil obžaloby z důvodu disociativní poruchy identity. Na motivy skutečných událostí vznikly i romány *Unveiling Claudia: A True Story of a Serial Murder* z roku 1986 a *Until death...*, který vyšel v roce 1998 v Japonsku. V obou se i tentokrát Keyes zabývá duševními poruchami, stejně jako ve svém doposud posledním románu *The Asylum Prophecies* z roku 2009, ten je však fiktivní. S výjimkou povídky a románu *Flowers for Algernon* nebylo doposud žádné z Keyesových dalších děl přeloženo do češtiny.

Obrázek č. 2 – První vydání románu *Flowers for Algernon*, 1966. Zdroj: Harcourt Brace.

V roce 2000 obdržel Keyes ocenění za celoživotní dílo od Profesní organizace amerických autorů science fiction (SFWA) a téhož roku byla poprvé publikována i jeho autobiografie *Algernon, Charlie and I: A Writer's Journey*. V současné době žije Keyes na jihu Floridy, kde pracuje na svém novém románu (Keyes, 2010: online).

2.2 Geneze povídky *Flowers for Algernon*

Povídka *Flowers for Algernon* byla poprvé publikována v roce 1959, tedy v období, kdy byla americká věda a medicína na vzestupu. V 50. letech 20. století byla ve Spojených státech amerických mj. poprvé úspěšně transplantována ledvina, objevena vakcína proti dětské obrně či odhalena struktura molekuly DNA. Ne každý objev však byl úspěšný, např. v důsledku užívání léku obsahujícího thalidomid, který měl ulevit těhotným ženám od bolesti hlavy a nevolnosti, se narodilo kolem desítky tisíc zmrzačených dětí. Kromě medicíny byl technologický pokrok patrný i v řadě dalších odvětví, v době panující studené

války s sebou však nové objevy – víc než kdy dříve – přinášely i obavy z jejich možného zneužití. V této poněkud schizofrenní atmosféře nadšení a strachu z vědy napsal Keyes povídku o neúspěšném vědeckém experimentu a Charlieho tragické cestě za sebepoznáním.

Ve snaze o co možná největší objektivitu čtenářské interpretace a porozumění textu i literárnímu procesu, který k němu vedl, je důležité neopominout, co tomuto textu předcházelo a co po něm následovalo, neboli slovy Levého, udělat krok „před dílo“ a krok „za dílo“ (1971: 72). Rekonstrukci logické struktury autorova rozhodovacího procesu, který vedl ke genezi literárního díla, nám v našem případě značně usnadňuje skutečnost, že Keyes ve své autobiografii částečně popisuje sérii podnětů, stejně jako racionálních a intuitivních rozhodnutí, která jej dovedla k povídce *Flowers for Algernon*. Nepoužité úryvky v některých případech odkrývají i soubor možností, z nichž vybíral. Spolehlivost jím popsaného rozhodovacího procesu je pochopitelně možné zpochybnit autorskou stylizací *ex post*, proto k němu přistupujeme pouze jako k jednomu z možných (avšak nejpravděpodobnějších) modelů rozhodovacího procesu, tj. souboru jednotlivých tahů, které jej dovedly až ke konečné podobě textu zkoumané povídky. Ačkoli kompletní rekonstrukce tohoto procesu není v možnostech autorky práce, znalost alespoň některých základních tahů, které na obecné úrovni formovaly genezi povídky *Flowers for Algernon*, má dle našeho názoru nemalý význam pro její následnou analýzu, stejně jako pro analýzu jejích českých překladů, respektive dramatizací.

„Co by se stalo, kdyby bylo možné zvýšit lidskou inteligenci?“ Tato otázka stála dle Keyese na samém počátku geneze příběhu (2004: 8), byla tedy základní definiční instrukcí pro všechna následující rozhodnutí, kterými byla mj. volba způsobu zvýšení inteligence (chirurgický zákrok), jeho rozsah (z prostáčka geniem) a pouze dočasný charakter. Již tento základní námět je však sám o sobě výsledkem intuitivního rozhodovacího procesu, kdy autor vybíral z řady možných námětů vymezených oblastí sci-fi literatury.

Dalším důležitým rozhodnutím byla volba žánru. Dle svých slov Keyes zvažoval pouze dva – komiks a povídku. Vzhledem k tomu, že se mu námět zdál dostatečně nosný pro delší text, zvolil povídku. Následující krok, kterým byla volba hlavního hrdiny, byl o poznání složitější a cesta k Charliemu mu trvala několik měsíců. Keyes od samého počátku věděl, že ústřední postavou příběhu bude muž s nízkou hodnotou IQ. Toto rozhodnutí omezilo rozsah paradigmatu, z něhož následně vybíral konkrétní charakter

hrdiny ze souboru asi padesáti osob (mj. nešťastně zamilovaného starého mládence, instalatéra, notorického zločince, řidiče kamionu, či agresivního muže trpícího poruchou osobnosti) s různými jmény (Walton, Steve Dekker, Flint Gargan, Stuart) a různými motivacemi k zákroku (nejčastěji různé formy nenaplněné lásky z důvodu mužovy nízké inteligence). Terminálním symbolem se nakonec stal mentálně zaostalý Charlie Gordon navštěvující školu pro pomalé dospělé, který jednoduše chce „být chytrý“ (Keyes, 1976: 21).

Posledním rozhodnutím, o němž chceme pohovořit, byla volba hlediska vypravěče. Keyes se rozhodoval mezi neosobním autorským vypravěčem a vyprávěním z pozice hlavního hrdiny, popř. některé z vedlejších postav. Krátká ukázka původní verze psané v er-formě ukazuje, jak klíčové je pro příběh hledisko vypravěče. Neosobní vypravěč vytváří mezi čtenářem a hlavním hrdinou odstup, v jehož důsledku může Charlieho chování působit místy komicky, což je věc, které se Keyes chtěl vyhnout, rozhodl se proto pro vyprávění formou Charlieho deníkových záznamů. Původně měl v úmyslu čtenáře na svého nestandardního vypravěče alespoň připravit klasicky psaným úvodem, ten ale nakonec v rámci redakčních úprav, kdy potřeboval povídku zkrátit z původních 30 000 slov zhruba na polovinu, vyškrtl.

2.3 Povídka Flowers for Algernon

2.3.1 Děj

Deníkové záznamy z března až července roku 1965 zachycují duševní vývoj sedmatřicetiletého mentálně zaostalého Charlieho Gordona, kterému je operativně zvýšeno IQ z hodnoty 68 (odpovídá vývojové úrovni osmi- až dvanáctiletého dítěte) na úroveň geniality. V rámci předoperačních vyšetření Charlie neúspěšně závodí s laboratorní myší Algernon, která již zákrok absolvovala, a podstupuje různé diagnostické testy (Rorschachův test, tematický apercepční test), odhalující nejen jeho počáteční duševní stav a absenci abstraktního myšlení, ale také obrovské odhodlání stát se chytrým. Změna po operaci probíhá postupně a Charlie si svou rostoucí inteligenci neuvědomuje až do chvíle, kdy v závodech svého myšího soka začne porážet. Namísto dřívějších večerních kurzů pro pomalé dospělé jej slečna Kinnianová doučuje soukromě a jeho obdiv k ní postupně přerůstá v zamilovanost. Ve snaze vrátit se zpět do „normálního“ života Charlie znovu nastupuje do továrny, kde před operací pracoval jako uklízeč, jeho proměnu však není možné utajit. Kolegové se jej straní a nakonec sepíše petici, na jejímž základě musí

Charlie odejít. Bolestně si začíná uvědomovat, že nic není takové, jak si dříve představoval – kolegové, které považoval za přátele, se mu ve skutečnosti jen vysmívali, vědomosti lékařů vedoucích výzkum jsou z jeho pohledu (a ve srovnání s ním) značně omezené a rostoucí inteligence navíc prohlubuje propast mezi ním a všemi ostatními, včetně slečny Kinnianové. V okamžiku, kdy Charlie dosahuje vrcholu svých schopností, začíná být Algernon agresivní, ztrácí chuť k jídlu a odmítá spolupracovat. Charlie pokračuje ve vědeckém výzkumu lékařů a odhaluje chybu ve výpočtech, v jejímž důsledku nebude efekt zvýšení inteligence trvalý. Algernon umírá a Charlie v zájmu vědy dále zaznamenává své myšlenkové pochody a proces degradace své inteligence. Snaží se vrátit ke svému dřívějšímu životu, ale bez úspěchu. Nechce, aby jej ostatní litovali, a tak se stahuje do ústraní a rozhodne se opustit New York.

2.3.2 Tematické dominanty díla

Doposud jsme se věnovali povídce *Flowers for Algernon* jako celku, nyní se blíže zaměříme na její tematické a stylistické dominanty. Naším cílem ani v jednom případě nebude vyčerpávající analýza – spíše než jednotlivé detaily se pokusíme vyzdvihnout hlavní rysy výstavby díla, jejichž znalost považujeme za klíčovou pro jeho interpretaci i pro posouzení a porovnání metod jednotlivých překladatelů a dramaturgů.

Povídka *Flowers for Algernon* se řadí do kategorie sci-fi literatury, věda a technika je však pro Keyese pouhým odrazovým můstkem sloužícím k vytvoření základní situace, v níž následně zkoumá chování jednotlivých postav. V povídce tak nenalezneme detailní popis ani vysvětlování Charlieho testů či samotného zákroku, vše je prezentováno ze zpočátku laického pohledu Charlieho, který komolí názvy testů a ani v nejmenším nechápe jejich účel. I později, kdy je Charlie naopak jediným, kdo rozumí tomu, co se s ním děje, se autor nepouští do komplikovaného objasňování příčin selhání experimentu, ale soustředí se čistě na humánní rozměr věci.

Zajímavé je srovnání přístupu obou vědců, kteří spolupracují na experimentu, ale zároveň mezi sebou soupeří a v řadě věcí spolu nesouhlasí. Zatímco hlavní motivací Nemura jsou ambice, touha po úspěchu a kariéřním růstu, do něhož jej zřejmě částečně tlačí i jeho žena, a k objektu výzkumu přistupuje chladně a zcela bez emocí, Strauss se snaží postupovat čistě v zájmu vědy a vědeckého pokroku, selhání experimentu považuje i za své selhání, cítí se provinile a Charlieho lituje. Dalším významným tématem příběhu je tak odpovědnost vědce za své vynálezy, respektive odpovědnost člověka za své činy a

jejich důsledky, kterou v tomto případě posiluje fakt, že Charlie sice podstupuje zákrok dobrovolně a s vědomím, že efekt nemusí být trvalý, vzhledem ke svému počátečnímu duševnímu stavu však není schopen případné následky dostatečně posoudit.

Charlieho motivace je od počátku zřejmá: chce být chytrý. Tento motiv vychází z Keyesova skutečného zážitku, kdy k němu jako k učiteli ve třídě pro žáky se zvláštními potřebami přišel po vyučování jeden z chlapců a zeptal se, jaká je šance, že se dostane do normální třídy, když se bude hodně snažit (Keyes, 2004: 90). Oproti původnímu očekávání však nově nabytá inteligence Charliemu spokojenost nepřinese – zatímco ve svém původním světě byl šťastný, na vrcholu geniality je osamělejší než kdy dřív a pocit osamění přetrvává i ve chvíli, kdy se propadne zpět do původního stavu.

Důležitou roli v příběhu hraje i myši samec Algernon, který absolvoval stejný operativní zákrok a s nímž Charlie na začátku závodí. Charlieho vztah k bílé laboratorní myši se postupně vyvíjí – nejdříve ji považuje za svého soupeře, potažmo nepřítel, nenávidí ji za to, že jej neustále poráží. Jakmile však poprvé zvítězí, jeho postoj k ní se mění, vytváří si k ní přátelský vztah, který se ještě více upevňuje tím, jak se odcizuje ostatním lidem. O jeho silném citovém vztahu k ní vypovídá poslední záznam v deníku, který uzavírá prosbou o přinesení květin na její hrob. Algernon v příběhu zároveň funguje jako předzvěst Charlieho osudu, smrt myši tak posiluje tragické vyznění celého díla.

S rostoucí intelektuální a emocionální vývojovou křivkou hlavního hrdiny se nemění pouze jeho vztah k myši Algernon, ale i k ostatním lidem. Počáteční až nekritický obdiv k vědcům se mění ve zklamání, jakmile odhalí jejich – ze svého pohledu génia – mezery ve vzdělání a nedostatky experimentu. Mění se i jeho pohled na učitelku, slečnu Kinnianovou, která jej pro experiment doporučila jako svého nejnadanějšího žáka. Začíná ji vnímat jako ženu, stává se objektem jeho touhy, avšak začínající milostný vztah končí dříve, než začne. Charlieho rostoucí inteligence mezi nimi prohloubí propast. Po Charlieho návratu do původního stavu se slečna Kinnianová opět mění v učitelku, k níž Charlie vzhlíží a která jej nyní lituje.

Významným tématem povídky, poměrně aktuálním v době jejího vydání, je i vztah společnosti k mentálně zaostalým lidem. V roce 1950 bylo ve Spojených státech založeno Národní sdružení pro duševně zaostalé (*The Arc*), které se snažilo pomáhat při začleňování těchto osob do společnosti. V této snaze jim pomáhala i celková atmosféra ve společnosti ovlivněná hnutím za občanská práva v 50. a 60. letech 20. století, které upozorňovalo na rovné zacházení a práva menšin. Přes veškerou snahu však byla situace pro duševně

zaostalé složitá, často se setkávali s diskriminací a šikanou. V příběhu povídky se etický rozměr obecně negativního vztahu společnosti k duševně zaostalým lidem realizuje v chování Charlieho kolegů z továrny, které na počátku považoval za své přátele, najednou však zjišťuje, že se nesmějí s ním, ale jemu. Chování okolí je v ostrém kontrastu s dobráckou povahou hlavního hrdiny, který navzdory svému osudu morálně převyšuje ostatní a tento povahový rys je u něho přes veškeré změny zachován. Postoj společnosti ilustruje i scéna v bistro, kterou Keyes napsal na základě vlastní vzpomínky (Keyes, 2004: 28): duševně zaostalý chlapec rozbije nádoby a hosté – na okamžik včetně Charlieho – se mu smějí. Na druhou stranu je však třeba podotknout, že Keyes není v tomto smyslu úplným pesimistou. Poté, co se Charlie propadne zpátky do původního stavu a vrátí se do továrny, postoj jeho kolegů k němu se mění – stydí se za své dřívější chování a slibují, že budou Charlieho chránit.

2.3.3 Stylistické dominanty díla

Východiskem pro charakterizaci stylu narativního vyprávění je pro nás osoba vypravěče Charlieho Gordona, jehož deníkové záznamy zachycující vnitřní tok jeho myšlenek a zrcadlící intelektuální proměnu, kterou prochází, nám umožňují nahlédnout do jeho vnitřního světa. Jak již bylo uvedeno v podkapitole věnující se genezi povídky *Flowers for Algernon*, Keyes se rozhodl pro ich-formu proto, aby posílil účín vyprávění na čtenáře, který se tak může snáze vcítit do hlavního hrdiny. Zejména v počáteční fázi vyprávění (tj. před zvýšením inteligence) se tak jedná o nespolehlivého vypravěče, jehož naivní a subjektivní vnímání reality je mnohdy v rozporu se skutečností, což se mj. projevuje v jeho vnímání ostatních, např. kolegů z továrny. Pro správnou interpretaci díla je proto nezbytné, aby si příjemce tento rozpor uvědomoval.

Keyes se vyhýbá prakticky jakékoli přímé charakteristice postav, čtenář si tak o nich vytváří obrázek čistě na základě jejich chování k Charliemu, popř. z jejich (Charliem reprodukováných) dialogů. Vizuální charakteristika chybí u většiny protagonistů úplně, výjimkou jsou jen Kinnianová a Algernon, k nimž má Charlie nejbliže.

Nejzřetelněji se Charlieho mentální vývoj odráží v grafické podobě samotného textu. Velký rozsah vývojové křivky, kdy se Charlie z podprůměrné hodnoty IQ dostává na úroveň geniality, umožnil Keyesovi využít skutečně široké spektrum jazykových prostředků, jejichž výběr se řídí momentální mentální úrovní hlavního hrdiny. Díky studiu psychologie a letitým zkušenostem s výukou žáků se zvláštními potřebami autor věděl, jak

se liší písemný projev a způsob vyjadřování člověka s podprůměrnou hodnotou IQ od běžné vyjadřovací normy. Odchylky je možné nalézt na pravopisné, fonetické, morfologické, lexikálně-sémantické i syntaktické jazykové rovině.

Odchylky na nejnižších rovinách textu mají podobu pravopisných chyb (6:² *glases* = glasses, *spillled* = spilled), popř. částečně či zcela deformovaných tvarů slov, jejichž písemná podoba se často řídí fonetikou (např. 5: *progris riport* = progress report, *martch* = march, *shud* = should, *sed* = said, *pockit* = pocket). V některých případech slova splývají v homografa, jejichž význam čtenáři odhalí až zbylá část výpovědi, slovem *rite* je tak jednou myšleno *write* (5), jindy *right* (6). Úroveň zkomolení slov a jeho četnost autor přizpůsobuje konkrétní výpovědi, aby nezatěžoval text a čtenáře do neúnosné míry. Zejména u kratších a často se vyskytujících slov je proto nekonzistentní (5: *sed* i *said*), naopak u klíčových pojmů systematicky používá týž tvar (7: *amazed* = maze, *operashun* = operation). U některých pro Charlieho neznámých slov navozuje dojem, že se v nich hlavní hrdina snaží hledat již známý kořen slova (např. 6: *a raw shok* = Rorschach; 7: *motorvation* = motivation, *eye-Q* = IQ). Chybné tvary slov doplňuje chybná slovtvorba (6: *bestist*, 7: *worser*), zaměňování homofon (5: *to/too*; 11: *then/than*) i osobních a přivlastňovacích zájmen (7: *their* = they're), chybné užívání členů (5: *a inkblot*), dvojitý zápor (7: *I didnt say nothing.*) a chyby ve shodě podmětu s přísudkem (6: *it dont matter*; 7: *there was picturs*). S rostoucí inteligencí Charlie postupně všechny zmíněné nedostatky zcela eliminuje, s její degradací se do jeho projevu opět vrací.

Na lexikálně-sémantické úrovni se rozdíl mezi Charlieho idiolekty projevuje zejména ve volbě slov a jejich repetitivnosti. Na samém počátku užívá především jednoduchá slova se základním významem a prakticky bez synonym:

Then I dont remember so good but he wantid me to say what was in the ink. I dint see nuthing in the ink but he said there was picturs there other pepul saw some picturs. I couldnt see any picturs. (1959: 5)

Postupně se však jeho slovní zásoba rozšiřuje a jeho projev se vyznačuje mj. vysokou koncentrací odborných termínů:

As I review the records and data on Algernon, I see that although he is still in his physical infancy, he has regressed mentally. Motor activity is impaired; there is a general reduction of glandular activity; there is an accelerated loss of coordination. (ibid.: 25)

Rozdíl je patrný i na syntaktické úrovni, kdy na počátku využívá autor především jednoduchých vět, popř. souřadně spojených souvětí navozujících (mj. i díky chybějící

² Číslo označuje stranu originálu (Keyes, 1959).

interpunkci) dojem přerývané mluvené řeči, a dále podřadných souvětí často uvozovaných anaforickým *I/he/she/they said*:

I hope they use me. Miss Kinnian says maybe they can make me smart. I want to be smart. My name is Charlie Gordon. I am 37 years old and 2 weeks ago was my birthday. (...) I had a test today. I think I faled it and I think that maybe now they wont use me. (1959: 5)

They said that maybe they will still use me. I said Miss Kinnian never gave me tests like that one only spelling and reading. They said Miss Kinnian told that I was her bestist pupil in the adult nite scool becaus I tryed the hardist and i reely wantid to lern. They said how come you went to the adult nite scool all by yourself Charlie. How did you find it. I said I askd pepul and sumbody told me where I shud go to lern to read and spell good. (ibid.: 6)

S rostoucí inteligencí se však jeho hlavní hrdina vyjadřuje stále diplomatičtěji, používá složitá souvětí, v nichž využívá většiny v angličtině dostupných časů, infinitivních a pasivních konstrukcí i správné interpunkce a mírou intelektualizace připomíná jeho projev odbornou mluvu:

Contrary to my earlier impressions of him, I realize that Dr. Nemur is not at all a genius. He has a very good mind, but it struggles under the spectre of self-doubt. He wants people to take him for a genius. Therefore, it is important for him to feel that his work is accepted by the world. (...) Dr. Strauss on the other hand might be called a genius, although I feel that his areas of knowledge are too limited. He was educated in the tradition of narrow specialization; the broader aspects of background were neglected far more than necessary – even for a neurosurgeon. (ibid.: 20)

Jak je vidět z výše uvedených ukázek, rozdíly v Charlieho vyjadřování jsou poměrně velké, bude proto zajímavé sledovat, jak se s touto skutečností vypořádali jednotliví čeští překladatelé a dramatičtí, stejně jako se samotnou jazykovou deformací, v níž Keyes naplno využil odlišností mezi psanou a zvukovou podobou angličtiny.

2.4 Recepce povídky *Flowers for Algernon*

2.4.1 *Flowers for Algernon* v kontextu sci-fi literatury

Ještě než přistoupíme k samotnému vymezení díla *Flowers for Algernon* v rámci sci-fi literatury, je třeba vysvětlit, jak toto označení vlastně chápeme. Označení „science fiction“, zkráceně sci-fi, česky vědeckofantastická próza zavedl Američan německého původu Hugo Gernsback v druhé polovině 20. let 20. století, prakticky okamžitě však začalo být zpochybňováno. V poválečných letech se v souvislosti s odklonem od vědecko-technických témat a zaměřením na člověka začal prosazovat britský termín „speculative fiction“, resp. zkratka SF, která může označovat obojí. V české tradici se však původní

označení sci-fi zakořenilo natolik, že se dodnes chápe jako ekvivalent označení SF, proto jej v tomto smyslu budeme používat i my (srov. Langer, 2006: 12–13). Záměrně se též budeme vyhýbat spojení „žánr sci-fi“, proti němuž se mnozí teoretici sci-fi zásadně vymezují (např. Schneider, 1987).

Ačkoli *Flowers for Algernon* nelze označit za prototyp sci-fi, není pochyb o tom, že do literatury, v níž dle Neffovy definice „je něco jinak“ (Neff, 1981: 7), rozhodně patří.³ Vzhledem k neobyčejné různorodosti děl označovaných přídomkem sci-fi si pravidla pro kategorizaci těchto děl určují jednotliví teoretici sami, přičemž většina z nich se více či méně drží tematické roviny (srov. Neff, 1985: 35–36). To je způsobeno tím, že na rozdíl od obecné literatury se ve sci-fi některé základní motivy často opakují, např. motiv abnormální inteligence bychom našli mj. v Beresfordově románu *The Hampdenshire Wonder* z roku 1911, Weinbaumově románu *The New Adam* z roku 1939 či Nesvadbově povídce *Blbec z Xeenemünde* z roku 1958.

O jednu z možných synchronních typologií sci-fi literatury se pokusil Aleš Langer ve své diplomové práci, která byla později publikována pod názvem *Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976–1983* (2006: 16–18). Podobně jako řada jeho předchůdců i Langer rozlišuje dvě základní skupiny sci-fi literatury dle míry ortodoxnosti obsahu – tzv. čistou, která klade důraz na svůj vědeckofantastický charakter, a mainstreamovou, tedy jakýsi alternativní proud umělecké literatury, do něhož můžeme zařadit i *Flowers for Algernon*. V rámci těchto dvou proudů sci-fi literatury pak Langer posuzuje jednotlivá díla na základě tří faktorů: časové orientace obsahu, obecného charakteru ústředního tématu a charakteru simulace skutečnosti.

Z hlediska časové orientace obsahu spadá námi zkoumané dílo do přítomnosti, má však anticipační charakter, neboť operativním zvýšením lidské inteligence Keyes předstihl svou dobu a pokusil se předpovědět možné důsledky tohoto objevu.

Obecný charakter ústředního tématu staví proti sobě technologickou („hard“) a společensko-psychologickou („soft“) sci-fi. *Flowers for Algernon* zcela jednoznačně spadá do druhé kategorie, hlavní důraz nespočívá v popisu technologie lékařského zákroku ani Charlieho testování, vše je popisováno ze zpočátku laického pohledu hlavního hrdiny. Jinými slovy je v případě Keysova díla technika pouze prostředkem k vytvoření základní

³ Neff popisuje vědeckofantastickou literaturu jako literární laboratoř, v níž autor částečně nebo zcela přetvoří nám známou realitu tak, aby bylo „něco jinak“ (např. pomocí nového vynálezu, dosud nezrealizovaného experimentu, setkání s jinou formou života apod.). Na rozdíl od fantasy literatury by toto „něco jinak“ mělo být vždy racionálně zdůvodnitelné, popř. uskutečnitelné (srov. Neff, 1981).

situace, v níž autor následně zkoumá reakce a chování hlavního hrdiny na uměle vytvořené podmínky.

Poslední faktor Langerovy typologie nás vrací opět na začátek, tedy k Neffově obecné definici sci-fi literatury, v níž je něco jinak – hrdina, prostředí, nebo obojí. V případě *Flowers for Algernon* se jedná o realistického hrdinu pohybujícího se v částečně modifikovaném prostředí nám známé reality. Skutečnost, že realita nebyla modifikována nijak zásadně (modifikace spočívá prakticky pouze v dosud nezrealizovaném operačním zákroku), opět podtrhuje mainstreamový charakter díla.

2.4.2 Od povídky k románu

Ačkoli se naše práce zabývá primárně povídkou *Flowers for Algernon*, je jistě na místě zmínit se podrobněji i o románové podobě příběhu z roku 1966, aby bylo možné posoudit, zda dramatičtější částečně nevycházeli i z ní, popř. zda s ní nejsou v rozporu.

Základní dějová linie popisující Charlieho intelektuální růst byla v románu zachována, ovšem vzhledem k jeho rozsahu byl autor nucen doplnit deníkové záznamy klasickým vyprávěním Charlieho a vševědoucího vypravěče. To mu umožnilo ponořit se hlouběji do minulosti hlavního hrdiny a lépe porozumět událostem z jeho života, které formovaly jeho osobnost: šikana ze strany spolužáků, výsměch a naschvály kolegů z práce (namísto továrny pracuje Charlie jako pomocná síla v pekárně) a komplikovaný vztah se sestrou Normou i rodiči, který vyplývá na povrch během terapie s doktorem Straussem. Ambiciózní matka se nedokázala smířit se synovým postižením a za každou cenu se jej snažila převychovat tak, aby byl normální. Ačkoli s ní jeho otec v tomto směru zásadně nesouhlasil, nedokázal se jí postavit a poté, co Norma bratra neprávem obvinila z ubližování, protože se za něj před přáteli styděla, umístili Charlieho do ústavu. Hlavní motivací, která pohání Charlieho touhu být chytrý, je tak v románu touha po matčině uznání a lásce.

Románový Charlie je více emočně nevyspělý a nevyrovnaný. Bojuje s návaly vzteku i fyzickou touhou po Alici Kinnianové, kterou není s to naplnit z důvodu traumat z dětství. Dokáže se intimně sblížit pouze s ženou, kterou nemiluje – s Fay. O poznání hůře se také smiřuje se skutečností, že zvýšení inteligence nebude trvalé. Poté, co se mu nezdaří pokus o návrat ke svému původnímu životu – práci v pekárně a večerním kurzům – rozhodne se vrátit do ústavu, aby ostatní nezraňoval.

Rozsah románu Keyesovi umožnil podrobněji rozvést i další motivy, které jsou v povídce pouze naznačeny, zejména spory mezi Straussem a Nemurem. Zároveň se více zabývá i etickou stránkou věci a dále rozvíjí paralelu vědeckého experimentu s prvotním hříchem, kterou v povídce zmiňuje Fanny. V románu nalezneme tento motiv hned několikrát, kromě Fanny o něm hovoří také zdravotní sestra Hilda a připomíná jej i sám Charlie, když vzpomíná na svou četbu Miltonova *Ztraceného ráje*. Otázka, zda je umělé zvýšení inteligence nesprávné, neboť je v rozporu s Boží vůlí, se v románu objevuje opakovaně, zodpovědět si ji však musí každý čtenář sám.

2.4.3 Domácí a zahraniční recepce díla *Flowers for Algernon*

Kromě dubnového čísla časopisu *Fantasy & Science Fiction* vyšla povídka během následujících let v řadě výběrových antologií sci-fi povídek (např. *The Best from Fantasy and Science Fiction, 9th series; Literary Cavalcade; The Science Fiction Hall of Fame 1929–1964*). V roce 1960 převzal Keyes nejvýznamnější možné ocenění udělované americkými čtenáři sci-fi – již zmiňovanou cenu Hugo (tehdy ještě pod názvem *Science Fiction Achievement Award*) – a krátce poté se americká televizní stanice CBS rozhodla natočit na motivy povídky hodinovou televizní adaptaci *Two Worlds of Charlie Gordon* (česky *Dva světy Charlieho Gordona*). Scénář napsal James Yaffee a do hlavní role byl obsazen Cliff Robertson, který byl za svůj výkon nominován na televizní cenu Emmy. Podobně jako onedlouh redaktor Horace Gold, i producenti filmu požadovali změnu konce oproti předloze, Robertson se však v živém vysílání od jejich pokynů odchýlil – místo aby v závěrečné scéně četbou Miltonova *Ztraceného ráje* naznačil nenadálý návrat Charlieho inteligence, knihu pouze prolistoval a poté ji s bezradným výrazem odložil (Keyes, 2004: 126–127).

Následovalo vydání románu, který se však na rozdíl od povídky dočkal rozporuplných reakcí. Autor první recenze otištěné v periodiku *Virginia Kirkus Bulletin* jej označil za „bastardizaci“ (ibid.: 143), jiní recenzenti autorovi vytýkali nedostatky především v počáteční a závěrečné fázi vyprávění (např. Merrill, 1966). Další recenze však již byly smířlivější a vyzdvihovaly především Keyesovu techniku psaní a výstavbu románu (např. Fremont-Smith, 1966; anon., 1966).

V roce 1966 Keyes obdržel od organizace SFWA cenu Nebula a čtenáři nominovali román v příslušné kategorii na cenu Hugo, kterou však nezískal. Cliff Robertson od Keyese odkoupil práva na celovečerní film a v roce 1968 byl za svůj výkon ve snímku

Charly odměněn cenou Akademie, autor scénáře Stirling Silliphant obdržel téhož roku Zlatý glóbus. I tentokrát autoři zvažovali změnu konce, ale nakonec se v tomto smyslu filmové zpracování drželo předlohy. Krátce po filmu následovala divadelní dramtizace Davida Rogerse, kterou její autor v polovině 70. let přepracoval i do muzikálové podoby, jež se pod názvem *Charlie and Algernon* dostala až na Broadway. V roce 1991 pak vznikla i americká rozhlasová dramtizace (Keyes, 2010: online).

Povídka i román *Flowers for Algernon* byly zařazeny jako povinná četba do osnov amerických škol, ne všichni rodiče však s tímto rozhodnutím souhlasili a v souvislosti s údajně až pornografickými pasážemi popisujícími Charlieho probouzející se sexualitu požadovali – v některých případech úspěšně – stažení románu ze školních osnov, popř. jeho úplné odstranění ze školních knihoven. Na seznamu 100 nejčastěji napadaných knih z let 1990 až 1999 americké asociace knihoven ALA se román umístil na 43. místě (ALA, 2013: online).

Dílo *Flowers for Algernon* bylo přeloženo do téměř třiceti jazyků a na jeho základě vznikla řada původních rozhlasových (1983 Irsko, 1988 Československo), divadelních (1982 Francie, 1984 Austrálie, 1985 Polsko, 1987 Japonsko, 1993 Česká republika, 1997 Japonsko, 2010 Česká republika), baletních (2006 Belgie) i filmových (2000 Kanada, 2002 Japonsko, 2006 Francie) zpracování. Jednoznačně nejsilnější pozitivní ohlas mimo území Spojených států amerických mělo dílo v Japonsku (Keyes, 2010: online).

3. ČESKÁ RECEPCE DÍLA FLOWERS FOR ALGERNON

Povídka *Flowers for Algernon* byla do češtiny doposud přeložena dvakrát. Překlad Oldřicha Černého *Růže pro Algernon* (1976) vyšel poprvé v rámci antologie anglo-amerických sci-fi povídek *Vlak do pekla*, poté se kromě dvou reedic z let 1983 a 1992 objevil i v částečně upravené verzi v souboru Hugem oceněných povídek *Hugo Story* (1993). Po více než pětadvaceti letech od prvního vydání překladu Černého byl ve výboru nejlepších sci-fi povídek z let 1947–1964 *Síň slávy* publikován překlad Radvana Markuse *Kytky pro Algernona* (2003). Román vyšel česky až v roce 2000 a to v překladu Richarda Podaného, jenž estetizujícím názvem *Růže pro Algernon* navázal na Černého.

Zdejšími specifiky jsou tři původní české dramaturgie, které vznikly na základě překladu Černého – rozhlasové monodrama Marie Říhové (1988) s Ladislavem Mrkvičkou jako Karlem Gordonem, divadelní hra Petra Hrušky (1993) napsaná pro Divadelní spolek Kašpar a jevištní dramaturgie Michala Hegera (2010) napsaná pro divadelní spolek Štěk & spol.

V této kapitole si blíže představíme všechna výše uvedená díla. Vedle okolností jejich vzniku a ohlasů, které vyvolaly mezi odbornou i laickou veřejností, se zaměříme především na jejich překladatele, respektive dramaturgy.

3.1 Překlad jako recepce

3.1.1 Růže pro Algernon Oldřicha Černého

Český čtenář se s Keyesovou povídkou mohl poprvé seznámit v roce 1976, což je shodou okolností dle odborníků na českou sci-fi přelomový rok, kterým začíná čtvrtá etapa moderního rozvoje české fantastiky.⁴ Ta se vyznačuje kvantitativním rozmachem původní československé vědeckofantastické tvorby, konstituováním fandomu na našem území, zakládáním fanzinů a prvními pokusy o položení teoretických základů československé sci-fi (srov. Neff, 1995: online). U oficiální původní tvorby nastal v porovnání s předchozí etapou tematický odklon, konkrétně se jednalo o posun od technické sci-fi směrem k dílům

⁴ V přesné dataci jednotlivých etap nejsou autoři jednotní, většinou však vycházejí z Neffa, který jako první etapu moderní české sci-fi a fantastiky označuje období meziválečné (K. Čapek, J. Hausmann, J. Weiss, J. M. Troska), druhou etapu vymezuje poválečnými roky až polovinou 50. let 20. století (Č. Charous, R. Faulner), na ni pak navazuje třetí etapu (F. Běhounek, J. Nesvadba, L. Souček), která končí publikací sbírky *Experiment pro třetí planetu* J. Veise a A. Kramera právě v roce 1976. Momentálně se dle Neffa nacházíme v páté etapě, kterou odstartoval rozpad východního bloku (srov. Neff a Olša, 1995: 60–62; Neff, 1995: online; Langer, 2006: 32–40).

zaměřeným na člověka, jeho psychiku a morální hodnoty (Langer, 2006: 41). Spíše než nový přístup k sci-fi tvorbě u nastupující autorské generace to však může vypovídat o tom, jaký druh literatury bylo v Československu 70. let možné publikovat.

Značně omezené byly v té době i vycházející překlady sci-fi. Řada klasických děl moderní sci-fi a fantasy literatury vyšla až po roce 1989 (např. *Stopařův průvodce po galaxii* D. Adamse či Tolkienův *Pán prstenů*), jiná díla se sice na pulty dostala, ale pouze v cenzurované podobě (např. Wyndhamův *Den trifidů*). Na druhou stranu však díla, která sítem cenzorů prošla, vycházela v porovnání se současností v obrovských nákladech.⁵ Rozhodně se tedy nedá říct, že by u nás v této době byla sci-fi tabuizována stejně jako např. komiksová tvorba, spíše byla slovy Neffa „odsunuta na periferii“ (1995: online).

Podíváme-li se na původní i překladovou sci-fi literaturu vydávanou v Československu v 70. letech 20. století, je možné konstatovat, že povídka měla kvalitativní i kvantitativní převahu nad románem, což je však pro sci-fi literaturu poměrně typické (srov. Neff a Olša, 1995). Větší vypovídající hodnotu o situaci na československém knižním trhu vědeckofantastické literatury té doby tak má spíše skutečnost, že většinu těchto děl, včetně prvního výboru soudobé anglo-americké sci-fi *Tunel do pozítří* z roku 1967, vydalo SNDK (od r. 1969 Albatros), tedy nakladatelství specializující se na literaturu pro děti a mládež. Langer tuto skutečnost zdůvodňuje tím, že „v povědomí kulturních činovníků měla SF zůstat ještě dlouho literaturou pro děti a mládež“ (2006: 34). S tím však zásadně nesouhlasí Neff, který na základě vlastních zkušeností vyzdvihuje roli tamních redaktorů, z nichž někteří měli sci-fi obzvlášť v oblibě. V této souvislosti hovoří především o Haně Krubnerové (Neff, 1995: online), která řadu let vedla edici Karavana, v níž v roce 1976 poprvé vyšel i překlad Keysovy povídky.

Edice Karavana vycházející v letech 1967–1991⁶ měla podobu číslovaných, černobíle ilustrovaných sešitů formátu 4°, které vycházely 8–12x ročně, dolní doporučená věková hranice čtenářů bývala vymezena 9–12 lety v závislosti na konkrétním obsahu jednotlivých čísel. V Karavaně vycházela jak původní, tak překladová tvorba (hraničící občas až s adaptacemi), zpočátku do ní byly vybírány především detektivní a dobrodružné romány

⁵ Pro ilustraci uvedme náklad dvou předrevolučních a prvního porevolučního vydání zmíněné Wyndhamovy knihy *Den trifidů* dle údajů Národní knihovny: 1972 (Mladá fronta) – 35 tisíc, 1977 (Mladá fronta) – 100 tisíc, 1990 (Odeon) – 70 tisíc. Konkrétní data o počtu výtisků následujících vydání a dotisků z let 1993 (Paralela 50), 1999, 2001, 2005, 2008 a 2009 (vše BB art) nám vydavatelství poskytnout odmítla, nicméně potvrdila, že kniha vycházela ve výrazně nižším nákladu.

⁶ Tato edice navazovala na Karavanu menšího formátu (8°) vydávanou SNDK v letech 1958–1967, v níž (na rozdíl od prvních let její nástupkyně) pravidelně vycházely i příběhy s vědeckofantastickou tematikou. V letech 1999–2007 na tyto dvě edice navázal Albatros další Karavanou, která už se specializovala výhradně na sci-fi.

či povídky a díla s cestopisnou, popř. historickou tematikou. Teprve od roku 1973 se v této edici postupně začala objevovat i sci-fi, nejdříve ve formě antologií zahraničních povídek, poté následovaly překlady románů a od 80. let, kdy její vedení převzala Hana Krubnerová, i původní tvorba československých autorů sci-fi.

Výbor anglo-amerických sci-fi povídek *Vlak do pekla* sestavený Oldřichem Černým volně navazoval na výběr ze sovětské sci-fi *Zajatci Velkého mozku* Iva Vaculína z roku 1973. Pestrou volbou jednotlivých povídek se programově snažil přiblížit opomíjený druh literatury širší čtenářské obci a přesvědčit ji, že:

„...v dobré sci-fi se to nemusí hemžit nejrůznějšími naprogramovanými mechanickými potvorami, že se děj nemusí nutně odehrávat v budoucnosti a že meziplanetární lety nejsou jediným nutným námětem“ (Černý, 1976).

Výsledkem je soubor třinácti povídek, z nichž kromě Keyesovy *Růže pro Algernon*, o níž Černý v předmluvě hovoří jako o díle, které se vyskytne „jednou za dvacet let“ (ibid.: 2), tu najdeme z dnešního pohledu řadu skutečně reprezentativních autorů sci-fi, jako byl např. I. Asimov, J. Wyndham, R. Sheckley nebo K. Vonnegut. Kromě toho, že měl Černý zásadní roli při výběru jednotlivých povídek, s výjimkou dvou i všechny přeložil. Na okamžik se tedy v jeho osobě spojil překladatel s redaktorem, obě tyto profese však tvořily jen krátkou etapu jeho života.



Obrázek č. 3 – *Vlak do pekla*, 1976. Zdroj: Albatros.

Oldřich Černý (1946–2012) se narodil jako prvorozený syn levicového intelektuála Oldřicha Černého st., který za svou činnost v protinacistickém odboji strávil dva roky v buchenwaldském koncentračním táboře. Po válce vstoupil Černý st. do KSČ, ale v roce 1954 byl ve vykonstruovaném procesu s tzv. Velkou trockistickou radou odsouzen za zradu ke dvaceti letům vězení. Po dvou letech v Leopoldově v důsledku nedostatečné lékařské péče zemřel. Otcova posmrtná rehabilitace z počátku šedesátých let v kombinaci s vysoce postaveným otčímem Vladimírem Chalupným (děkan tehdejší Vysoké školy zemědělské) znamenaly, že mohl Černý v roce 1964 nastoupit na Filozofickou fakultu UK ke studiu anglistiky a bohemistiky.

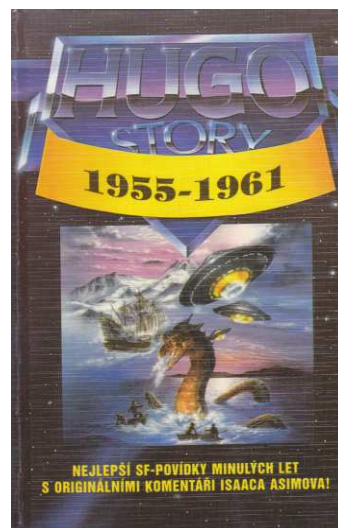
Pražské jaro strávil na studijní stáži v Newcastlu, do Československa se vrátil v srpnu 1968, jen několik dnů před jeho obsazením. V reakci na příjezd spojeneckých vojsk s přáteli po nocích vylepoval po Praze protisovětské plakáty, zároveň se rozhodl využít svých jazykových znalostí a napsal anglický anonymní otevřený dopis adresovaný

studentům z celého světa, v němž je vyzýval, aby na Československo nezapomněli. Dopis zazněl v mezinárodním rozhlasovém vysílání, autora se však vypátrat nepodařilo, a tak mohl Černý vysokoškolské studium dokončit.

Po studiích pracoval osm let jako redaktor dětských knih a občasný překladatel v nakladatelství Albatros, odkud musel odejít v roce 1978 poté, co odmítl informovat StB o procesu zahraničního vydávání v Československu zakázaných knih. Následující roky se kromě příležitostné manuální práce živil jako divadelní producent, dramaturg dabingu a překladatel americké a britské prózy na volné noze (např. I. Asimov: *Já, robot*, J. Grady: *Šest dnů kondora*, F. M. Robinson: *Skleněné peklo*). Aktivně se zapojoval do disidentského hnutí, podporoval chartisty, účastnil se protivládních demonstrací.

Po sametové revoluci se díky výborné znalosti angličtiny a přátelství s Václavem Havlem dostal i do veřejného života – nejdříve jako tlumočník, později jako poradce prezidenta pro národní bezpečnost. Po rozdělení Československa se stal ředitelem Úřadu pro zahraniční styky a informace, kde působil až do svého dobrovolného odchodu v roce 1998. Byl jedním ze zakladatelů Nadace Forum 2000, kde až do své smrti působil jako výkonný ředitel, a dále byl spoluzakladatelem a ředitelem Pražského bezpečnostního institutu.

Přestože nemáme k dispozici žádné odborné dobové recenze, samotný fakt, že kromě dvou reedic antologie *Vlak do pekla* se Černého překlad v částečně upravené podobě objevil i v souboru Hugem oceněných povídek *Hugo Story* a že na jeho základě vznikla jedna rozhlasová a později i dvě divadelní dramaturgizace, svědčí o výrazně kladné recepci v cílové kultuře. Podobně jako ve světě si povídka neoblíbila pouze široká čtenářská obec, ale i komunita sci-fi, což dokládá mj. vítězství v čtenářské anketě z roku 1986 o nejlepší přeloženou sci-fi povídku a druhé místo *Vlaku do pekla* mezi nejlepšími přeloženými antologiemi, stejně jako druhé místo v anketě z roku 1990 mezi čtenáři časopisu *Ikarie* v kategorii nejlepší zahraniční sci-fi povídka (Neff a Olša, 1995: 519–521).



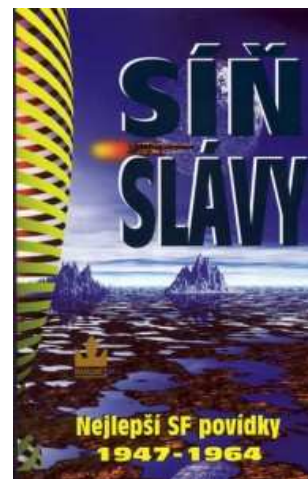
Obrázek č. 4 – *Hugo Story*, 1993. Zdroj: nakladatelství Winston Smith.

Na první pohled je nejzřetelnějším odkazem Černého v souvislosti s povídkou její název, v němž nahradil obecné květiny konkrétními růžemi a z Algernona udělal samici, přestože minimálně díky Novákovu překladu Wildovy komedie *Jak je důležité mít Filipa*

bylo i v českém kulturním prostředí na konci 70. let 20. století známo, že se jedná o původně mužské jméno.⁷

3.1.2 Kytky pro Algernona Radvana Markuse

Pro tzv. páté období české sci-fi, které začíná v 90. letech 20. století, je v oblasti sci-fi literatury (na rozdíl od filmové tvorby a literatury fantasy) typický postupný odklon mainstreamového publika a uzavírání sci-fi komunity zpátky do světa fandomu (srov. Langer, 2006: 272–3). Do tohoto období, konkrétně do roku 2003, spadá i druhý český překlad povídky *Flowers for Algernon*, který vyšel v rámci prvního dílu antologie nejlepších sci-fi povídek z let 1947–1964 *Síň slávy* (sestavené na základě hlasování členů profesní organizace amerických autorů sci-fi R. Silverbergem). Na rozdíl od antologie *Hugo Story* neobsahuje kniha pouze Hugem oceněné povídky, cílem Silverberga bylo vytvořit reprezentativní sbírku povídek amerických autorů vědeckofantastické literatury,



Obrázek č. 5 – *Síň slávy*, 2003. Zdroj: nakladatelství Baronet.

v níž nechybí R. Bradbury, A. C. Clarke ani A. Bester, a jak originál, tak překlad antologie svým přebalem na první pohled cílí na čtenáře sci-fi literatury (viz obr. 5).

Přestože u některých povídek převzalo nakladatelství Baronet již existující překlad, Keyesova povídka byla otištěna v překladu – v porovnání s Černým – o generaci mladšího Radvana Markuse pod názvem *Kytky pro Algernona*. Toto rozhodnutí bylo dle nakladatelství motivováno potížemi se získáním autorských práv a touhou po modernějším překladu.

Radvan Markus se narodil v roce 1979, vystudoval anglistiku a amerikanistiku na Filozofické fakultě UK v Praze, kde v roce 2012 úspěšně dokončil i doktorské studium a kde v současné době vede univerzitní kurzy irského jazyka. Na svém kontě má asi desítku literárních překladů, zejména z oblasti sci-fi a fantasy literatury (A. C. Clarke: *Spoušť*, *Odvrácená strana nebe*; R. Bradbury: *O půlnoci tankoval drak*) a z irských dějin (E. Ó Tuarisc: *L'Attaque*), z nichž většina vznikla v době jeho studií.

⁷ Černého název se v českém prostředí zakořenil natolik, že vede i k úsměvným nedorozuměním při recepci, kdy se například jistý divák po zhlédnutí kanadského filmu *Flowers for Algernon* (česky *Kytička pro Algernona*) diví, zda neměli tvůrci k dispozici růže. Jiný se zase pozastavuje nad tím, že v předloze byla Algernon samice (*Komentáře uživatelů k filmu Kytička pro Algernona* [online]. Česko-slovenská filmová databáze, 2001–2012 [cit. 4. 11. 2012]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/14831-kyticka-pro-algernona/>)

3.1.3 Růže pro Algernon Richarda Podaného

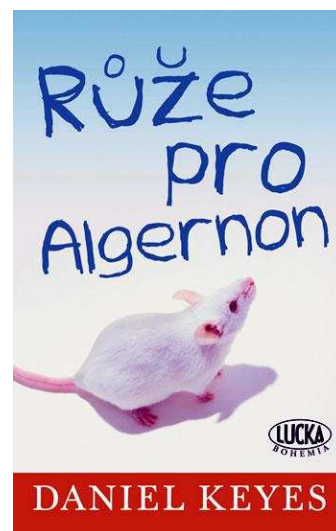
Je pozoruhodné, že navzdory silné české pozitivní recepci povídky *Flowers for Algernon*, kterou kromě čtenářských ohlasů dokládá i existence v té době již dvou původních českých dramatizací, jsme si na překlad románu museli počkat více než 30 let od jeho vydání. Román *Růže pro Algernon* v překladu Richarda Podaného vyšel v Knižním klubu v roce 2000 a soudě dle přebalu prvního vydání (viz obr. 6) je zřejmé, že cílovým publikem tentokrát neměla být komunita čtenářů sci-fi, ale čtenářky literatury pro ženy, což ještě umocňuje zadní část přebalu, kde je bez jakýchkoli informací o knize otištěn pouze úryvek popisující milostnou scénu mezi Charliem a Fay. Přebal obsahově totožného druhého vydání z roku 2011 publikovaného nakladatelstvím Lucka Bohemia je v tomto smyslu o poznání neutrálnější (viz obr. 7).

Z trojice překladatelů je Richard Podaný jediný, kterého je možné označit za překladatele z povolání. Narodil se 3. května 1962, vystudoval žurnalistiku na Univerzitě Karlově a od roku 1985 pracuje jako redaktor (časopis *100+1 zahraničních zajímavostí*, nakladatelství Svoboda, Harlequin a Knižní klub) a překladatel z angličtiny a francouzštiny, momentálně ve svobodném povolání. Překládá především moderní prózu, a to jak uměleckou literaturu, tak tzv. triviální žánry, specializuje se především na sci-fi, sám je členem fandumu. Kromě prózy překládá i poezii (R. Depestre) a komiksy (N. Gaiman). Je autorem řady literárních recenzí, v nichž se zaměřuje na problematiku překladu, a zakladatelem anticeny Koniáš udělované za nejhorší překlady sci-fi. Celkem má na svém kontě více než sto padesát překladů a řadu ocenění (Cena Josefa Jungmanna 2005 za *Naprosto osvětleno* J. Foera, Magnesia Litera 2010 za *Nejtíšší trest* D. Lodge, opakovaně oceněn cenou Muriel za nejlepší komiksový překlad a cenou Akademie SF, fantasy a hororu).

Na český překlad románu *Růže pro Algernon* byla napsána řada recenzí, spíše než samotným překladem se však zabývají hodnocením díla jako takového. V souvislosti



Obrázek č. 6 – *Růže pro Algernon*, 2000. Zdroj: Knižní klub.



Obrázek č. 7 – *Růže pro Algernon*, 2011. Zdroj: Lucka Bohemia.

s kvalitou překladu se recenzenti většinou omezují na nekonkrétní pochvalu překladatele (Matoušek, 2000), popř. obecně vyzdvihují jeho práci s jazykem na začátku a konci románu (Zapletal, 2000).

3.2 Dramatizace jako recepce

Termínem dramatizace se rozumí „přetvoření původně epické, obvykle prozaické literární látky [...] do dramatického tvaru,“ (Vlašín et al., 1984: 84), a to jak ve smyslu samotného tvůrčího procesu, tak výsledného díla, které by mělo fungovat nezávisle na své předloze (srov. Palkovič, 1986: 9). Podobně jako překlad, i dramatizace je tak typem afirmativního metatextu, v našem konkrétním případě dokonce „metatextu na druhou“, neboť prototextem je ve všech případech český překlad. Původně dvouúrovňový komunikační proces (autor / originál / příjemce; překladatel / překlad / příjemce) se tak doplňuje o další metakomunikační úroveň, v níž dramatičtář na základě své interpretace překladu vytváří dramatický text, který se následně stává východiskem pro režisérskou a hereckou interpretaci, jejímž výsledkem je konkrétní inscenace, která se stává předmětem interpretace příjemce. Tím je v závislosti na typu inscenace namísto individuálního čtenáře buď posluchač, nebo „kolektivní“ divák.

Během výše popsaného procesu intersémiotického převodu, který je slovy Šotkovského „výběrem z možných variant konkrétní scénické realizace textu“ (1997: 3), nevyhnutelně dochází k posunům a změnám oproti původnímu dílu, zdůraznění některých jeho aspektů a témat na úkor jiných. Vilikovský v této souvislosti hovoří o tzv. objektivizované realizaci díla (2002: 100). Především na tyto posuny a změny oproti původnímu textu se zaměříme v analytické části práce, nejdříve se však blíže seznámíme s jednotlivými dramatizacemi a jejich tvůrci.

3.2.1 Rozhlasová dramatizace Marie Říhové

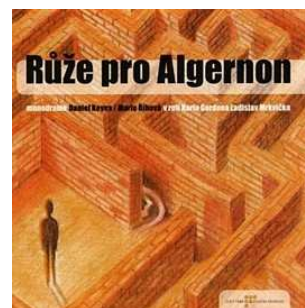
Aplikujeme-li obecnou definici dramatizace uvedenou v úvodu této podkapitoly na rozhlas, rozumíme rozhlasovou dramatizací přetvoření literární předlohy do dramatického textu určeného k akustické konkretizaci v rozhlase pod vedením režiséra. Výsledkem této konkretizace je rozhlasové drama, které se od rozhlasové hry liší svou

nepůvodností a od rozhlasové četby zase způsobem realizace.⁸ Nadřazeným pojmem všech uvedených typů rozhlasové tvorby je rozhlasová inscenace.

Rozhlasová dramatizace literárních děl má v Česku dlouhou tradici – první rozhlasová dramata vysílal Československý rozhlas již v roce 1925, tedy dva roky po zahájení svého vysílání (Havel, 2011: online), a přes veškeré dobové překážky, s nimiž se rozhlas potýkal zejména v době komunismu, měla ve vysílání vždy své místo (srov. Czech, 1987: 5–9). V době normalizace podléhala všechna připravovaná a následně vysílaná díla přísné kontrole, která sice od 80. let mírně polevovala, ale až do sametové revoluce nikdy úplně nezmizela. Kvalita literárních dramatizací, jichž vznikalo kvantitativně méně než původních a překladových rozhlasových her, tak značně kolísala v závislosti na konkrétní předloze. Mezi rozhlasovými inscenacemi z 80. let najdeme jak díla poplatná době (např. Olbrachtova *Anna Proletárka*, Majerové *Sirény*, Zápotockého *Vstanou noví bojovníci*), tak i dramatizace kvalitních děl zahraničních autorů, jako byli W. Styron, J. Heller či T. Capote (Ješutová et al., 2003: 375–378). Většina vznikajících dramatizací byla programovou součástí vysílání pro děti a mládež.

Z této doby pochází i rozhlasové monodrama *Kdo je Karel Gordon* Marie Říhové (1951–2000), absolventky scénáristiky a dramaturgie na FAMU, která prakticky celou svou profesní kariéru strávila v Hlavní redakci vysílání pro děti a mládež, pro niž vytvořila několik desítek rozhlasových her a dramatizací. Dramatizace Černého překladu Keyesovy povídky vznikla v druhé polovině 80. let a pod názvem *Zaječí tlapka a desetník pro štěstí* ji k natočení schválil dramaturg Jan Czech. Režie se ujala Alena Adamcová (1935–1993), která do inscenace obsadila Ladislava Mrkvičku a přejmenovala ji na *Kdo je Karel Gordon*. Zůstává otázkou, zda byl původní název myšlen vážně, nebo měl posloužit pouze ke schválení a splnění požadavků na zařazení do kategorie „Hra pro mládež“.

Inscenace byla natočena v roce 1988, do vysílání se však poprvé dostala až 15. prosince 1991. Od té doby byla vysílána ještě několikrát a v roce 2007 vyšla její zkrácená podoba pod názvem *Růže pro Algernon* i na CD. Celkově se inscenace dočkala pozitivních ohlasů z řad diváků i kritiků, někteří jí však vytykají příliš sentimentální konec (Pavlovský, 2008).

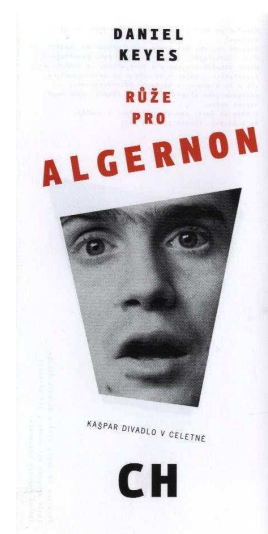


Obrázek č. 8 – *Růže pro Algernon*, 2007. Zdroj: Radioservis.

⁸ Ne všichni teoretici s rozlišováním rozhlasové hry a rozhlasového dramatu souhlasí a i v praxi oba pojmy často splývají. My se však budeme v souvislosti s dramatizací Marie Říhové držet označení rozhlasové (mono)drama.

3.2.2 Divadelní dramatisace Petra Hrušky

Pražský divadelní spolek Kašpar založila v roce 1990 skupina spolužáků z DAMU, z nichž mnozí působí ve zhruba třicetičlenném činoherním souboru dodnes. Za dobu svého působení změnil soubor – poněkud netradičně – několikrát svou domovskou scénu: začínal v Rokoku, poté se přesunul do divadla Minor a v současné době působí v Divadle v Celetné. Se svými inscenacemi navíc herci pravidelně hostují po celé republice. Za třiatdvacet let své existence má na svém kontě Kašpar téměř 90 inscenací, a to jak moderních, tak klasických dramát (Kašpar, 2013: online). Jednoznačně nejúspěšnější z nich však je původní inscenace *Růže pro Algernon* Petra Hrušky, kterou má soubor na repertoáru od roku 1993 a kterou je s celkovým počtem 721⁹ repríz dle databáze Divadelního ústavu možné označit za jednu



Obrázek č. 9 – Program inscenace *Růže pro Algernon*, 1993. Zdroj: Divadelní spolek Kašpar.

z divácky nejúspěšnějších českých divadelních inscenací vůbec (Divadelní ústav, 2012: online).

Nápad na zdramatizování povídky dostal režisér inscenace Jakub Špalek dle svých slov po jejím přečtení již v dětství, ale básník a scénárista Hruška byl první, kdo si na ně troufl (Mašínová a Špalek, 1999). Výsledkem je hra pro čtyři herce (Charlie, Nemur, Strauss a Kinnianová), přičemž hlavní role byla napsána přímo pro Jana Potměšila, který navzdory vlastnímu postižení dominuje jak celému představení, tak všem veskrze pozitivním recenzím (např. Hrabák, 1993; Hurych, 1993; Kapinus, 1996; Kebr, 1994; Prchalová, 1993; Procházková 1993; Suchařípová, 1993; Tichý, 1993). Hruškovu dramatisaci nastudovalo v roce 1996 i Slovácké divadlo v Uherském Hradišti, diváckého úspěchu kašparovské inscenace však nedosáhlo (Divadelní ústav, 2012: online).

3.2.3 Divadelní dramatisace Michala Hegera

Navzdory výše zmíněné výrazně pozitivní recepci Hruškovy dramatisace jsou i tací, kteří se s kašparovskou interpretací Keysovy povídky neztotožňují a právě tento nesouhlas do značné míry motivoval i vznik druhé původní české divadelní dramatisace, jejímž autorem a zároveň i režisérem je zakladatel ochotnického souboru Štěk & spol. Michal Heger.

⁹ K 10. srpnu 2013 (Kašpar, 2013: online).

Divadelní soubor Štěk & spol. z Hranic na Moravě vznikl v roce 1994 a jeho herecká základna se během necelých dvaceti let značně obměnila – z původního složení je v současném asi desetičlenném souboru již jen Michal Heger. Podobně se proměnil i repertoár. Zpočátku se soubor soustředil především na divácky vděčné pohádky, následovalo nastudování několika osvědčených děl (J. Genet: *Služky*, A. Procházka: *Klíče na neděli*) a později i vlastních inscenací, mezi něž se řadí mj. *Růže pro Algernon*. Podobně jako Špalek s Hruškou, i Heger uvažoval o zdramatizování Černého překladu povídky řadu let, skutečným impulsem k jeho zrealizování však bylo až zhlédnutí pražské inscenace, kterou jeden z herců, Ivo Macháček označil jen za „chladný kalkul, jak po revoluci vydělat nějaké peníze“ (Veselá a Macháček, 2011: online).



Obrázek č. 10 – Plakát k premiéře inscenace *Růže pro Algernon*, 2010. Zdroj: Štěk & spol.

Práce na scénáři trvala asi dva a půl roku, premiéra inscenace proběhla 2. října 2010 a během následujících dvou let bylo odehráno asi deset repríz, z nichž jedna se uskutečnila v rámci přehlídky Divadelní Kojetín, z níž si režisér a představitel Charlieho odnesli zvláštní ocenění poroty. Zatím poslední představení bylo odehráno 10. března 2012, poté byla inscenace z důvodu vypršení zakoupených autorských práv a neshod uvnitř souboru (pravděpodobně dočasně) pozastavena.

4. TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA

V předchozích kapitolách jsme nastínili vnější faktory, které pravděpodobně měly, nebo alespoň mohly mít větší či menší vliv na genezi a recepci originálu i jednotlivých českých variant zkoumaného díla. Nyní již přejdeme k tzv. vnitřnímu zkoumání díla, jež bude spočívat v analytickém srovnání všech produktů receptivně-produktivního dění v našem kulturním prostředí (tedy českých překladů a dramatizací) a jehož cílem bude definování jejich invariantů.

Hlavním východiskem pro nás bude text povídky *Růže pro Algernon*, který stál na samém počátku české, i mé osobní recepce. Nejprve se pokusíme charakterizovat Černého překlad jako literární text sám o sobě. V rámci řeči vypravěče se zaměříme především na překladatelskou metodu deformace psaného textu, naznačení mentálního vývoje hlavního hrdiny a na případné stylové odlišnosti mezi pásmem řeči vypravěče a řečí ostatních postav. Speciální pozornost bude věnována překladovosti textu, resp. prvkům, které současný český čtenář vnímá jako cizí.

Hlavním teoretickým východiskem pro nás bude deskriptivní model Gideona Touryho (1995). V souladu s jeho pojetím nejprve na základě četby cílového textu a informací získaných v rámci jeho kontextualizace provedené ve třetí kapitole stanovíme, kde se námi zkoumaný překlad pohybuje na ose mezi přijatelností (*acceptability*) a adekvátností (*adequacy*) pro současného českého čtenáře. Stejným způsobem budeme postupovat i v případě redigovaného textu Černého (1993) a v případě povídky *Kytka pro Algernona*. Při diachronním srovnání jednotlivých textů budeme pracovat s dobově aktuálními jazykovými příručkami a slovníky, které by nám měly pomoci minimalizovat stupeň subjektivního hodnocení, jemuž se však při vší snaze zřejmě zcela nevyhneme.

V druhé fázi analýzy ověříme stanovené hypotézy srovnáním odpovídajících segmentů cílových textů a předpokládaného výchozího textu charakterizovaného ve druhé kapitole. Pět úryvků bylo vybráno tak, aby byla zachycena celá mentální vývojová křivka hlavního hrdiny. V této fázi využijeme i Levého klasifikaci překladatelských postupů (1998) a Popovičovu typologii výrazových změn v překladu (1975: 122–131). Kromě potvrzení či vyvrácení stanovených hypotéz by translatologická analýza obou textů mohla naznačit, zda se v překladech objevují signály dobové a překladatelské normy, a především by měla pomoci odhalit vztahy mezi překlady a originálem, tedy to, co bylo z předpokládaného výchozího textu „přeneseno přes kulturně-sémiotické (a jazykové) hranice“ (Toury, 1995: 35).

V závěrečné části kapitoly přistoupíme k analýze rozhlasové hry *Kdo je Karel Gordon*, audioknihy *Růže pro Algernon* a dvou stejnojmenných divadelních dramatinizací. Srovnáním jednotlivých inscenací s výchozím textem (tj. překladem Černého) posoudíme, do jaké míry se autorům podařilo žánrově převést stylové charakteristiky předlohy, zaměříme se na tematické změny oproti českému textu povídky a vyhodnotíme jejich dopad na celkové vyznění díla.

4.1 Stanovení hypotéz – české texty na ose přijatelnosti a adekvátnosti

4.1.1 Růže pro Algernon (1976)

4.1.1.1 Jazyková charakteristika vypravěče

Pro vyprávění Charlieho Gordona jsou klíčové dvě věci: počáteční (a závěrečná) deformace psaného textu, a dále vývojová křivka spočívající v postupné eliminaci chyb a jejich opětovném výskytu. Jazyková a stylová deformace se stejně jako následná proměna hlavního hrdiny zrcadlí na všech rovinách textu: pravopisné, fonetické, morfologické, lexikální i syntaktické, velice často na několika zároveň.

Prvním způsobem, jakým se deformace psaného textu projevuje na pravopisné rovině, je chybné užívání „i/y“. Charlie v podání Černého píše chybně i/y po tvrdých (21: *chitřý*, *známki*, *prič*; 22: *rihle*) i obojetných souhláskách ve vyjmenovaných slovech (21: *bít*; *miš*; 22: *sír*), v předponách (21: *vipadal*; 22: *viskočil*), v kořenech slov (21: *povýdám*), v koncovkách (21: *zastavyl*, 24: *stopi*), ve shodě přísudku s podmětem (21: *lidi viděly*) i ve slovech přejatých (21: *mynuta*; 32: *fabryka*). Autentičnosti chyb napomáhá, že Černý až na jedinou výjimku (22: *dichtivej*) nepodporuje svými řešeními nežádoucí měkčení, kterým by se měnila fonetická podoba slov. Podobně Charlie bojuje i se správným psaním „ě“ (21: *mněl*, *Voni mně užijou.*; 22: *zmněněnou*), popř. tuto samohlásku nahrazuje její fonetickou podobou „je“ (21: *vjec*; 22: *človjek*; 31: *vybjehla*; 32: *svjet*). K fonetické úpravě pravopisu se uchyluje i v případě spodoby znělosti (21: *skouška*, *ingoust*, *lechká*; 22: *zbohem*), u psaní slov přejatých (24: *génijus*), či pro Charlieho neznámých pojmů (22: *enštejnova térije*).

Dalším deformačním prostředkem, který Černý hojně využívá, je obecná čeština. Na hláskoslovné rovině se projevuje především:

- úžením (e/é → í/ý) v základech slov (23: *večír*) a v jejich koncovkách (21: *noví brejle*, *pro pomalí dospělí*, *ingoustoví skvrny*),

- diftongizací (ý/í → ej) v absolutním konci slov (21: *malej, smutnej, rychlej, hloupej*), v koncovce před souhláskou (21: *bílejch*) i v základech slov (21: *brejle, vymejšlet*; 22: *tejden, kejvnul*),
- protetickým „v“ (21: *Já sem nevyděl nic v ingoustu ale von řek že tam sou yobrázky a že yostatní lidi viděly yobrázky. Já sem ale žádný yobrázky neviděl. Yopravdu sem to skusil. Já si držel kartu u yocí a pak od yocí.*),
- zjednodušováním souhláskových skupin na začátku (21: *sem, dyž, dycky, šecker, méno, sadím se*; 23: *du*), uprostřed (21: *přídou, rozlobila*, 23: *něco na pučení*, 24: *to se podá*) a na konci slov (21: *propad, řek*; 22: *nejed*),
- kvalitativními změnami samohlásek, tj. krácením (21: *řiká, mužou*; 22: *podivej*) a prodloužením (21: *péro*, 24: *príma*).

Prostředky obecné češtiny pomáhají navodit dojem mluveného, nepřiliš vzdělaného projevu. Výslednou hovorovost dále posilují i některé další souhláskové změny (21: *nejlepčí, tadle*) a nesprávné dělení slov podle kadence řeči (21: *srozmazanym, nanich, žesem, ne mislím*). Černý jednotlivé způsoby deformace různě kombinuje (22: *ňákí, vjetčina, povjerčivej*), ve snaze vyhnout se přílišnému zatížení čtenáře však takto upravená slova zároveň kombinuje i se slovy neupravenými:

Algernon bila v krabici. Bilo tam moc koutů a zatáček a moc takovejch zdí a voni mně dali tušku a papír s namalovanejma čárama a moc krabicema. (...) Voni řekli že je to bludižště a že Algernon a já máme projít stejným bludižštěm. Já sem neviděl jak můžete mít stejný bludiště dyž Algernon má krabici a já papír ale neřek sem nic. (1976: 21)

V oblasti morfologie můžeme taktéž pozorovat příklon k hovorové až obecné češtině, který se projevuje zjednodušeným deklinačním systémem adjektiv (21: *nějakí bílí karty, nějakí lidi*) a jejich nestandardním stupňováním (21: *víc chitry*). Morfologické změny u ostatních slovních druhů spočívají především ve volbě špatných předložek (21: *poznat s ingoustovejch skvrn*; 23: *von si vopravdu vistřelil s Charlie Gordona*), v užívání kodifikovaných, avšak stylisticky nižších tvarů slov, převážně substantiv a sloves (21: *lidi, můžu, potřebuju, užijou*), popř. tvarů nekodifikovaných (21: *vo lidích*; 22: *po přátelích*; 23: *ze všeckerch, do uch, vod těch nočních představeních*). V některých případech můžeme pozorovat použití nedokonavého slovesa namísto dokonavého (21: *...budou vidět jestli mně mužou užít.*) a naopak (21: *Pak sem udělal eště bláznivější skouški.*). Ovšem vzhledem k tomu, že se tento jev vyskytuje i v pozdější fázi vyprávění a v řeči jiných postav (26: *Možná tomu budu rozumět, až mě doktor Strauss nechá studovat psychologii.* 27: *Kdyby*

Eva neposlouchala hada a nejedla ovoce ze stromu poznání...), nemusí se v tomto případě nutně jednat o úmyslnou deformaci Charlieho jazykového projevu.

Z hlediska lexikálního se Charlieho nízký intelekt projevuje mj. volbou hovorového až nespisovného lexika s vyšší mírou expresivity (21: *odted'ka*; 22: *tendle, strašně moc*; 23: *cvoklá, mejdan, fůra, polda*; 32: *nafurt*) namísto výrazů neutrálních (*odted', tenhle/tento, hodně, hloupá, večírek, spousta, policista/strážník, napořád*) a komolením odborných termínů (21: *grošák* namísto *Rorschach*; 22: *motor-vace* namísto *motivace, mentelní* namísto *mentální*). Počáteční a závěrečná fáze vyprávění se dále vyznačují prakticky nulovou obměnou uvozovacího slovesa „říct“:

Já sem jim řek že sem nerozlil ingoust na ty karty a že sem nic neviděl v ingoustu. Voni řekli že mně stejně užijou. Já sem řek že slečna Kinianová mně nikdy tak neskouší jen psaní a čtení. Voni řekli že slečna Kinianová řekla že sem její nejlepší žák ve večerní škole pro dospělí protože já se nejvíc snažím a vopravdu se chci učit. Pak řekli jak si sám Charlie začal chodit do večerní školi pro dospělí jak si to našel. Já řek že sem se ptal lidí a někdo mě řek kde se můžu učit a psát. Voni řekli proč si chtěl. Já sem řek poňvadž celej život sem chtěl bejt chitrej a né hloupej. Ale to je moc těžší bejt chitrej. Voni řekli víš to bude chvíli trvat já řek ano. (1976: 21)

Tendenci k opakování slov namísto užívání synonym či zájmen můžeme pozorovat i u substantiv:

Pak si to dobře nepamatuju ale von chtěl abich řek co bylo v ingoustu. Já sem nevyděl nic v ingoustu ale von řek že tam sou vobrásky a že vostatní lidi viděly vobrásky. Já sem ale žádný vobrázky neviděl. (ibid.)

To vše posiluje jednoduchost, až dětskost projevu a navozuje dojem mluvené řeči, který je dále podporován nadměrným užíváním ukazovacích zájmen (21: *na ty karty, ty ingoustoví skvrny*; 32: *...dyž sem čet tu knihu co má tu natrženou vobálku.*) a osobních zájmen ve funkci podmětu i tam, kde by mohl zůstat podmět nevyjádřen:

Pak sem řek kdybych mněl brejle já bich viděl líp já vobvykle nosím brejle jen do kina nebo u televize ale já řek že sou na chodbě. Já sem je dostal. (...) Já sem jim řek že sem nerozlil ingoust na ty karty a že sem nic neviděl v ingoustu. Voni řekli snad že mně stejně užijou. Já sem řek že slečna Kinianová mně nikdy tak neskouší jen psaní a čtení. Voni řekli že slečna Kinianová řekla že sem její nejlepší žák ve večerní škole pro dospělí protože já se nejvíc snažím a vopravdu se chci učit. (1976: 21)

V celém textu povídky (tj. nejen v počáteční a závěrečné fázi) můžeme pozorovat nadměrné užívání přivlastňovacích zájmen, které však spíše než záměrné snaze překladatele o jazykovou neobratnost přisuzujeme interferenci (29: *chňapla po mé ruce, většinu mého času*; 30: *má koordinace je špatná*), kterou může český čtenář vnímat jako známku překladovosti.

Na syntaktické rovině se Charlieho nízká mentální úroveň projevuje naprostou absencí interpunkce, častým parataktickým spojováním větných členů (22: *Pak budu moct číst a psát slova dobře a vědět moc věcí a bejt jako jiný lidi.*) i vět (23: *Všickni se smáli a měli sme se dobře a oni mně kupovali fůru pití a Joe řek Charlie je dělo když se napálí. 25: Všichni se na mě koukali a smáli se a já se cítil jako nahý.*), což jsou opět jevy charakteristické pro mluvenou a obecnou češtinu, podobně jako časté užívání kohezních výrazů *tak* a *pak*:

Tak sem dostal hroznej strach dyž doktor Nemur a doktor Strauss se vo to hádali. (...) Pak von říkal doktoru Nemurovi něco co sem nerozuměl. Tak co mluvili já sem si napsal některé slova. (1976: 22)

Známkou Charlieho slohové neobratnosti a formální nezkušenosti je i jednodušší systém spojek v počáteční a závěrečné fázi povídky (24: *To je jak zámek na dveře co se...*) a nestandardní slovosled (26: *Probrali jsme ty karty pomalu. 30: Doktor Strauss sem dochází téměř denně, ale řekl jsem mu, že s nikým nechci mluvit a nikoho nechci vidět. 30: Někdy večer se jdu projít.*). Je však otázkou, zda se v případě slovosledu skutečně jedná o úmyslnou neobratnost, nebo o neúmyslnou interferenci. Podobně je tomu i v případě užívání přítomného času tam, kde by přirozeněji zněl čas minulý (22: *Já sem hrozně pišnej dyž von řek že ne každej s IQ 68 to má. (...) Ono to mluví tak rychle, rychlejc než slečna Goldová co je učitelka 6 třídy a pamatuju se že ona mluví tak rychle že jsem jí nerozuměl.*). V obou případech se může jednat o další způsob úmyslné deformace textu, nicméně vzhledem k tomu, že tento jev můžeme pozorovat i v pozdější fázi vyprávění, kdy toto vysvětlení již v úvahu nepřipadá (29: *Když jsem znovu prohlížel záznamy a údaje o Algernon, zjišťuji, že je u ní patrná mentální regrese.*), jsme toho názoru, že se o záměr překladatele nejednalo.

S rostoucí inteligencí jsou výše uvedené jazykové nedostatky postupně odstraňovány, obecnou češtinu dočasně nahrazují spisovné tvary a o vyšší kultivovanosti Charlieho projevu svědčí i užití přechodníku (27: *Je to, jako by tuto část vlastního já ukryl, aby mě oklamal, předstíraje, tak jako mnoho jiných lidí, které jsem poznal, že je to, co není.*), vyšší míra kondenzace (29: *Vědom si důležitosti, jakou tato práce má pro Vás a doktora Nemura...*) i používání pasivních konstrukcí:

O doktoru Straussovi by se na druhé straně dalo říci, že je génius, ačkoliv cítím, že oblasti jeho vědění jsou limitovány. Byl vzdělán v tradici úzké specializace. Širší aspekty souvislosti s jinými obory byly opomenuty poněkud víc, než bylo nezbytné – i pro neurochirurga. Byl jsem šokován poznáním, že jediné starověké jazyky,

kteřé ovládá, jsou latina, řečtina a hebrejšřtina a že nezná téměř nic z matematiky.
(1976: 27)

V některých případech však hrozí, že bude čtenář vnímat vysokou koncentraci pasivních konstrukcí namísto například pro češřtinu přirozenějšího mediopasiva jako další rys interference naznačující překladovost textu (29: *...jaké fantastické úrovně vzdělanosti by se mohlo dosáhnout... namísto Černého ...by mohlo být dosaženo...*).

Posun v Charlieho vyjadřování je patrný i na lexikální rovině, kde se projevuje zejména větším variováním sloves uvozujících přímou a nepřímou řeč (26: *Vysvětlil, že tenkrát užil téměř přesně takových slov jako dnes.*), užíváním obrazných pojmenování (26: *Dnes jsem sebral veškerou svou odvahu...*), slov cizího původu (29: *experimentální, kooperativní, signifikantní, akceptovat*), odborných termínů (29: *mentální regrese, motorická aktivita, progresivní amnézie*), stejně jako volbou stylově vyšších a méně expresivních výrazů (24: *večírek*; 26: *léčka, popudit*; 28: *rozezřlil jsem se*; 30: *strážník*). Zároveň však Černý i nadále používá slova jako *brzo* (30) či *můžu* (28) namísto jejich stylově vyšších ekvivalentů *brzy* a *mohu*.

Hovoříme-li o poklesu expresivity v Charlieho vyjadřování, máme na mysli pouze pásmo vypravěče, nikoliv přímou řeč, v níž se v emočně vypjatých okamžicích silnějšímu výrazu nevyhne (28: *Držte huby a nechte ho na pokoji!*). Další expresivní výrazy (23: *vožřralí*; 25: *váhy v krámě*; 26: *mizerný oportunist, megera*; 31: *povaleč*) se pak koncentrují především do výpovědí ostatních postav, které mají podobu přímé, nepřímé či nevlastní přímé řeči. Pro řeč postav je typická částečná nekonzistentnost, pokud jde o tykání a vykání, tu je však možné vysvětlit jako další metodu vyjádření duševního vývoje Charlieho, který na začátku všem – s výjimkou slečny Kinianové – tyká, zatímco po operaci psychologovi, který mu zadává Rorschachův test, vyká.

4.1.1.2 Cizost textu

Nyní se již přesuňme od technik, pomocí nichž se Černý vypořádal s nestandardním způsobem vyprávění, k takovým prvkům v textu povídky, které může současný čtenář vnímat jako cizí a kterým jsme se s výjimkou několika případů interference doposud nevěnovali. Dle Popoviče dochází k napětí v překladu z důvodu rozdílu v čase a kultuře (1975: 176–203) a právě tyto dva aspekty jsou hlavním zdrojem napětí i v povídce *Růže pro Algernon*.

Časový rozdíl v případě prvního překladu Černého je dán odstupem 37 let, které současného čtenáře od vzniku českého textu dělí. Za poněkud nestandardní bychom tak

z dnešního pohledu označili sloveso *užít*, které Černý používá namísto dnes běžnějšího *použít*:

- 21: *Nevím proč ale říká že je to důležitý tak že budou vidět jestli mně mužou užít.*
- 23: *Dnes ráno Amos Borg co je předák u Doneganů užil mí méno když křičel na poslíčka Erného.*
- 24: *Užíval jsem čárku špatně.*
- 26: *Vysvětlil, že tenkrát užil téměř přesně takových slov jako dnes.*

Jako archaizující vnímáme např. i slovesa *vynajít* (24: *...nevadilo by kdybych vinašel že každéj není tak hodnej jak si myslím.*), *umiňovat si* (30: *Pořád a pořád si umiňuju, že musím něco udělat...*) či *polámat se* (31: *...můj televizor se polámal...*), stejně jako opakované zvolání *člověče* (24), či výrazy *předák* (23), *mírka* (25) a *desetník* (21).

Nicméně uvedený časový odstup ještě sám o sobě čtenáři nijak nenaznačuje cizí původ textu, ten mu prozrazují především kulturně-specifické jevy, mezi něž můžeme vedle jmen a názvů (*Charlie Gordon, Algernon, Doneganova Plastic Box Company*) zařadit především prostředí New Yorku, v němž se příběh odehrává, a některé další reálie, jako je např. *Americká asociace psychologů*. Vzniklé napětí mezi jazykem a prostředím dále posiluje občasná lokalizace, např. *šťastný desetník* (21) namísto pro americký kontext vhodnějšího *deseticentu pro štěstí*.

Vzhledem ke zmíněné lokalizaci a především vzhledem k četnosti jevů obecné češtiny použitých k deformaci textu se domníváme, že celkově se na ose mezi adekvátností a přijatelností povídka blíží spíše k **přijatelnosti**, tedy že se překladatel úmyslně snažil přiblížit text českému čtenáři. Výsledkem je jakýsi iluzionistický hybrid, v němž se mísí typicky české jevy s prvky výchozí kultury. Za snahu „přilákat“ českého čtenáře považujeme i název, v němž Černý (na rozdíl od textu povídky) nahradil neutrální květiny poetickými růžemi.

4.1.2 Růže pro Algernon (1993)

Redakční zásahy do původního českého textu povídky a z nich vyloučené rozdíly mezi oběma texty Černého je možné rozdělit do tří skupin. Do první z nich řadíme kvalitativní změny samohlásek (265: *vívojová správa*; 266: *snažím*; 267: *poňvadž*) a jiné drobné pravopisné odchylky (265: *natýdle* namísto *na týdle*; 267: *těškí* namísto *těšké*), u většiny z nichž je zpětně prakticky nemožné zjistit, zda za změnou stál úmysl či překlep. U některých pravděpodobně záměrných změn je patrná snaha o eliminaci obecně českých

jevů (266: *Byl moc hodnej.* namísto *Von byl moc hodnej.*; 274: *vopuštěný ostrov* namísto *vopuštěnej vovstrov*; 296: *všichni* namísto *všickni*), které jsou následně kompenzovány častější pravopisnou deformací (např. 267: *bláznivější* namísto *bláznivějši*).

Do druhé skupiny řadíme úmyslné stylistické úpravy, které byly dle našeho názoru motivovány snahou o modernizaci jazyka a lepší srozumitelnost (285: *mentálně retardovaný* namísto *mentálně opožděn*; 297: *řekněte doktoru Nemurovi ať se tak nerozčiluje...* namísto původního *...ať se tak neštve...*). Vedle jazykové modernizace však můžeme občas pozorovat i tendenci opačnou, která se projevuje např. použitím příznakového *lokál* (285) namísto neutrálního *podnik*. Do druhé kategorie dále řadíme i napravení některých nedostatků, o nichž jsme hovořili v předchozí podkapitole, především nahrazení původního dokonavého slovesa *udělal* za sloveso nedokonavé (267: *Pak sem dělal eště bláznivější skouški.*), a dále odstranění pravděpodobných projevů interference (287: *chňapla mi po ruce* namísto *chňapla po mé ruce*; 296: *hloupost* namísto *hloupá věc*, *ve třídě slečny Kinianový* namísto *ve slečně Kinianové třídě*).

Do poslední skupiny pak řadíme významné kompoziční změny, které naznačují, že musel být první text zřejmě krácen:

On řek že to je stejný a že mám dva druhi vnímání. Podvědomý a vědomý. A jeden neřekne druhému co dělá. (...) (Teď jsem se podíval na to slovo do slovníku. To slovo je podvědomí, subst.) (1976: 23)

On řek že to je stejný a že mám dva druhi vnímání. Podvědomí a vědomí (tak to říkal). A jeden neřekne druhému co dělá. (...) (Teď jsem se podíval na to slovo do slovníku. Je tam podvědomý, adj. O duševních procesech probíhajících mimo vědomí, např. podvědomý konflikt zájmů.) (1993: 272)

Zároveň však můžeme pozorovat i krácení druhého textu:

Doktor Nemur bil v kanceláři dyž mně doktor Strauss přived. Doktor Nemur mně nechtěl užít ale doktor Strauss řek že slečna Kinianová mně doporučila jako nejlepčí ze všeckejch co učí. Já mám rád slečnu Kinianovou protože vona je moc chitří učitel. A vona řekla Charlie dostaneš možnost. (1976: 22)

Doktor Nemur bil v kanceláři dyž mně doktor Strauss řek že slečna Kinianová mně doporučila jako nejlepčí ze všeckejch co učí. Já mám rád slečnu Kinianovou protože dostanu možnost. (1993: 268)

Spekulovat o motivaci těchto dvou konkrétních změn považujeme v této fázi analýzy za zbytečné, odhalují však jeden z jevů, na který se zaměříme v pozdější analytické fázi, kdy se srovnáním jednotlivých segmentů s předpokládaným výchozím textem pokusíme odhalit, do jaké míry byly texty kráceny a z jakého důvodu.

Ačkoli by toto stručné shrnutí mohlo naznačovat opak, celkově není rozdílů mezi oběma texty Černého mnoho, a jelikož byla většina úprav dle našeho názoru motivována

snahou redaktora o přiblížení textu současnému cílovému čtenáři, i nadále se, pokud jde o povídku *Růže pro Algernon*, držíme své původní hypotézy – vytvoření přijatelného, tj. pro českého čtenáře přirozeného textu.

4.1.3 Kytky pro Algernona (2003)

4.1.3.1 Jazyková charakteristika vypravěče

Ve svém textu povídky *Kytky pro Algernona* využívá Markus do značné míry stejných prostředků jazykové deformace jako Černý, my se však zaměříme především na rozdíly mezi nimi. Hlavní odlišnost spočívá v míře užívání jevů obecné češtiny. Některé z nich v projevu Markusova Charlieho zcela chybí (např. protetické „v“), jiné se v něm – v porovnání s Černým – vyskytují zcela minimálně, především diftongizace v koncovkách slov:

Dal mi ještě šanci a ukázal mi jinou kartu která bila polytá 2 druhy ingoustu červeným a modrým. Byl moc mylí a mluvil pomalu jako slečna Kinnianová a visvjetlil mi že to byl rour šach. (2003: 328)

Rozdíl je nejlépe patrný z přímého srovnání s Černým:

Tak to skusil s jinou kartou na který bili rosmazaný 2 druhy ingoustu červenej a modrej. Von byl moc hodnej a mluvil pomalu jako slečna Kinianová a visvjetlil mně že to byl grošák. (1976: 21)

Obecně je možné říct, že Markus má tendenci ponechávat standardní koncovky spisovné češtiny a chybějící jazykovou deformaci kompenzovat spíše pravopisnými chybami, především nesprávným používáním „i/y“ (podobně 327: *takoví milí mladík; bílích karet; když sem byl malí*), k užívání nespisovných koncovek se uchyluje spíše výjimečně (327: *použijou*). Podobně se Markus diftongizaci vyhýbá i v kořenech slov a namísto ní opět raději deformuje pravopis (328: *nové bríle*; 329: *vymíšlet*; 332: *přemíšlím*). Chybné užívání „i/y“ je v Charlieho projevu u Markuse poměrně hojné, v jeho důsledku však občas dochází k nežádoucímu měkčení, které může na čtenáře působit rušivě (327: *tídney*; 329: *vždicky*).

Markus využívá i kvalitativních změn samohlásek (327: *Povidal posat' se Charlie ještě neni konec.*), ve srovnání s Černým však v mnohem menší míře:

Doktor Strauss povídá že mám zapysovat vjeci které si mislím a všechno co se mi od te' stane. Nevým proč ale on říká, že je to důležité abi se mohli rozhodnout jestly mně použijou. (2003: 327)

Doktor Strauss říká abich psal co myslim a každou věc co se stane oted'ka. Nevim proč ale říká že je to důležitý tak že budou vědět jestli mě mužou užít. (1976: 21)

Podobně je tomu i v případě zjednodušování souhláskových skupin, především v koncovkách slov. Dobře patrné je to na příkladu uvozovacího slovesa „řít“ – zatímco Černý velice často zkracuje minulý tvar jednotného čísla na „řek“, Markus koncovku zachovává:

Řekl sem mu že možná potřebuju nové brýle. Napsal něco na papír a já sem dostal strah že sem ten test pokazil. Řekl sem mu to je moc pječná kaňka s malými tečkami kolem okrajů. Tvářil se smutně tak to asi nebilo ono. Řekl sem prosím nechte mně to skusit znovu. (2003: 328)

Z ukázky je zřejmé, že naopak na začátku slov se Markus zjednodušování souhláskových skupin nebrání (podobně 327: *neska*), takto deformovaná slova však zároveň často kombinuje i s jejich spisovnými tvary:

Říkal sem slečna Kinnianová to už povídala. Ale mně je jedno jestli to bolí. Pak jsem musel d'elat další divné testy. (2003: 329)

Stejně jako Černý i Markus pracuje se souhláskovými změnami (327: *teť, posat' se, kdyš, ingoust*; 330: *lická bitost*) a fonetickým přepisem slov (330: *ík vé*; 335: *egzistuje*). Vedle fonetického nahrazování písmene „ě“ slabikou „je“ (328: *pječná*; 331: *úspjeh, vjeda*) využívá především chybného užívání háčku (327: *deňíkový záznam; mlad'ík*). Občas se však od fonetické podoby slov odchýlí, což může – podobně jako výše zmiňované měkčení – působit na čtenáře rušivě (327: *zpoustu, strah*).

Vzhledem k již zmíněné tendenci zachovávat spisovné koncovky sloves (328: *nemohl*; 330: *nejedl*) má hlavní morfologický prostředek komolení slov v pásmu řeči vypravěče podobu neexistujících deklinačních tvarů substantiv (327: *březena*; 330: *bludišťata*) a neexistujících tvarů adjektiv (328: *nejlepší*).

Rozdíl mezi Markusem a Černým je patrný i na lexikální rovině, neboť Markusův Charlie i v počáteční fázi vyprávění preferuje stylově vyšší tvary slov (329: *také*; 330: *tento týden*; 334: *mohu*). V kombinaci s méně častým užíváním jevů obecné češtiny, zachováváním spisovných koncovek sloves a větším variováním uvozovacích sloves tak působí projev Markusova vypravěče v porovnání s Černým kultivovaněji:

Ty kaňky sou hloupé. A ty obrázky také. Rád nakreslím obrázek pána a paní ale nebudu o lideh lhát. Bolí mě hlava z toho že se snažím tolik přemýšlet. (2003: 333)

Ty inkoustoví skvrny sou hloupí. A ty vobrázky sou taki hloupí. Já rád maluju obrázky lidí ale nebudu si vymejšlet lži. Bolí mně hlava jak skouším mislet tak moc. (1976: 22)

Podobně:

Kvůli té bláznivé televizi jsem celou noc nemohl spát. Jak mohu usnout když mi někdo celou noc křičí bláznivé věci do uší. A ty praštěné obrázky. Panečku. (2003: 334–335)

Ta cvoklá televize mě nenechala celou noc spát. Jak můžu spát když mě něco celou noc piští do uch. A ty praštěný obrázky. (1976: 23)

Stejně jako Černý, ani Markus nepoužívá v počáteční a závěrečné fázi vyprávění interpunkci, a taktéž preferuje parataktické spojování větných členů a vět:

Šel sem tam a posadil se na svou starou židly v poslední řadě a ona se na mě divně podívala a řekla mi Charlesi. (...) Rosplakala se a vyběhla ze třídy všichni se na mě dívaly a já sem poznal že to nejsou ti samý lidé co bývali v mé třídě. Pak sem si náhle vzpomněl na operaci a na to že sem byl chitry a řekl sem panečku udělal sem ze sebe tedy pjekného Charlieho Gordona. (2003: 360–361)

Zároveň je ale u Markuse patrná i jistá tendence ke zlogičťování a dovysvětlování, která se v počáteční fázi vyprávění projevuje na syntaktické rovině mj. užíváním spojky „a tak“:

Řekl ano a tak mi připadalo že sem dobrý. (2003: 327) – Von řek ano a mně bylo dobře. (1976: 21)

Pak řekl dr Nemurovi něco čemu sem nerozuměl a tak když mluvily nějaká slova sem si napsal. (2003: 330) – Pak von říkal doktoru Nemurovi něco co sem nerozuměl. Tak co mluvili já sem si napsal některý slova. (1976: 22)

S rostoucí inteligencí a postupným odstraňováním uvedených nedostatků se kultivovanost projevu Markusova vypravěče dále zvyšuje, a dostává se tak do ostrého kontrastu s expresivním a hovorovým vyjadřováním ostatních postav, např. Fanny:

„Bylo moc zlý, když Eva poslechla hada a snědla jabko ze stromu poznání. (...) Kdyby se to nestalo, žádněj z nás by nemusel zestárnout, bejt nemocnej a umřít.“ (2003: 347)

Podobně:

„On není tak blbej. Je lehčí všechno rozbít než to umejvat.“ (2003: 347)

Zatímco u Charlieho se Markus obecné češtině pokud možno vyhýbá, vidíme, že v přímé řeči ostatních postav ji využívá poměrně hojně. Naopak lékaři si na rozdíl od Černého v Markusově verzi vykají, čímž se prohlubuje odstup mezi nimi a posiluje jejich vzájemná rivalita.

4.1.3.2 Cizost textu

Díky pouze desetiletému časovému odstupu Markusova překladu od současnosti je jazyk povídky v porovnání s Černým o poznání modernější (331: *úplně nejvíc, super man*; 332: *fajn*), přesto však již stihly některé použité obraty zastarat (340: *To je hlína.*).

Hlavním zdrojem napětí v textu je tak pro současného českého čtenáře americké prostředí příběhu a s ním související cizí jména (*slečna Kinnianová, pan Donnegan*) a realie, z nichž některé bychom v Černého textu hledali marně:

Slečna Kinnianová říká Možná je to jiný jazyk nebo něco takového. Ale většinou to zní americky. (2003: 335)

Slečna Kinnianová říká možná že je to cizí řeč nebo co. (1976: 23)

Dalším cizím prvkem v Markusově textu je kurzíva, která ve výchozím textu pravděpodobně sloužila ke zdůraznění některých slov, jelikož je ale čeština schopna vyjádřit důraz prostřednictvím slovosledu, je v českém textu kurzíva často nadbytečná, pro čtenáře rušivá a tím i nežádoucí:

*Neznám ty druhá 2 slova, ale vím, co znamená **test**.* (2003: 329)

*Povídali že to je **bludiště** a že já mám projít úplně stejným **bludištěm** jako Algernon. Nechápal sem jak sme mohli mýt stejné **bludiště** když Algernon měl krabici a já papýr ale neřekl sem nic.* (ibid.)

*Ale rozhodně se chytřejší **necítím**.* (ibid.: 337)

Při zařazování povídky *Kytky pro Algernona* na osu přijatelnosti a adekvátnosti se neubráníme jejímu srovnání s povídkou *Růže pro Algernon*. V porovnání s ní se dle našeho názoru blíží Markusův text spíše k **adekvátnosti**, a to především z důvodu zachování kurzívy, reálií a pravopisu cizích jmen, a dále z důvodu upřednostňování pravopisných metod deformace textu namísto užívání jevů obecné češtiny.

4.2 Ověření hypotéz

K ověření stanovených hypotéz bylo vybráno pět ukázek postihujících kompletní vývojovou křivku hlavního hrdiny. První dvě ukázky zachycují vyprávění Charlieho před proměnou, třetí a čtvrtá po ní a poslední ukázka popisuje jeho závěrečnou regresi. V rámci jednotlivých ukázek jsme srovnávali segmenty odpovídající odstavcům předpokládaného výchozího textu.¹⁰

V předchozí podkapitole jsme již naznačili, že oba překladatelé využívali při deformaci psaného textu řady ryze českých jazykových prostředků. Tato volba byla pravděpodobně motivována skutečností, že rozdíly mezi zvukovou a psanou podobou

¹⁰ Černý a Markus pracovali s odlišnými předlohami, pokud jde o médium, horizontální členění textu i některé jeho formální rysy (ilustrace, kurzíva apod.), textově však byly povídky shodné. Pro větší přehlednost proto budeme v obou případech považovat za předpokládaný výchozí text povídku, kterou v roce 1959 otiskl časopis *Fantasy & Science Fiction*.

angličtiny jsou větší, než u češtiny, a překladatelé tak měli potřebu deformační ztráty nějakým způsobem kompenzovat. Tam, kde si Keyes často vystačil pouze s fonetickým prepisem, byli proto čeští překladatelé nuceni zapojit větší jazykovou invenci, v některých případech se navíc zřejmě rozhodovali i mezi snadněji zkomolitelným řešením a významově přesnějším ekvivalentem. Naznačují to i názvy Charlieho zpráv, kdy originální *progris report* (1959: 5) překládá Černý jako *vívojová sprava* (1976: 21), resp. *vívojová správa* (1993: 265), zatímco Markus jako *deňíkový záznam* (2003: 327). Za významově nejpřesnější v tomto konkrétním případě považujeme řešení Podaného, který se rozhodl pro *pracovní hlášení* (2000: 9).¹¹

Nestandardní způsob vyprávění kladl na překladatele také potřebu poradit si s Charlieho novotvarem typu *amazeds* (1959: 7) – *bludižště* (1976: 21) / *bludišťata* (2003: 330) či *raw shok* (1959: 6) – *grošák* (1959: 21) / *rour šach* (2003: 328), občas bylo nutné cílovému jazyku přizpůsobit i delší pasáže:

I have lots of trouble with through that you say threw and enough and tough that you dont say enew and tew. You got to say enuff and tuff. (1959: 13)

Mám moc starostí s psaním i a y protože říkám vipadat a píšu vypadat a říkám chitry ale píšu chytrý. (1976: 24)

Nešlo mi do hlavy proč se píše zpívat a říká spívat a taky se píše být a bít i když se to říká stejně. (2003: 338)

Technikám jazykové deformace jsme se podrobně věnovali v předchozích podkapitolách, nebudeme se proto opakovat a pouze shrneme, že oba překladatelé zvolili v tomto případě metodu zdomácnování, pomocí níž přiblížili své texty cílovému čtenáři a tím i přijatelnosti, přičemž Markus více využíval neutrálnější pravopisné deformace, zatímco Černý jevů obecné češtiny.

V podkapitole věnující se povídce *Růže pro Algernon* (1976) jsme zmínili možnou interferenci. Při srovnání českého textu s předpokládaným originálem se tato teorie potvrzuje, a co víc, jako interference se jeví i to, co jsme při prvním čtení vnímali spíše jako úmyslnou stylizaci vyjadřující jazykovou neobratnost mentálně zaostalého mluvčího:

Dr. Strauss says I shud rite down what I think and evrey thing that happins to me from now on. I dont know why but he says its importint so they will see if they will use me. I hope they use me. Miss Kinnian says maybe they can make me smart. I want to be smart. My name is Charlie Gordon. I am 37 years old and 2 weeks ago was my birthday. (1959: 5)

¹¹ Z důvodu značných jazykových a kompozičních rozdílů mezi povídkou a románem na straně jedné a omezeného rozsahu diplomové práce na straně druhé bohužel není možné zapojit do analýzy i Podaného překlad, v tomto konkrétním případě jsme však považovali za vhodné zmínit i jeho řešení.

Doktor Strauss říká abich psal co myslím a každou věc co se stane otedka. Nevím proč ale říká že je to důležitý tak že budou vidět jestli mně mužou užít. Snad mužou. Slečna Kinianová říká že snad mě udělaj chitry. Chci být chitry. Menuju se Charlie Gordon. Sem 37 let starý a před 2 tejdny sem mněl narozeniny. (1976: 21)

V této úvodní pasáži Černý zcela kopíruje slovosled originálu a pouze nahrazuje jednotlivá slova českými ekvivalenty. Doslovnost je obzvlášť patrná z označených výrazů, které by bylo možné nahradit v češtině přirozeněji znějícím *všechno, uvidí a je mi 37 let*, a především ze srovnání s méně doslovným Markusem:

Doktor Strauss povídá že mám zapysovat vjeci které si mislím a všechno co se mi od teř stane. Nevým proč ale on říká že je to důležité abi se mohli rozhodnout jestly mně použijou. Doufám že mně použijou. Slečna Kinnanová povídá že ze mně možná udělaj chitryho. Chci být chitry. Menuju se Charlie Gordon. Je mi 37 let a před 2 tídny sem mněl narozeniny. (2003: 327)

Tendenci k doslovnému překladu můžeme pozorovat u Černého i v dalších předoperačních záznamech:

I dont think I passed the raw shok test. (1959: 6)

Ne mislím že sem udělal toho grošáka. (1976: 21)

Pro srovnání uveďme Markusův překlad, v němž využil modulace:

Mislím že sem ten rour šach pokazyl. (2003: 327)

Podobně:

Dr Strauss and Dr Nemur say it dont matter about the inkblots. I told them I dint spill the ink on the cards and I coudnt see anything in the ink. (1959: 6)

Doktor Strauss a doktor Nemur říkají že to nevadí ty ingoustoví skvrny. Já sem jim řek že sem nerozlil ingoust na ty karty a že sem nic neviděl v ingoustu. (1976: 21)

Dr Strauss a dr Nemur říkají že na těch kaňkách nezáleží. Řekl sem jim že sem ty karty tím ingoustem nepolil a že sem v tom ingoustu nic nevyděl. (2003: 328)

I v tomto případě Černý zachovává anglický slovosled, díky čemuž se do rematické pozice dostává téma a v důsledku toho zní celá výpověď v češtině nepřirozeně. Za interferenci je dle našeho názoru možné považovat i překlad *inkblots* jako *inkoustové skvrny* namísto *kaňky*, pro něž se rozhodl Markus. Ten naopak slovosled češtiny respektuje, jisté náznaky interference ovšem můžeme pozorovat i u něj, konkrétně máme na mysli zachování zkratky před jmény lékařů a nahrazování určitých členů ukazovacími zájmeny i tam, kde by mohla být vynechána. V tomto případě se však mohlo jednat o úmyslný prostředek pro navození dojmu hovorovosti.

Černého doslovnost vede občas k významovým omylům, kdy např. na rozdíl od Markuse překládá chybně sloveso *see* jako *vidět*, nikoli jako *chápat*:

I dint see how we could have the same amazed if Algernon had a box and I had a paper but I dint say nothing. (1959: 7)

Já sem neviděl jak můžete mít stejný bludiště dyž Algernon má krabici a já papír ale neřek sem nic. (1976: 21)

Nechápal sem jak sme mohli mýt stejné bludiště když Algernon měl krabici a já papír ale neřekl sem nič. (2003: 329)

Překladařova doslovnost pochopitelně způsobuje odklon cílového textu od přijatelnosti, tj. přirozenosti, zároveň je ale třeba poznamenat, že u Černého se doslovnost v této intenzitě vyskytuje pouze v počáteční a závěrečné fázi povídky, a je proto možné, že se nejednalo o nevědomou interferenci, ale o úmyslný prostředek, který měl posloužit k většímu kontrastu mezi oběma póly Charlieho mentálního vývoje. Ve fázi rostoucí inteligence hlavního hrdiny naopak u Černého převažuje volný překlad nad doslovným, a nelze proto zcela vyloučit, že se skutečně mohlo jednat o promyšlenou součást překladařovy metody. Volnost překladu Černého v pooperační fázi srovnáme s Markusem, u něhož je možné pozorovat spíše opačnou tendenci, tedy snahu o co možná největší věrnost výchozímu textu:

I feel sick inside. Not sick like for a doctor, but inside my chest it feels empty like getting punched and a heartburn at the same time. (1959: 14)

Není mi dobře. Nejsem nemocný, ale uvnitř se cítím prázdný jako provrtaný a spálený zároveň. (1976: 24)

Je mi špatně. Ne špatně, jako kdybych byl nemocný, ale v útrokách mám pocit prázdnoty, jako kdyby mě někdo praštil do břicha a ještě k tomu bych dostal pálení žáhy. (2003: 340)

V tomto případě se Markus pokusil zachovat obraz výchozího textu, který však dle našeho názoru působí v češtině poněkud nepřirozeně. Markusova snaha držet se výchozího textu, popř. tendence k jeho intelektualizaci zlogičťováním a dovysvětlováním je patrná i z následujících ukázek (pro srovnání uvádíme i řešení Černého):

Then when I got up... (1959: 14) – Když jsem se po jednom ze svých pádů sebral ze země... (2003: 340) – Pak když jsem vstal... (1976: 25)

...when I was a kid I always failed tests in school and I spilled ink to. (1959: 5) – ...když sem byl malí vždycky sem pokazyl testy ve škole a polyl je ingoustem. (2003: 327) – ...dyž sem byl malej dycky sem propad ve všech skouškách ve škole a rozlil ingoust. (1976: 21)

S intelektualizací úzce souvisí i další z rysů Markusova textu, a to tendence k výrazovému zesilování:

What a dope I am! (1959: 14) – Jsem tedy pěkný hlupák, jen co je pravda! (2003: 339) – Jsem to ale popleta! (1976: 24)

I'm ashamed. (1959: 15) – Strašně se stydím. (2003: 341) – Stydím se. (1976: 25)

...it is important for him to feel that his work is accepted by the world. (1959: 20) – ...je pro něj důležité mít pocit, že svět jeho práci přijímá s nadšením. (2003: 348) –

Proto je pro něj tak důležité vědět, že jeho práce je akceptována světem. (1976: 27)

U Černého můžeme naopak pozorovat opačnou tendenci, tedy sklon k výrazovému zeslabování:

Ever since that night TV. That late late late late late show. (1959: 11) – *Vod tý první noci s televizí. Vod těch nočních představeních.* (1976: 23) – *Od té doby co si pouštím tu televizi. Ty úplně nejvíc nejvíc noční pořady.* (2003: 335)

„...you'll keep climbing up and up, and see more and more, and each step will open new worlds that you never even knew existed.“ (1959: 18) – *„...ty Charlie, šplhej. Každá přička ti otevře svět, o jehož existenci jsi neměl ani tušení.“* (1976: 27) – *„...ty budeš šplhat dál a dál a každý krok ti otevře nové světy, o nichž jsi ani netušil, že existují.“* (2003: 345–346)

Ze srovnání českých textů povídky vyplynulo podezření, že byly Černého překlady pravděpodobně kráceny. Srovnání s výchozím textem tuto domněnku potvrdilo. Především starší z obou překladů se vyznačuje řadou výpustek, které je možné rozdělit do několika skupin. Do první z nich řadíme krácení, které zásadním způsobem nemění celkové vyznění cílového textu:

When I pointed out that writing was such a slow process that it makes me impatient with my poor handwriting, he suggested I learn to type. It's much easier to write now because I can type seventy-five words a minute. (1959: 20)

Když jsem podotkl, že psaní je příliš pomalý proces, navrhl, abych se naučil psát na stroji. Nyní je to mnohem jednodušší, protože už dokážu napsat téměř sedmdesát slov za minutu. (1976: 27)

V tomto případě Černý zcela vypouští informaci o ošklivém rukopisu, jejím vynecháním se však nijak nemění celkové vyznění výpovědi. Oproti tomu ponížení počtu slov, které je Charlie schopen za minutu napsat, bychom označili za negativní posun. Do první kategorie „nevinných“ výpustek můžeme dále zařadit následující:

I was very skared even tho I had my rabbits foot in my pockit because when I was a kid I always faled tests in school and I spilled ink to. (1959: 5) – *Moc sem se bál i když sem měl zaječí tlapku poněvadž dyž sem byl malej dycky sem propad ve všech skouškách ve škole a rozlil ingoust.* (1976: 21)

...then I got sleepy or sick. (1959: 12) – *...myslím že mě bylo špatně.* (1976: 23)

Ani některé další případy krácení nemění smysl cílového textu, významově jej však ochuzují:

I beat Algernon! I dint even know I beat him until Burt the tester told me. Then the second time I lost because I got so exited I fell off the chair before I finished. But after that I beat him 8 more times. (1959: 12) – *Porazil jsem Algernon. Vůbec jsem to nevěděl až mně to řek asistent Burt. Po druhý jsem zasejz prohrál protože jsem byl tak rozrušenej že jsem spad ze židle. Ale pak jsem ji porazil.* (1976: 23)

I ran out into the street and I threw up. (1959: 15) – *Utekl jsem ven.* (1976: 25)

Totéž je možné říct i o přímé řeči Fanny, v níž zmiňuje prvotní hřích Adama a Evy:

She stared down at her work and I turned to leave. Without looking at me, she said: „It was evil when Eve listened to the snake and ate from the tree of knowledge. It was evil when she saw that she was naked. If not for that none of us would ever have to grow old and sick, and die.“ (1959: 19)

Strnule se dívala na svou práci a vypadala, jako by chtěla odejít. Aniž se na mne podívala, řekla: „Kdyby Eva neposlouchala hada a nejedla ovoce ze stromu poznání, nikdo z nás by nebyl starý a nemocný a nikdo by nezemřel.“ (1976: 27)

Důvodem vypuštění poznámky o Evině nahotě byla zřejmě obava z možné morální újmy dětského čtenáře. Zajímavý je i významový posun v druhé větě prvního souvětí, který je ještě více umocněn v pozdější verzi z roku 1993, a co víc, objevuje se dokonce i v Markusově překladu:

Strnule se dívala na zem a vypadala, jako by chtěla odejít. (1993: 282)

Pohlédla směrem ke svému pracovišti a obrátila se k odchodu. (2003: 347)

Černý také zcela vypouští některé kulturně-specifické jevy, např. již zmiňovanou poznámku o americké angličtině (1959: 11), a v jeho první verzi překladu bychom u prvního záznamu Charlieho marně hledali rok 1965, v němž se příběh odehrává. Můžeme pouze hádat, zda se jednalo o přehlédnutí či úmyslnou (auto)cenzuru ve snaze potlačit (byť smyšlený) důkaz o existenci vědecko-technické převahy západu. Pokud by vypuštění letopočtu bylo skutečně záměrné, opět by to – stejně jako výpustky kulturně-specifických jevů a zmínky o Evině nahotě – svědčilo o příklonu překladatele směrem k přijatelnosti cílového textu.

Poslední kategorie výpustek již hraničí se závažnou manipulací výchozího textu. Sem řadíme např. vypouštění některých výpovědí zpochybňujících trvalý charakter pokusu:

They said you know it will probly be tempirery. I said yes. Miss Kinnian told me. I dont care if it herts. (1959: 6) – Voni řekli víš to bude chvíli trvat já řek ano. Slečna Kinianová to taky řekla. (1976: 21)

She said I have confidence in you Charlie the way you struggled so hard to read and right better than all the others. At werst you will have it for a littel wile and your doing something for science. (1959: 12) – Řekla věřila jsem ti Charlie protože si se tak moc snažil číst a psát líp než ostatní. (1976: 24)

Zatímco negativní posun v prvním příkladě mohl být způsoben nepochopením originálu v důsledku jazykové deformace, v druhém případě není pochyb o tom, že se jednalo o záměr. U Markuse v žádném z uvedených případů ke krácení nedochází, výpustky však zcela ojediněle nalezneme i u něho, jejich motivace však není zřejmá:

She got sore and put her picturs away. I don't care. It was sily. I gess I faled that test too. (1959: 7) – Namýchla se a schovala obrázky pryč. Řekl bich že sem tenhle test také pokazil. (2003: 329)

Za negativní posun u Černého můžeme označit následující případ vypuštění jistotní modality a transformace podmínkové věty na větu časovou (pro srovnání uvádíme vždy i Markusův překlad):

They said that maybe they will still use me. (1959: 6) – Voni řekli že mně stejně užijou. (1976: 21) – Řekli mi že mě možná stejně použijí. (2003: 328)

I told myself Charlie if they make fun of you dont get sore because you remember their not so smart as you once thot they were. (1959: 29) – Řek jsem si Charlie až se ti budou smát nenaštvi se protože víš že nejsou chytrý jak sis myslel. (1976: 31) – Říkal sem si Charlie když si z tebe začnou dělat legraci nezlob se na ně protože si dobře pamatuješ že nejsou tak chitří jak sis kdysi mислеl že jsou. (2003: 360)

Další negativní posuny Černého pak pramení z nepochopení originálu:

Joe said I should dance with Ellen and she would teach me the steps. (1959: 14) – Pak Joe řekl, že bych měl tancovat s Ellen, že mě bude učit stepovat. (1976: 25)

Then I saw it was the same way as Miss Kinnian was trying to tell me, but I didn't get it. (1959: 14) – Pak jsem taky uviděl co se mně slečna Kinnianová snažila vysvětlit. (1976: 24)

Dr. Strauss said Dr. Nemur was more interested in the Chair of Psychology at Princeton than he was in the experiment.(1959: 17) – Doktor Strauss pak prohlásil, že že doktor Nemur víc zajímá o křeslo psychologie v Princetonu než o celý pokus. (1976: 26)

Zatímco první dva negativní posuny se objevují i v pozdější verzi Černého z roku 1993, poslední byl pozměněn na *křeslo psychologa* (1993: 280), což však stále přesně nevystihuje význam výchozího textu. Naopak Markus tento obrat správně překládá jako *místo vedoucího katedry psychologie* (2003: 344). Jen o odstavec dříve se však stejně jako Černý neubrání negativnímu posunu ani on:

Dr. Strauss and Dr. Nemur don't seem to be getting along so well. They're arguing all the time. This evening when I came in to ask Dr. Strauss about having dinner with Miss Kinnian, I heard them shouting. (1959: 15)

Připadá mi, že dr. Strauss a dr. Nemur spolu nevycházejí příliš dobře. Neustále se spolu hádají. Když jsem se dnes večer přišel zeptat dr. Strausse na večeři se slečnou Kinnianovou, slyšel jsem ho křičet. (2003: 344)

Zdá se, že doktor Strauss a doktor Nemur spolu v poslední době příliš dobře nevycházejí. Pořád se hádají. Dnes večer, když jsem se přišel doktora Strausse zeptat na tu večeři se slečnou Kinianovou, slyšel jsem, jak křičel. (1976: 26)

Za nejslabší místo Markusova překladu považujeme nevlastní přímou řeč, kterou překladatel v porovnání s výchozím textem (i překladem Černého) v některých případech nahrazuje méně dynamickou nepřímou řečí:

He said pepul see things in the ink. I said show me where. He said think. I told him I think a inkblot but that wasn't rite eather. (1959: 6)

Povídal že lidé v ingoustu vidí věci. Zeptal sem se kde. Řekl mi at' mislím. Řekl sem mu že si mislím že to je kaňka ale to bylo také špatně. (2003: 328)

Řek lidi vidí věci v ingoustu. Já řek ukaž mi kde. Von řek misli. Řek sem mu že mislím na ingoustovou skvrnu ale to taki nebilo dobře. (1976: 21)

Jinde zase jako by se Markus nedokázal rozhodnout mezi nepřímou a nevlastní přímou řečí:

They said Miss Kinnian told that I was her bestist pupil in the adult nite scool becaus I tryed the hardist and i reely wantid to lern. (1959: 7) – Povídali že slečna Kinnianová říkala já sem její nejlepší žák ve večerní škole pro dospělé protože se snažím nejmíc ze všech a opravdu se chci učít. (2003: 328) – Voni řekli že slečna Kinianová řekla že sem její nejlepčí žák ve večerní škole pro dospělí protože já se nejmíc snažím a vopravdu se chci učít. (1976: 21)

I said the man yesterday said I should tell him what I saw in the ink she said that dont make no difference. (1959: 6) – Řekl sem pán včera říkal mám mu říct co vidím v ingoustu ona řekla že na tom nezáleží. (2003: 329)¹²

Naopak v již zmiňované přímé řeči ostatních postav se Markusovi díky obecné češtině daří navodit dojem hovorovosti. I Černého dialogy působí přirozeně, v některých případech však kontrastuje přímou řeč opačným směrem než Markus (i originál), tj. směrem k větší spisovnosti:

"Here, sonny, over here there's a nice piece behind you..." | "C'mon, do it again..." | "He's not so dumb. It's easier to break 'em than to wash 'em." (1959: 22)

„Tady máš pěkněj střep, zrovna za sebou...“ | „No tak, udělej to ještě jednou...“ | „Není tak hloupý. Je snazší nádobí rozbít než umýt...“ (1976: 28)

„Dávej bacha, synku, támhle za sebou jsi přehlédld pořádně velkej střep!“ | „Bravo, opakovat!“ | „On není tak blbej. Je lehčí všechno rozbít než to umejvat.“ (2003: 350)

Pokud jde o přístup obou překladatelů ke kulturně-specifickým jevům, do značné míry potvrzuje námi stanovené hypotézy – zatímco Černý je buď vypouští (již zmiňovaná americká angličtina), nebo substituuje domácí analogií (21: *šťastný desetník*), Markus se naopak důsledně drží výchozího textu. Rozdíl v jejich přístupech nejlépe vystihuje Algernon – zatímco Markus zachovává mužský rod, Černý se rozhodl přizpůsobit pohlaví gramatickému rodu a z myšáka udělal myš. V kontextu těchto dvou odlišných přístupů je pak o to více překvapivé rozhodnutí Černého zachovat název Charlieho pracoviště v originále (*Doneganova Plastic Box Company*) a Markusův překlad téhož (*Donneganova továrna na plastové krabice*).

¹² Černý vynechává.

4.3 Vyhodnocení analýzy a stanovení invariantů

Z provedené analýzy vyplynulo, že v rámci řešení jednotlivých překladatelských problémů se oba překladatelé střídavě pohybovali mezi oběma póly na ose přijatelnosti a adekvátnosti. Zatímco po prvním čtení povídky *Růže pro Algernon* jsme jednoznačně označili přístup Černého za přijatelný, po srovnání s předpokládaným výchozím textem se ukázalo, že především v počáteční a závěrečné části vyprávění se překladatel blížil svou věrností gramatickým strukturám předlohy spíše adekvátnosti. S největší pravděpodobností se jednalo o vědomé rozhodnutí, které mělo posílit kontrast mezi počáteční a vrcholnou mentální úrovní hlavního hrdiny. Naopak v pozdější fázi vyprávění Černý překládal volněji, což dokládá i řada výpustek, z nichž minimálně část byla jasně motivována snahou přiblížit text povídky cílovému čtenáři. Vzhledem k těmto úpravám výchozího textu a také k překladatelovu zdomácnování kulturně-specifických jevů se domníváme, že počáteční normou překladatele (*initial norm*, srov. Toury 1995) skutečně byla přijatelnost, tedy eliminace cizorodých prvků, od této počáteční normy se však v rámci řešení některých konkrétních situací odchýlil. Naopak Markusův překlad jsme po prvním čtení označili za adekvátní, což provedená analýza úplně nepotvrdila. I Markusův text vykazuje řadu rozhodnutí blízcích se spíše přijatelnosti, srovnáme-li však přístup obou překladatelů vůči sobě, jeví se Markusův jako adekvátnější, a to především z důvodu zachování mužského rodu u Algernona, používání kurzívy i ke zdůraznění slov nacházejících se v rematické pozici, nekrácení textu a zachovávání kulturně-specifických jevů. V kontextu srovnání obou českých textů bychom tedy povídku *Kytka pro Algernon* skutečně zařadili blíže k adekvátnosti.

Odlíšný přístup obou překladatelů může do jisté míry souviset s dobovou literární normou, resp. již zmiňovanou snahou v 70. a 80. letech 20. století o přiblížení sci-fi literatury i čtenářům, kteří vědeckofantastické příběhy neuznávali, a naopak porevolučním opětovným uzavíráním komunity sci-fi do sebe. Zároveň mohou být odlišné metody překladatelů známkou vývoje překladatelské normy, který by naznačoval postupný odklon od „nadbíhání“ českému čtenáři a jeho postupné přivykání na větší míru zcizování. Tato teorie by však měla být ověřena na větším počtu dobových překladů i původní tvorby, neboť ze srovnání pouze dvou překladů není možné vyvozovat obecně platné závěry.

Pokud jde o invariant, oběma překladatelům se podařila zachovat základní vývojová křivka hlavního hrdiny. Zachován je i postoj Charlieho k ostatním postavám, ovšem změnou pohlaví Algernon u Černého se otevírá prostor zcela novým konotacím, které

v dramatinzacích dále rozvedli Říhová a Heger. Oba překladatelé zachovali morální rozměr příběhu i vzájemnou rivalitu mezi lékaři, kterou částečně posiluje jejich vzájemné vykání v podání Markuse. Krácený překlad Černého, z něhož mizí varovné signály naznačující dočasný charakter operace, posilují čtenářovu „nepřipravenost“ na tragické vyznění příběhu.

4.4 České dramatinzace

Doposud jsme povídku *Flowers for Algernon* dle kontextu střídavě nazývali oběma českými názvy, tedy *Růže pro Algernon* i *Kytky pro Algernona*, ve zbytku práce však již budeme používat výhradně název Černého, neboť právě jeho překlad zásadním způsobem ovlivnil následný český život Keyesovy povídky tím, že stál na počátku tří nejhmatatelnějších produktů zdejšího receptivně-produktivního dění – původní rozhlasové hry a dvou divadelních dramatinzací. Jejich existencí se jednak rozšířil okruh potencionálních příjemců povídky, zároveň ale jejich prostřednictvím začala *Růže pro Algernon* žít svým vlastním životem.

4.4.1 Růže pro Algernon v rozhlase

Jedním z projevů „vlastního žití“ zkoumaného díla je substituce jména hlavního hrdiny českým ekvivalentem, pro niž se ve své rozhlasové dramatinzaci rozhodla Říhová. K částečné fonetické a gramatické adaptaci v zájmu přijatelnosti pak došlo i u Algernon, jejíž jméno je namísto [ˈældʒərnɒn] vyslovováno [ˈalɡɛrnɒn], popř. nahrazováno zájmenem, či obecným podstatným jménem „myš“:

Já sem nevěděl jak můžeme mít stejný bludiště dyž myš má krabici a já papír, ale neřek sem nic sem chtěl udělat skoušku a bych byl chytrý. (...) Ta skouška byla nejzlejší než ty předtím protože sme to dělali desetkrát a pokaždý v jinym bludišti a pokaždý miš vyhrála. Nevěděl sem že miši sou tak chytri. Možná to bylo tím že to byla bílá myš. Možná bílý miši sou víc chytri než jiný miši. Moc chytrá miš to byla to bludiště bylo fakt moc těžký. (1988: 3–4)

Tyto změny byly pravděpodobně motivovány snahou eliminovat prvky, které by český příjemce vnímal jako cizí, podobně jako následné odstraňování, či zobecňování kulturně-specifických jevů zařazujících dílo do amerického prostředí (pro srovnání uvádíme i výchozí text Černého):

Mí přátelé z továrny Joe Carp a Frank Reilly mě pozvali abych se s nimi šel napít do hospody. (1988: 9) – Mí přátelé z továrny Joe Carp a Frank Reilly mě pozvali abych se s nimi šel napít do Mugsbyho hospody. (1976: 22)

Já pudu pryč. Já tu nezustanu. Mislim z tohodle města. (1988: 37) – *Proto odejdu nafurt z Newyorku.* (1976: 30)

Všechny způsoby jazykové deformace výchozího textu jsou ve scénáři zachovány, dokonce i pravopisné chyby, které se však ve výsledné zvukové podobě zcela ztrácí. Ladislav Mrkvička se sice snaží tyto ztráty kompenzovat prozodickými prostředky řeči (počáteční pomalé tempo řeči, monotónní intonace a nelogické frázování, především odmlky uprostřed výpovědí a slov), v porovnání s psaným textem však není vývojová křivka tak zřejmá, posluchač ji spíše tuší, než že by si ji vědomě uvědomoval. Hlavním nositelem Karlovy proměny tak není forma, ale sémantika výpovědi, což Říhová ještě posiluje některými zcela novými motivy, např. motivem vesmíru, na němž demonstruje mentální pokrok hlavního hrdiny:

Ale von řek že musím dělat co řeknou esli chci být chitřý a já sem řek si nemyslim, že se chytřím a von řek že se to hned nepozná že se to vůbec moc těžko pozná ta chytrost že někdo se dělá chytřím a není a někdo zase je a vostatní to neviděj. Že inteligenci je složitý poznat stejně jako vesmír. Jenže já nevím co to je vesmír. (1988: 8)

Píšu na psacím stroji. Vím, co je to komplementární, hierarchie a temperament. Vím, co je to vesmír!!! (1988: 15)

Postupuji stupínek po stupínku stále výš a výš...výš...ještě výš!!! Už to vím! Vesmír – to je lidský mozek. Anebo také – lidský mozek, to je vesmír... (1988: 27)

Na několika místech je patrný posun k větší hovorovosti. Například v počáteční fázi vyprávění je Černého *skvrna* (1976: 21) opakovaně nahrazena stylově nižším *flekem* (1988: 1) či *čmouhou* (ibid.). Vzhledem ke kumulaci souhlásek ve slově „skvrna“ je možné argumentovat tím, že byla uvedena synonyma vybrána čistě z důvodu snazší výslovnosti. Jelikož však během druhého Rorschachova testu zazní slovo „skvrna“ hned několikrát (1988: 15–16), domníváme se, že se skutečně jednalo o lexikální prostředek sloužící k naznačení vývoje hlavního hrdiny. Zároveň zvolená synonyma přispěla k větší mluvnosti, podobně jako i následující příklad nepřímé řeči:

Zeptal jsem se asistenta Barta na jeho názor. Řekl, že IQ je pro kočku a že doktoři vědí houbeles. (1988: 15) – srov. Černého *Burt řekl, že se oba doktoři mýlí (ale musel jsem slíbit, že to nikomu neřeknu).* (1976: 24)

Pokud jde o kompozici díla, rozhlasová dramatizace se výchozího textu, tedy Černého povídky, drží poměrně věrně. Devadesátiminutová stopáž sice vyžadovala krácení, hlavní vyprávěné události a – s výjimkou časového posunu operace Algernon a přesunutí Karlova továrního zlepšováku do pozdější fáze vyprávění – jejich pořadí, však zůstaly zachovány. Dramatizace jedním hercem umožnila do značné míry zachovat výchozí text povídky v jeho původní podobě. Obzvláště v počáteční fázi vyprávění tak byla většina odchylek

od předlohy motivována intersémiotickým převodem jako takovým – namísto psaní deníkových záznamů si Karel své myšlenky nahrává na záznamové zařízení, a proto byla potřeba text po sémantické stránce příslušným způsobem upravit:

Doktor Strauss říká abich řikal všechno co myslím a každou věc co se stane odteďka. Nevím proč ale říká že to je důležitý a dal mi na krk takovou věc která to všechno slyší a voni to budou poslouchat v laboratoři a budou vědět jestli mě mužou užít. (...) Nemam co říkat tak toho necham. (1988: 1)

Namísto původního:

Doktor Strauss říká abich psal co myslím a každou věc co se stane odteďka. Nevím proč ale říká že je to důležitý tak že budou vidět jestli mně mužou užít. (...) Nemám co psát tak toho ted' necham. (1976: 21)

Podobně:

Slečna Kinianová mě učí líp mluvit. Říká mi, kde mám dělat přestávky a pauzy, kde mám mluvit rychlejc a tak. Říká že je důležitý slovní pořádek, intonace a interpunkce že na některý slova mám dát důraz. To je akcent. Sem z toho celej pitomej musim se učit novy slova ale slečna Kinianová říká že se to podá. (1988: 11)

Jednotlivé záznamy jsou od sebe oddělovány pouze zvukovým předělem. Z vyprávění se tak téměř úplně vytrácí časové hledisko. Není zřejmé, v jakém roce se příběh odehrává, ani jak dlouhé jsou odstupy mezi jednotlivými záznamy či vývojovými fázemi hlavního hrdiny, pouze v několika případech je čas naznačen:

Je to divný pocit, vzít do ruky knihu, kterou jste ještě před dvěma měsíci s potěšením přečetli a objevit, že ničemu v té knize nerozumíte. (1988: 31)

Zhruba v polovině monodramatu se Říhová začne v některých ohledech od předlohy odchylovat. V jejím podání působí továrník Donegan jako lidumil, který štědře ocení Karlův zlepšovák jedním tisícem dolarů (1988: 19) namísto původních pětadvaceti dolarů (1976: 26). Do jiného světla je postavena i petice zaměstnanců továrny namířená proti Karlovi, neboť z rozhovoru s Fanny vyplyne, že jedním z důvodů jejího sepsání byla změna jeho povahy, k níž došlo po operaci a kterou sám mimoděk potvrdí:

„Co je špatného na člověku, který se vzdělává, chce získat tolik znalostí a vědomostí, aby porozuměl světu kolem sebe??!“ „Vidíš,“ řekla Fan, „zase se povyšuješ.“ (...) „Kdyby Eva neposlouchala hada a nejedla ovoce ze stromu poznání, nikdo z nás by nebyl starý, nemocný a nikdo by nezemřel.“ Na Fan to bylo neobyčejně bystré. (1988: 20)

Změna Karlova charakteru se odráží i ve způsobu, jakým smýšlí o obou vědcích. Neváhá označit Nemura za *psychicky labilního* (1988: 21), což je výrazné zesílení původní verze, v níž dle jeho slov pouze *v jednom kuse zápasí s vlastními pochybnostmi* (1976: 26). Podobně se nad Nemura a Strausse povyšuje i v závěrečné fázi svého bádání:

Při vší úctě k těmto dvěma vědcům – za celý život toho vyvádali tak málo, tak žalostně málo. (1988: 27) – srov. Černého *Při vší patřičné úctě k těmto dvěma vědcům jsem si vědom jejich limitů.* (1976: 27)

Další známkou jeho vyvyšování je i následující úvaha:

Neznám jinou práci než tu kterou sem dělal u Doneganovy Plastic Box Company. Co sem to tam vlastně dělal? Myslim že ředitele. Pudu se tam zeptat. (1988: 35)

Jak jsme uvedli v závěru podkapitoly 2.3.2, jedním z ústředních motivů příběhu je skutečnost, že změna inteligence nijak neovlivní povahu hlavního hrdiny. Tento fakt zdůrazňuje i autor, byť v souvislosti s románem a ne s povídkou: „Jedním z ústředních témat románu je skutečnost, že se jeho povaha se změnou inteligence nezmění. Pořád je to Charlie.“ (Keyes, 2004: 155) Říhová však Karlovu povahu zásadním způsobem mění a vzhledem k tomu, že je tato změna v rozporu se záměrem autora, považujeme ji za negativní posun.

Zásadní pro vyznění příběhu jsou i změny související se dvěma dalšími protagonisty – Algernon a slečnou Kinianovou. Zatímco v povídce má myš v době vyprávění operaci již (zdánlivě) úspěšně za sebou, a svou prognostickou rolí tak do značné míry připravuje čtenáře na tragický závěr, v rozhlasové drammatizaci je zákrok proveden u Karla i Algernon současně. Motivace této změny není zřejmá, v jejím důsledku však dochází ke zdůraznění Karlovy počáteční zaostalosti, kdy není schopen porazit obyčejnou myš. Motiv růží je v rozhlasové drammatizaci zachován, nepojí se však k Algernon, ale ke Kinianové. Říhová rozpracovává romantickou zápletku, která je v povídce pouze naznačena. Při Rorschachově testu připomíná jedna ze skvrn Karlovi srdce. Následuje večeře se slečnou Kinianovou, kterou Říhová zřejmě ve snaze o prohloubení pocitu vzájemné intimity v této fázi překřtila na Marianu.¹³ Kromě jména však mění i Kinianovou jako takovou – v porovnání s povídkou působí plaše, pasivně, téměř až neschopně, zatímco Karel vystupuje mužně a sebejistě. Nejdříve jej Kinianová vyšle za lékaři, protože *bez jejich svolení nechtěla nikam jít* (1988: 17), a během večeře je opakovaně zdůrazňována její nejistota:

Dávala se víc na ty růže, než na mě, jakoby se styděla se na mě dívat. (...) Včera na sobě měla šaty, ve kterých vypadala jako děvčátko, a byla pořád v rozpacích. (...) Nervozně kouřila a pořád se dívala na ty růže. (1988: 18)

Nejenže ve výchozím textu Černého její nejistotu nic nenaznačuje, naopak je to on, kdo působí během jejich první schůzky, že je v rozpacích:

Pak jsme seděli chvíli tiše. Hrál jsem si s řetízem od zaječí tlapy, co mám na přívěsku od klíčů, a věděl jsem, na co myslí. (1976: 25)

¹³ Zatímco románová Kinnianová se jmenuje Alice, v povídce se o ní vždy hovoří pouze jako o „slečně Ki(n)nianové“.

Ve chvíli, kdy ji Karel inteligenčně přeroste, se mu v rozhlasové dramatinaci navíc začne vyhýbat – nezvedá mu telefon a začne se vídat s jiným mužem, za něhož se následně provdá. S výjimkou závěrečného setkání ve třídě pro pomalé dospělé tak zcela mizí z Karlova života, její roli přebírá domácí, paní Flynnová, která o něho na konci pečuje a jako jediná vylepšuje obraz žen v dramatinaci Říhové, který kromě hloupoučké Fan a pasivní Kinianové dotváří především hádka lékařů rozvíjející motiv Nemurovy ambiciózní ženy:

Doktor Nemur křičel, že doktor Strauss je mizerný oportunista, který tyje z jeho práce a doktor Strauss řval, že on nemá za ženu megeru, která ho pořád nutí publikovat věci, vydělávat peníze a být slavný!!! Na to řekl doktor Nemur úplně tiše, že je lepší mít za ženu megeru než kurvu a pak už neřikali nic, jen jsem slyšel rachot jako když padají židle a tak jsem zaklepal a vešel dovnitř. (1988: 17)

Tato pasáž je jedna z těch, které v audioknize *Růže pro Algernon* z roku 2007 chybí. Vystřižena byla i část rozhovoru lékařů, kdy váhají, zda se rozhodnout pro Karla, nebo poznámka o Nemurových obavách z konkurence. Postavy Strausse a Nemura se tak v audioknize dostávají do pozadí, zcela mizí i závěrečná pasáž, v níž Karel vzpomíná na své rodiče. Hlavní důraz v audioknize tak spočívá na hlavní dějové linii a na trojici Karel–Algernon–Kinianová.

4.4.2 Růže pro Algernon na českých jevištích

Ve třetí kapitole jsme shrnuli okolnosti vzniku dvou původních českých divadelních dramatinací, z nichž první byla napsána pro profesionální pražský divadelní soubor Kašpar a druhá pro ochotnický soubor z Hranic na Moravě, Štěk & spol. V následujícím srovnání se budeme dichotomickému dělení na profesionální a amatérské divadlo úmyslně vyhýbat, neboť jsou v něm skryty hodnotící konotace, které považujeme za nežádoucí. Na okamžik proto zapomeňme, že jedna z inscenací má na svém kontě více než sedm set repríz, zatímco druhá kolem deseti, a zaměříme se pouze na to, jak se jednotlivé soubory s převodem prózy na divadelní prkna vypořádaly.

Oba soubory v programu ke své inscenaci uvádějí jako předlohu Černého překlad *Růže pro Algernon*, vzhledem k časově omezenému přístupu ke scénáři štěkovské dramatinace se však v naší analýze jevištních dramatinací spíše než na jazykovou stránku zaměříme na motivickou výstavbu obou inscenací, především na to, které motivy jednotliví dramatinátoři zdůraznili a které naopak potlačili.

Kašparovská dramatizace, jejímž autorem je Petr Hruška a režisérem Jakub Špalek, trvá devadesát minut, hraje se bez přestávky a je napsaná pro čtyři herce – Charlieho (Jan Potměšil), Kinianovou (Zuzana Stivínová / Eva Elsnerová / Barbara Lukešová), Strausse (Tomáš Karger / Marek Němec / Petr Lněnička) a Nemura (Petr Hruška / Lukáš Jůza / František Kreuzmann). Divadelní prostor je tradičně rozdělen na hlediště a jeviště, jemuž dominuje bílá světelná stěna sloužící k projekcím a světelným efektům. Zbytek scény tvoří vyvýšené pódium, dvě židle a červené lehátko, v závěru hry pak červené křeslo. Během představení se scéna nijak



Obrázek č. 11 – Scéna kašparovské dramatizace, Charlie uprostřed. Zdroj: Divadelní spolek Kašpar.

nepřestavuje, mění se pouze nasvícení a rekvizity. Světelné a zvukové efekty pomáhají významným způsobem dotvářet náladu hry, a to nejen ve vypjatých okamžicích, jako je závěrečné dynamické stmívání a rozsvěcování mezi jednotlivými Charlieho promluvami naznačující jeho rychlý pád, ale rovněž i navozením klidné, až povznesené atmosféry jen pomocí tlumených okrových světel a skladby Keitha Jarreta v době, kdy jeho inteligence kulminuje.

Na rozdíl od rozhlasu zachovává kašparovská dramatizace časový rámeček předlohy – Charlie v úvodní pasáži zmíní datum, později se z rozhovoru Kinianové a Strausse s Charliem dovídáme, že je vůči Algernon zpožděn o tři měsíce, a uplynulá doba je opakovaně zmíněna i během představení.

Hruška do značné míry převzal český text povídky v jeho původní podobě, ovšem v menší míře než Říhová – Charlieho subjektivní monology střídají dialogové pasáže, které divákovi odhalují skutečnou povahu jednotlivých postav. Dobrým příkladem je scéna, v níž se Nemur *de facto* zbavuje veškeré odpovědnosti za následky chirurgického zákroku:

- N: To je v pořádku pane Gord[o]ne. Předtím je ovšem zapotřebí podepsat smlouvu, ve které se zavazujete řídit pouze našimi pokyny a že souhlasíte s operací a berete na sebe všechna rizika, která by se mohla vyskytnout.*
- K: Promiňte, pane doktore, ale je to zapotřebí?*
- N: Je to běžný smluvní akt, slečno Kinianová.*
- K: Ale já se vás ptám na cenu, kterou má podpis Charlie Gord[o]na.*
- N: Pane Gord[o]ne, jestli nesouhlasíte s operací, budeme hledat jiného pacienta. Nutit vás nikdo nemůže...*

Ch: *Souhlasím. Já moc souhlasím, pane doktore. /podepisuje smlouvu/ (1993: 4)*

V porovnání s výchozím textem se jedná o zcela nový motiv, chování všech postav je ovšem v naprostém souladu s jejich povahou – zatímco Strauss celému aktu jen tiše přihlíží, Kinianová se nekompromisnímu Nemurovi postaví, byť neúspěšně. Její poznámka o ceně podpisu mentálně zaostalého muže výrazně posiluje morální rozměr příběhu. Prostor tří vedlejších postav je značně omezený, s výjimkou naznačeného milostného trojúhelníku (tušený bývalý vztah mezi Kinianovou a Nemurem, Straussovy neopětované city vůči ní), se projevují prakticky pouze skrze svůj vztah k Charliemu. Největší prostor z nich dostává Kinianová, v porovnání s výchozím textem – a především s rozhlasovou dramaturgií – se však i její role dostává do pozadí. Hlavní důraz tak jednoznačně spočívá na Janu Potměšilovi, který jako jediný z herců v představení za dvacet let s nikým nealternoval. Jeho obsazením dochází ke zhmotnění Charlieho zaostalosti a mentální proměny. Vedle počáteční rychlé, přerývané mluvy, zadržávané kadence, obtížného vyjadřování a nekoordinovaných pohybů podtrhuje jeho počáteční stav i omezená možnost pohybu, kterou mu vzhledem k tělesnému postižení umožňuje nemocniční lehátko. Po porážce Algernon se přesouvá na kolečkové křeslo, díky němuž se může volně pohybovat po jevišti, a ať už člověk tomuto „zneužití“ lidského handicapu fandí, či nikoliv, scéna, v níž Charlie uvolní kolečkové křeslo Kinianové a sám se posadí na zem, patří k nejmotivnějším okamžikům celého představení. Charlieho rozlet zastaví až následná deteriorace, kdy usedá do obyčejného křesla.

Ačkoli většina odborné i laické veřejnosti Potměšilův výkon v roli Charlieho vyzdvihuje, někteří v jeho obsazení a v pojetí celé kašparovské inscenace vidí čistý kalkul. Mezi tuto druhou skupinu se řadí i představitelé souboru Štěk & spol., jejichž vlastní dramaturgie se do značné míry vymezuje vůči prvotní české divadelní interpretaci Keyesovy povídky. Režisér hranické inscenace Michal Heger shrnul názor souboru na pražskou dramaturgií následovně:

„Po zhlédnutí dramaturgie pražského spolku Kašpar, která zůstala u pouhého odříkávání textu, jsme se chtěli takto plytkému převodu vyhnout a dosáhnout co nejzajímavější transformace ich formy povídky do řady příběhů mezi postavami, které umožňují více zapojit stylizované prostředky divadelního sdělování.“ (Štěk & spol., 2012: online)

Pokud jsme při popisu kašparovské inscenace implicitně naznačili, že se jedná o hru jednoho herce, bezmála dvouhodinová štěkova dramaturgie představuje její pravý opak – osm herců zpodobňuje celkem šestnáct postav, „svého“ představitele má pouze Charlie (Milan Ondruš) a Algernon (Petra Jelínková). Snahou tvůrců při výstavbě dramaturgie

bylo, aby „divák neměl ani chvilku klidu“ (Ondruch, 2013). I proto svůj příběh rozehrávají ve čtvercové aréně, v níž se od samého počátku, kdy se Charlie usadí do první řady mezi ostatní „žáky“ a čeká na příchod slečny Kinianové, zcela stírá hranice mezi jevištěm a hledištěm. Poněkud netradičně nemá divák klid ani o přestávce, kdy Joe



Obrázek č. 12 - Čtvercová aréna, Charlie v první řadě napravo.
Zdroj: Štěk & spol.

s Frankem přesvědčují publikum k podpisu petice proti Charliemu.

V kontextu výše uvedeného nepřekvapí, že v porovnání s předchozími dramaturgickými došlo v tomto případě k největším jazykovým úpravám výchozího textu Černého. Všude tam, kde to bylo jen trochu možné, bylo původní pásmo vypravěče přepracováno do dialogů, výchozího textu v původní podobě bychom tak ve hře našli minimum. Jazyk jednotlivých postav byl navíc silně aktualizován, jako příklad můžeme uvést scénu z bistra, v níž si hosté utahují z mentálně zaostalé uklízečky a majitel bistra se hájí:

- *Helemese, mentolka je dnes bez výplaty!*
- *Ta poletí jak namydlený blesk!*
- (...)
- *Tohle poslali z pracáku, nějaké sociální programy, dotace, chápejte. (2010: 34–35)*

Pro srovnání uveďme původní text Černého:

Nádobí se rozbilo o podlahu a kousky bílého porcelánu se rozlétly na všechny strany. Chlapec tam stál, omámený a polekaný, a držel v ruce prázdný táč. Pískot a pokřik zákazníků (výkřiky jako: „hele, na co půjde zisk“ a „dlouho tady nepracoval a pracovat nebude“) a vůbec všechno, co se odehrává v restauraci, když někdo rozbije nádobí, se ho jakoby netýkalo. (1976: 28)

Z promluvy obou hostů je zřejmý posun směrem k současnému vyjadřování. Druhým posunem (pomineme-li fakt, že se v dramaturgii z důvodu momentálního nedostatku herců stalo z chlapce děvče) pak je majitelova obhajoba, jež implicitně naznačuje, že kdyby nemusel, mentálně zaostalé děvče by vůbec nezaměstnal. Motiv tak upozorňuje na jeden z postojů společnosti vůči mentálně postiženým, a posiluje tak morální rozměr příběhu.

Vedle zmíněné jazykové aktualizace se v jazyce hry celkově odráží větší škála substandardních a hovorových prostředků, např. ve scéně v baru, kdy Charlie ukazuje děvčatům, jak v práci myje záchody, jež Frank a Joe povzbuzují opakovaným zvoláním

Hobluj! (2010: 7), domácí Flynnová zase chování Charlieho kolegů komentuje následovně: *Že jich pánbů nepotresce...z takovýho prostřáčka si šoufky dělat* (2010: 4). Jistý posun k mluvnosti a expresivitě však můžeme pozorovat i v dialozích herců Kašpara, např. během hádky mezi lékaři:

N: Už si nemůžeme dovolit déle čekat. Kdo ví, s čím přijdou na konferenci z Warvickova ústavu.

S: To jsou kecy. Já vám kašlu na Warvickův ústav.

N: Tak já vám něco povím. Jste mizerný oportunist, který se snaží vytěžit z výsledků mé práce.

S: A vám, drahý profesore, jde víc o křeslo v Princestonu než o celý pokus.

N: Idiote. (odejde)

S: Jednou budou tisíce neurochirurgů na celém světě používat moji techniku.

N: Trhni si nohou. (1993: 10)

Hlavní důraz hranické dramatisace spočívá na Charlieho cestě za věděním a zpět, v porovnání s Kašparem tak dostává prostor na scéně samotný chirurgický zákrok, stejně jako i jednotlivé souboje s Algernon a její smrt. Naopak některé okrajové motivy byly vypuštěny, například zcela chybí Charlieho vzpomínka na rodiče. Za klíčové pro vyznění celé hry považujeme rozhodnutí převést na divadelní prkna i Algernon – mladou ženu oblečenou v bílém, která vstupuje na jeviště, aby se poprvé utkala s Charliem. Dřevěné kostky, jejichž přestavbou vzniká daná scéna, tvoří v tento okamžik skutečné bludiště. Zatímco Charlie v něm bezmocně bloudí, Algernon jím bez jediného zaváhání projde až do rohu, kde je umístěn její kotec. I v druhém společném souboji má Algernon navrch, pomocí laserového ukazovátka honí Charlieho, který se snaží chytit světýlko, po celé scéně. Napotřetí se vše zlomí – aréna se změní v boxerský ring, v němž se Charlie a Algernon utkají ve skutečném souboji, z něhož poprvé vzejde vítězně Charlie. Od tohoto okamžiku spolu již nesoutěží, ale postupně si k sobě hledají cestu. Dějová linie s Kinianovou je sice zachována, poměrně záhy však začíná být zřejmé, že jedinou možnou partnerkou pro Charlieho je Algernon. V okamžiku jejich téměř dokonalé symbiózy naznačené společným tancem přichází nečekaná facka symbolizující Algernonino kousnutí. Následuje náhlá deteriorace, Algernonina smrt a postupný rozpad Charlieho mysli. Zde se autoři inspirovali rozhlasovou dramatisací, z níž převzali motiv, kdy Charliemu splývá Kinianová s Algernon:



Obrázek č. 13 – Petra Jelínková jako Algernon. Zdroj: Štěk & spol.

Měl sem přítelkyni, která se menovala Algernon. Miloval sem ji a jednou jsme spolu večeřeli v nóbl podniku...byla to moc hezká miš. Měla černý voči malý jako korálky a dlouhý kaštanový vlasy. A říkala poznáš jak jsou jednotlivé předměty studia propojeny. Je mnoho stupňů poznání a povedou tě stále výš a výš... Otevře se ti svět vo kterým můj milý nemáš ani tušení...můj milej říkala ta bílá roztomilá myška a kouřila cigaretu a mhouřila svý krásný veliký mandlový voči. A pak plakala že udělala chybu. Dyž sme spolu závodili v bludišti tak prohrála. Předtim vždycky vyhrála a vod tý doby vim, že myši sou chytřejší než lidi. (2010: 39)

Tímto dochází k významnému posunu ve vztahu Charlieho a Algernon nejen v porovnání s výchozím textem Černého, ale především vůči originální povídce, v níž je Algernon sameček. Vše ještě umocňuje závěr představení – zatímco závěr pražské inscenace se drží výchozího textu (Charlie se rozhodne odejít z New Yorku, aby ho slečna Kinianová nelitovala, s úsměvem mává divákům a loučí se v naději, že když se bude i nadále snažit, část získané inteligence mu možná zůstane), v hranické inscenaci Charlie neopouští město, ale umírá. V závěrečné scéně si pro něho přichází Algernon a odvádí ho pryč ze scény.

4.4.3 Shrnutí

Stejně jako pro překlady je i pro dramaturgizaci povídky *Růže pro Algernon* klíčový převod Charlieho mentální vývojové křivky. Nejomezenější prostor v tomto ohledu měla Říhová, která se musela spoléhat především na schopnost herce vyjádřit vývoj pomocí prozodických prostředků řeči, přes veškerou jeho snahu je však hlavním nositelem proměny sémantická stránka výpovědi. Naopak jevištní dramaturgizace mohly využít i dalších neverbálních prostředků komunikace, zejména řeči těla, gest a mimiky, a v obou případech tak i učinily. O krok dále v intersémiotickém převodu Charlieho vývojové křivky zašla kašparovská dramaturgizace, v níž došlo obsazením handicapovaného herce k jejímu skutečnému zhmotnění.

Máme-li shrnout vyznění všech dramaturgizací a jejich posunů vzhledem k akcentům, které kladou, nejvíce se po motivické stránce drží předlohy, tj. překladu Černého, Hruškova inscenace, která v některých scénách Charlieho monologů spíše než dramaturgizaci připomíná scénické čtení. V důsledku potlačení role ostatních postav se veškerá divácká pozornost soustředí na hlavního hrdinu, zdůrazněna je i morální rovina příběhu.

Ta hraje klíčovou roli i v Hegerově dramaturgizaci, v níž je však věnován větší prostor chování zdravých lidí k mentálně zaostalým a i sami diváci jsou svým postojem k petici

konfrontování s tím, jak by se na místě Charlieho kolegů zachovali oni.¹⁴ Hlavní důraz inscenace je kladen na Charlieho cestu za poznáním a zpět, ostatní okrajové motivy jsou potlačeny, a to včetně dějové linie Kinianové. Do popředí se naopak dostává Algernon, nejen předzvěst Charlieho tragického konce, ale především jeho jediný společník. Sílící porozumění mezi nimi posiluje Charlieho odcizení vůči ostatním lidem.

Při výstavbě dějové linie mezi Charliem a Algernon se Heger částečně inspiroval Říhovou, která však ve své dramatinaci dala mnohem větší prostor Kinianové a genderovou stereotypizací posunula vztah mezi ní a Charliem směrem k tradiční romantické zápletce, a to na úkor všech ostatních motivů. Dalším významným posunem u Říhové pak je změna charakteru hlavního hrdiny, v jejímž důsledku došlo – na rozdíl od ostatních dramatinací – k potlačení morálního rozměru příběhu.

¹⁴ Jakkoliv překvapivé se to může zdát, dle Ondrucha byli představitelé Franka a Joea natolik přesvědčiví, že naprostá většina diváků petici za propuštění Charlieho z továrny vždy nakonec podepsala (Ondruch, 2013).

5. ZÁVĚR

Pokud bychom měli charakterizovat Charlieho Gordona jediným slovem, bylo by to odhodlání. Ve světě povídky, resp. románu *Flowers for Algernon* se tato charakteristika promítá především do jeho přání „být chytrý“, které ve skutečnosti není ničím jiným, než nesplnitelnou touhou po začlenění do společnosti. Velkou míru odhodlání musel projevit i Keyes, když navzdory požadavkům vydavatelů trval na tragickém zakončení příběhu, jemuž již více než 50 let propadají jak milovníci, tak odpůrci sci-fi po celém světě. A právě toto okouzlení stálo i na počátku této práce.

V jejím úvodu jsme si stanovili hned několik cílů. Tím prvním bylo seznámit čtenáře s životem a tvorbou Daniela Keyese. Tento úkol nám výrazně usnadnila existence autorovy autobiografie, v ní obsažené informace jsme se však vždy snažili srovnávat i s dalšími dostupnými zdroji, při popisu Keyesových děl jsme pak vycházeli především z vlastní čtenářské zkušenosti. Dalším cílem bylo vytvoření celistvého obrazu povídky *Flowers for Algernon*, skládajícího se z popisu její geneze, z charakteristiky jejích tematických a stylistických dominant a z nastínění její recepce.

Samostatnou kapitolu si vysloužila recepce česká, jejíž postupné odhalování připravilo autorce nejedno překvapení. Jednotlivé české varianty zkoumaného díla jsme se snažili vnímat v širším společensko-kulturním kontextu a jejich popis se mj. soustředil na osobnosti jejich tvůrců, z nichž největšího prostoru se dostalo Oldřichu Černému. Toto rozhodnutí bylo motivováno jednak nezpochybnitelně klíčovou rolí, kterou jeho překlad v české recepci díla sehrál, ale zároveň jej částečně ovlivnila i skutečnost, že tato část práce vznikala krátce po jeho úmrtí, kdy novinové články a nekrology se vzpomínkami jeho přátel a blízkých odkryly pozoruhodný osud člověka, který by dle našeho názoru neměl upadnout v zapomnění. Zároveň jsme se však snažili neopominout žádného z dalších tvůrců nám známých českých překladů a dramatizací. Tuto formulaci volíme zcela úmyslně – ačkoli bychom na tomto místě rádi uvedli, že třetí kapitola práce nabízí kompletní a celistvý pohled na českou recepci díla *Flowers for Algernon*, úmyslně tak neučiníme, neboť kdykoliv jsme se doposud domnívali, že jsme její popis plně vyčerpali, objevil se nový poznatek, který nás vrátil zpět na začátek našeho bádání.

Hlavní cíl naší práce, tedy analytické srovnání jednotlivých produktů receptivně-produktivního dění povídky *Flowers for Algernon* v českém kulturním prostředí a definování jejich invariantů, se nám dle našeho názoru podařilo naplnit, byť jsme si vědomi, že by bylo možné pojednat jednotlivé české texty (a především pak divadelní

inscenace) ve větší hloubce, což nám omezený rozsah diplomové práce bohužel neumožnil. Litujeme především okrajové role, kterou v naší práci zaujímá Podaného překlad románu *Růže pro Algernon*.

Analytické srovnání překladů povídky s originálem mělo v první fázi vést ke zjištění, zda české texty odpovídají výchozímu textu po stránce sémantické i stylistické. U překladu Černého odhalila provedená translatická analýza existenci řady výpustek, stejně jako významových posunů, k většině z nichž došlo z důvodu nepochopení originálu. Některé byly následně přeneseny i do dramatizací (např. „křeslo“ v Princetonu). V překladu Černého se mísí počáteční a závěrečná věrnost gramatickým strukturám originálu se sémanticky volným překladem, v jehož důsledku došlo mj. ke změně pohlaví myši Algernon. Naopak Markus se ve svém překladu po sémantické stránce držel výchozího textu, i v jeho případě však provedená analýza odhalila několik posunů a především tendenci k občasně intelektualizaci a výrazovému zesilování. Na stylistické rovině jsou u překladatelů zřejmé jisté odlišnosti, a to především v metodách jazykové deformace. Zatímco Černý využíval především obecné češtiny, Markus preferoval deformaci pravopisnou, v jejímž důsledku působí projev Markusova Charlieho kultivovaněji. Na jazyce obou textů je zároveň patrný i časový odstup téměř třiceti let, který od sebe oba překlady dělí.

Odhalené rozdíly v překladatelských koncepcích mohou do jisté míry souviset i s odlišnou dobovou literární normou – zatímco v době vzniku povídky *Růže pro Algernon* byla snaha sblížovat svět sci-fi literatury s ostatní literární tvorbou, pro 21. století je typické uzavírání sci-fi komunity do světa fandomu a její vzdalování se mainstreamové literatuře. Zároveň mohou být odlišné přístupy překladatelů známkou vývoje překladatelské normy, neboť naznačují postupný odklon od „nadbíhání“ českému čtenáři a jeho přivykání na větší míru zcizování. Znovu je však potřeba připomenout, že ze srovnání pouze dvou překladů není možné vyvozovat obecně platné závěry a že by tato teorie měla být ověřena na větším počtu dobových překladů i původní tvorby.

Dalším z cílů práce bylo nalezení a definování invariantů zkoumaného díla. Za nejdůležitější z nich považujeme mentální vývojovou křivku hlavního hrdiny, kterou se oběma překladatelům podařilo zachovat. Zachován je i postoj Charlieho k ostatním protagonistům, změnou pohlaví Algernon u Černého se ovšem otevřel prostor zcela novým konotacím, které v dramatizacích dále rozvedli Říhová a Heger. Analýza tří původních dramatizací odhalila jejich odlišná vyznění, k nimž došlo v důsledku zdůraznění některých

motivů a naopak potlačení motivů jiných. Hruška se soustředil čistě na osobu Charlieho, zcela potlačil ostatní postavy a zdůraznil morální rozměr příběhu, především motiv odpovědnosti vědců za své vynálezy. Ten naopak potlačila Říhová, která změnou charakteru hlavního hrdiny a Kinianovvé posunula příběh směrem k tradiční romantické zápletce. Blouznícímu Charliemu v závěru splývá Algernon s Kinianovou, což je motiv, který později ve své drammatizaci převzal Heger, jenž kladl hlavní důraz na Charlieho cestu za poznáním a jeho vztah k Algernon, kterou prezentuje jako jeho jedinou možnou partnerku. V popředí Hegerovy drammatizace je i téma vztahu společnosti k mentálně zaostalým lidem. Navzdory různým akcentům jednotlivých intersémiotických převodů považujeme v kontextu požadavků na změnu konce, kterým musel autor v Americe čelit, za hlavní pozitivum všech českých drammatizací skutečnost, že všichni z jejich tvůrců respektovali záměr autora a původní konec.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

A) Primární

- KEYES, Daniel.** 1959. Flowers for Algernon. *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. New York: Mercury Press, duben 1959, roč. 16, č. 4. S. 5–30. ISSN neuvedeno
- KEYES, Daniel.** 1966. *Flowers for Algernon*. San Diego: Harcourt Brace. 274 s. ISBN 0-15-131510-8
- KEYES, Daniel.** 1976. Růže pro Algernon [z anglického originálu přeložil Oldřich Černý]. In: ČERNÝ, Oldřich (ed.) *Vlak do pekla: výběr anglo-amerických sci-fi povídek*. Praha: Albatros. S. 21–32. ISBN neuvedeno
- KEYES, Daniel.** 1993. Růže pro Algernon [z anglického originálu přeložil Oldřich Černý]. In: *Hugo Story. Oceněné povídky z let 1955–1961*. Praha: Winston Smith. S. 265–297. ISBN 80-85643-20-0
- KEYES, Daniel.** 2000. *Růže pro Algernon* [z anglického originálu přeložil Richard Podaný]. Praha: Knižní klub. 240 s. ISBN 80-242-0197-6
- KEYES, Daniel.** 2003. Kytky pro Algernona [z anglického originálu přeložil Radvan Markus]. In: SILVERBERG, Robert (ed.) *Síň slávy: Nejlepší sci-fi povídky všech dob: 1947–1964*. Praha: Baronet. S. 325–361. ISBN 80-7214-588-6
- KEYES, Daniel; HEGER, Michal.** 2010. *Růže pro Algernon* [scénář divadelní dramaturgie]. Hranice na Moravě: Divadelní spolek Štěk & spol. 36 s. ISBN neuvedeno
- KEYES, Daniel; HRUŠKA, Petr.** 1993. *Růže pro Algernon* [scénář divadelní dramaturgie]. Praha: Divadelní spolek Kašpar. 16 s. ISBN neuvedeno
- KEYES, Daniel; HRUŠKA, Petr; ŠPALEK, Jakub.** 2006. *Růže pro Algernon* [videozáznam divadelní inscenace z 28. listopadu 2006]. Praha: Divadelní spolek Kašpar. 90 min.
- KEYES, Daniel; ŘÍHOVÁ, Marie.** 1988. *Kdo je Karel Gordon* [scénář rozhlasové dramaturgie]. Praha: Český rozhlas. 37s. ISBN neuvedeno
- KEYES, Daniel; ŘÍHOVÁ, Marie; ADAMCOVÁ, Alena.** 1988. *Kdo je Karel Gordon* [zvukový záznam z 23. června 2011]. Praha: Český rozhlas. 88 min.
- KEYES, Daniel; ŘÍHOVÁ, Marie; ADAMCOVÁ, Alena.** 2007. *Růže pro Algernon* [CD]. Praha: Radioservis. 79 min.

B) Sekundární

- ANON.** 1966. Making Up a Mind. *Times Literary Supplement*. Londýn: News UK, 21. červenec 1966, č. 3360. S. 629. ISSN 0307-661X
- CASSEDY, Patrice.** 2000. *Understanding Flowers for Algernon*. San Diego: Lucent Books. 96 s. ISBN 978-1560067849
- CZECH, Jan.** 1987. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama. 192 s. ISBN neuvedeno
- ČERNÝ, Oldřich.** (ed.) 1976. *Vlak do pekla: výběr anglo-amerických sci-fi povídek*. Praha: Albatros. 79 s. ISBN neuvedeno
- FREMONT-SMITH, Eliot.** 1966. The Message and the Maze. *New York Times*. New York: NYT Company, 7. březen 1966. S. 25. ISSN 0362-4331

- HRABÁK, Martin.** 1993. Velký herec může sedět! *Telegraf*. Praha: Metropolitan, 18. únor 1993, roč. 2, č. 36. S. 13. ISSN 1210-0846
- HURYCH, Pavel.** 1993. Růže pro Algernon v Rokoku. *Ikarie*. Praha: Mladá fronta, červenec 1993, roč. 4, č. 7. S. 53. ISSN 1210-6798
- CHRISTENSEN, Stephen.** 2012. „Hlas z Prahy“ je stále slyšet! *Hospodářské noviny*. Praha: Eonomia a.s., 10. dubna 2012, roč. 56, č. 71. S. 10. ISSN 1213-7693
- JEŠUTOVÁ, Eva et al.** 2003. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas. 667 s. ISBN 80-86762-00-9
- KALIVODOVÁ, Eva.** 2010. *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron? O rodu v životě literatury*. Praha: Univerzita Karlova. 249 s. ISBN 978-80-246-1887-6
- KAPINUS, Miroslav.** 1996. Drama o lékařské odpovědnosti. *Rovnost*. Brno: Vltava-Labe-Press, 5. září 1996, roč. 6, č. 232. S. 13. ISSN 0862-7967
- KEBR, Jan.** 1994. Malé ohlédnutí za Kašparem. *Svět a divadlo*. Praha: Občanské sdružení svět a divadlo, červenec 1994, roč. 5, č. 4. S. 36-40. ISSN 0862-7258
- KEYES, Daniel.** 2004. *Algernon, Charlie, and I: A Writer's Journey*. 2. vyd. San Diego: Mariner Books. 228 s. ISBN 978015602995
- LANGER, Aleš.** 2006. *Průvodce paralelními světy: Nástin vývoje české sci-fi 1976–1993*. Praha: Triton. 275 s. ISBN 80-7254-857-3
- LEVÝ, Jiří.** 1971. Geneze a recepce literárního díla. In: *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel. S. 71–143. ISBN neuvedeno
- LEVÝ, Jiří.** 1998. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný. 386 s. ISBN 80-237-3539-X
- MAŠÍNOVÁ, Marcela; ŠPALEK, Jakub.** 1999. Růže pro Algernon splnila dětské sny. Jakub Špalek o divadelním spolku Kašpar, dramatisaci povídky Daniela Keyese a spolupráci s Janem Potměšilem. *Plzeňský deník*. Plzeň: Vltava-Labe-Press, 23. leden 1999, roč. 8, č. 19. S. 16. ISSN 1210-5139
- MATOUŠEK, Petr.** 2000. Hra na Boha se vždy otáčí proti člověku. *Právo*. Praha: Borgis, 8. březen 2000, roč. 10, č. 57. S. 14. ISSN 1211-2119
- MERRIL, Judith.** 1966. A Successful Transformation from Short Story to Novel. *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. New York: Mercury Press, červen 1966, roč. 23, č. 6. ISSN neuvedeno
- NEFF, Ondřej.** 1981. *Něco je jinak*. Praha: Československý spisovatel. 373 s. ISBN neuvedeno
- NEFF, Ondřej.** 1985. *Tři eseje o české sci-fi*. Praha: Československý spisovatel, 95 s. ISBN neuvedeno
- NORD, Christiane.** 2005. *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam & New York: Rodopi. 274 s. ISBN 90-420-1808-9
- ONDRUCH, Milan.** 2013. *Rozhovor o hranické dramatisaci vedený L.M.* 18. července 2013, Praha.
- OSOLSOBĚ, Ivo.** 1992. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: G. 223 s. ISBN 80-901112-0-3
- PALKOVIČ, Pavol.** 1986. *Cestami rozhlasové tvorby [studie]*. Bratislava: Československý rozhlas. 278 s. ISBN neuvedeno

- PAVLOVSKÝ, Petr.** 2008. Na hranici okrajového žánru. *Týdeník rozhlas*. Praha: Radioservis, červenec 2008, roč. 18, č. 29. S. 24. ISSN 1213-2098
- PERKER, Stanislav; HYVNAR, Jan.** 1987. *Řeč dramatu: Umění vnímat umění (Divadlo a rozhlas)*. Praha: Horizont. 306 s. ISBN neuvedeno
- POPOVIČ, Anton.** 1975. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran. 293 s. ISBN neuvedeno
- PRCHALOVÁ, Radka.** 1993. Trefa přímo do srdce. *Večerník Praha*. Praha: Pragoprint, 18. únor 1993, roč. 3, č. 34. S. 6. ISSN 1210-1117
- PROCHÁZKOVÁ, Janka.** 1993. Daniel Keyes – Růže pro Algernon. *Anno Domini*. Praha: Zvon, červen 1993, roč. 4, č. 6. S. 24-25. ISSN 0862-6952
- SGALL, Petr; HRONEK, Jiří.** 1992. *Čeština bez příkras*. Praha: H&H. 181 s. ISBN 80-85467-29-1
- SCHNEIDER, Jan.** 1987. Science fiction – žánr? In: *Studia Bohemica IV: sborník literárněvědných a jazykovědných prací členů bohemistiky a slavistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. S. 83–87. ISSN 0231-634X
- SUCHAŘÍPOVÁ, Helena.** 1993. Nelitujte mě, slečno Kinianová! *Divadelní noviny*. Praha: Divadelní ústav, únor 1993, roč. 2, č. 7. S. 5. ISSN 1210-471X
- ŠOTKOVSKÝ, Jan.** 1997. Jevištní interpretace dramatického textu jako fenomén. *Divadelní revue*. Praha: Primus, říjen 1997, roč. 18, č. 4. S. 3-14. ISSN 0862-5409
- TICHÝ, Zdeněk.** 1993. Kouzelným proutkem. *Mladá fronta Dnes*. Praha: MaFra, 17. únor 1993, roč. 4, č. 39. S. 11. ISSN 1210-1168
- TOURY, Gideon.** 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. 311 s. ISBN 90-272-1606-110
- VELTRUSKÝ, Jiří.** 1994. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav/Divadelní fakulta AMU. 270 s. ISBN 80-7008-046-9
- VILIKOVSKÝ, Ján.** 2002. *Překlad jako tvorba [ze slovenského originálu přeložil Emil Charous]*. Praha: Ivo Železný. 246 s. ISBN 80-237-3670-1
- ZAPLETAL, Miroslav.** 2000. Růže pro Keyese. *Ikarie*. Praha: Mladá fronta, květen 2000, roč. 11, č. 5. S. 56. ISSN 1210-6798

C) Internetové zdroje

- ALA.** 2012. *100 most frequently challenged books: 1990–1999* [online]. American Library Association [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/challengedbydecade/1990_1999
- DATABÁZE ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA.** 2011. *Soubory: ŠTĚK & spol.* [online]. Praha: DbČAD [cit. 28. 7. 2013]. Dostupné z: <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=7671>
- DIVADELNÍ ÚSTAV.** 2012. *Databáze divadelních inscenací* [online]. Institut umění – divadelní ústav [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <http://db.divadelni-ustav.cz/inscenace.aspx>
- KEYES, Daniel.** 2010. *Daniel Keyes: Official Website* [online]. Daniel Keyes [cit. 27. 7. 2012]. Dostupné z: <http://www.danielkeyesauthor.com/>

- LEVY, Alan.** 1999. The spymaster who came in from the cold. *The Prague Post* [online]. Praha: Prague Post s.r.o. [cit. 30. května 2012]. Dostupné z: <http://www.praguepost.com/archivescontent/30566-the-spymaster-whocame-in-from-the-cold.html>
- HAVEL, Miloslav.** 2011. *Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu* [online]. Praha: Panáček v říši mluveného slova [cit. 27. 10. 2012]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasovych-her/10531-miloslav-havel-od-rozhlasove-hry-k-rozhlasovemu-dramatu-1942.html>
- KAŠPAR.** 2013. *Divadelní spolek Kašpar* [online]. Praha: Divadlo v Celetné [cit. 10. 8. 2013]. Dostupné z: <http://www.divadlovceletne.cz/soubory/kaspar/>
- NEFF, Ondřej.** 1995. *Sci-fi a moc* [online]. Praha: Ondřej Neff [cit. 27. 10. 2012]. Dostupné z: http://neff.cz/prednasky/01_minicon95.html
- PORTER, Henry.** 2012. Oldrich Cerny: a farewell salute to my old friend – the perfect spy. *The Guardian* [online]. Londýn: Guardian News, 8. dubna 2012. [cit. 30. května 2012]. Dostupné z: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/apr/08/henry-porter-tribute-to-oldrich-cerny>
- ŠTĚK & spol.** 2013. *Divadlo Štěk & spol.* [online]. Hranice na Moravě: Štěk & spol. [cit. 27. 7. 2013]. Dostupné z: <http://www.stekapol.cz/>
- VESELÁ, Kristýna; MACHÁČEK, Ivo.** 2011. *Růže pro Algernon v podání divadla Štěk & spol.* [online]. Brno: MuniMedia.cz [cit. 27. 7. 2013]. Dostupné z: <http://www.munimedia.cz/prispevek/podcast-ruze-pro-algernon-v-podani-divadla-stek-and-spol-2103/>
- VLK, Václav.** *In memoriam Oldřicha Černého* [online]. Praha: Český rozhlas. [cit. 30. května 2012]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/cro6/komentare/zprava/vaclav-vlk-in-memoriam-oldricha-cerneho--1042798>

D) Slovníky, encyklopedie a příručky

- ARBEIT, Marcel; VACCA, Eva et al.** 2000. *Bibliografie americké literatury v českých překladech: knihy, neperiodické publikace, periodika s nejvýše dvanácti čísly ročně, samizdatové a exilové časopisy a fanziny do roku 1997*. Olomouc: Votobia. 1867 s. ISBN 80-7198-019-6
- DITMAROVÁ, Věra; TUPÁ, Alena.** 1980. *Albatros, nakladatelství pro děti a mládež, Praha: bibliografický soupis 1974–1978*. Praha: Albatros. 564 s. ISBN neuvedeno
- DUŠKOVÁ, Libuše et al.** 2006. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. 3. vyd. Praha: Academia. 673 s. ISBN 80-200-1413-6
- FILIPEC, Josef et al.** 1978. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia. 799 s. ISBN neuvedeno
- FILIPEC, Josef et al.** 2007. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. 3. opravené vyd. Praha: Academia. 647 s. ISBN 978-80-200-1080-3
- HAVRÁNEK, Bohuslav; JEDLIČKA, Alois.** 1981. *Česká mluvnice*. 4. přepracované vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 568 s. ISBN neuvedeno
- HRONEK, Jiří.** 1972. *Obecná čeština*. Praha: Univerzita Karlova. 160 s. ISBN neuvedeno
- NEFF, Ondřej; OLŠA, Jaroslav.** 1995. *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha: AFSF. 555 s. ISBN 80-85390-33-7

- PAVLOVSKÝ, Petr et al.** 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri. 348 s. ISBN 80-7277-194-9
- Pravidla českého pravopisu*. 2002. Praha: Fortuna. 384 s. ISBN 80-7168-679-4
- ROBERTS, Adam.** 2000. *Science Fiction*. Londýn: Routledge. 204 s. ISBN 0-415-19205-6
- ŠUST, Martin.** 2003. *Slovník autorů anglo-americké fantastiky. Díl 1, A-K*. Plzeň: Laser. 347 s. ISBN 80-7193-144-6
- VLAŠÍN, Štěpán et al.** 1984. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. 465 s. ISBN nevedeno
- WATSON, Noelle et al.** 1991. *Twentieth-Century Science-Fiction Writers*. 3. vyd. Chicago: St. James Press. 1016 s. ISBN 1-55862-111-3
- WELLEK, René; WARREN, Austin.** 1996. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia. 555 s. ISBN 80-7198-150-8

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek č. 1 – Titulní strana časopisu *Fantasy & Science Fiction* z dubna 1959

Obrázek č. 2 – První vydání románu *Flowers for Algernon*, 1966

Obrázek č. 3 – *Vlak do pekla*, 1973

Obrázek č. 4 – *Hugo Story*, 1993

Obrázek č. 5 – *Síň slávy*, 2003

Obrázek č. 6 – *Růže pro Algernon*, 2000

Obrázek č. 7 – *Růže pro Algernon*, 2011

Obrázek č. 8 – *Růže pro Algernon*, 2007

Obrázek č. 9 – Program inscenace *Růže pro Algernon*, 1993

Obrázek č. 10 – Plakát k premiéře inscenace *Růže pro Algernon*, 2010

Obrázek č. 11 – Scéna kašparovské dramatizace

Obrázek č. 12 – Scéna hranické dramatizace

Obrázek č. 13 – Petra Jelínková jako Algernon

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA 1	I
Ukázka č. 1 – Daniel Keyes, 1959	I
Ukázka č. 1 – Oldřich Černý, 1979.....	III
Ukázka č. 1 – Oldřich Černý, 1993.....	V
Ukázka č. 1 – Radvan Markus, 2003	VIII
PŘÍLOHA 2	XI
Ukázka č. 2 – Daniel Keyes, 1959	XI
Ukázka č. 2 – Oldřich Černý, 1976.....	XIV
Ukázka č. 2 – Oldřich Černý, 1993.....	XVII
Ukázka č. 2 – Radvan Markus, 2003	XX
PŘÍLOHA 3	XXV
Ukázka č. 3 – Daniel Keyes, 1959	XXV
Ukázka č. 3 – Oldřich Černý, 1976.....	XXVIII
Ukázka č. 3 – Oldřich Černý, 1993.....	XXXI
Ukázka č. 3 – Radvan Markus, 2003	XXXIV
PŘÍLOHA 4	XXXVII
Ukázka č. 4 – Daniel Keyes, 1959	XXXVII
Ukázka č. 4 – Oldřich Černý, 1976.....	XL
Ukázka č. 4 – Oldřich Černý, 1993.....	XLIII
Ukázka č. 4 – Radvan Markus, 2003	XLVI
PŘÍLOHA 5	LI
Ukázka č. 5 – Daniel Keyes, 1959	LI
Ukázka č. 5 – Oldřich Černý, 1976.....	LIII
Ukázka č. 5 – Oldřich Černý, 1993.....	LV
Ukázka č. 5 – Radvan Markus, 2003	LVII