

Ylaba Kufnerová : Čtení o pře

Goethe, J. W., *Výbor z poezie*, přel. kolektiv překladatelů, mezi nimi Josef Hora a Eduard Petiška. Praha 1973.

*Goetheho vybrané básně*, přel. Jan Nečas. J. L. Kober, Praha 1889.

*Goethův sborník*. Praha 1932, s. 299 (přetisk překladu básně od Alfreda Fuchse, uveřejněného v *Tribuně* z 11. 6. 1922).

*Schillerovy a Goethovy básně*, přel. Jan Kamenář. Praha 1944.

Valta, Zdeněk, *Lyrický invariant*. Několik úvah o překládání poezie. In: *Acta Universitatis XVII. Novembris Pragensis, Kulturně historický sborník II, 2*, 1975, s. 148.

bládný, 2009

## PŘEKLÁDÁNÍ TVOŘIVÉ

„Hrál jsem si s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy i smyslu, a přitom s radostí nejpohnutější, s požitkem a vděčností jsem si uvědomoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpatelná, tvárná a líbezná; každý nový překlad žádal od ní jiné barvy, jiného zvuku a spádu, jiné hmatatelnosti a jiného slovníku.“

Těmito krásnými slovy o mateřštině uvedl Karel Čapek svůj překlad francouzské poezie a současně charakterizoval onen nelehký úkol překladatele, který má ve svém díle „podat nejen smysl, ale i zformovat autorem daný materiál vlastní slovní stavbou a vybavit onou emoční, dojímavou výrazností, která je osnovou každého uměleckého díla“.

Tvořivost bývá součástí většiny spontánních jazykových projevů a je nespornou hybnou silou vývoje každého jazyka. Lidem je vlastní již od dětství, osobité funkce pak nabývá v literárním textu.

A jak se projevuje tvořivost při překládání?

V každém překladu uměleckého textu, prozaického i básnického, můžeme sledovat přinejmenším dvě základní roviny: rovinu jazykových prostředků, na kterou nahlížíme z aspektu konfrontace dvou systémů (jazyka originálu a cílového jazyka), a rovinu jazykově tvořivou. Překladové ekvivalenty originálních prvků první roviny (gramatických, lexikálních i frazeologických) můžeme pokládat za fázi *identifikace*, při níž uplatňujeme především přesnost a jejíž výsledek hodnotíme jako překlad správný nebo chybný. Cílové řešení prvků druhé, tvořivé roviny neboli fáze interpretace pak zpravidla zařazujeme do různých druhů ekvivalence (formální, sémantické, komunikativní apod.), především však *ekvivalence funkční*. V tomto pojetí pak sotva můžeme jednoznačně rozhodnout o správnosti či chybnosti jednotlivých překladových řešení. Chápeme-li tedy výsledný český překlad konkrétního uměleckého textu jako jednu z možných variant *interpretace* originálního textu či jako jednu z aproximací ideálu, pak lze výběr oné konkrétní varianty pokládat právě za výsledek překladatelovy jazykové tvořivosti. V širším smyslu slova tedy můžeme pod „tvořivostí“ chápat celý tento proces překládání, neboť v něm, zejména při práci s uměleckou literaturou, neustále pátráme, zvažujeme, porovnáváme, vybíráme, volíme z nepřehledného množství jazykových prostředků, zkrátka hledáme takzvaný *funkční ekvivalent* jakéhokoliv textového prvku a v závěrečné fázi pak textu jako celku, funkční ekvivalent, který je v teoretické

rovině pojmem sice jasným, v každém konkrétním případě však vždy novou, naprosto jedinečnou záhadou, kterou musí každý překladatel vyřešit sám. Obecně můžeme říci, že se ve stylu překladu literárního textu prolínají dvě tvořivé složky, jež jsou výsledkem dvou tvůrčích individualit – autora a překladatele –, pracujících s různými stylovými normami a prostředky, s rozdílnou poetikou apod. Jak se tyto dvě složky v překladovém textu projevují, zda spolu ladí či neladí a zda překladatelův hlas neumlčuje hlas autorův, to vše závisí nejen na překladatelových tvořivých schopnostech, ale i na jeho ukázněnosti a ochotě podřídit vlastní potřebu jazykového tvoření modelu a stupni tvořivosti originálu.

Vztah mezi jazykově tvořivou složkou překladatelovou a autorovou (neboli mezi stylem překladatele a stylem autora) má celou škálu kvalitativních nuancí, mezi nimiž v obecné rovině rozlišujeme vztah vyvážený, kdy překladatel přejímá do cílového jazyka, v našem případě češtiny, z osobitých prostředků autorova stylu prvky organicky a funkčně přejatelné, ústrojně, přičemž sám se pokouší vytvořit ekvivalenty prvků nepřejatelných a uplatňuje je tak, aby celek působil jednotně a organicky, jako by byl textem původním. Nevyvážený vztah obou složek vzniká ze dvou důvodů: buď proto, že překladatel přejímá do stylu překladu funkčně nevhodné prvky originálu, jež sice nejsou v rozporu se systémem češtiny, ale neodpovídají její poetice, dobovým konvencím apod., anebo naopak proto, že nerespektuje ani funkčně přejatelné prvky originálu a nahrazuje je vlastní neopodstatněnou a neukázněnou jazykovou tvořivostí. V prvním případě je překladatelova jazyková tvořivost potlačena, v případě druhém je naopak nesmyslně přebujelá, což vede mezi originálem a překladem k bezdůvodným asymetriím obsahovým i formálním. Takové postupy pak zacházejí za hranice definice překladu jako takového, lze je označit spíše za parafráze.

Překladatelské postupy či operace, jimiž se uskutečňuje zvolená překladová varianta, klasifikuje translatologická literatura různě z různých aspektů, vždy však nějak obřezají proces i výsledek překladatelova tvořivého přístupu k interpretaci originálního textu. Můžeme je charakterizovat jednak z hlediska literárně estetického účinku, jako aktualizaci, archaizaci, lokalizaci, intelektualizaci, nivelizaci, typizaci, individualizaci, naturalizaci, exotizaci apod., jednak z hlediska jazykové tvořivosti, která nás především zajímá, jako **transformaci, substituci, deformaci** (k níž radíme také překladové řešení neologismů, slovních hříček či anagramů) a **stylizaci**, jejíž součástí je také **kompensace**. V promyšleném procesu překládání se

všechny uvedené jazykově tvořivé operace samozřejmě prolínají a vzájemně ovlivňují a doplňují. A právě každému z těchto tvořivých překladových postupů bychom rádi věnovali trochu pozornosti jednotlivě a ilustrovali, jak se projevují v naší soudobé překladové literatuře.

### Proč při překladu transformujeme

Tvořivá transformace textu je při překládání nejčastější operací a uplatňuje se při modelování překladové varianty textu prozaického i básnického prakticky nepřetržitě, a to jak v oblasti větné stavby, tak i ve výběru lexikálních a frazeologických prostředků. Nepočítáme k nim samozřejmě transformace, které vyplývají ze systémových rozdílů mezi jazykem originálu a jazykem, do něhož překládáme, k nimž patří v češtině například tzv. aktuální členění věty, tj. umístění nové informace na její konec, jak ilustruje příklad z angličtiny: *a girl came into the room* – „do pokoje vešla dívka“.

Při modelování překladové varianty prozaického textu tvořivými transformačními postupy se v dílčích situacích samozřejmě uplatňuje jak kontext, tak i individuální překladatelův vkus, jeho vnímání a interpretace originálu, tedy akcentování toho či onoho prvku textu. Transformační zásahy se pochopitelně někdy pohybují na pomezí systémových (nutných) a textových (tj. fakultativních neboli tvořivých) řešení, neboť přesnou stylistickou platnost dvou formálně shodných výrazů (v jazyce originálu i překladu) je někdy obtížné porovnat a zhodnotit. Např. angl. *I am a heavy smoker* má v češtině formálně odpovídající významový ekvivalent „jsem silný kuřák“, ale kromě toho lze totéž stejně přesně vyjádřit stylisticky dokonce vhodnějším spojením „moc kouřím“. Naším úkolem však není zjišťovat opodstatněnost či neopodstatněnost podobných operací, nýbrž upozornit na to, jaké transformační modely se při literárním překladu uplatňují.

Při překladu prózy se setkáváme s transformacemi syntaktickými i lexikálními, jejichž jedinou motivací je vytvořit co nejorganičtější styl českého textu. Většinu vět i souvětí může překladatel formulovat několika adekvátními způsoby, a tak většinou záleží pouze na překladatelově individuálním pojetí či vkusu. Poskytují k tomu možnost různé české synonymní syntaktické konstrukce, z nichž uvedeme alespoň několik nejběžnějších typů, např. vyjádření jmennou nebo slovesnou vazbou: *I am not a murder suspect* – „já nejsem podezřelá z vraždy“ / „mě z vraždy nepodezírají“; vyjádření podřadně spojenou větou či přívlastkem za určovaným podstatným jménem: *im kahlen Raum, der von einer Wandlampe nur sparlich beleuchtet*

*war* – „v prázdném prostoru, který byl jen chabě osvětlen jednou nástěnnou lampou“/„... prostoru jen chabě osvětleném jednou...“/„... kde jen chabě svítila jedna nástěnná lampa“ apod.; spojení se shodným či neshodným přívlastkem: *die Weltchronik* – „světová kronika“/„kronika světa; volný slovosled: *Germany's need for new living space* had been a recurring theme in Hitler's early political testimony. – „Potřeba Německa získat nový životní prostor“ byla v Hitlerových raných projevech opakujícím se tématem.“/ „Opakujícím se tématem Hitlerových raných projevů byla potřeba Německa získat nový životní prostor.“/ „V Hitlerových raných projevech byla opakujícím se tématem potřeba Německa získat nový životní prostor.“ Samozřejmě bychom mohli uvést i další varianty s různými lexikálními obměnami. Transformační možnosti češtiny ilustrují snad nejvýmluvněji tři překladové varianty dvojslovného titulu básně Christiana Morgensterna *Fisches Nachtgesang: Noční zpěv ryby* (J. Hořejší), *Rybí nocturno* (L. Kundera) a *Noční rybí zpěv* (J. Hiršal).

Tvořivé transformační operace dobrý překladatel provádí také v rovině slovní zásoby nově formulovaného prozaického textu; protože si je vědom rozdílné strukturace obou jazyků, s nimiž pracuje (neboť slovní zásoba každého jazyka má zcela jedinečnou strukturaci), neomezuje se jen na slovníkové ekvivalenty, nýbrž hledá další, neotřelé, opomíjené a někdy dokonce již pozapomenuté výrazy. Tak například u něm. *goldig* má k dispozici kromě běžných slovníkových ekvivalentů „zlatý“, „zlatový“, „zlatově žlutý“ ještě množství dalších variant utvořených předponami i příponami, např. „zlatistý“, „nazlátlý“, „zlatavý“, „zlatitý“, „zlatnatý“, „zlatný“, „zlativý“ atd. Podobně u angl. *devil* a něm. *Teufel* má čeština k dispozici vedle neutrálních ekvivalentů „dábel“ a „čert“, popř. „satan“, ještě množství expresivních synonym (včetně zdvořelých), jako je „ďas“, „rarach“, „rohatý“, „čerchmant“, „pekelník“, „čertík“, „lucifer“ apod. A když už jsme u těch dáblů: Třebaže problémy s aliterací překladatel řeší nejčastěji v poezii, může se s nimi setkat leckde, například i v titulu románu Franka Schätzinga – *Tod und Teufel*; a tak třebaže se mu spontánně nabízel ekvivalent „dábel“, s ohledem na aliteraci originálu zvolil variantu **Satan a smrt** a z rytmických důvodů provedl v sousloví dokonce inverzi.

Při překladu poezie je překladatel kromě těchto do jisté míry nezávislých a libovolných operací často nucen k transformacím, které jsou motivovány povahou básnického textu, především rytmem a eufonií, slabičným

rozsahem a vůbec celkovou strukturou jednotlivých veršů i celých strof. Překladaťel je touto řečí vázanou zkrátka mnohem víc „svázán“, neboť počet systémově možných variant konkrétního textu ve srovnání s textem prozaickým je značně omezen. O to větší tvořivost a důvtip musí překladaťel uplatnit, aby našel variantu pokud možná optimální, odpovídající požadavkům jak obsahovým, tak formálním.

Kolik jen slovosledných změn musí překladaťel básně zvažovat, aby někdy velmi náročné formě básně učinil zadost.

Kromě těch nejběžnějších operací, jako je postpozice shodného přívlastku, antepozice neshodného přívlastku, přesuny příklonek nebo slovesa v rámci verše, stojí za zmínku alespoň některé další postupy, vesměs rázu sémantického, např.:

– přeskupování motivů a veršů, např. *Wir sind in unserem Elend alle gleich, / wenn wir ersteinmal dieses Tal durchwandern* – **Když nyní jdeme trpkým údolím, / jsme na tom stejně, jeden jako druhý** [Weberová]; *Wo du schliefst, da schliefe ein Schmetterling* – **Motýl spal tam, kde ty jsi spala** [Sachsová];

– opakování slov, např. *Ich bin nur durch die Welt gerannt* – **Já světem jsem se hnál a hnál** [Goethe]; *Bud' že ty vovek blagosloveno* – **Navždy bud', ach, navždy požehnáno** [Jesenin];

– obrácená formulace obrazu, např. *I vot Gomer molčit* – **Neslyšet Homéra** [Mandelštam]; *Es ist so schwer, den falschen Weg zu meiden* – **v ní nesnadno je pravou cestou jít** [Goethe];

– rozšíření obrazu vynucené potřebami rýmu, např. *Es klang so nah, als hies es -Not, / Ein düstres Reimwort folgte* – **Tod.** – **Já slyšel cos jak bída – chrt** /-rým chmurně opakoval: **Smrt.** [Goethe]; *But sea/swirls round Joe, with no hope of a raft/no swimmer he!* – **A moře modravé/na Joea dotírá bez naděje na vor. / On ale neplave!** [Ewart];

– zesílení obrazu, např. *Ich weiss, wie es um diese Lehre steht* – **přesprávilš dobře znám já vědu tu** [Goethe]; *Pugať otčajan 'jem gotovym* – **zoufalstvím nervy krutě drásat** [Puškin];

– neosobní výraz nahrazen osobním, např. *Die Frage fordert Ja!* – **Já odpovídám: je!** [Goethe].

Při překladu poezie používáme ještě celou řadu dalších transformačních operací, jako je např. konkretizace či zobecnění obrazu, perifráze neboli opis jednoslovného obrazu souslovím apod., jejich výčet však stejně nemůže být vyčerpávající a uvedené příklady tento tvořivý princip ilustrují snad dostatečně.

## Substituce v literárním překladu

Substituce znamená náhradu čehokoli něčím jiným, a to nejen v překladu. Při překládání se nepoužívá často, uplatňuje se hlavně tam, kde překladatel uzná za potřebné, aby českému čtenáři zprostředkoval domácí analogii autorův záměr obsahový nebo formální. Substituce se uplatňuje v próze i poezii, a to v nejrůznějších situacích. Nejčastěji se s touto tvořivou operací setkáváme:

– u osobních jmen románových hrdinů, místních jmen a různých předmětů; v tomto ohledu je v české překladové literatuře snad nejpopulárnější substituce osobních i místních jmen ve slavném Zaorálkově překladu Chevallierova románu *Clochemerle*, což je smyšlené místní jméno překladatelem mistrně počestěné jako *Zvonokosy*. Zaorálkovo takřka důsledné počestění (tedy substituce) vlastních jmen není žádný samoučelný překladatelův rozmar, nýbrž snaha co nejvěrněji zprostředkovat komičnost originálu, o jejíž značný podíl by byl český čtenář při ponechání původních jmen ochuzen, neboť téměř každé takové jméno je výrazem určité nositelovy charakterizační vlastnosti. U místních jmen dokumentují překladatelovu vynalézavost např. *Hrdousy* (*Morgon*, srov. *morgue* „domýšlivost“), *Větrníky* (*Moulin* „mlýn“), *Svárov* (*Brouilly*, srov. *brouillerie* „nesvár“), *Údolín* (*Valsonnas*, srov. *vallon* „údolí“), *Kvítkov* (*Fleurie*, srov. *fleur* „květ“) atd. Podobně je tomu u osobních jmen (zejména příjmení) románových postav, mezi nimiž je např. *Eulalie Čubíková* (*Justine Putet*, srov. *pute* „děvka“), *Bartoloměj Pěšinka* (*Barthélemy Piéchut*, srov. *piétiner* „šlapat, dupat“), *doktor Funebral* (*Dr Mouraille*, srov. *mourant* „umírající“), pan *Botička* (*Brodequin*, srov. *brodequin* „šněrovací boty“) apod., tedy vesměs příjmení komická, která splnila svou funkci v tomto humorném románu jistě lépe, než kdyby překladatel ponechal původní příjmení francouzská. Nejnovější příklady substituce osobních i jiných jmen přinášejí překlady série románů britské autorky J. K. Rowlingové o Harrym Potterovi. Jejich překladatel Pavel Medek šel ve stopách Zaorálkových, jeho řešení však s ohledem na charakter těchto románů i jejich hrdinů jsou přesto osobitá, jiná než v překladu Zaorálkově. Medek nepoužívá jen příjmení komicky znějící a často vytvořená z apelativ, jak je tomu u Zaorálka, ale inspiruje se anglickými tvary a některé přímo překládá, např. *Pošuk* (*Mad-Eye*), *Pašík* (*Pig*), *Lenka Láskorádová* (*Luna Lovegood*), *Camrál* (*Qauffle*). Stejně si překladatel počíná také u názvů a jmen zvířat, jako *Klofan* (*Buckbeak*), *Křivonožka* (*Crookshanks*), u názvů různých předmětů,

např. *lotroskop* (*sneakoscope*), u platidel, např. *srpce* (*sicles*) a *svrčky* (*knuts*), i u místních jmen, např. *Kvikálov* (*Little Whinging*) nebo *Bradavice* (*Hogwarts*) atd. Pavel Medek však daleko překonává pouhou substituci českými výrazy a vytváří řadu vtipných neologismů, jež výborně vystihují ducha autorčiných próz.

– Substituci vyžadují také různé frazeologismy, přísloví, jako je známé angl. *to carry coals to Newcastle*, rus. *morju vody pribavljať – vozit dříví do lesa*. V překladech se však objevují i méně běžné frazeologismy, např. angl. *money to barn – peněz jak šlupek; when they're past their prime – když už jim ujel vlak* [Ewart]; něm. *Bier und Brot, Lieb und Treu/und das wäre auch nicht neu – Paže tuž, vlasti služ! -/a to známe dávno už*. [Morgenstern].

– Náhrada výrazu kvůli rozdílu gramatického rodu u jména, jež je podstatou básnického obrazu, např. něm. *Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der... Tod – Už přichází sestra, už přichází... Smrt* [Goethe].

– Náhrada výrazu kvůli zprostředkování eufonických prvků včetně aliterace u básnického obrazu, např. maked. *čemerot na čemerikata* („hoře kýchavice“) – *hoře hořců* [Matevski]; chorv. *nore s norijom nori* („hlupák s hlupákem dělá hlouposti“) – *blázen s bláznivou blázní* [Krleža].

– Řešení slovních hříček substitucí bývá spojováno s kompenzací, tj. jejich realizací na jiném místě, není-li její původní místo v originálním textu pro překladové řešení vhodné. Tak třeba slovní hříčku něm. *Rettich, rette dich* („ředkev, zachraň se“) bylo možno nahradit na jiném místě ve zcela jiném kontextu hříčkou *neráčíš račí pochoutku?* [Vandenberg]. Překladovým problémem se stala také krátká próza R. Ausländerové *Stilleben* „Zátiší“, neboť je založena na základním slově titulu – *Leben* „život“ a jeho odvozeninách (*Stilles Leben, lebendig, einleben*), jež prolínají celým textem a nelze je nahradit jinými výrazy, neboť by se zcela změnil obsah. Při překladu proto bylo třeba převést český titul *Zátiší* slovní hříčkou na novotovar *zážití* a od něho pak vytvářet potřebné odvozeniny, korespondující s obsahem prózy (*živoucí zatichlé bytí, tiché žití, živobytí, požívat* atd.) [Ausländerová].

– Snad nejvýraznějším příkladem substitute, a to nikoli jen slovní, nýbrž také situační, je překlad Morgensternovy básně *Der Mond – Měsíc* od Emanuela Frynty. Nejnázornější je zprostředkovat celý text v originále i překladu:



## Der Mond

*Als Gott den lieben Mond erschuf,  
gab er ihm folgenden Beruf:  
Beim Zu- sowohl wie beim Abnehmen  
sich **deutschen** Lesern zu bequemen,  
ein A formierend und ein Z –  
daß keiner groß zu denken hät.  
Befolgend dies, war der Traband  
ein völlig **deutscher** Gegenstand.*

## Měsíc

*Jen stvořil Měsíc milý Pán,  
byl Měsíci hned úkol dán:  
Při couvání a dorůstání  
vytvářet na nebeské báni  
kvůlivá Čechům D a C,  
aby to měli bez práce.  
Měsíček poslech, však ho znáš –  
je z gruntu český, ryze náš.*

Překladatel Josef Hiršal řešil problémové verše kompromisem: ... *Beim Abnehmem (při ubývání)/, beim Zunehmen (při přibývání),/německým mužům ku vzdělání/vytvářejž A a také Z, at nemusí moc přemýšlet!/Souputník stal se pádem tím/objektem čistě německým [Morgenstern]. Zde nutno dodat, že litery A a Z jsou kvůli tvarové podobě s měsícem uvedeny kurentem.*

Obě řešení této prakticky neřešitelné situace jsou poněkud sporná, a přesto díky za ně: Fryntova verze je sice vtipnější, z teoretického hlediska však spíše parafrází na originál než překladem, Hiršalovo řešení originál respektuje, i když citáty v němčině zase mohou působit rušivě.

### **Když překladatel záměrně deformuje češtinu**

K překladovým postupům, které translatologie nazývá deformací normy, patří operace zprostředkovávající zhruba dva funkční typy, obsažené v originálním textu: 1. neologismy, které v poezii i próze plní různé estetické záměry; 2. deformace simulující špatnou znalost jazyka, jež však jsou v beletrii také uměleckým prostředkem.

1. První typ se nejčastěji vyskytuje v poezii. Neologismy je známa poezie Christiana Morgensterna, Paula Celana, Rose Ausländerové, Gewina Ewarta, Vladimira Chlebnikova, Miroslava Krleži, Juliana Przyboše a mnoha jiných. Každý z nich má osobitý styl, odpovídající autorově individuální poetice. Zcela výjimečně se neologismy objevily také v esejích německého filologa Victora Klemperera, kde ovšem neměly funkci estetickou, nýbrž dokumentační, dokládaly zvrhle deformovanou němčinu tzv. třetí říše a lidovou reakci na ni.

V překládaném textu musí překladatel s neologismy nakládat podle jejich konkrétní funkce. Na ukázkou uvedeme alespoň některé typy, neboť vyčerpávající popis je nemožný.

a) Kreative kalkováním neboli doslovným napodobením, např. něm. *Vierviertelschwein* – tříčtvrťprase, *Auftakteule* – předtaktsova, *Siebenschwein* – sedmisviňka, *Silbergäulelein* – stříbrokoníček, *Geierlamm* – jehněsup [Morgenstern]; *heimatshungrig* – vlastilačný, *wasserarmig* – řekoruký, *regensanft* – dešťojemný, *Dornröschendorf* – Šípkový Růžek, *Schattenlaub* – stínolistí, *sternäugig* – hvězdooký [Ausländerová]. Jen zřídka kdy nastane situace, kdy lze v překladu básně zprostředkovat celé dvojverší originálu i s deformací doslova při zachování rýmu: *Unter dem Stein/Es war einmal sein* – *A pod kamenem/byl jednou jeden* [Ausländerová]; u jednotlivých slov je situace jednodušší, např. *Herzstein* – srdcekámen, *Mit-Stern* – spoluhvězda [Celan]; *Kohlenklau* – uhlokrad, *coventrieren* – coventryovat tj. zničit jako Coventry [Klemperer]; angl. *undarling* – nemiláček [Ewart]; chorv. *černiložderec* – inkoustochlemstal, *vtergnivrat* – zlomivaz, *buholofka* – blechochňapka [Krléža].

b) Slovo tvorné kreative – novotvary v duchu českých slovo tvorných modelů, u nichž vlastně nejde o překlad v pravém slova smyslu, ale o překladatelovy vlastní novotvary inspirované originálem a využívající českých slovo tvorných možností. Těchto typů je takřka nepřehledné množství:

– vytváření komického názvosloví podle českých modelů, např. názvy motýlů: angl. *beauties* – krásenky, *Red Director* – obaleč průmyslový, *Pot-Bellied Purple* – břichopasník purpurový, *Diamond Duches* – kněžice dýmáková [Ewart]. Další typy jsou sémanticky různorodé: chorv. *vertotoč* – veršovec, *kebrojedec* – švábolouskal, *hračkolizec* – flusosrk [Krléža]; rus. *leljana* – konejšenka, *Tichoslavl* – Tichotava [Chlebnikov]; něm. *Rabenschwan* – krkavčí labuť, *Niemandrose* – praničí růže [Celan].

c) Sémantické kreative: Osobitým příkladem neologismů jsou německé surrealisticko-komické složeniny v Morgensternově poezii, týkající se přírody, hlavně zvířat a rostlin, a vytvářející analogie či protiklady existujících slov, např. k něm. *Regenwurm* „červ“ vznikla analogie *Regenlöwe*, *Werwolf* „vlkodlak“ se stal modelem pro novotvar *Werfuchs*, *Nachtigall* „slavík“ pro komické slovo *Tagtigall*. Překladatel (Josef Hiršal) musel hledat podobné analogie v češtině a podle tohoto modelu vytvářet zcela originální novo-

tvary jako např. *pampevlk* (podle „pampeliška“), *žrahl* („žralok“), *vidamýžd'* („hlemýžď“), *tygrhart* („levhart“), *pětikráska* („sedmikráska“), *proti-lička rolní* („přeslička rolní“), *dědkučka maršál* („babočka admirál“) apod.

d) Dadaistické kreace najdeme snad v nejvyhraněnější podobě opět v poezii Morgensternově. Pro ilustraci uveďme alespoň první strofu básně *Das große Lalula* i její překlad v Hiršalově podání:

*Kroklokwaſzi? Semememi!/Seiokronto – prafriplo:/Bifzi, bafzi; hulalemi:/quasti, basti bo.../Lalu lalu lalu lalu la!*

*Veliké Lalulá*

*Kraklakvakve? Koranere!/Ksonsirýři – guelira:/Brifsi, brafsi; gutužere:/gasti, dasti kra.../Lalu lalu lalu lalu la!*

2. Druhým typem deformací jsou simulace špatné znalosti jazyka, uplatňované především v próze, vzácněji také v poezii.

### 2.1. Simulace špatné znalosti cizího jazyka u dospělých

Zřejmě nejpopulárnější v tomto ohledu jsou romány amerického autora Lea Rostena, *The Education of Hyman Kaplan* v překladu Pavla Eisnera *Pan Kaplan má třídu rád* (1946) a jeho nová verze *O Kaplan! My Kaplan!* v překladu Antonína Přídala *Pan Kaplan má stále třídu rád* (1987). Simulace chybné angličtiny žáků jazykového kurzu, emigrantů z různých končin světa, jejichž mateřštinou byla tu němčina, tu ruština, tu španělština atd., nebyla lehká ani pro autora, tím méně pro oba překladatele. A navíc je to kniha humorná, takže i deformace měly být pokud možná komické. Překladatelé projevíli obdivuhodnou vynalézavost na všech jazykových rovinách, neboť při práci na české verzi v podstatě mnohem více substituovali než překládali, byli nuceni vytvářet jiné situace, takže A. Přidal, který se také ke svému předchůdci s obdivem přihlásil, plným právem pokládá výsledek spíše za „převedení“ než za překlad. Podívejme se alespoň letmo, s jakými prostředky pracoval.

– Hláskoslovné deformace, jichž je pravděpodobně většina, jsou vesměs voleny tak, aby výsledky byly smysluplné, a tudíž komické: využívají záměny znělých a neznělých párových souhlásek, např. *odpory* „odbory“,

*pitva* „bitva“, *zemská díže* „tíže“, *snacha* „snaha“, *báseň* „bázeň“, *poděšení* „potěšení“ apod.; záměny krátkých a dlouhých samohlásek, např. *že snáším* „že se snažím“, *krádulovat* „gratulovat“, *hráčka* „hračka“, strava „zdráva“; záměny ř/č, např. *čipominka* „připomínka“, *číklad* „příklad“; vynechávání hlásek, např. *baterie* „bakterie“ apod. To vše v různých kombinacích.

– Slovosledné a tvarové deformace jsou časté, např. *můšu já?*, *takovou péču*, *eště vy neumžel*, *mu se udělalo chloupě*, *v cizím řeču*, *ustupte o píđu*, *budu ptat otázku* apod.

– Slovo- a lexikálních deformací včetně chybných tvarů stupňování, odvozování, tvoření opozit apod. je nepřehledné množství modelů, u nichž překladatel mnoha smysluplnými variantami s jiným významem opět usiloval především o komičnost, např.: *pospíchnul*, *spoluprácnout*, *pokrokávám*, *člověk myšlenkuje*, *nádopotmě* „nápodobně“, *vedledoucí* „kolemjdoucí“, *všeholení ptáčků*, *souchvostí* „souhvězdí“, *rošťanda* „roštěnka“, *brejlovec* „optik“, *rovněprávnost*, *správopisně*, *bělouš* „běloch“, *velkoryba*, *ptákovstvo*; párové názvy zvířat, např. *kráva-kravák*, *had-hadice*; stupňování, např. *zlý-horší-průsr*.

A protože hrdinové knihy mají různou národnost, překladatel také občas naznačoval jazykovou bázi rodilého Němce (*flusy* „řeky“), rodilé Rusky (*čelovek*, *ženština* „žena“) nebo Jihoameričana (*tážemná síganga* „tajemná cikánka“) apod.

– Frazologické deformace, vesměs v kombinaci s ostatními deformačními typy, ke komičnosti textu velice přispívají, srov. např. *vypustil si duši*; *mrzne, jen to práská*; *má hlavu v péru*; *nehasit flintu do žida*; *koukáte jako Telemánovy vrata*; *má na strach zaděláno*; *každý chrup má svou líc*; *dělat z komára vola*; *zdraví je půl čistoty*, *proboha všivýho*.

– Posledním typem deformací jsou posuny hranic mezi slovy, např. *Bylina rozvot, ale uš je to dobrý*. *Dyš jela skopce, spadla jí noha slíže*.

Dalším příkladem simulace neznalosti jazyka je poměrně nový román amerického autora Jonathana Safrana Foera *Everything is Illuminated*, který v překladu Richarda Podaného vyšel pod názvem *Naprosto osvětleno* (2005). Ten vychází při simulaci neznalosti cizího jazyka z jediné jazykové báze – z ukrajinštiny, neboť jeden z vypravěčů je Ukrajinec Alex, který doprovází po Ukrajině amerického Žida. Hlavním deformačním rysem je v tomto textu napodobování jazykových rysů ukrajinštiny na všech úrovních jazyka, především:

– v přemíře osobních zájmen, ve slovosledu a tvoření minulého času bez pomocného slovesa, např. *co na tom ty nerozumíš?*; *on chce, abys ty znal*; *já rozebíral, co ty mi řekl*; *ty mi poslal*; *já považoval*; *ty byl by Ukrajinec*;

– v imitaci různých ustálených vazeb, např. *jsi pravdivý „máš pravdu“*, *den tomu vzadu „včera“*, *on je radostný „má radost“*, *jsi ze mě velice nudný „nudím tě“*, *neoznamuj mi o tom „neříkej mi o tom“*, *na ruském jazyce „rusky“* apod.;

– ve významové záměně a slovotvorné i morfologické deformaci slov, např. *protáhlejší „obšírnější“*, *oslepující „oslňující“*; *lelkovat „dávat pozor“*, *hnízdím na pláži „trávím čas na pláži“*, *roztrušovat hotovost „utrácet“*, *uchyluješ se na univerzitu „chystáš se“*, *hloubil „hloubal“*, *co v životě obdržuješ „co získáváš“*, apod.

Foerův román má poněkud jiný styl i kompozici než knihy Rostenovy, a tak v něm deformovaný text často tvoří dlouhé a v jeho českém překladu někdy až obtížně srozumitelné pasáže, které nejsou (na rozdíl od zásahů Rostenova profesora Parkhilla) vysvětlovány. Překladatel si proto mohl sotva dovolit větší experimenty, neboť originál je v příslušných pasážích psán spíše primitivní angličtinou bez programového jazykového humoru.

## 2.2. Simulace špatné znalosti mateřštiny u dětí

Tyto případy deformace se vyskytují v textech spíše jednotlivě. Jako programový celek simulace dětské mluvy můžeme uvést báseň polského autora Juliana Przyboše *Dvouletá Uta u telefonu* v překladu Ericha Sojky. Překladateli se tu podařily roztomilé hrátky se slovy, velmi věrohodně napodobující žvatlání dvouletého dítěte s různými záměnami slabik (*zene-lý/zelený*), slovotvornými analogiemi (*uchátko/sluchátko*, *oušekou/ouško*, *bába v ježilese/ježibaba v lese*, *helele/hele*, *ohýbábá/ohýbá*) atd., které téměř každý rodič zažil ve skutečnosti.

## 2.3. Simulace primitivismu a chabé znalosti mateřštiny u dospělých

V tomto typu deformace se stal v naší překladové próze průkopníkem Jan Zábrana českou verzí románu amerického autora Warrena Millera *Prezident Krokadýlů*. Kromě stylizace různých prvků substandardu, jíž napodobil obhroublý slang dětí ulice v černošském Harlemu simulací mluvy žižkovského chuligána 60. let minulého století, je třeba si povšimnout také

litosti, i když žádný z nich není uplatněn důsledně (kromě slovesných tvarů bez -l). Setkáme se tedy s paralelními tvary, např. ve *výtahu/do vejtahu*, *vylízt/provést*, *mluvěj/nechtějí*, *k Dicksteinovým/o Luntovejch* apod. Tato dvojitost je však stylizována natolik obratně, že text působí jako přirozený mluvený jazyk, což je ještě umocněno nespisovnými expresivními slovy a spojeními, jako např. *pekelná tma*, *to si piš*, *co mě umrtvilo*. Překladaelé kromě toho neupadli do lexikálních ani frazeologických vulgarismů, a také se vyvarovali tvarových a hláskových prvků, působících obhrouble, jako je náslovné *v-* (*oblík*, *olezlý*), krácení *-í-* (*není*, *nevím*, *nepovídej*), i fonetického pravopisu (*jsou*, *jdem*). Při tomto hodnocení je třeba si samozřejmě uvědomit, že vnímání hranice mezi běžnou hovorovostí a vulgariitou je v jednotlivostech zcela individuální.

Ve stylizaci nespisovnosti zašel mnohem dál překlad novel britského prozaika Alana Silitoea *Osamělost přespolního běžce* (1965, J. Škvorecký a P. Pujman), jejichž hrdinové jsou proletářští chlupci. V tomto textu překladaelé sáhli kromě běžných obecně českých hláskových a tvarových znaků také ke krácení samohlásek (*nevím*, *ve velkym starym domě*, *pučil*, *tvuj*), náslovnému *v-* (*von*, *dovopravdy*, *vobčas*, *vošemetnej*, *zvošklivit*). Při charakterizaci postav uplatnili také nářeční prvky (*oudiv*, *oumysl*) i mnoho lexikálních a frazeologických prvků slangu, popř. argotu (*retko*, *polda*, *chlupatej*, *telinka*, *šlohnout*, *gramec*, *zasejc*, *nemít šajna*, *vodvíst fušku* apod.). Ani v těchto textech není žádný z uvedených rysů uplatněn důsledně (srov. *vo čom/o život*, *dyí/kdyby*, *eště/jestli*), i když stylizační klíč v tomto případě přísně nesledoval únosnost distribuce téhož jevu v jedné větě (srov. *vočekáváme vod tebe vodpověď*), a proto je text nespisovnými rysy značně přetížen.

Snad nejdále zašel v 60. letech ve stylizaci nespisovné autorské řeči v podobě vnitřního monologu Jan Zábřana ve svém překladu románu Warrena Millera *Prezydent Krokadýlů* (1963), jak je patrné již z titulu knihy. Protože však kromě uplatnění nespisovných rysů češtiny ve všech jazykových rovinách včetně odstranění interpunkce (neboť se snažil napodobit mluvu ve stylu žižkovských chuligánů) vytvořil jazykový útvar využívající různých prvků od obecné češtiny přes slang a argot (*žváro*, *mergle*, *lupe-ny/bankovky*, *figle*, *bejvák*) i regionalismy (*d'ouče*, *prauda*) až po různé typy novotvarů, o nichž jsme se již zmínili v pasáži o deformaci.

Pozoruhodný experiment ve stylizaci nespisovnosti v autorské řeči znamená překlad prózy srbského autora Dragoslava Mihailoviče *Prohra* (1979), v němž překladael Jiří Fiedler vytvořil zatím zřejmě ojedinělou

různých typů deformací, které použil. Deformoval pravopis fonetickým přepisem, např. *přídeš, srce, poněvač, žencký, měský, nevěska, děfka, lef, vodych, viděj*; měnil hranice slov v souslovích, např. *čimto/čím to, vod ucha kuchu, přezimu, kámena kameni*, ale především tímto způsobem deformoval internacionalismy a vůbec cizí slova, čímž zdůrazňoval primitivismus mluvčího, např. *tele skopycký hledí, auto matycký, mykro fón, skru pule, al faomega* apod.

Překladatel kromě toho vytvářel novotvary, které musel vysvětlovat v poznámkách pod čarou: *herák* (narkoman propadlý heroinu), *rourák* (pistole vlastní výroby), *marijánka* (marihuanová cigareta), z nichž *herák* a *marijánka* se ujaly pro „heroin“ a „marihuanu“ a dodnes se ve slangu užívají.

Při deformačních zásazích v překládaném díle samozřejmě velice záleží na citlivé překladatelově práci se stylizací, tedy únosnou distribucí deformovaných prvků, aby byla zachována srozumitelnost a čtivost literárního textu.

### O stylizování překládaného textu

Při překládání prozaických i básnických textů musí překladatel brát v úvahu také autorův styl, a jestliže je v něm využito různých odchylek od jazykové normy, ať už synchronních (sociálních či regionálních), diachronních nebo různým způsobem kreativních (neologismů, deformací), má povinnost vytvořit jeho příslušný ekvivalent v překladu; v básnickém textu jde v této souvislosti nejčastěji o specifické uspořádání zvukového materiálu.

*Stylizace* je tedy operace, při níž se v překladovém textu (nebo v některých jeho partiích) distribuuje určitý výběr příznakových jazykových prostředků (k nimž dospěl překladatel transformacemi neboli výběrem ze všech normativních i nenormativních možností, nebo, pokud to text originálu vyžaduje, různými deformacemi), a to na všech úrovních, tedy hláskoslovné, morfologické, syntaktické, lexikální a frazeologické, aby vznikl co nejvhodnější funkční ekvivalent stylu originálu. Při stylizování tedy překladatel rozhoduje o jejich optimální frekvenci a kombinaci v cílovém textu. Někdy je při této operaci nucen také kompenzovat, tj. umístit určité prostředky (např. slovní hříčky), mající vystihnout charakter východiskového textu, tam, kde pro to čeština vytváří vhodné podmínky, to jest bez ohledu na konkrétní distribuci podobných prostředků v originále.

Nejčastější formou stylizace v uměleckém překladu bývá především v prozaických, ale stále častěji i v básnických textech vytváření nějakého synchronního nespisovného útvaru, sociálního či regionálního (tj. slangu, argotu nebo nějaké nářeční podoby). Ne tak často se stylizace využívá také v případech, kdy má text simulovat špatnou znalost jazyka a používá tvary různě deformované, jak jsme právě viděli u překladů románů Lea Rostena, J. S. Foera nebo Warrena Millera.

Protože sociální rozvrstvení je v každém jazyce jiné, ve většině evropských jazyků neexistuje obecný nespisovný útvar, tedy jakýsi ekvivalent obecné češtiny, nýbrž různé jiné nespisovné útvary jako nářečí, interdialekty, jazyky etnických skupin, slang a další sociální formy substandardu. Jen čeština a snad v jistém ohledu i němčina vytvářejí ve střední Evropě osobitou oblast, v níž se ve velké míře používá obecný nespisovný jazyk, který se zcela přirozeně uplatňuje čím dál výrazněji také v umělecké literatuře i uměleckém překladu.

Různě stylizovaná obecná čeština, popř. doplněná prvky slangu, argotu atd., je v českém uměleckém překladu, především v přímé řeči, doložena již od dob Jindřicha Hořejšího, tedy překladatele působícího ještě před druhou světovou válkou, v autorské řeči a v textech psaných tzv. ich-formou se však začala více uplatňovat až od 60. let minulého století.

Stylizace nespisovaných útvarů, neboť obecná čeština bez stylizace se v uměleckém překladu uplatňuje zřídka, má sice nejrůznější podoby, ty by však měl spojovat jediný záměr: dodržet v uměleckém textu únosnou míru nespisovných prvků, aby sice plnily svou charakterizační funkci, ale nepůsobily rušivě na čtenáře, ať už je jeho jazykové cítění jakékoliv.

Inspirativní roli v uplatňování nespisovných útvarů v autorské řeči naší poválečné překladové umělecké literatury (v prózách psaných ich-formou) sehrála především anglicky psaná literatura. Není proto náhodou, že se takřka avantgardně objevila v překladu románu Jerome Davida Salingera *Kdo chytá v žitě* (1960) v překladu L. a R. Pellarových. Překladatelé ve svém odvážném a nelehkém experimentu (tím těžším, že v domácí literatuře ještě mnoho modelů neexistovalo) pracovali s důslednou stylizací, jejímž základem je obecná čeština tzv. pražského typu s typickými znaky v hláskové a tvarové rovině, k nimž patří především -ej- místo -ý-/í- (*bejt, zejtra, dobrej*), -í- místo -é- (*plíst*), koncovka -ma v instr. pl. jmen (*všema ostatníma kreténama*) a apokopované slovesné koncovky ve tvarech v přítomném čase, -ej, -aj (*myslej, dělaj*), i čase minulém (*řek, dones, přivez, pomoh*). Frekvence uvedených znaků je tak hojná, že vzniká dojem jedno-



programovou stylizaci mluveného jazyka. Její osobitost spočívá v tom, že zatímco jiné překlady té doby stylizovaly nespisovnost ve značné míře v rovině hláskové a tvarové, J. Fiedler dosáhl nespisovného a výrazně expresivního charakteru textu hlavně lexikálně a frazeologicky, tj. netvořil substandard nejtypičtějšími hláskovými a tvarovými rysy obecné češtiny.

Řada soudobých překladatelů prózy, jak se zdá, o nějakém stylizačním klíči příliš neuvažuje, nýbrž používá různé substandardní výrazy jakoby náhodně, někdy zcela osamoceně a nekoncepčně. Navíc se v literárních překladech objevuje čím dál víc vulgarismů i tam, kde originál tak vulgárně nevyznívá, srov. např. *He screwed it up?* [zvorat, zblbnul] – *On to pos-ral?* [Brown].

Různá úroveň substandardu či různě deformované výrazy bývaly dříve vesměs v prozaických textech, nyní se však čím dál víc objevují také v poezii, i když každý jazyk pro ně má jiné prostředky

Na závěr uveďme příklad stylizace substandardu v jedné básni:

*Joe*

*In a dustbin class in a dustbin school  
sits Joe;  
not quite a knave and not quite a fool,  
how low  
can he sink? Yes, he is on the way down,  
no job  
waits for him here in this dustbin town –  
to rob,  
to mug; that 's what all the wild boy-gangs teach  
on streets.  
For the school he 's already well out of reach,  
no feats  
of great teachery skill can turn him now,  
too late  
for Reading or Writing or Sacred Cow –  
the State  
did its best in a land of money and graft.  
But sea*

*swirls round Joe, with no hope of a raft –  
no swimmer he!*

*Joe*

*Ve škole obkurní a v póvl klase  
teď sedí Joe,  
ne zcela lump, ne zcela debil, zdá se.  
Ne náhodou  
je jisté už, že to s ním půjde z kopce.  
Vždyť žádný džob  
ho nečeká v džungli té póvl obce.  
Jen přepadnout,  
krást, loupit naučí se v tlupě kluk  
na ulici.  
Škola je mimo něj a je mu taky fuk,  
pan řídící  
se může přetrhnout, jenže je pozdě právě  
ho připoutat  
ku čtení, ku psaní, k posvátné krávě.  
Neboť náš stát  
se stará o prachy, korupce je mu vzor.  
A modře modravé  
na Joea dotírá bez naděje na vor.  
On ale neplave!*

[Gavin Ewart]

## **Literatura**

- Ausländerová, Rose, *Vítr a prach*, přel. Zlata Kufnerová. Sefer, Praha 1997.  
Brown, Dan, *Šifra mistra Leonarda*, přel. Zdík Dušek. Metafora, Praha 2003.  
Celan, Paul, *Básně a texty*, přel. Ludvík Kundera, Praha 2005.  
Ewart, Gavin, *My spokojení pozorovatelé zkázy*, přel. Zlata Kufnerová a Ewald Osers. Odeon, Praha 1989.  
Foer, Jonathan Safran, *Naprosto osvětleno*, přel. Richard Podaný. BB/art, Praha 2005.  
Goethe, J. W., *Faust*, přel. Otokar Fischer. ČS, Praha 1979.  
Chevalier, Gabriel, *Zvonokosy*, přel. Jaroslav Zaorálek. SNKLHU, Praha 1956.

## KDYŽ AUTOR PŘEKLÁDÁ SÁM SEBE

### Poznámky k češtině Kunderových románů

Nestává se často, aby autor svou literární tvorbu sám překládal, a pokud tak činí, jde o tzv. autorský překlad, tedy o převod vlastního literárního díla do jazyka jiného, než ve kterém původně vzniklo, což se týká především literátů žijících mimo svou rodnou zemi. Takový autor zpravidla převádí své dílo z mateřštiny (jež není světovým jazykem) do některého jazyka světového. K dvojjazyčným autorům, píšícím ve dvou světových jazycích (anglicky a francouzsky), patřil například irský dramatik a prozaik, nositel Nobelovy ceny Samuel Beckett, který své slavné drama *Čekání na Godota* napsal původně francouzsky (*En attendant Godot*, 1953) a později pořídil i jeho anglickou verzi (*Waiting for Godot*, 1956). Ne každý si však pořizuje překlady sám – například americký prozaik Isaac Bashevis Singer, který psal své romány po celý život v jidiš, překlady do angličtiny pouze autorizoval (Tuszyńska, s. 178–80).

Milan Kundera, žijící od poloviny 70. let 20. století ve Francii, údajně píše již pouze francouzsky a pro případné české vydání naopak sám překládá své texty do mateřštiny, popřípadě původně česky psané prózy upravuje pro další vydání podle jejich francouzských překladů. Tím se mezi autory překládajícími vlastní tvorbu nepochybně stává zcela ojedinělým jevem.

Do Kunderova tzv. českého období můžeme počítat veškerou literární produkci, která u nás knižně vyšla do jeho emigrace, tedy *Žert* (1967), tři sešity povídek *Směšné lásky*, vydávané v letech 1963, 1965 a 1968, a jejich souborné pražské vydání z roku 1970. Pozdější prózy *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou* autor sice napsal ještě v Česku, knižně však vyšly poprvé až ve francouzském překladu. Protože M. Kundera, jak se vyjádřil, při přípravě starších textů pro nové české edice, vycházející od počátku 90. let, vše podrobně srovnává s jejich francouzskou verzí, aby do nich zanesl „každou sebemenší změnu, k níž mezitím došlo“ (Kundera, 1994, s. 93–6), je třeba k jeho tzv. francouzskému období počítat nejen romány *Nesnesitelná lehkost bytí* (česky 1985, 2006) a *Nesmrtelnost* (což je údajně poslední kniha, kterou napsal česky, ale již ve Francii; česky vyšla 1993), ale také *Valčík na rozloučenou* (česky 1997).

Kniha povídek *Směšné lásky* (1970, 1991) a román *Nesnesitelná lehkost bytí* (1985, 2006) nyní existují ve dvou českých verzích. Druhé vydání první zmíněné knihy se liší od původní české verze z roku 1970 textově: některé pasáže jsou vynechány, jiné nově vloženy, což jsou vesměs textové úpravy směřující k usnadnění mezikulturního přenosu, jako je náhrada českých příjmení obecnými výrazy (např. *Klíma X asistent*) nebo odstranění různých českých reálií ve snaze vyvážit knihu z dobového i místního kontextu a dát jí univerzálnější charakter (Vlček, ss. 16, 25, 69).

Ve druhém vydání románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (2006) jsou textové úpravy sledovaných míst ve srovnání s prvním českým vydáním jen nepatrné (změna pouze u několika formulací), v podstatě jsou zde odstraněny některé pravopisné nedostatky edice z roku 1985: jistá modernizace pravopisu (*poesie X poezie*), opraveny četné chyby v interpunkci – především chybějící čárka za vloženou větou – a odchylky v psaní cizích jmen, např. *František z Assisi* (I 49) X *z Assisi* (II 61), *Iakov* (I 221) X *Jakov* (II 259); některé (nikoli všechny) chyby v psaní velkých písmen, např. *Starý Zákon* (I 223) X *Starý zákon* (II 262); některé tvary obecné češtiny, např. u zájmených tvarů středního rodu: *vybíral mezi štěňaty a věděl, že ty, které nevybere* (I27) X *že ta, která nevybere* (II 32); v pádových koncovkách jmen, např. *předníma packama* (I 148) X *předními packami* (II 175); některé výrazové neobratnosti, např. *nakulmované vlasy* (I 91) X *navlněné vlasy* (II 110). Ostatní stylistické neobratnosti, o nichž pojednáváme dále, v textu zůstaly.

Čeština Kunderova literárního díla je nejživější právě v jeho prozaických prvotinách, v románu *Žert* (dokončeném 1965, vydaném 1967) a v knížce povídek *Směšné lásky* (dále SL, napsané v letech 1958–68 a vydávané ve třech svazcích v letech 1963, 1965, 1968, souborně pak v roce 1970). Již v těchto textech se projevuje autorova záliba ve zvláštní stavbě vět a souvětí, jež je v rozporu se spisovným aktuálním větným členěním, rysem, který lze pokládat za jeho valašsko-slovácký regionalismus. Ten v autorově pozdější tvorbě ještě zesílil, nejspíš pod vlivem francouzštiny, a to natolik, že v některých případech dokonce ztěžuje pochopení smyslu textu. Ve *Směšných láskách* je tento jev poměrně častý, alespoň jeden příklad za mnohé: hrdina, který vypráví příběh v první osobě a popisuje svůj rozhovor s další hrdinkou, slečnou Janou, končí slovy: *Věděl jsem, že nepadlo dosud poslední slovo se slečnou Janou.* (SL11). [... že se slečnou Janou poslední slovo dosud nepadlo.]

Román *Valčík na rozloučenou*, dopsaný česky v letech 1971 či 1972 (vydaný francouzsky 1976, česky 1979 v Kanadě a 1997 v Česku), znamená ze stylistického hlediska jakýsi přechod mezi autorovou domácí tvorbou ze 60. let a jeho tzv. francouzským obdobím. Čeština tohoto textu již vykazuje některé příznaky cizího vlivu, které se v pozdějším Kunderově stylu vyskytují s mnohem větší frekvencí.

Z Kunderovy prozaické tvorby dosud vydané česky jsou stylisticky nejproblémovější romány *Nesnesitelná lehkost bytí* (dále NLB, dokončen v roce 1982, česky vydán 1985, 2006) a *Nesmrtelnost* (dále N, dokončen 1988 a česky vydán 1993). Oba vznikly již ve Francii původně v české verzi, avšak v době jejich českého vydání již existovaly francouzské překlady, takže jejich definitivní česká podoba, kterou autor textově upravoval podle francouzské verze, mohla být ovlivněna i po jazykové stránce.

Na češtině těchto dvou románů je proto zajímavé si povšimnout, jak cizí jazykové prostředí, v němž autor dlouhodobě trvale žije, ovlivňuje jeho jazykový vkus – výběr a formování jazykových prostředků mateřštiny, a to na všech úrovních, v mluvnici, slovní zásobě i frazeologii. Jde nepochybně o složitý proces, na němž se významně podílí přímý vliv cizího jazyka, v tomto případě francouzštiny. Tento cizí vliv, tzv. interference, se v Kunderově češtině projevuje jak kvantitativně – používáním vazeb a výrazových prostředků, které v češtině sice existují, ale mají jiné uplatnění nebo frekvenci (patří k nim např. regionalismy, archaismy, jevy takřka okrajové apod.), tak kvalitativně – používáním prostředků v češtině neexistujících, a prostředků přejatých neboli tzv. kalků. Ne vždy však musí jít o interferenci. Některé neobratnosti, či dokonce deformace mohou být jen důsledkem posunu v autorově citu pro vytríbený, kultivovaný styl.

V přehledu uvádíme nejnapadnější z těchto rysů a v případech, kde se nabízí souvislost s francouzskou verzí, doplňujeme francouzské znění.

## 1. Stránka mluvnická

1.1. Nejčastějším syntaktickým jevem je nerespektování českého volného slovosledu, jak jsme se již zmínili výše, jeho tzv. aktuálního členění, podle něhož se nová informace ve větě (réma, zde zdůrazněné tučně) vždy klade na její konec, např.: **čtěte pozorně tuto zdánlivě banální větu** (N 66) – *Lisez avec attention cette phrase apparemment banale.* (81); ... *organize na ochranu konzumentů podává návrh, aby... Všichni tleskají tomu*

návrhu. (N 35) – *Tout le monde ... applaudit à cette initiative.* (42); *Rozepjal jí knoflíček na halence a naznačil, aby si sama rozepjala další. Ale ona nevyhověla tomu pokynu.* (NLB 141/166) – *Elle n'obéit pas à cette attente.* (225)

1.2. Další nápadnou odchylkou od českého úzu ve větné stavbě je typicky francouzská a v češtině rušivě působící segmentace textu, např.: *Beethoven, i když mu bylo teprve čtyřicet, byl, aniž to tušil, smrti ještě o pět let blíž než Goethe.* (N 70); *Naopak, čím byl starší, tím byl přitažlivější, protože čím blíž byl smrti, tím blíž byl též nesmrtelnosti.* (70) – *Au contraire, plus il était vieux, plus il l'attirait, parce que plus il s'approchait de la mort, plus il s'approchait de l'immortalité.* (85); *Tvary, samy o sobě ošklivé, se dostávají náhodou, bez plánu, do tak neuvěřitelných sousedství, že zazáří zázračnou poesií.* (NLB 95/114) – *Des formes, hideuses en elles-mêmes, se retrouvent par hasard, sans plan aucun, dans d'improbables voisinages où elles brillent tout à coup d'une poésie magique.* (149) Že lze tento rys pokládat takřka za syntaktický kalk z francouzštiny, dokládá příklad z Kunderova eseje, který autor přeložil z francouzského originálu: *Anebo, možná, mimo náš světadíl, je to určitá forma odmítnutí Evropy.* – *Ou bien, peut-être, est-ce, au-delà de notre continent, une forme de rejet de l'Europe.* (Kundera 1994).

1.3. K tomuto nadměrnému členění textu přispívá i další typický rys francouzštiny (a nejen její), totiž kladení příslovečného určení na začátek věty a jeho oddělování čárkou, jako např.: *Před deseti lety, když sem začala chodit...* (N 17) – *Dix ans plus tôt, quand Agnès s'était inscrite* (20) [Když sem před deseti lety...]; *Nedávno, když interviewoval herce* (N 146) – *Tout récemment, en interviewant un acteur* (175) [Když nedávno...] apod.

1.4. Vyjádření podmětu až v dalších větách souvětí někdy dokonce znesnadňuje pochopení jeho obsahu, např.: *Když uviděla sestru po jejím návratu z Martiniku, místo aby ji vzala do náruče jako trosečníka, který právě unikl smrti, zůstala Agnes překvapivě chladná.* (N 179) – *En revoyant pour la première fois Laura depuis son retour de la Martinique, Agnès, au lieu de la prendre dans ses bras comme une rescapée, garda une surprenante froideur.* (216) [Když Agnes uviděla sestru...]

1.5. Za vliv francouzštiny lze pokládat také hojnější výskyt neshodných přívlastků včetně přívlastňování genitivní vazbou místo přívlastňovacím

adjektivem, např.: *hudba rocku* (N 17) – *la musique rock* (20) [rocková hudba]; *naše jediná hluboká touha v životě* (N 13) – *une seule chose que nous désirions tous, profondément* (15) [životní touha]; *veškerý talent Bettiny* (N188) – *tout le talent aussi de Bettina* (229)[Bettinin talent]; *hudba Beethovena* (NLB 51/63) [Beethovenova hudba].

1.6. S francouzštinou korespondují také vazby typu: *bylo to, jako by se z hloubi vod ozval hlas* (N 11) – *c'était comme si de la profondeur des eaux montait la voix* (13); *bylo to, jako by vyhazovala do vzduchu barevný míč* (N 11) – *Comme si, par jeu, elle avait lancé à son amant un ballon multicolore.* (13). Čeština dává v těchto případech přednost významovému slovesu, např. *cítil, jako by; zdálo se, jako by.*

1.7. Polovětné vazby lze pokládat za kalk z francouzštiny: *Snila o tom, zůstat tam...* (N 35) – *Agnès rêvait d'y rester un jour* (43) [že tam zůstane]; *dal přednost tomu držet ji pod stálou kontrolou...* (N 65) – *mieux valait la tenir constamment sous un aimable contrôle* (80) [raději ji držel]; *Dám přednost tomu zahynout...* (N 124) – *J'aime mieux périr* (147) [raději zahynu]; *Je v tom pro něho cosi melancholického vědět, že se jeho dcera směje srdečně...* (N 143) – *Il éprouve quelque mélancolie à entendre le rire franc de sa fille...* (171) [když ví].

1.8. Tzv. vytýkáací vazby typu „není než“ nejsou v češtině tak běžné jako ve francouzštině, čeština dává přednost typu „je jen“, srov. např.: *policiisté neuměli než opakovat* (N 138) – *les flics ... ne purent que répéter* (165) [uměli jen]; *její počínání není než jedno jediné prudké gesto* (NLB 46/57) – *Tout son comportement n'est qu'un seul brusque geste* (73) [je jen]. Autor je používá dokonce i tam, kde má francouzská verze vazbu kladnou, srov.: *talmud není než ustavičné rozumové rozebírání předpisů stanovených Biblií* (N 192) – *le talmud est un perpétuel raisonnement sur les prescriptions bibliques* (234).

1.9. Kalkování tzv. časové souslednosti z románských a germánských jazyků je v současných překladech velmi častým jevem. Jde o relativní užití minulého času v některých druzích vedlejších vět po minulém čase ve větě hlavní, kdy jednoduchý minulý čas vyjadřuje současnost dějů. V češtině se k tomuto účelu užívá času přítomného. Srov. např.: *Cožpak nevěděl, že Bettina chtěla sama vydat knihu vzpomínek* (N 69) – *Ne sava-*

*it-il pas que Bettina voulait publier de son côté un livre sur l'enfance* (84) [chce]; *A řekl mu všechno, co si myslil o jeho poníženém chování lokaje.* (N 82) – *Et il lui dit alors ce qu'il pensait de son comportement servile.* (99) [co si myslí].

1.10. Důsledné označování stáří lidí vazbou se slovesem „míti“ má sice paralelu ve francouzštině, lze je však také pokládat za autorův moravský regionalismus. Srov.: *měl tehdy sedmdesát sedm let* (N 75) – *il avait alors soixante-dix-sept ans* (91) [bylo mu]; *Ta paní mohla mít šedesát, pětadesát let.* (N11) – *La dame pouvait avoir soixante, soixante-cinq ans.* (13) [té paní mohlo být]; *měl pětasedmdesát* (N 72) – *il avait soixante-quinze ans* (88).

1.11. Zvláštním jevem jsou vazby vzniklé jakoby kontaminací dvou typů, např.: *a kdo jiný by měl brát metafory vážně než básník* (N 61) – *qui d'autre que le poète devrait prendre au sérieux les métaphores* (76) [kdo jiný než básník/kdo jiný ne-li básník/kdo jiný ... vážněji než básník]; *bylo jí málo i za života, tak co teprve po smrti* (N 21) – *déjà dans la vie elle était rare, alors que dire après la mort* (25) [natož pak/tím méně].

1.12. Ke knižním a téměř neužívaným výrazům v současné češtině patří:

1.12.1. přemíra přechodníkových a participiálních vazeb místo vyjádření vedlejší větou či jinou jmennou konstrukcí, např.: budou *muset žvýkajíce konverzovat* (N 36) – ve francouzské verzi vypuštěno [a přitom žvýkat/za žvýkání]; *vědci, přijedší sem z celého světa* (N 37) – *les savants venus du monde entier* (45) [kteří sem přijeli]; *Nemůže je minout nepovšimnuty* (N 45) – *Elle ne peut passer indifférente près d'eux* (55) [bez povšimnutí/aniž si jichž všimne/aniž by si jich všiml]; *obracejí se na ni poznávající ji okamžitě* (N 45) [neboť ji okamžitě poznávají]; *na které on žvýkaje odpovídá* (N 58) – *le stratège leur répond sans cesser de mastiquer* (72) [odpovídá a přitom žvýká/za žvýkání];

1.12.2. poměrně častý genitiv záporový, např.: *tuto scénu, která s největší pravděpodobností neměla žádného dalšího pokračování* (N 68); *koupil si revolver, kterého nepoužije nikdo jiný* (N 175).

1.13. Typickým a u nás dnes velice rozšířeným projevem vlivu románských a germánských jazyků je:



1.13.1. neužívání zvratných osobních a přivlastňovacích zájmen, např.: *To máte o lidech kolem vás tak vysoké mínění?* (NLB 163) [kolem sebe]; *když mu Bettina prozradila, že už dávno před její cestou do Výmaru* (N 64) [svou];

1.13.2. preferování přivlastňovacích zájmen před dativem osobních zájmen, např.: *Ty ses hrabala v mých dopisech!* (NLB 20/24) – *Tu as fouillé dans mes lettres!* (31) [ty ses mi hrabala]; *aby jeho slova vytvořila v její mysli* (NLB 217/225) – *des mots qui feraient naître dans sa pensée* (346) [aby jí jeho slova v mysli vytvořila];

1.13.3. užívání tvarů plurálu při popisu částí těla, např.: *lidé rozevírali nad hlavami deštníky* (NLB 124/144) – *Les gens ... levaient audessus des têtes leurs parapluies ouvert* (193) [nad hlavou deštník]; *muži s helmami na hlavách* (N 30)[s helmou/přílbou/přílbou na hlavě]. Dnes je spisovná norma již připouští.

1.14. Zvláštní kategorii tvoří gramatické chyby a stylistické neobratnosti, které nelze pokládat za projev interference, ale spíše zanikajícího povědomí o české spisovné normě, např.:

1.14.1. chybné pádové koncovky (vesměs rysy obecné češtiny), např.: *předníma packama* (NLB 148, v druhé verzi opraveno) [předními packami];

1.14.2. opomíjení instrumentálního tvaru substantiva v predikativu, např.: *tato prázdnota byl cíl* (NLB 113/134) [byla cílem]; *nebyl jeho estetická láska* (N 142) [estetickou láskou] apod., i když současná norma tento jev již toleruje;

1.14.3. ve větě řídicí nadbytečné (zájmenné) uvedení předmětu, který je dále vyjádřen vedlejší předmětnou větou, např.: *Nebylo to zajímavé, co redaktor říkal* (NLB 193/228); *Já jsem ještě měl možnost zažít to na vlastní oči i kůži po válce, když intelektuálové a umělci vstupovali jako telata do komunistické strany...* (N 126).

## 2. Stránka slovotvorná, lexikální a frazeologická

Řadu slovotvorných, lexikálních a frazeologických neobratností lze pokládat buď za projevy různého stupně vlivu francouzštiny, nebo za důsledek zapomínání českého úzu, což např. u idiomů a ustálených slovních spojení někdy vede k různě kontaminovaným výrazovým prostředkům.

2.1. Nevhodné předpony u sloves a přídavných jmen, např.: *činžák vystavený na začátku století* (NLB 139, v druhé verzi *vystavěný*) [postavený/vystavěný]; *řekla zaškrčeným hlasem* (NLB 149/177) [přiškrčeným]; *když spadla na ulici ... denně někde spadla* (NLB 60/74) [upadla]; *toto přesvědčení se narodilo z Beethovenovy hudby* (NLB 35/42) [zrodilo]; *v posledních týdnech rozrušuje celou Francii* (N 14) [vzrušuje].

Ke slovotvorným odchylkám patří také výrazy *připočítávání* [přičítání] a *odčítávání* [odčítání/odečítání] (N 7).

2.2. Nevhodné tvary z vidových dvojic, např.: *A přece, dívejte se na tu soustředěnost* (N 125) [podívejte se/pohledte]; *že se s ní bude vidět naposledy* (NLB 25/30) [uvidí]; *proč bych tam měl odjet* (NLB 29/34) [jezdit]; *To neměla říct.* (NLB 90/109) [říkat]; *probodal si oči, vypíchal si oči* (NLB 159,161/189,191) [probodl/vypíchl].

2.3. Nevhodné předložkové vazby, např.: *bez nejmenšího ohledu k tvaru* (NLB 101) [na tvar]; *kdo a jak je vinen za justiční vraždy* (NLB 161/191) [vinen vraždami/má vinu na vraždách/nese vinu za vraždy]; *tančit s ní tělo při těle* (N 156) [tělo na tělo X být při těle]; *odtrhnout oči ze smrti* (N 76) [odtrhnout od].

2.4. Nevhodná volba výrazu v uzuálních slovních spojeních, jako by autor nenašel správný český ekvivalent francouzského slova, např.: *oslepení smyslů* (NLB 224/263) – *un aveuglement des sens* (355) [otupení]; *proč se nám dostaví závrať* (NLB 58/72) [dostaneme závrať]; *Její tvář byla nepohnutá* (NLB 19/23) – *Son visage était immobile* (29) [nehybná]; *rudě nabarvenými rty* (N 27) [nalíčenými]; *z nejvzdálenějších hloubek času* (NLB 138/162) – *des plus lointaines profondeurs du temps* (219) [hlubin]; *žil ... přivázan k ní* (NLB 33/ve druhé verzi *připoután* 39) – *Il avait vécu enchaîné à Tereza* (51) [připoután]; *čichal nebezpečí* (N 64) – *il flairait un danger* (80) [čul/cítil/tušil]; *seděly ženy hustě vedle sebe* (N18) – *côte à côte*

(21) [těsně]; *milovat na věčnost* (N 66) – *aimer éternellement* (81) [navěky]; *jsem se dal dojmout* (N 74) – *je me suis laissé émouvoir* (90) [nechal]; *řekl velmi pomalým hlasem* (N 126) – *dit ... avec une inquiétante lenteur* (150) [znepokojivě pomalu/rozvlekle]; *houpací dveře* (N 18) – *porte à battants* (21) [kyvadlové/létací dveře].

2.5. Neobratné popisy tělesných pohybů, např.: *měla ruku před tváří strnulou uprostřed pohybu, jímž se zdála smazávat si své rysy* (N 307) – *la main immobilisée au milieu du geste qui semble vouloir effacer son visage* (376) [jako by si stírala]; *vyhodí do vzduchu paži* (N 96) – *Agnès se retournerait pour lancer son bras en l'air* (113) [vymrští].

2.6. Časté užívání výrazů typu „ten stejný“, např.: *ten stejný příběh* (N 82) – *cette histoire* (100) [tentýž/ týž]; *opakuje jeden a stejný dialog* (N 160) – *le même dialogue* (194) [jeden a tentýž/„jeden a ten samý“].

2.7. Opomíjení zdobnělin, např. *klubko malých hadů* (N 28) – *un noeud de petits serpents* (33) [hádat].

2.8. Různé vazebné, souslovné a frazeologické kontaminace, např.: *vysoké nohy* (NLB 31,124/36,124) [mít dlouhé nohy X žít na vysoké noze]; *vstoupily do manželství s dobře postavenými partnery* (N 23) [s dobře situovanými/s partnery v dobrém postavení]; *zacukal koutek úst* (N 11) [zacukalo v koutcích]; *před zrakem nezaměstnaných* (N 138) [před zraky]; *na očích celého světa* (N 61) [v očích X mít někoho na očích]; *do neděle večera* (NLB 33/40) [do nedělního večera/do neděle večer]; *mlátí lidem do hlav* (N 142) [vtloukat do hlavy X mlátit po hlavě]; *křesťanství obrátilo toto kritérium hlavou dolů* (N 192) – *le christianisme l'a mis sens dessus dessous* (234) [obrátilo vzhůru nohama/postavilo na hlavu]; *pak si stoupl na čtyři* (NLB 26/31) [spustil se na všechny čtyři].

2.9. Opis místo jednoslovného výrazu slovesného či jmenného, např.: *ustupuje od ní pozpátku do středu místnosti* (N 181) – *Laura recule vers le milieu de la pièce* (218) [couvá]; *aby si sedly víc jedna k druhé* (N 18) [aby se sesedly]; *potu vyvolaného na povrch sousedovy kůže* (N 27) [který na sousedovi vyrazil/vyvstal]; *dítě ustalo ve svém povídání* (N 67) – *l'enfant cessa son bavardage* (83) [zmlklo]; *uvázali ... kolem očí pásku* (NLB 136/160) – *mirent un bandeau sur les yeux* (216); *uvázat kolem očí stuhu*

(NLB 154/185) – *bander les yeux* (248) [zavázat oči]; *střetnutí ... bylo nahrazeno mlčením* (N 181) – *de substituer le silence à la dispute* (219) [vystřídalo mlčení]; *ponižené chování lokaje* (N 82) – *comportement servile* (99) [lokajské/servilní chování]; *tleskání rukou* (N 155) – *applaudissements* (188) [potlesk].

2.10. Různé odchylky od současného jazykového úzu lze pozorovat také při užívání internacionalismů, cizích slov vůbec a názvů nových pojmů; jde zhruba o tři typy:

2.10.1. výrazy hovorové, popř. oblastní nebo zastaralé, např.: *ruksak* [tlumok, batoh], *rádio* [rozhlas], *nakulmované vlasy* (ve druhé verzi NLB *navlněné*) [naondulované, nakadeřené], *avion* [letadlo], *testament* [závěť];

2.10.2. moderní výrazy, u nichž však současný úzus většinou dává přednost jejich české variantě, např. *computer* [počítač], *konzument* [spotřebitel], *helma* [přilba/přilba];

2.10.3. výrazy v české slovní zásobě neexistující, např. *klošárd* – *clochard* [pobuda, tulák]; k nim patří také pojmenování nových reálií, např. *pračka na nádobí* (N 80) *lave-vaisselle* (96) [myčka].

### Závěr

Jazykový rozbor dvou Kunderových románů dokládá, že čeština Milana Kundery je v tvorbě jeho tzv. francouzského období do různé míry narušena na všech jazykových rovinách. Autorovy literární texty, vydané česky po jeho odchodu do Francie, jsou svým způsobem jedinečným svědectvím toho, že cit pro mateřštinu postupně ztrácí dokonce i významný literát, jestliže v jejím prostředí trvale nežije.

Vezmeme-li však v úvahu Kunderův esej *Překlad jedné věty* (Kundera, 2006, 35–58), v němž autor na větě z Kafkova románu *Zámek* ilustruje své pojetí uměleckého překladu jakožto „umění věrnosti“, lze připustit, že mnohé z jazykových prostředků, jimž jsme zde věnovali pozornost, mohou být záměrné, že jsou výrazem jeho chápání „věrnosti“ překladu.<sup>1</sup>

## Poznámka

<sup>1</sup> Tzv. věrnost překladu je zde v Kunderově interpretaci velmi blízká nejen lexikální doslovnosti, ale i kopírování mluvnických prostředků bez ohledu na to, zda mají v cílovém jazyce stejnou stylistickou platnost jako v originálním textu. Toto pojetí je v rozporu s teorií funkční ekvivalence, kterou zastává současná translatologie.

## Literatura

- Kundera, Milan, *Žert*. Čs. spisovatel, Praha 1967.  
Kundera, Milan, *Směšné lásky*. Čs. spisovatel, Praha 1970; Atlantis, Brno 1991.  
Kundera, Milan, *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1985; Atlantis, Brno 2006.  
Kundera, Milan, *L'immortalité*. Gallimard 1990.  
Kundera, Milan, *Nesmrtelnost*. Atlantis, Brno 1993.  
Kundera, Milan, *Frankofobie existuje*. In: F. Mitterrand – V. Havel: *Intellectuelles in Europe/Intelektuálové v Evropě*. Praha 1994, s. 93–96.  
Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard 1997.  
Kundera, Milan, *Valčík na rozloučenou*. Atlantis, Brno 1997.  
Kundera, Milan, *Kastrující stín svatého Garty*. Atlantis, Brno 2006.  
Tuszyńska, A., Singer. *Krajiny PAMĚTI*, přel. Vlasta Dvořáčková. H&H, Praha 2006.  
Vlček, M., *Autor jako editor překladu vlastního díla*. Rkp. diplomové práce FFUK. Praha 1996, ss. 16, 25, 69.

## PŘEKLADATELÉ A KNIŽNÍ TRH

Počátkem 90. let v rámci přechodu na tržní ekonomiku prodělal také náš knižní trh zásadní změny. Nová nakladatelství se objevovala jako houby po dešti. Některá jen úzce účelově, aby vydala pár finančně lukrativních titulů, po nichž opět zavřela krám, jiná se serióznější a dlouhodobější koncepcí. Našla se i taková, která po určitou dobu těžila ze starých překladů, již nepodléhajících autorským právům, a vydávala je tu ve stavu původním, tu částečně modernizovaném. Nyní, po dvaceti letech, se knižní trh v podstatě ustálil, jednotlivá nakladatelství se vyprofilovala, každý ediční dům má i svůj stálý okruh spolupracovníků včetně překladatelů. Dodnes se však tu a tam na trhu objevují i plagiáty, mezi nimi třeba Saint-Exupéryho *Malý princ* v překladu Zdeňky Stavinohové, jehož mírně pozměněnou verzi pro Ottovo nakladatelství již ve dvou vydáních podepsal Martin Sasák.

Nová ediční situace samozřejmě přinesla mnoho kladů i záporů. Největším kladem je nesrovnatelně větší výběr knižních titulů, který neomezuje politická cenzura. Negativní stránkou této svobody výběru je na druhé straně bohužel i fakt, že například Michal Zítek mohl vydat Hitlerův *Mein Kampf*. Čistě tržní kritéria při volbě titulů kromě toho v řadě případů znemožňují prosadit vydání mnohých velice kvalitních publikací, vesměs pro užší okruh čtenářů, pokud se pro ně nepodaří získat finanční podporu.

A jak nová situace ovlivnila postavení překladatele? Bezesporu dala profesní příležitost i stálou práci daleko více lidem než dříve. Na druhé straně je překladatelství jednou z nejhůře placených intelektuálních činností, jejíž honorování zcela určuje trh.

I velice mimořádná kniha se z artefaktu stává pouhým zbožím, na němž nejvíce vydělává ten, kdo je prodává. A ten také udává rozhodující tón. Tato skutečnost se nepříjemně projevuje v praxi některých nakladatelství, která se snaží vydávat co nejlevněji nejžádanější literaturu – četbu pro masového čtenáře.

Taková situace samozřejmě ovlivňuje také vztah k překladatelům vůbec i hodnocení jejich práce. Zprostředkovaně to pak má negativní dopad na celkovou úroveň literárního překladu. Alespoň některé z těchto problémů pro ilustraci uvedme:

– Mnohá nakladatelství snižují své provozní náklady například tím, že nemají kmenové redaktory, nýbrž k redigování přeložených textů najímají

externisty, nezřídka různé nekompetentní známé, kteří neovládají ani jazyk originálu, aby mohli posoudit adekvátnost překladového řešení, ani češtinu. Existují i taková nakladatelství, která neredigují vůbec.

– Některým nakladatelům snad dokonce přímo programově nejde o vydávání vynikajících překladů, ale spíš o průměrné texty k masové konzumaci, a tak je i jejich redaktoři podle určitých klišé stylisticky nivelizují. Tomu odpovídá také všeobecně uplatňovaná honorářová nivelizace. Honoráře jsou zhruba stejné za výkony vysoce nadprůměrné, průměrné i podprůměrné, a to za překlady textů zcela banálních i velice obtížných.

– Zdá se, jako by z vydavatelské praxe z valné části vymizelo to, čemu se dříve říkalo „stavovská čest“. Svědomitý překladatel, jemuž na kvalitě knihy mnohdy záleží víc než samému vydavateli, a proto v případě potřeby žádá více korektur (které navíc samozřejmě provede zdarma) nebo odbornou revizi textu, bývá pokládán téměř za obtížný hmyz, který jen zbytečně zvyšuje náklady. Takovému nakladateli jde, jak se zdá, jen o to, aby knihu prodal, nikoli aby jeho nakladatelství náležitě reprezentovala.

– Překladatelova práce, na níž stojí celá existence české podoby zahraničního literárního díla, je čím dál víc považována za cosi natolik samozřejmého a bezvýznamného, že se u nás v posledních letech v rozporu s mezinárodními normami i doporučeními UNESCO jméno překladatele vesměs uvádí pouze v copyrightu a tiráži, tedy co do místa i grafického provedení na stejné úrovni jako jména odpovědného a technického redaktora. V minulosti bývalo se samozřejmostí uváděno na stránce titulní nebo následující. Pokud tedy jde o společenský respekt a prezentaci překladatelské práce, je na tom kdejaký zpěvák banálních populárních písniček nesrovnatelně líp.

Staré přísloví praví, že řemeslo má zlaté dno. To bývalo. Dnes, pokud překladatelství lze jako řemeslo či umělecké řemeslo chápat (vždyť i staří řemeslníci museli být v mnohém vynalézavými tvůrci), pak se jeho zlaté dno propadlo do hlubin. Poctivou řemeslnou prací kdysi mnozí dokázali zbohatnout, poctivým a tvořivým překládáním nezbohatl snad ještě nikdo.

Ale i to má možná svůj klad, i když poněkud trpký: Třeba se literárnímu překladu budou věnovat jen ti, pro které není pouhou obživou, ale i skutečnou, hodnotnou náplní života.

## PÁR SLOV O PSYCHOLOGII A MORÁLCE PŘEKLADATELSKÉ PRÁCE

Každý překladatel profesionál má jistě nějaké krédo, jež se svým dílem snaží uskutečňovat; nechce se tedy překládáním pouze živit, ale především přispívat k naplnění určitých ideálů, např. k výměně kulturních hodnot, propagaci literatury konkrétního národa, k popularizaci určitého literárního směru či žánru, k šíření pozoruhodných idejí a v neposlední řadě také k rozvoji a kultivování vlastní mateřštiny. Svůj profesionální a morální kodex si každý překladatel vytváří sám, neboť nese za svou práci odpovědnost nejen odbornou, ale také mravní. Nese ji tím spíš, že není nijak omezen – třeba na rozdíl od lékaře nebo právníka – přísnými pravidly své profese ani mu prakticky nehrozí disciplinární tresty, ukládající až zákaz výkonu povolání. Překladatel si proto také sám – podle vlastního svědomí a odborné i mravní úrovně – vytváří meze, které by za žádných okolností neměl překročit (z hlediska mravního např. nepřekládat literaturu propagující násilí nebo rasovou, náboženskou či národnostní nenávisť, nedopouštět se plagiátů apod., z hlediska odborného pak mj. nepřistoupit na svévolné nakládání s textem). Z takových zásad by překladatel neměl slevit za žádných okolností, ani tak, že by se schoval za pseudonym.

Překládání všech žánrů – včetně umělecké literatury – je duševní činnost, která se zásadně liší od původní literární tvorby, neboť i při neobyčejně tvořivém a náročném textu řeší překladatel zcela jiné problémy než spisovatel. Skutečný profesionál by se tedy neměl zříkat žádného překladu, na který odborně stačí a jenž není v rozporu s jeho mravním krédem.

Z psychologického a někdy i morálního hlediska jsou pro překladatele jakýmsi prubířským kamenem různé situace, v nichž se může ocitnout, a to především: 1. má-li přeložit dílo, které je obsahově v rozporu s jeho mravními zásadami; 2. má-li přeložit či již překládá tzv. triviální literaturu; 3. má-li pořídit další překlad díla již jednou či vícekrát přeloženého.

Ne každé dílo, jež svým pojetím neodpovídá překladatelovu mravnímu krédu, je natolik jednoznačné, aby je mohl odmítnout včas. V případě nakladatelova chvatu může překladatel podepsat smlouvu dřív, než si mohl knihu důkladně přečíst, a tak třeba až poté zjistí, že mu některé autorovy názory brání, aby se na takové edici podílel. Odmítne-li však, čelí finanč-



ním sankcím. (Podobnou situaci zažila autorka této knížky s deníkem anonymní německé autorky, vzniklým těsně před koncem druhé světové války v Berlíně. Mnohá deníková hodnocení při současné znalosti všech nacistických hrůz ji pobuřovala o to víc, že na ně v doslovu nereagoval ani současný německý editor.) Co si v takové situaci počít? Jedno bezbolestné řešení přece jen existuje: Po dohodě s nakladatelstvím ve vlastním doslovu nepřijatelné pasáže komentovat a distancovat se od nich.

Literární brak, kýč, triviální literatura – popřípadě také populární neboli lidová četba – doslova zaplavily v překladu do češtiny během uplynulých dvaceti let knižní pulty a novinové stánky. Za nejširší pojem v tomto ohledu lze pokládat *literární brak*, zahrnující celou oblast pokleslé literární tvorby. Tzv. *triviální literaturu* pak můžeme chápat jako specifickou kategorii braku na rozdíl od kýče: zatímco kýč se rád tváří jako umělecká literatura, triviální román se tak netváří ani neprezentuje. Komerční sféra pak tuto kategorii literární tvorby nazývá *populární* neboli *lidovou četbou*.

Kýč se v naší překladové (i původní) literatuře vyskytoval samozřejmě vždycky. V poválečném období k němu lze zařadit značnou část literární tvorby tzv. socialistického realismu, překládanou po roce 1948 z literatur bývalého Sovětského svazu i jeho satelitů. Jinak je tomu s triviálním románem, který nepředstírá, že je uměleckou literaturou, čímž je v naší listopadové překladové tvorbě prakticky novým jevem. Tato literatura, v originále k nám přicházející převážně v angličtině a němčině, se setkala, jak se zdá, s masovým zájmem neintelektuální čtenářské veřejnosti. Triviální próza (romány a povídky), vycházející zejména v 90. letech každý týden v celých knihnicích, angažovala značnou část překladatelů včetně takzvaně renomovaných, a proto je třeba o ní hovořit i psát bez předsudků a povýšenosti.

Překlady triviálních románek měly v oné době jeden společný rys: Jejich překlady vycházely (a snad dosud vycházejí) převážně pod pseudonymem, nikoli však z důvodů politických, jak se stávalo v minulosti protektorátní i socialistické, nýbrž zřejmě proto, že se překladatel za svůj překlad stydí, i když jej provedl profesionálně svědomitě a přeložený text není mravně pochybený. Překladatel se tedy v takovém případě nestydí za svou práci, nýbrž za své angažmá v daném žánru. Anonymní překlad se tak často stává paralelou anonymního autorství, neboť originál bývá (obvykle) podepsán pseudonymem autora, překlad pseudonymem překladatele.

Je přirozené, že se každý překladatel rád vykazuje hodnotnými díly; překlad braku proto pokládá za deklasující a situaci řeší pseudonymem. Je takové řešení správné?

Problém studu za překlad triviální literatury lze snad porovnat se situací v souměřitelné kulturní oblasti – filmu. Také ve filmu vždy a všude převažovala výhradně komerčně orientovaná produkce, a přece i ve filmovém braku vždy hráli a dodnes hrají také významní filmoví herci (z naší minulosti připomeňme třeba Jaroslava Marvana, Františka Smolíka, Františka Filipovského, ze současné světové produkce za mnohé Barbru Streisandovou). Herci jsou ovšem oproti literárním překladatelům ve značné nevýhodě: Nemohou totiž vystupovat pod pseudonymem, neboť prodávají také svůj zevnějšek, vlastní fyzickou tvář. A přece je na tomto jevu cosi pozitivního – díky vysoké úrovni svého herectví činí filmový brak divácky přitažlivějším, a tudíž v jistém smyslu snad i hodnotnějším.

Nemá smysl uvažovat nad tím, zda triviální literatura má, či nemá své opodstatnění. Ona prostě existuje, je žádaná, a tudíž i překládaná a vydávaná. A uvážíme-li, že tyto románky čte početná vrstva lidí, kteří by jinak zřejmě nečetli vůbec nic, může i tato literatura – pokud je přeložena kvalitně – plnit jistou jazykově vzdělávací funkci.

Překlad triviální literatury samozřejmě není translatologickým problémem, problémy zde existují spíše v rovině jazykové kultury. U tohoto žánru zpravidla nejde o překlad funkčně ekvivalentní, většinou je třeba usilovat spíše o opak – primitivní styl originálu obohacovat, nezřídka opravovat i chyby, ba někdy text dokonce zkrátit, a tedy zhutnit neboli zkvalitnit. Při překladu triviální prózy zkrátka existují jiné požadavky na stylizaci textu než u prózy umělecké, triviální próza nemá jinou funkci než narativní, a tu musí respektovat také překladatel. Jeho úkolem je tedy v mezích možností se postarat o kultivovaný text, pokud možná lepší, než je špatný originál, o text čtivý, který by neintelektuálnímu čtenáři kultivoval alespoň jazyk. A vrátíme-li se k příměru s filmovou tvorbou, existuje zde jistá paralela: Stejně jako dobrý herec může povznést obsahově triviální film, může dobrý překladatel jazykově povznést triviální román. V těchto případech by tedy měla platit zásada: Co překládám, to podepisuji vlastním jménem, za co se stydím, to nepřekládám.

Z psychologického hlediska se ve zcela jiné situaci ocitá překladatel, který má pořídit novou verzi známého literárního díla, k čemuž dochází nejčastěji tehdy, je-li starší překlad jazykově i esteticky zastaralý nebo na-

překladatel přihlásil. V oblasti krásné literatury podal nejvýraznější příklad takového přístupu Antonín Přidal ve vztahu k Pavlu Eisnerovi při překladu slavného Rostenova příběhu o Hymanu Kaplanovi, z literatury odborné lze uvést třeba vyjádření překladatele Kantovy *Kritiky praktického rozumu* Jaromíra Loužila, který ze svého předchůdce Antonína Papírníka sice nevycházel, vděčně však přiznal, že mu jeho verze při řešení některých obtížných míst Kantova textu pomohla.

\* \* \*

Alespoň tolik o psychologických a morálních problémech překladatelství. Nepatří sice k těm nejdůležitějším, které musí překladatel řešit, určitě si však zaslouží, aby se nad nimi alespoň občas zamýšlel. Proto také jimi naše čtení o překládání uzavíráme.

tolik špatný, že vznikne potřeba pořídit verzi lepší. Zde ovšem existuje rozdíl mezi jednotlivými žánry.

Nové překlady básnických děl většinou nevznikají jen proto, že je třeba text modernizovat či kultivovat, nýbrž také z přirozené potřeby překladatelů experimentovat, pokoušet se o nová řešení, což dokládá celá řada příkladů, např. šestnáct překladů Poeova *Havrana* nebo množství kompletních i dílčích překladů Shakespearových *Sonetů*. Básnický text bývá individuálně specifičtější a formálně náročnější, a proto poskytuje mnohem větší možnosti různých zajímavých interpretací i řešení. Každý další z těchto překladů může být tedy zcela jiný, aniž to znamená, že každý další je ve všech ohledech nutně lepší.

Překladatel pracující na nové verzi prozaického literárního díla, které je již známo či se stalo dokonce bestsellerem, je v každém případě v nezáviděníhodné situaci, jež, psychologicky vzato, jeho volbu výraziva nemůže neovlivnit. Každý nový překlad téhož literárního díla by měl zcela přirozeně usilovat o pokud možná lepší prezentaci i interpretaci originálu, o verzi co nejbližší optimu, čehož může překladatel dosáhnout jedině se znalostí díla svých předchůdců.

Je-li překladatel skutečný profesionál, nikoli plagiátor, nutně se obává, aby výsledek jeho práce za plagiát nebyl pokládán, což by se statisticky a pravděpodobnostně vzato mohlo stát i při sebepoctivějším přístupu, teoreticky i v případě, že by starší verzi přeloženého díla neznal (či možná právě proto). Je tedy přirozené, že překladatel nové verze díla svůj text neformuluje natolik spontánně, jak by si počínal, kdyby jiná verze neexistovala, nýbrž často vytváří spíše opozici k textu již existujícímu, někdy ku prospěchu, jindy naopak ke škodě věci, jak jsme ilustrovali v kapitole o dvou překladových verzích románu Dana Browna. Seriózní překladatel nové verze i plagiátor tedy mohou mít v určitém smyslu shodné pohnutky – vytvořit text, který se od starší verze co nejvíce odliší. Rozdíl mezi jejich počínáním je však v tom, že skutečný překladatel jednotlivosti textu řeší se znalostí originálu, zatímco plagiátor bez jeho znalosti již přeložený text pouze obměňuje, a proto přejímá i případné chyby, jež se tak stávají v podstatě jedinými důkazy jeho plagiátorství.

A co si počít se svými předchůdci? V překladatelství samozřejmě nelze uplatňovat úzus vědecké a odborné literatury, v níž se každá použitá myšlenka a formulace předchůdců cituje (či alespoň citovat má). Přesto je kulturně prospěšné, jestliže se někdy zcela jedinečné klady starších překladových verzí využívají, ale zároveň je profesionálně poctivé, aby se k tomu