



SLEPÉ SKVRNY

*v literárních překladech
z/do češtiny*

Jiří Hrabal, Natálie Trojková (eds.)

Slepé skvrny
v literárních překladech
z/do češtiny

Jiří Hrabal, Natálie Trojková (eds.)

Slepé skvrny
v literárních překladech
z/do češtiny

Jiří Hrabal, Natálie Trojková (eds.)

Olomouc 2025

Toto dílo je přístupné pod licencí Creative commons BY-NC-SA.
Licenční podmínky dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Recenzovali: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.
prof. PhDr. Michal Peprník, Dr.

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR Univerzitě Palackého v Olomouci (IGA_FF_2025_042).

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Ondřej Dadejík, Ingeborg Fialová Fürst, Jiří Hrabal, Matija Ivačić, Vera Kaplická Yakimova, Michal Kleprlík, Marie Krappmann, Radek Malý, Wojciech Marzec, Jiří Měsíc, Ladislav Nagy, Lenka Németh Vítová, Anna Maria Perissutti, Jan Zatloukal, 2025
eds. © Jiří Hrabal, Natálie Trojková, 2025
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2025

<https://doi.org/10.5507/ff.25.24467122>

ISBN 978-80-244-6713-9 (iPDF)
ISBN 978-80-244-6712-2 (tisk)

Obsah

Předmluva – 7

Popel nikdy nebude překladem ohně: George Steiner a slepé skvrny
v literárních překladech (Michal Kleprlík) – 11

Překlad a parafráze (Ondřej Dadejčík) – 33

Jeden jidiš originál, jeden překladatel, dva cílové texty: Povídka
Šolema Alejchema „Velká výhra“ ve dvou překladech Jakuba
Markoviče (Marie Krappmann) – 51

„Herzmanovsky se překládat nedá.“ Několik zpráv o překladatelském
zápase s tajnou rakouskou literární zbraní
(Ingeborg Fialová Fürst) – 89

Mezi teorií a praxí: Překlad Gertrudy Steinové do češtiny
(Jiří Měsíc) – 105

Začarovaný kruh. Nad nejstarším a nejnovějším chorvatským
vydáním *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*
(Matija Ivačić) – 133

K otázce přeložitelnosti Čepových próz do francouzštiny. Několik
poznámek k francouzskému překladu Čepovy Hranice stínu
(Jan Zatloukal) – 163

K italskému překladu románu *Podobojí* Daniely Hodrové
(Anna Maria Perissutti) – 179

Boj s Jobem – strategie překladu české experimentální poezie
(nejen) do polštiny (Wojciech Marzec) – 195

Cimrmanovská mystifikace jako slepá skvrna česko-polského pře-
kladu (Lenka Németh Vítová) – 209

Střílí *III* *Будки цмишу* mimo terč? O prázdných místech v uvažování
o literárním kánonu (Vera Kaplická Yakimova) – 225

Specifika překladu literatury pro děti a příklady z praxe
(Radek Malý) – 237

Překvapivá slepá místa v překladech z angličtiny
(Ladislav Nagy) – 247

Apendix. Mezi překladem a převyprávěním: Pokus o rekonstrukci
procesu překladu jedné „sarajevské povídky“ a některé teore-
tické konsekvence z něj plynoucí (Jiří Hrabal) – 257

Summary – 271

Imenný rejstřík – 277

Předmluva

Každý, kdo se někdy pokusil přeložit nějaký literární text z jakéhokoli jazyka do jazyka jiného, si dříve či později musel připustit, že i při sebelepší znalosti obou jazyků naráží při překládání stále znovu na „slepé skvrny“, na „místa nepřevoditelnosti“ (nebo převoditelnosti jen velmi přibližné). Stále znovu je vystavován velmi konkrétním otázkám a nutnosti hledat jejich řešení, jako například: Jak v cílovém jazyce odstínit difference ve výchozím jazyce, které cílový jazyk „nezná“? Co si počít s ustálenými formulacemi či narážkami převzatými z už dávno zapomenutých filmů, výroků politiků či nejrůznějších kuriózních dějinných událostí, jež výchozí jazyk uchoval? Jak například překládat promluvy v dialektech, které jsou spjaty se specifickými místními zvyky, způsobem života či krajinou? Jak převést historickou zkušenost promítající se do jazykového vyjádření, je-li zcela odlišná od zkušeností uživatelů cílového jazyka? Jak „zviditelnit“ v cílovém jazyce místa, která tento jazyk nedokáže „vidět“?

Při hledání jinojazyčné varianty slova, slovního spojení či obsáhlejších větných celků sice překladatel někdy zažívá i příjemné pocity vnitřního uspokojení, podaří-li se mu po dlouhém pátrání a zvažování najít vhodnou variantu překladu, ale velmi často musí také čelit pocitu selhání či nezdaru, jelikož si je vědom nedostatečné adekvátnosti, neúplnosti či nepřesnosti jím zvoleného řešení. Selhal, či neselhal? Jazyk je neodmyslitelně spjat s kulturou, dějinami a způsobem uvažování lidí, kteří jej užívali a užívají, a míra znalosti jazyka je závislá na míře znalostí dějin a myšlení uživatelů daného jazyka. „Slepé skvrny“ tak nedokáže odstranit žádný sebeobsáhlejší slovník, neboť žádný takový, který by dokázal kondenzovat kompletní lidskou zkušenost, není realizovatelný.

Tato kolektivní monografie, zabývající se otázkou „nepřeložitelnosti“ při překládání z/do češtiny, hledá odpovědi na výše uvedené a obdobné otázky a zamýšlí se nad jejich smyslem skrze konkrétní případy. Spíše tyto otázky ohledává a zvažuje jejich nejruznější aspekty, než aby na ně poskytovala veskrze komplexní a definitivní odpovědi. A všímá si rovněž „slepých skvrn“, jejich příčin a důsledků, které vznikají při absenci překladů z jedné literární tradice do jinojazyčné literární tradice. Co můžeme vědět (a nevědět) například o americké literatuře a jejích dějinách, sledujeme-li ji výhradně skrze díla publikovaná v češtině? Ve svých dílčích průhledech však těží tato publikace z rozmanitosti čtrnáctihlavého autorského kolektivu, který tvoří badatelé z různých filologických oborů, literární historikové, teoretikové a kritikové, estetikové i lingvisté, již mají současně i přímou překladatelskou zkušenost jak s texty beletristickými, tak i odbornými, a to z různých jazyků (čeština, italština, chorvatština, jidiš, francouzština, španělština, němčina, polština, bulharština a angličtina).

Tato kniha je – jakožto výsledek společné práce – věnována památce prof. Josefa Jařaba, literárního historika a teoretika a současně také překladatele významných literárních děl, člověka, s nímž jsme se ještě donedávna setkávali, někteří jako jeho žáci, později pak i jako kolegové, a někteří dokonce i jako přátelé. Člověka, který ovlivnil životy mnoha z nás, ať už svým pedagogickým, badatelským působením na Univerzitě Palackého v Olomouci, kterou po roce 1989 zásadním způsobem formoval, i v debatách za hranicemi akademické půdy, nebo skrze své odborné knihy a články a v neposlední řadě skrze své překlady, zejména americké literatury. A právě spolupráce je nejen v humanitních vědách cennější a důležitější než konkurenční boj, jak Josef Jařab nesčetněkrát zdůrazňoval.

Jiří Hrabal

Popel nikdy nebude překladem ohně: George Steiner a slepé skvrny v literárních překladech

Michal Kleprlík

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Fakulta filozofická Univerzity Pardubice

Mysterium přeložitelnosti je mysteriem našeho bytí

Hermann Broch (2010, s. 106).

1.

V roce 1975 vydává George Steiner studii s názvem *Po Bábelu: otázky jazyka a překladu* (After Babel: Aspects of Language and Translation, čes. 1998, překlad Šárka Grauová), v níž představuje nový přístup k teorii překladu. Zatímco v 60. a 70. letech dominoval translatologickým úvahám přístup lingvistický a filologický, Steiner vztáhl problematiku překládání obecně k filozofii jazyka a kulturní kritice. Jeho studie, považovaná mnohými za *opus magnum*, je z hlediska translatologie nejen přínosná tím, že lapidárně shrnuje to nejdůležitější z dějin teorie překladu, ale také tím, že uvádí nový překladatelský koncept (hermeneutický pohyb) a že odpoví na tradiční otázku, zda je překlad vůbec možný, hledá spíše u básníků než u translatologů či lingvistů.

Slepá skvrna, *punctum caecum*, jak zní latinský název, je oblast na sítnici oka, kde zrakový nerv vystupuje z oka a nepřítomnost světlocitlivých buněk zde způsobuje neschopnost vnímat obraz. Tato část sítnice tak není schopná

zpracovávat vizuální informace, což vytváří „slepou“ oblast v zorném poli. Slepou skvrnu tak lze definovat jako místo, které existuje, aniž jej přímo vidíme. Vypůjčíme-li si terminologii transformační gramatiky, jedná se o hloubkovou strukturu, k níž nemáme přístup, která ovšem určuje povrchovou strukturu a výslednou podobu věci. Podobně je tomu ve filozofii, kde se slepá skvrna často vyskytuje jako metafora pro limity lidského poznání a vnímání. Filozofické pojetí slepé skvrny reflektuje skutečnost, že v našem vnímání, myšlení či poznání existují oblasti, které jsou neviditelné nebo neuchopitelné, a to buď z fyziologických, kognitivních, nebo epistemologických důvodů. A například Wolfgang Iser, jeden z významných teoretiků postmoderny, si pojem „slepá skvrna“ vybral jako ústřední symbol pro nový styl myšlení a jednání. Tento nový étos, založený na principu permanentní přítomnosti „neviděného“ a reflexe slepých skvrn (Blecha 2002, s. 83), má dle Isera pomoci uvést novou, tolerantnější a otevřenější společnost, neboť předpokládá, že permanentní reflexe slepých skvrn implikuje záruku senzibility vůči pluralitě názorů (Blecha 2002, s. 111). Vztáhneme-li metaforu slepé skvrny ke Steinerovi a jeho úvahám o překladatelství, nejbližším ekvivalentem bude patrně bábelský mýtus. Jak sám píše: „Máme-li vážně mluvit o překladu, musíme nejprve zvážít, jaké významy v sobě může Babel nést a jaké důsledky to má pro jazyk a myšlení“ (Steiner 1998, s. 64). Otázka, proč na světě existuje až 20 tisíc jazyků a proč se na malé, geograficky jednolitě ploše mohou nacházet zcela odlišené jazykové světy, je pro Steinera odrazovým můstkem pro tvrzení, že zmatení jazyků nemáme vnímat jako zákaznou marnotratnost, jako katastrofu či druhý pád, jak bývá tradičně interpretováno, ale jako konstantu biologického přežití člověka: jestliže jsou podle obecného přesvědčení struktury lidské mysli utvářeny stejně, pak zmatení jazyků

nevychází z evoluční potřeby vývoje od jednoduchého systému po složitější, nýbrž z potřeby vytvářet alternitu bytí. Právě schopnost říci vesmíru „ne“, odmítnout přijmout svět takový, jaký je, pokládá Steiner za výsostný projev lidství, jímž se člověk vyděluje ze zvířecí říše (Steiner 1998, s. 197, 202). Tento „neviděný“ aspekt se v každém jazyce liší, neboť do hry vstupují různorodé faktory jako společenská a kulturní vyspělost, geografická poloha či stupeň nabytých zkušeností, což vysvětluje i různorodost jazykových forem v rámci jednoho jazykového systému (viz dialekty, nářečí, ale také sociolekty, slangy nebo argoty). Za rozmanitostí jazyků tak spíše stojí odlišná podnětová pole, jejichž podobu ovlivňuje například i společenská výroba či hospodářská a ideová směna. Složitá tektonika jazyků tak představuje jeden ze zdrojů slepých skvrn v překladu. V tom nejpřísnějším slova smyslu vlastně překlad možný není, jak dokládá následující ukázka:

Francouzské *pain* (chleba) není to samé, co anglické *bread*. Francouzské slovo je teplé a upomíná na rodnou hroudu (*pays*) a hlad, touhu jíst (*faim*). *Home* (domov) není *Heim*. V německém slově skrytě zaznívá význam azylu, úkrytu, útulku, současně ale evokuje vlastenecké, silně politické *Heimat*, *Heimaland*, tedy imaginární domovskou krajinu definovanou společným národním uvědoměním. Angličtina pro to žádný přesný ekvivalent nemá (Steiner 2023, s. 348).¹

1 Teze, že naprosto přesný překlad neexistuje, že i základní, v lidské zkušenostní sféře úhelná a univerzální pojmenování dovolují toliko jen aproximace, není nová. Vedle V. Nabokova, J. Ortegy y Gassetta či W. Benjamina ji před Steinerem obhajoval i Werner Winter (viz jeho esej „Nemožnosti překladu“, zařazená do významného sborníku *The Craft and Context of Translation* vydaném Texaskou univerzitou v roce 1961).

Druhou premisou Steinerovy argumentace v otázce nepřeložitelnosti je, že překlad třeba vnímat v širším kontextu jako akt lidského dorozumívání. Protože lidské dorozumívání se vždy děje jako překlad, může překlad sloužit úhrnně jako model pro všechny výměny významů, nikoliv pouze pro výměnu mezijazykovou. Každý překlad je vždy interpretací, tj. udělením významu informaci, která je přenášena. V teorii komunikace se tradičně objevuje metafora „zakódování/dekódování“ informace; Steiner ji přijímá, ale rozšiřuje o temporální hledisko: protože „jazyk vytváří přebytek smyslu“ (Steiner 1998, s. 249), nestačí hovořit o zakódování informace ve výchozím jazyce a jejím opětovném dekódování v cílovém jazyce, neboť to by zaručovalo, že daný proces zakódování a dekódování lze opakovat se stejným výsledkem bez ohledu na osobnost recipienta či historický kontext. Přebytek smyslu bude vždy jedinečný a jiný a bude zahrnovat vše, co se mezitím událo na obou stranách komunikačního aktu. I ten nejvěcnější výrok tak bude vždy interpretačně náročný, neboť vedle denotativní a konotativní složky významu musí překladatel rovněž aktualizovat illativní, intencionální či asociační rozpětí významu. Jak v pojednání *Několik poznámek k filozofii a technice překladu* poznamenává Hermann Broch – rakouský modernista, k jehož odkazu se Steiner často hlásí –, jazyk je, jako každý organismus, určitý systém založený na jednotných a pevných pravidlech, což znamená, že vztah mezi jeho částmi není určován jen vzájemným ovlivňováním obsahu, ale také kontextem tvarovým, jehož prostřednictvím získávají části své místo v celku. Akt smysluplné řeči se naplňuje teprve prostřednictvím pravidel syntaxe, bez nich bychom měli pouze slova a věty, nikoliv větné členy, v jejichž dynamické logické souvislosti slovo teprve nabývá svého pravého významu (Broch 2010, s. 100). Potenciální slepé skvrny při převodu z jazyka A do jazyka B souvisí nejen s vyjádřením obsahu,

ale i s jeho ztvárněním, které musí odpovídat, chceme-li dosáhnout adekvátního překladu, vnitřním zákonitostem cílového jazyka. Obtížnost překladu pak pramení ze skutečnosti, že vnitřní zákonitosti jazyka jakožto organického systému jsou vedle konstituentů fonologické, gramatické a sémantické povahy také spoluurčovány vztahem k regionu či konkrétnímu místu. O podmínkách přeložitelnosti tak máme uvažovat nejen prostřednictvím kontrastivní analýzy či filologické metody, s níž určujeme věrnost či volnost překladu, ale také prostřednictvím filozofického zkoumání vědomí a významu významu (the meaning of meaning). Jak lapidárně poznamenává Steiner: „Chceme-li se dozvědět více o jazyku a překládání, musíme přejít od hloubkových struktur transformační gramatiky k hlubším strukturám básníka“ (Steiner 1998, s. 108).

Třetí Steinerova premisa je založena na přesvědčení, že teorie překladu v přísném slova smyslu existovat nemůže. Podíváme-li se do dějin translatologie, ukáže se, že teoretické uvažování o překladu se tradičně rozvíjelo kolem otázky, zda je přednější verze doslovná, nebo verze literární, v níž překladatel hledá cestu, jak vyjádřit smysl originálu jinými jazykovými prostředky. Jenže i na takto úzce vymezeném poli narážíme na metody, které jsou vnímány z různých, mnohdy protichůdných úhlů pohledu. Například metoda parafráze: Na počátku moderní translatologie stojí Schleiermacherův koncept umělecké nápodoby (*Nachbildung*) jakožto vzoru pravé překladatelské metody.² Schleiermacher ji uvádí jako protipól k parafrázi, kterou sice pokládá za metodu, jak hodnotu originálu stále převést, i když nelze najít vhodný ekvivalent odpovídající originálu, ale výsledný

2 Schleiermacherova zásadní teoretická práce o překladatelství *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens* (O rozličných metodách překladu) vyšla v roce 1813.

text ztrácí půvab. Pravá překladatelská cesta dle Schleiermachera spočívá v tom, že jinými prostředky, než používá originál, dosáhneme původního působení (Schleiermacher 2009, s. 206–208). Již dříve (konec 17. století) ale s konceptem parafráze pracoval anglický básník John Dryden. V předmluvě ke svému anglickému překladu Ovidiových *Listů heroin* uvádí známou triádu metafráze – imitace – parafráze, přičemž právě parafrázi zdůrazňuje jako ideální střední cestu mezi otrockým překladem a imitací, při níž překladatel svévolně a nevynuceně mění slova a smysl originálu (Dryden 2009, s. 149). Jen u těchto dvou překladatelů se přístup k metodě parafráze zásadně liší, nelze ovšem tvrdit, že Drydenovo pojetí je správnější než to Schleiermacherovo. Neméně známé je Horatiovo diktum *nec verbo verbum* ze spisu *De arte poetica*, v němž překladatele nabádá, aby nepostupoval otrocky slovo od slova. Jiný významný překladatel, sv. Jeroným, jehož komentáře k vlastnímu překladatelskému dílu patří k úhelným kamenům teoretického uvažování o překladu, souhlasí s předchozím tvrzením, ale přidává, že v některých případech je lepší ponechat nesrozumitelnost. Pokud to lze, máme překládat význam po významu (*sensum exprimere de sensu*), ale tam, kde už jen samotný slovosled obsahuje posvátné tajemství, je třeba zachovat pravdivost absolutní doslovnosti, včetně pořádku slov. Opět nelze říct, že jedna „teorie“ by vylučovala platnost té druhé.

Druhým důvodem, proč nemůžeme hovořit v přísném slova smyslu o teorii překladu, je dle Steinera fakt, že přes veškerý technologický a vědecký pokrok nám stále chybí hlubší poznání základních aspektů lidské řeči: nevíme, na jakých základech funguje neurochemie a jaké jsou příčiny jazykového rozrůznění. Vzhledem k tomu, že jazyku je bytostně vlastní idiolektičnost a že každý jedinec při aktu promluvy mapuje svět jedinečným způsobem, stěží dokážeme získat úplný vhled, který by zajistil vskutku objektivní roli

nezúčastněného pozorovatele. Když zkoumáme překlad, ať už mezi dvěma jazykovými systémy, nebo obecně jako jádro lidského dorozumívání, vždy budeme omezeni na částečnosti, předběžnosti. Nic jako univerzální, objektivně (zvnějšku) verifikovatelnou teorii překladu s to předložit nejsme, můžeme nanejvýš sledovat a popisovat různá řešení. V souvislosti s teoretickými úvahami o překládání proto Steiner dochází k závěru, že překlad „není věda, ale exaktní umění“ (Steiner 1998, s. 260). A že vždy postupujeme retrospektivně: sice je možné vědecky analyzovat překladatelské postupy a strategie, ale jakýkoliv univerzální model, který by nám umožnil sestavit metodu aplikovatelnou na všechny další překlady, neexistuje. Lze pouze zpětně hodnotit, která řešení se v daném materiálním, sociologickém a kulturním kontextu jeví jako adekvátnější.

2.

Hledání slepých skvrn v literárních překladech Steiner spojuje s ústřední otázkou, zda je překlad vůbec možný. Spor o hranicích přeložitelnosti tvoří významnou kapitolu v dějinách translatologie a obecně ji lze rozdělit do dvou rovin – (1) společenská a etická rovina a (2) noetická (lingvistická) rovina. Z hlediska noetického je obhajoba nepřeložitelnosti spojována především s jazykovým relativismem, který nahlíží na každý jazyk jako na artikulované zjevení zvláštní historicko-kulturní krajiny. Jazyk je jako monáda, která strukturuje zkušenost podle jedinečného vzorce. Jak poznamenává Edward Sapir, jehož Steiner, spolu s Benjaminem L. Whorfem, pokládá za dovršitele proudu moderního, racionálního zkoumání jazyka započatého u Leibnize a J. G. Hamanna, „světy, ve kterých různé společnosti žijí, jsou různé světy, nikoli pouze týž svět opatřený různými nálepkami“ (Steiner 1998, s. 90). Univerzální hloubkové

struktury, jejichž existence funduje možnost překladu, možná existují, ale logickým a psychologickým bádáním je nelze uchopit. Překlad je tak nemožný, protože při něm pracujeme jen s konvencemi založenými na přibližných analogiích, nikoliv se samotnými tvary a kategoriemi sémantického uspořádání, jejichž prostřednictvím se člověk dorozumívá a oslovuje okolní svět.

Univerzalistické hledisko naopak v hlubinách jazyka nachází univerzální, pro všechny lidské bytosti společné struktury, jakési analogické principy, jimiž se řídí všechny jazykové systémy. V tomto smyslu lze překlad obhajovat jako teleologický imperativ, jako činnost, která vyjevuje ztracenou jazykovou jednotu (mateřštinu). Patrně nejznámějším zastáncem univerzalistického hlediska byl Walter Benjamin, který se domníval, že na mesiášském konci dějin budou jazyky integrovány do jednoho pravého jazyka. Tato ryzí řeč (*die reine Sprache*) sice není obsažena v žádném jednotlivém mluveném jazyce, ale prosvítá k nám právě tehdy, když překládáme z jazyka A do jazyka B. V překladech – jak v tom, co se podaří převést, tak i v tom, co zůstane stranou – lze hledat vzdálené světlo prvotního významu. Překlad je z povahy věci „dočasnou mírou vyrovnání s cizojazyčností“ a úloha překladatele spočívá v tom, „vynajít takovou intenci vzhledem k jazyku, do kterého se překládá, která v něm probudí ozvěnu originálu“. Skrze kontakt s výchozím jazykem překlad cílový jazyk proměňuje, a pokud je zdařilý, vštěpuje mu způsob mínění originálu tak, že se obojím ozřejmí „zlomek vyššího jazyka“. Tato úloha je ovšem „navždy neřešitelná“ a „žádným řešením neprokazatelná“ (Benjamin 1970, s. 250–253).

Gnostickou spekulaci, tušení ztracené prvotní či paradigmatické řeči, však Steiner dokládá – a v tom spočívá nedostižnost jeho překladatelských úvah – i jinými, v dějinách translatologie ne tolik známými pokusy o obhajobu

existence prvotního významu. Třebaže se častokrát jedná o ezoterické sémantiky, čerpá z nich jedna velká tradice židovského myšlení i evropské filozofie jazyka. A dokonce je lze vysledovat až k moderním, racionálním teoriím jazyka. Dle Steinera to byl Jacob Böhme, který již v 17. století hledal přirozenou „řeč smyslů“ promlouvající instinktivní, neučenou bezprostředností v jazyce přírody a přirozeného člověka, nebo Angelus Silesius, který se domníval, že ke ztracené rajské mateřštině mají nejbližše hluší a němí, neboť jediná cesta, jak se k ní dostat, vede skrze mlčení. Konečně Steiner upozorňuje na mystické kalambúry a jiné slovní hříčky, kterými se teosofické nauky pokoušely doložit některé své klíčové teze o společné řeči existující před Bábelem (Steiner 1998, s. 71–72).

Vedle typologických rozdílů mezi jazyky a přesvědčením o vzájemné podmíněnosti světového názoru a jazyka, který je vnímán jako nositel a výraz ducha národa a kultury, figurují v teorii o nepřeložitelnosti také estetické důvody (neopakovatelnost aktu umělecké tvorby, odlišný komunikační kontext) nebo důkazy, které přímo souvisí s mravními a kulturními záležitostmi (Hrdlička 2014, s. 11, 13–14). Překlad jako výsostný akt lidské činnosti lze interpretovat jako významný nástroj pro spirituální a duchovní růst člověka. Možnost překladu je důležitou záštitou jak pro šíření evangelia (jazyková bariéra nesmí stát nikomu v cestě ke spáse), tak pro obohacující střet rozličných kultur a způsobů myšlení (viz Toledo na přelomu 12. a 13. století nebo Řím v půli 15. století). Zastánci nepřeložitelnosti, zejména v kontextu starověkých náboženství, naopak pokládali překlad jako akt, jenž vždy vede dolů, jenž je vždy odklonem od bezprostředního působení logu. Zejména pokusy o překlad posvátných textů byly mnohdy považovány za projev rouhání, nebo dokonce kacířství. Za vše hovoří osudy Williama Tyndalea nebo Etienna Doleta, které překladatelská troufalost stála

život, anebo víra, kterou v judaismu zachycuje *Postní svitek*, že když byl do řečtiny přeložen Zákon, svět se na tři dny ponořil do tmy (Steiner 1998, s. 216).

Jak se dále pokusím ukázat, Steiner ve svém zkoumání hranic přeložitelnosti a možností přenosu významů mezi jazyky čerpá z obou těchto rovin, zároveň jde ale dále: jeho argumentace na základě analýzy překladatelských postupů a přístupů, ale také na základě poznatků z filozofie jazyka, lingvistiky, rétoriky, literární historie nebo kulturní kritiky obě roviny spojuje. Inspirován zejména fundamentální ontologií Martina Heideggera, hermeneutikou Hanse-Georga Gadamera a dekonstrukcí Jacquese Derridy pak předkládá vlastní koncept překladatelského procesu a dochází k originálnímu závěru, že podstata slepých skvrn v literárních překladech je počínaje koncem 19. století spojena s jazykovou krizí a ústupem od slova.

3.

Přehodnocení role jazyka v moderním světě je ústředním tématem Steinerovy tvorby, a nelze se tedy divit, že o hranicích přeložitelnosti uvažuje v souvislosti se změnou pojetí jazyka, které se v západní kultuře prosazuje počínaje 17. stoletím. Do této doby se v západní civilizaci těšily výsadnímu postavení slovo, jazyk a literatura. Ve chvíli, kdy primariát klasické humanistické tradice připadá vědeckému poznání, dochází dle Steinera k základnímu ústupu od slova. Řídnutí verbálních výroků, umenšení autority slova jako prostředku, jak udělovat smysl vnější realitě, nese závažné důsledky jak pro moderní umění, tak i pro kvalitu jazyka či vztah mezi jazykem a lidstvem. „S tím, jak se západní vědomí v souvislosti s popisem skutečnosti i obecným fungováním myslí stalo méně závislým na verbálních prostředcích, slova jako by ztratila něco ze své

preciznosti a životaschopnosti“ (Steiner 2023, s. 51, 53). Ústup od nadvlády slova, rozchod se sémantickou tradicí Athén a Jeruzaléma (helénsko-hebrejská tradice) podstatně ovlivňuje nejen rovinu gramotnosti, ale i toho, jak člověk objevuje vnitřní a vnější imaginativní krajiny a jak udílí smysl okolnímu světu (Guziur 2009, s. 12).

Dochází-li k erozi důvěry ve slovo jako nositele pravdy a významu, jsou tím významně narušeny dosavadní interpretační možnosti. Devalvace slova v reakci na moderní technologie, které pro přenos informace před slovem upřednostňují obraz nebo zvuk, dle Steinera vede k povrchnějšímu myšlení a redukci schopnosti hloubkového emocionálního a intelektuálního prožitku. Vycházíme-li z předpokladu, že verbální vyjádření utváří naše myšlení a vnímání světa, pak ústup od slova vede k ochuzení lidské zkušenosti. Než se vyjasní, jak ústup od slova souvisí s obtížností či nemožností překladatelského aktu, musíme nejdříve stručně vysvětlit koncept čtyř podvojností jazyka, jež dle Steinera charakterizují povahu jazyka i jeho úlohu v lidském životě.

První podvojnost se týká skutečnosti, že jazyk je částečně fyzický a částečně psychický: jazyk se skládá ze zvuků či grafických znaků, které samy o sobě nemají inherentní význam. Nositeli informace se stávají až v okamžiku, kdy jsou spojeny s významy prostřednictvím společenské dohody. Druhá podvojnost souvisí se schopností zprostředkovat jazykem jak konkrétní, tak abstraktní zkušenost: jazykem dokážeme popisovat konkrétní objekty a jevy, zakoušené přímo smyslovými vjemy, ale i složité abstraktní pojmy a myšlenky, jež nejsou hmatatelné. Třetí podvojnost jazyka reflektuje možnost překonávat jazykem hranice času a prostoru, tedy schopnost sdílet informace na velké vzdálenosti nebo formulovat kontrafaktuální výpovědi. Pomocí jazyka (prostřednictvím futurální gramatiky, kondicionálu nebo

optativu) můžeme vyjádřit to, co není, nebo to, co se teprve může či má stát v budoucnosti. Poslední, čtvrtá podvojnost pak odráží dualitu mezi individuálním a kolektivním: jazyk slouží k vyjádření individuální zkušenosti, emoce či myšlenky, současně je ale kolektivním produktem, který sdílí celá společnost. Význam je vždy procesem vzájemné spolupráce, která předpokládá společenství mluvčích. „Řeč tedy musí být pospolitá“ (Steiner 1998, s. 153). Tato dualita odkrývá napětí mezi soukromou povahou jazyka a jeho společenským, pospolitým rozměrem. Právě v narůstajícím napětí mezi soukromým a veřejným jazykem, k němuž významně přispělo porušení smlouvy mezi slovem a světem, máme dle Steinera hledat příčiny obtížností, jež číhají na překladatele moderní literatury (Steiner 1998, s. 151).

Obecně platí, že kultury a jazyky se vyznačují unikátními způsoby vyjádření i ztvárnění obsahu, žádný z nich není ale kompletní. Chybějící slova či pravidla, jež znemožňují adekvátní převod informace z jednoho jazyka do druhého, ovšem nemusí souviset pouze s kulturní, národní či jazykovou specifičností. Jazyk má zkrátka své limity, a proto verbální vyjádření tváří v tvář hlubokému prožitku či poznání mnohdy selhává, neboť ne vždy existují slova či prostředky, jak adekvátně vyjádřit veškeré nuance lidské zkušenosti. Steiner se tomuto tématu věnuje především v eseji *Silence and the Poet* (Ticho a básník, 2023), kde na základě studia západní literární tradice identifikuje tři mezní situace, při nichž se básníkovi nedostává slov – záře, hudba a ticho. Potřeba verbalizovat nevyjádřitelné myšlenky, pocity, vjemy může ale také podnítit tvůrčí invenci a v jazyce, literatuře či umění iniciovat nové způsoby, jak překonat chybějící slova. Tento požadavek nachází Steiner u zrodu moderní literatury a moderního umění jako takového. Neschopnost slovy plně vyjádřit všechny aspekty lidské zkušenosti a reality začali pociťovat zejména umělci a básníci v druhé polovině

19. století, kteří se i přes různorodost směrů a proudů shodují v tom, že jazyk již pro básníka není útočištěm, ale vězením, jakousi zatvrdlou schránkou, kterou neproniká nový život. Steiner tento posun deklaruje v eseji *Real Presences*, která v českém prostředí vyšla pod názvem *Skutečné přítomnosti* (2019). Na základě studia poezie Stéphanu Mallarméa a Arthura Rimbauda a analýzy postsaussurovské lingvistiky a dekonstrukce zde Steiner dochází k závěru, že důsledkem jazykové krize, která „je základem jedné z mála skutečných revolucí ducha v západních dějinách“ (Steiner 2019, s. 119), je nová, ontologicky podmíněná rovina obtížnosti.

Co se myslí tímto typem obtížnosti? Vědomí řádnosti možnosti a schopnosti postihnout realitu pomocí slov vede básníky k názoru, že obecně uznávaná vážnost slov již pozbyla své platnosti. Jazyk vyčpěl, byl vulgarizován, zanesen nánosy ustálených významů, a proto je úkolem spisovatele jej očistit. Steiner nachází tři podoby této obnovy „nečistého“ jazyka: postupné rozrušování slov, mísení stávajících jazyků (tvorba esperanta), hledání vnitřně soudržného novotvaru (Steiner 1998, s. 166). Za pomyslný předěl pak považuje pokus o novou poetiku Jamese Joyce. V *Odyseovi* ještě irský modernista s jazykem zachází „tradičně“, dle obecně přijímaných konvencí, třebaže je napíná na samotnou mez srozumitelnosti. Dále ovšem nejde. Jak všímavě poznamenal Ezra Pound, *Odyseus* je dovršením jedné velké literární tradice, které jsme zvykli říkat „román“ (Pound 1963, s. 403). V *Plačkách nad Finneganem* je tomu ale již jinak. Hledání vnitřně soudržného novotvaru se zde stává primárním estetickým požadavkem; jeho smysl pak Joyce popisuje následovně:

A možná že je to vskutku bláznivá snaha, drtivou silou rozrušovat slova, aby se z nich vytáhla jejich podstata, aby se vzájemně mísily a vytvářely nové varianty,

otevírající pro tato slova netušené možnosti, aby se spájely zvuky, jež spolu předtím nikdy nevystupovaly, ale jež si byly vzájemně určeny; nechat vodu mluvit jako vodu, ptáky ptačí řečí, osvobodit všechny zvuky od úslužné, podřadné role a vsunout je na špičky tykadel, tápavě sondujících možnost oslovit doposud neoslovené. [...] S touto fašírkou zvuků vytvářím jeden velký příběh každodenního života (Joyce in Škrabánek 2002, s. 2).³

Zvykli jsme si, že vztah mezi označujícím a označovaným se zakládá na konvenci dohodnutých pravidlech, jejichž primárním cílem je dorozumění. Joyce ale vnímá slova jinak než jen jako pouhé znaky zastupující označované. Jazyk komolí záměrně proto, aby slova osvobodil od úslužné, utilitární role, kterou přirozeně v běžné komunikaci zaujímají, a „otevřel“ je novému, svěžímu, možná prapůvodnějšímu oslovení skutečnosti. Obtížnost spočívá v tom, že na slova nemáme pohlížet jako na něco hotového, co před námi v neměnné podobě leží, ale jako na něco, co zde samo jako takové *je* a co svůj tvar teprve hledá tím, že se forma co nejvíce přibližuje obsahu a obsah formě (Beckett 1961, s. 10). Jako příklad uveďme následující spojení „what kind of beast“ (Joyce 1975, s. 99). Původní nekomplikované, obecně srozumitelné spojení „what kind of beats“ (jaká šelma, mizera, bestie) přibírá ve slově „kind“ (druh) nový vokál a s tím i odkaz na biblickou postavu Kaina (anglicky Cain), který tradičně symbolizuje zlého člověka a bestialní chování. Význam zvířecosti a nelidskosti tak získává archetypální rozměr, který je ovšem, alespoň do češtiny, prakticky nepřeložitelný.

Jestliže překlad je vždy interpretací, interpretace je vždy, řečeno s Derridou, neukončená hra (Derrida 1990,

3 Veškeré cizojazyčné citace, které jsou uvedeny v textu, přeložil autor.

s. 24). Překladatel vybírá z množiny možných řešení podle toho, které interpretační vrstvy z pomyslné cibule dokáže sloupnout, přičemž se musí vyrovnat s tím, že absolutní význam není pevně dán, a že když čteme literární dílo, neodhalujeme předem dohodnutý význam, nýbrž vstupujeme do arény, kde jsou významy slov neustále odkládány a měněny v nekonečném řetězci významů a interpretací. Jestliže významy slov jsou závislé na aktuální fúzi slov a referenčních vazeb, pak je čtení vždy jen chvilkové a více či méně soukromé povahy. Právě referenční rovinu interpretačního aktu považuje Steiner za klíčovou, zajímá-li nás, v čem vlastně spočívá obtížnost četby uměleckých textů. A jak se ukáže, poznání této obtížnosti může obnažit příčiny překladatelských slepých skvrn v moderní literatuře.

Hlubšímu porozumění obtížností, jež vstupují do hry, když hloubkově čteme složitá literární díla, se Steiner věnuje především v eseji *O obtížnosti* (On Difficulty, 1978), kde se pokouší o důslednou konceptuální klasifikaci obtížnosti. Podle Steinera existují hned čtyři její typy. První typ obtížnosti, obtížnost *závislá* (contingent), je klasické referenční povahy. Týká se obtíží, které jsou na straně textu a vyvěrají ze zjevné plurality aluzí a referencí. Jednoduše řečeno: čtení textu je ztíženo tím, že si čtenář musí dohledávat významy slov a historických či kulturních aluzí, jež nezná. Do značné míry je tato obtížnost, s níž se setkáváme nejčastěji, závislá na čtenáři a jeho míře sečtělosti, erudice a zkušenosti (Steiner 1978, s. 267).

Obtížnost *modální* (modal) je již více na straně recipienta a nelze ji již jednoduše vyřešit tím, že si obtížná slova a aluze dohledáme ve slovníku nebo v encyklopedii. Týká se více formy a struktury: zahrnuje například komplikovanou syntax, neobvyklé stylistické prostředky, experimentální vypravěčské techniky. Text zkrátka na čtenáře klade nárok, aby svou specifickou čtenářskou strategií přizpůsobil

modálními charakteristikám textu. Zároveň souvisí tento typ obtíží i s proměnou senzibility: porozumění Shakespearovi je ztíženo také tím, že idiomy, metafory, obraty, přirovnání, které alžbětinský čtenář běžně znal, neboť je přirozeně používal, jsou pro nás dnes již uzavřenou kapitolou (Steiner 1978, s. 270). Ani se sebelepší empatickou schopností nejsme s to cítit tak, jak cítil alžbětinský člověk, protože naše naladění je jiné. Význam metafory lze rekonstruovat, ale impakt jen těžko. Soubor pocitů, postojů a intelektuálních tendencí určujících danou epochu je neopakovatelný. Pro renesančního, barokního či postmoderního člověka bude mít slovo „znovuzrození“ vždy jinou váhu, jiný rezonanční rádius.

Třetí obtížnost – *taktická* (tactical) – vzniká z autorovy vědomé snahy ztížit čtenáři přístup k významu textu. Obskurnost může být záměrně součástí autorova jedinečného stylu či alegoričnosti. Básník se může uchýlit ke kryptickým odkazům, tajnosnubným symbolům či aluzím proto, aby jeho dílo získalo punc nepřístupnosti, a tedy jisté výjimečnosti, nebo jako v případě represivních režimů třeba také proto, aby dílo mohlo vůbec vyjít. Nebo také proto, že odmítá používat stejný jazyk, který před ním používali ostatní. Chce si vytvořit vlastní soukromou řeč, takovou, s níž dokáže adekvátně vyjádřit svou jedinečnou uměleckou osobnost a tvůrčí záměr. Taktická obtížnost tedy reflektuje autorův záměr odepřít nám okamžitou koupi. Žádá po nás, abychom se u jeho díla zastavili a pomalu a důkladně se jím probírali (Steiner 1978, s. 271).

Čtvrtým a pro naše úvahy nejdůležitějším typem literární obtížnosti je obtížnost *ontologická* (ontological). Jako v případě prvního typu pramení z povahy samotného textu a obsahu, zásadně se ovšem odlišuje tím, že není referenční povahy. Slova jsou prostá a jejich význam nekomplikovaný, přesto zůstávají bez možnosti parafráze (nelze vysvětlit odkazem k obecné řeči). Steiner tento typ literární obtížnosti

dokládá na čtení poezie Paula Celana, konkrétně na básni „Largo“ ze sbírky *Sněžný part* (Schneepart, 1971). Na rozdíl od Joyce v ní Celan nerozrušuje slova a nehledá novotvary. Pokud bychom četli slova z této básně samostatně, s pomocí slovníku jsme schopni pochopit jejich význam. Nejsou zde ani „nevyřešitelné“ aluze. Na pohled složitější přídavné jméno „heidegängerisch“, které značí procházku („Gang“) v otevřeném prostoru („Heide“ – „plán“), zjevně odkazuje na osobnost Martina Heideggera a jeho koncept fundamentální ontologie a spojení „das Amselpaar“ má zase blízko k „Antschel“, což bylo Celanovo původní příjmení. Kromě těchto dvou interpretačně náročnějších míst jinak veškeré významy známe, a přesto nám činí značné potíže vyvodit z nich finální smysl. Báseň se stává jakýmsi kryptogramem. Autor po nás již nechce, abychom četli pomalu a odhalovali přitom různé významuplné nuance; spíše jako by ani nepovažoval za podstatné, jestli budeme vůbec rozumět. Steiner tuto vlastnost, která dle něj definuje moderní poezii po Osvětimi, usouvztažňuje s fundamentální ontologií Martina Heideggera, konkrétně s jeho slavnou tezí, že „to, co samo promlouvá, je řeč“ a že člověk v pravém slova smyslu mluví až „tehdy, když odpovídá řeči, poslouchaje její náповědi“ (Heidegger 1993, s. 190). Básník nevystupuje v textu jako persona, jako subjekt, který chce skutečnost spoutat, pojmenovat tak, jak ji vidí, nýbrž jako nezúčastněný prostředník, který pouze vyzvedává to, co se mu nabízí. Výsledkem této otevřenosti, skrze niž se přivádí do zřejmosti skrytá posvátná stránka světa, „není toliko text, jako spíše ‚akt‘, uskutečňování bytí, jeho vlastní vzházení“ (Steiner 1978, s. 275). Tradiční interpretační nástroje selhávají proto, že báseň chce více být než znamenat. Tím se dostáváme k již zmíněné dekonstrukci a chvilkovému čtení: báseň nečteme v tradičním rámci dohodnutého smyslu, který stanovil autor – jsme „svědky jejich nejistých možností existence v otevřeném

prostoru kolizí a momentálních fúzí mezi slovem a referentem“ (Steiner 1978, s. 275). Slepé skvrny v překladech mohou souviset s absencí adekvátního překladového protějšku anebo jsou úzce spjaty s národní a dobovou specifičností. Vedle toho ale mohou být také podmíněny ontologickou rovinou obtížnosti interpretačního aktu.

Závěr

Steinerův přístup k překladu jako exaktnímu umění představuje syntézu mezi vědeckou analýzou a uměleckou intuicí. Překladatel musí být zároveň vědcem, který precizně analyzuje text, a umělcem, který dokáže zachytit a přenést emocionální a estetické kvality originálu. Jeho příspěvek do diskuse o přeložitelnosti a nepřeložitelnosti jazyků spočívá v teorii překladu, podle níž není překlad nikdy dokonale možný, protože žádný jazyk nedokáže plně zachytit všechny významové, kulturní a emocionální nuance originálu. Přesto se překlad podle něj stává nezbytnou činností, jelikož komunikace a sdílení významů mezi různými jazyky a kulturami jsou základními aspekty lidského bytí. Steiner vnímá překlad jako kreativní proces, který zahrnuje nejen přenos slov a struktur, ale také hluboké pochopení kontextu a tvůrčí interpretaci. Překladatel se stává spolutvůrcem nového textu, který je zároveň originálem i odrazem původního díla.

Steinerova teorie je v současné translatologii uznávána jako významný příspěvek, přestože některé jeho myšlenky jsou považovány za kontroverzní. Nejvíce je Steinerovi vyčítáno, že překladatelský proces příliš romantizuje a že upozaduje politické a sociální kontexty a podceňuje mocenské vztahy a kulturní dynamiku (viz především Lawrence Venuti, André Lefevere nebo Antoine Berman). Steinerův přístup k jazyku a překladu je skutečně univerzalistický a vpravdě filozofický a v kontextu moderní translatologie, jež se více

soustředí na kulturní a ideologické aspekty překladu, se snad může jevit jako problematický, nicméně nelze popřít, že Steinerovy úvahy přispěly k tomu, že překládání začalo být vnímáno více jako umění než jako mechanický proces. I když Steiner neřeší etické problémy ani neobhazuje populární tezi o viditelnosti překladatele, i když má tendenci vidět překlad jako ryzí hermeneutický akt, jeho přínos v otázce po přeložitelnosti spočívá zejména v tom, že překladatelské problémy vnímá v kontextu proměn klíčových vnitřních forem západní kultury a že nepřeložitelnost obhazuje na základě originálních tezí o ontologicky podmíněné obtížnosti a o porušení smlouvy mezi slovem a světem (ústup od Slova). Steinerovy ústřední teze jsou sice staré téměř půl století, jeho pokus o fenomenologii slepých skvrn v literárních překladech na základě hermetičnosti, jež je přímou reakcí na krizi jazyka, ale zůstává i dnes cenným alternativním vhledem do problematiky nepřeložitelnosti.

Plné znění básně „Largo“ Paula Celana:

Gleichsinnige du, heidegängerische Nahe:
über—
sterbens—
gross liegen
wir beieinander, die Zeit—
lose wimmelt
dir unter den atmenden Lidern,

das Amselpaar hängt
neben uns, unter
unsern gemeinsam droben mit—
ziehenden wissen

Meta—
stasen.

Ty pokojná, ty blízká jak cesta
vřesovištěm:
v nad—
smrtné
velikosti ležíme
spolu, bezčasý
ocůn se ti hemží
pod oddychujícími víčky,

párek kosů
visí vedle nás, pod našimi
po nebi spolu táhnoucími
bílými

meta—
stázami.

(Celan 1986, s. 193)

Literatura

- Beckett, Samuel:** Dante...Bruno. Vico...Joyce. In týž: *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. Bradford and Dickens, London 1961, s. 5–13.
- Benjamin, Walter:** Úloha překladatele. In: Josef Čermák – Bohuslav Ileš – Aloys Skoumal (eds.): *Překlad literárního díla*. Odeon, Praha 1970, přel. Věra Saudková, s. 245–256.
- Blecha, Ivan:** *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Praha, Triton, 2002.
- Broch, Hermann:** Několik poznámek k filozofii a technice překladu. In týž: *Román – mýtus – kýč*. Dauphin, Praha – Podlesí 2010, přel. Naděžda Macurová, s. 94–132.
- Celan, Paul:** Largo. In: Ludvík Kundera (ed.): *Sněžný part*. Odeon, Praha 1986, přel. Ludvík Kundera, s. 193.
- Derrida, Jacques:** Diferance. *Reflexe 4*, 1990, přel. Miroslav Petříček, s. 1–25.
- Dryden, John:** Dedication to the *Aeneis*. In: D. Weisbsbort – A. Eysenstsson (eds.): *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford University Press, Oxford 2009, s. 149–150.
- Guziur, Jakub:** Gramotnost, humanismus a lidství v díle George Steinera. In: Josef Jařab – Jakub Guziur (eds.): *George Steiner a myšlenka Evropy*. Periplum, Olomouc 2009, s. 7–37.
- Heidegger, Martin:** *Básnický bydlí člověk*. OIKOYMENH, Praha 1993, přel. Ivan Chvatík.
- Hrdlička, Milan:** *Překladatelské miniatury*. Karolinum, Praha 2014.
- Joyce, James:** *Finnegans Wake*. Faber and Faber, London 1975.
- Pound, Ezra:** Ulysses. In: T. S. Eliot (ed.): *Literary Essays of Ezra Pound*. London, Faber and Faber, 1963, s. 403–409.
- Steiner, George:** Ticho a básník. In týž: *Jazyk a ticho: eseje o jazyce, literatuře a nelidskosti*. Dauphin, Praha – Podlesí 2023, přel. Michal Kleprlík, s. 71–103.
- Steiner, George:** Felix Krull Thomase Manna. In týž: *Jazyk a ticho: eseje o jazyce, literatuře a nelidskosti*. Dauphin, Praha – Podlesí 2023, přel. Michal Kleprlík, s. 346–356.
- Steiner, George:** Skutečné přítomnosti: Je něco v tom, co říkáme? Dauphin, Praha – Podlesí 2019, přel. Ondřej Hanus, Sylva Ficová a Michal Kleprlík.
- Steiner, George:** Ústup od slova. In týž: *Jazyk a ticho: eseje o jazyce, literatuře a nelidskosti*. Dauphin, Praha – Podlesí 2023, přel. Michal Kleprlík, s. 32–70.

- Steiner, George:** On Difficulty. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, 1978, č. 3, s. 263–276.
- Steiner, George:** *Po Babelu. Otázky jazyka a překladu*. Triáda, Praha 1998, přel. Šárka Grauová.
- Schleiermacher, Friedrich:** Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens (1813). In: Daniel Weissbort – Astradur Eysteinnsson (eds.). *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford, Oxford University Press 2009, s. 205–209.
- Svatý Jeroným:** From Letter 57, To Pammachius, On the best Method of Translating. In: Daniel Weissbort – Astradur Eysteinnsson (eds.): *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford, Oxford University Press 2009, přel. L. G. Kellay, s. 30–31.
- Škrabánek, Petr:** Night of a Thousand Tiers. In: Louis Armand – Ondřej Pilný (eds.): *Night of a Thousand Tiers*. Litteraria Pragensia, Praha 2002.
- Winter, Werner:** Nemožnosti překladu. In: Josef Čermák – Bohuslav Ileš – Aloys Skoumal (eds.): *Překlad literárního díla*. Odeon, Praha 1970, přel. Věra Saudková, s. 519–535.

Překlad a parafráze¹

Ondřej Dadejík

Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav věd o umění a kultuře, Filozofická fakulta Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

Předpokládat, že každé přeskupení prvků je nutně podřadnější než jejich původní sled, znamená, že náčrt 9 je nutně podřadnější než náčrt H. Mohou totiž existovat jen náčrtý, a pojem definitivního textu přísluší náboženství nebo únavě

Jorge Luis Borges (2012, s. 241–242).

Na úvod bych zde rád připojil pár poznámek o tom, co budu nazývat logikou parafráze. Pokouším se touto cestou sledovat jednu z možností, jak rozumět procesu překládání textů, zejména tedy těch, které nazýváme uměleckými a jež se nám obvykle zdají výjimečné, vzdálené, či dokonce protikladné k běžnému jazykovému projevu. Domnívám se totiž, že právě pochopení toho, co činíme ve chvílích, kdy v běžném jazyce parafrázujeme nějaký výrok – a děje se tak neustále –, nám může pomoci porozumět tomu, co lze očekávat od úspěšného překladu literárních děl.

Obrátím se za tímto účelem k několika pojednáním, která sice vznikla v odlišných dobách a souvislostech, nicméně z různých stran se tohoto tématu dotýkají a problémy, jež řeší, mají k sobě velmi blízko. Jedná se zejména

¹ Děkuji za pečlivé pročtení textu a vynikající připomínky Vandě Vicherkové.

o „Estetické problémy moderní filozofie“,² tedy studii, která se stala třetí kapitolou známé knihy amerického filozofa Stanleyho Cavella, nazvané *Must We Mean What We Say?* (Jsme si vždy jistí tím, co říkáme?, 1969). Cavellovo přemítání nad stavem filozofických zkoumání, v němž hraje úvaha nad parafrází důležitou roli, se budu snažit rozvíjet – s ohledem na otázku po povaze, smyslu a limitech překladu – prostřednictvím krátkých odboček k esejím Umberta Eca a Davida Huma. Nakonec se pokusím stručně zkoumání přesahů filozofie a překladu završit s pomocí díla Ronalda W. Hepburna a Petera de Bolly, dvou filozofů, respektive literárních teoretiků zaujatých problematikou úžasu jakožto zvláštního a nezbytného druhu response vůči uměleckým dílům.

Logika parafráze

Tento termín odkazuje k problému, na němž se Cavell v první polovině 60. let minulého století pokoušel ukázat jeden z projevů periodicky se vracející krize metody ve filozofii. Touto krizí měl na mysli tendenci každé zpočátku inovativní filozofické hypotézy opevnit se na území vymezeném vlastními předpoklady. Přesněji řečeno, vytknout je mimo oblast kritické revize a považovat je nadále za samozřejmé, za evidentní bez nutnosti dalšího potvrzování. Navazoval tímto svým úsilím na Wittgensteinovu pozdní filozofii, u níž vysoce oceňoval citlivost vůči problémům spadajícím do oblasti estetiky a etiky, přestože se jedná povětšinou o dílčí

2 Cavellova studie „Aesthetic Problems of Modern Philosophy“ byla poprvé publikována v antologii *Philosophy in America*, editované Maxem Blackem (Black ed. 1965, s. 74–97), a poté se stala součástí knihy *Must We Mean What We Say?* (Cavell 1976, s. 73–96). Převážná část tohoto článku byla poprvé představena na setkání American Association for Aesthetics na Harvard University v říjnu 1962.

poznámky a postřehy, nikoli o ucelené spisy na dané téma. Navíc z historického hlediska viděno, tehdejší anglo-americká filozofie, ovládaná již v tu dobu filozofií jazyka či analytickou filozofií, stále odsouvala estetické problémy poněkud na okraj. Přesto právě ve způsobu řešení estetických problémů se Cavellovi zdála nejpatrnější ona cyklicky se vracející krize, v níž se podle jeho názoru filozofové shromažďují v tomto táboře tehdy nacházeli. Jistá dvojznačnost skrytá v názvu „Estetické problémy moderní filozofie“ však od počátku napovídá, že Cavell byl přesvědčen nejen o tom, že způsoby řešení, respektive neřešení estetických problémů zajímavým způsobem odhalují mezery filozofických hypotéz, ale že samy filozofické problémy a jejich řešení mají estetický charakter (Cavell 1998, s. 74).

Je až překvapující, poznamenává Cavell, s jakou frekvencí bývá ve filozofii vzhledem k nějakému pojmu vytyčen absolutní ideál odchylojící se od běžného užívání jazyka. Toto vychýlení ale bývá vzápětí přičteno nedokonalosti obyčejného jazyka, nedosažitelný ideál se nadále vznáší v oblacích a rozpory, které toto vychýlení vyvolává, se ignorují a zakrývají, jak nejdéle je možné (tamtéž, s. 77). Tato rozporuplnost není, jak se domnívám, vlastní pouze filozofii a jejím tradičním problémům, ale projevuje se i v našem rozumění účelu a smyslu překládání literárních děl. Na jedné straně jsme z dobrých důvodů ochotni přitakat tvrzení, že skutečná umělecká díla jsou nepřeložitelná. Na druhé straně je neustále překládáme a posuzujeme tyto překlady jako více či méně povedené.

Vyvstává tudíž otázka, zda bychom si neměli, přinejmenším z důvodu vnitřní konzistence, vybrat první, nebo druhou možnost. Tedy překládání buď zanechat a vyhnout se osudu pouhého přibližování se nedostižitelnému ideálu, nebo překládat dále s tím, že budeme zásadně revidovat onen absolutistický požadavek a pojímat překlad nikoliv

jako nápodobu původního aktu stvoření, ale jako to jediné, co máme k dispozici, jako pokračování nekonečného procesu tvoření.

Pokud jde o parafrázi, ubírá se Cavell v diskutovaném článku druhým směrem a nevěnuje se zde pouze jí. Parafráze je pouze jedním ze tří problémů, které zde rozebírá. Zabývá se ještě navíc problémem vzniku a postupného přijetí nových uměleckých forem, přičemž mu za příklad slouží dobové kontroverze ohledně atonální hudby. Nakonec se věnuje otázce vkusových soudů a vrací se k Humovu a Kantovu pojetí vkusových či estetických soudů. Právě na této rovině dokládá, že naše řešení filozofických rozepří není od řešení vkusových sporů zase až tak vzdálené.

Z jakého důvodu je první Cavellův problém, tedy otázka parafrázovatelnosti či neparafrázovatelnosti poezie či umění obecně, filozoficky zajímavý a jak nám může pomoci při pochopení možností, limitů a cílů překladu? Začneme-li od konce, je parafrázi možné, jak se domnívám, rozumět jako určité formě překladu a naopak, překladu jako určité formě parafráze. V obou případech se snažíme odlišnými slovy vyslovit to, o čem se domníváme, že v básni, literárním či uměleckém díle či daném výroku skutečně je, co daná báseň či výrok znamenají. V obou případech se vztahujeme, jak míváme za to, k „vnitřní“ či „esenciální“ struktuře díla či výroku.

A v tuto chvíli narážíme na notorickou potíž. Vědomi si nevyčerpatelné bohatosti hodnotných uměleckých děl, máme tendenci chápat parafrázi jako cosi, co nemůže nikdy dosáhnout svého cíle, co je od počátku odsouzeno k selhání. Obdobně máme v tomto směru sklon chápat překlad jako zpravidla chudší odvozeninu nedostizného originálu. Nicméně vzhledem ke skutečnosti, že neustále parafrázujeme a překládáme, že existují lepší a horší parafráze i lepší a horší překlady, tíhnou někteří k názoru či víře, že lze, jak

očekával například Umberto Eco od sémiotického čtení textu, jednou provždy „odhalit machinace stylu“ skryté v díle (Eco 2004, s. 157). Tedy způsob, jímž text za dodržení adekvátních podmínek procesu čtení působí určitý požitek. Pokud by něco takového bylo možné, potom by schopnost převést tyto machinace do odlišného jazyka podmiňovala úspěšnost překladu, tzn. schopnost přeloženého textu produkovat ten samý význam i požitek.

Klíč s koženým páskem a sud, který nelze nikdy vypít

Správný překlad by potom šel ve stopách pravé kritiky, která jak píše Eco, každému čtenáři ponechá jeho vlastní požitek, nicméně zná důvody jeho vzniku. Pro překládání umělecké literatury by tato znalost znamenala – vedle obvyklého trivia skládajícího se ze znalosti jazyka, ze kterého se překládá, dále jazyka, do kterého se překládá, a znalosti věcného obsahu překládaného textu –, onen překladatelské quadrivium vytvářející doplněk, jak píše Jiří Levý, naplňující požadavek, „že překlad má působit jako umělecké dílo“ (Levý 2012, s. 21). Jak ale poznáme, že jsou tyto machinace odhaleny, že došlo k identifikaci jemných přísad vytvářejících specifičnost stylu, dovolující případně vyhledat v různých vrstvách díla jejich jazykové ekvivalenty a přiblížit se žádoucímu účinu původního výtvoru? Především čtením příslušného překladu, zní zdánlivě samozřejmá odpověď s méně samozřejmými důsledky.

Pro ilustraci a na podporu své teze Eco přejímá, interpretuje, a tedy nutně parafrázuje historku o dvou ochutnavačích vína, citovanou Davidem Humem v eseji „O standardu vkusu“ (Eco 2004, s. 158; Hume 2002, s. 85). Připomeňme však, že skotský filozof ji rovněž překládá, interpretuje, a tudíž nutně parafrázuje na základě příběhu vyprávěného Sanchem

Panzou, sousedem, respektive zbrojnošem dona Quijota. Dodejme, že Sanchovu verzi známe opět – jak jinak – pouze zprostředkovanou vypravěčem slavného Cervantesova románu (Cervantes Saavedra 1955, s. 728–729).

O co se v příběhu jedná? Nezbyvá než s přihlédnutím k těmto parafrázím přidat další: Sancho Panza se v rozhovoru se svým kolegou chlubí, respektive vysvětluje své na místě prokázané znalectví vína odkazem ke svým dvěma předkům stejných kvalit. Ti byli, vypráví Sancho, kdysi dávno vyzváni, aby posoudili kvalitu právě načatého sudu. První z nich víno pochválil, ovšem s připomínkou, že v něm cítí slabou příchutí kůže. Druhý také prohlásil víno za výborné, ovšem s dodatkem, že v něm rozpoznává chuť železa. Za svůj verdikt prý sklidili od ostatních popíjejících mnoho posměchu, byli to však oni, kdo se smál naposled, neboť na dně dopitého sudu byl nalezen železný klíč s koženým páskem.³

Pro Eca představuje tento příběh analogii pravé, sémiotické kritiky, která se nenechává unášet pocity ani není svázána omezujícími pravidly recenzního provozu. Na rozdíl od těchto kritických praxí, které mají nepochybně také své

3 Na rozdíl od Humovy parafráze, dále interpretované Ecem a Cavellem, je ve slavném Cervantesově románu tím, kdo popíjené víno chválí, pouze Sancho Panza. Jedná se samozřejmě o jiné víno, než které bylo ochutnáváno dávno předtím jeho předky. V překladu, respektive parafrázi se navíc ztrácí pro další možnosti výkladu zajímavý detail, a to že jeden ze Sanchových předků víno přímo ochutnává a druhý pouze přivoní. Především se ale „malý klíček na řemínku z korduánu“ nenajde ve chvíli, kdy je sud (nebo kád v překladu Zdeňka Šmída) dopita a může dojít k všeobecnému ohromení, ale mnohem později, poté co majitel víno prodá a kád je kdesi vymývána a čištěna (Cervantes Saavedra 1955, s. 728–729). Jaké zajímavé filozofické důsledky by tyto alterace mohly mít pro celou úvahu, pokud bychom ji mohli rozvinout tímto směrem a drželi se nadále Humova ironického návrhu „nečerpat naši filozofii z příliš hlubokého zdroje“, jímž uvádí svou parafrázi příběhu (Hume 2002, s. 85)?

místo pod sluncem, tato pravá kritika „chápe a vysvětluje, jak je text udělán“, a „vede k pochopení textu ve všech jeho aspektech a možnostech“ (Eco 2004, s. 157). Vytahuje totiž podle představ italského sémiotika z nevypitého sudu klíč s koženým páskem, a tudíž vysvětluje, proč jeden cítí v chuti vína kůži a druhý zase železo. Z tohoto hlediska by se dalo předpokládat, že dobrý překladatel se bude v tomto ohledu blížit dobrému kritikovi. Nebude se opírat pouze o své emoce ani podléhat tlakům konvencí své doby a poplatky knižního průmyslu. Bude svůj překlad budovat na pevných základech, na nichž je text vystaven, na pochopení textu ve všech jeho aspektech a možnostech.

Chápání díla ve všech jeho aspektech a možnostech je však velmi problematický a nejistý cíl, jak připomíná v souvislosti s Humovou parafrází Sanchovy historky Cavell. Není pochyb o tom, že ne vše je vždy možné, předesílá o několik stránek dříve.⁴ Co je však možné, se pozná teprve tehdy, až se to stane, a když se to stane, může to způsobit revoluci svého druhu, tedy nečekaně, a především radikálně změnit to, co je možné, dodává vzápětí americký filozof (Cavell 1998, s. 73).

Humova ironie totiž podle Cavella do jisté míry zatemňuje povahu kritikova úsilí a způsob potvrzení toho, zda byl úspěšný, či nikoliv. Směšuje samotný výkon vkusového souzení a vysvětlení povahy této činnosti, neboť „vše, co činí vyjádření jednoho kritika hodnotnějším než vyjádření jiného kritika, je jeho schopnost vytvořit pro sebe samého pásek a klíč své responze, přičemž jejich potvrzení nespočívá v poukazu na to, zda se nacházejí, či nenacházejí v sudu, nýbrž na kritikově schopnosti přivést nás k tomu, abychom

4 Cavell zde odkazuje na tvrzení, které učinil v roce 1922 v předmluvě k šestému vydání svých *Základních pojmů dějin umění* (1915) Heinrich Wölfflin.

cítili jejich příchut“ (Cavell 1998, s. 87). Budeme-li podobně uvažovat o překladu, potom se výkon toho, kdo překládá, nebude jevit jako snaha napodobit cosi, co se údajně skrývá kdesi na dně sudu, který nelze nikdy vypít, nýbrž jako pokračování tvorby, respektive nová aktualizace, a tedy *proměna* možností, které původní akt tvorby nabízí.

Pohyblivý terč a bláznivá pravdivost metafor

Vraťme se však ke Cavellovu prvnímu estetickému problému, který se zdánlivě odehrává čistě na rovině slov. Jedná se o otázku, zda báseň nebo metafora může být parafrázována. Zda lze například to, co báseň říká, vyslovit v próze, nebo zda lze vůbec to, co říká, vyslovit jinými slovy. Cavell proti sobě staví dvě protikladné odpovědi. První z nich pro něj zosobňuje Cleanth Brooks, významný představitel nové kritiky, který v závěru svého klasického díla *Well Wrought Urn* (Dobře tepaná urna, 1947) v kapitole nazvané „Prohřešek parafráze“ označuje za omyl předpoklad, že báseň je druhem určitého výroku či tvrzení, že je možné parafrázovat její význam či vyjádřit jinými slovy, co báseň říká. Takové snahy se podle něj vždy vzdalují od „významového jádra básně“, a parafráze by proto neměla být zaměňována s „esencí básně“ (Brooks 1968, s. 160).⁵ Hříchem parafráze by měla být víra v to, že parafráze může postihnout „vnitřní řád básně“, včetně jejích metaforických a metonymických prvků (tamtéž, s. 165).

Brooksova kritika by nedávala smysl bez přesvědčení o „vnitřní“, „esenciální“ struktuře. Parafrázi nelze sice zakázat, je však třeba ji chápat jako vytváření pouhých ukazatelů, nutně zkrslujících odkazů, které mají smysl jen tehdy,

5 Veškeré cizojazyčné citace, které nepocházejí z českých oficiálních překladů, přeložil autor.

jak tvrdí Brooks, pokud víme, co děláme: „Je velmi důležité, abychom věděli, co děláme, a abychom si byli velmi dobře vědomi, že parafráze není skutečným jádrem významu, jenž konstituuje podstatu básně,“ říká Brooks (tamtéž, s. 160). V případě překladu by situace neměla být radikálně odlišná. Překládání se bude z tohoto hlediska vždy jevit jako snaha zasáhnout střed terče, tedy „významové jádro básně“. Pokud tedy ovšem budeme „vědět, co děláme“, tzn. budeme si uvědomovat, že přímo střed nikdy zasáhnout nemůžeme, že se nanejvýš můžeme pokoušet trefit co nejbližší středu. Ten je však, stejně jako klíč na dně sudu vína, který nelze nikdy vypít, ve skutečnosti nedosažitelný. Vystává potom neodbytná otázka, podle čeho nastavujeme mířidla našeho snažení, respektive volíme překladatelské strategie, a na základě čeho upřednostňujeme některá slova na úkor jiných.

Cavell poznamenává, že není těžké přijmout fakt, že báseň je více než významový obsah, jejž lze parafrázovat. Připomíná, že by to samé pravděpodobně připustil i Ivor Winters, americký básník, kritik a profesor literatury, který posloužil Brooksovi jako „nejrespektovanější příklad prohřešku parafráze“ (Cavell 1976, s. 75; viz též Brooks 1968, s. 163–164). Nicméně pravdivá je i druhá odpověď na výchozí otázku: známe přece nejen více či méně výstižné parafráze, ale i překlady, které považujeme za kongeniální, nebo dokonce, jak se říká, lepší originálu. Ještě důležitější však je, dodejme, že i takové parafráze a překlady postupně zastarávají. Pokud máme v jednu chvíli pocit, že zasáhly terč, jak mohou postupně odplovat na jeho okraj, když se v nich samotných nezmění ani slovo? Asi se děje něco s terčem, zní tušená odpověď, a je dobré se dále ptát, zda se neposunuje právě on a zda se tím nemění i horizont možností překladu, a nevzniká tudíž potřeba překladů nových. Pokud se vydáme tímto směrem, bude nutné poopravit naše představy o neparafrázovatelném, a tudíž nepřeložitelném jádru uměleckého díla, ať už jsme jej

považovali za jakousi platónskou formu básně, nebo za předmět sémiotického rozlousknutí jedinečnosti autorova stylu.

Cavell ironicky komentuje opakovaný Brooksův ústup, podle něhož je parafráze přípustná za předpokladu, že *víme, co děláme*. Je to, jako kdyby si někdo vzal do hlavy, že ukazovat na nějaký objekt znamená skutečně se jej dotknout, píše Cavell, a poté, co by zjistil, že si tím dost komplikuje život, smířil by se s běžným stavem věcí a dodal: jistěže můžeme ukazovat na objekty, musíme si být však vědomi toho, co děláme, tzn. že většinou pouze přibližně ukazujeme na objekty (Cavell 1976, s. 76–77). Budeme-li totiž pokládat své parafráze a překlady vždy za pouhá *přiblížení se* k původnímu významu básně či literárního díla, znamená to smíření se s již naznačenou marností úkolu, který na sebe parafrází či překladem bereme. Odkud se potom bere pocit, že některé výsledky těchto činností se nám zdají lepší než jiné, a některé dokonce přesné? Jak se tedy vyhnout oběma těmto krajnostem – představě neparafrázovatelné či nepřeložitelné podstaty na jedné straně a finálního rozluštění jedinečnosti autorského stylu na straně druhé?

Pokud jde o parafrázovatelnost či neparafrázovatelnost, dodává Cavell, jsou nejjasnějším případem něčeho takového nikoliv básně a metafory, nýbrž překvapivě doslovná tvrzení. Pokud v rámci rozhovoru odehrávajícího se v pondělí řekneme větu „Dnes je pondělí.“ a dostane se nám otázka, co tím míníme, pravděpodobně nás to překvapí a větu nejdříve hlasitěji zopakujeme, popřípadě budeme zjišťovat, zda ten, s kým mluvíme, neztratil nějakým způsobem kontakt s realitou. Při snaze vyhovět se můžeme pokusit vyjádřit naši myšlenku jiným způsobem – říci, že je první den v týdnu nebo že včera byla neděle. Co ale nemůžeme logicky udělat, je parafrázovat to, co jsme řekli.

V jedné staré anekdotě sděluje u oběda v univerzitní menze jeden student druhému: „Podle toho, co říkal můj

profesor, tak mě vyhodí ze školy.“ „A co říkal tvůj profesor?“ ptá se druhý student. „Že mě vyhodí ze školy,“ zní odpověď. Prvotní dojem, že se dozvídáme parafrázi, tedy interpretaci toho, co říkal onen profesor, že uslyšíme, na základě čeho tuší student, jehož pravděpodobně čeká vyhození, že se tak stane, je překvapivě anulován plochostí doslovného sdělení. To jediné totiž nelze podle Cavella v pravém smyslu parafrázovat, protože jej nelze interpretovat. Lze jej jistě doslovně přeložit, ovšem na posouzení správnosti či nesprávnosti takového překladu postačí gramatická pravidla a slovník, není na něj potřeba překladatele, postačí překladač.

Na rozdíl od doslovných tvrzení jsou právě metaforý, básně a umělecká díla obecně parafrázovatelné, neboť vytvářejí hádanku, překvapení, jsou těhotné ještě nevysloveným významem, přičemž neustále přicházíme na další a další možnosti, jak jej – pokaždé s neuchopitelným přebytkem významu – zabalit do slov. Sami se tím podílíme na posouvání onoho terče, vzhledem k němuž jakožto vůči svému pozadí překlady zastarávají a my pocítujeme potřebu překladů nových. Porozumění metafoře a nakonec i celým uměleckým dílům, budeme-li metaforu pojímat jako báseň v malém (*poem in miniature*) ve smyslu Ricœurova výkladu Beardsleyho teorie metaforý, nepochybně předpokládá osvojení si běžného, obyčejného či slovníkového významu slov (Ricœur 1977, s. 108–109). Zároveň je však také nezbytné sledovat či vnímat proměnlivý kontext, zdůrazňuje Cavell, tedy situaci, v níž se ocitáme, neboť ona napovídá, že slova nemusí být užita běžným způsobem, a jejich významy tedy není dobré hledat, na rozdíl od idiomů, ve slovníku (Cavell 1976, s. 79).

Jejich možný význam závisí totiž na často nepatřném, ale nezbytném údivu či úžasu, který v nás vyvolávají a který generuje otázky, jež jim klademe a jež lze jen do jisté míry předvídat a už vůbec ne jednou provždy stanovit.

Metaforická vyjádření zdánlivě znějí jako obyčejná tvrzení, jsou však od počátku podivná, jako by je vyslovila mysl, která není úplně normální. Co metafora doslovně říká, totiž není pravdivé, není to běžně rozpoznatelným omylem, ale není to ani běžným způsobem nepravdivé, zdůrazňuje Cavell (1976, s. 80). Pokud budeme nadále mluvit o pravdivosti a nepravdivosti, pak jsou metafora buď nespoutané, úžasně nebo bláznivě nepravdivé, nebo bláznivě pravdivé. V omezené míře to platí i pro idiomy. Za určitých okolností by mohl někdo mít skutečně trn v oku, brouka v hlavě, popřípadě zkřivit někomu vlasek či tlouct špačky. Nicméně zábavnost doslovných interpretací idiomů, pokud je vyvážíme z jejich ustálené sdělovací funkce, napovídá, že se u nich metaforická živost postupně ztratila v rutíně jejich používání.

Problém nespočívá v ochotě či neochotě připustit, jak píše Cavell, že báseň je více než významový obsah a že žádný překlad či parafráze nevyčerpají možnosti porozumění, které nabízí. Základní otázka zní, jakou povahu má onen přebytek, jež nelze nikdy vtěsnat do slov a pohodlně jej transportovat v našich parafrázích a překladech do jiných slov či jiného jazyka. Podívejme se na závěr na jednu z možných odpovědí, která vychází z analýzy prozatím letmo zmíněné komponenty výše naznačeného procesu tvorby metafor a jejich porozumění, z analýzy struktury úžasu.

Úžas a interpretace

Úžasu či údivu je obvykle rozuměno jakožto psychologické reakci odehrávající se uvnitř nás samotných. Jinými slovy, jakožto bezděčnému překvapení, odehrávajícímu se zcela na půdě subjektivity. Podobně jako momentu leknutí, kdy bezprostředně reagujeme na nějaký podnět přicházející zvnějšku. Tento kauzální či mechanistický výklad je

nepochybně legitimní a má své úctyhodné kořeny. Zdaleka ale nevysvětluje vše, co by bylo potřeba vysvětlit. Divíme se totiž zpravidla tomu, čemu nerozumíme, co je neobvyklé, neznámé, co opakovaně, znovu a znovu napíná naše poznání, porozumění či představitivost až k jejich hranicím. Naše kognitivní schopnosti se tedy očividně prožitku žasnutí přímo účastní. Jsou součástí příslušného pocitu, přesněji řečeno, aktivně se podílejí na jeho produkci, stejně jako na prodlévání u předmětu, který se zdá být nemožný – alespoň v první chvíli – popsát slovy.

Nepochybně se v tuto chvíli pohybujeme na širokém poli, na kterém mají své místo i pasivnější, mlčí, a tudíž bezpečnější formy této response, vyhledávané například návštěvníky kouzelnických či iluzionistických představení, na nichž všichni od počátku vědí, že věci nejsou tak, jak se jeví. Údiv či úžas však také zakoušíme ve chvílích, kdy si s překvapením uvědomujeme, že věci skutečně *jsou* či *mohou být* takové, jak se nám jeví či jaké si je představujeme. Potom se však nemusí jednat o nezávazný, zábavný podnik, přinejmenším z hlediska pohodlného zachovávání naší osobní integrity a ustáleného obrazu světa, v němž žijeme.

Na hlubokou a netriviální souvislost mezi zkušeností úžasu a „uvědomováním si“ toho, co je skutečné (či pravdivé), se jako na jeden z hlavních cílů zaměřil ve svém díle britský filozof Ronald W. Hepburn. Byl si velmi dobře vědom naznačeného rozdílu mezi podobami žasnutí, mezi těmi, které hasnou ve chvíli prozření, a těmi závažnějšími. Jistě existuje naivní úžas, jež bychom nazvali spíše zvědavostí, tvrdí Hepburn, a není mnoho důvodů, proč jej vyhledávat (Hepburn 1984, s. 132). Pokud odhalíme, že náš údiv byl založen na klamu, když například rozpoznáme ve zdroji našeho údivu trik, kterým nás někdo oklamal a navedl nás k zakoušení čehosi iluzorního, přestáváme se divit. Pokud již víme, že kouzelník, či spíše eskamotér, má v krabici

dvojité dno, je takřka nemožné vrátit se k naivitě prvotního překvapení z počtu králíků, které vytahuje z bedny před námi. Podobně při čtení nenacházíme kvůli ztrátě zvědavosti mnoho důvodů vracet se ke knihám, jejichž zajímavost spočívá pouze v řešení zápletky, například v záhadě, kdo je vrahem, nebo tehdy, když odhalíme autorův neinovativně se opakující kompoziční princip.

Nicméně při četbě některých literárních děl prožíváme také úžas, kterého neubývá ani tehdy, dozvídáme-li se o jeho zdroji stále více, byť si nikdy nemůžeme být zcela jisti, jak tento vztah nakonec dopadne. Kdesi vespod této naší oceňující responze můžeme totiž rozpoznat skoro nepostřehnutelnou obavu, že se nakonec dozvíme konečnou, kouzla zcela zbavenou pravdu a přijdeme tím o jemnou nejistotu, která se zdá být nezbytnou součástí pravého, hlubokého úžasu. Oddávat se mu, píše Hepburn, je analogické tomu, jak se otevíráme přátelství. V obou situacích sami sebe svěřujeme tomu druhému otevřeným, a proto zranitelným způsobem. Základní otázka není ani v jednom případě naivní: nezklame mě dílo jakožto předmět mého údivu, respektive ten druhý, který je (dosud) mým přítelem (Hepburn 1984, s. 134)?

Čtení může být mnohem riskantnější podnik, než se často předpokládá nebo než jsme ochotni si přiznat, píše v podobném duchu o něco později další britský filozof a literární teoretik Peter de Bolla. Riziko, jež zmiňuje, se stejně jako u Hepburna týká naší obavy a zároveň pokušení otevřít se textu, což je obdobně nejistý čin jako otevřít se druhému člověku. Nikdy totiž nevíme, co ten druhý ví, a co se tudíž můžeme (o sobě) dozvědět my od něj. Základní otázkou je, zda jsme ochotni „připustit, že text může vědět, co my zatím nevíme (nebo jsme nemohli vědět), a že dozvědět se to (přiznat si to), může pro nás být buď prospěšné, nebo potenciálně zraňující (často se děje obojí najednou)“ (de

Bolla 2003, s. 97). Přirozeně vyvstává otázka, nakolik se v takovýchto událostech sebepoznání potkáváme s intencí díla, zda nevybočujeme z jeho správného čtení, zda ve svém čtení nezacházíme příliš daleko.

Právě v této souvislosti připomíná de Bolla slova Stanleyho Cavella, která nalezneme v úvodu jedné z jeho pozdějších knih a kterými se nepřímou vrací ke svým úvahám o parafrázovatelnosti metafor (tamtéž, s. 100–101). Cavell se v novém kontextu zamýšlí nad všeobecně sdílenou obavou z toho, že do textů, které čteme, budeme vkládat něco, co tam není. Sám však, jak již víme, není ani příznivcem benevolence čtení, tj. přístupu, podle kterého platí přímá úměra – čím více interpretací, tím lépe, neboť jsou si na konec všechny rovny.

Kritikové, kteří varují před tím, abychom nečetli v textu něco, co tam není, abychom se vyvarovali „včítání“ (*reading in*) či nadinterpretace, se podle Cavella neobávají prostého faktu, že budeme zaměňovat slova za to, co označují. Tato kritika má strach z toho, že ve svém čtení, respektive interpretaci, byt by se ubírala po správné cestě, zajdeme příliš daleko, nebo že rovnou zabloudíme někam, kam bychom chodit neměli. Zdá se, že máme opět co dělat jak s představou cíle, ke kterému se můžeme pouze přibližovat, tak správné cesty, z níž nesmíme uhnout (Cavell 1981, s. 35).

Základní otázka je potom znovu stejná jako ve filozofii: Kam až lze dojít a jak je možné čtení završit? Cavell se domnívá, že se ti, kteří varují před včítáním, nadinterpretací nebo tím, že se zajde příliš daleko atd., obvykle bojí vůbec začít číst: „bojí se čtení jako takového, jako kdyby se báli, že texty – stejně jako lidé, doby a místa – budou znamenat více, než víme my sami. Jde tedy o strach před něčím skutečným a může to být zdravý strach, protože je to strach před něčím hrozivým“ (tamtéž). Začít číst v tomto smyslu znamená totiž začít rovnou interpretovat, vydat se určitou,

vždy ne zcela známou cestou, nikoliv dojít po správné cestě na konec a potom se pustit do výkladu.

Takový podnik však podle Cavella stojí na dvou navzájem souvisejících předpokladech. Zaprvé, je nutné nejen obecně připustit, ale i zakoušet přítomnost konkurenčních, alternativních interpretací. Stejně jako nelze parafrázovat doslovné tvrzení, nelze v pravém slova smyslu interpretovat *cosi*, pro co se nám nenabízejí jiné interpretace a naopak. Podobně jako ti, kteří se znalostí kachen, nikoliv kachen i králíků, neinterpretují slavný reverzibilní obrazec *jako* kachnu, ale pouze v něm kachnu vidí. Zadruhé, pokud si ten, kdo čte, nepřipouští možnost alternativního výkladu, nemůže být ani logicky schopen posuzovat správnost toho vlastního, tedy poměřovat míru včítání. Nebude mít žádnou konkrétní představu, zda on sám, či ten druhý vůbec vyrazil na cestu, natož kam až na ní došel (Cavell 1981, s. 36).

Pokud si však čtenář konkurenční či alternativní možnosti výkladu připouští, má zase pro posouzení toho, kam až je možné dojít, nanejvýš záznamy těch výprav, které již byly vykonány. Není-li tedy k dispozici žádný shůry sešlaný, na konkrétních čteních nezávislý plán s vyznačeným koncem, za který dále nelze jít, jsme na tom podobně jako v případě sudu, který nelze nikdy vypít. O pravdivosti, či spíše správnosti našeho čtení, interpretace či překladu nám tudíž nezbyvá jiná možnost, než že ostatní přesvědčíme pomocí aktualizace potenciálu, který sama v daný moment otevírá.

Co nás však nutká k tomu, abychom vyraželi do nejistoty neznámých oblastí, více či méně vzdálených od bezpečných, zmapovaných míst naší zkušenosti, a přinášeli odtamtud zprávu v podobě interpretace či překladu? Je to úžas, odpovídá na obecné rovině Hepburn, je mu však třeba rozumět nikoliv jako zvědavosti, která je nesena majetnickou touhou „odškrtnout další položku na turistickém seznamu

památek“, ale jako projevu poznání, které prodlévá u svých objektů svobodně, právě proto, že zůstávají „jiné“ a „neovládnuté“, neboť i tam, „kde zkoumání dosáhlo konečného bodu – možná tajemství prosté existence světa –, tento pátravý rozměr přetrvává v bezeslovné, obecné formě žasnutí, neočekávající další odpovědi“ (Hepburn, 1984, s. 134–135). Tento druh poznání, píše v podobném duchu de Bolla, nevede k jistotám nebo pravdám o světě, o tom, jak se věci mají. Je to spíše stav mysli podbarvující vše, co víme, způsob bytí se světem i se sebou samými, vyžadující po nás uvědomění si toho, co nevíme a možná nikdy nebudeme vědět (de Bolla 2001, s. 143).

Pokud je nějaký text schopen dovádět nás až k těmto hranicím, je nepochybně obtížné přeložit tuto cestu do jiného jazyka. Není ale pochyb o tom, že se to mnohým daří. Z uvedeného hlediska žádný překlad nemůže vyčerpat možnosti originálu, neboť tak ani nečiní. Každý překlad aktualizuje, a tudíž potenciálně proměňuje jejich stávající horizont, což neznamená, jak již zde bylo vícekrát vzpomenuto, že je v danou chvíli cokoliv možné. Doslovnost může být nakonec také velmi mnohoznačný termín, neboť jak dokládá Jorge Luis Borges v esejí o překladech *Tisíce a jedné noci*, ocitá se důslednost, která je doslovnosti vlastní, vždy v určitém momentu vývoje literatury, kdy některé možnosti překladu jsou představitelné, a jiné nikoliv. V jím oceňovaných anglických, francouzských a německých překladech, ať už mají jakékoli vady, či zásluhy, je podle slavného argentinského literáta přítomna – v závislosti na povaze jednotlivých dob i překladatelů – „drsná obscenita Johna Donna, kolosální slovník Shakespeara a Cyrila Tourneura, Swinburnova záliba v archaichnosti, těžkopádná erudice autorů traktátů ze 17. století, prudkost i vágnost, láska k bouřím a magii“, přebývají tam pospolu „*Salammbô* a Lafontaine, *Proutěná panna* a ruský balet“ (Borges 2011, s. 382).

Nakolik a jakým způsobem je využito možností, které se v každý moment rozvětvují, je věc druhá, a jistě ne vždy potom dochází k revoluci. Pokaždé je však vytvářena na základě aktuálního včítání další fúze starého a nového, poháněná energií vyvěrající z úžasu nad novými možnostmi vyslovení nevyslovitelného a nepředvídatelně posunující onen terč, který se překlady snaží zasáhnout. Nakonec, ze stejného důvodu není Pierre Menard doslovným překlada-tem, ale autorem *Quijota*.

Literatura

- Black, Max (ed.):** *Philosophy in America*. George Allen & Unwin, London 1965.
- de Bolla, Peter:** *Art Matters*. Harvard University Press, Cambridge 2003.
- Borges, Jorge Luis:** *Spisy I*. Argo, Praha 2009.
- Borges, Jorge Luis:** *Spisy III*. Argo, Praha 2011.
- Borges, Jorge Luis:** *Spisy IV*. Argo, Praha 2012.
- Brooks, Cleanth:** *Well Wrought Urn*. Denis Dobson, London 1968.
- Cavell, Stanley:** *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press, Cambridge 1976.
- Cavell, Stanley:** *Pursuit of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981.
- de Cervantes Saavedra, Miguel:** *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. SNKLHU, Praha 1955.
- Eco, Umberto:** *O literatuře*. Argo, Praha 2004.
- Hepburn, Ronald W.:** „Wonder“ and Other Essays. *Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*. Edinburgh University Press, Edinburgh 1984.
- Hume, David:** O normě vkusu. *Aluze* 2, 2002, s. 82–91.
- Levý, Jiří:** *Umění překlada*. Apostrof, Praha 2012.
- Ricœur, Paul:** *The Rule of Metaphor*. University of Toronto Press, Toronto 1977.

Jeden jidiš originál, jeden překladatel, dva cílové texty: Povídka Šolema Alejchema „Velká výhra“ ve dvou překladech Jakuba Markoviče¹

Marie Krappmann

Katedra germanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Společenské a politické pozadí překladů jidiš literatury v 50. letech 20. století

Překlady jidiš literatury nemají v českém prostředí dlouhou a silnou tradici, takže množství přeložených textů je poměrně malé (srov. výběrové bibliografie Vinš 2015a; Fottová 2015 a 2016). V období mezi lety 1945–1989 vycházelo nejvíce překladů literatury z jidiš v periodikách, která měla ovšem poměrně úzký čtenářský okruh, např. *Židovská ročenka* (ŽR) či *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* (VŽNO), což mělo vliv jak na překladatelské strategie, tak na výběr textů (srov. Krappmann 2021).

Politickým a společenským rámcem pro překlad moderní jidiš literatury v bývalém Československu od poválečných let do roku 1989 byla kolektivistická ideologie komunistické strany, která mezi svým nástupem k moci v roce

¹ Tato studie vznikla na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v rámci projektu Malá velká překladová literatura: české a německé překlady jidiš literatury jako zrcadlo proměn v politice a ve společnosti, který je financován Grantovou agenturou České republiky (GAČR, registrační číslo 25-17644S).

1948 a pádem v roce 1989 prošla střídajícími se obdobími represe a liberalizace (srov. Rupnik 1981; Rataj – Houda 2010; Kocian et al. 2020). Postupný nárůst represí vůči židovskému obyvatelstvu od roku 1948 vyvrcholil v roce 1952 otevřeně antisemitským procesem zahájeným na Stalinův popud proti vedení údajně protistátní spiklenecké skupiny v čele s Rudolfem Slánským. Kromě pronásledování občanů židovského původu a židovského náboženství, které mělo mnoho podob – od zatýkání a soudních postihů až po neustálé sledování tajnou policií –, byly v roce 1952 z iniciativy Ministerstva národní bezpečnosti rozpuštěny a zakázány všechny oficiální sionistické organizace v tehdejším Československu. První skupina agentů pro boj proti sionismu vznikla již v roce 1951.² V souvislosti s těmito represivními postupy se tajná policie od počátku 50. let snažila zmapovat celou židovskou populaci: byly sledovány rodinné vazby židovských občanů, kontrolována jejich korespondence a na základě shromážděných kompromitujících materiálů se agenti pokoušeli donutit jednotlivce ke spolupráci (viz Koutek 2017, s. 41). Tato tísnivá atmosféra pro židovské obyvatelstvo trvala až do roku 1962, kdy byl celostátní dohled nad Židy v rámci celkového zmírnění politického tlaku postupně redukován,³ i když v mnoha ohledech jen na krátký čas a nikdy ne zcela (srov. Soukupová 2010). Na pozadí této etapy vývoje komunistické ideologie vyšly dva překlady jedné jidiš povídky, které zde budu níže analyzovat.

2 Zvláště nebezpečná byla pro sledované osoby spolupráce s mezinárodní organizací American Joint Distribution Committee; osoby, které se přímo podílely na charitativní činnosti Jointu, byly policií stíhány a v několika případech postaveny před soud.

3 Podrobnější důvody ukončení sledování viz odkaz na práci Františka Nového z roku 1984 v publikaci Ondřeje Koutka (2017).

Jako další aspekt překladu dané literatury lze uvést, že jidiš mělo v bývalém Československu poměrně specifický status: již od konce 18. století bylo totiž v důsledku Haskaly, židovského osvícenství, jehož představitelé (*maskilim*) odmítali jidiš jako opovržením hodný žargon, postupně nahrazováno němčinou nebo – vzácněji – češtinou.⁴ V důsledku toho se jidiš v Čechách a na Moravě, kde bylo navíc jeho potlačování urychleno institucionálním tlakem,⁵ ve 20. století již nepoužívalo jako mluvený jazyk a začalo fungovat spíše jako symbolicky zástupný „lieux de mémoire“.⁶ Na jednu stranu bylo jidiš vnímáno jako jazyk, který určitým způsobem symbolizoval židovskou identitu a byl spojován se zaniklým světem východoevropského tradičního judaismu, zejména chasidismu. Na druhou stranu byl přímo spojován se sekulárním levicovým politickým hnutím. Tento ambivalentní symbolický náboj měl za následek rozporuplný postoj komunistického režimu k jidiš kultuře, a to zvláště v kritických 50. letech. Obě konceptualizace – jidiš jako jazykový symbol židovské religiozity a jako médium sekulárních levicových politických postojů – byly z různých důvodů pro komunistickou ideologii problematické. Výrazná religiozita východoevropských ortodoxních Židů byla pro komunistický režim přijatelná pouze tehdy, pokud byla interpretována jako projev „prostých, dělnických mas“,⁷ a levicová orientace jidiš intelektuálů často nebyla tou „správnou“ orientací. Toto ideologicky podmíněné vnímání jazyka mělo nevyhnutelně důsledky pro způsob, jakým se

4 K vlivu Haskaly na jidiš jazyk a kulturu srov. např. Grossman (2000). K Haskale v českých zemích viz například Hecht (2011).

5 Např. reskript císaře Josefa II. z roku 1784 nařizoval Židům používat německý jazyk.

6 Ke konceptu „míst paměti“ srov. Nora (1984; 1996; 1992).

7 V paratextech byli v periodikách jako VŽNO Židé někdy takto explicitně označováni.

s literárními texty v jidiš nakládalo: Pokud se překladatel a redakce či vydavatelství rozhodli vydat literární překlad z jidiš, bylo nutné tento text nějakým způsobem komentovat, zdůvodnit výběr, představit autora výchozího textu nejlépe jako nesporného zastávce komunistické ideologie, přizpůsobit problematická témata atd. Postupy používané k „ospravedlnění“ vydání nových překladů byly rozmanité. Nejexplicitnějšími strategiemi byly různé typy komentářů v podobě paratextů, peritextů a epitextů (srov. Krappmann 2024). Méně zjevnými strategiemi byly překladatelské postupy, které jednotliví překladatelé volili. Právě na tyto postupy se na základě případové analýzy zaměříme.

„Velká výhra“ – výchozí text Šolema Alejchema a jeho překladatel

Povídka „Dos groyse gevin“ jednoho z klasiků moderní jidiš literatury Šolema Alejchema byla první z devíti povídek, ze kterých mezi lety 1894 a 1916 vzniklo jedno z nejznámějších literárních děl tohoto autora, a to příběh mlékaře Tevjeho a jeho sedmi dcer – „Tevye der milkhiker“. Jeremy Dauber správně poznamenává, že „moderní čtenáři – zejména pod vlivem muzikálu *Šumař na střeše* – mají tendenci vnímat Tevjeho příběh jako celek, se začátkem, středem a koncem, který se soustředí na Tevjeho trápení s krásnými, svěhlavými dcerami“ (Dauber 2013, s. 102).⁸ Šolem Alejchem ale jednotlivé na sebe velmi volně navazující povídky publikoval postupně v dlouhém rozmezí dvaceti let. V první povídce, jejíž název překladatel Jakub Markovič převádí jako „Velká výhra“, ještě Tevjeho dcery žádnou podstatnou roli

8 Všechny následující citáty z angličtiny, němčiny a jidiš vyhotovila autorka textu.

nehrají⁹ a Tevje je tak chudý, že se ještě neživí jako mlékař. Tato situace také představuje expozici první povídky; Tevje, který stěží vydělává na živobytí pro svou rodinu svozem dřeva z lesa na nádraží, narazí v lese na dvě zmatené ženy, které zabloudily. Po prvotním váhání se jich ujme, a ač jede opačným směrem, odveze je k jejich letní chatě v Bojberiku. Ukáže se, že dámy pocházejí ze zámožné rodiny, takže Tevje, který původně žádá za svou službu tři rubly, si odnáší o třicet čtyři rublů víc, a nádavkem dostává krávu. Ve způsobu, jak je tento klimax vylíčen, se odráží perspektivní protiklad, rozvíjený nenápadně po celý příběh: Tevje sice pohlíží na odměnu jako na královský dar, ovšem členové rodiny „zachráněných“ žen Tevjeho v podstatě jen zasypou drobnými mincemi náhodně nalezenými po kapsách a darovaná kráva nedává mléko. Zároveň je tento první příběh východiskem pro další povídky: Tevje za darované peníze přikoupí další krávu, kterou dojit lze – a stává se z něj Tevje der milkhiker, mlékař Tevje.

Tevje je snad nejznámější a nejtypičtější literární postava z pera Šolema Alejchema. Ačkoli je doloženo, že tato postava měla reálnou předlohu, funguje spíše jako „inspirativní plátno, na které geniální tvůrce vykresluje své vlastní humorně podbarvené představy“ (Dauber 2013, s. 101). K humornému tónu povídek, na mnoha místech tragicky podbarvenému, přispívá způsob, jakým autor nechává postavu komunikovat, a to nejen v dialogích, ale i v obsáhlých samomluvách, v rozpravách s autorem knihy¹⁰ a v replikách

9 V úvodní povídce je pouze neurčitě zmíněno sedm hladových dětí.

10 Pro literární styl Šolema Alejchema jsou typické různé typy metalepsí. Na konci zde analyzované povídky se např. postava Tevjeho obrací ke svému autorovi a žádá ho: „Jen o jednu věc bych vás prosil, pane Šolom-Alejcheme, abyste o mně aspoň nepsal do knížky. A když už o mně budete psát, abyste aspoň neuváděl mé jméno... Buďte hodně zdrav a mějte se stále dobře“ (Tovje, s. 27).

směřovaných čtenáři. Z výzev, se kterými překladatel při převodu povídky musel bojovat, patří specifický styl projevu této literární postavy asi k těm největším – vyprávěč často komentuje situace prostřednictvím citátů z různých židovských náboženských pramenů, které pronáší v hebrejštině a poté překládá do jidiš, volně parafrázuje nebo často svérázně (dez)interpretuje.

Překladatel Jakub Markovič měl nejlepší předpoklady se s takovým úkolem vypořádat. Narodil se v březnu roku 1916 v malé vesničce Uhla na Podkarpatské Rusi jako nejmladší z osmi dětí.¹¹ Vyrůstal v náboženském prostředí velké chasidské rodiny a jidiš bylo jeho rodným jazykem. Po velmi pohnutém životě, který zahrnoval dočasnou emigraci do Izraele před druhou světovou válkou, boje v severní Africe v československých jednotkách britské armády a perzekuci za komunistického režimu, prodělal Jakub Markovič v roce 1956 těžký infarkt a nemohl dále vykonávat fyzicky náročnou práci v továrně Motex; od té doby se až do své smrti plně soustředil na překládání jidiš literatury do češtiny. Vedle knižních překladů, ke kterým patří např. oblíbená a neustále vyprodaná antologie *Rozínky a mandle* (1968), vycházely jeho překlady jidiš literatury pravidelně časopisecky, např. ve *Věstníku židovských náboženských obcí v Československu* či v *Židovské ročence*. Jako znalce jidiš kultury a literatury ho Tylovo divadlo přizvalo právě k přípravám světoznámého muzikálu *Šumař na střeše* volně zkomponovaného na motivy knihy *Tevje der milkhiker*. Markovič zemřel po třetím infarktu v prosinci roku 1965 v pouhých 49 letech. V překládání jidiš literatury, která vycházela především v židovských periodikách, pokračovali

11 Za životopisná data vřele děkuji dceři Jakuba Markoviče, Andree Peer, žijící v Izraeli. Za zprostředkovaný kontakt děkuji Danielu Soukupovi.

např. Stanislav Taraszka, Hana Náglová, Jiřina Šedinová ad., s Markovičem ovšem ztratila jidiš literatura jednoho ze svých největších znalců a popularizátorů.

Co se ztrácí? A vadí to? – Výpustky a jejich vliv na vyznění obou cílových textů

První povídku „Dos groyse geivins“ z cyklu *Tevje der milkhiker* přeložil Jakub Markovič dvakrát v odstupu pouhých tří let. První překlad vyšel v literárním periodiku *Židovská ročenka 1955/56*, druhý pak jako úvodní povídka v antologii *Tovje vdává dcery* vydané roku 1958 Státním nakladatelstvím krásné literatury.

V obou cílových textech dochází k transformacím jak na mikro-rovině v důsledku lexikálních, gramatických a stylistických změn, tak na makro-rovině, a to především v důsledku vypouštění různě dlouhých pasáží. Ze srovnání překladu publikovaného v knižní podobě a překladu v *Židovské ročenke* vyplývá, že v literárním periodiku výpustky často i celých odstavců či stránek představují nejvýraznější překladatelskou strategii. Lze si jistě klást otázku, zda byly tyto omise podmíněny výhradně omezeným prostorem daného média, či zda v tomto společensko-politickém kritickém období nemohla v jistých případech hrát roli i jakási preventivní autocenzura či přímo cenzura.

Nejprve se tedy zaměřím na posuny na rovině struktury narace, ke kterým dochází vlivem omisí v obou překladech, především ale v *Židovské ročenke*, následně budou popsány i drobnější posuny v obou cílových textech na lexikální a idiomatické rovině.

V některých případech je zřejmé, že hlavním důvodem vynechání dané části textu byl omezený publikační prostor v periodiku. Zmíníme-li prototypické vynechávky tohoto druhu, jedná se například o popisy krajiny, které mají za

následek jen nepatrné posuny v celkovém vyznění překladu, jak ilustruje tento stručný příklad:

VT¹²

di shotns fun di beymer tsien zikh oys lang, vi der yidisher goles; *es hoybt on vern finsterlikh un shtark sumne oyfn hartsn.* farshidene gedanken, *makhshovesn*¹³ kri-khn in kop arayn, *alerley geshtoltn fun metshn, shoyn lang geshtorbene kumn mir akegn*¹⁴ (s. 18).¹⁵

CT Ž. ročenka¹⁶

Stíny stromů jsou už dlouhé jako židovské vyhnanství. Všelijaké myšlenky se člověku vkrádají do hlavy (s. 141).

CT Tovje¹⁷

Stíny stromů jsou už dlouhé jako židovské vyhnanství. Začíná být šero. Je velmi smutno u srdce. Všelijaké myšlenky se člověku vkrádají do hlavy (s. 14).

12 VT = výchozí text; CT = cílový text. Transkripce výchozího textu vychází z transkripčních norem YIVO.

13 Myšlenky. Po jidiš lexému (*gedanken*) Tevje opakuje synonymum hebrejského původu.

14 *Různé postavy lidí, již dávno zesnulých, mi vystupují v ústrety.*

15 Pokud není specifikováno jinak, jsou ve výchozím textu kurzívou značeny pasáže, které byly vypuštěny v *Židovské ročence*, tučnou kurzívou výpustky v obou cílových textech, tedy v *Židovské ročence* a v antologii *Tovje vdává dcery*.

16 Pokud bude v textu citováno z Markovičova překladu „Velká výhra“, který byl otištěn v periodiku *Židovská ročenka*, bude v závorkách odkazováno na zkrácený název periodika a stránku, tedy např. (Ž. ročenka, s. 146). Zkráceným názvem je na toto periodikum místy odkazováno i v samotném textu.

17 V citacích z Markovičova překladu ponechávám „Tovje“, ve vlastním textu upřednostňuji variantu „Tevje“. Pokud bude v textu citováno z Markovičova knižního překladu *Tovje vdává dcery*, bude v závorkách odkazováno na zkrácený titul a stránku, tedy např. (Tovje, s. 18).

Omezený publikační prostor by mohl být považován také za hlavní důvod pro vynechání vnitřních monologů vypravěče, ke kterým dochází rovněž především v překladu publikovaném v *Židovské ročence*. Často lze ale uvažovat i o jiných důvodech, jak bude rozebráno níže. Taková vynechání pak samozřejmě vedou k podstatným transformacím cílového textu, jak vyplývá z následující ukázky, kterou zde proto uvádím v plném rozsahu:

VT

bekitser, ikh loyf mir azoy nokhn vagen un zog di shmone-esre hoykh, mit a nign, vi, lehavdl baym omed:¹⁸
mekhalkel khayim bekhesed – der do tut tun sh-payzn ale zayne bashefenishn, **u mekayeym emunaso lisheney afar** – afile di vos ligen in der erd un baken beygl. oy, trakht ikh mir, ligt men in der erd! Oy, verd **men oysgerisn!**¹⁹ nim azoy, vi yene, lemoyshl, di yehupetser negidim meyn ikh, vos zitsen a gants zumer in boyberik oyf di datshes, esn un trinken un bodn zikh in aldös guts. oy, raboyne shel oylem, far vos kumt dos mir? ikh bin, dakht zikh, a yid glaykh mit ale yiden.

18 Při překladu obratu „lehavdl baym omed“ (jako u řečníště/pódia pro předčítání Tóry) nedochází k vypustce, ale ke generalizaci (*jako v synagoze*).

19 Jelikož z *Ž. ročenky* byla vypuštěna celá zde citovaná pasáž, značíme zde tučným písmem bez kurzívy pasáže vynechané v antologii a hebrejské citáty. Části výchozího textu, které jsou alespoň v jednom z cílových textů přeloženy, zde nebudeme doslovněji převádět či parafrázovat, v poznámkách budou pouze vysvětleny potenciálně neznámé lexémy a vynechané pasáže a vypuštěné či substituované hebraismy; některá problematická místa budou navíc rozebrána v analýze. U výše tučně značených pasáží se jedná o útržky z 2. požehnnání Šmone esre a jejich svérázný výklad.

gvald, goteniv, **reenu v onyeynu**²⁰ – ze, zog ikh, ba-trakht, vi mir horeven. un nem zikh on di krivde fun di areme layt nebokh, vorem ver den vet zikh oyf zey arumkukn, ven nit du? **refoenu venerafe**²¹ – **shik unts tsu di refue. di make hobn mir shoyne aleyne...**²² **ba-rekh aleynu**²³ – bentsh unts mit a gut yor, es zol zayn a geret oyf ale minim tvues, fun korn un fun veyts un fun gershtn; khotsh afile, tsurik shmuesendik, vos vet mir, shlimazl, aroyskumn derfun? ashteyger, lemoysht, vos kumt aroys mayn ferd, lehavdl, tsi hober iz teyer, tsi volvl?... nor, fe, got fregt men keyn kashes nit, ubifrat a yid badarf dokh avade onnemen altsding far gutn un zogen „**gam zu letoyve**“,²⁴ mistome heyst got azoy. **velamalshinim**²⁵ – zing ikh mir vayter – velamalshinim, un die „stikratn“, vos zogen, az s'iz nito keyn got oyf der velt, veln hobn a sheyn ponem, az zey veln kumn ahin; zey veln dos oyskrenkn mit pratsent, vorem er iz **shover oyvim**²⁶ – a guter zahler, mit im shpilt men zikh nit, mit im badarf men geyn mit gutn, betn im, shrayen tsu im: **av horakhamon**²⁷ – derbaremdiker, hartsiker foter!

20 7. bracha (požehnání) modlitby Šmone esre (centrální židovská modlitba nazvaná „osmnáct“ podle původního počtu požehnání) – za vykoupení: *Pohled na naše utrpení...*

21 Začátek 8. brachy Šmone esre za fyzické a duševní uzdravení: *Uzdrav nás, Hospodine, a budeme uzdraveni...*

22 Tevjeho „parafráze“ v jidiš: *Pošli nám lék, nemoc už máme sami.*

23 Tevje začíná 9. brachu Šmone esre za dobrou úrodu v hebrejštině (*Požehnej nám*), dokončuje volnou parafrází v jidiš.

24 Doslova: *i to je k dobru*. Ve významu: I když něco vypadá jako smůla či neštěstí, lze na to nahlížet z dobré stránky.

25 *Pomlouváčům...* 12. bracha Šmone esre za uchránění od hereze (Birkat HaMinim). Tevje zde svérázně identifikuje heretiky s aristokraty.

26 *Zlomí nepřátele...* Další část modlitby za uchránění od hereze (Birkat HaMinim).

27 *Milostivý Otče*. V chasidských sidurech (nusach sefard), které představují kompromis mezi aškenázskou a sefardskou – kabalistic-

shma koleynu²⁸ – her tsu unzere koles, **khus verakhem aleynu**²⁹ – hob rakhmones oyf mayn vayb un kinder, zey zenen nebakh hungerik! **retse**³⁰ – zolst bavilign, zog ikh, dayn lieb folk yisroel, vi amol, in besamedresh, nokh beshas di kohanim mit di leveyim... (s. 19n.)

CT Ž. ročenka

[–] (s. 142)³¹

CT Tovje

Zkrátka, běžím za vozem, modlím se, pěkně nahlas propěvuji jako v synagoze: „... ve své milosti nám dává živobytí...“, a přitom si myslím, jakou to mám bídu. Radši nemluvit! Tihle boháči z Jehupce, myslím si, ti se mají. Sedí si celé léto v Bojberiku v letních chatách, jen jedí a pijí. Topí se prostě v blahobytu. Oj Hospodine, čím jsem si to zasloužil? Copak nejsem člověk jako jiní? Běda, milý Bože, jen na nás shlédni, povídám, a všimni si, jak dřeme. Zastaň se nás chudáků, protože kdo jiný se o nás bude starat, když ne Ty. Pošli nám dobrý rok,

kou tradicí, začíná 16. požehnání právě tímto oslovením. V aškenázských nechasidských sidurech toto oslovení chybí. Šolem Alejchem tak implicitně charakterizuje Tevjeho jako chasida. (Za tento postřeh vřele děkuji kolegovi Danielu Soukupovi. Též mu vděčím za upozornění na podobnost mezi Tevjeho svéráznou modlitbou a tzv. selskými otčenáši.)

28 *Slyš naše hlasy.* – 16. bracha Šmone esre (následuje Tevjeho parafráze v jidiš).

29 Pokračování Shma koleynu: *ušetři nás a smiluj se nad námi* (následuje Tevjeho parafráze v jidiš).

30 17. bracha Šmone esre – *retse adonaj elohejnu (beamcha yisroel...): Shlédni příznivě, Hospodine, náš Bože, na svůj lid Izrael...*

31 Znak [–] indikuje úplné vynechání příslušné pasáže. Pokud je v překladu vynechána celá citovaná část textu, není výpustka v originálu značena kurzívou.

aby byla bohatá úroda všech druhů obilí: pšenice, žito, ječmene. Ale když se na to dívám zase z druhé strany, co já, *šlemazl*, z toho budu mít? Řekněme, na příklad, co má můj koník, s odpuštěním, z toho, je-li oves laciný...? Jenže, *fe*, Bohu neklademe otázky, obzvláště žid to nemá dělat. Má přijímat všechno tak, jak to je, a vždycky říkat: i tohle je dobře míněno, jistě tomu tak Bůh chce. „*Vela-malšinim*“, odříkávám dále, to znamená aristokrati, ti co říkají, že Bůh není, ti budou hezky vypadat, až přijdou tam... Protože On platí i s úroky. S Ním není radno si zahrávat, Jeho musíme pěkně prosit... Bože milostivý, milosrdný, drahý Otče náš, vyslyš mě, smiluj se nad mou ženou a dětmi, ti mají, chudáci, hlad. Opatruj svůj národ jako v době, kdy stál chrám jerusalemský... (s. 15).

Jak je zřejmé z úryvku, mění se v důsledku výpustky Tevejho monologu z překladu v *Židovské ročence* charakteristika ich-vypravěče. Ten se vyznačuje květnatou samomluvou, ve které čtenářům nejen představuje svůj dosavadní život a bilancuje ho, ale také specifickým způsobem vyjadřuje svoji životní filozofii. Redukována je mnohojazyčnost typická obecně pro aškenázské mluvčí, se kterou nechává Šolem Alejchem svého ich-vypravěče kreativně si pohrávat: Tevje například v tomto úryvku zpívá frázi z druhého požehnání Šmone esre „*Mekhalkel khayim bekhesed*“, ³² kterou hned svérázně parafrázuje v jidiš: „*der do tut tun shpayzn ale zayne bashefenishn*“. ³³ Pak cituje další (nenavazující) místo z druhého požehnání „*umekayeym emunaso lisheney afar*“, ³⁴ které parafrázuje ještě svérázněji lidovým jidiš idiomem: „*afile di vos lign in der erd un bakn beygl*“. Doslovný překlad

32 *Milostí zachraňuješ život.*

33 *Který zde žije všechna stvoření.*

34 *Zachováváš Svou věrnost těm, kdo spí v prachu.*

idiotu – „ať ležíš v zemi a pečeš housky“ – znamená obrazně přibližně: „doufám, že strávíš věčnost v pekle pečením housek, které nikdy nebudeš moci sníst“; jedná se o velmi hrubou urážku. Tato část byla vypuštěna i v antologii. Hravé oscilování mezi hebrejštinou (hebrejské fráze jsou ve VT značené tučně) a jidiš je v antologii vlivem zdomácnění cílového textu silně redukováno. V knižním překladu převádí Jakub Markovič hebrejsky citované fragmenty modlitby Šmone esre (viz pozn. 19–34) až na jednu uvozovkami a kurzívou značenou výjimku („*Velamalšinim*“) do češtiny, nelze je tedy odlišit od – většinou velmi svérázných – jidiš interpretací Tevejeho. Útržky z modlitby a jejich interpretace většinou slouží jako úvod k úvahám vypravěče o jeho osobním vztahu k Bohu, který je v monolozích více či méně explicitně vyjádřen. Vzhledem k sugestivní ich-formě čtenář tyto úvahy přirozeně vnímá jako prototypický odraz východní židovské religiozity: „Tevje má především svého Boha, a aby mu čtenář porozuměl, musí pochopit jejich vztah, který určité není unikátní, ale určitým způsobem reprezentuje obecně postoj východních Židů k Hospodinu“ (Gittlemann 1974, s. 104). Úplné či částečné vynechání hravé dvojazyčnosti vede k domestikaci a výrazně se odráží v celkovém vyznění cílového textu.³⁵

Náboženský kolorit je ve výchozím textu čtenářům zprostředkován nejen v Tevejeho monolozích, ale i v mikropříbězích, které s hlavní dějovou linkou zdánlivě příliš nesouvisují. Takové pasáže byly vypuštěny nejen v překladu publikovaném v *Židovské ročence*, ale místy i v antologii. Proto lze vedle prostorových omezení zvažovat jako další důvod omisi

35 V tomto duchu je také např. fráze „nokh beshas di kohanim mit di leveyim“ (ještě v dobách Levitů a Kohenů) substituována pro cílového čtenáře transparentnějším časovým ukotvením: „v době, kdy stál chrám jerusalemský“.

např. snahu redukovat náboženské zabarvení cílového textu. Takovou výpusťku ilustruje následující příklad:

VT

fun'm ort vil dos nit rirn, khotsh nem tseshneyd dos
oyf tsveyen

*„nu, trakht ikh mir, haynt farshtey ikh shoyen, vos
dos iz far vayber... der guter yor hot mikh getrogn
zikh opshteln in mitn drin, makhn a shmues mit
vayber!“... ir farshtet – fun ayn zayt der vald, dos
shtilkayt mitn sumnekayt, akegn nakht, un do – di
tsvay nafshes, klumersht nekeyves... der koyekh-ha-
dam³⁶ arbayt gants geshmak oyf ale strunes. ikh der-
mon mikh a mayse fun a balagole, vos iz amol geforn
in vald ayner aleyen un derzen oyfn shliakh ligt a zekl
hober. mayn balagole hot derzen a zekl hober, hot er
zikh nit gefoylt, arop fun'm vogn, gekhapt dos zekl
hober oyf di pleytses, zikh ayngerisn dos gezunt, koym
aroyfgelegt dos zekl hober oyf'n vogen un – holekh le-
olamo³⁷ pashol³⁸ vayter. er fort op akegn a verst, er tut
zikh a khap tsum zekl hober – nisht keyn zekl, nisht
keyn hober; s'iz gor a tsig ligt bay im in vogn, a tsig
mit a berdl; er vil zi onrirn mit der hant, shtelt zi im
aroyf a tsung oyf ayn arshin, lozt aroys a meshune
vildn gelekhter un verd farshvundn.³⁹*

36 Koyekh-hadam = v tomto kontextu sexuální pud, chtíč.

37 Obvykle ve významu zemřít, v tomto kontextu spíš jít svou cestou.

38 Interjekce – výpůjčka z ruštiny (pašol von!).

39 Nu, pomyslí si, dnes už vím, co je to za ženské... Který ďas mě to jen přiměl se s nimi zapovídat? ... Rozumíte přece – takhle v lese, v takovém tísnivém tichu, noc na krku, a najednou – dvě ženy, vždyť jsou to přece jen ženské... Chtíč brnká na všechny struny. Vzpomenu si na příběh s jedním vozkou, který takhle jednou jel sám lesem a na cestě spatřil pytel ovsy. Když ten můj vozka zmerčil pytel ovsy, nelenil, a hop z bryčky dolů a šup s pytlem ovsy na ramena, skoro se u toho strhal, ale naložil ten pytel na bryčku

far vos fort ir shoy nít? – makhn tsu mir di vayber.
– far vos ikh for shoy nít? Ir zet dokh, zog ikh, far vos:
dos ferd l vil nít davnén, s'iz nít oyfgelegt.
– git dem mit der baytsh, machn zey, ir hot dokh a baytsh.
– a dank aykh, zog ikh, far der eytse, gut vos ir hot mir
dermont. Der khisern, zog ikh, vos mayn bokher shrekt zikh
nít iber far azelkhe zakhn; er iz shoy nít azoy gevont mit der
baytsh, vi iz mit'n dales, – zog ikh tsu zey klumersht mit
a vertl, un es varft mit mir dos naynjorike kadokhes.⁴⁰
 bekitsér, vos zol ikh aykh mayrekh zayn – ikh hob oysge-
 lozt mayn gants biter harts tsum ferd l nebakh. (s. 24n.)

CT Ž. ročenka

Ten [koník] ani nápad se hnout z místa. Ani kdybys ho na kusy rozsekal.

[–]

Zkrátka, co vám budu dlouho vykládat, všechnu svou zahořklost a všechnen vztek jsem si vylil na tom chudákovi koníkovi. (s. 143)

CT Tovje

Ten má tisíc chutí, ale ani jednu hnout se z místa. Ani kdybys ho na kusy rozsekal.

[–]

a hurá – rychle pryč. Ujel asi kilometr, když se chtěl pohmatem ujistit, jestli
je pytel s ovsem ještě na svém místě. Nenařmatal ale žádný pytel, žádný oves,
nařmatal kozu. Ve voze leží koza s fousem na bradě. Chtěl se jí dotknout, ale
koza na něj vyplázla dlouhatánský jazyk, vyrazila ze sebe divoký, znepokoju-
jící chechot a zase zmizela. Ačkoli se mi nepodařilo ve sbírce chasidských
vyprávění, kterou 1997 vydal, komentoval a přeložil Karl E. Grözinger
pod titulem Die Geschichten vom Ba'al Schem Tov. Schivche ha-Bescht,
dohledat odpovídající předlohu, lze předpokládat, že Šolem Alejchem
převzal tento příběh z nějakého chasidského kompéndia.

40 Říkám jim zdánlivě klidně, ale cloumám se mnou rozhořčení
 (doslova: devítiletá horečka).

Tak proč nejedete?“ volají na mě ženy.

„Proč nejedu? Vidíte přece, proč nejedu,“ povídám.

„Kůň nemá náladu, špatně se vyspal.“

„Přetáhněte ho bičem,“ povídají, „máte přece bič.“

„Děkuji pěkně za radu,“ povídám. „Ještě, že jste mi to připomněly. Ale, bohužel, moje zvíře se takových věcí nebojí. On už je na bič tak zvyklý jako já na svou bídu,“ povídám jim.

Zkrátka, co vám budu dlouho vkládat, všechnu svou zahořklost a všechn vztek jsem si vylil na tom chudákovi koníkovi. (s. 18)

Jak v *Židovské ročence*, tak v knižní publikaci se Jakub Markovič rozhodl vynechat mikropříběh o vozkovi, který na cestě lesem narazí na pytel s ovsem, naloží ho na vůz, a když se chce po chvíli pohmatem ujistit, zda pytel nespadl z vozu, nahmatá kozu, která ze sebe vyrazí „divoký, znepokojující chechot“ a vyplázne na něj nepřírozně dlouhý jazyk („a tsung oyf ayn arshin“⁴¹). Příběh zdánlivě s hlavním dějem nesouvisí, což je ale jednou z hlavních charakteristik narativního stylu vypravěče – Tevje neustále trouse poznámky a vypráví příběhy, jejichž význam a spojitost s hlavní dějovou linkou má odhalit čtenář sám. V tom také spočívá jeden z humoristických rysů výchozího textu. V tomto monologu se skrývá narážka na démona skrývajícího se v podobě kozy, jehož prototypem a zároveň jediným „kozlím“ démonem v židovské mytologii s vlastním jménem, je Azazel. Zde je obraz kozlího démona jednoznačně asociován se sexuálním pokušením,⁴² na což jasně ukazuje i expozice vynecha-

41 Arshin, tj. turecká a ruská jednotka délky – 28 palců nebo 71,12 cm.

42 Proto se také ve výchozím textu objevuje namísto jednoznačného maskulina *bok* (kozel) z hlediska pohlaví zvířete neutrálnější feminum *tsig* (koza).

ného příběhu, která ho spojuje s hlavní linkou vyprávění. Tevje zde čtenářům předkládá typickou ukázkou lidově zabarvené mytologie, charakteristického prvku chasidských vyprávění. V obou cílových textech byl tento prvek narace vypuštěn, čtenář si ovšem omise nevšimne, jelikož nijak výrazně nenarušuje koherenci textu.⁴³

Další mikropříběh, který v jidiš originále na Tevjeho vyprávění s „dábelskou“ kozou částečně navazuje, byl vypuštěn celý pouze v *Židovské ročence*, v antologii byl zachován. Jelikož se jedná o poměrně dlouhou omisi, budou zde některé její části pouze parafrázovány, citovat budu jen úryvky relevantní z hlediska struktury příběhu. Pasáž vypuštěná v *Ž. ročence* začíná replikou Tevjeho, který radostně reaguje na dar, jímž ho počastují za pomoc v nouzi – krávu, která ale nedojí. U této příležitosti „chválí“ svoji manželku:

VT

„[...] bay mir vet zikh ayer beheyme i melken, i milkh gebn; mayn alte iz, keyn-eyn-ore, aza baleboste, az fun gor nit brokt zi lokshn, fun finger kokht zi zatirkes, mit nisim makht zi shabes un mit bukhentsim legt zi kinder shlofen...“ (s. 33)

CT *Ž. ročenka*

[–] (s. 145)

CT *Tovje*

„Moje stará, abych to nezakřikl, je taková šikovná hospodyně, že ze vzduchu nudle nakrájí, z prstu kaši

43 V *Židovské ročence* byl vynechán i následný dialog mezi oběma dámami a Tevjem.

navají, z ničeho obstará *šábesový*⁴⁴ oběd a s výpraskem ukládá děti spát.“ (s. 23)

Po takto ironicky zprostředkovaném popisu své ženy, kterou čtenáři *Židovské ročenky* nadále vnímají jen jako blíže neurčenou vedlejší postavu (dochází tedy k posunu v charakteristice postav), Tevje společnost opouští a chystá se na cestu domů. Na dvoře ale nevidí svého koníka a domnívá se, že byl okraden. Při této příležitosti se čtenář v jednom z Tevjeho monologů dozvídá příběh o zbožném Židovi, kterého boháči v paláci nalákali na dobré jídlo a pití a následně vystavili pokušení:

VT

un es kumt mir aroyf oyf'n zinen a sheyne mayse, vos ikh hob amol geleyent ergets in a bikhl, vi azoy „khevre“ hobn dertapt in der fremd ayn erlikhn yidn, a khosed, farnart tsu zikh hinter der shtot in palats arayn, gegeben im esn un trinken, un nokhdem plutsim mit a mol farshvunden gevorn, im ibergelozt aynem aleyn mit a nekeyve; fun der nekeyve iz bald gevorn a khaye-roe, fun der khaye-roe hot zikh oysgelozt a kats, un fun der kats – a pipernoter... „ze nor, teveye, zog ikh tsu mir aleyn, tsi me firt dikh nit in bad arayn?“ (s. 34)

CT Ž. ročenka

[–] (s. 145)

CT Tovje

Vzpomeni si na krásný příběh, který jsem četl v nějaké knížce, jak banda darmošlapů našla někde nějakého žida, bohabožného, důvěřivého žida. Vylákali ho do

44 Kurzíva v obou cílových textech převzata.

nějaké vily za město, dali mu jíst a pít a pak najednou zmizeli a nechali ho samotného s nějakou ženskou. Ta ženská se proměnila ve zvíře a pak v samého svůdného satana... Dej si pozor, Tovje, říkám si, zdá se, že se tu na tebe něco chystá. (s. 23)

Tento mikropříběh v originále volně navazuje na předchozí vyprávění s proměnou pytle s ovšem ve zvířecího démona (kozu). I zde je tematizováno sexuální pokušení, na tomto místě ovšem již v konkrétní podobě ženy, která se následně mění v divoké zvíře (*a khaye-roe*), pak v kočku (*a kats*) a nakonec v mýtické stvoření, které je známé z židovských vyprávění a pohádek jako drak s určitými znaky hada (*a pipernoter*). V jidiš originálu tedy dochází k jakémusi vystupňování explicitnosti v popisu sexuálního pokušení, které na Tevjeho doléhá. Čtenář antologie se na rozdíl od čtenáře jidiš předlohy setkává s touto narážkou v podobě lidového mytologického příběhu poprvé a v lehce modifikované podobě – v české verzi se svůdná žena mění v blíže neurčené zvíře a pak přímo ve „svůdného satana“. Čtenář *Židovské ročenky* se o takto humorně podaném Tevjeho boji s pokušením nedozvídá. Tím se vytrácí i jistý humorný prvek, totiž že Tevje už svezení dvou žen v bryčce a pozvání k jídlu vnímá jako znepokojivé pokušení, které silně podněcuje jeho fantazii.

Hostitelé následně nacházejí na dvoře Tevjeho, rozjitřeného příběhem, na který si vzpomněl, a ujišťují ho, že koník na něj čeká s ostatními koňmi ve stáji. Přestože i tento dialog v *Židovské ročence* chybí, nedochází k narušení koherence textu.⁴⁵

⁴⁵ Jakub Markovič v překladu v *Židovské ročence* navazuje scénu, ve které Tevje dostává darem krávu, přímo na popis stáje: „[...] ,U mne

K nejrozsáhlejším výpustkám v *Ž. ročence* dochází v závěru příběhu, kdy Tevje a jeho žena Golde uvažují, co podniknou s nabytými penězi. K těmto rozsáhlým omisím došlo v periodiku s velkou pravděpodobností výhradně z důvodu omezeného publikačního prostoru. Zajímavější je tedy zaměřit se na výpustky v antologii, kde tento důvod nebyl směrodatný. V úvodu scény vypuštěné v *Židovské ročence* Tevjeho žena Golde pláče štěstím nad darovanými penězi a krávou a vzpomíná na sen; v něm se jí zjevila bába Cajtl s dojačkou plnou mléka, kterou „přikrývá zástěrou, aby někdo krávu neuhranul“ (s. 25). Jedná se tedy o další z mikropříběhů s lidově mytologickou tematikou. Na něj v originále navazuje Tevjeho replika, která byla vypuštěna i z antologie; Tevje v ní uklidňuje svou ženu ujištěním o pomoci Hospodina:

VT

zog ikh, veys ikh nokh nit, tsi mir veln fun ir epes hobn:
nor az got, zog ikh, hot gekont tun aza nes, az mir zoln
hobn a beheyne, vet er mistome zen, az di beheyne zol
zayn a beheyne...

Říkám, že ještě nevím, jestli z ní něco dostaneme [jestli bude dojit]: ale když Hospodin, říkám, když učinil takový zázrak, že jsme dostali kus dobytka, tak také dohlédne na to, aby byla kráva krávou [aby dojila].

CT *Ž. ročenka*

[–]

CT *Tovje*

[–]

budeme vaši krávu dojit a i mléko vydojíme. 'Vejdu do stáje a rozhlédnu se. Můj tahoun si tu pěkně stojí...' (s. 145).

V *Židovské ročence* je následně vypuštěna poměrně dlouhá pasáž, ve které Tevje a Golda zvažují, co všechno by mohli s darovanými penězi podniknout – koupit a prodat pár koní, otevřít si hokynářství, zařídit obchod s látkami, koupit kousek lesa atd. –, načež skončí u nejpřímochařejšího řešení, totiž u koupě další kravky. I tento protiklad velkých plánů a skromného řešení přispívá k celkově humornému vyznění cílového textu v antologii. V *Ž. ročence* tento aspekt opět chybí, aniž by ale byla narušena koherence – čtenář cílového textu si omise nevšimne. Další rozsáhlou výpustkou v *Ž. ročence* je scéna, která navazuje na debatu Tevjeho a Goldy; jedná se o popis poměrů ve štetlu Jehupec, když Tevje přímo posluchači vysvětluje,⁴⁶ proč se rozhodl pro tak skromné řešení. Při té příležitosti staví do opozice židovské obyvatele, kteří jsou líčeni jako nepřející a závistiví, a křesťany, kteří jsou vykresleni jako vděční a uznalí zákazníci. V jidiš originálu je ale tento popis vzápětí satiricky podryván, když Tevje cituje výrok jednoho z křesťanů:

VT

„mir hobn gehorkht, zogn zey, Teyvl, az du bist ayn odentlikher man, *khotsh du bist a yid, a parkh*“⁴⁷...
(s. 39)

„Slyšeli jsme Tovje, říkají, že jsi slušný člověk, i když jsi žid, a tedy pěkný lotr.“

CT *Ž. ročenka*

[–]

46 V monolozích se Tevje často obrací přímo na posluchače, kterým je sám autor Šolem Alejchem, formulacemi typu: „vet ir dokh mistome fregn a kashe“ / „jistě se budete ptát“; „ikh veys nit, tsi ir vet mir gloybn“ / „Já nevím, jestli mi věříte“ apod. Prostřednictvím metalepse se tak vlastně vypravěč obrací i na čtenáře.

47 Umístění uvozovek bylo zachováno podle originálu.

CT Tovje

„Slyšeli jsme Tovje,“ říkají, „že jsi slušný člověk.“

V originále je to právě přípustková věta obsahující velmi hanlivý lexém „parkh“,⁴⁸ která implicitně zpochybňuje Tevjeho explicitně formulovaný úsudek. V antologii v důsledku výpustky k tomuto satirickému lomení nedochází, Tevjeho úsudek zůstává nezpochybněn.

K podobné redukci dochází v antologii rovněž v dalším úryvku, který je v *Židovské ročence* součástí nejrozsáhlejší, cca dvoustránkové omise. V této scéně, kterou může sledovat jen čtenář antologie, Tevje sám sobě spílá, proč se na ceně za svezení nedohodl předem.⁴⁹ Poté se pouští do dialogu s dámami, aby zjistil, z jakých hmotných poměrů pocházejí, a dozvídá se, že patří do rodiny bohatého muže. Požádá je o přímlovu a využije příležitosti, aby jim vyprávěl krátký příběh o jakémsi Yisroelovi. Toto vyprávění bylo opět vypuštěno i z antologie:

VT

ikh ken, zog ikh aykh, aynem a yungen mon, Yisroel
heyst er, nit vayt fun unzer shtetl. Geven a gornisht mit

48 Tento lexém – pravděpodobně polského původu – evokuje celou škálu negativně konotovaných významů. Ve slovníku Alexandra Harkavyho je např. parafrázován jako: „scab, scurf, nasty fellow“. Balík (2015, s. 109) uvádí tento lexém jako součást židovského etnolektu v Čechách, a to v sémantickém rozpětí od spíše doslovných významů – „rakovina“, „vřed“, „mor“, „svrab“, „prašivina“ – až po přenesené významy jako „podrazák“, „lakomec“, „násilník“ či „držgrešle“.

49 Ve svém typickém narativním stylu protimluvů se Tevje nejprve zlobí sám na sebe: „Zde ti Bůh posílá příležitost, která se vyskytne jednou za sto let. Proč si nevyjednáš všechno předem, abys věděl, zač jedeš, co ti to vyneset?“ (Tovje, s. 18). Následně ale sám sebe uklidňuje: „Copak nevíš, že kůže medvěda se neprodává v lese, nebo jak říká Ivan: ještě vlka nechytily a už o jeho kůži pili...“ (Tovje, s. 18).

a nisht; hot er zikh dershlogn ahintsu, me veyst nit fun vanen un vi azoy – bekitser, er iz haynt a gantser ya-tebi-dam, fardint efsher tsvantsig karbn a vokh, tsi efsher gor fertsig, ikh veys? (s. 28)

Znám, říkám, jednoho mladého muže, Izrael se jmenuje, [pochází z místa] nedaleko našeho štetlu, ten vám byl úplná nula. A on se dopracoval k tomu, a nikdo neví z čeho a jak – zkrátka, dnes už je hotový boháč, vydělává dvacet, nebo možná i čtyřicet rublů týdně.

CT Ž. ročenka

[–]

CT Tovje

[–]

Obsah příběhu o fantastickém zbohatnutí je v originále opět implicitně podrýván způsobem, jakým je prezentován: mladý muž se dopracoval bohatství, i když „nikdo neví z čeho a jak“, a vydělává dvacet rublů týdně, ale možná také dvojnásobek.

Zatímco v tomto příběhu, vypuštěném v obou verzích překladu, je to mlhavost a protichůdnost informací, které podrývají výpověď, v přímo navazujícím mikropříběhu, který byl zcela vypuštěn už jen z *Židovské ročenky*, je Tevjeho hodnocení situace v přímém rozporu s tím, co o situaci referuje:

VT

leyt hobn glik!⁵⁰ tsi, ashteyger, vos get-op, zog ikh, unzer shoykhets eydem? vos volt fun im geven, ven er lozt

50 Jedná se o komentář k předchozímu příběhu zázračně zbohatlého Izraele.

zikh nit avek keyn yehupets? emes, di ershte etlikhe yor iz er gut farshvartst gevorn, shir nit geshtorbn fun hunger. derfar ober atsind, khuts zayn shadn, halvoe oyf mir gezogt gevorn; er shikt shoyn gelt ahaym. Er hot shoyn kheshek aroysnemen ahin zayn vayb un kinder, lozt men im dort nit zitsn. *ay, iz dokh di kashke: vi azoy zitst er? Mutshet er zikh take...* shat, zog ikh, az me lebt, derlebt men zikh. (s. 28)

CT Ž. ročenka

[–]

CT Tovje

Mají tak někteří lidé štěstí! Vezměme například zetě našeho *šocheta*. Co by z něj bylo, kdyby se býval neodebral do Jehupce? Pravda, těch prvních pár let si prodělal své, div neumřel hlady. Zato teď, kdybych já to měl! Už posílá rodině peníze a zamýšlí dokonce vzít ženu a děti k sobě. Kdo čeká, ten se dočká. (s. 19)

Ačkoli Tevje zdánlivě předkládá příběh šochetova zetě jako ukázkou úspěšné kariéry v Jehupci, samotné informace tomu odporují: po výrazu „Pravda“ (emes), který je zde použitý jako prostředek připustky, totiž následuje popis „několika prvních let“ (di ershte etlikhe yor), během nichž „div neumřel hlady“ (shir nit geshtorbn fun hunger). Následné konstatování, že nyní „už“ (shoyn) může posílat domů peníze, a dokonce si nechat dovézt ženu a děti, vyznívá kousavě satiricky. Tento satirický podtón je v originále výrazněji vyzdvížen, v překladu v antologii zaznívá ovšem také. V *Židovské ročenke* byl v rámci rozsáhlé omise i tento mikropříběh vypuštěn.

V některých případech omisí, ke kterým došlo i v antologii, by snad bylo možné jako hlavní důvod zvažovat

obavu z negativních konotací recipientů neseznámených dostatečně s výchozí kulturou, pokud by nebyla připojena obsáhlejší explicitace. To je pravděpodobně případ následující výpustky, ve které Tevje naráží na historický fakt – možnosti mnohoženství v židovské kultuře.

VT

A yidene, zog ikh, blaybt a yidene; nit umzist zogt shloyme hamelekh, az tsvishn toyznt vayber hot er nit gefunen ayne a rekhte. *a glik, khleben, vos s'iz haynt gevorn oys mode tsu hobn a sakh vayber – zog ikh...* (s. 35)

CT Ž. ročenka

„Žena,“ povídám, „zůstane ženou. Neřekl nadarmo král Šalamoun, že mezi tisíci ženami nenašel jedinou pořádnou...“ (s. 146)⁵¹

CT Tovje⁵¹

„Žena,“ povídám, „zůstane ženou. Neřekl nadarmo král Šalomoun, že mezi tisíci ženami nenašel jedinou pořádnou...“ (s. 24)

Podobně motivováno mohlo být vypuštění poslední věty z následující pasáže v překladu v *Židovské ročence*:

VT

deroyf zenen mir dokh epes shtiklekh yiden oyf der velt, vi zogt ir, ato vekhartonu⁵² – *nit umzist iz unts di velt mekane...* (s. 17f.)

51 ...ještě štěstí, na mou duši, že dnes už vyšlo z módy mít víc žen najednou – to vám povídám...

52 Ato vekhartonu: „Ty jsi nás vyvolil“ – toto požehnání [tradiční výsl.: ata vekhartanu] je součástí amidy tří poutních svátků (šalosh regalim): Pesach, Šavuot a Sukot.

CT Ž. ročenka

Od toho jsme přece židé, vyvolený národ, jak se říká.
(s. 141)

CT Tovje

„Od toho jsme přece židé, vyvolený národ, jak se říká.
Nadarmo nám to svět nezávidí.“ (s. 14)

Prímý hebrejský citát prvního verše modlitby „ata vekhartanu“, uvedený obvyklou inquit formulí (*vi zogt ir*), byl v obou textech převeden do podoby atributu (vyvolený národ), Tevjeho komentář shrnující reakci okolního světa byl z *Židovské ročenky* vypuštěn, v antologii ho Markovič převádí.

Převod kulturně specifických lexémů, idiomů, fakultativní explicitace

Vedle obsáhlejších omisí a transformací, které ovlivňují – jak bylo ukázáno v předchozím oddílu – strukturu narace na makro-rovině překladu, lze v obou cílových textech pozorovat zajímavé strategie na rovině lexikální,⁵³ které se opět v obou verzích odlišují. Ty zde budou krátce ilustrovány především na ekvivalentech lexémů a obrátů nábožensky a kulturně zabarvených, jako např. pojmenování svátků a modliteb, a rovněž na práci s idiomy.

Překlad v *Židovské ročence* se obecně vyznačuje vyšším počtem přejatých, blíže neobjasňovaných pojmů nábožensky a kulturně konotovaných, které patřily k tzv. židovskému etnolektu (srov. Balík 2015). To je přirozené ze dvou důvodů: 1. V periodiku byl překladatel nucen zohledňovat omezený

53 Některé zde analyzované jevy by bylo jistě možné klasifikovat kdesi na hranici mezi makro- a mikro-rovinou překladu, rozdílly jsou spíše graduálního rázu.

prostor, proto do překladu nemohl začlenit obsáhlejší explicitace; 2. Lze předpokládat, že čtenářský okruh *Ž. ročenky* tvořili především čtenáři, kteří byli s různými tématy židovství blíže seznámeni a nepotřebovali tedy dovysvětlení.

Když například ich-vypravěč časově ukotvuje své vyprávění, děje se tak v obou cílových textech trochu odlišným způsobem:

VT

bekitser, dos iz geven arum shvues-tsayt, dos heyst, ikh zol aykh nit zogn keyn lign... (s. 16)

CT *Ž. ročenka*

Zkrátka – bylo to tak nějak okolo svátků šavuot, totiž abych vám nelhal... (s. 140)

CT *Tovje*

Zkrátka, bylo to tak nějak okolo svátku *Týdnů*, totiž abych vám nelhal... (s. 13)

Zatímco v *Židovské ročence* je označení svátku převedeno výpůjčkou v ivritové⁵⁴ výslovnostní podobě bez další explicitace, zdomácňuje⁵⁵ Markovič v překladu v antologii název svátku a následně ho v oddíle „Vysvětlivky“ (Markovič ed. 1958, s. 259–266) takřka encyklopedicky objasňuje:

Druhým svátkem⁵⁶ byl *Šavuot* čili svátek *Týdnů*. Tak byl nazýván, protože se slavil přesně sedm neděl po *Pesachu*.

54 K rozdílu mezi ivritovou a aškenázskou výslovností lexémů hebrejské komponenty srov. Balík (1922).

55 Jedná se ovšem o zdomácnění pouze formální, nikoli sémantické.

56 Markovič na str. 261–263 podrobně popisuje svátky *Pesach*, *Šavuot* a *Sukot* jako tři „původní“ svátky na rozdíl např. od svátků *Simchas tora* či *Purim*, které jsou pozdnějšího data.

Svátek se také někdy nazývá *Chag-hakacir* čili svátek *Žní* nebo též *Jom-habikurim* čili *Den prvotin úrody*. Podle tradice je to den, kdy Mojžíš přijal od Hospodina na hoře Sinai Desatero přikázání. Ve skutečnosti to byla u starých židů lidová žňová slavnost, náboženské v ní bylo to, že první zralé plody z polí, zahrad a vinic se odnášely ve slavnostním průvodu do jerusalemského chrámu. Z toho svátku se ovšem zachovaly u východoevropských židů pouze modlitby a zvyk zdobit v ten den synagogy a obydlí čerstvou polní zelení. (Markovič ed. 1958, s. 262)

Podobný rozdíl v kulturním ukotvení lexému lze konstatovat u dalšího zmíněného svátku:

VT

vos mir felt tsu brotskin – megn mir zikh dos beyde vintshn fardinen dem hayntikn zumer biz nokh sukes; (s. 16)

CT Ž. ročenka

Každý z nás by byl moc rád, kdyby do letošní slavnosti Pod zelenou vydělal polovičku z toho, co mně chybí do Brodského. (s. 140)

CT Tovje

Každý z nás by byl šťasten, kdyby do letošní slavnosti Pod zelenou vydělal polovičku z toho, co mně chybí do takového Brodského. (s. 13)

Tentokrát bylo v obou verzích překladu označení svátku převedeno českým ekvivalentem, v antologii je ale čtenáři pojem opět, tentokrát stručněji, dovysvětlen: „Konečně třetí svátek byl *Pod zelenou*, *Sukot* nebo svátek *Stanů*. Tento svátek připomíná putování Židů v poušti po vysvobození z egyptského otroctví“ (Markovič ed. 1958, s. 262).

Rozdíly v míře explicitace, a to přímo v textu, lze pozorovat i u dalších kulturně-specifických výrazů, jako např. označení modliteb, jak je tomu v následující scéně, ve které se dámy, jež Tevje svezl domů, chystají pomodlit za svou záchranu:

VT

„[...] koym mit tsores ayngebetn zikh“... „*ale beyze, viste khaloymes... aleyn gor on a shoymer?*... a mayse, a mayse badarft bentshn goyml...“ (s. 29)

CT Ž. ročenka

Jen tak tak, že ho uprosily. Tak to bylo! A že se musí pomodlit díkuvzdání... (s. 143)

CT Tovje

„Jen tak tak, že jsme ho uprosily. Musíme se pomodlit díkuvzdání za vysvobození ze smrtelného nebezpečí!“ (s. 20)

Podobným způsobem, jako je ve „Vysvětlivkách“ na konci antologie objasněn význam jednotlivých svátků, jsou čtenáři v *Židovské ročence* vysvětlovány neznámé jevy, děje se tak ale již přímo v hlavním textu – např. je specifikován druh modlitby „goyml“.⁵⁷ Jiná modlitba, Šmone esre (viz pozn. 19–34), je v obou cílových textech různými způsoby generalizována⁵⁸ či parafrázována.⁵⁹

57 Birkhat Hagomel, v jidiš „goyml“, se běžně odříkává po zotavení z vážné nemoci, ale může se recitovat také jako poděkování za šťastné ukončení nebezpečné cesty.

58 Např. jako „modlení“.

59 Věta „az punkt beshas shteln zikh shmone-esre“ byla např. v obou cílových textech převedena jako „Zrovna když se mám obrátit tváří k východu...“ (Ž. ročenka, s. 141; Tovje, s. 15).

V posledním příkladu byly v obou cílových textech vynechány (tučnou kurzívou zvýrazněné) expresivně zabarvené obraty, kterými příbuzný obou žen komentuje to, co se jim přihodilo.⁶⁰ Takové lexémy a fráze jsou v překladech jidiš literatury velmi často parafrázovány, transformovány či vynechávány, nejinak je tomu i v případě zde analyzovaných dvou překladů. V jidiš velmi častý obrat „keyn-eyn-ore“,⁶¹ který se v povídce objevuje na několika místech,⁶² je převáděn v obou překladech vcelku důsledně jako „necht je/ jsou ušetřen/y/i uhranutí“. Když Tevjeho žena svého muže šťavnatě hubuje: „...vi a meshugener, soyne-tsion!“, zmírňuje překladatel v obou cílových textech poměrně ostrou nadávku⁶³ na zvolání „jako blázen, nedej Bůh!“ (Ž. ročenka, s. 146; Tovje, s. 24). Některé pasáže obsahující řetězce expresivně zabarvených obrátů, např. kleteb, byly vypuštěny nejen v *Židovské ročence*, ale zčásti i v antologii. Proto např. v následujícím dialogu obě dámy Tevjemu v originále expresivně spílají, zatímco v české antologii si umírněně šeptají:

VT

epes a shlimazl! – ruft zikh on eyne tsu der anderer.

– *a farshlepte krenk!* – *zogt di andere.*

60 Zatímco ve výchozím textu tyto věty spolu s výzvou k modlitbě pronáší šťastný příbuzný zachráněných dam, v obou překladech k modlitbě vyzývají samy dámy, ač tak v *Židovské ročence* činí ve 3. osobě množného čísla (tzv. erlebte Rede) a v antologii v 1. osobě množného čísla. Vynechané expresivní komentáře lze stěží adekvátně převést, doslovný překlad by zněl přibližně takto: „všechny divoké, zlé noční můry... úplně samy, bez ochránce?“

61 Doslovný překlad: „žádné zlé oko“. Víra v ničivou sílu „zlého oka“ se vyskytuje v mnoha kulturách již od starověku.

62 V této studii např. v předchozí ukázce s darovanou krávou.

63 Spojení „soyne-tsion“ lze doslovně parafrázovat jako „nepřítel Židů“, „antisemita“, v jidiš se ale jedná o vcelku uzualizované osočení, kterým se mezi sebou častovali i příslušníci židovské víry.

– *a reshtl tsu di tsores!* – *zogt vider yene.*
– *mir sheynt, a meshugener!* – *zogt di andere.* (s. 27)

CT Ž. ročenka

[–]

CT Tovje

„To je nějaký *šlemazl*,“⁶⁴ šeptá jedna druhé.

[–]

„To nám ke všemu ještě chybělo,“ říká druhá.

„Snad je to blázen,“ míní zase ta první. (s. 19)

Některé z nich byly, pravděpodobně hlavně z důvodu omezeného prostoru, vypuštěny pouze v *Židovské ročence*, jako např. tato replika, v níž Tevje reaguje na dvě ženy na lesní cestě:

VT

oyb ir meynt, epes koyfen, vet ir bay mir nisht gefinen gor nit, zeyden boykhvetig oyf mayne soynims kep, oder hartsklemenish a fule vokh, oder a bisl kopdreenish, trukene shmertsn, nase yesurim, sipke sores?... (s. 21)

CT Ž. ročenka

Jestli chcete něco koupit, já nic nemám. (s. 142)

CT Tovje

„Jestli chcete něco koupit, já nic nemám kromě bolení břicha a píchání u srdce po celý týden, Pán Bůh vás od toho chraň, nebo trochu motání hlavy, suché bolesti, mokré starosti a sypkou bídu.“ (s. 16)

64 K tomuto lexému v židovském etnolektu v Čechách srov. Balík (2015, s. 115).

Velkou kreativitu musel překladatel vyvinout při převodu různých idiomů, které bylo nutno buď metaforicky zplošťovat, nebo nahrazovat zčásti nově vytvořenými idiomy v češtině. Někdy byly idiomy vyjadřující náboženská specifika, které by vyžadovaly obsáhlejší explicitace v cílové kultuře, vypuštěny i v antologii:

VT

vi di gemore zogt: binkem sheejn ish⁶⁵ – iz a hering fish. der gantser umglik iz – dos esn. vi mayn bobbe, olevasholem, flegt zogen: „ven der pisk zol lign in der erd, volt der kop gegangen in gold“⁶⁶...*hot keyn faribel nit, zog ikh, es iz nito keyn glaykheds fun a krumen leyter un keyn krumers fun a glaykh vort. ubifrat, zog ikh, az me makht shehakol nihya bidvaro*⁶⁶ *oyfn nikhteren hartsen.* (s. 31)⁶⁷

CT Ž. ročenka

„Jak je psáno v Talmudu: opustíš-li rodinu svou, je to chyba, ale nikdy není ze slanečka ryba! Celé neštěstí je v tom jídle. Jak říkávala moje bába, ať odpočívá v pokoji: kdyby to šlo hubu pohrbit, byla by hlava ve zlatě...“ (s. 144)

65 B'maqóm she'éin ish. Modifikovaný citát z Mišny, Seder Nezikin, Pirkej Avot, kapitola 2:5 (b'maqóm she'éin 'anashím, hishtadél lihyót 'ish). Překlad celého citátu by doslova zněl: „Na místě, kde nejsou žádní lidé, se snaž být člověkem.“ Lze jej vykládat tak, že člověk by se měl snažit být dobrý tam, kde ostatní nejsou.

66 Požehnání před jídlem. Nad všemi potravinami, které nerostou ze země, se pronáší požehnání „šehakol“ (שֶׁחָקוֹל). Patří sem živočišné produkty: maso, kuřata, ryby a vejce, voda a všechny ostatní nápoje (kromě vína) a různé potraviny, jako jsou houby, cukrovinky atd.

67 [...] ...*nezlobte se, říkám, z pokřiveného žebříku rovný neuděláte a pravdivé slovo neohnete, a tím víc, říkám, neodříkáte šehakol na lačno.*

CT Tovje

Jak je psáno v *talmudu*: Sliby jsou chyby – avšak slanečci nejsou ryby! Celé neštěstí je v tom jídle. Moje bába říká, ať odpočívá v pokoji: Kdyby to šlo hubu pohřbít, byla by hlava ve zlatě...“ (s. 21)

V této ukázce byla v obou cílových textech přeložena první část úryvku, ve které byl původní citát z Mišny (viz pozn. 65) přizpůsoben Tevejho svéráznému výkladu *Talmudu* v podobě žertovného idiomu. Jakub Markovič si v obou verzích překladu formálně pohrál s pokrouceným výkladem citátu trochu odlišným způsobem; jak z překladu v *Židovské ročence*, tak v antologii ovšem čtenář rozpozná, že Tevje si ohýbá původní citát po svém. Navazující pasáž značená tučnou kurzívou byla vypuštěna v obou verzích, jelikož by pro cílového čtenáře byla bez delších explicitací pravděpodobně netransparentní (viz doslovný překlad v pozn. 67).

Některé z idiomů, které v originále přispívají jak k vykreslení hlavní postavy, tak ke zprostředkování květnaté lidové mluvy, musel překladatel nahradit obrazně a expresivně neutrálnějšími obraty. Tak je tomu např. ve scéně, kde Tevje reaguje na skutečnost, že dámy by chtěly svézt opačným směrem, než on zrovna jede, idiomem „vi kumt di kats ibern vaser?“⁶⁸ V obou českých verzích překladu je idiomatické zabarvení eliminováno: „Jápak jde tohle dohromady?“ (Tovje, s. 17; Ž. ročenka, s. 143). V další scéně, ve které dámy Tevjemu objasňují, že musí jet rychleji, protože neměly od rána v ústech, Tevje v jidiš chápavě přitakává ve formě idiomu: „oyb azoy, – zog ikh – iz epes andersh; vi zogt men, keyn tants get

68 Doslovný překlad by zněl: Jákpak se dostane kočka přes vodu? (Jak lze takovou obtížnou věc vůbec provést?)

farn esn“,⁶⁹ v obou českých verzích je idiom vypuštěn: „To je jiná,‘ povídám“ (Tovje, s. 17; Ž. ročenka, s. 143). V některých případech se Markovič rozhodl pro nápodobu idiomu v cílovém jazyce. Při diskusi o ceně za svezení např. Tevje komentuje situaci následujícím rčením: „Vi zogt er, a rendl arop, a rendel aroyf. ‚Shkrob vet shoyn shkrobediker nit veren.“⁷⁰ V obou verzích překladu je idiom parafrázován: „Jak se říká, zlaták nahoru, zlaták dolů, kdo nic nemá, tomu neubude“ (Tovje, s. 22; Ž. ročenka, s. 145).

Na rozdíl od rozsáhlejších výpustek a transformací na makro-rovině nezpůsobují ale takové strategie při převodu jednotlivých lexémů a idiomů výraznější posuny na úrovni narace, v obou verzích se překladatel snažil navzdory nutným drobnějším výpustkám zachovat idiomatické zabarvení. Obě verze se pouze liší v míře explicitací.

Závěry

Ze srovnání dvou verzí překladu povídky Šolema Alejchema „Dos groyse gevins“, jež přeložil Jakub Markovič, vyplývají poměrně jasné odpovědi na otázky, které jsme si položili v úvodu této studie. V překladu z roku 1955/56 publikovaném v periodiku *Židovská ročenka* představují – na rozdíl od překladu v antologii *Tovje vdává dcery* z roku 1958 – nejvýraznější překladatelskou strategii omise, a to i v rozsahu několika odstavců či stránek. Překladatel se v mnohem větší míře než v pozdějším knižním překladu rozhodl především pro výpustky delších monologů ich-vypravěče

69 Doslovný překlad by zněl: Žádný tanec před jídlem. (Než člověk začne něco dělat, měl by se najíst.)

70 VT: 32. Schkrab = z pol.: zničená, sešlapaná bota, škrpál (nebo figurativně nemocný, vetčný člověk). Doslovný překlad: Starý křáp nemůže být ještě „křápvitější“. (Naprostο zničená věc nemůže být ještě zničenější.)

či jednotlivých mikropříběhů vložených do hlavního děje. Ve srovnání s překladem v antologii tedy v cílovém textu publikovaném v *Židovské ročence* dochází k pozměnění charakteristiky hlavní postavy, k redukci některých leitmotivů (např. motivu pokušení) a k modifikacím ve výstavbě narativní struktury textu. Důvodem k výpustkám přitom nemusel být vždy jen omezený prostor pro publikaci; vzhledem k tomu, že většina omísí obsahovala narativní prvky spojené s vykreslením náboženského koloritu, mohly být zvolené strategie podmíněny stísnujícím politickým ovzduším, ve kterém cílový text vznikl. Je třeba vzít ovšem v potaz i komplexnost kulturních konceptů, které se za některými z vypuštěných lexémů či obrátů skrývají.⁷¹ Pro tento předpoklad by hovořila i skutečnost, že některé takové pasáže, byť v mnohem menším rozsahu, byly vypuštěny i z překladu v antologii z roku 1958, která vyšla v uvolněnější politické atmosféře druhé poloviny 50. let. I v případě této knižní publikace je ovšem nutno přihlédnout k možným obavám před cenzurou, která ani po pádu Stalinova kultu rozhodně nezmizela.⁷² Příliš překvapivé není zjištění, že ve srovnání s překladem v *Židovské ročence* je v knižním překladu, ve kterém nebylo nutno dbát v takové míře na omezený rozsah textu, mnohem intenzivněji uplatněna strategie explicitace. To vede k foreignizaci cílového textu – čtenář si neustále uvědomuje, že se při četbě textu pohybuje v jiné kultuře –, zároveň ale k hlubšímu pochopení různých kulturně podmíněných souvislostí.

Považuji za nutné zdůraznit, že oba překlady Jakuba Markoviče jsou ukázkami vědomé, filologicky poučené

71 Na tento problém upozorňuje P. J. Vinš (2015b) ve své studii o překladech literárních děl I. B. Singera.

72 K židovské literatuře a kultuře v bývalém Československu v období od druhé světové války do konce 60. let srov. III. kapitolu v publikaci editora Jiřího Holého (2016, s. 431–854).

práce s jidiš originálem, jejímž výsledkem jsou v obou případech obsahově koherentní, stylisticky vybroušené cílové texty. Přesto si ovšem čtenář překladu v *Židovské ročence* z roku 1955/56 a čtenář antologie *Tovje vdává dcery* z roku 1958 vychutnají každý tak trochu jinou povídku.

Prameny

Alejchem, Šolom: *Tovje vdává dcery*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, přel. Jakub Markovič.

Alejchem, Šolom: Velká výhra. *Židovská ročenka 5716* (1955/1956), s. 140–147.

Aleykhem, Sholem: *Tevye der Milkhiker*. Sholem-Aleykhem folksfond oysgabe, New York 1919.

Markovič, Jakub (ed.): *Rozinky a mandle*. Odeon, Praha 1968.

Literatura

Balík, Štěpán: *Jidiš v židovském etnolektu a moderní židovská literární identita*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2015.

Balík, Štěpán. „Why Should We Be Brayge?“ Elements of the Jewish Ethnolect in Czech Jewish Literature in the twentieth and at the Beginning of the twenty-first Century. Online. In: C. Reichert – B. Bannasch – A. Wildfeuer (eds.): *Zukunft der Sprache – Zukunft der Nation?: Verhandlungen des Jiddischen und Jüdischen im Kontext der Czernowitzer Sprachkonferenz*. De Gruyter Oldenbourg, Berlin/Boston 2022, s. 83–102. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/9783110755138-005>.

Dauber, Jeremy: *The Worlds of Sholem Aleykhem. The remarkable life and afterlife of the man who created Tevye*. Schocken Books, New York/Toronto 2013.

Fottová, Magdaléna: *Obraz východního Žida v českých židovských časopisech (1910–1925)*. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Praha 2015. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/78346>.

Fottová, Magdaléna: Obrazy východních Židů v českožidovských a česky psaných sionistických časopisech 1910–1925. In: Holý, J. (ed.): *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Akropolis, Praha 2016, s. 681–184.

- Gittlemann, Sol:** Sholom Aleichem: A Non-Critical Introduction. De Gruyter Mouton, The Hague/Paris 1974.
- Grossman, Jeffrey A.:** *The discourse on Yiddish in Germany from the Enlightenment to the Second Empire*. Camden House, Rochester/Suffolk 2000.
- Hecht, Louise:** Zwischen Haskalah und Cheder. Schulen und jüdische Erziehung in den Ländern der böhmischen Krone. In: H. Teufel – P. Kocman – A. Putík – I. Cermanová (eds.): *Individuum und Gemeinde: Juden in Böhmen, Mähren und Schlesien 1520 bis 1848 (= Judaica Bohemiae XLVI Supplementum)*. Jüdisches Museum Prag / Gesellschaft für Geschichte der Juden in der Tschechischen Republik, Praha 2011, s. 19–35.
- Holý, Jiří (ed.):** *Cizí i blízci: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Akropolis, Praha 2016.
- Kocian, Jiří et al.:** *Dějiny Komunistické strany Československa IV: 1969–1993*. Academia, Praha 2020.
- Koutek, Ondřej:** Akce „Pavouk“. *Paměť a dějiny* 1, 2017, s. 40–54.
- Krappmann, Marie:** The Translation of Yiddish Literature into Czech in Jewish Periodicals: The Impact of the Medium and the Genre of the Source Text on the Choice of Translation Strategies. In: M. Djovčoš – M. Kusá – E. Perez (eds.): *Translation, Interpreting and Culture*. Peter Lang, Berlin 2021, s. 43–62.
- Krappmann, Marie:** Routine-Formulierungen in Paratexten als Kommunikationscode. In: A. Gondek – A. Jurasz – M. Kalasznik – J. Sczek – Ch. Suchorab (eds.): *Interkulturelles und Interdisziplinäres in der Phraseologie und Parömiologie I*. Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2024, s. 187–204.
- Nora, Pierre:** *Les Lieux de mémoire: 1 La République (1 vol., 1984)*. Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris 1984.
- Nora, Pierre:** *Les Lieux de mémoire: 2 La Nation (2 vol., 1986)*, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris 1986.
- Nora, Pierre:** *Les Lieux de mémoire: 3 Les France (3 vol., 1992)*. Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris 1992.
- Rataj, Jan – Houda, Přemysl:** *Československo v proměnách komunistického režimu*. Oeconomica, Praha 2010.
- Rupnik, Jacques:** *Histoire du parti communiste tchécoslovaque: Des origines à la prise du pouvoir*. Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris 1981.
- Soukupová, Blanka:** Židovská menšina v Českých zemích v letech 1956–1968: Mezi loajalitou k režimu, závazky k rodinné tradici a k judaismu. In: B. Soukupová – M. Pojar (eds.): *Židovská menšina*

v Československu v letech 1956–1968: Od destalinizace k pražskému jaru. Židovské muzeum v Praze, Praha 2010, s. 39–68.

Vinš, Petr Jan: Bibliografie. *Plav. Měsíčník pro světovou literaturu* 6–7, 2015a, s. 16–19.

Vinš, Petr Jan: Izák Baševiz a problém dvojího originálu. *Plav. Měsíčník pro světovou literaturu* 6–7, 2015b, s. 78–82.

„Herzmanovsky se překládat nedá.“ Několik zpráv o překladatelském zápase s tajnou rakouskou literární zbraní

Ingeborg Fialová Fürst

Katedra germanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

1.

Fritz von Herzmanovsky-Orlando (30. 4. 1877 Vídeň – 27. 5. 1954 Merano), jehož dlouhé slovansko-italské příjmení se v literatuře zkracuje jako FHO, byl generačním druhem všech těch slavných Vídeňáků počátku 20. století, kteří se dnes počítají k vrcholům světové (nebo alespoň německy psané) literatury: Schnitzlera, Musila, Freuda, Krause, Stefana Zweiga, Hofmannsthala, Altenberga, Friedella aj. Jenže tak slavným se nikdy nestal ani za života, ani po smrti, což bylo způsobeno jistě tím, že za života sice mnohé napsal a nakreslil – Herzmanovsky byl i skvělý kreslíř, muž mnoha talentů –, leč (podobně jako Franz Kafka) máloco vydal a (jinak než Franz Kafka) se posmrtně už nestrefil do ducha a nálady nové doby. Vztah mezi Herzmanovským-Orlandem a všemi jeho slavnějšími generačními druhy (včetně Kafky) je tento: Vezměte Schnitzlera, Musila, Freuda, Krause, Zweiga, Hofmannsthala, Altenberga, Friedella a Kafku, opijte je, zdrogujte je, pošlete je tančit na divoký candrbál – a máte Herzmanovského.

Anebo jiná metafora: FHO začal v relativně mladém věku holdovat několika pokušením, která vyskytnou-li se

v nadměrné míře, navíc ve spojeném či kombinovaném účinku, mohou člověka zcela proměnit (ve smyslu mystické metamorfózy) a učinit z něj jinou bytost jakoby z jiného světa. U FHO to byla zahálka bohatě plněná intelektuální aktivitou, sběratelství všeho, cestování, celoživotní vzdělávání, atmosféra konce rakouské monarchie, podivní přátelé, jistý typ žen a obskurní esoterické nauky. Jako elektrický kondenzátor do sebe FHO nasával všechny podněty, až tou nadmírou vybuchl jako nádherný, pestrobarevný ohňostroj, jenž bere dech a z něhož přecházejí oči a uši. A tak jako se žádný ohňostroj nedá napěchovat do nějakého rámečku nebo krabičky, nýbrž pro svou existenci potřebuje celý horizont, tak se Herzmanovského literární nápady a zářivé výbuchy skurilní fantazie nedaly napěchovat mezi knižní desky, i kdyby se o to byl snažil, jako že se nesnažil, protože dělat či udržovat pořádek ho zkrátka nudilo. Podařilo se to hrstce jeho rakouských obdivovatelů, „malému stádečku literárních fajšmekrů“, a to až ve chvíli, kdy se filozofie a literární věda naučily vyslovovat slovo „postmoderna“, a kdy se tedy mezi knižní desky dalo napěchovat celkem všecko: v letech 1983–1994 vyšlo ve vídeňském nakladatelství Residenz-Verlag v kritické edici deset svazků sebraných spisů s důkladnými komentáři. FHO napsal tři romány, šest dramat, několik povídek a námětů pro pantomimy a balety, několik rozhlasových her a filmových scénářů a nesčetně prozaických miniatur. Své texty neustále upravoval, měnil, obohacoval o další a další nápady, takže mu pod rukama bujely jako rovníkový prales (a vydavatelé kritické edice se pak měli co ohánět sekýrami).

Za Herzmanovského života vyšla ovšem jediná kniha: *Der Gaulschreck im Rosennetz* (Pan Děsikůň v růžové pavučině, 1928), jenž ještě (patrně pod nátlakem redaktora) jeví jistou snahu o literární spořádanost či dobré autorské mravy, tedy např. o udržování děje v chodu a v chronologické linii,

o zachování souboru postav, o jednotnost či alespoň přehlednost místa a času, o celkovou soudržnost a podobné otravné regule, jež magickému výbuchu fantazie leda zužují horizont. Ale už v tomto prvním románu je jasné, kde leží Herzmanovského preference, co jsou jeho nejnějnější zájmy a témata, jaký je jeho styl, a je možno tušit, kam se rozletí zářivé rakety, až se jim horizont otevře zcela.

Lhostejno, kdo přišel na to, že tři Herzmanovského romány, jež spolu na první pohled nijak nesouvisejí (ani časem, ani místem děje, ani postavami), přece tvoří organickou jednotu *Rakouské trilogie* – zda to byl už autor sám, či až jeho posmrtní editoři, Freidrich Torberg v 50. letech či dva slovutní rakouští profesori, vydavatelé kritické edice z 80. a 90. let, Walter Methlagl a Vendelin Schmidt-Dengler – podstatné je, že k sobě opravdu patří a titul trilogie už sděluje jejich fundamentální obsah: Rakousko. Všechno v románech je Rakousko – aťsi je to třeba řecký Olymp, exkluzivní středomořské lázně na Jablonovém ostrově, nebo snová říše zvaná Tarokánie. A všechno je rakouské: skurilní postavičky, příslušníci všech říšských pronárodů se svými bláznivými nápady a návyky, společenské manýry, způsoby zábavy, způsoby myšlení, ideje, móda, jídlo a samozřejmě jazyk. Rakouské od počátku věků do Posledního soudu. Rakušané by tomuto dílu vlastně měli v každé vísce vybudovat pomník, přeložit ho do všech světových i nesvětových jazyků a tisknout ho do ruky turistům namísto bedekru. A přece je i v Rakousku jen málo těch, kteří ikonickou významnost tohoto díla chápou (pochopti třeba, že je možno ho vnímat jako trošku potrhlého, ale neméně působivého dvojníka Musilova *Muže bez vlastností*). Je jich málo, ale o to zapálenější a zamilovanější tihle *zasvěcenci* do tajných řádů FHO jsou. Neboť Herzmanovského stránky se asi nedají číst v obyčejném smyslu slova: Čtenář musí přistoupit na autorova pravidla hry, musí se nejprve rituálně očistit od

všech čtenářských návyků/zlovyků a předpojatostí, než se dá zasvětit do tajemného, nevidaného řádu.

Herzmanovského romány se samozřejmě dají číst a popisovat seriózně. Tak to činí učení germanisté, protože to mají v popisu práce a nic jiného jim nezbývá: Pro Herzmanovského pojetí kontinuity rakouských dějin od byzantské říše po současnost hledají oporu v dobovém (či minulém) dějepisectví (ideálně v mírně scestných historických spisech jako těch od Friedricha Bülaui). Pro jeho výlety a vzlety k antické mytologii, magii, mystice a okultismu hledají prameny v jeho hlubokém, všeobjímajícím vzdělání (v jevu tak typickém pro vídeňské „kavárenské povaleče“ první poloviny 20. století) a v kontaktech s generačními druhy podobného zaměření (Lanz von Liebenfels, Guido von List, Gustav Meyrink a zejména Alfred Kubin, celoživotní přítel, inspirátor, korespondenční partner). Pro Herzmanovského fantastické postavičky hledají jejich reálné předobrazy, zejména u ženských postav, výrazně androgynních typů, se domnívají, že by se mohlo jednat o kombinaci dvou žen z Herzmanovského okolí – manželku Carmen Schulistovou a její přítelkyni Helgu Kundovou; vidí ale v Herzmanovského erotických motivech a zobrazeních též otisk dobových diskurzů. Probuzení sběratelské vášně (u FHO samotného i u jeho mnohých postav) připisují celoživotnímu přátelství se sběratelem a vlastivědcem Antonem Maxmilianem Pachingerem, sběratelskou vášeň pak považují za zodpovědnou za to, že FHO ve svých románech a povídkách zobrazuje svět jako neuspořádanou hromadu kuriozit, kde je těžké rozhodnout, co je cennost a co je odpad. Tragické konce všech tří románů vysvětlují jako demonstraci Herzmanovského stesku nad zánikem rakouské monarchie, přes nějž se nebyl s to přenést. Jeho styl, v němž asociace, miniatura, bagatela, anekdota, kamínek v mozaice převažují nad celkem, ba někdy ho docela

rozrušují, prohlašují za předjímání postupů postmoderny a dekonstruktivismu; chápou ho jako autora avantgardisticky odvážných slovních hříček a ekvilibristik, jenž jimi projevuje svou skepsi vůči jazyku (podobně jako Nietzsche a Hofmannsthal), jako budovatele moderního mýtu (v myšlenkové blízkosti Georgese Batailla), jako génia, jenž za – jen zdánlivou – lehkost, frivolnost a grotesknost schovává hluboká kosmická, ba metafyzická tajemství.

Seriózně se dají číst jednotlivé romány:

Děsíkůň jako parodie dusných poměrů v biedermaierovské Vídni doby Metternichova absolutismu, kdy nad skutečným uměním (Beethoven s plivátkem na hlavě vyhnáný ze „slušného domu“) vítězí kýč (záchod Uršuly Schosulánové, který je současně orchestrionem), nad svobodou zvnitřněný dohled státu, jenž je „impériem úředníků“, a bigotní katolicismus nad skutečnými city sebezničující, ale v posledku směšné vášně.

Holandan jako bizarně překreslený obraz rakouské společnosti před vypuknutím první světové války (tatáž doba děje jako v Musilově *Muži bez vlastností!*), jako satira na různé – většinou parazitní – společenské typy a ve svém apokalyptickém závěru (tvrdím ovšem, že se tu FHO jen distančně předháněl s románem svého přítele Alfreda Kubina, *Země snivců*, kdo zobrazí lépe, humorněji, skurilněji apokalypsu) jako předpověď následujících katastrof 20. století.

Maškaráda géníů, kterou FHO považoval za své vrcholné dílo, pak jako souhrn všech zásadních témat, která Herzmanovského celý tvůrčí život provázela a zajímala: Eros jako vítěz nad racionalitou a pořádky mužského světa, znejistění muži jako oběti a hračky v rukou neporazitelných a nakonec vražedných ženských protihráček; zpřítomnění řecké a byzantské mytologie, její surrealistické propletení

se současnou banalitou a komedií dell'arte, přičemž toto propletení odbourává hranice mezi minulým a současným, mezi mýtem, iluzí a realitou; zobrazení světa jako nestabilního místa a člověka v něm jako objektu zmatení, chaosu, vnitřní i vnější rozervanosti, ztráty pevné identity, jako oběti posedlostí, obsesí a metamorfóz všeho druhu; jako finální nakupení všech Herzmanovského oblíbených figurek a typů, anekdot a mytologémů do hýřivé, neuspořádané sbírky kuriozit, jež je současně cenností i smetištěm. Anebo slovy manželky Carmen:

Maškaráda géníů je surreální theatrum mundi, jež čtenáři neustále klade znepokojující otázky a zneklidňuje ho v jeho „normální existenci“: před očima mu vznikají nové světy, ožívají postavy a síly, o nichž si myslel, že jsou dávno mrtvé a překonané, sleduje, jak tyhle síly pohybují rovinami bytí a jak mezi těmi rozpohybovanými rovinami čas a prostor ztrácí svou uspořádávající funkci... FHO si nasazuje masku blázna, aby mohl vyslovovat hluboké pravdy (Schulista in Herzmanovsky-Orlando 1957, s. 341f.).¹

Já čtu Herzmanovského raději neseriózně – jako největšího srandistu, jakého kdy svět nosil, „posledního génia barokního starorakouského humoru“ – a nad jeho skurilními nápady se prostě bavím, neboť jak napsal Friedrich Torberg: „I v těch ‚nejzbytečnějších‘ scénách a postavách, které se zbytkem textu třeba vůbec nesouvisí, je víc nápadu, svérázu a originality než v souborném díle mnohého rutinovaného spisovatele“ (Torberg in Herzmanovsky-Orlando

1 Veškeré cizojazyčné citace, které nevyšly v oficiálním českém vydání, přeložila autorka textu.

1957, s. 133). Mám-li tím intenci autora, který sem tam něco přece jen myslel vážně, tak mi to není líto.

2.

Taky jsme svého času bývali Rakousko a FHO nás Čechy a naši češtinu („objektivně nepěkný a zcela nepoužitelný jazyk“ – Herzmanovsky-Orlando 2025a, s. 86) obměšili zejména ve *Večírku na Bludném Holanďanu* mnoha britkými, leč vtipnými odsudky, jako ostatně nešetří nic a nikoho, žádný národ, žádnou ideu, žádný druh umění, žádný stav ducha. Recenzenty možná popudí, že v románech kromě antičeského zaslechnou ještě i lehké antisemitské a antifeministické tóny; já jako bývalá příslušnice tohoto stavu si zejména užívám scének se zcela popletenými a vyšinitými vědci všech oborů. Jako zapálená česká vlastenka jsem se FHO za jeho protičeské výpady hodlala maličko pomstít tím, že jsem rozpočítadlo v *Děsikoňovi* nepřeložila tak, jak tam je, nýbrž ho nahradila rozpočítadlem českého národního buditele Karla Jaromíra Erbena. Ale redaktor mi takový úlet od originálu nedovolil. Tím se dostávám k tématu překladu.

„Herzmanovsky se překládat nedá,“ mínila moje akademická učitelka Lucy Topolská, vynikající překladatelka z němčiny, jež si troufla i na Celana. Že má asi pravdu, mě přesvědčil pohled do seznamů přeložené literatury: na Herzmanovského si dosud troufl jen velký starý Mistr Ludvík Kundera (v roce 1981 přeložil jednoaktovku *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter* / *Císař Josef II. a dcera železničáře*). A přesvědčil mě Herzmanovsky sám, ne vysmál se mi, když mi hned do druhého odstavce na první stránku *Děsikoně* napsal větu: „„Die Höllteufel hat sich wieder einmal selbst übertroffen,‘ brach Hofsekretär Eynhuf die Stille, ‚wie s’ die Spenadelarie exekutiert hat, das hat schon nicht seinesgleichen.““ *Höllteufel* a *Eynhuf* jsem celkem snadno

identifikovala jako jména postav, ale co je proboha *Spenadelarie* (hlavní přízvuk na první slabice, vedlejší na poslední) a proč se popravuje? Až po drahé době mi došlo, že špatně kladu přízvuk, že to slovo je složenina ze *Spenadel* a *árie*, a že tedy patrně půjde o nějaké hudební číslo, jež bylo provedeno čili exekutováno. Pak už to bylo snadné: olomouctí i vídeňští znalci dějin hudby, na něž jsem se obrátila o radu, celkem rychle přišli na to, že se patrně jedná o tzv. jehličkovou árii z Mozartovy *Figarovy svatby*.

Tedy jsem se obklopila sítí přátel, o nichž jsem věděla, že mají hluboké znalosti z dějin hudby, Rakouska, vojenství a válečnictví, antické mytologie, mystiky, magie a okultismu všech druhů a tvarů, tajných bratrstev, sběratelství všech druhů umění, geografie mediteránního prostoru, komedie dell' arte, pravidel taroků (ty znám ale sama dost dobře) atd. atd. a navíc tito odborníci rozumějí austracismům a všem možným rakouským dialektům – a pustila se do zápasu s Herzmanovského jazykem, s jeho archaismy, neologismy, austriacismy, dialektovými podivnostmi, slovními hříčkami, s často nerozpletnou syntaxí a s formou vyprávění, jež je – jak jsem naznačila výše – slušně řečeno nepevná, neučesaná, nespolehlivá, prostě báječná!

Když se Friedrich Torberg, sám velký rakouský a pražský srandista a autor též nedostižně rakouské *Tety Joleschové* (*Die Tante Jolsch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*, 1975, čes. 1994), po Herzmanovské smrti dal do editorské práce na jeho díle (jež je nutno si představit spíše jako obrovskou hromadu papírů, papírků, cetlíků a cedulek všech tvarů a velikostí než jako štosy manuskriptů pěkně uspořádaných do archivních krabic normovaných velikostí), snažil se – místy opravdu velmi zašmodrchaný – text učinit pro čtenáře srozumitelným, stravitelným, a pokud možno ještě zábavnějším. Učená germanistika mu jeho ediční zásahy hořce vyčetla (nejméně tři disertační práce z počátku 60. let

sestávají jen z podrobných výčtů všech rozvolněných souvětí, chybějících a přebývajících slov, závorek, čárek a středníků), čímž se na Torbergovi dopustila ošklivého bezpráví, na druhé straně ale nastartovala práci na kritickém vydání. Překládala jsem sice z kritického vydání, nicméně zachovávala Torbergova ducha v tom, že jsem se snažila, aby český čtenář shledal Herzmanovského romány čtivými, zábavnými, legračními (někdy arci makabrozně legračními), skurilními, praštěnými – tedy tak, jak to autor zamýšlel –, přitom ale aby neklopýtal o nesrozumitelná místa, nepřehlednou syntax či mezery v naraci. Že při této snaze, při tomto zacílení na čtenáře sem tam spadne pod stůl nějaký patnáctý přídomek, perioda o deseti vedlejších větách se rozvolní do tří souvětí a sem tam se objeví nějaká vysvětlující uvozovací půlvěta, je – myslím – nutný ústupek, který by mi Herzmanovsky (a možná i Martin Luther) snad schválili.

Služba cílovému čtenáři mi byla (a je mi při překládání beletrie vždycky) vyšším úkolem než služba originálu, proto mi rozhodnutí, že musím překládat „einbürgernd“/iluzionisticky (termínem Jiřího Levého), netrvalo nijak dlouho. Podobně jako Jaroslav Zaorálek ve *Zvonokosech* a jako Ludvík Kundera v *Dceři železničáře* překládala jsem do češtiny i jména jednajících (či jen zmíněných) figur – a že jich ve všech třech románech je nejméně tisíc! Už jmenovaný hlavní hrdina prvního románu Jaromír Edler von Eynhuf je u mě Jaromír rytíř Kopyto z Kopyta, jeho zbožňovaná herečka Höllteufel (od níž se snaží získat pro svou sbírku mléčný zub) je po dlouhé úvaze Pekelníková, Kopytovi kolegové z úřadu se jmenují Futzler – Kaňka, Kreibenzahl – Čísílko, Zweifelschütz – Pochyba, Müchtelmann – Rádobec atd. Čtenáři znali němčiny vidí, že tzv. mluvící jména jsem se snažila překládat tak, abych zachovala jejich význam; jména nemluvící jsem překládala tu dle jejich fonetických kvalit (Zephyses Zumpi – Cipís Cumpl), tu podle kontextu (jména

dvorních trpaslíků, např. často deminutivy). U dvorního rady Sauerpfistera mě napadlo, že bych mu mohla říkat jménem prezidentova poradce – Kysela. Když jsem mu (Kyselovi) ale při nějaké akci na právnické fakultě sdělovala, že bude zvěčněn v nesmrtelném literárním díle v mém geniálním překladu, tvářil se blazeovaně povýšeně, tak jsem ho zas vyhodila: nebyl toho pomníku hoden. Ze stejného důvodu jsem zavrhl i nápad říkat zcela popleteným a vyšitým vědcům z druhého románu jmény některých našich skutečných excelentních kolegů, kteří se v poslední době tolik zasloužili o dobré jméno Univerzity Palackého: nejsou toho pomníku hodni a kromě toho mají ošklivá jména.

Samozřejmě jsem při překládání osobních jmen musela dávat pozor, abych do češtiny nepřevedla jména skutečně reálně existujících historických postav: U Beethovena nebo Friedricha von Gentze to ještě bylo dost jasné, ale že jedna z nejdůležitějších vedlejších postav v *Děsikoňovi*, vznešená, bývalá dvorní dáma Marie Terezie, Uršula Schosulánová opravdu existovala (a nemohla být tedy převedena do češtiny třeba jako Šuláková) už jsem se musela podívat do příslušné literatury (přičemž mi tou příslušnou literaturou byla zhusta Wikipedie – Pán Bůh zaplať za ni).

Do češtiny jsem ale překládala i toponyma (ponechat německé názvy ulic, měst a vesnic by působilo cize), což způsobilo, že geografické zakotvení románů poněkud spadlo pod stůl: Těžko někdo pozná, že Zrnětín je Korneuburg, Medlov Mödling, Zadní Lhota Hinterbrühl a Vorvaní ulice slavná Walfischgasse (kde svého času bydlel Adolf Loos).

Největší výzvou v této oblasti byl Scheibbs, městečko v Dolním Rakousku o 4000 obyvatelích, jež je v prvním románu kvůli malému idiomatickému nedorozumění vtaženo do zápletky gigantických, kosmických a mystických rozměrů a jemuž v názvu přebývají dvě -b-, aby to byl mluvící název. Přeložila jsem jej jako Predel – kde zase přebývá jedno -e-.

A ještě jednou z geografického soudku: Úvaha, jíž se věnuje druhá polovina zbytečných disertačních prací o FHO, zda měl Friedrich Torberg právo přejmenovat dějiště *Maškarády géníů* z původního „Tarockei“ (jako Türkei) na „Tarokanien“ (jako Kakanien Roberta Musila), mě nestála ani vteřinu uvažování – samozřejmě překládám jako Tarokánie – jednak to lépe zní a jednak je mi odkaz na Musilův román drahý.

Kromě vymýšlení originálních jmen a toponym, jež mi činilo neobyčejné potěšení (cítila jsem se jako Eva v Ráji – ovšem v Twainově podání), mi největší radost přineslo české téma a téma vědy: FHO se netají svou – řekněme – rezervovaností vůči českým politickým snahám v 19. století, jež jak víme, pomohly rozbít staré Rakousko, leč terčem posměchu je mu zejména čeština jako jazyk. Samozřejmě se posmívá puristickým nápadům brusičů:

Až nakonec sdělil Čvečko okolostojícím, proč vlastně v tak nevhodný okamžik vstoupil do Zeusovy pracovny: Chtěl si u něj v trezoru uschovat vzácnost. Dárek pro kolegu Jukala, papírek, kam naškrábal nově vyvinutý český název pro klavír, který teprve nedávno vymyslel slavný český lingvista Škrkarka (žijící nedaleko Kladrub), který už za něj dostal nějakou jazykovědnou cenu. Ten název zní: Prstoklapacílibobručtruhlík (Herzmanovsky-Orlando, 2025a, s.192).

Leč to je laciné, to by uměl každý, mnohem důmyslnější jsou pasáže o českém vlastenci, koktavém profesoru Drkotovi z Drkotova (v originále Tatterer von Tattertal), jemuž dal jeho vlastenecký otec křestní jméno Přemysl-Dobromysl, které syn samozřejmě není schopen vyslovit), a jeho sedmi dědičně koktavých dcerách.

A pak třeba ještě pasáž, kde jeden z hlavních hrdinů *Holandana*, baron Michelangelo Zeus, vysvětluje herečce

Čvančarové (v originále *Malfilatre*) pojem „teticťví“ (Tantensprung):

„U počestného Jukala se tetictví vyvinulo do zvlášť výrazné formy. Kromě toho je Jukal učebnicovým příkladem polarizace. Hned vám to vysvětlím. Jeho teta, která mu umožnila studovat a po níž zdědil spodní prádlo – nesmějte se! – byla jistá Kníkalová, tedy Češka, jak její jméno prozrazuje, a to z rodu ‚Krk‘. Poetický kmen Čechů se – jak dokazují nejnovější výzkumy – totiž vyvinul ze tří rodů: ‚Krk‘, ‚Prd‘ a ‚Drb‘. Čtvrtý rod ‚Prš‘ bohužel vyhynul.“

Čvančarová lítostivě vzdychla.

„A teď mě sledujte,“ pokračoval Michelangelo. „Podle zákona polarizace mají lidé nějak postižení stejně silně vyvinutý protipól svého postižení. Lidé, kteří mají nemocné nohy, jak známo, celé dny poskakují po venku a nejošklivější ženské ovlivňují módní trendy anebo – když tohle nejde – na sebe alespoň celý den čumí do zrcadla. Češi, proti nimž ovšem vůbec nic nemám, mají jazyk, který je objektivně nepěkný a zcela nepoužitelný – a ten chválí až do nebe, všude, kde se vyskytnou, zakazují jiné idiomy a všechny protestující bez milosti zmasakrují, jak dokazuje historie jejich slavných legií. V případě Jukal vedlo jeho postižení češtinou k tomu, že se stal jazykovědcem, začal se tedy věnovat mimořádně patologické oblasti“ (Herzmanovsky-Orlando 2025a, s. 86).

Pro téma vědecké další krátký úsek z *Holandana*, bez komentáře, jen k obveselení čtenářů:

Vědci se znovu shromáždili u večeře; u jednoho stolu tu seděla celá vědecká obec, kytice, celý velký pugét

moudrosti: filologická kozí brada, pichlavý matematický bodlák, anatomický psí zub a právnický durman. Bylo to jako ve Florencii v éře Medicejských! Navíc si ke stolu přisedl ještě i profesor Měkota, který dosud seděl tiše a sám nad porcí lékořicové zmrzliny, velikán ducha, který svět obdařil svou publikací „Krkavec očištěný od zlovolných pomluv“. Měkota se celý život věnoval obraně nevinně nařčených zvířat, zejména ptáků. Rozruch vyvolala už jeho první vědecká práce „Dudek chocholatý z hlediska sionismu“, za níž mu byla udělena Herzlova cena.

Ted' právě – sděloval skromný génius s mohutným nietzschovským knírem a hluboko položenými očima pod hustým obočím svým žasnoucím kolegům – pitvá smečku mlékařských psů, aby se na vlastní oči přesvědčil, má-li jejich často se vyskytující náchylnost ke zvrazení nějaký anatomický důvod. Živě se ale zajímal také o kohouta, kterého ke stolu donesl profesor Slepíčka a který kokrhal „kikirý – kikirý“. Profesor Měkota sdělil, že z kohoutího zobáku až slyšel spoustu věcí, jeden kohout prý kokrhal „nikará-guá“ a jeden dokonce jméno člena císařské rodiny.

Po chvíli vzal Měkotu stranou profesor Klobása a vtiskl mu do ruky manuskript připravované publikace „Friedrich Schiller, olizovač tapet?“, která jistě vyvolá obrovský rozruch, neboť dosud nikdo z germanistů nepomyslel na to, že by slovatný básník, který – jak známo – vášnivě miloval zelené tapety, mohl jít ve své vášni tak daleko, že svinibrodskou zeleň vnímal i jiným smyslem než pouze zrakem – a měl z toho nakonec smrt.

[...] Čvečko by byl ještě pokračoval, ale přidaly se k nim dámy a žádaly je, aby se přestaly bavit o té nudné vědě. Badatelé poslechli, jen profesor Močůvka ještě jednou zašeptal baronu Zeusovi do ucha, že jejich ranní

objevy jsou opravdu velmi, velmi významné. „Nejdřív ten brouk a pak ten bobek. Neobyčejně vzácná kombinace. Ptáte se proč? No protože takové objekty se nalézají jen na místech, kde byl pěstován kult bohyně Aštarté. To je přece jasné.“

Bébé, která zachytila několik profesorových slov, aniž jim za mák rozuměla, nabyla ve své pubertální fantazii dojmu, že se mluví o nějakých kromobyčejně lákavých čuňáčinkách, a začala nadšením šilhat. To dítě příliš četlo a několik obscénních historek o bohyni Aštarté už jí také padlo do ruky. Rodiče se jí snažili nevhodné knihy odebírat, ale skandální téma se nad jinak vzorně vychovanou dívkou vznášelo jako nezapaditelný osud. Ještě dnes ráno, když z papírového kornoutu vyjídala sušené ovoce, musel být tento smotán ze starých novin v nichž se just psalo o jakémsi strašném mravnostním deliktu, jenž byl tak hrozný, že musel být soudně projednáván za zavřenými dveřmi. Od té chvíle se citlivé děvče nemohlo podívat ani na sušené ovoce ani na dveře, aniž by zmateně zrudlo. Na radu lékaře, profesora Prostaty jí rodiče upravili jídelníček: zmenšili porce a vyloučili veškeré dráždivé pokrmy. Matka ovšem upírala veškeré své naděje k brzkému sňatku svého přemrštěného dítěte (Herzmanovsky-Orlando 2025a, s. 109n).

V citované pasáži chci upozornit na jev, kterému propůjčuji terminus „nevynucená chyba“ (po vzoru tenisových zápasů): Věta „Měkota se celý život věnoval obraně nevinně nařčených zvířat, zejména ptáků. Rozruch vyvolala už jeho první vědecká práce ‚Dudek chocholatý z hlediska sionismu‘, za níž mu byla udělena Herzlova cena.“ zní v originále takto: „Welch ein berechtigtes Aufsehen machte doch schon vor einem Jahrzehnt seine grundlegende Arbeit ‚Die Wiedehöpfе wieder in guten Geruch gesetzt‘, für das ihm

der ‚Maria Farina-Preis Gegenüber‘ wurde.“ Čili přesně: „Jaký rozruch vyvolala už před jedním desetiletím jeho zásadní práce ‚Dudek chocholatý znovu nabyvší příjemné vůně‘, za niž získal cenu Marii Fariny.“

Překladačský problém je tu se slovním spojením „in guten Geruch setzen“, jež referuje k archaickému idiomatu „in schlechten Geruch kommen / přijít do řeči, získat špatnou pověst“, přesto dává česká věta takto smysl, byť patrně málokdo ví, že „mláďata dudka chocholatého na hnízdě po určitou dobu vylučují z kostrční žlázy páchnoucí sekret, a pokud jsou ohrožena, vystřikují směrem k otvoru hnízdní dutiny trus. Proto býval dudek v českém dialektu nazýván smraďoch“ (Wikipedia 2025a). A stejně tak málokdo ví, že „Johann Maria Farina byl italsko-německý voňavkář v 18. století. Byl vynálezcem aqua mirabilis (vonné vody), kterou nazval Eau de Cologne, tedy Kolínská voda“ (Wikipedia 2025b). Když jsem se při čtení článku na Wikipedii o dudku chocholatém dočetla, že tento pták je „od května 2008 národním ptákem státu Izrael“, nedalo mi to, abych neprovedla tuhle nevynucenou inekvivalenci s tím, že Theodora Herzla jako zakladatele sionismu a duchovního otce státu Izrael možná zná víc lidí než Johanna Mariu Farinu. A možná to lze taky chápat jako drobnou pomstu Herzmanovskému za jeho občasné antisemitské vtipy.

Posouzení, zda má překladatel na takovou míru svobody právo, musím samozřejmě nechat na redaktorovi a vydavateli: Ani tohle mi nedovolil. První dva romány Herzmanovského *Rakouské trilogie* už v nakladatelství Rubato vyšly a na podzim se snad objeví i *Maškaráda géniů*. Doufám, že česká četba bude pro hrstku čtenářů stejným zdrojem zábavy a potěšení, jako mně byl jeho překlad.

Literatura

Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Gesamtwerk in einem Band*. Friedrich Torberg (ed.). Langen-Müller Verlag, München/Wien 1957.

Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Pan Děsíkůň v růžové pavučině*. Rubato, Praha 2025b, 186 s.

Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Pomo aneb Večírek na bludném Holandanu*. Rubato, Praha 2025a, 284 s.

Wikipedia: Dudek chocholatý. *Wikipedia* [online]. 30. 1. 2025a. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Dudek_chocholat%C3%BD. [Přístup 15. 5. 2025].

Wikipedia: Johann Maria Farina. *Wikipedia* [online]. 14. 3. 2025b. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Maria_Farina. [Přístup 15. 5. 2025].

Mezi teorií a praxí: Překlad Gertrudy Steinové do češtiny

Jiří Měsíc

Katedra anglické a německé filologie

Univerzita v Granadě, Španělsko

Úvod

Gertruda Steinová (1874–1946) byla americká židovská modernistická autorka, jejíž dílo je v dnešní době spíše opomíjeno nebo možná záměrně ignorováno, dokonce i v jejím mateřském jazyce. Nepřekvapí nás proto, že také v překladu se její texty objevují spíše sporadicky, a to nejen v češtině, ale také v němčině, francouzštině či španělštině. Důvodů je proto hned několik: všeobecný nezájem o Steinovou je zapříčiněn jejím nekonvenčním způsobem psaní, který se vyznačuje především literárním kroužením kolem ústředního tématu, nezvyklými větnými stavbami a absencí interpunkce.

Málokdo si přesto uvědomí, že tímto kroužením autorka napodobovala kubistické techniky španělských a francouzských malířů, kteří ji obklopovali. Jak víme z jejího nejznámějšího díla *Vlastní životopis Alice B. Toklasové* (*An Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933) a dalších textů, jejími nejbližšími přáteli byli Pablo Picasso a Juan Gris. Z Francouzů to byli Francis Picabia, André Derain a Marie Laurencin. Mezi literárními postavami se přátelila s básníky taktéž ovlivněnými kubismem, např. Guillaumem Apollinaiem a André Salmonem.

Byli to právě oni, kteří dali vzniknout „literárnímu kubismu“ Gertrudy Steinové. Ten byl tvořený opakováním

slov a větných celků a psaný v „nepřetržité“ nebo chcete-li „nepřerušované přítomnosti“¹ (Steinová 2021, s. 79). Nejvhodnějším příkladem v tomto ohledu jsou její portréty „Matisse“ (1912), „Picasso“ (1912), „Mabel Dodge“ (1912), „Jo Davidson“ (1923), „Cézanne“ (1924) a desítky dalších, jejichž hlasité čtení vede k takzvanému audiovizuálnímu významu (Murad 2016, s. 536).

Na druhou stranu své literární anglo-americké přátele až na výjimky „neportrétovala“. Přestože ji u ní doma na ulici Fleurus 27 a později na ulici Christine 5 v Paříži navštěvovali přední autoři té doby, jakými byli Mildred Aldrich, Mina Loy, Djuna Barnes, Sherwood Anderson, Thornton Wilder, Ernest Hemingway, jenž se díky Steinové stal fanouškem býčích zápasů, Carl Van Vechten nebo později Richard Wright, kterého taktéž nabádala k návštěvě *corridy*, při četbě jejich děl si uvědomíme, že se nikdo z nich Steino-
vou ve skutečnosti literárně neinspiroval a ona se neinspirovala ani jimi. Spojovalo je však hluboké přátelství a citlivý
vhled do jejich uměleckých děl.

Překvapivě ji však z dnešního pohledu vůbec nezajímali dva nejvýznamnější anglo-američtí modernisté, se kterými se v Paříži taktéž potkala, a ona nezajímala ani je. Ezra Pound byl pro ni „takový vesnický vykladač, výborný, pokud se člověk cítí jako vesnice, ale pokud ne, tak ne“ (Stein 1949, s. 166).² Podle anglické spisovatelky Diany Souhami Steinová o Poundovi vyprávěla, že „zapáchal jako muzeum“ a samotná partnerka Gertrudy Steinové, Alice B. Toklasová, ho považovala za nepříjemného a domýšlivého člověka (Souhami 2013, s. 149). Dokonce ho po jedné návštěvě doma

1 Anglistka Květa Marysková ji popisuje jako „trvalou přítomnost“ (Marysková 1961, s. 13). Naproti tomu výtvarný a literární kritik Jindřich Chalupecký ji přeložil jako „souvislou přítomnost“ (Chalupecký 1968, s. 216).

2 Veškeré cizojazyčné citace, které jsou v textu uvedeny, přeložil autor.

na ulici Fleurus kritizovala kvůli rozbitému křeslu: „Stačí, když přijde a na půl hodiny se tady uvelebí. Když pak odejde, křeslo je rozbité, lampa je rozbitá. Ez je v pohodě, ale nemůžu si dovolit ho mít doma“ (tamtéž). Tato historka je reflektovaná i ve *Vlastním životopise Alice B. Toklasové*, kde autorka vzpomíná na to, jak ji Pound nalomil křeslo s čalouněnými vzory od Picassa, když jí představoval své agresivní publikace v americkém časopise *The Dial* (Stein 1949, s. 167). Tím jejich krátkodobé přátelství skončilo, a když ji Pound později potkal u Lucemburských zahrad a požádal o návštěvu, Steinová mu odpověděla: „Moc se omlouvám [...], ale slečna Toklasová má bolavý zub a kromě toho jsme zaneprázdněni sběrem divokých květin“ (tamtéž, s. 167). To Pounda tak rozčílilo, že už se u Steinové doma nikdy neukázal.

Později, snad z ješitnosti, o ní napsal, že „Gertie Steinová si myslí, že má styl, protože píše v jidiš, ale používá přitom anglická slova. Takhle se to nedělá, ale vidíme, jak efektivní to je“³ (Carpenter 1988, s. 400). Přesto to byl právě Pound, kdo poprvé Steinové povídal o T. S. Eliotovi, který se u ní doma jednou opravdu ukázal. Tato návštěva byla také popsána ve *Vlastním životopise*, ve kterém se dozvídáme, že „Eliot a Gertrude Steinová vedli vážný rozhovor, který se týkal především rozdělených infinitivů a dalších gramatických solecismů a toho, proč je Gertrude Steinová používala“ (Stein 1949, s. 166). Při odchodu Eliot přislíbil publikovat Steinové nejnovější texty ve svém časopise *The Criterion* (1922–1939) a Steinová ještě ten samý den napsala portrét s názvem „Fifteenth of November“, aby tak dostála

3 V českém překladu je bohužel nemožné převést Poundovo pohrávání si s jidiš. „Gertie Stein is supposed to haff a stdyle pecause she writes yittish wit english wordts. This is not the way to did it but it shows how effektif it iss yess“ (Carpenter 1988, s. 400).

svému slibu poslat své nejnovější dílo. Mluvila v něm mimo jiné o tom, že vlna je vlna a hedvábí je hedvábí a že vlna je vlněná a hedvábí je hedvábné (Stein 1949, s. 166). T. S. Eliot se nakonec text zdráhal vůbec otisknout.⁴

Bylo to pochopitelné, protože zatímco Pound s Eliotem rekonstruovali mýtus současného světa na pozadí světové literatury, Steinová představovala lidi a všední věci v textu, který něco zobrazuje, ale o ničem neinformuje. A to je to, co její dílo dělá nesrozumitelným i dnes: naprostá absence děje a ukotvení v přítomném okamžiku. Kvůli své literární kubistické technice – založené na skládání obrazů/větných celků k sobě (v lingvistice známé jako parataxe a asyndeton), aliteraci, slovesech v průběhovém tvaru, pomocných slovesech „is“ a „do“ doplněných pouze příslovci a předložkami – Steinová dokázala zbavit podstatné jméno nebo „název věci“ od významových nánosů a spojit ho s obrazem teprve až ve čtenářově mysli.

Podobně je mezi běžnými čtenáři těžce srozumitelný i její mateřský jazyk, kterým byla angličtina. Steinová rozuměla i němčině⁵ a jidiš⁶ a taktéž do ní ještě v předškolním věku vštěpovali francouzštinu, která jí přišla vhod po

4 Stejně tak odmítali Steinovou publikovat i další modernisté. Například její knihu *The making of Americans (Jak se utvářeli Američané, 1925)* odmítli publikovat Leonard a Virginia Woolfovi ve svém nakladatelství Hogarth Press (Stendhal 1995, s. 86).

5 Z autobiografického textu *What Is Remembered: An Autobiography (Co uvízlo ve vzpomínkách: Autobiografie)* se dozvídáme, že Steinová mluvila plynně německy, ačkoliv s gramatickými chybami (Toklas 1989, s. 111). Také ve *Vlastním životopise Alice B. Toklasové* najdeme odkaz na její němčinu a francouzštinu, jazyky, které studovala ve svých raných letech (Stein 1949, s. 62).

6 Toho si všimnul i Ezra Pound v již zmiňované kritice (viz pozn. č. 3). Taktéž to dosvědčuje báseň „Yet Dish“ publikovaná v roce 1922 v kolekci *Geography and Plays (1922)* odkazující na židovské kořeny rodiny Steinových.

přestěhování do Paříže v roce 1903.⁷ Všechny tyto jazyky a jejich gramatika, ale především slova a jejich zvukové kvality se promítají v autorčině angličtině. To dokázala ve svém článku i francouzská teoretička Chloé Thomasová z Université d'Angers, když napsala, že „Steinová se neřídila klasickými pravidly angličtiny a v proudu své kontemplativní meditace [psaní] zcela svobodně přecházela od jednoho slova k druhému a řídila se spíše rytmickými a zvukovými vzorci, raději než očekávanou běžnou strukturou věty či odstavce“ (Thomas 2019, s. 70). Proto se angličtina v jejím případě změnila na úplně jiný jazyk. Při hlasité četbě mnohdy cítíme, že anglická slova reflektují francouzštinu, např. „tray sure“ vyznívá jako „très sûre“, samotná jména, jako např. Susie, cikánská tanečnice flamenca, ve svém jménu odkazuje k „souci“, tj. ke ztrápenosti, a tak podobně. Tyto jazykové hry pak dále rozšiřují význam textů Steinové a jdou daleko za hranice běžného porozumění.

Sociolingvisté by takové zvláštní propojování mezi jazyky nejspíše pojmenovali jako „interlanguage“, který v případě Steinové dává vzniknout úplně novému literárnímu jazyku (srov. Galvin 2016, s. 284). Jak se ale s takovým psáním vypořádá překladatel v jazyce, do něhož lze podobné experimenty jen stěží převést?

7 Steinová dokonce ve francouzštině napsala některá díla. Uvedme zde scénář pro film o tom, jak si pořídila pudla *Deux Soeurs qui sont pas soeurs* (Dvě sestry které nejsou sestry). Tento text byl publikován v *La Revue européenne* (Thomson 2016, s. 274). Taktéž v tomto jazyce napsala útlou knihu *Picasso* (1938) a esej pod názvem „La langue française“ publikovanou v časopise *Patrie: Revue Mensuelle illustrée de l'Empire* (Vlast: ilustrovaný měsíčník říše) v srpnu 1941. Časopis vyšel v celkem šesti číslech v období od června roku 1941 do roku 1942 za podpory vichistické vlády. Steinová taktéž z francouzštiny překládala. Viz podkapitola „Jak překládala Gertruda Steinová?“.

Knižní překlady do češtiny

První publikace Gertrudy Steinové v češtině vyšla v Československém spisovateli roku 1960 v překladu Hany Skoumalové. Jednalo se o povídku „Hodná Anna“. O rok později povídka vyšla jako součást knihy *Tři životy* ve Státním nakladatelství krásné literatury, přičemž daná kniha obsahovala celkem tři texty napsané mezi lety 1905 a 1906. Předmluvou ji opatřila anglistka Květa Marysková, která vytýkala Steinové právě její „literární kubismus“, jenž v tomto raném díle ještě nebyl tak hmatatelný, a označila tuto prvotinu za její jediné skutečné literární dílo (Marysková 1961, s. 16).

Ačkoliv byl anglo-americký modernismus v 60. letech v Československu znám a studován, Marysková popsala celkovou tvorbu Gertrudy Steinové jako „rozteklou, abstraktní litanii“ (tamtéž, s. 12). Kromě tohoto a pozdějších autobiografických děl se podle ní vůbec nejedná o umění (tamtéž, s. 12). V překladu samotném, zřejmě kvůli čtivosti, je pak doplněna interpunkce a text je dále uhlazován, čímž je zpřístupněn českému čtenáři.⁸

Na druhou stranu nejznámější kniha Steinové *Vlastní životopis Alice B. Toklasové* v překladu Jiřiny Haukové z roku 1968 vzbudila daleko větší zájem o autorčino dílo, a to jak v původním jazyce, tak v překladu, protože se v něm Steinová rozhodla od svého „literárního kubismu“ na chvíli upustit. Výsledkem je autobiografické dílo, fiktivně psané její partnerkou Alicí B. Toklasovou (1877–1967) o sobě samé v jazyce přístupném široké anglicky mluvící veřejnosti.

⁸ Jak víme, Steinová používala interpunkci velmi specificky. Ostře se vymezovala proti používání čárek, vykřičníků nebo otazníků, jak dokazuje její přednáška „Poezie a gramatika“ (Steinová 2021, 89–118). Podle Evy Kalivodové z Ústavu translatologie na FF UK to bylo právě v knize *Tři životy*, kde Steinová začala postupně objevovat svůj literární styl, a tedy i funkci interpunkce (Kalivodová 2015, s. 23).

Podle výtvarného a literárního kritika Jindřicha Chalupického bylo dílo napsáno ze „snahy po prostotě“. Všimá si však, že v něm Steinová zachovává „zvláštní střídmost svého slohu i svůj zvláštní způsob interpunkce“ (Chalupecký 1968, s. 219). Čtivost této knihy je dále podepřena tím, že se jedná o jakýsi záznam kulturního a veřejného života Paříže v letech 1903 až 1932. Mezi nespočtem avantgardních malířů a spisovatelů se objevují mecenáši a vůdčí intelektuální osobnosti té doby scházející se na ulici Fleurus 27 v autorčině domě.

Jiřina Hauková text převedla čtivě tak, aby byl věrný originálu. Zachovala opakování celků a dodržela absenci interpunkce nebo její specifické užití podle Steinové. V tom se lišila od překladu *Tři životů* nejvýrazněji a zřejmě ji k tomu dopomohl i sám Chalupický svým vzhledem do literární techniky autorky. Chalupický se však k překladu této ani předchozí knihy nevyjádřil, poznamenal jen, že předmluva od Květy Maryskové byla „matoucí“ (Chalupecký 1968, s. 219). Dal tak najevo i samotnou problematiku překladů, protože v každém z nich Steinová vyznívá jako úplně jiná autorka.

Steinové nejvážnější experimenty se do češtiny dostaly poprvé až díky překladu *Křehkých knoflíků* od Jakuba Valenty z roku 2002. Tato kniha je prvním a nejčistším dílem „literárního kubismu“, kterou Steinová napsala po své cestě po Španělsku a vydala v roce 1914. Jedná se o zobrazení předmětů, jídla a místností v kubistické kompozici. Názvy těchto věcí, stejně jako názvy obrazů se objevují pouze v titulech, samotné texty jsou koláže napomáhající čtenáři si čtený celek představit a nově jej procítovat. A tak tyto texty popsal i Chalupický ještě v době, kdy nebyly přeložené.

Stavba těchto básnických skladeb je obdobou stavby kubistického obrazu; řeči je používáno jako materiálu k stavbě experimentálních mikrokosmů. Jsou proto

také docela nepřeložitelné; zničením původní jazykové organisace se hroutí (Chalupecký 1968, s. 216).

S touto nepřeložitelností se snažil Valenta vypořádat po svém. Ve svém překladu doplnil interpunkci a prohloubil nejednoznačnost původních textů. Pro ukázkou jsme si zvolili text „Karafa“.

A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading (Stein 2014, s. 11).

Valenta ji přeložil následujícím způsobem:

KARAFA, TO JE SLEPÁ SKLENICE

Druh ve skle a bratranec, podívaná a nic zvláštního, jediná barva bolavá a seřazení v systému k špičatění. To vše a ne obyčejné, ne bez pořadí v nepřipomínání. Ten rozdíl roste (Stein 2002, s. 9).

Neuvědomil si však, že „Blind glass“ je matné, nebo chcete-li neprůhledné sklo. Tím ale problém tohoto překladu nekončí. Karafa je ve skutečnosti druh skla „a kind in glass“, a je dokonce příbuzná sklu „a cousin“, což je v češtině přeloženo jako „bratranec.“ „A spectacle“ je něco na oko viděné (podle původní etymologie slova). „Hurt color“ pak zřejmě odkazuje k červenému vínu, barvě krve vytékající z rány, a celá tato kompozice je systém/soustava, kde se objekty skládají na sebe a rostou do výšky jako v kubistickém

obrazu „in a system to pointing“. Přestože se jedná o jednoduchou kompozici, tak není obyčejná „not ordinary“, není neuspořádaná „not unordered“ v nepodobnosti jiným podobným kompozicím „in not resembling“. Díky tomuto jazykovému zpodobnění je viděná karafa originální, což dosvědčuje i poslední věta: „The difference is spreading“, rozdíl mezi nimi se zvětšuje.

Přesnější překlad by proto mohl vypadat takto:

KARAFA, TO JE NEPRŮHLEDNÉ SKLO

Druh skla a příbuznost, okem viděná a nic zvláštního jedna barva po zranění a uspořádání v soustavě směřující k vrcholu. Tohle všechno a nic obyčejného, neuspořádaného v nepodobnosti. Rozdíl se zvětšuje.

V jednom rozhovoru v *Transatlantic Interview* z roku 1946 se známým editorem antologií z díla autorky, Robertem Bartlett Haasem, Steinová popsala svou techniku následujícím způsobem:

Vzala jsem si předměty na stole, jako je sklenice nebo jakýkoli jiný předmět, a snažila jsem se nejprve v mysli vytvořit jejich jasný a oddělený obraz a poté vytvořit slovní vztah mezi slovem a viděnými věcmi (Haas ed. 1971, s. 25).

To nám otevírá cestu k pochopení, jak tyto texty číst a není to až tak těžké, pokud si texty Gertrudy Steinové čteme nahlas a jsme zároveň schopni představovat si v mysli předměty, o kterých mluví. Jak správně poznamenávají literární kritici, její psaní je jako obyčejné dětské počítání 1 + 1 + 1 atd., které skládá čísla (věci) k sobě. V případě Steinové tyto celky formují obraz.

Tímto způsobem napsala i pohádku *The World is Round* (1938), v češtině přeloženou Robinem Králem jako *Svět je kulatý* (2020). Text v tiráži už ze začátku nabádá k tomu, aby rodiče četli knihu nahlas společně s dětmi. A překladateli se opravdu podařilo zachovat hru se slovy a jejich rytmem tak, jak tomu bylo v originále, i když podle některých komentářů je jazyk Steinové nesrozumitelný a některým dětem vyloženě vadí. Záměrem bylo vžít se do jejich psychologie a napsat dílo odrážející neustálé dětské dotazování a zvědavost. Tedy kroužení kolem ústředního tématu. Je třeba dodat, že Steinová zamýšlela dětskou mysl rozvíjet také tím, že naznačí, že svět není jen plochá deska – oblast –, kterou děti bezprostředně znají, ale že je svět různorodý a vybízí nás k celoživotnímu objevování, a proto je kulatý. O dva roky později v knize *Paris France* (1940) vtipně napsala, že největší světové mocnosti si jeho kulatost neuvědomují (Stein 2003, s. 44–45).

Nicméně, první překlad experimentálních textů Gertrudy Steinové vyšel poprvé v češtině až v roce 2019 ve výboru *Mluvit a naslouchat*.

Mluvit a naslouchat

Jak to vlastně začalo? V roce 2014, ještě jako doktorand, jsem díky doporučení profesora Josefa Jařaba z olomoucké Univerzity Palackého začal pracovat na prvních textech Gertrudy Steinové. Konkrétně se jednalo o korektury operního libreta „Mistrovská díla“ pro hudebního skladatele Petra Kotíka, který pro svou skladbu adaptoval přednášku „Co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo“ (1936). Ačkoliv v té době byl můj zájem o autorku minimální, jejího osobitého stylu psaní jsem si všimnul okamžitě. Bohužel, jak musím s odstupem přiznat, nebyl jsem důsledný v dodržování interpunkce podle předlohy a pro potřeby

libreta – tedy zpěvu v češtině – jsem text dále upravil do hovorovější formy. Přesto tato opera představená na New Opera Days v Národním divadle moravskoslezském vzbudila značný ohlas a především znovuoživila zájem o autorčino experimentální dílo.

O rok později mě oslovil pražský orchestr Berg pod vedením Evy Kesslové s prosbou o překlad úryvků z knihy *Války, které jsem prožila/viděla* (1945) pro kompozici německého skladatele Heinera Goebbelse uvedené na Pražském jaru. Goebbels si stejně jako Kotík před ním text také trochu adaptoval pro své hudební potřeby. Nicméně je třeba zdůraznit, že oba skladatelé vycítili autorčin rytmus a důraz na opakování slov a jednotlivých celků, díky čemuž jej propojili jak hudebně, tak vizuálně.⁹

Ve stejný rok mě kontaktovala kolegyně Martina Musilová z DAMU, jestli bych měl zájem společně připravit průřez dílem Gertrudy Steinové a vydat ho v nakladatelství Fra. Po několikadenním váhání jsem nabídku přijal a tehdy započala naše společná práce a spoluobjevování literárního kubismu. Nejprve jsme se zaměřili na portréty „Picasso“, „Matisse“, „Slečna Furrová a slečna Skeenová“ a další, na přednášku „Co jsou to mistrovská díla“ a na divadelní hru *Tři sestry, které nejsou sestry*. Posílali jsme si překlady neustále dokola a komentovali je, dokud jsme nebyli spokojení s výsledkem. Martina Musilová brzy uspořádala jejich čtení v Brněnském HaDivadle v podání herců z klubu „Staří“ (Miloš Černoušek, Marie Ludvíková, Jan Lepšík). Uvědomili jsme si, jak moc herci s texty zápasili. Přeskakovali, zadržovali se a kvůli jejich zvyklostem a rychlosti čtení se jim nepodařilo v myslích diváků vyvolat předestřené obrazy. Byla to pro nás další lekce, abychom si uvědomili, že je třeba se učit Steinovou číst nahlas, aby její text vůbec fungoval.

9 Tyto texty poté vyšly v *Revolver Revue* (Steinová 2017, s. 94–99).

Proto jsme texty dále přepracovali a s novými poznatky překládali další díla.

Rukopis jsme odevzdali k publikaci začátkem roku 2019. Usilovali jsme v něm o představení průřezu tvorbou Gertrudy Steinové a proměn jejího stylu od prvních portrétů, divadelních her přes přednášky až po operu.

Recenze a výtky ke knize *Mluvit a naslouchat*

První ohlas na knihu, spíše reklamního rázu, se objevil v českém vydání časopisu *Vogue* (říjen–listopad, 2019), avšak první vážná a pozitivní recenze vyšla v časopise *Přítomnost* od výtvarné teoretičky Lucie Holé (2019).¹⁰ Následovaly ji dvě negativní recenze, ke kterým bych se rád v krátkosti vyjádřil. Tyto recenze, a to i přes jasné nepochopení díla Steinové a překladu samotného, nám k přesnějšímu porozumění jak původního textu, tak překladu mohou pomoci a zároveň nám poskytnou vhled do psychologie a uvažování o autorce samotné.

První z nich napsal komerční překladatel neexperimentální, nemodernistické literatury Pavel Bakič. V jeho recenzi „Ošklivé otazníky. Nad texty Gertrudy Steinové v překladu Jiřího Měsíce“ plné faktických chyb a polopravd vydané v časopisu *Plav* (2020) se snoubí předstíraný zájem o autorku s vlastním pocitem nedoceněnosti. Navíc v ní autor také nabízí několik vlastních řešení, jak autorku překládat. Tyto návrhy, jak si ukážeme, jsou spíše teoretického než praktického rázu.

¹⁰ Lucie Holá píše: „Její text se pro mě otevřel díky překladu, který byl následně publikován v *Revolver Revue* (č. 106). Všechno je v tom textu tak, jak to má být, opakování, nepatrné posouvání dění od první věty. [...] Letos před měsícem vyšel v nakladatelství Fra výbor jejích textů *Mluvit a naslouchat* opět v Měsícově překladu. K pochopení autorky je to další velký krok“ (Holá 2019).

Bakič už v úvodu prozrazuje svou intenci tónem usedlého literárního teoretika, kterému bylo 13 let, když navštívil divadelní představení textů Gertrudy Steinové: „*Velmi správně, mytí je staré, mytí je mytí*. Možná nás bude víc, kdo si se jménem Gertrudy Steinové ze všeho nejdříve spojíme pohádkově babičkovský hlas z rozhlasové reklamy, který touto replikou zval do pražského divadla Archa na představení Hodná Anna (premiéra 17. 10. 2000)“ (Bakič 2020, s. 58). Bohužel hned z kraje recenze knihu *Mluvit a naslouchat* označuje jako *Naslouchat a mluvit* (tamtéž), chybně identifikuje editory knihy a nakonec, jako by snad psal za dřívějšího politického režimu, uvádí, že po uvedení Kotíkovy opery se k překladům kriticky „vyslovil v e-mailu organizátorům“ (tamtéž, 59). Nicméně už tady na začátku prozrazuje, že převážná část komentáře k překladu přednášky „Co jsou to mistrovská díla a proč je jich tak málo“ nepochází z knihy *Mluvit a naslouchat*, ale z Kotíkovy adaptace pro jeho operní libreto.

Bakič si však alespoň jeden z přeložených textů z knihy opravdu přečetl – „Poezii a gramatiku“ (Steinová 2021, s. 89–118) – rozhodl se zaměřit na interpunkci v překladu, se kterou jsme zacházeli přesně způsobem, jakým ji Steinová zamýšlela. To mu dopomohlo k vytvoření iluze problému, který ve skutečnosti v překladu není přítomen. Jeho analýza je pak postavena na čtyřech dalších domnělých problémech – A) strukturování vět; B) relativizující a zpřesňující výrazy; C) spojky, spojovací výrazy a modalita; D) terminologie – a končí výpadem proti editorské práci nakladatelství Fra a úvodu profesora Josefa Jařaba. Rozeberme si jeho výtky, které nám pomohou pochopit problém samotného překladu Steinové a přístupu k němu.

V části A) mluví o „matoucím umístění slov“ (Bakič 2020, s. 59) z úvodu k přednášce „Co jsou to mistrovská díla“. Rozhodne se proto doplnit čárky do původního textu a vysvětlit, kde by měl čtenář se čtením zastavit

a jak by měl původní text číst. Tato skutečnost je však v anglickém textu stejně jako v českém překladu nejasná. Překladatel tak má na výběr převést text mechanicky, zachovat autorčino pořadí slov a tím v překladu ve skutečnosti eliminovat rytmus jejího jazyka, nebo může rytmus zachovat a pořadí slov v českém textu upravit. Bakič je pro první variantu, a proto druhou možnost vyvrací. Z toho můžeme usoudit, že si texty, jak originál, tak ani překlad, nečetl nahlas. Tím se jeho teorie naprosto neslučuje s praktickým překladem.

I was almost going to talk this lecture and not write and read it because all the lectures that I have written and read in America have been printed...

Chtěla jsem vám vyprávět a nepsat ji svou přednášku a pak ji číst protože všechny přednášky které jsem kdy napsala a četla v Americe byly vytištěny...

Všimněme si, že rytmus řeči je v překladu v knize *Mluvit a naslouchat* zachován. Pokud bychom přistoupili k Bakičově mechanické verzi, doplnili čárky a text rozdělili, přesný překlad by vypadal asi takto: „Málem jsem chtěla tuto přednášku jen odvykládat, a ne napsat a přečíst, protože všechny přednášky, které jsem v Americe napsala a přečetla, byly otištěny...“ Text by se skládal z jiných, daleko menších celků než v originálu a jeho čtení by nebylo plynulé.

V části B) se pak věnuje spojkám a kritizuje, že s nimi překlad zachází svévolně. Jsou podle něj vypouštěny, nebo naopak uměle vkládány (Bakič 2020, s. 59). Je zřejmé, že pro potřeby češtiny se spojky nemohou překládat mechanicky, ale musí existovat určitá shoda v jejich užití, tak aby text vyzněl věrně originálu. Mechaničnost a důslednost, aby každá spojka Steinové byla přeložena doslovně, by text udělaly

v češtině daleko více nejasný. Uvedme jeden příklad za všechny. Bakič vytýká např. překlad slova „although“ ve větě „although time [...] is what they concern themselves about“, přeložené jako „a čas [...] je něco s čím se mistrovská díla potýkají“ (tamtéž). Vadí mu překlad slova „although“ (ačkoliv) na „a“. Neuvádí však celou větu: „master-pieces have no more time than they have identity **although** time like identity is what they concern themselves about“ (Stein 1998, s. 361). V překladu: „mistrovská díla obsahují tolik časové stopy jako obsahují identity **a** čas stejně tak identita je něco s čím se mistrovská díla potýkají“ (Stein 2021, s. 126–127). Je zcela zřejmé, že pokud přeložíme větu „ačkoliv čas stejně tak...“, uvedeme dvě věci v kontrast, namísto abychom je spojili. A to byl záměr i samotné Steinové, přestože se jako spojku rozhodla použít slovo „although“.

Kromě toho Bakič navrhuje vlastní překlady spojovacích výrazů. „At the same time“ přeložené jako „stejně tak“ by přeložil jako „zároveň“. Nicméně mu v jeho recenzi chybí uvést kontext, aby své výtky podložil. Nakonec uvádí, že v překladu chybí zdůraznit tázací charakter některých vět kvůli absenci interpunkce, přestože sama Steinová nabádala své čtenáře, aby byli sami schopni tázací věty rozlišit pouhým čtením nahlas (Steinová 2021, s. 89–118). Tyto Bakičovy výtky proto zůstávají neopodstatněné.

V části C) se věnuje příslovcím. Říká, že díky jejich užití v češtině „je výrok v překladu buď zesílen, až absolutizován, nebo oslaben“ (Bakič 2020, s. 60), a dokazuje to na několika příkladech vytržených z kontextu přednášky, aby na konci dané části recenze přiznal, že jeho kritika je hnidopištvím nemajícím reálný základ:

Předchozí odstavce si svým obsahem i rozsahem mohou snadno vysloužit obvinění z hnidopištví a některé z uvedených odchylek by se velmi pravděpodobně daly

obhájit jako zanedbatelné, či snad dokonce oprávněné (Bakič 2020, s. 60).

Budiž, přece jen se pokusil o analýzu terminologie v části D), přestože Steinová nikdy žádnou vědeckou či jinou specializovanou terminologii nepoužívala. Kritik se zde zaměřil na překlad „kantovské věci o sobě“ / „thing in itself“, jehož překlad variuje mezi „věc sama o sobě“ a „entita sama o sobě“ (Steinová 2021, s. 123). Přesto jde v následujících příkladech jasně vidět, proč byla tato varianta použita.

The **thing in itself** of which the human nature is only its clothing (Stein 1998, s. 358).

Věc sama o sobě jež je lidskou přirozeností pouze zahalena (Steinová 2021, s. 123).

[I]t has to do with the human mind and the **entity** that is with a **thing in itself**“ (Stein 1998, s. 358)

Mají co do činění s lidskou myslí a **entitou** která existuje **sama o sobě** (Steinová 2021, s. 123).

Zdá se, že Bakič záměrně překrucuje a předkládá neexistující problémy, které nás nutí přemýšlet nad jeho záměrem. Snad proto se dále věnuje kritice užitých synonym a konečně, alespoň pro jednu, připomíná jednu věc správně, že Steinová kladla důraz na opakování jednoho stále stejného slova. Přesto byla v některých případech překladu variace nejen jazyková, ale také sdělovací nezbytná, a proto jsme společně s editorkou Martinou Musilovou považovali občasné užití synonyma za vhodné.

Bakičova školometská stať končí navrhovaným/opraveným převedením jedné pasáže z přednášky „Co jsou to mistrovská díla“ (Bakič 2020, s. 61), avšak domněle špatný překlad nepochází z knihy *Mluvit a naslouchat*, ale z Kotíkova

operního libreta, které je adaptací přednášky Gertrudy Steinové a které jsem nepřeložil, ale pomohl pouze převést do zpěvnější formy pro operu.

Aby završil svou kritiku, tento překladatel populárně fantaskních textů a autor ještě fantasknějších komentářů k překladu modernistické literatury poznamenává: „čtenáři se však možná vnucuje otázka, zda si Jiří Měsíc nevede lépe v textech jiného typu, textech významově méně košatých či starších“ (tamtéž, s. 62). Možná proto, aby odvedl pozornost od svého přeloženého díla a svých vlastních zájmů. Nakonec kritizuje i „Slovo překladatele“, ve kterém poznamenávám, že překlad:

je pouze stínem původního díla. Je zatížen cílovým jazykem, jeho gramatikou a slovní zásobou, která nemá stejné nebo přesné sémantické asociace. Překladatel původní dílo „přesívá,“ dělá jej osobitým a do určité míry i odlišným (Měsíc 2021, s. 17–18).

Tímto textem jsem se snažil vysvětlit, že jakkoliv pečlivě jsme v průběhu čtyřech let dílo Steinové studovali a snažili se ho co nejvěrněji přeložit, překladatelův vlastní jazyk, osobnost a styl bude v překladu vždycky přítomný. Takto osobitě koneckonců přistupovala k překladu i samotná Steinová, i když v naprosto jiném měřítku, jak si ukážeme na následujících příkladech.

Jak překládala Gertruda Steinová?

O překladatelských počinech samotné Gertrudy Steinové se toho moc neví, ačkoliv se překladu také sama věnovala. V literárněhistorických pojednáních se uvádí, že pro napsání knihy *Tři životy* (1909) jí sloužil jako předloha vlastní překlad díla Gustava Flauberta *Trois Contes* z roku 1877

(Haselstein 2009, s. 389; Stein 1949, s. 29). Dnes je tento překlad nedohledatelný.

Naopak báseň „Enfances“ Georgese Hugneta v překladu Steinové je známá a snadno přístupná pod názvem „Before the Flowers of Friendship Faded Friendship Faded“ (1931). Jedná se však spíše o adaptaci původního textu, a ačkoliv byl sám Hugnet nejprve z převodu nadšený, Steinová ho odmítla publikovat jako překlad. Namísto toho navrhla vydat ho pod novým názvem, kde budou oba uvedeni jako spoluautoři. Jako důvod uvedla, že její text je spíše odrazem Hugnetova díla než pouhým převedením. Přesněji to bylo řečeno v dopisu Hugnetovi, který přetiskl americký skladatel Virgil Thomson ve své autobiografii, kde stojí: „Překlad je spíše odrazem, je skutečným odrazem a uvědomuji si při něm jak moc spokojená jsem s vámi i sama se sebou“ (Thomson 2016, s. 274).¹¹ Už tady je zřejmé, že Steinová do překladu projektuje sebe sama, avšak daleko více než by bylo vhodné a libé samotnému autorovi. Z toho důvodu požaduje po Hugnetovi spoluautorství, a protože její nabídku odmítl, Steinová text publikovala vlastním nákladem pod názvem: *Ještě předtím než květiny přátelství vybledly, přátelství vybledlo*, naznačujíc tak, že s tímto spisovatelem skončila.

Neméně šťastně dopadly i její překlady memoárů válečného kolaboranta a představitele vichistického režimu Philippa Pétaina. Z několika málo rozhovorů víme, že Steinová k němu chovala upřímný obdiv. Považovala ho za strůjce míru ve Francii, a dokonce ho v předmluvě ke svým překladům srovnávala s Georgem Washingtonem (Will 2011, s. 141–142).

11 „La traduction [...] est plutôt reflet, c'est un vrai reflet et de moment à l'autre je suis là-dedans tellement contente de vous et de moi“ (Thomson 2016, s. 274).

Přestože byla židovského původu a lesbicky orientovaná, k nabídce překladu těchto textů se dostala přes blízkého přítele, vysokého představitele vichistického režimu, anglisty, autora a překladatele Bernarda Fajje. Byl to právě on, díky kterému gestapo nezabavilo obsáhlou sbírku obrazů v jejím pařížském bytě během války (Galvin 2016, s. 259) a který ji společně s Alicí B. Toklasovou během tohoto období chránil. Na jeho doporučení byla Steinová dokonce nominována jako překladatelka Pétainových pamětí *Paroles aux Français. Messages et écrits* (1934–1941), určených převážně pro americké čtenáře.

Zaměříme se nyní na to, jak Steinová překládala. Jedním z nejvýznamnějších rysů je absence interpunkce a zpřesňování významu. Například otazníky jsou důsledně nahrazeny tečkami:

Pourquoi faut-il que les heureuses dispositions, tirées de nos malheurs, se soient estompées dans la prospérité? (Galvin 2016, s. 272)

Čím to je, že náš pozitivní vývoj, započatý v těžkých dobách, v blahobytu téměř zanikl?

V překladu Steinové:

Why must it be that the excellent qualities created by our distresses are stamped out by our prosperity. (tamtéž, s. 272)

Čím to je že naše vynikající vlastnosti stvořené v nesnázích jsou potlačeny naším blahobytem.

Taktéž věta „Où en sommes-nous en 1938?“ (Kde si stojíme v roce 1938?) je přeložena jako: „Where are we in 1938.“

(tamtéž, s. 272). Steinová dále používá paralelní struktury a opakování charakterizující její styl, přestože se v originálu nevyskytují. Například v jednom úryvku, kde Pétain používá dvě různá slovesa („relever“ a „redresser“), Steinová uplatňuje pouze jedno, „reestablish“ jako klíčový termín.

nous nous sommes **relevés** en 1871 [...] de même l'Allemagne [...] s'est **redressé** des que nous avons quitté prématurément les bords du Rhin.

v roce 1871 jsme se opět **zotavili** [...], stejně jako Německo [...] se **znovu postavilo na nohy**, poté co jsme předčasně opustili břehy Rýna.

Přeloženo jako:

The same way as we **reestablished** ourselves in 1871 [...], Germany [...] **reestablished** itself as soon as we prematurely quit the banks of the Rhine (Galvin 2016, s. 273).

Stejně jako my jsme se **obnovili** v roce 1871 [...], Německo [...] se **obnovilo**, sotva jsme předčasně opustili břehy Rýna.

V předlohách jsou také obzvláště výrazné případy kalků, příkladem může být francouzské slovo „discours“ použité jako „discourse“ namísto „speech“ (tamtéž, s. 274), nebo dokonce „estomper“ jako „stamp out“ apod. Jak si všimla jiná literární kritička Barbara Will, Steinová také často překládala strojově slovo od slova:

„Telle est, aujourd'hui, Français, la tâche à laquelle je vous convie“ je převedeno jako „This is today french people the task to which I urge you“. Idiomatická vazba,

jako je např. „Le 17 juin 1940, il y a aujourd’hui une année“, je převedena jako „On the seventeenth of June 1940 it is a year today“ (Will 2011, s. 139).

Will dokonce o jejích překladech prohlašuje, že se jedná o dílo spisovatele, který překládaný cizí jazyk zná jen velmi málo nebo vůbec (tamtéž, s. 139). Z jiného hlediska by se dalo říct, že Steinová zůstávala věrna originálu ve smyslu, jak překládali ranní překladatelé křesťanských textů.¹² Kritikové však tuto snahu překládat věrně slovo od slova interpretují jako servilní postavení překladatele vůči původnímu autorovi (tamtéž, s. 140; Galvin 2016, s. 270). Je však zřejmé, že jsou takové výroky neopodstatněné, protože Steinová v překladu používá některé své literární techniky: repetici klíčových slov a celků, absenci interpunkce, kalky a občas také zachovává v angličtině francouzskou syntax. To dělá z jejího překladu vlastní literární dílo a Pétaine samotný je v jejím textu také jakýmsi „odrazem“.

Zajímavé je, že v roce 1943 Steinová zhruba v polovině překladu celé knihy, kdy přeložila 29 řečnických projevů, přestala. Z jejího rukopisu dochovaného na Yaleově univerzitě se dozvídáme, že její práce skončila znenadání a uprostřed věty (Galvin 2016, s. 260). Snad to bylo zapříčiněno měnícími se poměry, kdy nejen její samotní přátelé, ale i sousedé na venkově v Culozu, kde pobývala v průběhu války, ji od vydání odrazovali. Dokonce Bennett Cerf z nakladatelství Random House, kde měly texty vyjít, považoval její předmluvu a překlad za „nechutný“ (Will 2011, s. 189). Zdá

12 Svatý Augustin například tvrdil, že doslovný překlad klíčových slov hebrejské bible do řečtiny zachovává její božsky inspirované poselství. Viz kapitola č. 11 ve 2. knize díla: Augustine: *On Christian Doctrine*, přel. D. W. Robertson. Bobbs-Merrill, Indianapolis 1958.

se tedy, že Steinová s překladem přestala kvůli nedostatečné podpoře lidí kolem sebe.

Co si z toho vzít pro naši úvahu o překladu? Shrnutí těchto tří textů přeložených Gertrudou Steinovou nám ukazuje, jak se na překlad dívala ona sama. Vidíme, že od mechanického, důsledného překladu se distancovala a obohatila ho svým literárním stylem. Nešlo jí jen o to zachovat význam, ale převést ho způsobem, který by byl věrný jejím experimentům. Vystává nám na mysli otázka, zdali lze ještě takové dílo nazývat překladem. Jak jsme viděli v Bakičově školometské kritice knihy *Mluvit a naslouchat*, jakýkoliv minimální posun je pro překladatele trestuhodný. K tomu všemu je podle něj nepřipustné, aby překladatel považoval svou práci „za pouhý stín původního díla“. Dala by mu Steinová za pravdu?

Poslední výtky a komentáře k českému výboru

V českém prostředí neuchází kritice ani samotné dílo Gertrudy Steinové. V recenzi publikované v časopise *Host* (říjen 2020) pod názvem „Ve slepé uličce nečitelnosti“ Václav Maxmilián už na samém začátku prohlašuje, že „o díle Gertrudy Steinové platí, že je dnes vhodnějším studijním materiálem pro literární historii než pro literární kritiku“ (Maxmilián 2020, s. 66), čímž nastiňuje celý obsah své krátké recenze. Vadí mu repetice slov, vět a jednotlivých celků, dokonce se kriticky vyjadřuje i o interpunkci: „Čárka je ale opravdu problém. I když ji nesnáší, občas se v textu objeví, velmi náhodně a vůbec ne tam, kde bychom ji podle pravidel čekali nejvíce, ale podle toho, jak se jí to hodí“ (tamtéž, s. 66). Tyto výtky jsou pochopitelné, pokud čelí texty potichu, způsobem, jak je zvyklý číst současnou neexperimentální literaturu. V případě textů Steinové se ovšem jedná o objevování jazyka samotného a jeho vztah k předmětům, konceptům a myšlenkám, což dělá její psaní

odlišné od běžné literatury založené na perfektně gramaticky sepsaném příběhu a emocích. Namísto toho autorka od čtenáře očekává, že bude schopen řadit jednotlivé slovní a větné celky k sobě během pečlivě odstupňovaných nádechů, v jejím případě vesměs neoznačovaných čárkou. Význam je pak tvořen samotným skládáním těchto celků ve čtenářově mysli. Proto se ke zbytečnosti psaní čárek vyjadřovala následovně:

A co dělá čárka, čárka nedělá vůbec nic dělá věci které jsou už samy o sobě dost jednoduché ještě jednodušší. Dlouhé komplikované souvětí by vás mělo ohromit, tak že se v něm sami zhlédnete a čárka, no čárka je žalostná tečka která vás zastaví a přinutí vás nadechnout ale jestli se chcete nadechnout tak byste měli sami vědět kdy se chcete nadechnout. Není to jako zastavit se úplně jako vás přinutí tečka protože zastavit se úplně znamená že budete pokračovat, ale nadechnout se no vždycky se nadechujete a proč zdůrazňovat jedno nadechnutí za pomoci čárky raději než jiné nadechnutí bez ní (Steinová 2021, s. 98–99).

Je to vlastně logické a absolutně to zapadá do jejího záměru psát tak, aby osvobodila řeč od pravidel psaného jazyka. Pro Maxmiliána je čtení takových textů „neuvěřitelně otravné“ (Maxmilián 2020, s. 67). Snad proto kladně hodnotí pouze doprovodné texty v knize a uzavírá svůj text slovy: „ruku na srdce českým nakladatelům, kdyby jim takový text položil na stůl nějaký mladý spisovatel, hodili by jej do koše. A dobře by udělali“ (tamtéž).

Rád bych tuto část uzavřel recenzí Veroniky Krajíčkové z Ústavu anglistiky na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Text „Průvodce tvorbou Gertrudy Steinové“ vyšel

11. 4. 2022 online na *iLiteratura.cz* a vytváří dojem, jako by navazoval na předchozí recenzi z časopisu *Host*, přestože se ve svém hodnocení autorčiny tvorby markantně liší. „Právě kvůli této časté nechuti pochopit Steinovou a upozornit na inovativní kvality jejího psaní a práci s jazykem je důležité, že se nakladatelství Fra rozhodlo publikovat výbor z její dosud nevydané tvorby“ (Krajíčková 2022).

Autorka ve své recenzi styl Steinové vyzdvihuje a už ze začátku o něm mluví jako o odlišném od jiných modernistů, např. od Virginie Woolfové. Srovnává pak proměny jejího stylu ve třech sekcích knihy, všímá si podstaty „literárního kubismu“ v textu „Kdybych mu řekla: Ucelený Picassův portrét“. Rozumí opakování, práci s podstatnými jmény a slovesy a jako znalec díla Steinové svou stať končí slovy:

Překladatel [se] nepokoušel krkolomné a opakující se slovní spojení a věty Steinové nijak uhladit, a tak pro někoho, kdo zná autorčino dílo v anglickém originále, není sbírka v češtině stínem, nýbrž velmi dobrým ekvivalentem původních textů. Navíc ani Steinová sama ve svých textech neusilovala o přesné pojmenování, ale o jakýsi „emoční náboj“ většího bloku textu, jako je například odstavec. Tento náboj se neztrácí ani v českém překladu, lze ho tedy považovat za úspěšný. Dle poznámky překladatele „by měl výbor českého čtenáře podnítit k hlubšímu přemýšlení o autorčině tvorbě“, což se jistě alespoň v okruhu odborníků či náročnějších čtenářů povedlo, jelikož teoretické eseje, které sbírka poprvé českému čtenáři přináší, nejsou tolik známé, přestože obsahují zásadní vodítka, jak Steinovou číst. Závěrem je však nutno dodat, že sbírka rozhodně nebude čtena masově, ale potěší opravdu spíše akademické a úzce profilované čtenáře a fanoušky náročnější poezie. V tomto ohledu se nakladatelství Fra i překladatel pustili

do riskantního počinu, jenž se však vyplatil a přispěl k tomu, aby byl zájem o dílo Gertrudy Steinové opět právem oživen (Krajíčková 2022).

Závěr: Poučení pro překladatele a dnešní zájem o Steinovou

Co si z těchto protichůdných názorů na dílo autorky a práci překladatele vzít? Jak jsme viděli, osobitý styl Steinové je dokonce pro čtenáře v angličtině často nerozlousknutelný oříšek. Naproti tomu, vůdčí umělci, malíři i literáti, její doby ji za její dílo pochlebovali a hledali u ní nejen podporu, ale také radu pro svou vlastní tvorbu. Jako by to byla Steinová, kdo rozhodoval o směru, kterým se avantgardní malířství a literatura první poloviny 20. století v Evropě bude ubírat.

Zatímco většina spisovatelů na starém kontinentu její autoritu přijala, ti, kteří pobývali na druhé straně oceánu se o ní vyjadřovali spíše kriticky. A tuto kritiku na sebe přebírá i sám překladatel, který se při své práci stává tak trochu Gertrudou Steinovou. Záměrem této práce však není autorku ani překladatele obhajovat, či naopak kritizovat. Domnívám se nicméně, že překladatelský problém je zapříčiněn nedostatečným studiem komentářů samotné Steinové. Proto se vesměs všechny přeložené knihy v češtině navzájem nepochybají, a to nejen kvůli rozdílným časovým obdobím vzniku nebo snad žánru, ale protože Steinová v nich vždycky vynívá jako někdo jiný. Někdy příliš jednoduše (*Tři životy*), jindy příliš abstraktně (*Křehké knoflíky*).

Jinou cestou by snad bylo hledat autorčin hlas. Neustále a dokola se ptát, jak by zněl v češtině. A s trochou štěstí nebo při vynaložení nadlidského úsilí ho v sobě nalézt a nechat jej v překladu promlouvat. Bez jejího hlasu bude naše vnímání textů Steinové odlišné a právě tato odlišnost povede i k odlišnosti v překladech.

Buď jak buď, Gertruda Steinová ještě v češtině neprorazila. Naprostá většina jejích děl v našem jazyce chybí. Na druhou stranu se mezi českými literárními fajnšmekry její pozice v posledních letech upevnila. Svědčí o tom také zájem studentů z brněnské JAMU (Studentský projekt 3S, 2021) a pražské DAMU. Jedná se o inscenaci pod názvem „Kompozice jako absolventská inscenace“ (premiéra 3. 2. 2024 v divadle DISK) v režii Samuela Špilara a postavené na textech z knihy *Mluvit a naslouchat* a především na přednášce „Kompozice jako vysvětlení“. Samotný Špilar svůj zájem o Steinovou dále rozvedl v bakalářské práci *Gertrude Stein jako*, kde se jejímu hlasu přibližuje skrze divadlo. Je to obzvláště čtivé dílo, ve kterém promlouvá i on sám skrze Steinovou velmi nezvyklým a tvůrčím způsobem (Špilar 2024).

Rok 2024 byl propleten zájmem o autorku vůbec. Dne 3. 2. 2024 totiž uplynulo přesně 150 let od jejího narození a 77 a půl roku od její smrti (27. 7. 1946). K této příležitosti jsme ten den křtili i knihu *Mluvit a naslouchat* v Café DAMU společně s Martinou Musilovou, přičemž jsme byli obklopeni studenty a několika zvědavci, přestože od jejího vydání uplynuly už čtyři roky. Později 24. 4. jsme pak společně s antikvariátem a kulturním centrem Fiducia v Ostravě uspořádali přednášku pro veřejnost o vlivech španělských kubistů a samotném Španělsku na její dílo. Bylo nás tam jen pár na začátku a ještě méně na konci.

Literatura

- Bakič, Pavel:** Ošklivé otazníky. Nad texty Gertrudy Steinové v překladi Jiřího Měsíce. *Plav*, 2020, č. 4, s. 58–62.
- Carpenter, Humphrey:** *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. Houghton Mifflin, Boston 1988.
- Chalupecký, Jindřich:** O Gertrudě Steinové. In: *Vlastní životopis Alice B. Toklasové*. G. Steinová, přel. Jiřina Hauková. NČSVU, Praha 1968, s. 214–221.

- Galvin, Rachel:** Gertrude Stein, Pétain, and the Politics of Translation. *English Literary History* 83, 2016, č. 1, s. 259–292.
- Haas, Robert Bartlett:** *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Black Sparrow Press, Santa Barbara 1971.
- Haselstein, Ulla:** A New Kind of Realism: Flaubert's *Trois Contes* and Stein's *Three Lives*. *Comparative Literature* 61, 2009, č. 4, s. 388–399.
- Holá, Lucie:** Kdopak by se Steinové bál [online]. *Přítomnost* 23, listopad 2019. Dostupné z: <https://www.pritomnost.cz/2019/11/23/kdopak-by-se-steinove-bal/>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Hubert, Renée Riese:** Gertrude Stein and the Making of Frenchmen. *SubStance* 18, 1989, č. 2, s. 71–92.
- Kalivodová, Eva:** Gertruda Steinová a její ne/modernistické zpoždění v Čechách. *Svět literatury*, 2015, č. 52, 21–26.
- Krajíčková, Veronika:** Průvodce tvorbou Gertrudy Steinové [online]. *iLiteratura.cz*, 11. dubna 2022. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/45465/stein-gertruda-mluvit-a-naslouchat>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Marysková, Květa:** Slovo jako prvek výtvarný. In: *Tři životy*, G. Steinová, přel. Hana Skoumalová, SNKLU, Praha 1961, s. 7–16.
- Maxmilián, Václav:** Ve slepé uličce nečitelnosti. *Host*, říjen 2020, č. 8, s. 66–67.
- Měsíc, Jiří:** Slovo překladatele. In: *Mluvit a naslouchat*, eds. Martina Musilová – Jiří Měsíc, přel. Jiří Měsíc. Éditions Fra, Praha 2021, s. 15–18.
- Murad, David:** „Baptized Spanish“: Gertrude Stein and the Making of a Spaniard. *Interdisciplinary Literary Studies* 18, 2016, č. 4, s. 524–544.
- Souhami, Diana:** *Gertrude and Alice* [1991]. Quercus, Londýn 2013.
- Stein, Gertrude:** *Paris France* [1940]. Peter Owen, Londýn 2003.
- Stein, Gertrude:** *Tender Buttons: The Corrected Centennial Edition*. City Light Books, San Francisco 2014.
- Stein, Gertrude:** *The Autobiography of Alice B. Toklas*. In: Carl Van Vechten (ed.): *Selected Writings of Gertrude Stein*. Random House, New York 1949, s. 3–208.
- Stein, Gertrude:** What Are Master-pieces and Why Are There so Few of Them. In: *Writings, 1932–1946*. Library of America, New York 1998, s. 355–363.
- Steinová, Gertruda:** *Mluvit a naslouchat*, eds. Martina Musilová – Jiří Měsíc, přel. Jiří Měsíc. Éditions Fra, Praha 2021.
- Steinová, Gertruda:** Poezie a gramatika, přel. Jiří Měsíc. In: Martina Musilová – Jiří Měsíc (eds.): *Mluvit a naslouchat* [2019]. Éditions Fra, Praha 2021, s. 89–118.

- Steinová, Gertrude:** *Křehké knoflíky*, přel. Jakub Valenta. Argo, Praha 2002.
- Steinová, Gertrude:** *Svět je kulatý*, přel. Robin Král. Pikola, Praha 2020.
- Steinová, Gertrude:** Písně ze zažitých válek, přel. Jiří Měsíc. *Revolver Revue*, 2017, č. 106, s. 94–99.
- Stendhal, Renate:** *Gertrude Stein In Words and Pictures: A Photobiography* [1989]. Thames and Hudson, Londýn 1995.
- Špilar, Samuel:** *Gertrude Stein jako*. Praha, 2024. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Doc. MgA. Vladimír Novák, Ph.D.
- Thomas, Chloé:** Alienating the Written Word: Gertrude Stein's (Un)familiar Languages. *Modernism/Modernity* 26, 2019, č. 1, s. 67–86.
- Thomson, Virgil:** *Virgil Thomson* [1966]. Library of America, New York 2016.
- Toklas, Alice Babette:** *What Is Remembered: An Autobiography*. Cardinal, Londýn 1989.
- Vogue: Listopadová kultura*, listopad 2019, s. 83.
- Will, Barbara:** *Unlikely Collaboration: Gertrude Stein, Bernard Faj, and the Vichy Dilemma*. Columbia University Press, New York 2011.

Začarovaný kruh. Nad nejstarším a nejnovějším chorvatským vydáním *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*

Matija Ivačić

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity v Záhřebu

Úvod

Román *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* začíná svou cestu recepce v chorvatském kulturním prostředí téměř před sto lety, a to nejprve prostřednictvím filmu, později i divadla.¹ Právě divadlo – zejména záhřebská inscenace z roku 1928, kterou režíroval Aleksandar Binički s Augustem Cilićem v hlavní roli a jejíž premiéra následovala přibližně půl roku po slavné berlínské inscenaci v režii Erwina Piscatora – přispělo značnou měrou ke kladnému přijetí románu chorvatským obcenstvem. Nedlouho po zmíněné divadelní adaptaci následoval první překlad románu do chorvatštiny. Bylo jím čtyřsvazkové vydání, které přeložil Boško Vračarević a jež bylo publikované v roce 1929 v „téměř rodokapsové edici“ (Kvapil 1981, s. 175) v Zábavní knihovniče (Zabavna biblioteka) záhřebského nakladatelství Nadace tiskárny Národních novin (Zaklada tiskare Narodnih novina). Je zřejmé, že vydání románu bylo připravováno již před

1 O počátcích recepce *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* v Chorvatsku viz Ivačić (2023).

úspěchem záhřebské divadelní inscenace *Švejka*, ovšem nejedná se o první překlad Haškova románu v jihoslovanském prostoru – toto čestné místo připadlo slovinskému jazyku v roce 1928. Chorvatští čtenáři mají k dispozici (spíše teoreticky, neboť většina vydání je špatně dostupná, případně zcela nedostupná) tři překlady Haškova románu v sedmi knižních vydáních a jednom elektronickém.² *Švejk* tak má status českého literárního díla, které se dočkalo nejvíce překladů a vydání, tedy po Čapkově *Pohádce poštácké*, která však za svou první příčku v tomto kvantitativním žebříčku vděčí především zařazení na seznam povinné četby pro základní školy. Tato čísla svědčí o kontinuální přítomnosti Haškova románu v chorvatském kulturním prostředí, o poměrně živé recepci, přestože intenzitou není asi srovnatelná s kulturními oblastmi některých jiných národů.³

Přestože vydání z roku 1929 neznamená úplný počátek recepce *Švejka* v tehdejším společném státě Království Jugoslávie, označuje však počátek jednoho trendu, který v chorvatských kulturních kruzích vydržel až dodnes, totiž přezkoumávání a kritické posuzování překladů *Švejka* do

2 Vedle překladu Boška Vračareviće existuje i překlad Ljudevita Jonkeho, který byl za dvanáct let vydán hned čtyřikrát (Zora 1953; Matica hrvatska 1959; 1962 [reprint] a 1965), dále dvě vydání *Švejka* v překladu Nady Gašić (Konzor 1996; Globus media 2004). Vračarevićův překlad se navíc dočkal i elektronického vydání na webovém portálu zaměřeném na školní četbu *e-lectire* (viz <https://lectire.skole.hr/>), tímto vydáním se budeme dále zabývat v závěrečné části této práce. K tomuto popisu náleží přidat i poválečné bělehradské vydání *Švejka* v překladu Stanislava Vinavera (1947–1948), které chorvatští čtenáři v bývalém společném státě také mohli číst.

3 Například Lenka Németh Vítová v článku z roku 2016 věnovanému polské recepci *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* uvádí, že polské publikum má k dispozici 22 knižních vydání a dvě audioknihy prvního překladu, jedno knižní vydání druhého překladu, dvě vydání třetího překladu, jakož i obsáhlou populární i odbornou literaturu o *Švejkovi* (Németh Vítová 2016, s. 107).

chorvatštiny. Žádný jiný překlad českého díla nevyvolal v chorvatském kulturním milieu tak velkou potřebu komentovat a kritizovat jako Haškův *Švejk*. Nutnost translatologické reflexe Vračarevićova překladu tohoto románu pocítil již uznávaný kroatista a bohemista Ljudevit Jonke. Ten se v doslovu prvního (1953) a posledního vydání svého překladu *Švejka* negativně vymezuje vůči překladu B. Vračareviće (Jonke 1953, s. 463; Jonke 1965, s. 968). Vzhledem k četným nepřesně přeloženým místům a cenzuře zdůrazňuje nutnost tento překlad nahradit překladem adekvátním (úplným a precizním; tamtéž). Nada Gašić, překladatelka, autorka nejnovějšího překladu *Švejka*, v němž je jazyk Haškových dialogů převeden do záhřebské kajkavštiny a který vyšel ve dvou vydáních (Konzor 1996; Globus media 2004), se kriticky vymezuje vůči oběma dřívějším překladům. Překladatelka soudí, že Vračarevićův překlad je „ztracen v nejasnostech a překladatelských reinterpretacích“ (Gašić 2021),⁴ zatímco překlad Ljudevita Jonkeho hodnotí jako „výborný“, ovšem ani v něm se „překladatel nedokázal vzepřít obvyklé praxi překládat standardním jazykem“ (tamtéž). Ovšem nejen Haškovi překladatelé přemýšleli o překladech a překládání jeho nejslavnějšího románu do chorvatštiny. *Švejk* se tak dočká aktualizace i na začátku válečných devadesátých let. Důvodem pro to bude otázka adekvátnosti výrazu „vojak“ ve spojení s chorvatskými vojáky, který je – namísto „vojnik“ jako obvyklého chorvatského ekvivalentu českého výrazu „voják“ – užít v názvu dvou chorvatských překladů *Švejka*. Jazykovědec Stjepan Babić uveřejnil v únoru 1992 článek „Vojak – uvreda za hrvatske vojnike“ („Vojak – urážka chorvatských vojáků“), na což reagoval jeho kolega Balcsú László (Babić 1992, s. 52). Potenciální polemiku okolo (ne)

4 Veškeré cizojazyčné citace, které jsou v textu použity, přeložil autor.

vhodnosti užití výrazu „vojak“ ve spojení s chorvatskými vojáky Babić ukončuje textem v časopise *Chorvatský voják* (*Hrvatski vojnik*). V něm vysvětluje, proč chorvatská slova „vojak“ a „vojnika“ nejsou synonyma, a dochází k závěru, že první výraz je ve vědomí chorvatského uživatele výhradně „spjat se Švejkem a švejkovštinou“ (Babić 1992, s. 52),⁵ nepoužívá se v žádné jiné jazykové situaci kromě těch, kdy se hovoří o Haškově úspěšném románu a jeho hlavní postavě. Jen rok před vydáním překladu *Švejka* Nady Gašić, která zvolila (ne zcela důsledný) převod do záhřebské kajkavštiny, uveřejnila jazykovědkyně a překladatelka Dubravka Sesar článek s názvem „Je potřeba znovu překládat Švejka a jak?“. Promýšlí v něm dvě dilemata naznačena v názvu článku a dochází k závěru, že by bylo vhodné *Švejka* přeložit znovu, a to „chorvatským kajkavským dialektem, přesněji – urbánním (agramerským) kajkavským interdialektem nebo c. a k. vojenským žargonem, který je charakteristický spíše pro urbánní než rurální uživatele“ (Sesar 1995, s. 313). Nechci se zde pouštět do debaty o oprávněnosti této teze,⁶ jen bych chtěl upozornit na fakt, že otázky překladu *Švejka* jsou v chorvatském prostředí nejen živé, ale též dodnes nerozřešené. Jako by se *Švejk* ve svém interkulturním toulání mezi českým a chorvatským prostředím vznášel v jistém druhu věčného vakua, s pohledem upřeným na horizont budoucnosti, na němž se neustále vyhlíží příchod nějakého ještě

5 V tomto ohledu je zajímavé, že autorka třetího překladu Haškova románu do chorvatštiny nepoužila chorvatské slovo „vojak“ z názvů předchozích dvou vydání, přičemž se samozřejmě snaží ospravedlnit užití neutrálního chorvatského slova „vojnika“ v názvu svého překladu (viz Gašić 2021).

6 Proti záhřebské kajkavštině jako možnému překladatelskému řešení pro přenos jazykové vrstevnatosti *Švejka* jsem se vyjádřil v článku „Recepce tiskanih knjižnih izdanja Jaroslava Haška u Hrvatskoj“ („Recepce knižních vydání Jaroslava Haška v Chorvatsku“, Ivačić 2023, s. 70).

zručnějšího překladatele, který svým překladem ukončí toto téměř stoleté bloudění. To do jisté míry potvrzuje i nejnovější příklad translatologických úvah nad *Švejkem*. Jedná se o esej spisovatele Miljenka Jergoviće „Vinaver a Jonke, dva Švejci pro jednoho čtenáře“, který byl uveřejněn v dubnu 2022 v rámci programu Sdružení chorvatských literárních překladatelů „Kritika překladu“. Jergović ve svém textu, sice bez znalosti českého jazyka, respektive bez přihlédnutí k textu originálu,⁷ srovnává Jonkeho chorvatský s Vinaverovým srbským překladem, a přestože se okrajově dotkne i překladu Nady Gašić, zaobírá se pouze úvodem románu, který podle jeho názoru představuje „jeden z nejvýraznějších románových vstupů ze všech našich literárních zkušeností“ (Jergović 2022). Nakonec zmiňme i to, že translatologická specifika chorvatských překladů *Švejka* byla předmětem rozprav i mimo hranice dnešního Chorvatska, což je zcela pochopitelné, vezmeme-li v potaz fakt, že v dobách společného trhu byly tyto překlady dostupné celému jugoslávskému publiku, nejen tomu chorvatskému. V tomto kontextu stojí za připomenutí článek Dušana Kvapila „Problémy překládání Haškova ‚Švejka‘ do srbocharvátštiny, zejména do její východní varianty“, ke kterému se ještě v této práci vrátím.⁸

7 Soudy, k nimž Jergović dochází při srovnávací analýze, jsou proto do značné míry subjektivními dojmy. Například při úvahách o překladatelských řešeních Vinavera a Jonkeho pro výraz „blb“ v části věty „když byl definitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba“ (Hašek 2011a, s. 7), Jergović uvádí: „Chtěl bych vědět, *ovšem nemám možnost zjistit, jak to Hašek myslel v originálu [...]*“ (Jergović 2022). Dochází k závěru, že mu je Jonkeho řešení „milejší a bližší“ (tamtéž).

8 V tuto chvíli jen upozorním, že se Kvapil ve svém článku nezabýval pouze překladem B. Vračareviće, ale i tím L. Jonkeho. O Jonkem Kvapil uvádí, že je „slavista a akademik“, který v roce 1959 uveřejnil „velmi zdařilý“ (Kvapil 1981, s. 176) překlad *Švejka* (první vydání *Švejka* v Jonkeho překladu je však z roku 1953, nikoliv 1959!), přestože se na

Témata recepce Haškova románu v Chorvatsku a analýza existujících chorvatských překladů *Švejka* jsou natolik obsáhlé, že by mohly vydat na monografii, a tato práce nemá ambici je podchytit v úplnosti. Místo toho budu usilovat o provedení částečné analýzy počátků této recepce, která je spjata s vydáním Vračarevićova překladu románu, a tím nevyhnutelně obsáhnu i její nejsoučasnejší jev, kterým je elektronické vydání téhož překladu. S ohledem na to, jak bylo zmíněno výše, že Vračarevićův překlad podléhal cenzuře, se soustředím také na specifické společensko-politické podmínky jeho vydání, na základě srovnávací analýzy překladu s originálem se pokusím rozlišit strategie cenzury v překladu románu a odhalit, na jakých rovinách je možné ji identifikovat, což doložím na konkrétních příkladech. Na konci práce obrátím pozornost i na zmiňované elektronické vydání Vračarevićova překladu, které považuji za klíčové pro aktuální a možná i budoucí recepci *Švejka* v Chorvatsku.

1. *Švejk* v čelistech nedbalosti a cenzury

Boško Vračarević se přestěhoval, podle všeho z politických důvodů, ze Srbska do Záhřebu, kde byly posléze uveřejňovány i jeho překlady děl z českého jazyka. Vračarević kromě *Švejka* přeložil a v Záhřebu vydal mimo jiné *Kolju Mikulku* (1930) Rudolfa Medka, Haškovy prózy *Trampoty pana Tenkráta* (1932) a *Za války i za sovětů v Rusku* (1937), Čapkovu *První směnu* (1938) a *Hovory s T. G. Masarykem* (1938), román Jana Čepa *Hranice stínu* (1938) a knihy *Světová válka a naše revoluce* (1938), *Francie a nová Evropa* (1939) Edvarda

konci článku toto tvrzení v podstatě dementuje („Žádný z překladů neodpovídá současnému názoru na jazyk překladu uměleckého díla, a proto by bylo velmi vhodné, kdyby se objevil nový překlad tohoto díla.“ – tamtéž, s. 180).

Beneše. Je také autorem děl esejistického (politologického) charakteru (např. *Evropská kvadratura kruhu: reportáž o dnešku*, 1934; *Já a mí současníci*, Paříž 1986). O jeho životě a díle je dostupných pouze velmi málo informací. Ví se, že v letech 1926–1927 pracoval jako herec v Srbském národním divadle v Novém Sadu (viz Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2017) a že byl manželem Darji Berndorfer Vračarević, která pracovala jako herečka v Záhřebu, od listopadu 1925 do ledna 1928 pak také v novosadském Srbském národním divadle (viz Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2017).⁹ Aleksandra Petrović Korda uvádí, že Vračarević byl „charvátský novinář a překladatel“ (Petrović Korda 2019, s. 51). Dušan Kvapil píše o Vračarevićovi, že byl „Bělehradan, který vnitřně doufal, že se vyhne ostré a nemilosrdné cenzuře diktátorského monarchistického režimu tím, že vydá knihu, která si z každé monarchie dělá bezuzdnou srandu, ve větší vzdálenosti od hlavního města království. Nejspíše i z tohoto důvodu, pro jistotu, překlad podepsal pouze iniciálami“¹⁰ (Kvapil 1981, s. 175). Ať to bylo jakkoliv, jisté je, že Vračarević v druhé polovině 20. let minulého století pobýval v Srbsku, nejprve v Novém Sadu, později pravděpodobně i v Bělehradu. Svůj

9 Srbská Online teatrologická databáze „Teatroslov“ uvádí, že se Darja Berndorfer Vračarević narodila v Koprivnici a že je známá také pod pseudonymy Dara Bern i Darja Bern. V doktorské dizertaci *Hudebníci židovského původu v severním Chorvatsku 1815–1941*, která byla obhájena v roce 2016, uvádí Tamara Jurkić Sviben, že „Katja Berndorfer (známá jako Darja Berna)“ byla mezi operními a operetními pěvkyněmi, sólisty a orchestrálními umělci „židovského původu, kteří se podíleli na produkci zábavní hudby v oblasti severního Chorvatska“ (Jurkić Sviben 2016, s. 154).

10 Poslední věta z Kvapilova citátu je pouze částečně pravdivá. Vračarević skutečně překlady prvních tří knih chorvatského vydání *Švejka* podepsal iniciálami („Přeložil B. V.“ – srov. Hašek 1929a, s. 236; 1929b, s. 240; 1929c, s. 238), ovšem na konci poslední, čtvrté knihy je napsáno: „Přeložil B. S. Vračarević“ (srov. Hašek 1929d, s. 240).

překlad *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* nevydal v Bělehradě, ale v mírně liberálnějším Záhřebu. V té době byly politické podmínky vyhoceny do krajnosti. Dne 6. ledna 1929 totiž král Alexandr I. Karađorđević uveřejnil manifest, kterým zrušil Vidovdanskou ústavu z roku 1921, rozpuštěním parlamentu ukončil parlamentní systém a zavedl královskou diktaturu.

Králova diktatura pouze formálně trvala do Oktrojované ústavy z 3. října 1931 (Matković 2003, s. 78; Ramet 2009, s. 127), ovšem první volby do parlamentu se uskutečnily teprve 5. května 1935.¹¹ Království Srbů, Chorvatů a Slovinců v lednu 1929 změnilo název na Království Jugoslávie. Veškerá moc v tomto státě byla soustředěna v rukou krále. Vedle proměny samotného státního zřízení se další nejvýraznější změny týkaly politických a občanských svobod. Každý pokus o politickou opozici byl soustavně znemožňován, již v dubnu 1929 byli zadrženi významní opoziční předáci (Ramet 2009, s. 122). Následovalo potlačení národně orientovaných organizací, celé období diktatury pak charakterizovala vysoká míra pronásledování (tamtéž). Božidar Novak zdůrazňuje, že král Alexandr manifestem zrušil jen ty body Vidovdanské ústavy, které formálně zaručovaly svobodu tisku, projevu, shromažďování a sdružování (Novak 2005, s. 162). V dubnu 1929 byl přijat zákon, jímž byly noviny podřízeny přísné cenзуře (Ramet 2009, s. 123), ta se samozřejmě dotkla i literatury. Přestože se B. Novak ve své knize *Hrvatsko novinarstvo u 20. stoljeću (Chorvatské novinářství ve 20. století)* primárně zabývá situací v žurnalistice, jeho postřehy o rozměrech cenзury (jakož i tehdy obvyklé preventivní cenзury) by se daly vztáhnout i na dobovou literární tvorbu:

11 Dodejme, že o rok dříve, 9. října 1934, se stal král Alexandr obětí vražedného atentátu v Marseille. Při tomto atentátu zemřel i francouzský ministr zahraničních věcí Louis Barthou.

Od prvních dní je cenzura úplná. Týkala se jakéhokoliv myšlení, které nepodporovalo diktaturu. Tlak cenzury rostl neustále. Šířila se a nakonec pokrývala 90 procent informačních faktů a zasahovala každé nezávislé uvažování. Cenzura byla bezohlednější a přísnější než armádní válečná cenzura Rakousko-Uherska (Novak 2005, s. 166).

Vračarević jako možný způsob úniku před uvedenou cenzurou, která nejdrastičtějších rozměrů dosahovala právě v Bělehradě, viděl v odchodu do kulturního prostředí Záhřebu. Přesto se dobové kulturně-politické okolnosti výrazně dotkly i záhřebského vydání jeho překladu. Dušan Kvapil komentuje úspěchy Vračarevićovy snahy o obcházení cenzury takto:

Boško Vračarević svůj záměr sice splnil, ale ne docela; ačkoli překlad vyšel v téměř rodokapsové edici Zábavné knihovničky v Záhřebu, cenzura přesto vypustila téměř celou kapitolu o opileckých bohoslužbách feldkuráta Katze – cenzorům se nelíbilo dokonce ani přirovnání „záludný jako jezuita“, takže nechali odstranit i to. Pro větší srozumitelnost aspoň připomeňme, že v té době byl ministrem vnitra a později předsedou vlády Království Jugoslávie jeden z nejtemnějších a nejreakčnějších politiků té doby Anton Korošec (1827 [sic! 1872]–1940), kněz, vůdce klerikální strany ve slovinském Štýrsku a poté vůdce Slovinské lidové strany [...] (Kvapil 1981, s. 175).

Cenzura – byť nikoliv institucionální – ovlivnila Vračarevićův překlad na *zásadní* úrovni. Tam, kde se vytváří překladatelova strategie, jak vlastně bude (anebo nebude) přenášet zmíněnou Haškovu jazykovou a stylovou vrstevnatost. Vračarević totiž zcela zanedbal jazykové bohatství Haškova románu. Ten přeložil jazykem spisovným místy

proloženým expresivnějšími výrazy, které měly sugerovat směřování ke kolokviálnosti v dialozích. Jazykového ozvláštnění se překladatel pokoušel docílit výhradně na lexikální úrovni, a i to se podařilo pouze částečně, zatímco morfologické stránce nebyla věnována pozornost. Ovšem je vhodné zdůraznit, že tento přístup byl zcela v duchu dobové překladatelské praxe, i proto je třeba brát tuto poznámku na účet překladatele s rezervou.

K cenzuře se ještě v této práci vrátím, mezitím se budu věnovat dalším důležitým vlastnostem Vračarevičova překladu. Začnu s těmi formálními. *Švejk* je ve Vračarevičově překladu vydán ve čtyřech svazcích, datem vydání je rok 1929. Tímto vydáním také začíná tradice spojování překladu Haškova románu s Ladovými ilustracemi. Ladovy ilustrace budou kromě tohoto vydání doprovázet i první a čtvrtý překlad Ljudevita Jonkeho, první vydání překladu Nady Gašić, stejně tak i elektronické vydání románu opět ve Vračarevičově překladu. Kromě toho Vračarevič překládá (stejně jako Jonke, zatímco Nada Gašić se k této tradici obrací zády) i obsáhlý konec čtvrtého dílu románu, který podepsal novinář a spisovatel Karel Vaněk. To je samo o sobě problematické jak z aspektu atribuce, tak i autorských práv – Vaněk ani v jedné paratextuální části knihy není uveden jako spoluautor, vše je vyřešeno poznámkou pod čarou v té části, kde končí Haškův text a začíná ten Vaňkův.¹² Vračarevičův překlad *Švejka* obsahuje také nepodepsaný krátký informativní text o Jaroslavu

12 Text poznámky zní: „Zde končí rukopis Jaroslava Haška, který zemřel 3. června 1923 ve čtyřicátém roku života. ‚Švejka‘ nedokončil. Smrt mu zavřela ústa a nikdo nikdy nebude vědět, jak by román pokračoval. Veliký humoristický román zůstal torzem. To, co přichází dále, napsal po Haškově smrti Karel Vaněk, jako i celou pátou knihu pod názvem ‚Švejk v ruském zajetí‘“ (Hašek 1929d, s. 88). Vračarevič uvádí chybně měsíc Haškova úmrtí (Hašek zemřel 3. ledna 1923), což je jen další z mnoha jeho chyb a přehlédnutí.

Haškovi, za jehož autora můžeme důvodně považovat právě překladatele. Také tento text přináší nepřesné informace, uvádí se zde, vedle dalších problematických či nepřesných tvrzení (např. „Veliká tragická postava Jaroslava Haška nebyla známa před válkou, a ani záhy po ní.“ – Hašek 1929a, s. 3), že se Hašek narodil „24. května 1883“ (tamtéž) namísto správného data 30. dubna 1883. Hned poté je zřetelná první a poměrně výrazná intervence do textu originálu. Švejk je totiž ve Vračarevičově překladu uveřejněn bez autorova „Úvodu“, který představuje svým způsobem interpretační, kompoziční a také ideologický rámec románu. V něm se objevuje extradiegetický vypravěč, jehož příležitostná přítomnost naratologicky komplikuje, ale také rámuje román. Hašek v „Úvodu“ polemizuje s tzv. Velkými dějinami a tzv. Velkými lidmi jako jejich nositeli, čemuž staví do protikladu obyčejného člověka vtěleného do fraškovité postavy Švejka. Švejka vyzdvihuje na úroveň hrdiny, což se v podmínkách tehdejšího Království Jugoslávie, v němž existoval jen jeden skutečně „velký“ pán, mohlo zdát (a podle všeho i zdálo) rouhačské. Zmíňme také to, že ve Vračarevičově překladu zmizely i některé další části románu, např. Haškovy jazykově hravé vysvětlivky v poznámce pod čarou: „Někteří spisovatelé užívají výrazu ‚hryžou výčitky svědomí‘. Nepovažuji ten výraz úplně přiléhajícím. I tygr člověka žere, a nehryže“ (srov. Hašek 2011a, s. 38 a Hašek 1929a, s. 44). Totéž se stalo s poznámkou, v níž jsou uváděny účinné způsoby, jak se dostat do nemocnice a tím se vyhnout válce (srov. Hašek 2011a, s. 97 a Hašek 1929a, s. 44), což samozřejmě může být i důsledek cenzury. Na druhou stranu poznámky pod čarou – „Třicet procent lidí, kteří seděli na garnizóně, sedělo tam přes celou válku, aniž by byli jednou u výslechu.“ (srov. Hašek 2011a, s. 97 a Hašek 1929a, s. 113) a „Rozmluva hejtmana Ságnera s nadporučíkem Lukášem byla vedena v českém jazyce.“ (srov. Hašek 2011b, s. 54 a Hašek 1929c,

s. 62) – jsou zachovány i v překladu. Za nedůsledná můžeme považovat překladatelská řešení Boška Vračareviće i v oblasti veršů, které se v románu vyskytují poměrně často. Přestože je Vračarević většinou překládá, někdy i velice zdařile, čtenáře překvapí příležitostné odstupování od této praxe. Tak například verše „Když jsme táhli k Jaroměři, / ať si nám to kdo chce věří...“ (Hašek 2011a, s. 216) zůstaly nepřeloženy, ale jsou uvedeny v mírně odlišné verzi („Když jsme táhli k Jaroměři, ať si nám to kdo chce *věří*...“ – Hašek 1929b, s. 25).¹³ V dalším případě, kdy se rozhodl zachovat české verše v původním znění, je do závorky vložen chorvatský ekvivalent českého slova „háj“ („Já jsem si vyšel na špacir / do haje (gaja) zelenýho“ – tamtéž), které je opět – stejně jako výraz „špacir“ – převzato v ne zcela přesném tvaru. Naopak verše v němčině Vračarević přebírá a ponechává v původní podobě, nepřekládá je do chorvatštiny, což je zcela pochopitelné, protože tehdejší čtenáři ještě před desetiletím žili v Rakousko-Uhersku a jejich kontakt s německým jazykem byl i v meziválečné době stále živý a poměrně intenzivní. V tomto pohledu nemůžeme překladateli vyčítat, že i mnohá další slova v němčině, včetně nadávek, ponechal v původní variantě.¹⁴

13 Stejně verše, také v češtině, ovšem s dodatečným veršem „přišli jsme tam asi právě k večeri...“, se objevují i ve třetím svazku *Švejka* (viz Hašek 1929c, s. 200).

14 Přesto se i v tomto smyslu mohou u Vračareviće najít jisté nedůslednosti, které mohly tehdejšího chorvatského čtenáře mást. Tak ve větě „Mohu vás ubezpečit, že říkám také himlhertgot, krucifix a sakra.“ (Hašek 2011a, s. 127) překladatel místo české varianty „himlhertgot“ používá její tvar v němčině („Himmelherrgott“), zatímco „krucifix“ ponechává v počeštěné variantě (Hašek 1929a, s. 149). Pokud bychom ctili pravidlo důslednosti, pak by bylo potřeba psát „Kruzifix“, přičemž jen stranou poznamenávám, že se i v chorvatštině germanismus „krucifiks“ používal – viz Hrvatski jezični portal 2006). Slovo „sakra“ je také zachováno, byť muselo být tehdejšímu stejně jako dnešnímu čtenáři dosti cizí, bez ohledu na latinskou etymologii („sacra“).

Jak již bylo naznačeno v úvodu, Vračarevićův překlad má kromě cenzorských intervencí celou řadu dalších *problémů*, které jsou důsledkem překladatelovy nedbalosti a nedůkladnosti či jeho nekompetentnosti. Tyto problémy však nebyly charakteristické pouze pro autorův překlad *Švejka*. Chorvatské vydání *Hovorů s T. G. Masarykem* ve Vračarevićově překladu z roku 1938 (Zagreb, Nakladna knjižara „Orbis“) vzbudilo, a to jak vzhledem k dobovým geopolitickým okolnostem, tak i smrti Karla Čapka nedlouho po vydání knihy, značný zájem, ale přineslo také ostrou kritiku na adresu překladu a výjimečného počtu chybně přeložených pasáží (srov. Korda 2019, s. 50–51). Právě faktické chyby, respektive nepřesně přeložené významy jednotlivých slov, syntagmat i celých vět, jsou konstantou, která prochází všemi čtyřmi svazky *Švejka* z roku 1929. Jejich četnost je taková, že je možno bez váhání dojít k závěru, že se jedná o plod překladatelovy permanentní nedůslednosti, nikoliv jen o izolovaná pochybení. Faktické chyby se týkají i těch skutečně nejjednodušších výrazů. Z množství příkladů vybírám pouze několik ze začátku prvního dílu románu, které mohou posloužit jako ilustrace překladatelovy nedbalosti:

původní text <i>Švejka</i> (Hašek 2011a)	překlad B. Vračare- viće do chorvatštiny	český překlad Vračarevićova překlada
přivedly mne do krimi- nálu (s. 20)	natovariše mi na vrat <i>kriminal</i> (Hašek 1929a, s. 23)	přivedly mi na krk <i>zločiny</i>
čtrnáct dní (s. 11)	<i>dvadeset</i> dana (Hašek 1929a, s. 12)	<i>dvacet</i> dní
zahradní slavnost (s. 17)	<i>izlet</i> (Hašek 1929a, s. 19)	<i>výlet</i>
vyhrát maratónský běh (s. 36)	<i>predstaviti</i> mara- tonske trke (Hašek 1929a, s. 41)	<i>predstaviti</i> maratón- ský běh

Pan arcivévoda (s. 9)	<u>grešni</u> nadvojvoda (Hašek 1929a, s. 10)	<u>hříšný</u> arcivévoda
neměl průpravného diplomatického vzdělání (s. 15)	nije imao diplo- matske <u>pronicaivosti</u> (Hašek 1929a, s. 17)	neměl diplomatický <u>ostrovtip</u>
Včera jsme měli dva pohřby (s. 44)	A mi <u>danas</u> imali dva pogreba (Hašek 1929a, s. 52)	<u>Dnes</u> jsme měli dva pohřby
Dneska je málo poctivců (s. 9)	Malo je danas na svi- jetu <u>promučurnih ljudi</u> (Hašek 1929a, s. 10)	Dneska je málo <u>důvtipných lidí</u>
jednou (s. 26)	<u>nedavno</u> (Hašek 1929a, s. 30)	<u>nedávno</u>
já byl jednou za noc v osmadvaceti místnos- tech (s. 37)	jer sam i sâm u jednoj noći promijenio po <u>dvadeset</u> lokala (Hašek 1929a, s. 43)	sám jsem za jednu noc vystřídal i <u>dva-</u> <u>cet lokálů</u>
muž velice úřední (s. 247)	bio je <u>uredan</u> čovjek (Hašek 1929b, s. 65)	byl <u>slušný</u> člověk

Druhý typ chybně přeložených míst představují složi-
tější struktury, jako jsou frazémy, syntagmatická spojení
a slovní hříčky, dále pak česko-chorvatská mezijazyková
homonyma, která nepozorného překladatele mohou přivést
k doslovnému, ovšem nepřesnému překladu:

Kdo čím zachází, tím schází (s. 281)	<u>Tko traži, taj i nađe</u> (Hašek 1929b, s. 157)	<u>Kdo hledá, najde</u>
dva dni jsem ležel jako lazar (s. 11)	Dva dana sam <u>odle-</u> <u>žao u okovu</u> <u>kao ubogi Lazar</u> (Ha- šek 1929a, s. 12)	Dva dni jsem <u>seděl</u> <u>v okovech jako nebohy</u> <u>Lazar</u>
na Boží hod vánoční (s. 18)	<u>uoči nedjelje</u> (Hašek 1929a, s. 21)	<u>předvečer neděle</u>

„A nemíváte někdy občas nějaké záchvaty?“

„To prosím nemám, jen jednou málem byl by mne zachvátil nějaký automobil na Karlově náměstí, ale to už je řada let.“ (s. 25)

Harmonikář v Malčíně očividně přebíral. (s. 219)

Za to, že pana arcivévodu odpravili v Sarajevu! (s. 16)

– A nemáte li vi, možda, s vremená na vrijeme, kakvih napada? – To, molim, nemam. Istina, jedanput me je prignječio na Karlovom trgu automobil, ali odonda je prošlo već nekoliko godina. (Hašek 1929a, s. 30)

Harmonikaš je u Malčinu očividno prošio. (Hašek 1929b, s. 29)

Zato, što su gospodina nadvojvodu otpremili u Sarajevo. (Hašek 1929a, s. 19)

– A nemíváte někdy občas nějaké záchvaty?

– To prosím nemám. Pravda, jednou mě na Karlově náměstí přimáčkl automobil, ale to už je řada let.

Harmonikář v Malčíně očividně žebral.

Proto, že pana arcivévodu odvezli do Sarajeva.

Vračarevićův překlad obsahuje hojnost zásahů, jejichž motivaci je obtížné určit. Mnoho slov i celých vět je vynecháno, přičemž se jedná o části, které jsou politicky neutrální, neproblematické, je tedy patrné, že jejich vynechání není důsledkem cenzury, ale spíše překladatelova příliš volného zacházení s originálem nebo jednoduše nepozornosti. Přestože by zásahy bylo možno vypsát na několik stran, uvedu zde pouze několik příkladů ze začátku románu:

Vrátiv se domů, řekl k Švejkovi významně: „Víte, Švejku, co jest to maršbataliön?“ „Poslušně hlásím, pane obrlajtnant, že maršbataliön je maršbaták a marška že je marškumpačka. My to vždycky zkracujem.“ (s. 195)

– Znáte li vi, što je to „maršbataljun“, Švejk? – Pokorno javljam, gospodine natporučniče, da znam. (Hašek 1929a, s. 233)

– Víte, co jest to maršbataliön, Švejk? – Poslušně hlásím, pane nadporučíku, že vím.

Švejk s novým mužem
strávili příjemně noc vařením
grogu. K ránu stál tlustý
infanterista sotva na nohou
a pobručoval si jen podivnou
směs z různých národních
písní, které se mu spletly
dohromady: „Okolo Chodova
teče vodička, šenkuje tam má
milá pivečko červený. Horo,
horo, vysoká jsi, šly panenky
silnicí, na Bílé hoře sedláček
oře.“ (s. 149)

To bylo jistě těžký rozmýš-
lení a já myslím, pánové, že
by mnohej z nás v takovej
moment byl celej zaraženej.
(s. 22)

„A což policejního psa byste
si nepřál?“ otázal se Švejk,
„takovýho, kerej hned
všechno vyslídí a přivede na
stopu zločinu. Má ho jeden
řezník ve Vršovicích a on
mu tahá vozejk, ten pes se,
jak se říká, minul se svým
povoláním.“ (s. 46)

Švejk i novi služak
proveli su noć
veoma prijatno,
učeci se kuhati
grog. Pred zoru se
debeli infanterist
jedva držao na no-
gama i neprestano
pjevuckao na-
rodne pjesme, koje
je sve izmiješao
i ispreturao. (Ha-
šek 1929a, s. 174)

izostavljena cijela
rečenica (srov. Ha-
šek 1929a, s. 25)

– A ne biste li
htjeli kakvog
policajskog psa? –
zapita Švejk. –
Onako nešto što
odmah nanjuši
i navede na pravi
trag? Jedan mesar
na Vršovicama
ima takvog, koji
mu vuče kolica.
(Hašek 1929a,
s. 54)

Švejk s novým
sluhou strávili
noc příjemně noc
vařením grogu.
K ránu stál tlustý
infanterista
sotva na nohou
a neustále si
pobručoval ná-
rodní písně, které
všechny popletl
a přeházel.

vynechána celá
věta

– A což policej-
ního psa byste si
nepřál?“ otázal se
Švejk.

– Takové něco,
co hned všechno
vyslídí a přivede
na pravou stopu?
Má ho jeden řez-
ník ve Vršovicích,
tahá mu vozík.

Vedle těchto redukcionistických postupů je možno za-
znamenanat (byť v mnohem menší míře) i postup sémantic-
kého rozšíření, respektive doplňování částí, které v Haškově
textu nejsou, pro což je také nemožné jednoznačně určit
motivaci:

Já jsem věděl, že ten pán bude držet slovo (s. 19)

Proto říkám, že jsou lidi chybuující, že se mejlejí, ať je učenej, nebo pito-mej, nevzdělanej blbec. Mejlejí se i ministři.“ (s. 27)

„To toho v těch novinách napíšou,“ řekl jeden z mužstva, „ale takovej redaktor byl by za hodinu z toho tum-pachovej.“ (s. 213)

Znao sam ja da će onaj *simpatični* gos-podin održati svoje obećanje (Hašek 1929a, s. 22)

Ovo vam pričam da bih vas uvjerio kako je ljudima suđeno da se varaju, pa se oni zaista i varaju, bio to i najveći učenjak ili neobrazovana budala. Pa i ministri se varaju! *Ohoho... i te kako!* (Hašek 1929a, s. 32)

Šta ti sve ne pišu u tim novinama, *Bogo dragi!* – reče jedan iz društva. – A da koji od tih novinara pođe onamo, za jedan sat bi ga skrasili. (Hašek 1929b, s. 19)

Já jsem věděl, že ten *sympatický* pán bude držet slovo

Toto vám říkám, abych vás přesvědčil, že lidem je souzeno, aby se mýlili, a tak se oni skutečně mýlí, ať už největší mudrc nebo nevzdělaný blbec. Vždyť i ministři se mýlí! *Ohoho... a ti teprve!*

Co všechno v těch novinách nenapíšou, *Bože milý!* – řekl jeden z mužstva. – Ale kdyby tam některý z těch novinářů přišel, za hodinu by se o něj postarali.

Zvláštní problém ve Vračarevićově překladu představují zmíněné cenzorské zásahy. Je jich ve čtyřech svazcích prvního chorvatského vydání *Švejka* opravdu mnoho. Pro přehlednost analýzy by v zásadě šly rozdělit do tří skupin: cenzura částí spjatých s církví a náboženstvím, cenzura vulgarismů a ostatních částí, které by mohly urážet veřejnou morálku, a cenzura částí dotýkajících se světské moci.

Vyhlášení královské diktatury na pravoslavný Štědrý den (6. 1. 1929) představovalo jasný vzkaz o maximálním sepětí světské a církevní moci. Proto nepřekvapuje, že se cenzura v následujících letech soustředila i na ty segmenty veřejného

vyjadřování a literární tvorby, které byly považovány za urážlivé pro církev a duchovenstvo. Ve Vračarevićově překladu *Švejka* je to pozorovatelné výrazně. Přesto je nutno říci, že cenzura takových pasáží románu není důsledná a mnoho pro církev potenciálně urážlivých míst je v textu ponecháno, a je tedy velmi nesnadné ustanovit jasnější cenzorská kritéria. V prvním chorvatském překladu se například nezatajuje, že je polní kurát Katz opilý a že „se jistě ožral někde u holek“ (Hašek 1929a, s. 98), zachována je i velká část komediálních výstupů Katze a jeho sluhy Švejka (srov. např. Hašek 1929a, s. 168). Nejobsáhlejší a nejradikálnější cenzorské zásahy nalezneme v jedenácté kapitole románu („Švejk jede s polním kurátem sloužit polní mši“). Tato kapitola se skládá ze dvou podkapitol, přičemž v první vystupuje již zmíněný extradiegetický vypravěč. Jednoznačně obviňuje náboženství a jejich instituce, v první řadě katolickou církev, že se od nepaměti účastnila zabíjení lidí ve jménu Boha, tato pasáž představuje jeden z vrcholů antiklerikalismu v Haškově tvorbě. Otevírá jej známá věta: „Přípravy k usmrcování lidí děly se vždy jménem božím či vůbec nějaké domnělé vyšší bytosti, kterou si lidstvo vymyslelo a stvořilo ve své obrazotvornosti“ (Hašek 2011a, s. 115). V této poměrně krátké, ale pro celkové vyznění románu velmi důležité kapitole Hašek postupně svou kritiku graduje od obecného („jménem božím či vůbec nějaké domnělé vyšší bytosti“) ke konkrétnímu, a tedy hlavnímu cíli kritiky, kterou je katolická církev ve spojení se světskou mocí:

V Prusku vodil pastor ubožáka pod sekyru, v Rakousku katolický kněz k šibenici, ve Francii pod gilotinu, v Americe kněz na elektrickou stolicí, ve Španělsku na židli, kde byl důmyslným přístrojem uskrčen, a v Rusku bradatý pop revolucionáře a tak dále.

Všude přitom manipulovali s Ukřižovaným, jako by chtěli říci: Tobě jenom useknou hlavu, oběsí tě, uskrtní,

pustí do tebe patnáct tisíc volt, ale co tenhle musel zkusit (tamtéž).

Celá tato podkapitola je z Vračarevićova překladu odstraněna (srov. Hašek 1929a, s. 136), což román nejen formálně proměňuje (ztrácí se vnitřní rozdělení na podkapitoly), ale také jej ideologicky neutralizuje, pacifikuje. Tento příklad radikální cenzury představoval svým způsobem „čistou“ a žádoucí situaci – stačilo jednoduše vypustit jednu sémanticky samostatnou část, jejíž vynechání značně mění celkový smysl textu, aniž by ohrožoval kontinuitu jeho čtení. Cenzura míst, která by mohla být interpretována jako kritika církve, přičemž nejpatrnější je v částech, kde se vyskytuje polní kurát Otto Katz, je viditelná i na příkladu početných jiných, menších celků. Cenzorské intervence se v nich někdy řídily strategií škrtání (vypouštění), aniž by to narušovalo kontinuitu čtení, např.:

„Vy se mně opravdu líbíte, na vás se musím přeptat u pana auditora a dál se s vámi bavit nebudu. <u>Už abych měl tu mši svatou z krku!</u> Kehrt euch! Abtreten!“ (s. 83)	Vi mi se svidate. Govorit ću o vama s gospodinom auditorom, a sada se više ne mogu baviti s vama. Kehrt euch! Abtreten! (Hašek 1929a, s. 97)	Vy se mně líbíte. Pohovořím o vás s panem auditorem a dál se s vámi bavit nebudu. Kehrt euch! Abtreten!
---	--	---

Cenzorské zásahy se dotkly i početných vulgarismů a částí románu, které by mohly být chápány jako urážka veřejné morálky. Přestože je „hovno“ ve Vračarevićově překladu „drek“ (tedy přibližně také „hovno“, regionalismus přejatý z němčiny) a přestože i některé další expresivnější výrazy či vulgarismy zůstaly ušetřeny, cenzura zde byla poměrně důsledná. To asi nejvýrazněji potvrzuje „Doslov k prvnímu vydání“, z něhož je vyškrtuta čtvrtina textu, zejména ty pasáže, kde Hašek vysvětluje užití vulgarismů

ve svém románu a kritizuje ty, kteří jsou tímto postupem pobouřeni (srov. Hašek 1929a, s. 234–236). Zásahy v podobě vynechání větších, potenciálně urážlivých nebo nemožných částí se periodicky objevují v celém Vračarevičově překladu, např.:

Byl tam taky jeden, kerej křičel, že je arcibiskupem, ale ten nic jiného nedělal, než jen žral a ještě něco dělal, s odpuštěním, víte, jak se to může rýmovat, ale tam se žádněj za to nestydí. (s. 30)

Jedan je, naprimjer, vikao da je nadbiskup. (Hašek 1929a, s. 35)

Jeden, například, křičel, že je arcibiskupem.

Ačkoliv se zapřísahala, že nemohla uškrtit dvojčata, když se jí narodila jen jedna holčička, kte-rou se jí podařilo uškrtit docela bez bolesti, byla odsouzena přece jen pro dvojnásobnou vraždu. (s. 18)

Uzalud se ona zaklinjala, da nije mogla zadaviti dvojke, jer je rodila samo jednu djevojčicu, pa su je ipak osudili za ubistvo dvoje ljudi. (Hašek 1929a, s. 21)

Ačkoliv se zapřísahala, že nemohla uškrtit dvojčata, když se jí narodila jen jedna holčička, byla odsouzena přece jen pro dvojnásobnou vraždu.

Napravo je japonérie, znázorňující sexuální akt mezi gejšou a starým japonským samurajem. (s. 126)

A tamo desno – japonski akvarel koji predstavlja gejšu i starog samuraja. (Hašek 1929a, s. 149)

Napravo je japonský akvarel znázorňující gejšu a starého samuraje.

Cenzura je ve Vračarevičově překladu kromě škrtání (vynechávání) prováděna také zjemňováním expresivních výrazů, a tak jsou „psí hovínka“ (Hašek 2011a, s. 7) proměněna na „psečí izmet“, tj. „psí výkal“ (Hašek 1929a, s. 8), formulace „taková přesnost stojí za hovno“ (Hašek 2011a, s. 19) je přeložena jako „takva [je] nepreciznost neugodna“, tedy „taková nepřesnost je nepříjemná“ (Hašek 1929a, s. 22),

a „stojí to všechno za hovno“ (Hašek 2011a, s. 10) jako „Kojšta!“, podivení „To jsou věci!“ (Hašek 1929b, s. 10). V další situaci, kdy v románu jeden Bosňák v Haškově originále říká „Jebem ti dušu“ (Hašek 2011a, s. 19), což by bylo asi nejrozumnější doslovně převzít, pak v překladu najdeme eufemistické „Boga ti ljubim!“ – „Krindapána“ (Hašek 1929a, s. 22), čímž se intenzita poměrně vulgární nadávky snižuje až k úrovni běžného výplňkového slova. K dalšímu zajímavému řešení sáhla cenzura v ikonické švejkovské scéně v úvodu románu, kde vystupuje Švejk, hostinský Palivec a tajný policista v civilu Bretschneider. Na Palivcův dotaz, proč jde do vězení, Bretschneider odpovídá: „Za to, že jste řekl, že sraly mouchy na císaře pána. Oni vám už toho císaře pána vyženou z hlavy“ (Hašek 2011a, s. 15). Protože by nebylo možné nezachovat určitý druh urážky autority císaře, aby se neztratil smysl Bretschneiderovy repliky a obecně celé scény (a vlastně i následujících částí románu, kde se Palivec vyskytuje), cenzura zvolila poměrně nekonvenční řešení. Neutralizovaný vulgarismus je zesílen vysvětlením v závorce, jeho skutečná intenzita je pak ponechána na fantazii čtenáře: „Zato, što ste rekli da su muhe zapljuvale (rekli ste ružniju riječ) našeg cara. Zapamtit ćete vi našega cara!“ – v překladu „Za to, že jste řekl, že mouchy poplivali (řekl jste ošklivější slovo) našeho císaře pána. Oni vám už toho císaře pána vyženou z hlavy!“ (Hašek 1929a, s. 16).

Zvláště problematickou část překladu představuje cenzura těch míst, v nichž je, ať už aluzivně, či explicitně, artikulována kritika moci a politických činitelů. Děj Haškova románu se odehrává v posledních letech Rakouska-Uherska a je primárně vázán k tomuto kulturnímu a ideologickému kontextu. Už jen tento fakt byl jistě pro chorvatské (jugoslávské) vydání polehčující okolností. Nový stát do značné míry vznikl na rozvalinách neoblíbené monarchie, v níž slovanské národy, Chorvaty nevyjímaje, jen velmi

komplikovaně a s nepříliš výraznými úspěchy bojovaly za svou rovnoprávnost.

Haškova satira na rakousko-uherský establishment a tehdejší vládce byla proto pro jugoslávský režim přijatelná, a lze dokonce říci žádoucí, proto nepřekvapuje, že v překladu zůstala i explicitní zmínka o (rakouské) cenzuře (srov. např. Hašek 1929a, s. 87; 133–134; 1929b, s. 170; 1929c, s. 13; 1929c, s. 66). Cenzura tedy ve sledovaném překladu zachovala mnohá místa, kde se parodoval či byl jinak negativně zachycován rakousko-uherský režim, ale zpravidla bylo škrtnuto či měněno to, co mohlo mít univerzální platnost, co svým sémantickým obsahem bylo možno vztáhnout k jakékoliv (autokratické) moci. V takových místech býval zmenšován sémantický obsah, respektive docházelo ke konkretizaci těch politicky potenciálně kritických nebo satirických pasáží, které mají univerzální charakter, jelikož by hrozilo, že by tato místa mohlo dobové chorvatské publikum vztáhnout i na tehdy aktuální moc, např.:

„Vůbec,“ řekl jedno-
roční dobrovolník,
ukrýváje se pod deku,
„všechno v armádě
smrdí hnilobou.“
(s. 267)

Uopće, – završavao
je jednogodišnji
dobrovoljac zavi-
jajući se u ćebe, –
u austrijskoj vojsci
sve smrdi na trulež.
(Hašek 1929b, s. 88)

Vůbec, – řekl jedno-
roční dobrovolník,
ukrýváje se pod
deku, – v rakouské
armádě všechno smrdí
hnilobou.

Cenzoři přesto ve větší míře směřovali spíše k principu vypouštění pasáží, jak potvrzují i následující příklady:

Vracela se slavná historie římského panství nad Jeruzalémem. Vězně vyváděli i představovali je před Piláty roku 1914tého dolů do přízemku. A vyšetřující soudcové, Piláti nové doby, místo aby si čestně myli ruce, posílali si pro papriku a plzeňské pivo k Teissigovi a odevzdávali

nové a nové žaloby na státní návladnictví. Zde mizela povětšinou všechna logika a vítězil Š, škrtil Š, blbl Š, prskal Š, smál se Š, vyhrožoval Š, zabíjel Š, a neodpouštěl. Byli to žongléři zákonů, žreci liter v zákonících, žrouiti obžalovaných, tygři rakouské džungle, rozměřující sobě skok na obžalovaného podle čísla paragrafů (Hašek 2011a, s. 24).

Dělal nejrozmanitější hokuspokusy, aby usvědčil obžalované ze zločinů, o kterých se těm nikdy nezdálo. Vymýšlel si urážky veličenstva a vymyšlené inkriminované výroky přiřkl vždy někomu, jehož obžaloba či udání na něho se ztratilo v tom nepřetržitém chaosu úředních akt a přípisů (Hašek 2011a, s. 85).

Písecký rytmistř byl muž velice úřední, důsledný v pronásledování podržovaných, znamenitý v byrokratických věcech (Hašek 2011a, s. 247).

„A nyní chápete, že jste korunovaný vůl?“

Má se sice tak říkat jen králům a císařům, ale ani prostý štábní profous, hlava nekorunovaná, nebyl s tím spokojen (Hašek 2011a, s. 89).

Zvýrazněné části textu jsou v chorvatském překladu vynechány (srov. Hašek 1929a, s. 28; 1929a, s. 99; 1929b, s. 65; 1929a, s. 104). Eliminace byla, jak jsme ukázali, obvyklá cenzorská strategie. V jiných případech, pokud to samozřejmě kontext dovoľoval, byla využita substituce, případně sémantické rozšíření významu:

Byl jednou jedno-
ročák statný,/ ten
za vlast, krále svého
pad/ a příklad
podal druhům
zdatný,/ jak za vlast
třeba bojovat./
Hle, mrtvolu již na
lafetě nesou,/ na
prsa hejtman dal
mu řád, / modlitby
tiché ku nebi se
vznesou/ za toho,
který za vlast pad.
(s. 268–269)

„Milý příteli,“
vykládal dál, „pozo-
rujeme-li to všechno
v měřítku naší milé
monarchie [...].
(s. 270)

Pan Palivec se urazil
a řekl, že zde není
kvůli nějakému
pitomému arcivévo-
dovi, ale kvůli císaři
pánu. (s. 20)

Dobrovoljac jedan htio
junak biti,/ Pa je za svog
cara na bojištu pao./
I svima je tako dobar
primjer dao,/ Kako za
svog cara treba krvcu
liti./ Kad na lafet hladni
postaviše tijelo, / Na
prsima zlatni orden mu
se sjao./ Molitve se mole,
služi se opijelo,/ Nad
herojem, što je za svog
cara pao. (Hašek 1929b,
s. 89–90)

– Dragi druže, – razvijao
je on dalje svoje misli, –
ako dobro pogledamo po
ovoj našoj širokoj i obo-
žavanoj monarhiji [...].
(Hašek 1929b, s. 80)

Palivec se skoro osjetio
uvrijedjen i izjavio, da
on ne sjedi ovdje zbog
kojekakovih šugavih
nadvojvoda, nego po
milosti njegovog cesarsko-
-kraljevskog veličanstva.
(Hašek 1929b, s. 23)

Byl jednou jedno-
ročák statný,/ ten
za císaře svého na
bojišti pad,/ a pří-
klad podal druhům
zdatný,/ jak za císaře
třeba bojovat./ Hle,
mrtvolu již na lafetě
nesou,/ na prsa
připadl mu řád,/
modlitby tiché ku
nebi se vznesou/ na
toho, který za císaře
pad.

– Milý příteli,“
vykládal dál, – pozo-
rujeme-li to všechno
v měřítku naší
širošířé a zbožňované
monarchie [...].

Pan Palivec se urazil
a řekl, že zde není
kvůli nějakým pito-
mým arcivévodům,
ale z milosti jeho
císařsko-královského
veličenstva.

2. Začarovaný kruh aneb Švejk v Chorvatsku dnes

Je poněkud paradoxní, že současná chorvatská recepce *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* probíhá ve znamení toho, co poznamenalo její samotné počátky – tedy cenzury. Přestože existují překlady Ljudevita Jonkeho a Nady Gašić, které vyšly dohromady v šesti vydáních, dnes je pro chorvatské čtenáře nejdostupnější elektronické vydání Haškova románu právě v překladu Boška Vračareviće,¹⁵

který byl uveřejněn na webovém portálu *e-lektire*. Na webových stránkách je napsáno, že zmíněný portál byl spuštěn v roce 2009 z iniciativy chorvatského Ministerstva školství, realizaci projektu dostaly na starost Nakladatelství Bulaja a Chorvatská akademická a výzkumná síť (CARNET; viz Povijest Portala e-lektire. E-lektire 2024), za finanční podpory dalších významných kulturních institucí, jako jsou Ministerstvo kultury či Národní a univerzitní knihovna. Elektronické vydání *Švejka* je dostupné v podstatě každému – stačí mít AAI@EduHr elektronickou identitu (kterou v Chorvatsku mají všichni žáci základních a středních škol a členové akademické obce), přičemž na portál se mohou registrovat a jeho obsah využívat i všichni další uživatelé i bez zmíněné elektronické identity. Ovšem jaký je *Švejk*, který je dnes lehce dostupný každému čtenáři v Chorvatsku? Na portálu *e-lektire* je vedle tohoto elektronického vydání následující poznámka: „Uveřejňujeme starý, ale ‚sršivý‘ překlad Boška Vračareviće, který ve své ‚Zábavné knihovničce‘ vydala Nadace tiskárny Národních novin. Překlad a pravopis redigoval, pro současnost upravil a poznámky sestavil Zvonimir Bulaja.“¹⁵ Nechám stranou více než odvážné tvrzení, že se jedná o „sršivý“ překlad, a krátce se zastavím u poznámky, která se vztahuje na redakci a modernizaci překladu a pravopisu. Již prvních pár stran tohoto vydání popírá, že by v textu skutečně byla provedena redakce a úprava pro současnost. Bez výjimky všechna místa, která byla cenzurována v původním překladu románu, zůstala cenzurována i zde, všechny hojné faktické (sémantické) chyby překladu jsou přítomny i nadále. Jazyk je modernizován pouze nepatrně, takřka

15 Toto elektronické vydání opět obsahuje Ladovy ilustrace, ale i Vaňkův autorský text, což je praxe, od které se nejen v Česku již upustilo.

16 Tato verze překladu je dostupná na adrese: <https://lektire.skole.hr/djela/dozivljaji-dobroga-vojaka-svejka-za-svjetskoga-rata/>.

sporadicky, nedůsledně a zcela nedbale. V tomto vydání jsou zachovány mnohé dobově běžné jazykové prostředky, které jsou v rozporu se současnou jazykovou praxí, např. srbismy („voz“, „sprat“, „opklada“, „bezuslovno“ ad.), archaismy („od veće česti“ – „z větší části“ – jako překlad „povětšine“, „služak“ – „služebník“ – namísto „sluga“ – „sluha“ – „odjedared“ – „hnedle“ – jako překlad „najednou“, „nikakov“ – „nijakýž“ – namísto „nikakav“ – „nijaký“ – ad.), psaní čárky před částicí „da“.¹⁷ Důkladná redakce by znamenala i početné zásahy do přepisu českých toponym a proprií, neboť i zde se stejně jako ve vydání z roku 1929 vyskytují ve fonetickém tvaru¹⁸ (ovšem opět v nedůsledném provedení). To bylo dobově také celkem běžné, ale je to proti dnešní jazykové normě. Totéž platí pro slova přejatá, zejména germanismy, které však nejsou překládány s ohledem na dobový společensko-politický kontext a všeobecně rozšířenou znalost německého jazyka mezi tehdejšími čtenáři. Přesto dnešnímu průměrnému chorvatskému čtenáři mnohé tyto výrazy již nebudou srozumitelné a od odpovědného redaktora bychom očekávali, že překlad z roku 1929, když už se pro něj rozhodl, přizpůsobí profilu *dnešního* čtenáře vložím poznámek s překlady do chorvatštiny.

Nedůslednost a nedbalost při překladu, hojnost nepochopených významů, cenzura a stylové zploštění – to jsou hlavní charakteristiky prvního chorvatského vydání

17 V této otázce je přece na několika místech vidět zásah redakce, ten však představuje spíše výjimku či pouhý odklon od dominantního principu neredigování. Srov. např. proměnu věty: „Švej se baš sprema, da naruči i drugu čašu [...]“ (Hašek 1929a, s. 53) na „Švej se baš spremao naručiti i drugu čašu [...]“ – „Švej se chystal objednat i druhou sklenku [...]“ (Hašek 1929a, s. 31).

18 Např. „Vodnjani“ („Vodňany“), „Protivin“ („Protivín“), „Tabor“ („Tábor“), „Karlin“ („Karlín“), „Zabjeklice“ („Záběhllice“), „Prohaska“ („Procházka“), „Vaclav“ („Václav“) aj.

Švejka. A bohužel také toho posledního, elektronického vydání.¹⁹ Vračarevićův překlad se všemi jeho komplexními nedostatky, po dlouhá desetiletí pro čtenáře nedostupný, potopen hluboko pod povrch živé literární recepce, která vyžaduje kontakt mezi textem a čtenářem, je najednou po osmdesáti letech revitalizován. Chorvatské publikum se tak dočkalo zpřístupnění překladu nejméně zdařilého, překladu, který představuje pouze vybledlou kopii původního díla. Kruh recepce je tím uzavřen a jsme v něm, ať chceme nebo nechceme, odsouzeni k cenzorským zásahům, nejasnostem a překladatelské nedbalosti. Pro opuštění tohoto uzavřeného kruhu by byl zapotřebí nový a adekvátní překlad Haškova románu, jehož iniciace by mohla být podpořena i vědomím o hrubých nedostacích překladu Boška Vračareviće. S ohledem na aktuální stav v nakladatelském odvětví i chorvatské kultuře obecně a s přihlédnutím k všeobecné dostupnosti elektronického vydání *Švejka* jako dlouhodobě nejlevnějšího řešení, ovšem něco takového v dohledné době asi nelze očekávat.

Prameny

Hašek, Jaroslav: *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za svjetskoga rata. I. knjiga: U pozadini.* Zaklada tiskare Narodnih novina, Zagreb 1929a, přel. B. V. [Boško Vračarević].

Hašek, Jaroslav: *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za svjetskoga rata. II. knjiga: Na fronti.* Zaklada tiskare Narodnih novina, Zagreb 1929b, přel. B. V. [Boško Vračarević].

19 Dne 12. prosince 2024 jsem se elektronickou cestou obrátil na Ministerstvo školství, Ministerstvo kultury a samotný portál *e-lektira* s dotazem na nekritické použití a uveřejnění Vračarevićova překladu. Přestože jsem do svého dopisu shrnul všechny klíčové nedostatky uvedeného překladu a dotazoval se na vysvětlení, do publikování tohoto textu jsem neobdržel žádnou odpověď.

- Hašek, Jaroslav:** *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za svjetskoga rata. III. knjiga: Slavno vojevanje.* Zaklada tiskare Narodnih novina, Zagreb 1929c, přel. B. V. [Boško Vračarević].
- Hašek, Jaroslav:** *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za svjetskoga rata. IV. knjiga: Produženje slavnog vojevanja.* Zaklada tiskare Narodnih novina, Zagreb 1929d, přel. B. S. Vračarević [Boško Vračarević].
- Hašek, Jaroslav:** *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za Svjetskog rata: roman u četiri dijela.* Sv. 1. Zora, Zagreb 1953a, přel. Ljudevit Jonke.
- Hašek, Jaroslav:** *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za Svjetskog rata: roman u četiri dijela.* Sv. 2. Zora, Zagreb 1953b, přel. Ljudevit Jonke.
- Hašek, Jaroslav:** *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za Svjetskog rata: roman u četiri dijela.* Matica hrvatska, Zagreb 1965, přel. Ljudevit Jonke.
- Hašek, Jaroslav:** *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [online]. 1. a 2. díl. Městská knihovna v Praze, Praha 2011a. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/55/svejk_1_a_2.pdf. [Přístup: 26. 10. 2024].
- Hašek, Jaroslav:** *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [online]. 3. a 4. díl. Městská knihovna v Praze, Praha 2011b. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/57/67/85/svejk_3_a_4.pdf. [Přístup: 26. 10. 2024].
- Hašek, Jaroslav:** *Doživljaji dobrog vojaka Švejka za svjetskoga rata.* Přel. Boško Vračarević. Dostupné z: https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/04/hasek_svejk.pdf. [Přístup: 20. 5. 2024].

Literatura

- Babić, Stjepan:** Još o vojaku. Zbog čega riječi vojnik i vojak nisu isto-značnice?. *Hrvatski vojnik*, 1992, č. 18, s. 52.
- Berndorfer Vračarević, Darja.** *Teatroslov.* Dostupné z: <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=31265&jezik=lat>. [Přístup: 14. 12. 2024].
- Boško Vračarević.** *Teatroslov.* Dostupné z: <https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=31342>. [Přístup: 14. 12. 2024].
- Gašić, Nada:** Alternativna lektira: U obranu Švejka, gospodo!. *Kritika h, d, p*, 14. května 2021. Dostupné z: <https://kritika-hdp.hr/alternativna-lektira-u-obranu-svejka-gospodo/>. [Přístup: 17. 5. 2023].
- Hrvatski jezični portal.* 2006. Dostupné z: <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>. [Přístup: 10. 12. 2024].
- Ivačić, Matija:** Recepcepcija tiskanih knjižnih izdanja Jaroslava Haška u Hrvatskoj. *Književna smotra*, 2023, č. 210(4), s. 65–72.

- Jergović, Miljenko:** Vinaver i Jonke, dva Švejska za jednog čitatelja. *Društvo hrvatskih književnih prevodilaca*, 27. dubna 2022. Dostupné z: <http://www.dhkp.hr/home/objava/27744>. [Přístup 10. 8. 2024].
- Jonke, Ljudevit:** *Jaroslav Hašek i njegov Švejk*. In: Jaroslav Hašek: Doživljaji dobrog vojaka Švejska za Svjetskog rata: roman u četiri djela. Sv. 2. Zora, Zagreb 1953, s. 457–464.
- Jonke, Ljudevit:** *Jaroslav Hašek i njegov Švejk*. In: Jaroslav Hašek: Doživljaji dobrog vojaka Švejska za Svjetskog rata. Matica hrvatska, Zagreb 1965, s. 967–968.
- Jurkić Sviben, Tamara:** *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine*. Doktorski rad. Zagreb 2016. Dostupné z: http://bib.irb.hr/datoteka/919507.Tamara_Jurki_Sviben_Doktorski_rad.pdf. [Přístup: 26. 10. 2024].
- Kvapil, Dušan:** Problemi prevodjenja Hašekovog „Švejska“ na srpskohrvatski jezik, posebno na njegovu istočnu varijantu. *Acta Universitatis Carolinae – Philologica*, 1981, č. 4–5, s. 175–180.
- Matković, Hrvoje:** *Povijest Jugoslavije (1918 – 1991 – 2003). Drugo, dopunjeno izdanje*. Naklada P. I. P. Pavičić, Zagreb 2003.
- Németh Vítová, Lenka:** Polské překlady Osudu vojáka Švejska a polský Švejk. In: Jiří Hrabal (ed.): *Švejk ve střední Evropě*. Univerzita Palackého, Olomouc 2016, s. 99–106.
- Novak, Božidar:** *Hrvatsko novinarstvo u 20. stoljeću*. Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb 2005.
- Petrović Korda, Aleksandra:** Osud srbského překladu knihy Hovory s T. G. Masarykem. *Slavica litteraria*, 2019, s. 47–53.
- Povijest Portala e-lektire. *E-lektire*. Dostupné z: <https://lektire.skole.hr/povijest-elektira/>. [Přístup: 11. 12. 2024].
- Ramet, Sabrina P.:** *Tri Jugoslavije. Izgradnja države i izazov legitimacije 1918–2005*. Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb 2009, přel. Vesna Racković a Mirjana Valent.
- Sesar, Dubravka:** Treba li ponovno prevoditi Švejska i kako?. *Filologija*, 1995, č. 24–25, s. 311–316.

K otázce přeložitelnosti Čepových próz do francouzštiny. Několik poznámek k francouzskému překladu Čepovy *Hranice stínu*¹

Jan Zatloukal

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

*Čepova velikost z velké části spočívá právě
v jeho jedinečné, sotva přeložitelné češtině*

Alexander Heidler (1980, s. 6).

V roce 1957 napsal Jan Čep v exilu francouzský text, jímž se snaží vypořádat s otázkou, kterou položil v titulu stati: „Musí se spisovatel nezbytně vyjadřovat svým mateřským jazykem?“ (Čep 2024, s. 175–181). Zachycuje v něm svou zkušenost s psaním v cizím jazyce a s překladem své povídky *Cikáni* z francouzštiny do češtiny. V textu mimo jiné zdůrazňuje jedinečnost mateřského jazyka, který je mnohdy nepřevoditelný do jazyka jiného:

Každý ví – přinejmenším ten, kdo se někdy pokoušel něco vytvořit, dát vnitřnímu vesmíru tvar –, že v jistém smyslu se slovo rodí v téže chvíli, ne-li před *tím*, co nazýváme myšlenkou. Řeč – kterou jsme přijali takřka v mateřském lůně – řeč jedinečná, nepřeložitelná, obtížená

1 Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2024_011).

melodickými, citovými a metafyzickými hodnotami (Čep 2024, s. 176).

Tvrzení, že próza Jana Čepa je jen stěží přeložitelná do cizího jazyka, se objevuje poměrně brzy a sám autor si specifčnosti své tvorby, která se překladu vzpouzí, byl dobře vědom. V našem příspěvku nejprve shromáždíme několik relevantních názorů na problematiku převoditelnosti/nepřevoditelnosti prózy „básníka jitřního zraku“ do jiného jazyka. Následně se zaměříme na francouzský překlad Čepova románu *Hranice stínu* a poukážeme na to, zda a v čem se francouzská verze liší od českého originálu. V neposlední řadě se obecněji zamyslíme nad přeložitelností či nepřeložitelností (převoditelností či nepřevoditelností) Čepových textů do francouzštiny a vůbec do cizího jazyka. Zcela stranou, neboť jde o problematiku, která by si vyžadovala samostatnou studii, zde ponecháme hodnocení Čepovy literární francouzštiny, tedy textů, které autor napsal přímo ve francouzštině.

Již od 30. let, kdy byly některé autorovy povídky přeloženy v pražských francouzských časopisech, si autor sám uvědomoval obtížnou převoditelnost svého díla do cizích jazyků. Když v roce 1933 Michel-Léon Hirsch, budoucí překladatel Březiny, Čapka, Halase či Hostovského, uveřejnil v *Revue française de Prague* svůj překlad povídky *Cesta na jitřní* (č. 60, 15. červen 1933, s. 90–95), popisuje Čep v dopise příteli Pourratovi obtíže překladu, který „má daleko k tomu postihnout všechny nuance originálu“ (Čep – Pourrat 2021, s. 59). Problematiky eventuálního překladu svého díla se dotýká také v korespondenci s francouzskou přítelkyní, Madelaine Monzerovou, které v dopise z 19. září 1946 nastiňuje specifický charakter své prózy:

Velmi dobře si uvědomuji, co schází mým prózám: chybí jim prvek čistě epický, vnější děj. Po pravdě řečeno,

neděje se v nich skoro nic. Sám neumím říct, jestli mi nezáleží na tom, abych vyprávěl „příběhy“ v obvyklém slova smyslu, nebo jestli toho nejsem schopen. [...] Tento nedostatek [...] mi pravděpodobně zabrání, abych byl úspěšně přeložen do cizích jazyků. Kvalita mé prózy (je-li tam jaká kvalita) je příliš provázána s povahou a vlastnostmi mého rodného jazyka (Čep 2016, s. 253).

Obtížnou přeložitelnost Čepova jedinečného jazyka potvrzují i jeho přátelé v exilu. Čepův spolupracovník v RFE, Alexander Heidler, v bilančním článku k Čepovým šedesátinám píše: „Tato barevná, hudebná, štavnatá, jadrná, chutná, voňavá a vždy jemná čeština je ovšem velký kříž Čepových překladatelů; a můžeme snad říci: až dosud bezděčná překážka opravdového mezinárodního ohlasu jeho díla“ (Heidler 1962, s. 245).²

V podobném duchu se vyjadřovali i mnozí další Čepovi čeští přátelé. Například Egon Hostovský v anglicky psaném textu nejenže upozorňuje na symbolickou a spirituální rovinu Čepových textů, která sama o sobě klade na překladatele vysoké nároky, ale přináší také zajímavý postřeh týkající se recepce Čepových překladů zahraničními čtenáři, francouzským filozofem existence Gabrielem Marcelem a anglickým romanopiscem Grahamem Greenem:

Čep is one of the writers, known to any nation, who lose more in translation than do poets. The difficulty lies less in Čep's enormous vocabulary than in his themes, so innocuous on first sight. The words are doubly symbolic, even

2 Obdobně se vyjadřuje Heidler i v článku „Jan Čep a francouzská literatura“ publikovaném v *Českém slovu* až v roce 1980: „Čepova velikost z velké části spočívá právě v jeho jedinečné, sotva přeložitelné češtině“ (Heidler 1980, s. 6).

as are the themes, inseparable from action and setting as the soul is from the body. Čep's translators, to do him justice would have to be poets and philosophers to boot.

Interestingly, two noted foreigners who know Čep personally – Gabriel Marcel [...] and Graham Greene [...] have expressed quite identical views of Čep, as if they had agreed upon them mutually. From the scanty material available to them in translation, they both had the impression that the poem was being sung at a great distance, divined rather than heard. Thus, to understand Čep, to be carried away by him, he should be read in Czech (Hostovský 1962, s. 7).

Uzavřeme tato hodnocení Čepových překladů tvrzením Bedřicha Fučíka, pro něhož Čepovo dílo sdílí osud Máchova *Máje* – je nemyslitelné mimo kontext rodné češtiny:

Z Čepova slova, galvanizovaného českou atmosférou až do kořenů hlásek, se při překladu jeho „kalendářových“ dějů [...] vytratilo všechno, co tvoří jejich estetickou a básnickou podstatu. [...] idea pomíjivosti vyjádřená čarovným jazykem musí i při nejlepším přetlumočení vyjít matně, neurčitě (Fučík 1992, s. 230).

Francouzský překlad *Hranice stínu*

Hranice stínu, jediný román Jana Čepa, román o návratu do rodného kraje, o hledání identity, o napravování rodových trhlin, byl brzy po svém vydání v roce 1935 přeložen do němčiny, nizozemštiny a chorvatštiny. Již v 30. letech se uvažovalo i o překladu do francouzštiny, hlavní úsilí o francouzské vydání však autor vynaloží až po svém odchodu do emigrace v srpnu 1948. Překlad, provedený Madeleine Monzerovou a revidovaný samotným autorem, však nebude přijat

v žádném z oslovených nakladatelství, přičemž jedním z opakujících se důvodů tohoto nepřijetí je stylistická nedostatečnost a monotónnost textu (srov. Zatloukal 2005). Srovnajme nyní podrobněji francouzský překlad s českým originálem a pokusme se zodpovědět otázku, nakolik jsou ekvivalentní.³

Text jako makrostruktura: redukce textu, druhy eliminací

Z hlediska makrostruktury francouzský překlad na první pohled nevykazuje zásadní odlišnosti oproti českému originálu. Je identicky rozdělen do 13 kapitol, je zachována většina kulturních reálií včetně antroponym a toponym s výjimkou odstranění diakritiky, není zde patrná ani snaha po nějaké zásadnější adaptaci textu pro cílového, tedy francouzského čtenáře. Zatímco ve francouzském textu nenalezneme žádné amplifikace (např. ve smyslu explikací) ani zásadní deformace ve smyslu přepsání, přestylizování původního textu, v otázce redukce je tomu zcela jinak. V celém překladu jsme napočítali více než 55 eliminací v rozsahu věty, odstavce, či dokonce několika odstavců. Jejich cílem bylo bezpochyby text románu více dynamizovat a tím jej zatraktivnit pro cílového čtenáře. Podívejme se nyní blíže na některé z nich a vyhodnoťme, jestli tento cíl naplňují. Pro větší názornost vyznačujeme eliminované pasáže modrou barvou.

Ponecháme-li stranou zcela logické potlačení uvozovacích vět u přímé řeči typu „řekl stařec“ či „odpověděl Prokop“, které přispívají k většímu spádu, akceleraci příběhu, konstatujeme nejprve eliminaci pasáží, které odrážejí

3 Srovnávali jsme český originál románu *Hranice stínu* publikovaný v souborném šestisvazkovém vydání připraveném Bedřichem Fučíkem a Mojmírem Trávníčkem (*Hranice stínu*, Brno Proglas, 1996) s francouzským překladem ve formě strojopisu uloženém ve fondu Vladimíra Pešky Ústavu slavistických studií v Paříži.

duševní rozpoložení postav, jejich prožívání a emoce, ale také lyrizujících popisů přírody a venkovské krajiny. Tak je tomu třeba v případě, kdy se navrátilce Prokop stává v Jelení učitelem a poprvé stane před třídou svých žáků:

Český originál

Řídící mu podal ruku a odešel ukláněje se, on pak zůstal sám před řadami vážných očí, které čekaly na jeho první otevření úst.

Pronikla ho najednou radost, z těch dvaceti živých bytostí, vydaných jeho vlivu; bude je moci hníst a ohýbat, sklánět se nad prvními pupeny dospívajícího tajemství. (s. 28)

Francouzský překlad

Řídící mu podal ruku a odešel ukláněje se, on pak zůstal sám před řadami vážných očí, které čekaly na jeho první otevření úst.

Podobně v šesté kapitole románu, kdy dochází ke klíčové scéně setkání Prokopa s jeho devadesátiletým dědem, vidíme tři závěrečné odstavce slity do jednoho, přičemž opět to jsou zejména Prokopovy pocity, o které je francouzský čtenář ochuzen včetně důležité závěrečné věty stvrzující univerzálnost lidské hodnoty a důstojnosti:

Český originál

Jakmile byli venku, začal farář Stoklas mluvit o věcech lhostejných, jako by uhadoval vnitřní zmatek svého spolčeníka. **Ha-břiny byla obec velmi pokročilá:** každých deset kroků hořela svítlna **a oba chodci si všimli s jistým překvapením, že se v jejich světle jemně čeří mlhovitá prška. Hlína se jim lepila na po-dešve, když stoupali ke kostelu.** Prokop cítil přese všechno jistou úlevu. Velké kapky ho příjemně

Francouzský překlad

Jakmile byli venku, začal farář Stoklas mluvit o věcech lhostejných, jako by uhadoval vnitřní zmatek svého spolčeníka. Každých deset kroků hořela svítlna a v jejich světle [se] jemně čeří mlhovitá prška.

bodaly do horečného čela. Ani si neuvědomoval, že klouže na sva-hovitě cestě. Málem by byl nabídl svému společníkovi, aby šli na hlt do hospody – tak se cítil unášen podivným nadšením, jehož pod-statu dobře nerozeznával.

Co ho nejvíce ohromilo, to byl nevýslovný dotek jistoty, že člověk zůstává přes převraty a pohromy, které mohou být jenom pomíjivé. (s. 60)

Dalším případem velmi častých redukcí jsou elimi-nace pasáží, v nichž některý z hrdinů ve formě polopřímé řeči či vnitřního monologu dává průchod svým skrytým myšlenkám či nevysloveným reflexím. Jako příklad nám poslouží pasáž věnovaná vztahu Prokopova přítele, Jana Šimona s Jiřinou Vaňkovou. Její závěr v polopřímé řeči vyjadřující Šimonův zmatek ve francouzském textu chybí:

Český originál

Jan Šimon byl zasažen hloub, než se domníval, ale všechny jeho pokusy, získat ji něžnou pozorností, odbývala Jiřina vý-směchem. [...] Jan Šimon ne-rozuměl ničemu: je to hloupá venkovská koketa, která si dělá bláznů z mužských jenom proto, že si uvědomuje svou moc nad nimi, nebo ji k tomu má něco jiného? (s. 65)

Francouzský překlad

Jan Šimon byl zasažen hloub, než se domníval, ale všechny jeho po-kusy, získat ji něžnou pozorností, odbývala Jiřina výsměchem.

Domníváme se, že podobné eliminace textu příliš ne-prospívají, ale naopak jej zplošťují jak z hlediska textové vrstevnatosti, tak z hlediska možnosti hlouběji nahlédnout do nitra postav a do vztahů mezi nimi.

Jako paradoxní se nám jeví skutečnost, že Čep odstraňuje i pasáže, které vyjadřují jeho intimní přesvědčení spisovatele, jehož dílo koření z křesťanského étosu a humanismu. Z následujícího úryvku, který popisuje Prokopovo pokušení pro literaturu, je amputována pouze jedna věta, která má ovšem zásadní význam, neboť ji můžeme číst jako hutnou zkratku vyjadřující Čepovu koncepci literatury:

Český originál

Začalo ho pokoušet slovo, zatoužil stavět architektury ze slov, tak jako se stavívaly z kamení chrámy. *Lidský osud ve věčnosti – kéž by to mohl vyjádřit tak, jak se to ještě nikomu nepodařilo.* (s. 26)

Francouzský překlad

Začalo ho pokoušet slovo, zatoužil stavět architektury ze slov, tak jako se stavívaly z kamení chrámy.

Podobně Čep vypouští také pasáž o křesťanské lásce, která mu patrně připadala příliš explicitní. Čep jistě nechtěl být vnímán Francouzi pouze či především jako katolický spisovatel, a podobně otevřeně konfesní formulace by k podobnému zaškatulkování mohly přispět.

Český originál

Prokop jde najednou s větší láskou po kraji úvozové cesty, jejíž drn se už omlazuje, a hlasy dětí, které běží kousek vpředu, se pro něho mísí se zajímavým zpěvem skrívánčím. *Chápe víc než kdy jindy, že největším ze všech přikázání je láska; láska, která se vrhá na váhu celá, nepočítajíc svých obětí, a která bere osud milované bytosti za svůj. Jedno slovo znělo v jeho srdci, jméno všech jmen, které dává smysl všemu, co jest a co umírá.* (s. 85)

Francouzský překlad

Prokop jde najednou s větší láskou po kraji úvozové cesty, jejíž drn se už omlazuje, a hlasy dětí, které běží kousek vpředu, se pro něho mísí se zajímavým zpěvem skrívánčím.

Při registraci různých textových eliminací jsme narazili na další zajímavý paradox. Ústředním tématem Čepova románu je návrat intelektuála do rodného venkovského kraje, idea rodu v duchovním smyslu, kdy osudy jednotlivých postav se doplňují a prolínají, možno dokonce říci, že se uskutečňují skrze sebe navzájem. Ostatně celé Čepovo dílo se inspiruje katolickým konceptem „communia sanctorum“, onou sítí vztahů a vazeb, která propojuje živé s mrtvými, minulost s přítomností a budoucností. Překvapením je proto skutečnost, že právě tato tematická linie je ve francouzském překladu citelně oslabena četnými eliminacemi. Uvedme několik příkladů.

První úryvek je situován bezprostředně po Prokopově návratu do rodné vesnice. Z francouzské verze je odstraněna otázka, kterou si v duchu Prokop klade a která zde má anticipační funkci, neboť navozuje hlavní témata celé knihy, jako jsou hledání identity, své pravé podoby, snaha po znovunalezení smyslu života:

Český originál

At' dělá co dělá, nemůže si zapřít, že to není krajina jako jiné, že od ní cosi čeká. **Přišel sem jako člověk, který ztratil směr své cesty a teď chce vkročit do svých dětských šlépějí, aby ho vyvedly?** (s. 21)

Francouzský překlad

At' dělá co dělá, nemůže si zapřít, že to není krajina jako jiné, že od ní cosi čeká.

Druhý příklad pochází z 6. kapitoly, v níž se odehraje první setkání mezi Prokopem a jeho devadesátiletým předkem. V úvodní scéně se Prokop v doprovodu faráře Stoklase blíží k domu starce. Zatímco vnější děje a časoprostorový rámec jsou ve francouzském překladu věrně zachovány, děje vnitřní, to, co se odehrává v nitru krácejících postav, jsou eliminovány, či alespoň zásadně redukovány.

Francouzský čtenář se tak sice dovídá způsobem zcela vnějším, deskriptivním, že oba přátelé jsou hluboce zneklidnění, ale je ochuzen o vnitřní monology, které mnohem intenzivněji nechávají nahlédnout do jejich nitra, protože podrobněji rozkrývají jejich obavy, pochyby, vnitřní zmatky. Francouzský text se tak stává oproti originálu statictější, explicitnější, monotónnější. Z hlediska struktury textu jsou sloučeny dva původní odstavce v jeden.

Český originál

Farář Martin Stoklas kráčel vedle něho, také trochu zamýšlený, a zabodával silně okovaný hrot své hole do nízkého svahu, který se drobil. Obul si boty s holínkami, ale zimník měl rozepjatý a každou chvíli sundával klobouk a přejížděl si rukou po čele. **Jaká příhoda!** Proč se nechává vléci tímto ztřeštěncem, když si nedovede vůbec představit, jakou má mít účast v tom shledání **děda a vnuka, kteří se neznají?** Zmocnila se ho pochybnost – nebo spíše strach, že jejich slova už nebudou moci proniknout obal mlčení a samoty, který už léta odděluje starce od ostatních lidí. A i když pochopí, co mu budou moci říci? Co z toho může přijít pro tohoto mladého muže, který snad od toho čeká důležitou změnu v svém životě?

Jeho společník byl zmítán touž nejistotou. Celá věc se mu najednou zdála směšná a malicherná. Je tady cizincem, a nikdo to nemůže

Francouzský překlad

Farář Martin Stoklas kráčel vedle něho, také trochu zamýšlený, a zabodával silně okovaný hrot své hole do nízkého svahu, který se drobil. Obul si boty s holínkami, ale zimník měl rozepjatý a každou chvíli sundával klobouk a přejížděl si rukou po čele. [...] Proč se nechává vléci tímto ztřeštěncem, když si nedovede vůbec představit, jakou má mít účast v tom shledání [...] Jeho společník byl zmítán touž nejistotou.

změnit. Stařec, kterého za chvíli uvidí, je pro něho cizincem a jeho paměť je zata-rasena vzpomínkami, v kterých on nemá účasti. (s. 56)

Nakonec v 9. kapitole je zcela eliminována důležitá pasáž, ve které si Prokop uvědomuje svou roli vůči svému dědovi, roli jakéhosi usmířovatele mezi dědem a jeho dcerou, svou matkou:

Český originál

Prokopovi se náhle svírá srdce: jako by si byl teprve teď doopravdy uvědomil zlomenou linii jejího života a jeho zamlčenou bolest. A najednou mu bylo jasno, proč krouží okolo toho osamělého starce tam dole... Čeká od něho ještě jakési slovo k smutnému příběhu matčinu. A zároveň byl přesvědčen, že stařec potřebuje jeho ještě víc. Nebyl by mohl umřít, kdyby k němu byl Prokop nepřišel a nepřijal to slov z jeho úst. [...] Lidské cesty jsou neviditelně vepsány do mapy tohoto kraje. A moje se připojuje k támhleté přetržené a dokonává její pouť. (s. 86)

Francouzský překlad

Kdybychom již nyní měli naši dosavadní analýzu shrnout, konstatovali bychom, že Čep eliminuje následující pasáže:

1. Uvozovací věty přímé řeči, vedlejší věty rozvíjející větné členy, výrazy abstraktní, redundantní či ne-snadno pochopitelné.

2. Duševní stavy postav, jejich skryté myšlenky, vnitřní monology, lyrické pasáže vyjadřující emoce či přírodní děje.
3. Pasáže odrážející implicitního autora, filozofické, náboženské či umělecké přesvědčení, zejména tam, kde mohl mít autor pocit jejich neústrojnosti, přílišné explicitnosti.
4. Tematickou linii duchovního společenství, rodu, rodného kraje.
5. Časové reminiscence, intratextové vztahy mezi minulostí a přítomností („ještě dnes vidí“, „vzpomínal si“ atp.).
6. Vzácně také pasáže kritizující dobovou venkovskou společnost, její proměny a úpadek v důsledku nástupu modernity, techniky a postupu urbanizace (např. ironizování „uvědomělých“ venkovanů).

V některých případech se nám Čepovy zásahy do textu jeví jako zcela opodstatněné a přínosné pro větší dynamiku textu, jindy máme za to, že eliminace byly provedeny na úkor myšlenkového vyznění románu a jen stěží mohly posloužit jeho snazší recepci. To je zejména případ zeslabení spirituální linie románu a možná až přílišného oslabení lyrického elementu, která vedou ke zploštění textu a jdou v posledku proti autorskému naturelu a záměru.

Příklady kvalitativních změn z 11. kapitoly

Po kvantitativních změnách věnujme na závěr pozornost několika příkladům změn kvalitativních. Stranou ponecháme běžné morfologické transpozice (záměna slovesa za jméno, převedení aktiva do pasiva, změna slovosledu či větného členění atp.) vyplývající z odlišné povahy jazyka výchozího a cílového. Stručně jen poukážeme na dvě

kategorie kvalitativních změn: lexikální a syntaktické (melodické a rytmičné).

Lexikální modifikace spočívají převážně v substituci jednotek specifického jazykového rejstříku lexikálními jednotkami, které v překladu tuto specifčnost postrádají. Jde například o regionalismy, archaismy, slova z hovorového jazyka, a to vše je přeloženo slovy neutrálními, případně zcela vynecháno, což vede přirozeně k nivelizaci a ochuzení francouzského textu:

sedlačení → agriculture

dostanu hosti → avoir des invités

almara → armoire

papuláčci → ∅

V oblasti syntaxe pozorujeme dva typy modifikací, které spolu úzce souvisí. První spočívá v segmentaci a krácení dlouhých vět či souvětí, druhý pak v oslabení, či dokonce absenci větné melodie, tak typické pro Čepovu prózu. Větší segmentace dlouhých vět, často podpořená eliminací některých výrazů, či dokonce celých vedlejších vět, má za cíl vytvořit větší dynamizaci textu, jak jsme to již viděli a jak je patrné i z následujícího příkladu, kdy dvě souvětí originálu jsou převedena na tři jednoduché, úderné věty ve francouzské verzi:

Český originál

Prokop se lehce otrásl, jako by mu byl přeběhl po zádech mráz. Šimon se nehýbal, jeho hlava byla zvrácena dozadu a odrážela se na pozadí večera sinavým obrysem. (s. 99)

Francouzský překlad a zpětná retradukce do češtiny

Procope tressaillit. Simon ne bougea pas. Sa tête renversée dessinait sur le crépuscule ses contours livides.

Prokop se otrásl. Šimon se nehýbal. Jeho dozadu zvrácena hlava se odrážela na pozadí večera sinavým obrysem.

Především však básník v próze, Jan Čep, pracuje s rytmem, větnou melodií, ve své próze využívá zvukových kvalit češtiny, eufonie a aliterací. V následujícím úryvku Čep rafinovaně kombinuje dlouhé vokály, diftongy, sykavky a foném „l“ v různém hláskovém okolí, čímž dosahuje estetického účinku, který se při převedení do cizího jazyka přirozeně oslabuje, nebo ztrácí:

Český originál

Prokop cítil její lahodné kouzlo,
které se rozlévalo v soumraku,
a její smích vzbudil v jeho prstech
pocit čehosi vlnivě same-
tového. (s. 103)

*Francouzský překlad a zpětná
retradukce do češtiny*

Il la sentit comme une matière
velouteuse.

Cítil ji jako sametovou látku.

Barevné rozlišení jednotlivých eufonických prvků zřetelně zachycuje symetrickou strukturu v distribuci délek a diftongů (í-í-é-ou-é-é-ou-í-í-é) i extrémní kumulaci hlásky „l“, která se vyskytuje sedmkrát, a to zejména v kombinacích „vl“ a „zl“, a sykavek, kterých je v úryvku dokonce jedenáct.

Na této větě vidíme zcela názorně, nakolik francouzský překlad nemůže dosáhnout jazykové úrovně českého originálu. Je potlačena dokonale symetrická distribuce kvantit a diftongů „ou“, která v kombinaci s početnými aliteracemi (l, sykavky) vytváří výraznou eufonickou strukturu, která celé odstavce Čepovy prózy přibližuje básni v próze.

Závěrem

Skutečnost, že za Čepova života bylo z jeho díla do francouzštiny přeloženo pouze šest povídek, i předešlé ukázky z překladu *Hranice stínu* ukazují, jak náročný úkol stojí před překladatelem díla Jana Čepa. Z naší předchozí analýzy vyplývá, že ne vždy se zvolená překladatelská řešení

jeví jako optimální a vhodná (případ některých eliminací).
Není pochyb zejména o tom, že francouzský překlad citelně
postrádá zvukové kvality Čepova jazyka, tj. hudebnost, me-
lodický podtext, o kterém mluvil již Bedřich Fučík, s jehož
tvrzením se ztotožňujeme: „Melodický podtext, bez něhož
nelze číst Čechova, se prolíná i u Čepa se slovním materiá-
lem dokonce takovým způsobem, že mnohdy jsou to kom-
ponenty záměnné: melodie se stává hlavní řečí, zatímco text
má funkci recitativu“ (Fučík 1994, s. 114). Nejdeme však tak
daleko, že bychom, v souladu s tezí francouzského filozofa
Maurice Blanchota o radikální nepřeložitelnosti básnického
díla, pokládali dílo myslechovického básníka v próze za
zhola nepřeložitelné.⁴ Jde bezpochyby o překladatelskou
výzvu nejvyššího stupně, která si žádá citlivý přístup k Če-
povu textu, hluboké porozumění jeho fikčnímu a myšlenko-
vému univerzu a v neposlední řadě vytříbený jazykový cit.
Ne vždy jsou všechny tyto předpoklady naplněny. To, jestli
Jan Čep našel svého překladatele v mladém olomouckém
lingvistovi, Samuelu Bidaudovi, který již publikoval na de-
set Čepových povídek ve francouzských literárních časo-
pisech (*Nunc, Atelier du roman, Brèves, Harfang, Traversées*
aj.) a připravuje publikaci rozsáhlejší antologie z jeho díla,
ukáže až čas.

4 Francouzský filozof Maurice Blanchot tvrdí, že básnické dílo je ra-
dikálně nepřeložitelné: „[...] básnické dílo má význam, jehož struktura
je originální a neredukovatelná [...]. První charakteristikou básnického
významu je to, že je svázán, bez možnosti změny, s jazykem, který jej
vyjadřuje“ (cit. z Genette 1982, s. 294).

Literatura

- Čep, Jan:** *Hranice stínu*. Proglas, Brno 1996.
- Čep, Jan:** *La frontière de l'ombre*. Strojopis francouzského překladu *Hranice stínu*. In: Fond Vladimíra Pešky (nezpracováno). Institut d'études slaves v Paříži.
- Čep, Jan:** *Nuit de Noël*. *La Revue française de Prague*, 1933, č. 60 (15. 6.), s. 90–95, přel. Michel Léon Hirsch.
- Čep, Jan:** *Rozptýlené paprsky*. Vyšehrad, Praha 1993.
- Čep, Jan:** *Úvahy emigranta*. CDK, Brno 2024.
- Čep, Jan – Pourrat, Henri:** *Vzájemná korespondence*. CDK, Brno 2021.
- Heidler, Alexandr:** Janu Čepovi k šedesátinám. *Nový život*, 1962, č. 12, s. 244–246.
- Heidler, Alexandr:** Jan Čep a francouzská literatura. *České slovo* 26, 1980, č. 1, s. 6.
- Fučík, Bedřich:** *Čtrnáctero zastavení*. Melantrich–Arkýř, Praha 1992.
- Fučík, Bedřich:** Básník dvojího domova. In týž: *Píseň o zemi*. Melantrich, Praha 1994, s. 108–115.
- Genette, Gérard:** *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Seuil, Paris 1982.
- Hostovský, Egon:** *Hommage to Jan Čep on his sixties birthday*. RFE, Special cultural program, 30. prosince 1962, s. 7. In: Fond Vladimíra Pešky (nezpracováno). Institut d'études slaves v Paříži.
- Kufnerová, Zlata et al.:** *Překládání a čeština*. Nakladatelství H & H, Jinočany 2003.
- Zatloukal, Jan (ed.):** *Francouzští přátelé Jana Čepa*. CDK, Brno 2016.
- Zatloukal, Jan:** Recepce Jana Čepa ve Francii. In: T. Kubíček – J. Wiendl (eds.): *Víra a výraz*. Host, Brno 2005, s. 424–433.

K italskému překladu románu *Podobojí* Daniely Hodrové

Anna Maria Perissutti

Katedra cizích jazyků a literatur Univerzity v Udine

Tento článek je komentářem překladatelské volby italské verze knihy Daniely Hodrové *Podobojí* (*Sotto le due specie*), kterou vydalo udinské nakladatelství Forum v roce 2005 v mém překladu zároveň s překladem jiného autorčina díla, a sice jejího „průvodce“ Prahou *Město vidím* (*Visioni di Praga*), přeloženého Liviem Fioricou. Obě knihy byly publikovány v ediční řadě „Oltre“, která od roku 2005 seznamuje italskou veřejnost s významnými a vzácnými knihami středoevropské literatury, převážně současně (z přeložených autorů jsou zde zastoupeni: Olga Tokarczuk, Jarosław Mikołajewski, Joanna Olczak-Ronikier, Albert Drach, Kevin Vennemann, Irmgard Keun, Christine Lavant, Josef Winkler, Nenad Veličković, Drago Jančar, Péter Esterházy aj.).

Italský překlad *Podobojí* – doprovázen sugestivními fotografiemi Milana Jankoviče pořízenými v Praze – se dočkal pozitivních recenzí v místních novinách a v časopisu věnovaném středoevropské a východoevropské literatuře *eSamizdat*. Recenzenti chválili italský překlad a celkový vydavatelský projekt,¹ z něhož vyzdvihli redakční péči, volbu

1 „Non posso esimarmi dal lodare la linea generale del progetto editoriale: in pochi anni la Forum ha calato alcuni assi, proponendo autori che attendevano il giusto spazio sul nostro mercato con una veste editoriale coerente, riconoscibile e curata, senza per questo farsi pedissequa, elitaria o tradizionalista. Le foto presenti sono più di un semplice accompagnamento grafico di supporto (nei due libri della

doprovázení textu sugestivními fotografiemi a umístění paratextu na konec knihy, aby nezatěžoval četbu a přitom uvedl čtenáře neznalého české historie a literatury do autorčina uměleckého světa, který je mimořádně bohatý na odkazy, citace a literárněhistorické poznámky. Zároveň vyjádřili pochyby o tom, že by mohl být tento nelineární, složitý a velmi nesnadno interpretovatelný román v italském kontextu plně pochopen a oceněn.²

V následujícím textu představím dominantní rysy díla a poté se zaměřím na jejich dopad na překladatelské volby. Budu se věnovat vypravěčským způsobům románu a jejich překladu do italštiny, roli opakování jako častého prostředku vytváření rytmu, intertextovosti jako klíčového pojmu románu a jeho vlivu na překlad vlastních jmen, toponym a slovních her.

Hodrová sono complemento quasi inscindibile al testo), l'apparato paratestuale svolge una funzione didattica di intelligente accompagnamento alla lettura (funzione trascurata in altre prestigiose collane) non appesantendo le pagine di note, ma indirizzando in modo sobrio il lettore digiuno di storia e letteratura ceca all'interno di un mondo artistico (quello dell'autrice) che è straordinariamente ricco di rimandi, citazioni e fughe prospettiche storico-letterarie. Last, but not least, rammentiamo la sicurezza delle traduzioni, che sembrerebbero restituire con notevole efficacia degli originali tutt'altro che facili, nella loro multidimensionalità e plurireferenzialità" (Tria 2006, s. 35). Veškeré cizojazyčné citace, které jsou uvedeny v textu, přeložila autorka.

2 Tria píše: „L'apprezzamento per il progetto editoriale e per la qualità delle scelte linguistiche non mi possono esimere da esprimere inevitabili riserve sulla fruibilità di un libro-enciclopedia, un non-romanzo concentrico e a-lineare, un laboratorio di ricerca strutturale sui significati della storia ceca e sulle forme aperte di narrazione e caratterizzazione" (Tria 2006, s. 35).

Román *Podobojí*

Román *Podobojí*, napsán koncem 70. let, ale vydán až v roce 1991 po pádu komunistického režimu, je prvním románem Daniely Hodrové. Je zároveň první knihou trilogie *Trýznivé město*, kterou kritici považují za nejlepší dílo autorky. Jedná se o složité, obtížné, enigmatické dílo, které se vyznačuje postmoderními rysy.

Nejdůležitějším postmoderním rysem je to, že *Podobojí* představuje případ nespolehlivého vyprávění, tj. vyprávění, které konstruuje logicky nemožný fikční svět. Podle Doležela je *Podobojí* dokonce „prvním objeveným exemplářem logicky nemožného fikčního světa v české literatuře“ (Doležel 2012, s. 47).

Děj se odehrává v Praze v jednom z olšanských domů a také na olšanském hřbitově, kde jsou postavy zároveň živé i neživé. Doležel je označuje termínem „nemrtvé“, protože si prošly smrtí, ale přesto jednají, myslí, cítí, vzpomínají, jako kdyby byly živé.

Tento logicky nemožný fikční svět lze určovat a mluvit o něm, ale nelze ho zafixovat. Hodrová maskuje jeho logickou nemožnost určitými narativními strategiemi, jako je proměna (která představuje ústřední pojem románu – stačí pomyslet na název knihy *Podobojí*), seberušení (v románu se hemží tvrzení, že něco existuje a zároveň neexistuje) a modalizace vyjádřena příslovci „asi“, „možná“, „snad“ aj.

K těmto základním rysům lze dodat ještě fragmentární způsob kompozice, který je pro postmoderní hodrovský styl typický (próza *Podobojí* je rozčleněna na 75 kapitol, které mají kruhovou kompozici – první a poslední kapitola nese stejný název – „Okno dětského pokoje“), a negaci lineárního chronologického času (čas pozbývá kontrolu nad strukturací příběhů; fragmenty příběhů z různých časových

období se objevují na různých místech v různém sledu, střídají se a prolínají se zcela náhodně).

Čas má v románu cyklický charakter. Jeho cykličnost je podporována neustále se opakujícími činnostmi postav; jejich existence – za života i po smrti – je omezena na neustálé opakování několika málo aktivit, které nabývají podoby obřadu a jsou často dávány do souvislosti s určitou částí roku (ročním obdobím, měsícem, dnem), kdy jsou opakovány. Každá kapitola má svůj vlastní název a zároveň je nositelkou vlastního příběhu, textu, který se stává intertextem v rámci celého románu.

Vypravěčské způsoby

V postmoderním románu *Podobojí* splývají různé vypravěčské způsoby. Dominantní *er-formové vyprávění* se střídá v některých pasážích s *ich-formovým vyprávěním*, které se projevuje, když neživé předměty nebo živočichové mluví (tj. když nastává proměna předmětů v živoucí osoby obdařené jazykem), v kapitolách „Komora“, „Olšanský hřbitov“, „Kůže“, „Alicin štucl“, „Bourec morušový“.

Hodrová navíc dokonale využívá polopřímou řeč, v níž vyjadřuje jak vnitřní monology, tak i dialogy postavy. Tento výdobytek moderní české narativní prózy jí slouží k tomu, aby zastírala zdroj promluvy a zpochybňovala tím sílu autentifikace světa.

Všimněme si příkladu (1), typického úryvku ve třetí osobě ve velmi zdařilém lyrickém stylu: jedná se o úvodní pasáž kapitoly „Duch Hagiboru“, kde je uvedeno ústřední téma nejednoznačnosti prostoru, prostupující motivem celé trilogie:

(1) Každý prostor má místa zlá
a místa dobrá, místa zatracení
a místa vyvolená. A krom toho

(1) Ogni spazio ha luoghi
cattivi e luoghi buoni, luoghi
di perdizione e luoghi eletti.

existují ještě místa pomezí, místa dvojznačnosti a váhání mezi dobrem a zlem, na nichž nepozorovaně jedno přechází v druhé, obrací se ve svůj protiklad. Je radno vystříhat se podobných míst, kde Pavel se mění v Savla a Savel v Pavla. Jsou to místa podobojí. (s. 48)

E inoltre esistono luoghi di confine, i luoghi dell'ambiguità e dell'esitazione tra il bene e il male in cui, senza dare nell'occhio, l'uno trascorre nell'altro, si trasforma nel suo opposto. Conviene evitare luoghi simili, dove Paolo si trasforma in Saulo e Saulo in Paolo. Sono luoghi sotto le due specie. (s. 49)

Při překládání charakteru prózy těchto pasáží jsem respektovala syntaktickou strukturu originálu a využila jsem vzácně používaná a mnohoznačná slova, jako jsou např. sloveso *trascorrere* („přecházet“), slova *esitazione* („váhání“), *perdizione* („zatracení“) nebo adjektiva *eletti* („vyvolená“).

Podívejme se nyní na příklad (2), v němž najdeme pasáže v polopřímé řeči. Jsou zde tučně zvýrazněny klasické rysy typické pro tento vypravěčský způsob, jako jsou interjekce, zvolání, příslovce místa a času, přímé tázací věty.

(2) Diviš Paskal se tomu podivuje: **Jak to**, Nanyňko, že **tam nahoře** se nebojíš, tam ne, a **tady dole** máš strach? Ale to je přece něco úplně jiného – tam nahoře, nebo tady dole, **copak** to Diviš nechápe? (s. 62–63)

(2) Dioniso Paskal se ne meraviglia: Com'è possibile, Nanyňka, che lassù in alto tu non abbia paura, là no, e quaggiù in basso tu sia spaventata? Ma si tratta di una cosa completamente diversa, lassù in alto e quaggiù in basso, come fa Dioniso a non capirlo? (s. 55)

Při překladu pasáží v polopřímé řeči jsem zachovala charakteristické rysy této řeči, typické jak pro češtinu, tak i pro italštinu – viz interjekce *ma* („ale“), tázací zájmena *come mai* („copak“), deiktická zájmena *lassù in alto* („tam nahoře“) a *quaggiù in basso* („tady dole“). Kromě toho jsem

využila syntaktické konstrukce a příznakový pořádek slov, které jsou v italštině typické pro mluvenou řeč.

V příkladu (2) se jedná o analytickou konstrukci *come fa Dioniso a non capirlo?* („copak to Diviš nechápe?“), místo nepříznačového *Perché Dioniso non lo capisce?* Tímto způsobem jsem v italštině vyjádřila intimní a expresivní povahu polopřímé řeči, kde hlas osob splývá s hlasem vypravěče, a odlišila jsem tyto pasáže od pasáží v třetí osobě.

Rytmus

Mnoho kritiků si všimlo, že román *Podobojí* je psán v lyrické próze, v níž hraje rytmus důležitou roli.

Při vytváření rytmu je velmi důležité opakování. V románu se opakují podstatná jména, přídavná jména, příslovce, celé syntaktické konstrukce a spojky. V překladu jsem dodržela všechna opakování.

Všimněme si příkladů (3) a (4):

(3) **Každý pátek** chodí seminaristé od Svaté Anny do Ústavu hluchoněmých na Mariánské náměstí. **Každý pátek** tam konají skutky milosrdenství. **Každý pátek** káží hluchoněmým slovo Boží [...].
(s. 17)

(3) Ogni venerdì i seminaristi di Sant'Anna si recano all'istituto per sordomuti in Mariánské náměstí, in piazza Santa Maria. Ogni venerdì compiono opere di carità. Ogni venerdì quelli che hanno già una consacrazione superiore predicano ai sordomuti la parola di Dio. (s. 15)

(4) **Jsem revoluce. Jsem revoluce** na Hradě a **jsem revoluce** na Olšanech, **jsem revoluce** na Lobkovicově náměstí, **revoluce** v Kouřimské a **jsem** i docela malá **revoluce** v Zásmucké – to

(4) Sono la rivoluzione. Sono la rivoluzione in Castello e sono la rivoluzione a Olšany, sono la rivoluzione in piazza Jiří z Lobkovic, la rivoluzione in via Kouřimská e sono anche una rivoluzione piuttosto piccola

je úzká ulička, která vede kolmo
do hřbitovni zdi. (s. 32)

in via Zásmucká, è una viuzza
stretta perpendicolare al muro
del cimitero. (s. 31–32)

Spojka „a“ je nejčastější spojkou v románu a hraje v něm důležitou strukturní funkci: vyjadřuje typický hodrovský čas, v němž neexistují minulost a přítomnost, příčiny a následky. Události následují jedna za druhou bez řádu. Všimněme si příkladu (5):

(5) A Alici nezbude než vstoupit dovnitř, kde ji hned ovane pach včerejšího zelí. A už od prahu vidí Juru, zakletého do podoby věčného dítěte.
[...] A Alici, když tak chvíli sedí vedle Jury na pohovce [...]. A také sodovka Juru do hloubi duše vzrušuje [...]. A někdy, když Jura váhá příliš dlouho, bublinky vyprchají [...]. (s. 25)

(5) E ad Alice non rimane altro che entrare, dove la avvolge immediatamente la puzza dei crauti del giorno prima. E già dalla soglia vede Jura, stregato nella condizione di eterno bambino. [...] E ad Alice, quando siede un attimo accanto a Jura sul sofà [...]. E a che la gassosa eccita Jura fino nell'intimo [...]. E talvolta, quando Jura esita troppo a lungo, le bollicine svaniscono [...]. (s. 24–25)

V překladu těchto pasáží jsem zachovala opakování stejné spojky *e* („a“), která je tak důležitá pro vyjádření časové imanence událostí, jež se zdánlivě dějí bez zjevné logické příčiny.

Všimla jsem si, že věty v románu mají dokonce často opakující se tematické posloupnosti (Daneš 1968).³ Jak píšou Svoboda a Nekula:

3 Ve svých studiích Daneš představil základní typy **tematických posloupností**, mezi nimiž jsou ovšem plynulé přechody.

V teorii funkční větné perspektivy se pod pojmem t.p. rozumí výběr a uspořádání tematických jednotek (tedy diatémat a vlastních témat) v distribučních polích jednotlivých výpovědí, jejich zřetězení a hierarchie, jakož i jejich vztah k hypertématům nadřazených textových jednotek (odstavců, kapitol...), celému textu nebo i komunikační situaci (zde ovšem bez objektivních izotopických relací), a to vždy se zvláštním zřetelem k tomu, jakým způsobem jsou tematické jednotky a jejich řetězce do textu uvedeny, tedy jaký je jejich bezprostřední předchůdce (antecedent) či jací jsou jejich bezprostřední předchůdci (Svoboda – Nekula 2017).

Častá je v románu především „posloupnost s návaznou prostou tematizací předchozího (vlastního) rématu“, ve které se réma první výpovědi stává tématem druhé výpovědi, réma této výpovědi tématem třetí výpovědi atd. Je to struktura, která zdůrazňuje vlastní réma jako nejdůležitější, jako novou informaci. Často se jedná o osobu, jako je Anna Houbová v příkladu (6), kde [R] znamená réma a [T] téma:

(6) A potom se všichni společně shromáždí v jídelně Ústavu hluchoněmých a svačí – bílou kávu a bílý chléb [R]. [T] Bílou kávu a bílý chléb roznáší Anna Houbová [R], sirotek [...]. (s. 17)

(6) E poi si ritrovano tutti insieme nella mensa dell'istituto per sordomuti e fanno merenda, caffelatte e pane bianco [R]. Il caffelatte e il pane bianco [T] li serve Anna Houbová [R], un'orfana. (s. 15)

V překladu jsem používala příznakový slovosled, typický pro mluvený jazyk, abych zdůraznila také v italštině vlastní réma, nejdynamičtější informaci rématu, a zachovala stejnou tematickou posloupnost jako v češtině.

Intertextovost

Intertextovost je klíčovým pojmem románu, neboť žádný text této autorky není jednoznačný, vždy je nositelem nějaké druhé informace, která v nás vyvolává asociace a zároveň vede i k dalšímu zamyšlení. Text románu je propleten nespočetným množstvím symbolů, motivů a aluzí, které odkazují na texty jiné. Hlavním motivem, prostupujícím celým textem, je křesťanský mýtus, na kterém je založena celá soudobá evropská společnost. V jednom rozhovoru vedeném Michele Cornatonem a vydaném ve francouzském časopise *Le Croquant* Hodrová komentuje francouzský překlad *Podobojí* (*Le Royaume d'Oïshany*):

Většina jmen v mých románech má „mluvící“ rozměr a tvoří součást sítě motivů, které se rozvíjejí v celém textu. Překladatelka se musela tohoto rozměru, této sítě, buď vzdát, nebo se rozhodnout jména přeložit, a to i s rizikem, že by se francouzský čtenář mohl cítit zmatený kvůli francouzské verzi jmen postav. Aby zachovala sémantickou strukturu románů co nejvěrněji, rozhodla se, myslím, že zcela správně, pro druhou možnost⁴ (Cornaton 1996, s. 146).

Začneme názvem románu, *Podobojí*, který je nositelem hlavní myšlenky v celém textu: primárně vychází z Kristova

4 „La plupart des noms ont une dimension ‚parlante‘ dans mes romans, et ils s'intègrent à un réseau de motifs qui se déploie tout au long du texte. Elle (la traductrice) devait soit renoncer à cette dimension, à ce réseau, soit choisir de traduire les noms, au risque de dérouter le lecteur avec des personnages aux noms français. Dans le souci de conserver le plus fidèlement possible la structure sémantique des romans, elle a opté, à juste titre je crois pour cette seconde possibilité“ (Cornaton 1996, s. 146).

mýtu, který představuje přijímání těla a krve Kristovy při poslední večeři Páně, jež je zaznamenána v Bibli. *Podobojí* odkazuje v próze k víře husitské, na kterou románová postava Jan Paskal přestupuje. Druhým významem názvu je duální bytí, které je způsobeno přítomností dvou světů prolínajících se v této próze, tj. světa živých – ti jsou obyvateli domu na Olšanech – a světa mrtvých, kteří také stále přežívají v tajemném olšanském domě, anebo jsou již součástí Olšanského hřbitova. V italském překladu jsem zvolila název *Sotto le due specie*, který stejně jako v češtině odkazuje jak k víře husitské, tak i všeobecně k nejednoznačnosti bytí.

Naše pojednání o překladu vlastních jmen pokračuje analýzou překladu jmen postav. V tomto ohledu je třeba říci, že se v románu vyskytuje velké množství postav, z nichž některé mají pouze roli epizodní, jiné zase prostupují celým textem a je na nich vystavěna dějová linie románu. Hlavní hrdinkou románu je Alice Davidovičová, která vyskočila z okna olšanského domu, aby nemusela nastoupit do transportu. Stále však obývá olšanský byt spolu se svou babičkou a dědečkem, kteří dávno „vyletěli komínem někde v Polsku“. Miláčkem Alice Davidovičové je Pavel Santer, s nímž měla Alice syna Benjamina. Další důležitou postavou románu je Jan Paskal, jenž konvertoval k husitské víře kvůli své lásce k Anně Holubové.

Stejně jako překladatelky románu do francouzštiny a do angličtiny jsem se rozhodla přeložit do italštiny jména, která mají mluvící charakter, abych nenarušila „globální logiku“ románu a umožnila italskému čtenáři pochopit síť významů, k níž hodrovský text odkazuje. Biblická jména jsem nahradila odpovídajícími italskými jmény (viz Pavel – Paolo, Saul – Saulo, Tomáš – Tommaso, Jan – Giovanni, Benjamin – Beniamino aj.).

Co se týče dalších mluvících jmen, jako je správce Šípek a jeho syn, Šípkový Jura, zaklet do podoby „věčného dítěte“,

snažila jsem se reprodukovat v italském překladu mechanismy, na jejichž základě jsou vytvořena jména v originálu. Například jméno „Šípek“ odkazuje v originálu na pohádku *Šípková Růženka*, známou tradiční evropskou pohádku, jejíž předlohu lze vystopovat v 16. století u italského spisovatele Giambattisty Basileho a která je v italštině známá pod dvěma názvy: *La bella addormentata nel bosco* a *Rosaspina*. Právě na základě těchto dvou názvů jsem vytvořila překlad jmen správce Šípka, a totiž jako *amministratore Spina*, a Šípkového Jury jako *Il bell'addormentato Jura*.

Snadnější bylo překládat do italštiny jména Dr. Kožišky a jeho dcery Nory Kožiškové, kteří se v italštině stali *Dottor Pelliccia* a *Nora Pelliccia*. U překladu jména Kajn, dřevěného panáka, jehož jméno připomíná německé zájmeno *kajn*, jsem si hrála v italštině s přízvukem a vytvořila jsem název *Cáino*. Všimněme si následující pasáže:

(7) Jsem **Kajn**, dřevěný **Kajn**, krejčovský panák. Stojím v přístěnku až docela nahoře, tam, kde se střecha zešikmuje. Když prší, zvoní mi střecha nad hlavou a zní to jako andělské zvonění. Když se nad Budějovicemi strhne lijavec, zní to jako bubnování k poslednímu soudu. V takových chvílích se mne zmocňuje strach, aby si mne nespletli s **Kainem**, co zabil Ábela. (s. 14)

(7) Sono Cáino, il Cáino di legno, un manichino da sarto. Sto nel camerino piuttosto in alto, dove il tetto è inclinato. Quando piove, il tetto mi risuona sulla testa e sembra uno scampanello angelico. Quando su Budějovice si abbatte un acquazzone, sembra il rullo del tamburo del giudizio universale. In quei momenti sono preso dal terrore che mi confondano con quel Caino che ha ucciso Abele. (s. 12)

Při překladu jmen postav dvou udavačů/hlídačů, kteří stojí na pomezí obou světů, tj. Roháčka a Boháčka, měnících se v Brůnu a Rubeše, jsem v italštině zachovala stejný počet slabik a hrála jsem si s asonancí a významem. V italštině se

z Roháčka a Boháčka stal *Becco* a *Ricco*, zatímco z Brůna a Rubeše se stali *Bruno* a *Rubino*.

V románu najdeme také řadu jazykových her založených na sémantické mnohoznačnosti. Ty ponechávají otevřené různé možnosti interpretace tím, že odkazují na několik jevů současně.

K tomu, abych v překladu nevymazala odkaz na další významy, jsem se snažila zrekonstruovat příslušný „proto-text“, na který česká slovní hra implicitně odkazuje.

Všimněme si následujícího příkladu o záhadném místě Hagiboru neodmyslitelně spjatém s pražskou židovskou komunitou, které navozuje v textu stísněnou, trýznivou atmosféru:

(8) Nedaleko Olšan je **záhadný Hagibor**, pustina nesusoucí jméno podle Židovského domu, stojícího na jejím okraji. Ale není to jen Hagibor, židovské shromaždiště a poté německá mučirna, po válce je to **v dětské řeči Hadibor a také Haďák**, jehož jméno pochází nepochybně od **hadů**, kteří tu strážejí vchody do podsvětí. Místo vyvolené se rázem, záměnou jedné hlásky, proměňuje v místo zatracení. (s. 49)

(8) Poco distante da Olšany c'è il misterioso Hagibor, un luogo desolato che porta il nome della casa giudea posta ai suoi margini. Ma non è soltanto Hagibor, luogo di raduno degli ebrei poi divenuto luogo tedesco di tortura; nel dopoguerra nel linguaggio comune è anche Hadibor e Haďák, il cui nome deriva indubbiamente dall'Ade, sorvegliato dai serpenti. (s. 49)

V českém originálu autorka tvrdí, že slovo **Hagibor** se v dětské řeči mění na **Haďák**, jehož kořen obsahuje české slovo „had“. Prostřednictvím tohoto obrazu autorka přirovnává Hagibor, místo sloužící za války jako internační a transportní koncentrační tábor, k podsvětí strážnému hady.

Protože jsem v překladu nemohla nahradit toponymum **Hagibor**, rozhodla jsem se ponechat odkaz na slovo **Haďák**,

jehož kořen obsahuje mytologický název **Ade** (Hádes), říše podsvětí. Skutečnost, že Hádes byl strážěn hady mi umožnilo, abych se obrazu hada v italském překladu nevzdala.

Další zajímavá slovní hra se týká následující pasáže, obsažené v kapitole „Revoluce“.

(9) A také jsem revoluce sklepní, skrytá. Provádím čistku, při níž se odděluje **zrno** od **plev**. Plevy nechávám vystoupit z řady a svážím je do bývalého Židovského domu Hagiboru, poté německé mučírny. [...]

Opodál [...] postává **pan Köck**, čisté zrno, žádná pleva, i když má **koukolí jméno**. (s. 33)

(9) E sono anche la rivoluzione nelle cantine, quella nascosta. Eseguo un'epurazione nella quale il grano si separa dal loglio. Il loglio lo faccio uscire dalla fila e lo porto nell'ex Casa ebraica Hagibor, trasformata poi in camera di tortura tedesca. [...]

Poco distante [...] se ne sta Löck, grano puro, mica loglio, anche se il cognome fa pensare al loglio. (s. 32)

Kontextem je revoluce, po konci nacismu: němečtí občané vymazávají svůj německý původ tím, že si změni příjmení. Originální text implicitně odkazuje na Ježíšovo podobenství, které se nachází v Evangelii podle Matouše 13, 24-30 a v apokryfním Tomášově evangelii. Originální text si pohrává s asonancí mezi slovem „koukol“ a „plev“ a německým příjmením Köcka.

V italštině se v podobenství mluví o *grano* („zrno“) a *zizzania*, které označuje rostlinu zvanou *loglio* (*Lolium temulentum*). Při tvorbě italského překladu jsem tedy použila termín *loglio* a nahradila jsem české příjmení Köcka příjmením Löcka, které se foneticky podobá slovu *loglio*.

Závěr

Tento článek se zabývá italským překladem knihy *Podobojí*, napsané významnou českou literární teoretičkou a prozaičkou Danielou Hodrovou koncem 70. let, ale vydanou až v roce 1991 jako součást trilogie *Trýznivé město*.

Pozornost je věnována vypravěčským způsobům, roli opakování v románu jako častého prostředku vytváření rytmu, roli intertextovosti jako klíčového pojmu románu a jeho dosahu na překlad vlastních jmen, toponym a slovních her.

Na základě diskutovaných témat lze překladatelské strategie označit za exotizující tím, že text nebyl pro italské publikum nijak zjednodušen, přestože se nepochybně jedná o složité, enigmatické dílo, o to více pro publikum neznalé české historie a kultury. Nutno podotknout, že zásahy do větné stavby a počtu vět byly minimální a taktéž byly zachovány vyjadřovací prostředky originálu, opakování stejných slov a syntaktických struktur, které přispívají k identifikaci autorčina stylu. Zároveň byl použit interpretační přístup k textu v překladu tzv. „mluvících“ jmen, toponym a slovních her, aby byla zachována sémantická struktura románu co nejvěrněji.

Literatura

Cornaton, Michel: La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrova. *Le Croquant* 20 (automne-hiver), 1996, s. 146.

Doležel, Lubomír: Nespolehlivé vyprávění a nemožný fikční svět: *PODOBOJÍ DANIELY HODROVÉ*. *Česká literatura* 60, 2012, č. 1 (únor), s. 45–54.

Daneš, František: Typy tematických posloupností v textu (na materiálu českého textu odborného). *Slovo a slovesnost* 29, 1968, č. 2, s. 125–141.

Hodrová, Daniela: *Trýznivé město*. Hynek, Praha 1999.

- Hodrová, Daniela:** *Sotto le due specie*. Forum, Udine 2005, přeložila a poznámkami opatřila A. M. Perissutti.
- Hodrová, Daniela:** *Visioni di Praga*. Forum, Udine 2005, přel. L. Fiorica.
- Svoboda, Aleš – Nekula, Marek:** Tematická Posloupnost. In: Petr Karlík – Marek Nekula – Jana Pleskalová (eds.): *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/TEMATICKÁ_POSLOUPNOST. [Přístup: 3. 1. 2025].
- Tria, Massimo:** D. Hodrová, *Sotto le due specie*, traduzione e nota di A. M. Perissutti. *eSamizdat* 4, 2006, s. 35–36.

Boj s Jobem – strategie překladu české experimentální poezie (nejen) do polštiny

Wojciech Marzec

Ústav slovanské filologie

Filologická fakulta Jagellonské univerzity v Krakově

Úvod

Jaké jsou možnosti překladu básní, jež lze zařadit k široké škále „experimentální poezie“ (viz níže)? To je otázka, kterou se budu v předkládaném textu zabývat. A přestože bude hlavním těžištěm možnost překladu do polštiny, přičemž bude teoretický přístup založen na polských teoriích (respektive pokusech o teorii – vzhledem ke složitosti této látky), neznamená to však, že mnou navržené strategie mohou být platné jen pro polské překladatele. Doufám, že hledání odpovědí na otázku *překladatelnosti*¹ daných textů bude přínosné také překladatelům do jiných jazyků, a snad i čtenářům experimentální poezie vůbec.

1. Co míním pojmem „experimentální poezie“?

Pojmenování kategorie daného druhu poezie je až nepřiměřené množství. Část vyplývá ze zahraniční, především jazykově německé teorie, část pojmenování je ryze českého původu.

1 Všechna vyznačení kurzívou (i ta v citacích) a překlady jinojazyčných citací pocházejí od autora článku.

Snad nejúplnější přehled názvů lze najít ve dvou teoretických článcích Karla Miloty (Milota 2016c, s. 213; Milota 2016b, s. 223). Tento přehled uvádím v abstrahované verzi, můžeme najít pojmenování typu: experimentální poezie, konkrétní poezie, umělá poezie, systémová poezie, poezie objektivního modelu, poezie nového výrazu, kombinatorická poezie, permutační poezie, programovaná poezie, nová poezie. Tento výčet není ale konečný, lze přiřadit i jiná pojmenování: grafická poezie, vizuální poezie, poezie fonická, respektive akustická; anebo názvy hledající analogii ve vážné hudbě, tedy především poezie serialistická a aleatorická. Část pojmů označuje jeden z poddruhů experimentální poezie, jiné se zdají být příliš úzce vymezené, jelikož nevyřeší problémy názvu celého druhu. Kvůli výše uvedeným problémům s různorodostí pojmenování a vymezením terminologie budu, kromě situací, ve kterých cituji, nadále používat pojem „experimentální“, jelikož jej považuji za asi nejbezpečnější, přestože je možná příliš široký.

Pokud jde o definici, ani ta není věcí jednoduchou, lze říct, že jde o *polyfonní* „směr“ (uvozovky naznačují, že nebyl nikdy přesně formulován program a ani nevznikla jasně vymezená skupina tvůrců), jenž se vyvíjel v poezii od 50. let 20. století, a to především ve Švédsku, v německy mluvících zemích, Itálii, Francii, Brazílii, Srbsku, Maďarsku a Československu. V tomto typu poezie *má vizuální nebo zvuková stránka básně význam stejný jako, anebo větší než její sémantický smysl*. Rozděluje se na poezii vizuální, která se *přibližuje výtvarnému umění*, a fonickou, která inklinuje k hudbě. *Slovo existuje často v tomto druhu básnictví jako tvar nebo zvuk, je to „slovo mimo jazyk“* (Kornhauser 2012, s. 121).² Experimentální poezie se „nesnaží o předstíranou obsahovou hlubokomyslnost, nýbrž *užívá intelektuálních, racionálních postupů k vytváření specifického, autonomního*

2 Veškeré cizojazyčné citace, které jsou uvedeny v textu, přeložil autor.

díla-systému“, a tudíž se „řídí zásadou *totální organizace*, to znamená, že sám vznik textu je podřízen zvolenému materiálu a organizačnímu hledisku, formulovatelnému racionálně, často i se značnou mírou exaktností“ (Milota 2016b, s. 222). Experimentální poezie zdůrazňuje „*asémantismus*“, soustřeďuje se *dovnitř jazyka*, považuje jazyk za *materiální a vizuální kvalitu*, jenž nese především estetickou informaci, „*odstrojuje*“ jazyk až k jeho nejmenším jednotkám, má *zajistit přechod od vyčerpané významové stránky slova a věty k hledání vnitřní energie písma*.³

V českém jazykovém prostředí jde o poezii psanou autory, jako je Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák, Jiří Kolář, Václav Havel, Emil Juliš, Zdeněk Barborka, Jiří Valoch, Ladislav Nebeský, Vladimír Burda, Josef Honys, Jindřich Procházka, Milan Nápravník, Karel Milota, Eduard Ovcáček nebo Běla Kolářová. Básně těchto (a dalších) autorů jsou obsaženy v antologiích *Experimentální poezie* z roku 1967 (Hiršal – Grögerová eds. 2021a) a *Vrh kostek* z roku 1993 (Hiršal – Grögerová eds. 1993) a v individuálních autorských sbírkách.

Tento článek se soustřeďuje jen na grafickou, tedy psanou vrstvu experimentální poezie, neboť překladatelnost poezie fonické je věcí ještě složitější.

2. Konkrétní poezie v Polsku

Čtenáře může právem napadnout otázka: Pokud jde o literaturu tak silně zakotvenou v jazyku, jaký má smysl ji vůbec překládat do jazyka jiného? Nerad bych se tu pouštěl do úvah o smyslu překládání jako takového, avšak odpověď je

3 Tento výčet je svého druhu shrnutím doslovu ke knize *JOB-BOJ* (Hiršal – Grögerová 2021b, s. 129–130) a úvodu k antologii *Vrh kostek: česká experimentální poezie* (Hiršal – Grögerová eds. 1993, s. 7–10).

zcela konkrétní a jednoduchá: Překlad české experimentální poezie do polštiny je cestou, jak vyplnit bílou skvrnu – tento druh poezie je totiž polskému čtenáři dosud naprosto cizí.

Básnický experiment, založen na teoretickém přístupu Maxe Benseho, Helmuta Heißenbüttela či členů Wiener Gruppe, nemá na polském literárním poli skoro žádnou obdobu. I ten nejerudovanější polský konzument moderní kultury by si mohl vzpomenout maximálně na dvě jména: Stanisław Dróżdż a Ewa Partum. Důležité je podotknout, že si je spojí jen s rovinou mimoliterární. Dróżdż je totiž vnímán jenom jako výtvarník, Partum zase jako performerka. Tím pádem může překlad nejen otevřít pro polské čtenáře cestu k autorům cizím, ale objevit i nový pohled na autory polské.

3. První pokus o kategorizaci – Julian Kornhauser

Otázkou, jak překládat experimentální poezii do polštiny, se zabýval básník, slavista a překladatel především srbské poezie Julian Kornhauser ve svém článku „Przekład jako objaśnienie. O tłumaczeniu poezji konkretnej“ („Překlad jako vysvětlení. O překládání konkrétní poezie“) z roku 1983. Kornhauser píše, že „důležitou vlastností konkrétní poezie je její nepřekladatelnost nebo překladatelnost omezená“ (Kornhauser 1983, s. 159). Rozděluje experimentální (nebo v jeho pojmenování „konkrétní“) básně na dva druhy: plakátové a neplakátové. Vychází přitom z povšimnutí, že konkrétní báseň funguje na podobném principu jako plakát, jehož systém znaků: a) je pochopitelný pro všechny, b) předpokládá jedinou možnou interpretaci, c) využívá minimální počet formálních kombinací, d) kromě smyslu sděluje výtvarný vjem (Kornhauser 1983, s. 160). Týká se to však jen „plakátových“ básní.

Pokud jde o přesnější kategorizaci a strategii překladu, která z ní vyplývá, lze shrnout Kornhauserovu myšlenku takto:

1. Plakátové básně jsou ty, ve kterých struktura díla ruší nutnost překladu (protože používá slova známá – např. internacionalismy nebo vlastní jména), anebo možnost překladu vylučuje (protože kompozice je nerozlučitelně spojena s jazykovou materií originálu). Plakátové básně je možno překládat (pokud nejsou srozumitelné samy o sobě) ve formě slovníčku pojmů.
2. Neplakátové básně jsou zase ty, které využívají slova, která tvoří celky mající určitý význam (ať sémanticky sebenesmyslnější) v původním jazyce a mohou být tím pádem přeloženy do cílového jazyka. Je třeba je vlastně překládat stejně jako básně „tradiční“.

4. Druhý pokus o kategorizaci – Jerzy Jarniewicz

Jiný polský translatolog – Jerzy Jarniewicz – přistupoval k tématu překládání experimentální (respektive rovněž s označením „konkrétní“) poezie dvakrát. Ve svém prvním textu – „Tłumacze na urlop!“ („Překladaťelé na dovolenou!“, 2006) – zpochybňuje Jarniewicz jak možnost, tak účelnost překladu. Píše:

Pokud můžeme přirovnat jazyk k okennímu sklu, které nás odděluje od světa věcí, jazyk konkrétní poezie chce být sklem neprůzračným – místo toho, aby ukazoval, co je za ním, prozrazuje svou tloušťku a nerovnost, barvu a hrbolatost, přitahuje pozornost k prachu, jenž na něm spočinul, ke šrámům a ke třpytícím se odrazům na povrchu (Jarniewicz 2006, s. 55).

Podle něj nelze tedy přeložit experimentální báseň, tak jako nelze přemalovat vitráž na karton, jelikož tím vznikne něco úplně odlišného, co nesmí být nazváno překladem. Vyplyvá to ze skutečnosti, že „v mnoha konkrétistických dílech by vymezení hranic mezi výtvarným uměním a poezií bylo absurdní“, protože v konkrétním básnictví „došlo ke ztožnění“ malířství a poezie (Jarniewicz 2006, s. 56–57).

Svou, možná až příliš vyhraněnou, tezi reviduje Jarniewicz po několika letech v textu „Tłumacz jako problem poezji konkretnej“ („Překladatel jako problém konkrétní poezie“, 2020). Do jisté míry zde přejímá Kornhauserův přístup k textům, neboť lze říct (i když to není přímo pojmenováno), že rozvíjí kategorizaci plakátových básní. Rozděluje je na ty, ve kterých je nepřeložitelnost vlastně jen nenutností překladu, a ty, které se přeložit nedají, kvůli *nahodilosti* (Jarniewicz 2020, s. 205) – zavedení tohoto pojmu považují za nejdůležitější aspekt v tom textu. Je třeba jen věci nahodilosti, že v češtině Job a boj jsou tzv. mordnilapy (palindromy), tedy čtené pozpátku mají smysluplný význam, a že zde dokonce existuje určité sémantické propojení.

Jarniewicz navrhuje, aby po vzoru anglicky vydaných antologií experimentální poezie⁴ umístil překladatel vedle básní (nebo na konci celku) něco jako slovníkové vysvětlivky.

5. Můj pokus o překladatelskou strategii

Oba výše zmíněné pokusy o jistou kategorizaci experimentální poezie podle mě selhávají v tom, že se snaží být příliš

4 Myslím tím antologii *Concrete Poetry. A World View* (Konkrétní poezie: Světový přehled, 1970), redigovanou Mary Ellen Solt, a *Anthology of Concrete Poetry* (Antologie konkrétní poezie, 1967), sestavenou Emmettem Williamsem.

přesné. Karel Milota píše, že systémová větev experimentálního umění (k níž se řadí to, co v tomto článku skutečně vymezují jako experimentální poezii) má svou metodiku, a pokračuje:

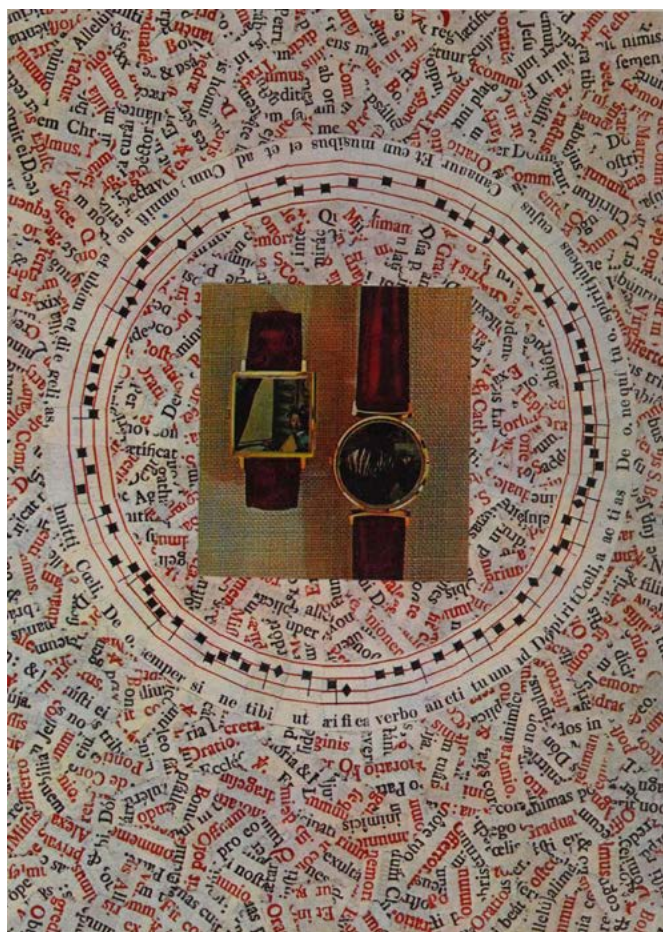
Metodikou zde míníme souhrn zobecněných exaktních (nebo víceméně exaktních) postupů a vztahů, které prvotně určují umělecké dílo [...] ještě před jeho realizací, tedy jakýsi program v matematickém smyslu, pojatý obecně. [...] „Realizace“ tu pak neznamená totéž co „vznik“, nýbrž tolik jako „uplatnění možností“ (přirozeně, že jen části možností). Realizace je neoddělitelně spojena s volbou, selekcí; protože volbu lze ovládat jen rámcově, vzniká jistý stupeň svobody pro vnímatele [...], a tedy do hry vstupuje náhoda (Milota 2016a, s. 228).

Část práce na básni spočívá tedy na vnímání a v případě poezie přeložené tu největší práci odvede překladatel, neboť právě on má být nejpozornějším čtenářem. Podle mě je tedy do značné míry věcí překladatele, jak se rozhodne překládat, a proto nemůže být kategorizace příliš striktní.

Oproti Kornhauserovi navrhuji nahradit izolovaná, jistým způsobem skoková vymezení (plakátový, neplakátový) vymezením plynulým, následkem čehož vznikne jakési *překladatelské kontinuum* neboli *překladatelská osa*, na které by se nacházely básně s převládajícím *prvkem obrazným* a s převládajícím *prvkem sémanticko-slovním*. Bylo by pak jen volbou překladatele, kam přiřadit danou báseň a jak ji přeložit, respektive jakou zvolit strategii. Není to ovšem tak jednoduché, že překladatelská volba je ničím neomezená – musí vycházet z velmi důkladné interpretace a pochopení principu, na kterém je báseň založena.

Navrhoval bych, aby osa překladatelské strategie vypadala nějak takto:

A) – Básně nejbliž k výtvarnému umění (v českém kontextu např. tvorba Jiřího Valocha, Běly Kolářové, Vladimíra Burdy, Eduarda Ovčáčka a také velická část tvorby Jiřího Koláře) – nepřekládat, a to ani tehdy, když je grafickým prvkem písmeno a jeho tvar, tady vysvětlivky selhávají a občas i škodí dílu (viz příklad níže).



(Word fragments around circle)		(Palabras fragmentarias alrededor de un círculo)
Imitri	send, to be sent	<i>enviar, ser enviado</i>
Coeli	heaven, of heaven	<i>cielo, de cielo</i>
De o	to God, by God	<i>a Dios, por Dios</i>
semper [re]	always	<i>siempre</i>
si ne	if (or "sine" = without)	<i>si no (o "sine" = sin)</i>
ribi	to you, for you	<i>a ti, para ti</i>
ut	so that	<i>para que, así que</i>
arifica	?sacrifice	<i>?sacrificio</i>
verbo	to the word, with the word	<i>a la palabra, con la palabra</i>
anci	"sancti", holy	<i>"santi", santo, sagrado</i>
tu um	you or yours	<i>tuyo-tu</i>
ad Dó	? "ad Dominium"	<i>? al señor</i>
	to the Lord	
spiriti	(of the) spirit	<i>del espíritu</i>
Coeli, a	of heaven, from heaven	<i>del cielo, desde el cielo</i>
ac	and	<i>y</i>
ti as	done	<i>hecho-terminado</i>
De o	for or to the Lord	<i>para o al señor</i>
ne qui	lest some one (or I cannot)	<i>para que nadie (o no puedo)</i>
tu o	for you, to you	<i>a ti, para ti</i>
spirit	spirit	<i>espíritu</i>
jubeas	you command	<i>que ordenes, mandes</i>
cujes	whose, his	<i>de quien</i>
cana mur	we sing	<i>cantemos</i>
Et cum musibus	with the muses	<i>con las musas</i>
et	and	<i>y</i>
et ad	and to	<i>y a, y hacia</i>
Cum	with	<i>con</i>
omni	all	<i>todo</i>
si ne	if no (or without)	<i>si no (sin)</i>
et ubi	and where	<i>y donde</i>
in et	? and	<i>? y</i>
die	day	<i>día</i>
geli	? angels	<i>? ángeles</i>
as,		

(Solt ed. 1970, s. 143, 271)

Výše uvedená *evidentní báseň* Jiřího Koláře a vysvětlivky k ní – nejenže nadbytečné, ale protivící se smyslu básně, která je „evidentní“ – ukazují, že lze jít ve snaze překládat příliš daleko.

B) – Básně vyznačující se nahodilostí (podle termínu Jarniewiczze) – prostor, ve kterém je za volbu, jestli lze takovou nahodilost zopakovat v cílovém jazyce, zodpovědný překladatel. Třeba báseň Ladislava Nebeského:

černá gramatika

já my

ty fus

sk ony (Hiršal – Grögerová eds. 1993, s. 86)

Tuto báseň lze do polštiny přeložit dvojím způsobem (a obě verze lze obhájit), tedy buď pomocí slovníčku, nebo přeložením principu:

Verze 1.	Verze 2.
czerna gramatyka	czarna gramatyka
já my	ja my
ty fus	ty fus
sk ony	zg ony
já – ja	
ty – ty	
my – my	
ony – one	
jámy – jamy	
tyfus – tyfus	
skony – zgony	
	* Tady je třeba podotknout, že v polštině osobní zájmeno „ony“ neexistuje. Překladatel se však může hájit tím, že je dostatečně blízké zájmenům „oni/one“ (3. osoba plurálu).

C) – Báseň, v nichž sémantická část výrazně převládá nad grafickým uspořádáním (tedy ty, které Kornhauer pojmenovává „neplakátové“). Ani zde nesouhlasím zcela úplně s tím, že je lze překládat jako „tradiční“ poezii, protože vizuální uspořádání je i tady určující pro tvar textu. Příkladem může být velmi dlouhá báseň Zdeňka Barborky *Ortel* (Barborka 2018, s. 94–101) – v ní je třeba přeložit vlastně ne samotný text, nýbrž princip,

systém (jak jej nazývá Milota) – text musí mít přesně tolik slov, kolik jich má originál, pak některá slova musejí být na stejném místě atd.

Důležité je, aby se překladatel nebál, pokud je to možné, překládat princip. Experimentální poezie, jak správně podotýká Waltraud Wende, „zpochybňuje rutinní návyky percepce“ (Wende 2006, s. 223). „*Hra*, kterou vizuální [jde také o experimentální poezii] poezie *hraje* s očekáváním vnímajícího, provokuje diváka k tomu, aby se zamyslel nad způsobem, jakým zachází s materiálem vizuální kompozice, a aby se při tom podíval sám na sebe“ (Wende 2006, s. 237). Čtenář by neměl být tedy o tuto hravost ochuzen (proto je funkční použití slovníku na konci básně).

Závěrem této části je třeba podtrhnout, že rozhodnutí, ve kterých básních převládá prvek grafický a ve kterých sémantický, je na překladateli.

6. Několik poznámek na závěr

Experimentální poezie je dosud neprozkoumaným druhem básnictví nejen v zahraničí, ale také v českém prostoru. Chybí ucelená monografie, stejně jako dílčí studie o jednotlivých básnících a básnířkách. Také překládání českého básnického experimentu je záležitostí dosud velmi nesoustavnou a okrajovou.⁵ Je to přitom ta část české poezie, která se na jedné straně hlásí k mezinárodnímu hnutí, na druhé představuje český fenomén – jde totiž o básně, jejichž látkou nemohla být žádná jiná řeč.

5 Podobně, nebo možná ještě hůř je na tom s překladem příbuzná experimentální próza typu nového románu (kterou v Česku zastupují např. Karel Milota nebo Jiří Pechar).

Přístup popsany v tomto článku lze vlastně aplikovat na překládání experimentální poezie mezi dvěma libovolnými jazyky, měl jsem ovšem stále na zřeteli překlad z češtiny do polštiny.

Jelikož konstruování experimentální básně vyžaduje určité dovednosti, je nutné, aby byl také překladatel vyzbrojen určitými nástroji a měl určité schopnosti. V případě překladu experimentální poezie je nutná *orientace v moderním výtvarném umění, v abstraktním malířství, v konstruktivismu, pak dále ve vážné hudbě (nejen) 20. století (například v již naznačeném serialismu i aleatorismu) a ještě k tomu v logice a matematické lingvistice*. Musí se tedy vyznat v tom, co básníci používali ke konstrukci svých experimentálních básní, k rozpoznání jejich metody.

Literatura

- Barborka, Zdeněk:** *Hommage: básně a prózy*. Dybbuk, Praha 2018.
- Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila (eds.):** *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Torst, Praha 1993.
- Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila (eds.):** *Experimentální poezie*. Památník národního písemnictví, Praha 2021a.
- Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila:** *JOB-BOJ*. Památník národního písemnictví, Praha 2021b.
- Jarniewicz, Jerzy:** Tłumacze na urlop! *Literatura na świece*, 2006, č. 11–12, s. 54–58.
- Jarniewicz, Jerzy:** Tłumacz jako problem poezji konkretnej. *Przekładaniec*, 2020, č. 41, s. 198–213.
- Juliš, Emil:** *Básně*. Host, Praha/Brno 2015.
- Kolář, Jiří:** *Básně ticha*. Český spisovatel, Praha 1994.
- Kornhauser, Jakub:** Zadania tłumacza poezji konkretnej. Prolegomena metodologiczne (I). *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 7, 2012, č. 3, s. 119–133.
- Kornhauser, Julian:** Przekład jako objaśnienie. O tłumaczeniu poezji konkretnej. In *Wspólny język*. Śląsk, Katowice 1983, s. 159–170.
- Milota, Karel:** Experiment v černé a bílé. In *Wzorec řeči*. Torst, Praha 2016a.

- Milota, Karel:** Poezie nového výrazu. In týž: *Vzorec řeči*. Torst, Praha 2016b.
- Milota, Karel:** Systémová poezie přichází. In týž: *Vzorec řeči*. Torst, Praha 2016c.
- Nebeský, Ladislav:** *Experimentální poezie 1. Kombinatorické hry 1964–1972*. Tomáš Nosek (TN), Praha 2022.
- Solt, Mary Ellen (ed.):** *Concrete Poetry. A World View*. Indiana University Press, Bloomington 1970.
- Wende, Waltraud:** Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej. *Literatura na świecie*, 2006, č. 11–12, přel. M. Siwik, s. 223–237.
- Williams, Emmett (ed.):** *Anthology of Concrete Poetry*. Something Else Press, New York 1967.

Cimrmanovská mystifikace jako slepá skvrna česko-polského překladu¹

Lenka Németh Vítová

Fakulta polské a klasické filologie

Univerzita Adama Mickiewicze v Poznani

Cimrmanovské mystifikační zpochybňování českého autostereotypu neuznané národní významnosti, ne náhodou zasazené do období konce mnohonárodnostního rakousko-uherského soustátí a počátků novodobé české identity, mnozí Češi od okamžiku zveřejnění první informace o českém géniovi až dosud přijímají s nadšeným přitakáním jako osvobozující koncepci, která je chrání před podléháním falešnému pocitu velikosti a povýšenosti, či naopak přehnané ublíženosti. Hry Divadla Jára Cimrmana i přes obdivuhodně bohatou recepci české kultury – a zvláště jejích humoristických děl – v Polsku (nejnověji: Kupczak 2020) však zůstávají u našich severních slovanských sousedů známé jen malé skupině nadšenců, z nichž ne všichni české fascinaci fiktivním géniem rozumějí, a tím spíš ji nesdílejí.

Polská cimrmanovská recepce má sice svůj brzký počátek už v 70. letech 20. století, kdy byl časopisecky vydán první překlad cimrmanovského textu a krátká informace (Smoljak et al. 1973; Żurowski 1977a, 1977b), ale pak nastává prodleva až do přelomu tisíciletí, a teprve poté lze sledovat poměrně souvislý recepční proces. V roce 1996 byla

¹ Text je upravenou verzí článku odevzdaného k vydání v anglickém jazyce: „The Cultural Conditioning of the Polish Reception of the Czech Cimrman Hoax“ (Bohemistyka, 2025, č. 3, s. 410–427).

uveřejněna delší ukázka z divadelní hry *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem* 5. dubna 1909 v kulturním periodiku (Cimrman 1996), v roce 1997 krakovské divadlo Teatr Tradycyjny v režii Tadeusze Hankiewiczze scénicky uvedlo divadelní hru *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* a v roce 2002 další dvě hry (Mikos 2002; Cimrman 2002), o rok později v Krakově vystoupilo samotné pražské Divadlo Járy Cimrmana s jediným představením, a to hrou *Dobytí severního pólu* (AMS 2003), a v roce 2014 bylo dokonce zveřejněno první tvůrčí dílo inspirované cimrmanovskou poetikou – filmová mystifikace žánru fiktivního dokumentu o návštěvě onoho neznámého českého génia v Katovicích (Zalega 2014). Teoretická reflexe jevu v Polsku začíná s novým miléníem: od roku 2003 vycházejí recenze a stati teatrologů (Stanisławska 2003; Zimna 2019, 2020), filmologů (Ciszewska 2020), filozofů (Leszczyński 2011), ale především bohemistů (chronologicky mj. Kardyni-Pelikánová 2008, 2023; Firlej 2008; Czaplínska 2009; Balík 2010; Balík – Firlej 2014; Gierowski 2018, 2020) a studentů bohemistiky (např. Joniak 2009; Landowska 2012). Publikován byl dokonce náhled z oboru kulturního turismu (Kołodziejczyk 2018) a také text známého polského popularizátora české kultury (Szczygieł 2011, 2012) i jiných autorů (např. Mikos 2002; Kaczmarek 2022). Polští literární vědci se dost výrazně liší v hodnocení a tematizování jednotlivých aspektů kultovní české mystifikace (na téma české mystifikace kromě již zmíněných literárněvědných textů srov. rovněž Balcerzak 2016).

Vratislavská bohemistka Zofia Tarajło-Lipowska ve svých *Dějínách české literatury* (Tarajło-Lipowska 2010) věnuje Divadlu Járy Cimrmana jeden odstavec v rámci kapitoly popisující období „zlatých šedesátých“ (Tarajło-Lipowska 2010, s. 346–389). Hlavního hrdinu her charakterizuje slovy: „[...] ,nedoceněný český génius Jára Cimrman‘, mystifikační postava s vlastnostmi ,naivního

tvůrce“² (Tarajło-Lipowska 2010, s. 387); a o hrách píše: „Satira obsažená v těchto představeních bývala někdy kritikou národní megalomanie [...], ale využívala také slovní humor a nonsensovou estetiku“³ (tamtéž). Zmiňuje i popularitu zasahující široké společenské spektrum: „Přestože ‚cimrmanovský‘ humor byl intelektuálním humorem, vyžadujícím erudici a bystrost, mystifikační postava ‚génia‘ se stala populární, dá se dokonce říct, že překročila hranice, které smyšlené postavě určoval tvůrčí akt“⁴ (tamtéž). Další, poslední kapitola knihy, jež seznamuje s novějšími úseky dějin české literatury, už se k tématu nevrací. V podkapitole popisující situaci české dramaturgie je sice zmíněna přetrvávající popularita některých tzv. divadel malých forem, ale vyjmenovány jsou jen „HaDivadlo, Divadlo Na provázku, Studio Y“ (tamtéž, s. 429). Tyto stručné informace jsou určeny především polským studentům bohemistiky a jiným zájemcům o základní informace týkající se vývoje české literatury a kultury.

Český literární vědec Štěpán Balík v polsky psané studii spojuje národní tradici mystifikace mj. s dadaismem a surrealismem a při charakteristice cimrmanovské mystifikace poukazuje na zběžnou podobnost s polskou fiktivní literární postavou starého Marycha – jak však upozorňuje autor, popularita tohoto výrazného reprezentanta poznaňské městské mluvy a lokální identity nikdy nepřesáhla region svého

2 „niedoceniony czeski geniusz Jára Cimrman“, postać zmystyfikowana, o cechach „twórcy naiwnego“.“ Veškeré cizojazyčné citace, které jsou uvedeny v textu, přeložila autorka.

3 „Satyra zawarta w tych przedstawieniach bywała czasem krytyką narodowej megalomanii [...], ale wykorzystywała również humor słowny i estetykę nonsensu.“

4 „Mimo że humor ‚cimrmanowski‘ był humorem intelektualnym, wymagającym erudycji i bystrości, zmystyfikowana postać ‚geniusza‘ stała się bardzo popularna, rzecz nawet można, że przekroczyła granice, jakie stworzonej postaci wyznaczał akt twórczy.“

původu a na rozdíl od Cimrmana byla jeho postava zhmotněna do podoby staršího muže (Balík 2010, s. 257).

Poznaňská polonistka a bohemistka Agata Firlej klade důraz na specificky české kořeny a zároveň návaznost na umělecky ceněné předchůdce: „Originalita divadla Svěráka, Smoljaka a Šebánka spočívá, paradoxně, v jeho hlubokém zakořenění v ‚českosti‘. Vzdělané publikum v něm rozpozná ducha avantgardy: Semaforu, dvojice Werich–Voskovec nebo skupiny Devětsil v elegantním, habsburském vydání. Je v něm cosi z cirkusové zábavy a kabaretu, z žertovného pojetí ideje Národního obrození“⁵ (Firlej 2008). Propojením postavy s vývojem národní kultury tak Firlej naznačuje ztíženou možnost jejího plného přenesení do jiného kulturního kontextu.

Oba zmínění autoři, Firlej a Balík, ve společně napsaném textu argumentují také odlišným vnímáním patosu v obou kulturách – českým odmítáním a polským respektem vůči vypjatým emocím a tradicí daným vnímáním patosu jako jediné vhodné reakce vůči tragickým jevům: „Od začátku 20. století Češi všechna vyprávění o vlastním hrdinství podávají s ironickým komentářem. S patosem si jaksi nevědí rady, nedůvěřují mu. Používají ho v naraci o hrdinství i lásce – a pro Poláky jsou tyto dvě sféry posvátné“⁶ (Balík – Firlej 2014, s. 237).

5 „Oryginalność teatru Svěráka, Smoljaka i Šebanka polega, paradoksalnie, na jego głębokim zakorzenieniu w ‚czeskości‘. Wykształcona publiczność rozpoznaje w nim ducha awangardy: Semafora, duetu Werich–Voskovec czy grupy Devětsil w eleganckim, habsburskim wydaniu. Jest w nim coś z cyrkowej zabawy i kabaretu, z kpiarskiego potraktowania idei Odrodzenia Narodowego.“

6 „Od początku XX wieku wszelkie opowieści o własnym bohaterstwie Czesi opatrują ironicznym komentarzem. Z patosem jakoś sobie nie radzą, nie ufają mu. Rozbijają go zarówno w narracji bohaterskiej, jak i miłosnej – tymczasem dla Polaków te dwie sfery długo były uświęcone.“

Opolská bohemistka Joanna Czaplińska zase spolu se Silvií Richtrovou upozorňuje na typickou cimrmanovskou přiznanou a oběma stranami přijímanou mystifikaci: „[...] mystifikace Smoljaka a Svěráka není klamáním jejích příjemců, ale uzavřením nepsané smlouvy, kterou obě strany potvrzují vědomou účast v této hře“⁷ (Czaplińska 2009, s. 10). Důležitým aspektem cimrmanovského úspěchu mělo být tedy hravé spiklenectví, tudíž aktivní přijetí nabízeného, přitakání diváka.

Brněnská polonistka věnující soustavnou pozornost otázkám vzájemné česko-polské recepce Krystyna Kardyni-Pelikánová se odvolává na názor českého teatrologa Vladimíra Justa, který charakteristické cimrmanovské zmařené příležitosti chápal jako „slepou cestu“. Kardyni-Pelikánová tak v cimrmanovské mystifikaci vidí „duchovní prázdno“: „V představeních je výrazná a neodolatelně zábavná, vulgarity břicha‘ spojená s naivním uměním, čistým ludismem, a má tedy i svou odvrácenou stranu: duchovní prázdno“⁸ (Kardyni-Pelikánová 2008, s. 87). Onu „neodolatelnou zábavnost“ Kardyni-Pelikánová pojí s dobou vzniku – obdobím ideologizace realizované prostřednictvím specifické politické a mediální mystifikace –, a smíchu proto v tomto případě připisuje výlučně terapeutickou roli.

Krakovský bohemista Piotr Gierowski u příležitosti srovnání postav Švejka a Cimrmana poukazuje na opomíjený aspekt – pokud bychom postavu Cimrmana interpretovali jako *sui generis* kvintesenci „českosti“, pak kategorie vyloučení, která je mu často přisuzovaná, nabývá

7 „[...] mistyfikacja Smoljaka i Svěráka nie polega na oszukiwaniu odbiorcy, ale na zawarciu z nim niepisanej umowy, w której obie strony są świadome podejmowanej gry.“

8 „Wyraźna i nieodparcie śmieszna w przedstawieniach ‚wulgarność brzucha‘, związana ze sztuką naiwną, z czystym ludyzmem, ma więc i swoją odrotną stronę: pustkę duchową.“

na symbolickém významu a pojí se s otázkami po smyslu českých, respektive středoevropských dějin, které kladou mj. Masaryk a Pekař či Kundera a Kroutvor. V tomto kontextu, a také s odvoláním na Vladimíra Macuru, Gierowski chápe postavu Cimrmana nejen jako „duchovní prázdno“ (v souladu s K. Kardyni-Pelikánovou), ale dokonce jako jev, který „[...] zpochybňuje mýty a sny národního obrození, ale zároveň nenápadně některé z nich aktualizuje“⁹ (Gierowski 2020, s. 101). Ve smyslu této interpretace tedy Cimrman nesplnil roli toho, jenž měl demaskovat falešný národní pocit velikosti, ublíženosti či povýšenosti, ale naopak tuto sebestřednou perspektivu (částečně) podpořil.

Shrme-li velmi zásadně různorodá stanoviska polské literárněvědné reflexe, cimrmanovskou mystifikaci má charakterizovat zakořenění v českém prostředí a navázání na její ambiciózní kulturní tradice, specifická hra autorů a příjemců na mystifikaci, ale na druhé straně také terapeutická ludičnost vedoucí k duchovní prázdnotě a protichůdné zpochybňování i aktualizování národooobrozeneckých idejí.

Slepá skvrna cimrmanovské mystifikace v polské recepci by mohla být výše popsaným tematizováním odlišných aspektů jevu dostatečně a přesvědčivě vysvětlena. Obtíže s převoditelností tohoto českého fenoménu do polského kulturního prostředí však mají podle mého názoru další podstatné důvody, z nichž popíšu pouze tři: odlišnou roli mystifikace v obou kulturách, nesoulad v hodnocení období rakousko-uherského impéria a rozdílné chápání sokolských ideálů a estetiky.

Chceme-li se dotknout tématu role mystifikace v české kultuře, nelze nepřipomenout Vladimíra Macuru, který přesvědčivě dokazuje, jak významná byla mystifikace v české

9 „[...] podważa mity i marzenia epoki odrodzenia narodowego, ale zarazem, po cichu, niektóre z nich aktualizuje.“

kultuře 19. století. Vedle řady literárních podvrhů připomíná klíčovou roli mystifikačního aspektu v Jungmannově koncepci: pokud žije jazyk, žije i národ. Vytváření odborné české terminologie a vydávání tzv. vysoké literatury v té době vlastně bylo mystifikací, která vyvolávala dojem, že existují lidé, kteří českou terminologii a umělecky náročnou literaturu potřebují. – I když tomu tak zprvu nebylo, dnes víme, že Jungmann a obrozenci se svou ideou uspěli mj. díky mystifikacím.

Podobně lze vnímat také význam cimrmanovské mystifikace – při svém vzniku vytvořila dojem, že Češi mají důvod hledat své sebeuvědomění v poměrně nedávné rakousko-uherské minulosti, tudíž v tehdy zatracované západoevropské kultuře. Přijetí cimrmanovské mystifikace po jejím odhalení pak paradoxně můžeme chápat podobně jako kulturně-emancipační význam odmítnutí podvrhů v 19. století – cimrmanovská mystifikace totiž na rozdíl od kulturotvorných cílů dávných mystifikací směřuje k vyprovokování sebereflexe, k uvědomování si skutečných, nejen deklarovaných hodnot české kultury. Zmiňovaný Macura, méně známý jako plodný mystifikátor (Janoušek 2013), to vysvětluje následovně: „Pravým smyslem mystifikace je spíše (a dnešní mystifikační hry to dokládají) demystifikovat. Bezpochyby to vypadá poněkud přitažené za vlasy, ale živlem, ve kterém se mystifikace cítí dobře, je skutečně spíše rozrušování ustálených forem, literárních či kulturních, jejich parodováním. Všimněme si zvláště mystifikační hry s Járou da Cimrmanem, kterou už léta hraje spolu s „předními cimrmanology“ obrovská část populace“ (Macura 1993, s. 19).

V polské kultuře mystifikace nesehrály podobnou roli jako v české (srov. Balík 2010; Balík – Firlej 2014; Bielów 2020). Když (převážně) vratislavské hnutí Oranžová (Pomerančová) alternativa v 80. letech 20. století oficiálně

vysvětlovalo svou nyní už proslavenou aktivitu – kreslení trpaslíků na zamalovaných plochách, které ve veřejném prostranství vytvořila policie, když takto cenzurovala protirežimní hesla – tvrzením, že antirežimní heslo bylo tezí, jeho zamalování antitezí a trpaslík na skvrně je syntézou, dotýkali se nejen komična a parodie, ale v jistém smyslu i mystifikace. Mystifikace však v tomto případě není strukturou vztahující se k řadě aspektů národní identity a směřující k její nové reflexi, ale jednoznačně nápaditým zdůrazněním faktu nesvobody. Ani v dřívějších dobách polské kultury nenalezneme jev podobně komplexní a dlouhodobý, jako je cimrmanovská mystifikace – básník Konstanty Ildefons Gałczyński během studií „vytvořil“ skotského básníka s výmluvným příjmením Cheat; básníci Edward Kozikowski i Emil Zegadłowicz napsali antologii černošské poezie nazvanou *Ńam, Ńam* (1923) a doprovázenou kvazivědeckým úvodem; známá je také erotická pasáž národního eposu *Pan Tadeáš* Adama Mickiewicze vydaná po básníkově smrti a dodnes autorsky nejistá; Stanisław Lem vydal knihu s recenzemi neexistujících knih neexistujících autorů pod výmluvným názvem *Doskonała próżnia* (Dokonalé [vzducho] prázdno, 1971) a sbírku svých předmluv k neexistujícím knihám pod autoironickým titulem *Wielkość urojona* (Imaginární veličina, 1973). Tyto počiny ovšem nebyly v Polsku převážně chápány jako mystifikace, ale literární provokace. Položení základů české novodobé kultury na masivním úspěchu rukopisné mystifikace však způsobilo, že tento žánr získal v české kultuře ambivaletní hodnocení – vedle hlasů kritizujících dosahování, byť bohulibých, cílů prostřednictvím lži je slyšet ty, které mystifikaci vnímají spíš jako umělecký happening, jednu ze zkoušek citlivosti čtenáře či diváka vůči umělecké svobodě. – Připomeňme známý spor v *Literárních novinách*, zda slavit výročí týkající se hlavního podezřelého v kauze rukopisných podvodů,

Václava Hanky, z doby nedávné pak reakce na film *Český sen* (srov. mj. Tkaczewski 2013), spory o obraz České republiky po demaskování umělecké plastiky s názvem Entropa Davida Černého atd. V českém prostředí bývá hodnocení mystifikace celkově přijímáno smířlivěji a zohledňují se především její umělecké a ideové cíle.

Podobně jako mystifikace nemá ani absurdní a nonsensová poetika v polské kultuře výraznou tradici, byť i ona nepochybně má své reprezentanty a tvoří důležitý aspekt kultury – očividné je to zejména ve specifické polské tradici novodobých kabaretů, kterým dominuje satira. Slavné a ceněné polské kabarety (např. krakovská Piwnica Pod Baranami, zejména v 60. a 70. letech 20. století) však byly tvořeny jednotlivými vystoupeními umělecky výrazných osobností a nereprezentovaly jednu specifickou a spojitou poetiku. V polské tradici absurdní a nonsensové literatury nelze nezmínit také dvě knihy básníka Juliana Tuwima, zveřejňující a komentující jeho dlouhá léta shromažďovanou sbírku literárních kuriozit: *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie* (Pegas na zadních čili poetické panoptikum, 1950) a *Cicer cum caule czyli groch z kapustą: panopticum i archiwum kultury* (Cicer cum caule, aneb hrách se zelím: kulturní panoptikum a archiv, díl 1–3, 1958–1963). V polské kultuře se však tyto literární a kulturní aktivity nikdy nestaly zájmem širokých kruhů, nemotivovaly k navazování na danou poetiku. Naopak recepce cimrmanovské mystifikace byla impulsem k celé řadě spontánních kulturních jevů – počínaje mnohými fiktivními pomníčky a jinými architektonickými objekty až po muzea (srov. krátký cestopisný text jazykovědce a bývalého sekretáře Wislawy Szymborské – Rusinek 2024) a mnohokrát zmiňovanou i diskutovanou nominaci této fiktivní postavy v anketě Největší Čech, pořádané veřejnoprávní Českou televizí na základě licence britské BBC v roce 2005.

Další odlišností mezi českou a polskou kulturou je vztah k Rakousku, respektive Rakousko-Uhersku. Volba závěru rakousko-uherského období českých dějin jako pevného časového umístění cimrmanovské mystifikace mohla být pro českého diváka aluzivním vyjádřením sounáležitosti české a západoevropské kultury a repliky postav o „rakouském útisku“ a „velkém ruském bratru“ mohly být chápány jako sarkastický obraz historické naivity Čechů; a tato interpretace zůstala čitelná i po roce 1989. Polská historická zkušenost ztráty státnosti po trojím dělení Polska (1772, 1793, 1795) mezi Prusko (asi pětina území a obyvatelstva, oblast hospodářsky nejrozvinutější), Rusko (více než polovina území a asi polovina obyvatelstva – avšak polské obyvatelstvo se stalo menšinou, oblast hospodářsky nejzaostalejší) a Rakousko (necelá pětina území a asi třetina obyvatelstva, území hospodářsky zaostalé, ale lidnaté), těžiště dějinného traumatu vnímá jinak: zatímco pruský a ruský zábor platil za velmi restriktivní, území připojená k Rakousku se těšila největšímu rozvoji polské kultury. Poláci proto v 1. světové válce bez váhání stanuli spolu s rakouskou armádou proti Rusku, zatímco Češi naopak viděli úhlavního nepřítele národních myšlenek v Rakousku, a proto nejeden z rakouské armády dezertoval k ruskému protivníkovi – což bylo z výše popsaných důvodů pro Poláky zcela nepochopitelné jednání, které si dokázali vysvětlit jedině oportunismem, slabou morálkou, pohodlností či bojácností. S těmito zkušenostmi byl často také přijímán román o Švejkovi, mnohé polské čtenáře jen utvrzující ve správnosti jejich názoru. Cimrmanovské aluze týkající se rakouských tradic navíc narážejí na fakt, že pro novodobou polskou kulturu byly zásadní vazby s kulturou francouzskou a především ona v polské kultuře plnila roli symbolu západoevropské kultury. Rakousko-uherské období navíc poskytovalo cimrmanovským vystoupením ještě jednu významnou výhodu – jednalo se

o poměrně nedávnou dějinnou etapu, dobře známou ze školní výuky jako fáze výrazné emancipace novodobého českého národa, zároveň však poskytovala bezpečný časový odstup od totalitní ideologie éry souběžné se vznikem a rozvojem Divadla Jára Cimrmana a od tehdejších požadavků explicitní politické angažovanosti uměleckých děl: Cimrman a jiní protagonisté z dob rakousko-uherských se ještě nemohli vyjadřovat k myšlence socialismu a případná kritika tehdejšího kapitalismu by v kontextu humoru a ironie her mohla být chápána jinak, než by tehdejší režim považoval za žádoucí.

Při reflexi polského (ne)přijetí cimrmanovské mystifikace stojí za povšimnutí také rozdíl ve vnímání sokolské tradice – jednoho z aspektů české minulosti, který právě hry Divadla Jára Cimrmana znovu navrátily do kolektivní paměti po období ideologicky motivované likvidace (český Sokol založen 1862 a zakázán v roce 1956). Jak upozorňuje polský etnolog Antoni Kroh, patriotické cíle Sokola měly vlastní, ne nevýznamný estetický výraz, jehož prostřednictvím odkazovaly k určitým idejím: charakteristické a velmi populární veřejné slavnosti a slety totiž navazovaly na rytířské tradice. A to lze chápat, jak Kroh ilustruje konkrétním příkladem, dvěma způsoby – prvním je pocit povznesení a šlechtivosti, který činí účast na slavnosti samu o sobě cílem, a druhým je přesvědčení, že slavnosti navazující na rytířské tradice budou završeny teprve, pokud se rytířské ideály naplní v boji za ony šlechtivé patriotické cíle (srov. „Paže tuž, vlasti služ“ – Kroh 1998). Polský Sokol, založený v roce 1867 ve Lvově, v návaznosti na tyto tradice totiž musel nejen řešit potíže s přijetím ideje rovnosti mezi všemi Sokoly, bez ohledu na šlechtický či plebejský původ, ale i zásadnější potíže s naplňováním sokolské myšlenky: po jedné ze slavností v Krakově si studenti vzali za své dostat tradicím a zorganizovali studentskou vzpouru. Cimrmanovská postava deklarující

zápal pro sokolskou tradici tak přirozeně vyvolává zcela jiné konotace u českého a polského příjemce, a nadto naráží na rozdílnou míru znalostí na téma Sokola – v české kultuře všeobecnou, v polské naopak zřidkavou.

Tři popsané důvody, proč pravděpodobně v Polsku, v posledních desetiletích intenzivně přijímajícím českou kulturu, zůstává cimrmanovská mystifikace slepou skvrnou, je samozřejmě možné doplnit o další předpokládané příčiny. Nabízí se například rozdílný (ne)poměr mezi národním totalitním režimem a jeho opozicí – zatímco v Polsku se nezávislá kultura, včetně vydávání literatury, rozvinula v takové šíři, že je dnes přiléhavě pojmenovávána jako druhý oběh (vedle prvního, kontrolovaného režimem), v českých podmínkách byla opoziční kultura tvořena poměrně malou skupinou osob, a proto se pro neoficiální literaturu ujalo označení samizdat. Právě represe, trvající v Československu do značné míry až do zásadních změn započatých v roce 1989, by mohly být vysvětlením široké popularity postavy českého génia – Cimrman mohl být vnímán jako (nejprve vážná, později výsměšná) odpověď na zprávy z tehdy pro-težované, ba vnucované sovětské (a vůbec socialistické) kultury, v době svého vzniku i mnohem později mohl být (svou směšností) demaskujícím protikladem k nápadně nekritickým informacím o génii ze SSSR, příp. tzv. socialistického tábora; léta s povděkem přijímaná očividná manipulativnost cimrmanovské mystifikace pak mohla být chápána jako sarkastický odraz zřejmé režimní ideologické manipulace. Katartický účinek takové interpretace postavy Cimrmana, podmíněný historickými okolnostmi a etnickou příslušností, se po změně režimu, a navíc po přenesení do jiné kultury přirozeně zeslabuje – Umberto Eco tuto tendenci příhodně nazývá souslovím *intentio lectoris* („záměr čtenáře“), zohledňujícím individualitu příjemce (srov. Kubíček – Hrabal – Bílek 2013).

Závěrem lze říci, že slepé skvrny v překladu není nutné chápat jako záporný jev, nedostatek týkající se samotného nepřeloženého jevu či jeho protagonistů – autorů, překladatelů a čtenářů. Přínosnějším přístupem je vnímání slepých skvrn jako důkazu, že právě rozdílnosti naplňují smysl poznávání jiných kultur – něčeho nového, jiného v nich. Tento pohled na slepé skvrny překladu vychází z postřehu Haydena Whita, který upozornil na to, že společnosti mají tendenci vnímat vzájemné vztahy s „Jiným“ v kategoriích opozice či negace, přestože se jedná pouze o odlišnost. White proto postuluje, abychom si cenili individuality (White 2010, s. 10) – s touto ideou nelze než souhlasit.

Literatura

- AMS: Jara Cimrman i jego humor [online]. *Dziennik Polski*, 5. 4. 2003. Dostupné z: <https://dziennikpolski24.pl/jara-cimrman-i-jego-humor/ar/1918238>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Balcerzak, Małgorzata: Nic nie jest prawdą, wszystko rzeczywiście się wydarzyło. *Czas Kultury*, 2016, č. 2, s. 98–104.
- Balík, Štěpán: Česká tradice humoru i „mystifikaci“. *Teksty Drugie*, 2010, č. 4, s. 247–266.
- Balík, Štěpán – Firlej, Agata: Czesi – naród bohaterów! O kukielkowym sabotażu, kobiecym wywiadzie, „recese“ i innych nieoczywistych formach oporu. *Teksty Drugie*, 2014, č. 4, s. 229–239.
- Bielow, Igor: Mistrzowie żartu. Literackie mistyfikacje polskich pisarzy [online]. *Culture.pl*, 2020. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/artykul/mistrzowie-zartu-literackie-mistyfikacje-polskich-pisarzy>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Ciszewska, Ewa: Superman české kultury – Jára Cimrman. In: Rode, Dagmara – Składanek, Marcin – Ożóg, Maciej (red.): *Sztuka ma znaczenie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 185–200.
- Cimrman, Jára: Zdobycie bieguna północnego przez Czecha Karola Niemca 5 kwietnia 1909. *Krasnogruda*, 1996, č. 5, s. 98–110.
- Cimrman, Jára: *Bobek Niemowa czyli czeski Tarzan*, režie: Tadeusz Hankiewicz, premiéra: 4. 7. 2002. Dostupné z: <https://encyklo->

pediateatru.pl/przedstawienie/37114/bobek-niemowa-czyli-czeski-tarzan. [Přístup 25. 10. 2024].

Czaplińska, Joanna: Czeskie mistyfikacje (nie tylko) literackie jako czynnik kulturo- i kultotwórczy. *Pamiętnik Słowiański*, 2009, č. 2, s. 3–20.

Firlej, Agata: I na cöz ten naród Europie? Czeska autoironia. *Tygodnik Powszechny*, 2008, č. 8. Dostupné z: www.tygodnikpowszechny.pl/i-na-coz-ten-narod-europie-132950. [Přístup 25. 10. 2024].

Gierowski, Piotr: Jára Cimrman, geniusz urojony? Kilka uwag o najwybitniejszym Czechu i czeskiej tożsamości narodowej. *Bohemistyka*, 2018, č. 4, s. 361–377.

Gierowski, Piotr: Mały czeski człowiek? Švejk i Jára Cimrman. In *týž: Superhero Josef Švejk*. Instytut Filologii Słowiańskiej UJ, Wydawnictwo „scriptum“, Kraków 2020, s. 88–103.

Janoušek, Pavel: Macura hravý a dravý. In: Ćwiek-Rogalska, Karolina – Doliński, Ignacy (red.): *Mystifikacja w kulturach, literaturach i językach krajów słowiańskich*. Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, Koło Naukowe Sławistów UW, Warszawa 2013, s. 14–22. Dostupné z: https://silo.tips/download/mystifikacja-w-kulturach-literaturach-i-zykach-krajow-sowiaaskich&ved=2ahUKEwjhtezmNaFAxUa_wIHHU5-CyMQFnoECBAQAQ&usq=AOvVawo4U1bwrILMa7Af5h61ogNJ. [Přístup 25. 10. 2024].

Joniak, Agnieszka: Wielka mistyfikacja – fenomen praskiego teatru Jára Cimrmána. In *Język, literatura i kultura Czech II*. Kościukiewicz, Justyna – Korbut, Joanna (red.). Wydawnictwo ANS, Racibórz 2009, s. 199–206.

Kaczmarek, Michał: Jizerski Jára Cimrman – człowiek, którego należało wymyślić, 5. 12. 2022. Dostupné z: <https://www.onet.pl/turystyka/kontynenty/jizerski-jara-cimrman-czlowiek-ktorego-nalezalo-wymyslic/rym9ntc30bc1058> [Přístup 25. 10. 2024].

Kardyni-Pelikánová, Krystyna: Divadlo Jára Cimrmána – prześmiewna iluzja czeskiego arcygeniusza. O czeskich mistyfikacjach literackich 3. *Twórczość*, 2008, č. 8, s. 130–135.

Kardyni-Pelikánová, Krystyna: Divadlo Jára Cimrmána – prześmiewna iluzja czeskiego arcygeniusza. In *táž: Česko-polski kalejdoskop literacki. Problematyki tożsamości, recepcji oraz dialogu międzykulturowego*, Neriton, Warszawa 2023.

Kołodziejczyk, Krzysztof Piotr: Fenomen Jára Cimrmána w perspektywie turystycznej. *Turystyka Kulturowa*, 2018, č. 6, s. 7–24. Dostupné z: <http://turystykakulturowa.org/ojs/index.php/tk/article/view/1011>. [Přístup 25. 10. 2024].

- Kroh, Antoni:** Etos rycerski w Czechach i w Polsce po pierwszej wojnie światowej. In: Wyrozumski, Jerzy (red.): *Czechy i Polska na szlakach ich kulturalnego rozwoju*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1998, s. 155–162.
- Kubiček, Tomáš – Hrabal, Jiří – Bílek, Petr A.:** *Naratologie. Strukturalní analýza vyprávění*, Dauphin, Praha 2013.
- Kupczak, Elżbieta:** Współczesna literatura polska w Czechach i czeska w Polsce. *Nowy Napis Co Tydzień*, 2020, č. 31. Dostępne z: <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-31/arttykul/wspolczesna-literatura-polska-w-czechach-i-czeska-w-polsce>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Landowska, Agnieszka:** *Na czym polega fenomen czeskiego Teatru im. Jára Cimrmana?* [magisterská práce]. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2012. Dostępne z: <https://ruj.uj.edu.pl/entities/publication/7e6b87e9-66ab-418c-b482-8cd83fa03f8d>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Leszczyński, Paweł:** Eksternizm, życie i filozofia Jára Cimrmana. *Avant-Plus*, 2011, speciální číslo, s. 333–338. Dostępne z: <https://avant.edu.pl/wp-content/uploads/AvantPlusZF2011.pdf&ved=2ahUKEwj-dLJsdyJAxU2CBAIHU14ACAQFnoECBYQAO&usq=AOvVaw22vH49aWmAW3EGKkTQmBxI>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Macura, Vladimír:** Mystifikace a národ. In též: *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Pražská imaginace, Praha 1993, s. 17–20.
- Mikos, Marek:** Cimrmania. [online]. *Gazeta Wyborcza*, 18. 8. 2002. Dostępne z: <https://wyborcza.pl/7,75410,977736.html>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Rusinek, Michał:** Cimrman. In též: *Nadbagaż czyli Opowieści podróźne*. Znak, Kraków 2024, s. 247–250.
- Smoljak Ladislav – Svěrák, Zdeněk – Šebánek, Jiří – Velebný, Karel:** Zapoznany geniusz czeski. *Literatura na Świecie*, 1973, č. 6, s. 260–325.
- Stanisławska, Justyna:** Jára Cimrman – genius wszechczasów! *Scena*, 2003, č. 3, s. 16.
- Szczygieł, Mariusz:** Fałszywa polędwica. *Gazeta Wyborcza*, 5. 1. 2011. Dostępne z: <https://wyborcza.pl/7,75248,8908148,falszywa-polędwica.html#S.related-K.C-B.1-L.1.zw>. [Přístup 25. 10. 2024].
- Szczygieł, Mariusz:** Fałszywa polędwica. In též: *Láska nebeská*. Agora SA, Warszawa 2012, s. 145–166.
- Tarajło-Lipowska, Zofia:** *Historia literatury czeskiej*. Zarys. Ossolineum, Wrocław 2010.
- Tkaczewski, Dariusz:** Improwizowana (i prowokowana) „komedia dokumentalna“, czyli „Czeski sen“ na jawie i „Czeski pokój“ na

- bojowo. In: Ruttar, Anna – Jarząbek, Krystyna – Sojda, Sylwia (red.): *Spotkania międzykulturowe. 1: Literaturoznawstwo, kultura*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 165–189.
- White, Hayden:** *Proza historyczna*. Universitas, Kraków 2009.
- Zalega, Dariusz [reżie]:** *Czeski geniusz, aneb Jara Cimrman w Katowicach*. 2014. Scénář: Piotr Fuglewicz, Luděk Vašta, Dariusz Zalega. Produkcje a distribuce: Stowarzyszenie Grupa Twórcza *Ocochodzi*.
- Zimna, Elżbieta:** Czeskie nie-aktorstwo, czyli teatr w poszukiwaniu wolności. *Dialog*, 2020, č. 1. Dostępne z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/czeskie-nie-aktorstwo-czyli-teatr-w-poszukiwaniu-wolnosci>.
- Zimna, Elżbieta:** Nieznane rozdziały z życia Járy Cimrmana, czyli nowe ślady największego czeskiego geniusza... który nie zyskał sławy. In: Hasiuk, Magdalena – Winch, Antoni (red.): *Gangliony pekają mi od niewyraźalnych myśli*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019, s. 455–458.
- Żurowski, Andrzej:** Praski maraton. *Dialog*, 1977, č. 5, s. 158–163.
- Żurowski, Andrzej:** Praskiego maratonu ciąg dalszy. *Dialog*, 1977, č. 6, s. 166–169.

Strílí *Швидкі стріли* mimo terč? O prázdných místech v uvažování o literárním kánonu

Vera Kaplická Yakimova

Ústav bohemistiky / Ústav věd o umění a kultuře

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

Dne 24. února 2022 začala ruská invaze na Ukrajině a následující vojenský konflikt probíhá ještě v době zveřejnění tohoto textu. Utrpení obrovského množství civilistů vedlo rodiny s dětmi k útěku do řady sousedících a kulturně blízkých či vzdálenějších zemí. Během prvních tří týdnů války do České republiky přijelo dle oficiálních statistik více než 270 000 uprchlíků a uprchlic, na jaře 2024 se počet legálně pobývajících ustálil na 340 000. Zásadní část těchto osob, kolem 25 %, tvoří děti a mladiství do 17 let. A právě kvůli a díky těmto dětem a mladým lidem začíná příběh ukrajinských *Швидкі стріли*.

Příběhy *Rychlých šípů* Jaroslava Foglara jistě přispěly k formování identity mnoha generací českého dospívajícího čtenářstva. Znají je z knižní či komiksové podoby, jejich popularita se například odráží i v běžném použití jména Mirka Dušina jako označení pro (až přehnaně) čestného člověka. Kombinace napínavých příběhů ze světa dospívajících s nenuceně zprostředkovaným morálním poselstvím a prosazováním vhodných životních hodnot pochopitelně koresponduje i s představou o kvalitní dětské četbě z hlediště dospělého publika. Foglarovo zapojení do skautského hnutí rovněž působí jako katalyzátor k trvalé popularitě

díla mezi mladými, a není tedy divu, že v roce 1966 vznikl Klub přátel Jaroslava Foglara. Na něj v roce 1990 navazuje činnost Sdružení přátel Jaroslava Foglara, jehož „hlavním posláním je práce s dětmi a mládeží a sběratelsko-badatelská činnost v rámci Jestřábova odkazu“ (Sdružení přátel Jaroslava Foglara 2023). A právě aktivita Sdružení přátel Jaroslava Foglara (dále jen SPJF) vůči ukrajinským uprchlíkům v České republice inspirovala vznik tohoto textu.

Na webu SPJF se dočteme následující informace:

Nápad přeložit *Rychlé šípky* do ukrajinštiny se zrodil opravdu nedlouho po začátku války. Ta začala ve čtvrtek 24. února 2022 a již v neděli pomáhali „odchovanci Foglara“ v uprchlickém táboře v Praze a ve středu, necelý týden po napadení Ukrajiny, již měli v táboře 160 lidí. Tehdy se zrodila myšlenka využít při práci s dětmi v uprchlických táborech „Foglara“, jeho styl práce a nabídnout dětem i jeho dílo. Asi během 14 dnů šel e-mail na skautskou nadaci a nakladatelství Albatros s konkrétní představou výroby a financování sešitu s příběhy Rychlých šípů. Jenže mezitím už i „Brno“ jednalo s nadací o podobné podobě sešitu o Rychlých šípech (Hromádka 2022).

Sešit, o kterém je zde řeč, nakonec vyšel v roce 2022 ve dvou vydáních, náklad byl 2 000 kusů. Sešity SPJF rozdávala zadarmo ukrajinskému čtenářstvu v různých částech Česka.

Otázka, kterou se zde chci zabývat, zní – proč si Společnost přátel Jaroslava Foglara myslí, že by ukrajinské děti měly hned při svém příjezdu do cizí země dostat do ruky oblíbený český komiks? Pochopitelně je vede snaha o maximální propagaci jejich oblíbeného autora. Výše popsaná situace však dle mého názoru otevírá i širší témata a vyvolává otázky týkající se propojení národní identity a literatury, nebo konkrétněji propojení národní identity a dětské literatury. Věřím SPJF,

že díky překladům *Rychlých šípů* zprostředkují ukrajinskému čtenářstvu nejen zábavu, ale seznámí je i s kanonickým dílem české literatury? Nabízí jim tak zároveň i cestu k pochopení české kultury? Nebo lze v urychleném překladu a ukrajinském vydání *Rychlých šípů* najít i pravděpodobně nevědomou snahu o disciplinaci cizích, odlišných osob v rámci své vlastní kultury? Jaké funkce má toto gesto pro obecnější otázky formování kánonu a identity?

Předtím než se pokusím naznačit možné odpovědi na uvedené otázky, si dovolím udělat drobný krok zpět a nabídnout širší kontext mého zájmu o ukrajinský překlad *Rychlých šípů* pro českou uprchlickou komunitu. Vycházím ze svého dlouhodobého zkoumání literárního kánonu, a to z hlediska teoretického, komparativního, ale i historického. Představa o literárním kánonu jako souboru děl, jež jsou v daném kulturním kontextu považována za důležitá, výjimečná či reprezentativní, ať už z hlediska národního, estetického atd., je všeobecně uznávána a jako taková je prosazována v rámci vzdělávacích institucí. Na rovině teoretických postojů se od 90. let 20. století pohybujeme na ose mezi tradičnějším pojetím kánonu, které předpokládá, že kánon je založen na estetické hodnotě a proces kanonizace potom spočívá v odkrývání kvalit, jež vězí v díle samotném, a modernějším pojetím kánonu, které kánon považuje za mocenský konstrukt, nástroj, jenž bývá institucemi ideologicky využíván k prosazení určitého pojetí literárnosti a národní identity. V posledních desetiletích se však objevují také diskuse o současných proměnách ve fungování kánonu, přičemž je zdůrazňováno, že znalost kanonických děl je pro většinu populace omezená a spíše heslovitá. Je tedy otázkou, zda se kánon nestává pouhým suchým seznamem, jehož hodnota již nevychází ze skutečného čtení, a který je proto již zcela odpojen od zájmu současného čtenářstva.

Otázky po budoucnosti kánonu v „post-kanonické“ době jsou pro novodobé literárněvědné debaty jistě zásadní, zde se však tomuto tématu bohužel nemohu podrobněji věnovat. Některé z těchto otázek však dle mého názoru úzce souvisí s případem překladu *Rychlých šípů* pro ukrajinské děti. Národní literární kánon ve své běžné podobě jen málokdy zahrnuje literaturu pro děti a mládež do svého pole. Buď je u daného díla potlačováno zaměření na děti a mládež a je zdůrazňováno, že je hlavně pro dospělé (například *Alenka v říši divů* Lewise Carrola), nebo literární kánon taková díla ignoruje a literaturu pro děti a mládež vnímá jako zcela oddělené a samostatné pole. Za cíl tohoto druhu literatury je většinou považováno určité poučení v kombinaci s pobavením. Tento dvojí cíl dětské literatury, který zřetelně odkazuje k Horatiovu *prodesse et delectare* však v současné době, jak se zdá, nesedí k představě o velkém kánonu vysoké kultury, nebo alespoň k představě o literárním kánonu od druhé poloviny 20. století. Z tohoto důvodu se v rámci praktických a historických potřeb začíná během druhé poloviny 20. století rozvíjet touha tento odlišný a specifický kánon definovat.

Zajímavým případem je v tomto kontextu vznik pojmu „prubířské kameny“, v angličtině „touchstones“. Tato kategorie byla snahou najít nový pojem pro specifické potřeby literatury pro děti a mládež a je navíc institucionálně zastřešena. V roce 1980 americká Asociace pro dětskou literaturu (Children's Literature Association) založila tzv. Radu pro kánon (Canon Committee), která má za úkol definovat, co by měly prubířské kameny reprezentovat a jaké knihy do této nové kategorie patří. V roce 1985 vyšla kniha *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature*, kde nacházíme výsledky práce Rady pro kánon. Dle autorek a autorů této knihy musí prubířské kameny dětské literatury kombinovat „výraznost [distinctiveness] a popularitu“.

Autorský kolektiv této knihy zároveň vylučuje díla, která „jsou nepopíratelně hodnotná, ale obecně nečtená“, stejně jako knihy, které jsou „hodně populární, ale nejsou dostatečně hodnotné“ (Nodelman 1985, s. 7).¹ Vidíme zde prolínání různých aspektů hodnocení – jelikož se z jedné strany klade důraz na rozpoznatelnost a originalitu děl –, které by mělo být univerzální a trvalé, ale zároveň je hodnocení založeno na recepčním potenciálu konkrétních literárních textů. Popularita je zde důležitou hodnotou, zdá se, že bez ní není možné do kánonu pro děti a mládež vstoupit. Pokud v obecném literárním kánonu můžeme mluvit i o dílech, která byla živá ve čtenářské recepci, ale upadla do kategorie historicky podnětných, ale čtenářsky nezajímavých děl (Bílek 2007, s. 16), je zde taková možnost vyloučená. Dílo pro děti a mládež musí být živé, aby přetrvalo ve své roli součásti dětského kánonu. Na druhou stranu je zde ale nastíněná i hranice, kdy je popularita nedostačující – tato definice vyžaduje i to, aby byly texty „hodnotné“.

Na otázku, kdo se podílí na formování kánonu literatury pro mládež se snaží odpovědět například Anne Lundin ve své knize *Constructing the Canon of Children's Literature. Beyond Library Walls and Ivory Towers* z roku 2004. Lundin zde uvádí několik různých subjektů, které se podílí na vzniku představy o „hodnotnosti“ v literatuře pro děti a mládež. V kontextu důležitosti živé recepce autorka pochopitelně uvádí jako první faktor čtenářstvo – a to jak dětské, tak i dospělé. Zde je velice zajímavé, že kniha sice měla především oslovovat a „bavit“ děti, zároveň jsou to dospělí, kdo sestavuje seznamy doporučených knih, vybírají texty k vydávání a překládání a jsou koneckonců těmi, kdo mají poslední slovo v mocenských kontextech. Dospělí tak kontrolují kánon, i když deklarují

1 Veškeré cizojazyčné citace, které nevyšly v oficiálním českém překladu, přeložila autorka.

zájem o čtenářský zážitek dětského čtenářstva. Lundin klade důraz i na čím dál větší „cross-writing“, tj. psaní zároveň pro dětské a dospělé čtenářstvo, které zaručuje větší zájem dospělých a tím i umožňuje snadnější vstup do kánonu. Cross-writing je dalším elementem apropriace dětské kultury a podobá se procesům, které můžeme pozorovat například u young adult literatury. Young adult literatura, která bývá definována věkem čtenářstva (12 až 18 let) je čím dál tím více čtená dospělými, což vede k proměnám v tématech a stylu těchto děl (viz Garcia 2013).

Dalším aktérem na poli formování kánonu literatury pro děti a mládež je pochopitelně kritická obec, která se snaží dětskou literaturu hodnotit, třídit a psát její dějiny. I zde můžeme vnímat jak pozitivní, tak negativní vliv profesionalizace úvah o dětské literatuře. Lundin (2024) zde upozorňuje, že literatura pro děti a mládež mohla dlouhodobě nabídnout poslední svobodnou zónu bez jasně stanovených hranic a kritérií. Snaha literaturu pro děti a mládež svázat určitým univerzálním hodnocením je tak dvojsečná – utvrzuje obor jako platnou součást literárního výzkumu, ale přináší i určitá omezení a pravidla, jež tuto část literatury svazují.

Dle Lundin do procesu kanonizace vstupuje i další mocná instituce – knihovna. Knihovny jsou důležitým prvkem pro uchovávání, třídění a samozřejmě i propagaci a hodnocení textů pro děti a mládež. Většina knihoven má specializovaná oddělení pro dětské čtenářstvo a jejich posláním je hlavně výchova ke čtení. Dlouhá tradice dětských oddělení je prokazatelná například i na případu Jihočeské vědecké knihovny v Českých Budějovicích, která svoje dětské oddělení založila již v roce 1935. Zajímavé je, že o 30 let později, v roce 1967, najdeme v historii knihovny záznam o uspořádání výstavy „Nejlepší světové knihy pro děti“. Je tedy evidentní, že kromě aspektu propagačního knihovny plnily a plní i roli kanonizační.

Další zajímavou složku kanoničnosti (a to nejen v případě literatury pro děti a mládež) tvoří národní a celosvětová ocenění. V tomto ohledu bychom měli obrátit pozornost hlavně na Cenu Hanse Christiana Andersena, která je určitou obdobou Nobelovy ceny za literaturu. Od roku 1956 ji jednou za dva roky uděluje Mezinárodní rada pro dětskou knihu (International Board on Books for Young People nebo zkratkou IBBY) žijící autorce nebo žijícímu autorovi, „který je oceňován za svůj trvalý přínos pro dobrou literaturu pro mládež, a to díky vynikající hodnotě jeho díla. Při udělování medaile se přihlíží k celému autorovu dílu, zejména k jeho beletristickým dílům“ (IBBY 2024). Od roku 1966 je cena udělována též ilustrátorce nebo ilustrátorovi. Ocenění kromě zmíněné medaile přináší i odměnu v hodnotě 1 750 000 korun, což je 10krát menší částka než za Nobelovu cenu za literaturu. Přestože se jedná pouze o finanční detail, i zde je vidět rozdílnost ve vnímání důležitosti literatury „vysoké“ a literatury pro děti a mládež. Jediným českým spisovatelem, který se stal nositelem Andersenovy ceny, je Bohumil Říha (1980). Větší úspěchy mají čeští ilustrátoři, cenu dostali Jiří Trnka (1968), Květa Pacovská (1992) a Petr Sís (2012).

Rozklíčování výběru a fungování této ceny je zajímavým tématem, které zde ale nemám prostor dále rozvíjet. Cena je důležitá nejen tím, že obecně podporuje oceňování tvorby pro děti a mládež a podílí se na formování kánonu, ale i tím, že nabízí univerzalistický pohled na dějiny literatury pro sledovanou kategorii čtenářů. Nabízí se tedy promýšlet koncept dětské Weltliteratur, která by mohla skutečně propojovat různé kontexty a sbírat kanonická díla ze všech koutů planety. Dle komparatistky Emer O’Sullivan však byl tento

[...] idealistický koncept Weltliteratur pro děti nahrazen skutečným mezinárodním světovým trhem s dětskou

literaturou, médií a dalšími produkty. Utopická myšlenka světové republiky dětství se stala celosvětovým trhem s dětskou literaturou (O'Sullivan 2005, s. 128).

Teoretické otázky, které jsem zde jen načrtla, by si samozřejmě zasloužily mnohem podrobnější rozpracování. V našem kontextu však tyto otázky odhalují především to, že kanonizace literatury pro děti a mládež v mnohých ohledech vykazuje obdobné charakteristiky jako kanonizace vysoké kultury, od níž je však často oddělována, a proto je nucena tvořit si své vlastní pole působnosti. Bylo by tedy zajímavé toto slepé místo dále prozkoumávat a sledovat i komparativní rozměr kánonu literatury pro děti a mládež.

Vraťme se však k našemu příkladu, a to k ukrajinskému překladu *Rychlých šípů* Jaroslava Foglara. Po prvotním nápadu se organizátoři snažili přejít ke konkrétnímu řešení. Na webové stránce Sdružení přátel Jaroslava Foglara se dočítáme, že:

Bud' mohl sešit obsahovat pouze příběhy Rychlých šípů (přes 30), kdy by se text v bublinách překládal Google překladačem a korektury by provedly ukrajinské ženy v táboře. Celé by se to mohlo do tisku připravit během týdne až 14 dní – to byla verze z Prahy. Druhou podobou sešitu – a ta se líbila lidem v nadaci více – byla současná verze, kdy komiks zabírá cca polovinu sešitu a zbytek je Rychlá Veverka, informace o Foglarově táboření na Ukrajině a lov bobříků. Nevýhodou této podoby byla větší pracnost – počínaje rozsahem překladu s nutností profesionálního překladatele a třeba ručním psaním textu Veselé Veverky v ukrajinštině. Složitější podoba sešitu se projevila nejenom v času výroby (do tisku sešit šel 23. 5. místo uvažovaného 24. 4.), ale i v ekonomice (Hromádka 2022).

V této citaci můžeme najít velice zajímavé zachycení toho, jak laik přemýšlí o literárním překladu a nových technologiích. Je zde přesně popsane hlavní očekávání řady klientů překladatelské agentury – rychlost a ekonomická nenáročnost. Z této pasáže je zřejmé, že zadavatelé daného překladu nevnímají překladatele či překladatelku jako tvůrčí osobnost a do značné míry důvěřují nástrojům, jako je strojový překladač, který by tuto práci zvládl během pouhých několika vteřin. Redakci mají provést rodilí mluvčí, kteří ale často nedisponují schopnostmi tuto náročnou práci vykonávat. Na malém prostoru je tak viditelné, že překladatelé jsou běžně chápáni jako „tajemné neviditelné bytosti“, které jen zpomalují procesy k dosažení vytčeného cíle. Nutno říci, že Sdružení přátel Jaroslava Foglara nakonec přistoupilo k této pomalejší a pracnější variantě. Sešit totiž přeložila Iryna Zabijaka, významná ukrajinská překladatelka z češtiny se zkušenostmi s překladem *Příliš hlučné samoty* Bohumila Hrabala, *Saturnina* Zdeňka Jirotky či *Zdi* Petra Síse.

Po prvním neúspěchu se SPJF nevzdalo nápadu využít rychlost nových technologií a znovu zkouší možnosti použití strojového překladu, ale i v tomto případě strategie selhává.

Byla snaha počátkem března také přeložit překladačem román *Záhada hlavolamu*, ale na 10 kapitolách se ukázalo, že strojový překlad krásné literatury není „krásný“. Nepomohly ani korektury od uprechlic či rodilých mluvčích, kteří rozumí česky. Literární styl Jaroslava Foglara si vyžaduje opravdu profesionální překlad a podle úspěšnosti komiksových příběhů možná dojde i na překlad románu (Hromádka 2022).

Závěr, že „překlad krásné literatury není ‚krásný‘“, zde ilustruje přímou zkušenost s faktem, že strojové překladače mají aspoň zatím omezené pole využití a umělecký text do

něj jednoznačně nespadá. Je patrné, že ani práce editora není přežitkem. Objevuje se zde ale i element mistrovství samotného textu – důvod selhání je právě v tom, že literární styl Jaroslava Foglara je náročný a v důsledku můžeme říct i „vysoký“, takže ho nemůže překládat kdokoli. V tomto konstatování je vidět i touha utvrzovat literární kvality Foglarova díla, tj. udržovat jeho kanoničnost i pomocí vynuceně kvalitního překladu.

Pokud se podíváme blíže do vzniklého sešitu, najdeme jasné stopy strategie kanonizace skrze přiložené paratexty. Kromě samotných komiksových příběhů tu například najdeme článek o „fenoménu“ Foglar, kde se dozvíme o důležitosti jeho díla a jeho trvalé oblíbenosti. Zároveň je zde využita i možnost propojení Foglara přímo s ukrajinským prostředím na základě jeho působení na Zakarpatské Rusi. Foglarův význam pro českou kulturu je aktualizován a utvrzován nejen textem samotným, ale také tím, co ho rámuje a dovysvětluje. Jsou to běžné strategie kanonizace, které potvrzují snahu o přenos hodnoty pro nové „nepoučené“ čtenářstvo. V tomto ohledu tedy překlad kopíruje český kánon a snaží se ho jen přenést do nového kulturního kontextu. Může být však tento pokus úspěšný?

Je zajímavé, že během dlouhých dějin vydávání *Rychlých šípů*, tj. od 30. let 20. století do současnosti, vznikla jen hrstka překladů – polský vznikl v roce 1959, slovenský v roce 1970 a maďarský o rok později. I když se v českém kontextu literatury pro děti a mládež jedná o centrální kanonické dílo, jeho překladový osud zůstává marginální. Pokud se podíváme do žádosti o dotace na překlady z české literatury, v podkladech Ministerstva kultury nenajdeme ani jeden pokus Foglara překladově aktualizovat. Naopak v českém prostředí vznikalo a vzniká množství současných aktualizací příběhů o *Rychlých šípech*, jako jsou například *Poslední tajemství Jana T. Jaroslava Velinského* nebo *Tleskač*

Jana Davida Žáka. Můžeme pozorovat velký rozdíl mezi kánonem v původním prostředí a kánonem v cizím kontextu. Je však třeba uvést, že ukrajinský sešit obsahuje i druhou část, jež tvoří překlad komiksové knihy *Dobrodružství rychlé veveryky* od Pavla Čecha, který je naopak v současnosti jedním z nejpřekládanějších českých autorů pro děti a mládež. O dotaci na jeho překlady v posledních letech žádali překladatelé a překladatelky z mnoha zemí – Maďarska, Albánie, Japonska, Francie, Dánska... a samotné Ukrajiny. Zdá se tedy, že přeložený sešit obsahuje jedno světové kanonické dílo, ale není to ono dílo, které se snaží primárně nabídnout Spolek přátel Jaroslava Foglara. Omezené množství výtisků a jejich distribuce v českém prostředí navíc vede k předpokladu, že je velmi nepravděpodobné, že by překlad dosáhl jiných cílů, než aby byl výrazným vstřícným gestem v náročné době.

Zároveň bychom mohli o celé situaci uvažovat i jiným způsobem. Můžeme přemýšlet i o kolonizačním aspektu tohoto sešitu. Stejně jako již zmiňovaná Foglarova československá činnost na Zakarpatské Rusi, i tento sešit se snaží předložit vlastní kulturu jako tu, kterou je třeba si osvojit. Nabídnutím kanonického díla české literatury pro děti a mládež překlad prosazuje nejen hodnoty literární, ale i hodnoty společenské – předpokládá, že se místní děti inspiroují těmito příběhy a budou vedeny k tomu, aby dodržovaly uvedené morální zásady. Vzniká tak otázka, zda by nebylo vstřícnějším gestem nikoliv překládání Foglarových příběhů do ukrajinštiny, ale nabídnutí českým dětem více ukrajinských knih, aby se mohly o kulturních odlišnostech dozvědět samy a respektovat je?

Tyto otázky snad poslouží jako příklad důležitosti zkoumání překladové literatury pro děti a mládež. I na tak malém prostoru, jako je jeden sešit s příběhy Jaroslava Foglara, je vidět mnohost aspektů přenosu kultury, která přesahuje pouhé „humanistické“ gesto překladu.

Literatura

- Bílek, Petr A.:** Kánon, kanoničnost a kanonizace jako literárněhistorické konstrukty. In: Bílek, Petr A. – Janoušek, Pavel – Šmahelová, Hana – Papoušek, Vladimír – Tureček, Dalibor: *Literatura a kánon*. FF UK, Praha 2007, s. 7–18.
- Foglar, Jaroslav – Čech, Pavel:** *Rychlé šípy = Švydky strily*. Sdružení přátel Jaroslava Foglara, Brno 2022, přel. Ľryna Zabijaka
- Garcia, Antero:** *Critical Foundations in Young Adult Literature Challenging Genres*. Sense Publishers, Rotterdam 2013, s. 13–35.
- Hans Christian Andersen Award. *International Board on Books for Young People* [online]. Basel: IBBY. Dostupné z: <https://www.ibby.org/awards-activities/awards/hans-christian-andersen-award>. [Přístup 5. 11. 2024].
- Hromádka, Tomáš:** Sdružení přátel Jaroslava Foglara vydalo Rychlé šípy v ukrajinštině. In: *Bohoušek.cz* [online] Praha: SPJF, @2022, 22. 6. 2022. Dostupné z: <https://www.bohousek.cz/clanek-2022060023-sdruzeni-pratel-jaroslava-foglara-vydalo-rychle-sipy-v-ukrajinstine.html>. [Přístup 5. 11. 2024].
- Lundin, Anne:** *Constructing the Canon of Children's Literature: Beyond Library Walls and Ivory Towers*. New York: Routledge, 2004.
- Nodelman, Perry (ed.):** *Touchstones. Reflections on the Best in Children's Literature*. New Jersey: Scarecrow Press, 1985.
- O SPJF. *Sdružení přátel Jaroslava Foglara*. [online] Brno: SPJF, 2023. Dostupné z: <https://web.spjf.cz/o-spjf/>. [Přístup 5. 11. 2024].
- O'Sullivan, Emer:** *Comparative Children's Literature*. London: Routledge 2005.

Specifika překladu literatury pro děti a příklady z praxe

Radek Malý

Katedra žurnalistiky, Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze

1.

Přestože překlady světové literatury sehrály ve vývoji dětské literatury v jednotlivých kulturách často klíčovou roli, vzrostl zájem o teorii překladu literatury pro děti až v posledních několika desítkách let. Důvody pro toto opomíjení jsou v zásadě dva: jednak je samotná translatologie relativně mladou disciplínou, jež se začala formovat až v 60. letech 20. století a původně se z pochopitelných důvodů zaměřovala na širší problémy překladu. Druhým důvodem může být okrajová a někdy nejednoznačně vnímaná pozice literatury pro děti a mládež v rámci literárního systému jako takového.

Mezikulturní komunikace prostřednictvím knih pro děti sama o sobě ovšem není tématem novým a její potřebu, ba přímo nezbytnost vyzdvihuje například už francouzský komparatista a teoretik (nejen) literatury Paul Hazard ve svém díle *Knihy, děti a lidé* vydaném poprvé roku 1932 (česky 1970). Zásadní roli pak v posílení pozice překladu dětské literatury v rámci výzkumu sehrálo třetí sympozium International Research Society for Children's Literature (Mezinárodní organizace pro výzkum dětské literatury) v roce 1976. Tato událost se stala první a na dlouhou dobu jedinou konferencí o dětské literatuře, která byla zaměřena výhradně na problematiku překladu. Její význam spočívá

v tom, že přenesla do popředí tuto specifickou oblast literárního výzkumu a přispěla k uznání její důležitosti v kontextu mezinárodní literární komunity.

Prvním významným průkopníkem na tomto poli, který opustil idealistické teorie o funkci překladu dětské literatury a přešel ke konkrétnějším otázkám překladu, byl švédský badatel Göte Klingberg, mimo jiné spoluzakladatel výše zmíněné Mezinárodní organizace pro výzkum dětské literatury roku 1969. Klingbergův přínos spočívá ve vyzdvížení komplexity procesů spojených s překladem, počínaje výběrem titulu pro překlad až po jeho recepci a další působení. Jeho práce *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (Dětská fikce v rukou překladatele, 1986) byla po dlouhou dobu jedinou publikací zabývající se teorií překladu dětské literatury.

I přes občasnou současnou kritiku pro přílišnou orientaci na výchozí text mají Klingbergovy teze v této oblasti nezpochybnitelný význam. Později se ovšem translatologové více zaměřovali na cílový jazyk a kulturu, přičemž analyzovali konkrétní rozhodnutí překladatelů a postupy, které vycházejí z literárního a jazykového systému daného kontextu. Tento přístup reflektuje posun od teoretických konceptů k praktickým aspektům překladu dětské literatury a zdůrazňuje vliv kulturních a jazykových faktorů na konečný výsledek překladu.

V současnosti sice neexistuje specializovaný mezinárodní časopis věnovaný problematice překladu literatury pro děti, avšak odborná periodika, jako je *Bookbird – A Journal of International Children's Literature* či německý *JuLit*, dávají prostor i translatologickým příspěvkům. Těmto v českém prostředí nabízel prostor i český časopis *Zlatý máj*, který však už několik desítek let nevychází. Jako světová centra výzkumu překladu literatury pro děti se vyprofilovaly univerzity v Las Palmas a v Bruselu, kde se opakovaně konaly mezinárodní konference na toto téma (Las Palmas 2002 a 2005, Brusel 2004 a 2017).

Po roce 2000 vzniklo v oblasti teoretického výzkumu překladu literatury pro děti několik klíčových děl. Jedním z nich je kniha německé translatoložky a pedagožky Emer O'Sullivanové s názvem *Kinderliterarische Komparatistik* (2000). Záslužná antologie Gillian Latheyové s názvem *The Translation of Children's Literature: Reader* (2006) představuje rozsáhlý soubor příspěvků, které se věnují diskutovaným problémům v oblasti překladu dětské literatury. Této problematice se také už mnoho let věnuje finská badatelka Riitta Oittinenová, autorka řady odborných článků zabývajících se překladem vizuálních a verbálních aspektů literatury pro děti. V roce 2000 vydala knihu *Translating for Children* (Překládání pro děti). V novějším díle *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience* (Překládání obrázkových knih: Předávání verbálních, vizuálních a zvukových projevů dětskému publiku, 2018) se pak jako spoluautorka zaměřuje na problematiku překladu obrázkových knih a zvukových prvků s ohledem na mladé čtenáře.

Původních českých prací na téma teorie překladu pro dětského čtenáře nevzniklo mnoho. Vyzdvihnout bychom však měli německy psanou studii, jejímiž autory jsou brněnský badatel Zbyněk Fišer a německá překladatelka Raija Hauck. V příspěvku s názvem *Kinderliteratur als Übersetzerische Aufgabe – in Wunschpunsch* (Literatura pro děti jako překladatelský úkol – v *Punči přání*) publikovaném roku 2007 se autoři kromě překladatelské analýzy jedné z méně známých knih německého klasika literatury pro děti a mládež Michaela Endeho pouštějí do nosných úvah nad specifiky překládání pro děti obecně.

2.

Překladatel literatury pro děti se setkává s podobnými výzvami jako překladatel literatury pro dospělé – v obou

případech je třeba kreativně řešit střetnutí dvou odlišných kultur a různosti literárních tradic. Při rozhodování o překladatelské strategii hraje klíčovou roli cílový čtenář a účel, který má překlad ve vybrané kultuře plnit. Tyto faktory ovlivňují překladatele a vedou je k různým řešením problémů. I když se překladatelé literatury pro děti a překladatelé literatury pro dospělé čtenáře potýkají se stejnými obtížemi, přístupy mohou být v případě překladu pro dětského čtenáře výrazně odlišné.

Dítě má například omezenější zkušenosti než dospělý čtenář, což ovlivňuje jeho schopnost porozumět cizím realitám. Nicméně tato omezená zkušenost není nutně negativní. Dětský způsob myšlení je odlišný, nepostrádá však logiku a odsudky typu naivního nebo chybného vnímání už dnes pokládáme za předpojaté. Co je především specifické: dítě nedokáže vnímat iluzivnost překladu, každou knihu vnímá jako originál, což může přinášet unikátní a cenné čtenářské zážitky.

K podobným úvahám dospívají Fišer a Hauck ve své studii. Účelně zavádějí do oblasti překladu termín „dětský aspekt“, pojem spojený s koncem 60. let 20. století a se slovenskými literárními teoretiky v čele s Františkem Mikem soustředěnými kolem Kabinetu literární komunikace při Pedagogické fakultě v Nitře. Tento pojem se v teorii literatury pro děti a mládež ujal. Projevuje se tak, že „autor včleňuje zřetel k potenciálnímu čtenáři přímo do literární struktury a buduje tuto strukturu jako výraz dialektického napětí dospělého nazírání na skutečnost a vlivů, které na tuto strukturu zároveň vyvíjí předpokládaný čtenář“ (Nezkusil 1983, s. 33).

Pod pojmem „dětský aspekt se tedy rozumí souhrn prostředků výstavby textu spočívající v adekvátním způsobu užití jazykových, lexikálních i ostatních stylistických prostředků, který tímto zohledňuje specifika dětského vnímání světa.

Literatura pro děti obecně inklinuje k přijímání toho, co je dobře známé a co odpovídá ustáleným konvencím.

V případě, kdy originální text nespadá do žádného známého žánru v cílovém literárním systému, dochází proto často k adaptacím, které text upraví podle domácí normy. Na druhou stranu nelze pominout aspekt přirozené dětské schopnosti učit se a absorbovat nové podněty. Ostatně vzdělávací funkce je jednou ze stěžejních specifických funkcí literatury pro děti. Mladým čtenářům může konfrontace s prvky z odlišných kultur prospět. Nicméně vzniká obtížný problém vymezení hranice, kdy jsou tyto prvky pro dítě obohacující a únosné a kdy už mu brání v zájmu o čtení.

Překladatel literatury pro děti se ocitá v náročné situaci, kdy musí rozhodnout, do jaké míry bude zůstat věrný originálu a do jaké míry může upravit text ve prospěch cílového čtenáře. Toto rozhodování o celkové překladatelské strategii je v procesu překladu dětské literatury klíčovým prvkem. V akademických kruzích se na tuto problematiku objevují dva protichůdné pohledy.

Výše zmíněný Göte Klingberg zastává názor, že překlad literatury pro děti by měl být co nejvěrnější originálu. Jakékoli úpravy nebo zásahy do textu vnímá jako nedostatek respektu vůči autorovi i cílovému čtenáři. Klingberg odmítá jakékoliv zkracování či domestikaci textu a požaduje, aby byly zachovány reference na výchozí kulturu, případně doplněny vysvětlivkou. Jeho názor je tedy orientován na co nejpečlivější zachování původního textu a přiblížení cílovému čtenáři k výchozímu literárnímu dílu.

Riitta Oittinenová zaujímá opačný postoj a klade hlavní důraz na potřeby cílového čtenáře. Překladatel by měl podle jejího názoru přizpůsobovat výchozí text podle svého uvážení a s ohledem na to, co je pro cílového čtenáře nejlepší. Při překladu se tak často využívá substituce a může docházet ke zkrácení nebo zjednodušení textu. Při převodu kulturně specifických prvků preferuje překladatel domestikační strategii, která spočívá v odstranění všeho, co je

považováno za cizí nebo odlišné, a vytváření textu, který lépe odpovídá normám a očekáváním cílové kultury. Tímto způsobem se snaží zajistit, aby byl text pro cílové čtenáře co nejpřístupnější a srozumitelnější.

Je tedy patrné, že mezi teoretiky neexistuje ohledně optimálního přístupu k překladu literatury pro děti shoda. V praxi ovšem překladatelé často neuplatňují jednu striktní strategii, ale spíše kombinují prvky obou. Například může docházet k exotizaci na vyšší úrovni textu, zatímco na nižších úrovních je překladatel nucen použít domestikační strategii. Tato flexibilita umožňuje přizpůsobit překlad specifickým potřebám konkrétního díla, autora nebo cílového čtenáře. Každý překlad se tak vlastně stává prezentací jedinečné kombinace různých strategií v závislosti na kontextu a požadavcích dané literární práce (a mimo jiné právě proto může sehrát vynikající roli v didaktice uměleckého překladu).

3.

Výše uvedené postuláty se nyní pokusím demonstrovat na příkladech z překladatelské praxe. Jako textový materiál poslouží kniha německého autora Markuse Orthse *Das Zebra unterm Bett* (2016), která vyšla roku 2017 v mém českém překladu jako *Zebra pod postelí* v nakladatelství LePress.

Jde o příběh pro děti ve věku 6–10 let pojednávající nenásilně problematiku homoparentality. Školačka Johanka najde jednoho rána pod postelí zebra, která mluví. Představí ji svým dvěma tatínkům a vyrazí spolu do školy, kde zebra oslňuje svými znalostmi i vtipem. Konzervativní ředitel se s její existencí nechce smířit – a to ani po Johankině námitce, že pokud ona může mít dva tatínky a žádnou matku, jistě může existovat i zebra, která mluví.

Příběh nabízí celou řadu aspektů, které je nutno zohlednit i v překladu. Jde o dílo s jednoznačným didaktickým

záměrem, který potvrzuje i český vydavatel a iniciátor překlada. Malé nakladatelství LePress od roku 2011 vydává knihy pro děti vyrůstající v tzv. duhových rodinách. Proto bylo nutné učinit zásadní překladatelskou volbu a příběh odehrávající se v současném Německu přenést do českého prostředí, tedy přistoupit k „účelné naturalizaci“, jak tento postup pojmenovala recenzentka knihy Jitka Nešporová (Nešporová 2017, s. 1).

Dosti specifický, a přitom častý problém překladu literatury pro děti a mládež, kde často vystupují antropomorfizovaná zvířata, je rozpor mezi gramatickým rodem a pohlavím zvířete. „Das Zebra“ je v němčině bezpříznakového středního rodu, avšak vzhledem k tomu, že auktoriální vypravěč jej označuje zájmenem „er“, tedy „on“, jde v originále o zebřího samce. Tomu v češtině neodpovídá žádný ekvivalent. Situaci je možno řešit buď neologismem typu „zebrák“, nebo explicitní zmínkou, že jde o zebřího samce (nějakého „pana Zebru“), což by ostatně dále implikovalo jeho vlastní jméno. Já jsem se nakonec rozhodl pro třetí řešení, a to shodu gramatického rodu s postavou – zebra je tedy samicí. Jde o dosti výrazný zásah, proto jsem si napřed u autora ověřil, zda s ním souhlasí – a ukázalo se, že je to zcela v jeho intencích, a navíc uvítal, že Johanka nebude obklopena jen mužskými postavami.

Jako příklad naturalizačního procesu uvedme tuto pasáž, v níž zebra komentuje svůj vlastní fotbalový výkon: „Too-ooooooooooooooooor! Eins zu null für Deutschland.“ V doslovném překladu: „Góóóóóóóóóóóóóóóóóó! Jedna nula pro Německo.“ Odehrává-li se příběh v překladu v zemi čtenáře, který se má vcítit do Johančiny kůže, bylo by užití vlastního jména „Německo“ chybou. Zároveň není nutné zbytečně signalizovat Českou republiku, pokud se uchýlíme k drobné generalizaci. Ve finálním překladu tak pasáž nakonec zní: „Góóóóóóóóóóóóóóóóóó! Jedna nula pro nás.“

K dětskému aspektu je při překladu žádoucí přihlížet i v rámci důmyslných slovních hříček. Například když Johanka vypráví, že nepoznala svého biologického otce, namísto „leiblicher Vater“ užívá zkomoleninu „leidlicher Vater“, tedy „obstojný otec“. Překlad využil často úsměvný svéráz toho, jak se složitými slovy cizího původu zachází dětská mluva a otec je „biografický“. Oprávněnost takového postupu je založena na tom, že sám autor ji jinde používá. Johanka vypráví, že je „adoptiert“, což je zkomolenina tvaru „adoptiert“. V překladu je ovšem „adaptovaná“.

A co si pak počít s adjektivem „homosensationell“, kterým Johanka komolí původní „homosexuell“? Doslova to znamená „homosenzační“, což je sice obsahově vtipné, ale zvukově neodpovídá českému „homosexuální“. Proto je v překladu nakonec užít výraz „homosenzuální“.

Dalších případů bychom v překladu našli více. Německá říkanka s výčtem přítoků Dunaje („Isar, Iller, Lech und Inn fließen rechts zur Donau hin, Altmühl, Naab und Regen kommen ihr entgegen.“) jednak nemá v češtině ekvivalent, jednak se v tomto případě nelze vyhnout lokalizaci. Proto byla užita říkanka zcela nová, bohužel ne tak rytmická, která by se však přesto možná mohla u dětí ujmout: „Levámi přítoky Vltavy jsou Berounka a Otava, zprava se do ní vlévají Lužnice a Sázava.“ A palindrom „SEI, MEIN REITTIER, NIE MIES“, jenž znamená doslova „nebuď, mé jezdecké zvíře, nikdy podlé“, skvěle nahradí jeden z nejznámějších českých palindromů, kde se dokonce vyskytne zvíře zebře příbuzné: KOBÝLA MÁ MALÝ BOK.

Proč je tedy účelné zabývat se úvahami nad teorií překladu takové literatury? Určitě nejen z výše uvedeného důvodu užití v didaktice uměleckého překladu. Jsou tu i jisté mimoliterární okolnosti v podobě dění na knižním trhu, kde je literatura pro děti a mládež jeden z mála segmentů,

které víceméně prosperují a mají velký potenciál. Překlad takové literatury na sebe klade mnohdy vyšší nároky, než jak je tomu u běžné beletrie. Často se však překladateli výměnou za náročnost nabízí prvek jisté zábavnosti v podobě užití jazykové kreativity. A v neposlední řadě by měl být překladatel vybaven empatií, aby žádoucím způsobem zohlednil dětský aspekt jím překládaného textu.

Prameny

Orths, Markus: *Das Zebra unterm Bett*. Moritz Verlag, Frankfurt nad Mohanem 2015.

Orths, Markus: *Zebra pod postelí*. LePress, Praha 2017, přeložil Radek Malý.

Literatura

Fišer, Zbyněk – Hauck, Raija: Kinderliteratur als übersetzerische Aufgabe – in Wunschpunsch. In: *Nomen est omen. Zeichen und Anzeichen in den slawischen Sprachen. Festschrift für Manfred Niemeyer zum 60. Geburtstag*. Harry Walter, Greifswald 2007, s. 137–143.

Hazard, Paul: *Knihy, děti a lidé*. Albatros, Praha 1970, přeložila Jelena Košnarová.

Klingberg, Göte: *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. CWR Gleerup, Lund 1986.

Lathey, Gillian (ed.): *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon, Multilingual Matters 2006.

Nešporová, Jitka: *Ve dvou se to lépe táhne*. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/39105-orths-markus-zebra-pod-posteli>.

Nezkusil, Vladimír: *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež*. Albatros, Praha 1983.

Oittinen, Riitta: *Translating for Children*. Garland, New York 2000.

Oittinen, Riitta – Ketola, Anna – Garavini, Melissa: *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*. Routledge, Londýn 2018.

O'Sullivan, Emer: *Kinderliterarische Komparistik*. Winter, Heidelberg 2000.

Překvapivá slepá místa v překladech z angličtiny

Ladislav Nagy

Ústav anglistiky

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

Anglicky psaná literatura je dnes zdaleka nejprekládanější, a to nejen u nás, ale celosvětově. Přesto je překvapivé, kolik toho z kvalitní anglofonní literatury v českých překladech chybí. Tyto zarážející absence mají různé důvody: od obtížné převoditelnosti přes proměnu literárního vkusu až po obyčejnou náhodu. Přesto lze jistý vzorec vysledovat. Než se k němu dostaneme, je třeba se podívat do historie, protože právě v ní má řada absencí svou příčinu.

Na obecné rovině platí, že nejlépe je zastoupena současná literatura. To je dáno jednak globální jazykovou a marketingovou silou anglofonní literatury. Nově vydané tituly, zejména pokud jsou nějak úspěšné na domácím trhu, jsou literárními agenty okamžitě doporučovány českým nakladatelským domům. Ty začaly přibližně kolem roku 2000 plně využívat praxi, kdy se práva domlouvají na knižních veletrzích a prostřednictvím agentů. Zatímco v mezidobí od změny společenských poměrů v roce 1989 právě do roku 2000 často za volbou překládaných titulů stáli překladatelé, kteří svým nakladatelům doporučovali zajímavé tituly chybějící na českém trhu, v novém tisíciletí se tato tendence změnila. Převážil význam literárních agentů a též literárních cen: prakticky každý vítěz Bookerovy nebo Pulitzerovy ceny je překládán do češtiny, v případě první jmenované toto platí i o řadě nominovaných. Odvrácenou stranou této praxe

je, že plně ovládla nakladatelský provoz a jen velmi zřídka lze vidět nějakou soustavnou a ucelenou strategii, jež by doplňovala starší tituly chybějící na českém trhu.

Podívejme se ale do oné historie. Předně je třeba říci, že překlady z angličtiny mají velmi dlouhou tradici. Ta začíná někdy v době národního obrození, kdy Josef Jungmann převádí do češtiny Miltonův *Ztracený ráj*. Později se čeští básníci a překladatelé (Josef Jiří Kolár, Josef Václav Sládek, Erik Adolf Saudek či Jaroslav Vrchlický) věnují i Shakespearovi, stranou ale nezůstává ani literatura americká: například velmi záhy vycházejí *Stébla trávy* (tehdy jako *Listy trávy*) Walta Whitmana: anonymní překlad jedné z básní sbírky vychází v *Květech* již v roce 1881, v roce 1895 se objevuje převod hned čtrnácti Whitmanových básní v souboru *Z cizích Parnasů* Jaroslava Vrchlického.

V 19. století sehrála v recepci anglické literatury velkou roli němčina. Právě přes ni k nám od konce 18. století pronikali dva nejprekládanější anglicky píšící autoři: Shakespeare a později Byron. Jak dohledal Bohuslav Mánek:

K nejranějším překladům patří především Shakespeara dramata volně překládaná z rovněž volnějších německých verzí. Již roku 1782 jako knížky lidového čtení vyšly zjednodušené prozaické verze *Macbetha* (*Makbet vůdce šottskeho vojska*) a *Benátského kupce* (*Kupec z Venedyku*) bez zmínky o Shakespearovi, pod jeho jménem pak roku 1786 *Makbet*, prozaický zjednodušený překlad v podání Karla Hynka Tháma (1763–1816), který byl v té době i provozován jako *Král Lír a jeho nevděčné dcery* v překladu Prokopa Šedivého (1764–1810) roku 1792. Knižně ještě vyšel roku 1823 volný prozaický překlad *Omylové*, tj. *Komedie omylů* v překladu Bolemíra Izborského, což byl pseudonym Antonína Marka (1785–1810), ale nebyl nikdy nastudován. Ostatní

Shakespearovy hry provozované v tomto raném obrozeneckém období, o nichž jsou zmínky, se nedochovaly (Mánek 2019, s. 12).

Mácha patrně znal Byrona z německých překladů, nicméně do češtiny na rozdíl od Shakespeara pronikal přímo, nikoli z němčiny, byť první překlady byly spíše volnější (tamtéž, s. 17). Byron začal v českých překladech vycházet zhruba od 30. let 19. století, a jak v citované studii podotýká Bohuslav Mánek, do první světové války vyšly v překladu desítky jeho textů. Bohužel na rozdíl od Shakespeara na tuto tradici byronovských překladů česká anglistika úplně nenavázala.

Pokud převody Byronovy poezie byly volné, jiným autorům se dostalo ještě svéráznějšího zacházení. Tak například J. K. Tyl motivy Scottova románu *Ivanhoe* převedl do básnické formy, K. B. Štorch zase prózou překládal Alexandra Popea (Mánek 1987, s. 143). Co se překladatelského zájmu týče, Bohuslav Mánek identifikuje čtyři hlavní linie: první tvoří anglický klasicismus (Pope, Dryden, Lyttleton, Prior), druhou sentimentalismus a preromantismus (Thomson, Gray, Goldsmith, Young, Macpherson, Percy, Scott), třetí soudobá romantická poezie (Scott, Byron, Moore, dále ale též Burns, Campbell, Shelley, Tennyson a White, stejně jako američtí básníci Longfellow, E. A. Poe, Bryant a Hoffman), poslední čtvrtou pak překlady Shakespeara, který se stává stálíci české překladatelské tradice (tamtéž, s. 144–145).

Shakespeare – coby střed anglofonního literárního kánonu – je v českém prostředí zastoupen skutečně mimořádně. V současné době si může český čtenář v mimořádně kvalitních překladech přečíst celé Shakespearovo dílo: Martin Hilský přeložil kompletní dílo (a doprovodil ho ještě dvěma zásadními monografiemi osvětlujícími kontext jeho vzniku), Jiří Josek jeho většinu. Čeští čtenáři (a divadelníci)

tak mají bezprecedentní možnost volit ze dvou různých špičkových a naprosto současných překladů.

Shakespeare je ale výjimka. Linie zájmu českých překladatelů nastíněných Bohuslavem Mánkem ve výše citovaném článku totiž ukazují na jednu věc. Řada anglických klasiků, zejména z období romantismu, která se nedostala do hledáčku českých překladatelů v 19. století, zůstala opomíjená i poté. Asi nejvýznamnějším příkladem je William Wordsworth, básník jistě kvalitnější a v mnohém nadčasovější než Byron.

Toto opomenutí má ale své logické vysvětlení. Počátkem 20. století se překladatelský zájem soustředil především na Francii, a pokud z anglické literatury něco vycházelo, byli to zejména modernisté, jejichž poetika romantismus i 19. století odmítala. Z klasických překladů vyšel znovu Miltonův *Ztracený ráj*, neboť Jungmannův převod, plný neologismů, byl po sto letech již nečitelný (ovšem stejně tak je dnes nečitelný modernější překlad Josefa Julia Davida), dále vycházel samozřejmě Shakespeare, módní Oscar Wilde (též v převodech, které velmi rychle zastaraly) a pak již zmínění modernisté.

Je známá teze, že překlad zastarává rychleji než originál. V českém kontextu je toto ještě umocněno poměrně dynamickým vývojem češtiny. Jen málo překladů vzniklých do počátku 20. století je dnes čtenářsky přístupných. Převody z 19. století zastaraly rychle jazykově, převody modernistické (zejména velmi aktuální překlady *Milence Lady Chatterleyové* D. H. Lawrence a *Odyseja* Jamese Joyce) vykazovaly značnou řemeslnou nedostatečnost již v době svého vzniku.

Z dalších překladatelských počínů v meziválečném období stojí za zmínku knihy vydávané v Nakladatelství Družstevní práce: zde vycházely jak tituly nedávno vydané (Upton Sinclair: *Jatky*, Pearl S. Bucková: *Dobrá země*), tak klasika (Herman Melville: *Bílá velryba*).

Dlužno dodat, že meziválečné překlady byly po stránce kvalitativní značně problematické: česká kulturní obec se v té době orientovala převážně na Francii (coby protipól Německa), takže angličtina zdaleka nepatřila k jazykům, jejichž znalost by v českém prostředí byla rozšířená, natož pak znalost důkladná, potřebná k převodu takového textu jako *Odyseus*. Dagmar Blümllová správně poukazuje na několik aspektů, které výrazně ovlivnily výslednou kvalitu:

Zatímco vznik německého a francouzského překladu korigoval sám Joyce, dvojice českých překladatelů – Ladislav Vymětal a Jarmila Fastrová – neměla k ruce ani poradce ani jakýkoli kritický či výkladový komentář, které v té době ještě neexistovaly. Neštěstím také byla „dělbá práce“ – Vymětal přeložil první a třetí část, Fastrová prostřední –, která v četných opakováních a tematických či jazykových návratech kvůli různosti překladatelských přístupů nedokázala uchovat vnitřní souvislosti komplikované kompozice díla. Překlad, jehož hlavní motivací byl zřejmě časový limit, sice rozrušil českou intelektualitu, ale více než zážitkem rostoucím z „vidění“ a „slyšení“ textu to v lepším případě bylo ohromení nevídanou organizací románové matérie, v případě horším skandalistní příchut, přesněji očekávání „háklivé sprostáčinky“ (Blümllová 2005, s. 30–31).

I proto lze tedy říci, že překladům anglofonní klasické literatury začal být věnován soustavný zájem až po druhé světové válce, kdy byl skutečně pořízen reprezentativní a překladatelsky velmi kvalitní výbor z anglicky psané klasiky. To mělo své důvody – ideologické. V rozhovoru zveřejněném na serveru *iLiteratura* to vysvětluje překladatelka a nakladatelská redaktorka Věra Kondrysová:

Žádný problém nebyl s klasikou. Naproti tomu například na současnou americkou literaturu jsme ze začátku, v padesátých letech, měli prostor jen pro jeden titul ročně. A to musel být vždycky Howard Fast, protože byl členem strany. Když pak v roce 1956 Fast ze strany vystoupil, jásalí jsme, protože jsme měli možnost ten titul obsadit také něčím jiným, například Hemingwayem. U podobných autorů jsme se snažili využít amerických komunistů, kteří sem docela rádi jezdili, protože se u nás neměli špatně, aby nám dávali doporučující posudky, jako například, že se Hemingway může dobře uplatnit v moderní české literatuře (Kondrysová 2017).

Díky těmto ideologickým překážkám v 50. letech vyšly knihy, které by v čistě tržních podmínkách (vzhledem ke svému rozsahu a předpokládanému čtenářskému zájmu) nacházely cestu k českému čtenáři jen obtížně: Dickens, Thackeray, Fielding, Hardy a řada dalších. Platformou pro vydávání anglofonní klasické literatury byla Knihovna klasiků – ta putovala přes tři nakladatelství – od Československého spisovatele přes Státní nakladatelství krásné literatury a umění až po Odeon. Vydavatelské plány byly vskutku ambiciózní, byť se nenaplnily: vydávat klasiky v ucelených souhrnných edicích. Letmý pohled na vydávané autory prozrazuje, že preferováni byli ti autoři, jejichž psaní vyhovovalo dobovým ideologickým požadavkům, tedy typicky psali realistickou prózu prodchnutou silnou společenskou kritikou.

Po roce 1989 byla do tohoto kánonu přidávána díla, na která se z toho či onoho důvodu v 50. letech nedostalo. Jako příklad lze uvést George Eliotovou, zejména pak její zásadní román *Middlemarch*, anebo vynikající román Jamese Hogga *Vyznání omilostněného hříšníka*.

Moderní angličtí a američtí spisovatelé vycházeli v době komunistické diktatury též, často však za obrovského osobního nasazení, případně za úlitby v podobě doslovu, který dotyčné dílo náležitě „vysvětlil“. To byl případ nového překladu *Odyssea*, kterého brilantně přeložil Aloys Skoumal. Vyšel i nový překlad Eliotovy *Pusté země*. První pokusy vznikaly za války, v roce 1947 vyšel nepříliš podařený převod Jindřicha Chalupeckého a Jiřiny Haukové, o dvacet let později vyšel konečně překlad kvalitní, a to z pera Jiřího Valji (byť ten použil zavádějící název *Pustina* namísto *Pusté země*). Z moderních autorů vycházeli Joseph Heller, Philip Roth (s výjimkou *Portnoyova komplexu*, který kvůli eroticky explicitnímu obsahu skončil ve stoupě), John Fowles, J. G. Farrell, Kingsley Amis.

Vedle Knihovny klasiků vycházely další edice, které se ale zaměřovaly na moderní literaturu: Světová knihovna a Soudobá světová próza. První vycházela (SNKLHU, SNKLU, Odeon) v letech 1961 až 1990 a celkem obsahovala na dvě stě nečíslovaných svazků; druhá (SNKLHU, SNKLU, Odeon)¹ zahrnovala roky 1953 až 1993 a celkem zde vyšlo přes čtyři sta svazků. Z anglicky psané literatury v těchto edicích vyšly například Aldingtonův román *Zemřel hrdina* (1970), *Pýcha a předsudek* Jane Austenové (1974), *Na Větrné hůrce* Emily Brontëové (1968), *Nostromo* Josepha Conrada (1968), *Moll Flandersová* Daniela Defoea (1966), *Divoké palmy* a *Srpnové světlo* Williama Faulknera (1973 a 1978), *Povídky* Ernesta Hemingwaye (1974), dále *Dobrodružství Augieho Marche* Saula Bellowa (1984), *Neviditelný* Ralpha

1 Obě edice vycházely ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU), které bylo později přetransformováno na Státní nakladatelství krásné literatury a umění (SNKLU) a později přejmenováno na Odeon.

Ellisona (1981), *Sběratel* Johna Fowlese (1988) nebo *Stará láska* Isaaca Bashevisa Singera (1990).

Obrovský příval překladů z anglofonních literatur přišel po roce 1989. Zcela pochopitelně v něm převládaly knihy, které právě z ideologických důvodů nemohly vyjít v době totality – a to ať už kvůli osobě autora, nebo kvůli závadnému obsahu konkrétní knihy. Jako příklad lze uvést knihy George Orwella, *Lolitu* a další díla Vladimira Nabokova nebo *Nahý oběd* Williama S. Burroughse. Dále vycházely knihy kultovních autorů, kteří už byli v českém překladu známí, nejvýraznějším příkladem je dílo Jacka Kerouaca, které postupně vyšlo celé.

Živelné vydávání si ovšem vybralo daň v podobě nekvalitních překladů, což poznamenalo výběr vydávaných autorů do budoucna, stejně jako recepti určitých zásadních děl anglofonní literatury. Ta se v podstatě českému čtenáři na dlouhou dobu, někdy dokonce napořád, „znepřístupnila“. Výmluvným příkladem je dnes již klasická próza Dona DeLilla *Bílý šum*. Tu v nečitelném překladu Libuše Bryndové vydalo olomoucké nakladatelství Votobia... a trvalo přes dvacet let, než vyšel překlad nový.

Výše popsaná historie naznačuje, kteří autoři v českém překladu chybí. První skupinou jsou klasikové, kteří nebyli v oné skupině anglofonních klasických autorů přeložených do roku 1989; druhou skupinu tvoří autoři 20. století, kteří do českého překladu nepronikli do roku 1989 a zároveň neměli příchuť „zakázaného ovoce“, aby po nich nakladatelé sáhli v době svobody; třetí skupinu tvoří autoři, kteří se vzhledem k povaze svých textů špatně překládají.

Uveďme nyní z každé skupiny několik příkladů. Při poměrně rané recepti Byrona, o níž byla řeč na začátku této stati, je překvapivé, že z jeho díla v poslední době nevznikl žádný obsáhlejší výbor. Martin Procházka přeložil drama *Manfred*, ale to vyšlo jen jednou a nedočkal se reedice.

Dlouhé básně typu *Child Haroldovy pouti* nebo *Dona Juana* by asi dnes hledaly čtenáře obtížně, nicméně výběr z jednotlivých básní (jakou je například „Temnota“) citelně chybí. Stejně tak v českém překladu nemáme obsáhlejší výběry z dalších významných romantiků, především Wordsworthe, ale i Shelleyho a Keatse. V novějších překladech významně absentuje vynikající romantická esejistika, zejména dílo Williama Hazlitta.

Citelná propast zeje v překladech modernistické a poválečné poezie. V českém překladu například nemáme žádný knižní výběr z díla W. H. Audena, ale ani dalších: Marianne Mooreové, H. D. nebo Williama Carlose Williamse. Zastoupen je prakticky jen T. S. Eliot, a to dvěma překlady *Pusté země* a též *Čtyřmi kvartety*. V současné době obstarává překlady anglofonní poezie zejména Edice angloamerických básníků nakladatelství Argo, která chvályhodně volí cestu překladu celých sbírek, nikoli výběrů, nicméně je jasné, že její kapacita je omezená. Je tedy nasnadě, že mezera, která v této oblasti existuje, se rychle nezacelí.

Druhou skupinou absentující v českých překladech je početná skupina anglofonních autorů druhé poloviny 20. století. Ti, kteří nebyli přeloženi v době, kdy jejich dílo bylo aktuální, se dnes na český trh dostávají jen obtížně: často i proto, že v atraktivitě těžko soupeří s tituly současnými, často ověřenými cenami. Existují výjimky, které však jsou většinou dílem individuálních překladatelů, a nikoli nějaké ucelené redakční politiky. Péčí Martina Pokorného tak v českém překladu vyšly mimořádně cenné prózy Muriel Sparkové, Joan Didionové a dalších.

Poslední skupinou jsou autoři, kteří jsou pro svou jazykovou invenci, případně příliš silné zasazení do anglofonního jazykového kontextu, velmi obtížně přeložitelní. Z anglické literatury jsou to například Nicola Barkerová (od ní vyšel v českém překladu jediný román, který se ale neujal)

nebo Martin Amis. Pokusy o překlad druhého jmenovaného se sice objevily, s výjimkou románu *Úspěch* (překlad Marcela Arbeita) však ani jeden nebyl příliš kvalitní, a českému čtenáři se tak adekvátního překladu nedostalo. Platí přitom totéž, co bylo řečeno o nekvalitních překladech z 90. let: pravděpodobnost, že tyto knihy vyjdou v novém, náležitém překladu se blíží nule. Bohužel to neplatí jen o Amisových románech, ale i o jeho inspirativní žurnalistice. –

Výhled do budoucna? Mám za to, že vzhledem k obtížným podmínkám na trhu se mezery v překladech anglofonní literatury nikdy (anebo přinejmenším ve střednědobém horizontu) nezacelí. U překladů klasiků by nepochybně velmi pomohlo, kdyby se této činnosti ujala akademická nakladatelství a vydávala důstojná, komentovaná vydání. K tomu by se ale musel změnit náhled na to, co je pokládáno za „vědeckou“ činnost a též aby to takto bylo náležitě hodnoceno. Bohužel, překlady ani komentovaná vydání to nejsou.

Literatura

Blümllová, Dagmar: Anglistova lekce slavistiky jako inspirace a možnost perspektivy (Aloys Skoumal a slovanské překlady Joyceova *Odyseje*). In: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš – Zelenková, Anna (eds.): *Česká a slovenská slavistika na počátku 21. století: (stav – metodologie – mezinárodní souvislosti)*. Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2005, s. 29–38.

Kondrysová, Eva: Dřív člověk musel každou knížku obhájit, vydupat ze země [online]. iLiteratura.cz, 22. 10. 2017. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/38915-kondrysova-eva>. [Přístup 25. 10. 2024].

Mánek, Bohuslav: Počátky české kritiky uměleckých překladů z angličtiny v devatenáctém století: od recenzí k teorii. *Acta Universitatis Carolinae Philologica 1/Translatologica pragensia*, 2019, s. 11–20.

Mánek, Bohuslav: Překlady anglické poezie v českém romantismu a Karel Hynek Mácha. *Česká literatura* 35, 1987, č. 2, s. 142–145.

Apendix.

Mezi překladem a převyprávěním: Pokus o rekonstrukci procesu překladu jedné „sarajevské povídky“ a některé teoretické konsekvence z něj plynoucí

Jiří Hrabal

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Nejsem translatolog a podnětem k mé úvaze o některých otázkách souvisejících s překládáním nebylo promýšlení vybraných translatologických teorií, jejich vnitřní koherence či funkčnosti ani snaha formulovat nějakou teorii další. Důvody či podněty, proč jsem se rozhodl vplout do (z mého pohledu) dosti nestabilních a nejistých vod translatologického uvažování, jež má mnoho spodních proudů, které nedokážu přesně identifikovat, jsou vlastně dva a souvislost mezi nimi má spíše povahu jakéhosi náhodného setkání dvou návštěvníků na velkém náměstí uprostřed malého města. Nejsem si ani jist, zda jsou tyto dva podněty dostatečně produktivní, aby poskytly živnou půdu pro vznik přínosného příspěvku k teorii překládání, ale pokusím se skrze ně poukázat na problém, který se mi zdá být důležitý.

První z těchto podnětů vychází z mého uvažování nad českými převyprávěními příběhu o Robinsonu Crusoeovi (viz např. Hrabal 2024 nebo Hrabal 2022), která byla psána a vydávána od konce 18. století po dnešek, resp. z potřeby vymezit, co rozumím právě pojmem *převyprávění*. Nejde mi přitom o samotnou definici pojmu, ale spíše o nalezení vhodného prostředku či nástroje, jehož prostřednictvím by bylo možno vyčlenit korpus textů, které bych rád označoval jako „převyprávění příběhu o Robinsonu Crusoeovi“

(kterých je přes tři desítky, a to ve více než stovce variantních vydáních), a naopak některé jiné texty, které se ke crusoeovskému příběhu tak či onak hlásí, nechal stranou. Vymezení pojmu *převyprávění* je pro můj zájem důležité i proto, že tento pojem si v určitých kontextech konkuruje se dvěma dalšími pojmy.

Jedním z nich je pojem *robinsonáda*, tedy specifická žánrová subvarianta dobrodružného románu. Kdyby se mi podařilo vymezit tyto dva pojmy vůči sobě navzájem přijatelným způsobem, přineslo by mi to z mého pohledu jeden skvělý benefit, totiž že nebudu muset číst mnohdy dosti nudné a špatně napsané texty počínaje nejružnějšími lidovými robinsonádami 19. století, jichž je obrovské množství, až třeba po *Robinsonku* národní umělkyně Marie Majerové ad. Nicméně o možnosti definovat prostřednictvím nutných a postačujících podmínek některé literárněteoretické pojmy, aby bylo možno jednoznačně identifikovat objekty určitého druhu, mám výrazné pochybnosti.

Tím druhým konkurenčním pojmem je pochopitelně právě pojem *překladu*. Ačkoli byl příběh o Robinsonu Crusoeovi v české společnosti dobře znám a tradován nejméně od konce 18. století, kompletní překlad Defoeova románu se objevuje v české literární kultuře až v roce 1920, tedy až dvě staletí po vydání originálu. Sám překladatel románu Albert Vyskočil v doslovu k prvnímu vydání o svém překladu pouze skromně konstatuje, že „[p]řítomný překlad se pokouší, aby tentokrát přivedl Robinsona tak, jak vyrostl: jako anglického hrdinu z počátku století. [...] Ponecháváme ho se všemi odpory, nelogičnostmi a opakováními, se všemi odkazy k mnohému, čeho se však čtenář nedočká, zkrátka ve vši spěšné a nedokonalé původní redakci [...]“ (Vyskočil 1920, s. XIX). Překladatel, anglista a literární kritik Aloys Skoumal pak Vyskočilem přeložený román ve shodě s tradicí označuje za „první přesný a úplný překlad anglického

originálu“ (Skoumal 1957, s. 150). Jednotlivá převyprávění vydaná před Vyskočilovým překladem Defoeova románu se totiž původnímu románu blížila a vzdalovala od něj různými způsoby.

Pojem *překlad* bývá často opatřován atributy, jako jsou věrnost, přesnost, adekvátnost či úplnost. Oproti tomu pojmu *převyprávění* takové aspekty obvykle nepřisuzujeme, neboť převyprávění je založeno na odlišnosti vůči výchozímu vyprávění. Je to nové vyprávění, po němž nepožadujeme ani adekvátnost, ani přesnost, natožpak věrnost, ačkoli určitý druh identity požadován je – patrně na úrovni příběhu, jinak by vzniklo vyprávění odlišné, nikoli převyprávění. Co však zakládá identitu příběhu? Roland Barthes se v „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ domníval, že identitu příběhu v různých variantách vyprávění zajišťuje přítomnost řetězce klíčových událostí, jež jsou propojeny kauzálními vztahy a jež jsou „nutné a dostačující“ (Barthes 2002, s. 23). Otázka identity příběhu procházejícího dějinami napříč kulturami, jazyky a médii je však mnohem složitější kulturní transakcí, která sestává z vyjednávání různého druhu, a je nezřídka velmi vzdálena metafyzice raně strukturalistického hledání hloubkových struktur příběhu. Sama představa, že vyprávění v podobě textu (či filmu ad.) je nositelem neměnné identity příběhu, není legitimní. Z toho plynou komplikace při vymezování pojmu *převyprávění*. Jde o převyprávění téhož, nebo o vyprávění jiného (ač podobného)?

Crusoeovský příběh prošel v průběhu více než dvou set let v české literární kultuře mnoha nejrozumnějšími transformacemi: odlišnosti ve vyprávění se týkají jak diskurzu, tak příběhu a událostí, z nichž sestává (ať už jde o Robinsonův původ, o jeho otrokářskou minulost, o dobu strávenou na ostrově, materiální zabezpečení na ostrově, nebo o návrat a setkání s rodiči atd.), ale také odlišností v idejích

a hodnotách, k nimž se upíná Robinson ocitnuvší se na pustém ostrově (od vnitřně proklamovaného křesťanství a jeho upozaďování přes dobovou ideologii podmíněný ateismus až po multikulturální akcent). Tato vyprávění příběhu o Robinsonu Crusoeovi, která naše kultura identifikuje jako identický příběh o Robinsonu Crusoeovi, ač jsou některé odlišnosti v příběhu či diskurzu značné, označujeme obvykle jako *převyprávění*.

Pokud postavíme do opozice pojem *překladu* a pojem *převyprávění*, hranice jednoho ani druhého pojmu nebudou o nic zřetelnější. To je neblahé zjištění, neboť vyjasnění nesrovnalostí plynoucích z konkurenčnosti obou pojmů by z pohledu mých zájmů přineslo další skvělý benefit, totiž že bych se nemusel zabývat vztahem mezi Defoeovým originálem a Vyskočilovým textem, resp. jeho věrností, úplností, přesností atd.

Je zřejmé, že pokud pohlédneme na území, které nazýváme *překladem*, z pozice situované na území, jež nazýváme *převyprávěním*, může být území překladu uhájeno jako nezávislé a autonomní před „dobyvačnými převypravovateli“ – vždy připravenými toto území obsadit a anektovat – jen tehdy, bude-li území překladu schopno vykazat nějaká vlastní specifika. Pokud by jimi měly být „věrnost, přesnost a úplnost“ vůči originálu, pak nastávají obtíže, jež jsou z hlediska nás, literárních a kulturních naratologů, stěží vysvětlitelné.

Oním druhým podnětem k mé úvaze je moje – sice dílčí a spíše příležitostná – zkušenost s překládáním literárních textů. Mohu se tedy podívat na otázky spojené se vzájemným vymezením pojmů *překlad* a *převyprávění* z pozice mořeplavce plujícího v rozbouraných vodách překladatelského procesu. Mořeplavec-překladatel se snaží obeplout nově objevený ostrov neznámého originálu, stojí přitom na velmi nestabilní palubě a snaží se pomocí nejrůznějších

„námořnických nástrojů“ (namísto map otevírá slovníky, namísto dalekohledu používá Google atd.), svých dosavadních znalostí a zkušeností s již poznanými ostrovy a pevninami a životem na nich vytvořit jeho reprezentaci, aniž by na tomto ostrově mohl vystoupit a podívat se, jak se věci skutečně mají.

Zpětná rekonstrukce této procesuální pozice je pochopitelně prakticky nemožná (ač jsem byl subjektem utváření nového textu), jelikož nelze znovunastavit specifické podmínky situace někdejšího procesu překládání. Je tedy zřejmé, že při takových pokusech půjde vždy spíše jen o smyšlenou konstrukci rekonstrukce. Přesto si myslím, že tato činnost může přispět k promýšlení otázky po vztahu pojmů *převyprávění* a *překlad*.

Pro zjednodušující demonstraci jsem si jako příklad vybral velmi krátkou povídku „Buba“ z dnes již velmi slavné sbírky povídek bosensko-chorvatského autora Miljenka Jergoviće *Sarajevski Marlboro*, která byla v originále publikována v roce 1994, a svůj vlastní překlad této povídky, který byl zveřejněn pod názvem „Brouk“ v povídkovém souboru *Sarajevské Marlboro* (2008).

K zvýznamňování, scelování a soudržnému utváření fikčního časoprostoru všech dvaceti devíti povídek tohoto cyklu využíváme (my čtenáři a překladatelé) v textu povídek se vyskytující toponyma, jména či deskripce situací odkazujících k místům, osobám a událostem aktuálního světa, tedy interpretačního rámce těžícího ze znalostí informací o válce na území bývalé Jugoslávie v 90. letech. Běžným – leč velmi svůdně nepřesným – jazykem, jímž se o literatuře obvykle mluví, bychom mohli jednoduše říci, že děj povídek je zasazen do období válečného konfliktu v 90. letech na území bývalé Jugoslávie.

Povídka „Buba/Brouk“, vystavěná jako retrospektivní homodiegetické vyprávění disonantní povahy, je vyprávěním

o až fetišistickém vztahu mužské postavy-vypravěče k automobilu v době před a krátce po započetí války.

Název povídky tedy neodkazuje k hmyzím živočichům ani ke Kafkově *Proměně*, ale k legendárnímu typu automobilu německé výroby Volkswagen Brouk, jehož výroba započala roku 1938 a pokračovala následujících 65 let s velmi málo proměňujícím se designem, a z tohoto pohledu je dosti ojedinělým a specifickým typem automobilu, který je dnes předmětem sběratelství a jistého druhu fanouškovství. Nelze také opomenout, že tento vůz je neodmyslitelně spjat s dobou druhé světové války, neboť tzv. brouk v různých úpravách byl užíván také německou armádou k vojenským účelům a užívali ho též příslušníci Wehrmachtu.

Výhodou pro překlad by se mohlo zdát, že asociace spojené s tímto typem auta jsou velmi podobné napříč nejméně evropskými kulturními okruhy, tedy i mezi kulturními okruhy výchozího a cílového textu. Problémem pro překlad se však stává gramatický rod, resp. jeho změna – v chorvatštině je buba rodu ženského a v češtině mužského. A jak známo, difference gramatického rodu obvykle odkazuje k genderové a pohlavní diferencii. Když jsem totiž uvedl, že mužská postava má k autu až fetišistický vztah, nedodal jsem, že vyprávění o tomto vztahu má atribut, jenž má výrazně erotickou povahu. Vyprávění mužského hrdiny o vztahu k autu se odvíjí na pozadí patriarchálních stereotypických příběhů o tom, jak muž-gentleman objevil fyzicky zpustlou a morálně upadlou ženu v nevěstinci, ujal se jí, zamiloval se do ní, zkrášlil ji šperky a šatstvem a přivedl ji do lepší společnosti.

Jenže jak vyprávět o „broukovi“ jako o nacistické dámě, jak vyprávět o tom, že uklizený a umytý působil jako manekýna z dob romantického futurismu (Jergović 1999, s. 25)? Je zřejmé, že bude nutno provést nějaké změny v konfiguraci vyprávěného světa. Překladatel se ocitá v situaci,

kdy musí volit – slovy Jiřího Levého – mezi jedinečným a obecným, resp. substituovat.

Jednou z variant řešení by mohlo být zvolit nějaké obecné pojmenování, které neodkazuje ke konkrétnímu typu automobilu, nebo ještě lépe najít takový typ auta, jehož název je ženského rodu. Jenže který... Česká škodovka? Ruská volha? Japonská mazda? Každý z těchto typů auta má zcela odlišnou sémantickou asociativní nasycenost. Lokalizovat např. českou škodovku do sarajevských ulic počátku 90. let by jistě šlo, ale uvádět o ní, že „Caveova ledová melancholie pulsovala v taktu dokonalé nacistické mašiny“ (Jergović 2008, s. 21)? Nepochybně by to způsobilo komplikace při zvýznamňování soudržného fikčního světa za použití interpretačního rámce využívajícího znalostí evropských dějin 20. století. Volkswagen Brouk má tak dlouhou a specifickou tradici v životě evropské společnosti, provázanou navíc německým vlivem a válečnou historií, že jej nelze nahradit jiným typem automobilu, aniž by nedošlo k výrazné ruptuře ve vyprávěném světě této povídky.

Jaké další možnosti zbývají? Změnit fikční časoprostor? To jsem považoval za vyloučené samozřejmě už i vzhledem ke koexistenci povídky v rámci povídkového souboru se společným časoprostorem odkazujícím k válce v bývalé Jugoslávii. Nebo snad poučit českého čtenáře v poznámce pod čarou, že brouk je v chorvatštině ženského rodu, a narušit tím iluzivnost narativního aktu?

Byla zde ještě jedna možnost – nikoli tedy změnit typ auta, ale převyprávět typ vztahu: transformovat eroticko-fetišistický vztah mezi mužem a věcí-ženou na vztah „kumpánský“ s homoerotickým akcentem. Tuto variantu jsem zvolil. Namísto originálu, kde se objevují výpovědi o „staré nacistické dámě“ (Jergović 1999, s. 25), lze číst v českém překladu „o starém nacistickém příteli“ (Jergović 2008, s. 21), tam, kde je v originále uvedeno, že muž s „bubou“

působili jako „harmonický pár“ (Jergović 1999, s. 25), v českém překladu stojí, že s „broukem“ působili „jako sehraná dvojka“ (Jergović 2008, s. 21).

Tato transformace nepochybně mění podstatnou složku vyprávěného světa. Vždyť to vyprávění je vyprávěním právě o tomto vztahu. Jenže závěr povídky, kde do dění příběhu vstoupí ostřelování města, podle mého názoru toto řešení ospravedlňuje, neboť typ vztahu se ukazuje jako něco nepodstatného a zaměnitelného:

Věřil jsem, že jen zázrakem zůstaly po tom šíleném dni a ještě šílenější noci můj dům a moje auto celé. Ale jak čas ubíhal, pochopil jsem, že vlastně není nic zachráněno, neboť ještě stále nepřišel čas rozloučení. Měl by přijít pomalu, abych ho pocítil každou svou částíčkou, až dokud nepochopím, že mi v tomto městě, kromě zabitých a na kusy roztrhaných lidí, zničených budov a zapomenutého dětství, nepatří nic, možná ještě tak pytel živého masa, který žije ze smutku po zapomenutých maličkostech, zatímco před velkými a důležitými věcmi v životě se třese jako motor chvíli před tím, než zhasne (Jergović 2008, s. 23).

Podívám-li se na výsledek svého překládání z perspektivy hledání difference mezi *překladem* a *převyprávěním*, pak se nelze nezeptat: Jde ještě o *překlad*, nebo už je to *převyprávění*? Čím se liší moje záměna uvedeného vztahu od změn ve fikčních světech crusoiovských převyprávěních, kde je Robinson představen jako malý německý chlapec, který si v dětství hrával na břehu Labe, kde je jednou prezentován jako kolonizátor a otrokář, a jindy ne, kde po ztroskotání na pustém ostrově jednou má k dispozici některé nástroje, které mu pomáhaly podmaňovat si ostrov, a v jiných převyprávěních nikoli, kde se v některých převyprávěních po

návratu domů setkává s otcem, v jiných s matkou a dalších ani s jedním z rodičů?

Český čtenář, který není schopen přečíst originální Jergovićovu povídku, bude konstruovat fikční svět této povídky do jiné podoby než čtenář originálního textu. Zcizil jsem Jergovićovi text?

Nejsem translatolog, ale trochu jsem se poohlédli po práci kolegů translatologů. Guru české translatologie Jiří Levý píše už v článku z roku 1953 „O některých zákonitostech překladatelské věrnosti“: „Ohniskem sporu mezi zastánci volného a věrného překladu je způsob a rozsah užívání substitute. Bez tohoto pracovního postupu se překladatel úplně neobejde nikdy, ale jeho zneužívání vede k adaptaci a aktualizaci“ (Levý 1953, s. 66). Zneužil jsem snad substitute a dopustil se tak prohřešku adaptace (viděno z území překladu)?

Z hlediska uvažování Jiřího Levého, který obecně vzato chápe překlad jako rozhodovací proces mezi jedinečným a obecným, jsem vztah muže a auta „interpretoval“ jako jedinečný a „válečnou situaci“, která tyto vztahy činí efemérními, jako obecnou. Současně se ale domnívám, že rozhodnutí o „obecnosti“ a „jedinečnosti“ není věcí poznávání a identifikace, ale interpretace, tj. preferováním určitých hodnot a norem vzhledem k hodnotám jiným. A nadřazenost hodnot uměleckých či estetických v překladu literárních děl zdaleka není samozřejmostí.

Zároveň bych rád doplnil, že volba substitute mužsko-ženského vztahu za vztah homoerotický nebyla motivována snahou překlenout diferenci mezi „národní a dobovou specifičností“ (jak by řekl Levý – 1953, s. 70) dvou kontextů, ale tato volba byla spíše výsledkem uvažování o přijatelnosti pro publikum cílového překladu.

Translatologie stejně jako jiné humanitněvědné disciplíny hovoří o různých „obratech“ ve svých vlastních

dějínách a zároveň lze snadno vysledovat v uvažování o překladech určitou tendenci k odklonu od normativity a preskriptivity (tj. doporučení, jak se má správně překládat) k deskripci, tj. ke zkoumání překladu jako součásti mezikulturní komunikace, tzn. k orientaci na cílový text spíše než na text výchozí. Práce Andrého Lefevera a Susan Bassnett, již jsou spojovány s tzv. „kulturálním obratem“ v translatologickém myšlení, zejména mám na mysli jejich společné dílo *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (Bassnett – Lefevere 1998), strhávají ostnaté dráty mezi „územím překladu“ a „územím převyprávění“ a hovoří o překládání jako o součásti praxe naší literární kultury a pro tuto praxi volí spíše označení *přepisování* (*rewriting*). Model refrakce formuloval Lefevere už na počátku 80. let ve smyslu přepsání literárního díla, které má za cíl ovlivnit, jak bude odlišné publikum dílo číst. Tyto posuny v oblasti translatologického uvažování rozvolňují hranice mezi *překladem* a *převyprávěním*, a tím pádem také mezi samou translatologií a kulturální naratologií. A především umožňují stavět otázky po roli překladatele, překladatelské praxi a jejích produktech jinak. Bassnett s Lefeverem v *Constructing Cultures* vybízí k opuštění otázek motivovaných binárními opozicemi a ke zkoumání překladu jakožto kulturní interakce, tedy jako „souhrnu textových postupů v rámci kontextu kultury“ (Bassnett – Lefevere 1998, s. 5). A k takovýmto postupům *přepisování* patří i *převyprávění*.

Apendix appendixu namísto závěru: Na základě určité kompetence, které jsem nabył spíše čtením studií z oblasti teorie interpretace textu a naratologie než čtením studií z dějin translatologie, jsou mé úvahy velmi vzdáleny tomu, abych spatřoval úkol překladatele v hledání autorských významů díla a jejich následnému odívání do slov jiného jazyka. Přesto jsem svůj překlad této povídky s jejím autorem konzultoval. Ne však proto, abych si potvrdil správnost či

věrnost překladu, resp. správnost svých voleb, ale zjednodušeně řečeno z důvodů etických požadavků, které naše společnost klade na vlastnictví díla, a jejich konsekvencí. Společenské vnímání hodnot a norem naší literární kultury nás totiž stále vede k tomu, že „zcizením“ originálního textu je rozuměno spíše „přisvojení si“ cizího textu než ve smyslu „mezikulturního transferu“. A přestože to pro mě nebylo podstatné z pohledu uvažování o literárním díle, jeho významu a interpretaci, uznávám, že mi přineslo jisté osobní uspokojení, že Miljenko Jergović byl s mou volbou spokojen. Současně jsem si vědom, že to uspokojení vycházelo více z naplnění požadavků etických a autorskoprávních než z mé představy o účelu a postupech překladatelského procesu.

Prameny

Jergović, Miljenko: *Sarajevski Marlboro, Karivani i druge priče*. Duriex, Zagreb 1999.

Jergović, Miljenko: *Sarajevské Marlboro*. Periplum, Olomouc 2008, přeložil Jiří Hrabal.

Literatura

Barthes, Roland: Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Kyloušek, Petr (ed.): *Znak – struktura – vyprávění*. Host, Brno 2002, s. 9–43.

Hrabal, Jiří: „Český příběh“ o Robinsonu Crusoeovi v 19. století v kontextu tehdejší cestopisné literatury. *Slovo a smysl* 19, 2022, č. 40, s. 46–64.

Hrabal, Jiří: Rodenje češkog Robinsona. Prilog povijesti čeških prepričanih verzija priče o Robinsonu Crusoeu. *Književna smotra* 56, 2024, č. 214(4), s. 149–169.

Bassnett, Susan – Lefevere, André: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters, Clevedon – Philadelphia – Toronto – Sydney – Johannesburg 1998.

- Levý, Jiří:** O některých zákonitostech překladatelské věrnosti. *Slovo a slovesnost* 14, 1953, č. 2, s. 63–80.
- Skoumal, Aloys:** Defoe-Campe-Pleva. Nad novým Robinsonem. *Zlatý máj* 1, 1957, č. 5, s. 148–151.
- Vyskočil, Albert:** Defoeův Robinson Crusoe 1719–1919. In: Defoe, Daniel: *Život a dobrodružství Robinsona Crusoe*. Tiskový odbor Československé Ochrany matek a kojenců, Praha 1920, přeložil Albert Vyskočil, s. I–XX.

Summary

The collective monograph *Blind Spots in Literary Translations into/from Czech* focuses on the issue of “blind spots”, i.e. untranslatable passages. The team of fourteen authors is composed of scholars from a variety of philological disciplines, literary historians, theorists and critics, aestheticians and linguists, who also have direct experience as translators of both fictional and academic texts from a number of different languages (Czech, Italian, Croatian, Yiddish, French, Spanish, German, Polish, Bulgarian and English). In this volume they deal with a diverse array of literary material in analysing why, even with the best possible knowledge of the source and target language, we nevertheless encounter passages which are “untranslatable” (or translatable only very roughly), and why we are constantly and repeatedly confronted with very specific questions and the need to seek answers to them, such as: How are we to convey in the target language differences existing in the source language that the target language has no knowledge of? How are we to deal with established formulations or allusions relating to long-forgotten films, statements by politicians or various curious historical events that have been preserved in the source language? How are we to translate speech in dialects that are associated with specific local customs, a way of life or a physical landscape? How are we to convey a historical experience that is projected into linguistic expression if this is entirely alien to the experience of the users of the target language? How are we to “make visible” in the target language places that this language is incapable of “seeing”?

This collective monograph seeks answers to the above and similar questions, and reflects upon their meaning with reference to specific cases. However, rather than providing thoroughly comprehensive and definitive answers to these questions it aims to examine these issues and consider their multiple aspects.

Language is inseparably linked with culture, history and the manner of thinking of the people who have used and continue to use it, and the level of one's knowledge of a language is dependent on the depth of one's knowledge of the history and thought of the users of that language. “Blind spots” in translations can therefore never be erased even by the most comprehensive dictionary, since to compile a volume that could condense the entirety of human experience would naturally be an impossible task.

In the first chapter, entitled **Ash Will Never Be a Translation of Fire: George Steiner and Blind Spots in Literary Translations**, Michal

Kleprník examines the American polyglot and polymath George Steiner (1929–2020) and his reflections on the nature and practice of translation, particularly emphasising his contributions to the debate on the limits of translatability. Focusing on key works—including *After Babel* (1975), *On Difficulty* (1978), and *Real Presences* (1986)—the study explores Steiner’s interrogation of linguistic equivalence and the inherent transformations or losses of meaning that occur in the translation process. Addressing the translation of literary and philosophical texts, Steiner argues that “blind spots” in translation are not merely technical issues related to language transfer or deep structural transformations but are fundamentally tied to the broader question of intra- and intercultural communication. He contends that shifts in sensibility, historical context, and the diverse linguistic mapping of the world must be considered in any discussion of translatability. This chapter introduces Steiner’s key concepts, situates them within the translatability/untranslatability debate, and assesses their originality and relevance to contemporary theoretical perspectives on translation.

In the following chapter **Translation and Paraphrase**, Ondřej Dadejčík discusses the mutual relationship between the two, attempting to outline a conception of translation that is not based on the approximation or imitation of the original but on actualising the existing horizon of possibilities, creating a constant need for new translations. To this end, Stanley Cavell’s considerations on “the logic of paraphrase” are first discussed and elaborated through excursions to essays by Umberto Eco and David Hume. Subsequently, the overlaps between philosophy and translation are commented on in terms of analyses of the “structure of wonder” as a necessary kind of response to works of art in the writings of Ronald W. Hepburn and Peter de Bolla.

In her chapter **One Yiddish Original, One Translator, Two Target Texts: Sholem Aleichem’s “The Big Prize” in Two Translations by Jakub Markovič**, Marie Krappman investigates how translators of Yiddish literature into Czech faced numerous challenges in former communist Czechoslovakia, arising from the paranoid attitude of the communist regime towards Jewish and, consequently, Yiddish culture and literature. Based on an analysis of two translations of the story ‘Dos groyse gevins’ by Sholem Aleichem, translated by Jakub Markovič and published in 1955 (in a periodical) and 1958 (in book form), the following questions will be addressed: What options did the translator actually have in the unstable “playing field” shaped by communist ideology? Did Markovič push the boundaries and redefine the “rules of the game” with his individual strategies? If so, how? These questions

will be addressed based on analyses of two translations of the same source text in the turbulent 1950s.

Ingeborg Fialová Fürst's chapter "**Herzmannish Cannot Be Translated.**" **A Series of Reports on the Translation Struggle with Austria's Secret Literary Weapon** presents a humorous account of the translation of the Austrian Trilogy, the immortal work of the Austrian author Fritéz von Herzmann-Orland, which was both endlessly complicated and endlessly entertaining. By introducing the term "unforced inequivalences", the article also provides a valuable contribution to the theoretical translational debate.

In **Between Theory and Practice: Translating Gertrude Stein into Czech**, Jiří Měšic deals with problems when translating the American modernist author, Gertrude Stein. Firstly, he sheds light on "literary cubism" and its characteristics: circling around a central theme, the repetition of words and sentence units, the unusual word order, the use of the present continuous tense, and the absence or only occasional use of punctuation. The chapter goes on to focus on the already published books translated into Czech and the differences between them, with an emphasis on the author's own translation practice in preparing the collection *Mluvit a naslouchat* (Fra, 2019 & 2021), also dealing with its reception and criticism. Furthermore, it zooms in on Stein's own translations, as she considered them comparable to creative writing. Finally, it highlights the differences in the perception of both the original work and the translation among literary critics, translators and reviewers.

Matija Ivačić's chapter **Transmutations of Švejk within the Croatian Environment** focuses on two Croatian editions of *The Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk During the World War*, translated by Boško Vračarević, one in print from 1929, the other in electronic form, which is the only one widely available to Croatian readers today. The aforementioned translation has a number of shortcomings and difficulties in both form and content, such as mistranslated expressions, omitted parts of the text, or censorship of certain places, which is presented in the work using specific examples, i.e. by comparing the original text and the translation. Special attention is paid to the censorship interventions that significantly marked Vračarević's translation, the social and political context that led to the censorship, and the strategies pursued by the censors. In the last part, the author focuses on the shortcomings of the latest, electronic edition of Švejk, and addresses the question of why Vračarević's translation from 1929, with all its numerous controversial, censored and mistranslated passages, was uncritically adopted for the new edition.

In chapter seven, **On the question of the translatability of Čep's prose into French. A few remarks on the French translation of Čep's *The Border of a Shadow***, Jan Zatloukal outlines how the Czech writer Jan Čep, despite being aware of the difficulty of translating his work into a foreign language, nevertheless attempted to write in French after his emigration at the turn of the 1950s. French translations and self-published editions of his earlier works, particularly his novel *The Border of a Shadow*, are intended to support this effort. By comparing selected passages of the Czech original and the French translation, the chapter will point out some problematic points of this translation, which remained unpublished in France.

Anna Maria Perissutti's chapter **On the Italian Translation of Daniela Hodrová's Novel *Podobojí*** is devoted to the Italian translation of the work, entitled *Sotto le due specie*, published by the Forum publishing house in Udine in 2005. The aim of the essay is to describe the main translation challenges posed by this complex, postmodern novel. Attention is paid to the translation of passages in free indirect speech and to the role of repetition as a key factor in creating rhythm and intertextuality. With regard to this point, phenomena that posed a real challenge for the Italian translator are described, such as the translation of language games based on semantic ambiguity, that of proper names, toponyms and quotations from the Bible.

Wojciech Marzec's chapter **Fighting ("boj") with Job - the strategy of translating Czech experimental poetry (not only) into Polish** focuses on strategies for translating experimental poetry, primarily from Czech into Polish. It deals first with defining the notion of 'experimental poetry' as an informal current in literature that has been developing in several countries in parallel since the 1950s, and highlights the value of translating Czech authors who are part of this literary direction. The author then discusses two Polish attempts to produce a translation theory of experimental poetry by translators and theorists - Julian Kornhauser and Jerzy Jarniewicz. Finally, he proposes his own strategy, which on the one hand draws on the two described attempts, but on the other leaves more freedom from them - by escaping from precise categorisation towards an axis on which the translator could place the translated poem.

In chapter ten, entitled **Cimrmanian Mystification as a Blind Spot in Czech-Polish Translation**, Lenka Németh Vitová outlines how the Polish reception of the Cimrmanian mystification began in the 1970s and, after a certain interval, continued until the turn of the millennium. Despite the admirably broad reception of Czech culture

(and especially its humorous works) in Poland, the plays of the Jára Cimrman Theatre are known only to a small group of enthusiasts. The diverse opinions of Polish literary reflection characterise the Cimrmanian mystification as rooted in the Czech environment and linked to its ambitious cultural traditions, as a specific play of the authors and recipients in the mystification, but also, on the other hand, as a therapeutic ludicism leading to spiritual emptiness and an antithetical questioning and updating of national ideas. The blind spot of the Cimrmanian mystification in the Polish reception could be explained by thematising different aspects of the phenomenon. However, in the opinion of the author, there are other significant reasons for the difficulty of translating this Czech phenomenon into the Polish cultural environment, three of which are described herein: the different role of mystification in the two cultures, the disparity in the evaluation of the period of the Austro-Hungarian Empire, and the different understanding of the ideals and aesthetics of the Sokol organisation. In the spirit of Hayden White, the most fruitful approach is to treat the blind spots in translation as evidence that it is precisely these differences that fulfil the purpose of learning about other cultures - the new, the other in them.

In Is Швидкі стріли Wide of the Mark? Blank Spots in Reflections on the Literary Canon, Vera Kaplická Yakimova addresses the issues of canon formation in children's literature and its comparative aspects. The author presents various theoretical approaches to examining the canon within this specific context and maps out key international publications on the selected topic. Using the example of the Ukrainian translation of selected Foglar comics, the chapter points to possible directions for interpreting canonicity within the context of translation. The aim of the chapter is to highlight perspectives within a still under-researched area of children's literature within literary studies.

Radek Malý's chapter **The Specifics of Literary Translation for Children and Examples from Practice** presents literary translation for children and youth as a progressive, practical discipline, which surprisingly has hitherto been largely overlooked by Czech translation scholars. The second part of the chapter presents a number of examples of such specifics in the translation of Markus Orths' book *The Zebra under the Bed*.

In his chapter **Surprising Blind Spots in Translation from English**, Ladislav Nagy focuses on texts that have been translated from English and attempts to analyse major trends on the book market and

in translation practice. Starting with an exposé of the long tradition of Czech translation from English, the author then pays special attention to books and authors that we do not have in up-to-date translation: Milton's *Paradise Lost* (although this is soon set to change), longer poems by Wordsworth, a large part of Byron's oeuvre, many of the great English and American essayists, such as Hazlitt, Pater or Emerson. Surprisingly numerous is the group of late 20th century writers who were not translated before 1989 and subsequently not considered sufficiently attractive after 1990. The chapter concludes by saying that due to the difficult conditions on the market this situation is not likely to change soon.

In the final chapter, entitled **Appendix. Between Translation and Re-narration: An Attempt to Reconstruct the Process of the Translation of one of the "Sarajevo Tales" and Some of the Ensuing Theoretical Consequences**, Jiří Hrabal highlights the impossibility of imposing strict boundaries between the terms "translation" and "re-narration", which he demonstrates using the example of reconstructing the process of his own translation of one of Miljenko Jergović's short stories from the collection *Sarajevo Marlboro* in a comparison with the two-hundred-year Czech tradition of re-narrating the story of Robinson Crusoe.

This book is dedicated to the memory of Josef Jařab (1937–2023), the literary historian and theorist, as well as a translator of renowned works of literature and the first chancellor of Palacký University in Olomouc after 1989.

Jmenný rejstřík

A

Aldington, Richard – 253
Aldrich, Mildred – 106
Alejchem, Šolem – 51, 54, 55, 61,
62, 65, 71, 84, 86
Alexandr I. Karadordević – 140
Altenberg, Peter – 89
Amis, Kingsley – 253
Amis, Martin – 256
Andersen, Hans Christian – 231,
236
Anderson, Sherwood – 106
Apollinaire, Guillaume – 105
Arbeit, Marcel – 256
Auden, Wystan Hugh – 255
Augustin – 125
Austenová, Jane – 253

B

B. V. (viz též Vračarević, Boško
a Vračarević, B. S.) – 139,
159, 160
Babić, Stjepan – 135, 136, 160
Bakić, Pavel – 116–120, 126, 130
Balcerzak, Małgorzata – 210, 221
Balík, Štěpán – 72, 76, 77, 81,
86, 210–212, 215, 221
Barborka, Zdeněk – 197, 204, 206
Barkerová, Nicola – 255
Barnes, Djuna – 106
Barthes, Roland – 259, 267
Barthou, Louis – 140
Basile, Giambattista – 189
Bassnett, Susan – 266, 267
Bataille, Georges – 93
Beardsley, Monroe C. – 43
Beckett, Samuel – 24, 30
Beethoven, Ludwig van – 93, 98
Bellow, Saul – 253

Beneš, Edvard – 139
Benjamin, Walter – 13, 17, 18, 30
Bense, Max – 198
Berman, Antoine – 28
Bern, Dara (viz též Vračarević,
Darja Berndorfer; Bern,
Darja; Berna, Darja a Bern-
dorfer, Katja) – 139
Bern, Darja (viz též Vračarević,
Darja Berndorfer; Bern,
Dara; Berna, Darja a Bern-
dorfer, Katja) – 139
Berna, Darja (viz též Vračarević,
Darja Berndorfer; Bern,
Dara; Bern, Darja a Bern-
dorfer, Katja) – 139
Berndorfer, Katja (viz též Vrača-
rević, Darja/Dara Berndor-
fer; Bern, Dara; Bern, Darja
a Berna, Darja) – 139
Bidaud, Samuel – 177
Bielow, Igor – 215, 221
Bílek, Petr A. – 220, 223, 229, 236
Binički, Aleksandar – 133
Black, Max – 34, 50
Blanchot, Maurice – 177
Blecha, Ivan – 12, 30
Blümlová, Dagmar – 251, 256
Böhme, Jacob – 19
Bolla, Peter de – 34, 46, 47, 49,
50
Borges, Jorge Luis – 33, 49, 50
Broch, Hermann – 11, 14, 30
Brontěová, Emily – 253
Brooks, Cleanth – 40–42, 50
Bryant, William Cullen – 249
Bryndová, Libuše – 254
Březina, Otakar – 164
Bucková, Pearl S. – 250

Bulaja, Zvonimir – 157
 Bülau, Friedrich – 92
 Burda, Vladimír – 197, 202
 Burns, Robert – 249
 Burroughs, William S. – 254
 Byron, George Gordon –
 248–250, 254

C

Campbell, Thomas – 249
 Carpenter, Humphrey – 107, 130
 Carroll, Lewis – 228
 Cavell, Stanley – 34–36, 38–44,
 47, 48, 50
 Celan, Paul – 27, 29, 30, 95
 Cerf, Bennett – 125
 Cervantes y Saavedra, Miguel
 de – 38, 50
 Cézanne, Paul – 106
 Cilić, August – 133
 Cimrman, Jára – 209–224
 Ciszewska, Ewa – 210, 221
 Conrad, Joseph – 253
 Cornaton, Michele – 187, 192
 Czaplínska, Joanna – 210, 213, 222

Č

Čapek, Karel – 134, 138, 145, 164
 Čech, Pavel – 235, 236
 Čechov, Anton Pavlovič – 177
 Čep, Jan – 138, 163–166, 170,
 171, 173–174, 176–178
 Černoušek, Miloš – 115
 Černý, David – 217

D

Dadejík, Ondřej – 33
 Daneš, František – 185, 192
 Dauber, Jeremy – 54, 55, 86
 David, Josef Julius – 250
 Davidson, Jo – 106

Defoe, Daniel – 253, 258–260,
 268
 DeLilla, Dona – 254
 Derain, André – 105
 Derrida, Jacques – 20, 24, 30
 Dickens, Chales – 252
 Didionová, Joan – 255
 Dolet, Etienna – 19
 Doležel, Lubomír – 181, 192
 Donn, John – 49
 Drach, Albert – 179
 Drózd, Stanisław – 198
 Dryden, John – 16, 30, 249

E

Eco, Umberto – 37, 39, 50, 220
 Eliot, T. S. – 30, 107, 108, 253, 255
 Eliotová, George – 252
 Ellison, Ralph – 253, 254
 Ende, Michael – 239
 Erben, Karel Jaromír – 95
 Esterházy, Péter – 179

F

Farina, Johann Maria – 103, 104
 Farrell, James Gordon – 253
 Fast, Howard – 252
 Fastrová, Jarmila – 251
 Faulkner, William – 253
 Faÿ, Bernard – 123, 132
 FHO (viz též von Herzma-
 novsky-Orlando, Fritz) –
 89–95, 99
 Fialová Fürst, Ingeborg – 89
 Fielding, Henry – 252
 Fiorica, Livio – 179, 193
 Firlej, Agata – 210, 212, 215, 221, 222
 Fišer, Zbyněk – 239, 240, 245
 Flaubert, Gustav – 121, 131
 Foglar, Jaroslav – 225, 226,
 232–236

Fottová, Magdaléna – 51, 86
 Fowles, John – 253, 254
 Freud, Sigmund – 89
 Friedell, Egon – 89
 Fučík, Bedřich – 166, 167, 177, 178

G

Gadamer, Hans-Georg – 20
 Gałczyński, Konstanty Ildefons – 216
 Galvin, Rachel – 109, 123–125, 131
 Garcia, Antero – 230, 236
 Gašić, Nady – 134–137, 142, 156, 160
 Gentz, Friedricha von – 98
 Gierowski, Piotr – 210, 213, 214, 222
 Gittlemann, Sol – 63, 87
 Goldsmith, Oliver – 249
 Gray, Thomas – 249
 Green, Graham – 165, 166
 Gris, Juan – 105
 Grögerová, Bohumila – 197, 203, 206
 Grözingen, Karl E. – 65
 Guziur, Jakub – 21, 30

H

H. D. (Hilda Doolittleová) – 255
 Haas, Robert Bartlett – 113, 131
 Halas, František – 164
 Hamann, Johann Georg – 17
 Hanka, Václav – 217
 Hankiewicz, Tadeusz – 210, 221
 Hardy, Thomas – 252
 Haselstein, Ulla – 122, 131
 Hašek, Jaroslav – 134–139, 141–156, 158–161
 Hauck, Raija – 239, 240, 245
 Hauková, Jiřina – 110, 111, 130, 253
 Havel, Václav – 197

Hazard, Paul – 237, 245
 Hazlitt, William – 255
 Hecht, Louise – 53, 87
 Heidegger, Martin – 20, 27, 30
 Heidler, Alexander – 163, 165, 178
 Heißenbüttel, Helmut – 198
 Heller, Joseph – 253
 Hemingway, Ernest – 106, 252, 253
 Hepburn, Ronald W. – 34, 45, 46, 48–50
 Herzl, Theodor – 101–103
 Herzmanovsky-Orlando, Fritz von (viz též FHO) – 89–97, 99–100, 102–104
 Hileský, Martin – 249
 Hirsch, Michel-Léon – 164, 178
 Hiršal, Josef – 197, 203, 206
 Hodrová, Daniela – 179–182, 187, 192, 193
 Hoffman, Daniel – 249
 Hofmannsthal, Hugo von – 89, 93
 Hogg, James – 252
 Holá, Lucie – 116, 131
 Holý, Jiří – 85–87
 Honys, Josef – 197
 Horatius – 16, 228
 Hostovský, Egon – 164–166, 178
 Houda, Přemysl – 52, 87
 Hrabal, Bohumil – 233
 Hrabal, Jiří – 8, 161, 220, 223, 257, 267
 Hrdlička, Milan – 19, 30
 Hromádka, Tomáš – 226, 232, 233, 236
 Hugnet, Georges – 122
 Hume, David – 34, 37, 38, 50

Ch

Chalupecký, Jindřich – 106, 111, 112, 130, 253

I

Ivačić, Matija – 133, 136, 160
Izborský, Bolemír (viz též Marek, Antonín) – 148

J

Jančar, Drago – 179
Jankovič, Milan – 179
Janoušek, Pavel – 215, 222, 236
Jarniewicz, Jerzy – 199, 200, 203, 206
Jařab, Josef – 8, 30, 114, 117
Jergović, Miljenko – 137, 161, 261–265, 267
Jirotka, Zdeněk – 233
Joniak, Agnieszka – 210, 222
Jonke, Ljudevit – 134, 135, 137, 142, 156, 160, 161
Josef II. – 53, 95
Josek, Jiří – 249
Joyce, James – 23, 24, 27, 30, 250, 251, 256
Juliš, Emil – 197, 206
Jungmann, Josef – 215, 248, 250
Jurkić Sviben, Tamara – 139, 161
Just, Vladimír – 213

K

Kaczmarek, Michał – 210, 222
Kafka, Franz – 89, 262
Kalivodová, Eva – 110, 131
Kant, Immanuel – 36
Kardyni-Pelikánová, Krystyna – 210, 213, 214, 222
Keats, John – 255
Kerouac, Jack – 254
Keun, Irmgard – 179
Kleprlík, Michal – 11, 30
Klingberg, Göte – 238, 241, 245
Kocian, Jiří – 52, 87
Kolár, Josef Jiří – 248

Kolář, Jiří – 197, 202, 203, 206
Kolářová, Běla – 197, 202
Kołodziejczyk, Krzysztof Piotr – 210, 222
Kondrysová, Věra – 251, 252, 256
Korda, Aleksandr Petrovič – 139, 145, 161
Kornhauser, Julian – 196, 198–201, 204, 206
Korošec, Anton – 141
Kotík, Petr – 114, 115, 117, 120
Koutek, Ondřej – 52, 87
Kozikowski, Edward – 216
Krajíčková, Veronika – 127–129, 131
Král, Robin – 114, 132
Krappmann, Marie – 51, 54, 87
Kraus, Karl – 89
Kroh, Antoni – 219, 223
Krouťvor, Josef – 214
Kubiček, Tomáš – 178, 220, 223
Kubin, Alfred – 92, 93
Kundera, Ludvík – 30, 95, 97
Kundera, Milan – 214
Kundová, Helga – 92
Kupczak, Elżbieta – 209, 223
Kvapil, Dušan – 133, 137, 139, 141, 161
Kysela, Jan – 98

L

Lada, Josef – 142, 157
Lafontaine, Oscar – 49
Landowska, Agnieszka – 210, 223
Laurencin, Marie – 105
Lavant, Christine – 179
Lawrence, David Herbert – 250
Lefevere, André – 28, 266, 267
Leibniz, Gottfried Wilhelm – 17
Lem, Stanisław – 216
Lepšík, Jan – 115

Leszczyński, Paweł – 210, 223
 Levý, Jiří – 37, 50, 97, 263, 265,
 268
 Liebenfels, Lanz von – 92
 List, Guido von – 92
 Longfellow, Henry Wadsworth
 – 249
 Loos, Adolf – 98
 Loy, Mina – 106
 Ludvíková, Marie – 115
 Lundin, Anne – 229, 230, 236
 Luther, Martin – 97
 Lyttleton, George – 249

M

Macpherson, James – 249
 Macura, Vladimír – 214, 215,
 222, 223
 Mácha, Karel Hynek – 166, 249,
 256
 Majerová, Marie – 258
 Mallarmé, Stéphane – 23
 Malý, Radek – 237, 245
 Mánek, Bohuslav – 248, 249,
 250, 256
 Marcel, Gabriel – 165, 166
 Marek, Antonín – (viz též Izbor-
 ský, Bolemír) – 248
 Marie Terezie – 98
 Markovič, Jakub – 51, 54, 56–58,
 63, 66, 69, 76–78, 83–86
 Marysková, Květa – 106, 110,
 111, 131
 Marzec, Wojciech – 195
 Masaryk, Tomáš Garrigue – 138,
 145, 161, 214, 223
 Matisse, Henri – 106, 115
 Matkovič, Hrvoje – 140, 161
 Maxmilián, Václav – 126, 127, 131
 Medek, Rudolf – 138
 Melville, Herman – 250

Menard, Pierre – 50
 Měsíc, Jiří – 105, 116, 121, 130,
 131, 132
 Methlagl, Walter – 91
 Metternich, Klemens Wenzel
 Nepomuk Lothar von – 93
 Meyrink, Gustav – 92
 Mickiewicz, Adam – 209, 216
 Miko, František – 240
 Mikos, Marek – 210, 223
 Milota, Karel – 196, 197, 201,
 205–207
 Milton, John – 248, 250
 Monzerová, Madelaine – 164, 166
 Moore, Thomas – 249
 Mooreová, Marianne – 255
 Mozart, Wolfgang Amadeus
 – 96
 Murad, David – 106, 131
 Musil, Robert – 89, 91, 93, 99
 Musilová, Martina – 115, 120,
 130, 131

N

Nabokov, Vladimir – 13, 254
 Náglová, Hana – 57
 Nagy, Ladislav – 247
 Nápravník, Milan – 197
 Nebeský, Ladislav – 197, 203,
 207
 Nekula, Marek – 185, 186, 193
 Németh Vítová, Lenka – 134,
 161, 209
 Nešporová, Jitka – 243, 245
 Nezkusil, Vladimír – 240, 245
 Nietzsche, Friedrich – 93
 Nodelman, Perry – 229, 236
 Nora, Pierre – 53, 87
 Novak, Božidar – 140, 141, 161
 Novák, Ladislav – 197
 Nový, František – 52

O

O'Sullivan, Emer – 231, 232,
236, 239, 245
Oittinenová, Riitta – 239, 241
Ortega y Gasset, José – 13
Orths, Markus – 242, 245
Orwell, George – 254
Ovčáček, Eduard – 197, 202

P

Pacovská, Květa – 231
Pachinger, Anton Maxmilian
– 92
Partum, Ewa – 198
Pechar, Jiří – 205
Pekař, Josef – 214
Percy, William – 249
Perissutti, Anna Maria – 179, 193
Peška, Vladimír – 167, 178
Pétain, Philippe – 122–125, 131
Picasso, Pablo – 105–107, 109,
115, 128
Piscator, Erwin – 133
Poe, Edgar Allan – 249
Pokorný, Martin – 255
Pope, Alexander – 249
Pound, Ezra – 23, 30, 106–108, 130
Pourrat, Henri – 164, 178
Prior, Matthew – 249
Procházka, Jindřich – 197
Procházka, Martin – 254

R

Ramet, Sabrina P. – 140, 161
Rataj, Jan – 52, 87
Riceur, Paul – 43, 50
Rimbaud, Arthur – 23
Robertson, D. W. – 125
Roth, Philip – 253
Rupnik, Jacques – 52, 87
Rusinek, Michał – 217, 223

Ř

Říha, Bohumil – 231

S

Salmon, André – 105
Sapir, Edward – 17
Saudek, Erik Adolf – 248
Scott, Walter – 249
Sesar, Dubravka – 136, 161
Shakespeare, William – 26, 49,
248–250
Shelley, Percy Bysshe – 249, 255
Schleiermacher, Friedrich Da-
niel Ernst – 15, 16, 31
Schmidt-Dengler, Vendelin – 91
Schnitzler, Arthur – 89
Schosulánová, Uršula – 93, 98
Schulistová, Carmen – 92
Silesius, Angelus – 19
Sinclair, Upton – 250
Singer, Isaac Bashevis – 85, 254
Sís, Petr – 231, 233
Skoumal, Aloys – 30, 31, 253,
256, 258, 259, 268
Skoumalová, Hana – 110, 131
Sládek, Josef Václav – 248
Slánský, Rudolf – 52
Smoljak, Ladislav – 209, 212,
213, 223
Solt, Mary Ellen – 200, 203, 207
Souhami, Diana – 106, 131
Soukup, Daniel – 56, 61
Soukupová, Blanka – 52, 87
Sparková, Muriel – 255
Stanisławska, Justyna – 210, 223
Steiner, George – 11–23, 25–31
Steinová, Gertruda – 105–132
Stendhal – 108, 132
Svěrák, Zdeněk – 212, 213, 223
Svoboda, Aleš – 185, 186, 193
Swinburne, Algernon Charles – 49

Szczygieł, Mariusz – 210, 223
Szyborska, Wisława – 217

Š

Šebánek, Josef – 212, 223
Šedinová, Jiřina – 57
Šedivý, Prokop – 248
Škrabánek, Petr – 24, 31
Šmíd, Zdeněk – 38
Špilar, Samuel – 130, 132
Štorch, Karel Boleslav – 249

T

Tarajlo-Lipowska, Zofia – 210,
211, 223
Taraszka, Stanislav – 57
Tennyson, Alfred – 249
Thackeray, William Makepeace
– 252
Thám, Karel Hynek – 248
Thomson, James – 249
Thomson, Virgil – 109, 122, 132
Tkaczewski, Dariusz – 217, 223
Tokarczuk, Olga – 179
Toklasová, Alice B. – 105–108,
110, 123, 130–132
Topolská, Lucy – 95
Torberg, Friedrich – 91, 94, 96,
97, 99, 104
Touneur, Cyril – 49
Trávníček, Mojmír – 167
Tria, Massimo – 180, 193
Trnka, Jiří – 231
Tuwim, Julian – 217
Twain, Mark – 99
Tyl, Josef Kajetán – 56, 249
Tyndale, Williama – 19

V

Valenta, Jakub – 111, 112, 132
Valja, Jiří – 253

Valoch, Jiří – 197, 202
Vaněk, Karel – 142, 157
Vechten, Carl Van – 106, 131
Veličković, Nenad – 179
Velinský, Jaroslav – 234
Vennemann, Kevin – 179
Venuti, Lawrence – 28
Vicherková, Vanda – 33
Vinaver, Stanislav – 134, 137, 161
Vinš, Petr Jan – 51, 85, 88
Voskovec, Jiří – 212
Vračarević, Boško (viz též B. V.
a Vračarević, B. S.) – 133–
135, 137–139, 141–145, 147,
149–152, 156, 157, 159, 160
Vračarević, B. S. (viz též Vračare-
vić, Boško a B. V.) – 139, 160
Vračarević, Darja Berndorfer
(viz též Bern, Dara; Bern,
Darja; Berna, Darja a Bern-
dorfer, Katja) – 139
Vrchlický, Jaroslav – 248
Vymětal, Ladislav – 251
Vyskočil, Albert – 258, 259, 260,
268

W

Washington, George – 122
Welsch, Wolfgang – 12
Wende, Waltraud – 205, 207
Werich, Jan – 212
White, Hayden – 221, 224
White, Henry Kirke – 249
Whitman, Walt – 248
Wilde, Oscar – 250
Wilder, Thornton – 106
Will, Barbara – 122, 124, 125, 132
Williams, Emmett – 200, 207
Williams, William Carlos – 255
Winkler, Josef – 179
Winter, Werner – 13, 31

Winters, Yvor – 41
Wittgenstein, Ludwig – 34
Wölfflin, Heinrich – 39
Woolf, Leonard – 108
Woolf, Virginia – 108, 128
Wordsworth, William – 250, 255
Wright, Richard – 106

Y

Young, Edward – 249

Z

Zabijaka, Iryna – 233, 236
Zalega, Dariusz – 210, 224
Zaorálek, Jaroslav – 97
Zatloukal, Jan – 163, 167, 178
Zegadłowicz, Emil – 216
Zimna, Elżbieta – 210, 224
Żurowski, Andrzej – 209, 224
Zweig, Stefan – 89

Ž

Žák, Jan David – 235

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Slepé skvrny v literárních překladech z-do češtiny / Jiří Hrabal, Natálie Trojková (eds.). -- 1. vydání. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2025. -- 1 online zdroj

Částečně souběžný anglický, chorvatský, jidiš, francouzský a italský text, anglické resumé

Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-244-6713-9 (online ; pdf)

* 81'25 * 81'255.4 * 811.162.3'25 * 82:81-26 * 81:316.7 * 82.07 *
(048.8:082) * (0.034.2:08)

- překladatelství
- literární překlady
- překlady z češtiny
- překlady do češtiny
- literární jazyk
- jazyk a kultura
- interpretace a přijetí literárního díla
- kolektivní monografie
- elektronické knihy

Slepé skvrny v literárních překladech z/do češtiny

Jiří Hrabal, Natálie Trojková (eds.)

Odpovědná redaktorka Lenka Pořízková

Jazyková redakce Natálie Trojková

Sazba a obálka Marcel Kraus

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8

771 47 Olomouc

www.vydavatelstvi.upol.cz

1. vydání

Olomouc 2025

<https://doi.org/10.5507/ff.25.24467122>

ISBN 978-80-244-6713-9 (iPDF)

ISBN 978-80-244-6712-2 (tisk)

VUP 2025-0480 (iPDF)

VUP 2025-0479 (tisk)