

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav translatologie

TEREZA TOMÍČKOVÁ

PROMĚNY PŘEKLADŮ MAUPASSANTOVA *MILÁČKA*  
V PRŮBĚHU 20. STOLETÍ

Rigorózní práce  
Konzultant: PhDr. Šárka Belisová  
Praha 2010

Čestně prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a veškerou literaturu.

V Praze dne.....

.....

Ráda bych poděkovala PhDr. Šárce Belisové za její rady, připomínky a podporu.

# OBSAH

1	Úvod .....	1
2	Život a dílo Guye de Maupassanta .....	2
3	Recepce <i>Miláčka</i> a dalšího Maupassantova díla ve Francii .....	4
4	Guy de Maupassant v Čechách .....	6
	4.1 Recepce Maupassantova díla .....	6
	4.2 Čeští překladatelé Maupassanta .....	10
	4.3 Román <i>Miláček</i> v Čechách .....	12
5	<i>Miláček</i> – analýza originálu .....	14
	5.1 Hlavní témata a postavy .....	14
	5.2 Stylistická analýza .....	21
	5.2.1 Vnitřní organizace románu .....	21
	5.2.2 Vypravěč .....	23
	5.2.3 Popisy .....	24
	5.2.3.1 Přirovnání .....	27
	5.2.3.2 Maupassant – impresionista .....	30
6	Analýza překladů Jindřicha Hořejšího, Břetislava Štorma a Dany Melanové ....	32
	6.1 Úvod .....	32
	6.2 Překlady z pohledu syntaxe .....	34
	6.2.1 Úvod .....	34
	6.2.2 Polovětné vazby .....	34
	6.2.3 Postmodifikace .....	40
	6.2.4 Závěr .....	47
	6.3 Převod obrazných vyjádření .....	49
	6.3.1 Úvod .....	49
	6.3.2 Překlad obrazných vyjádření v kontextu Maupassantova autorského stylu ...	50
	6.3.3 Závěr .....	61
	6.4 Dialogový part .....	63
	6.4.1 Povaha Maupassantových dialogů .....	63
	6.4.2 Dialogy v překladech .....	64
	6.4.3 Uvozovací věty .....	70
	6.4.4 Závěr .....	75
	6.5 Překlady a lexikum .....	77
	6.5.1 Úvod .....	77
	6.5.2 Výrazy francouzského původu .....	77
	6.5.3 Sémanticky neutrální výrazy v překladech .....	79
	6.5.4 Lidské tělo v překladech .....	82
	6.5.5 Slovesa pohybu .....	84
	6.5.6 Citové zabarvení překladů .....	87

6.5.7 Závěr .....	90
6.6 Reálie a překlad .....	92
6.6.1 Úvod .....	92
6.6.2 Překlad vlastních jmen .....	92
6.6.3 Překlad místních názvů .....	94
6.6.4 Ostatní .....	97
6.6.5 Poznámky pod čarou .....	104
6.6.6 Závěr .....	108
7 Závěr .....	110
7.1 Překlad Jindřicha Hořejšího .....	110
7.2 Překlad Břetislava Štorma .....	111
7.3 Překlad Dany Melanové .....	113
7.4 Souhrn .....	114
8 Resumé .....	116
9 English Abstract .....	118
10 Bibliografie .....	120

# 1 Úvod

V této diplomové práci se budeme zabývat rozbohem a srovnáním tří českých překladů Maupassantova románu *Bel-Ami*, a to překladu Jindřicha Hořejšího (1919, 1933), Břetislava Štorma (1956, 1958, 1959, 1967, 1968, 1972) a Dany Melanové (1999, 2004). Každý z překladů reprezentuje významné, svébytné a specifické období 20. století z hlediska překladové, ale i kulturní a politické situace.

Hlavním cílem této práce je kritické zhodnocení analyzovaných překladů a jejich srovnání vzájemné a srovnání vůči dobovým normám. Přestože se totiž Guy de Maupassant řadí v Čechách k nejpřekládanějším francouzským autorům, překlady jeho děl zde na své kritické zpracování teprve čekají.

V úvodu práce uvedeme stručný přehled autorova života a díla, krátce zmíníme jeho recepci ve Francii a v Čechách, zmíníme také některé významnější české překladatele Maupassantova díla. Následně provedeme základní tematický a jazykový rozbor originálu, který je nezbytný pro kritické posouzení jednotlivých překladatelských řešení.

Vlastní rozbor překladů pak bude vycházet částečně z těchto analýz, především však ze získané excerptce. Cílem této práce je mimo jiné zjistit, zda překladatelé při své práci postupovali v souladu s dobovými překladovými normami, jaké si pro svou práci zvolili překladatelské strategie a jaký dopad měl zvolený přístup na celkové čtenářské vnímání textu.

V závěru práce shrneme veškerá zjištění a pokusíme se vyvodit objektivní obecné závěry.

## 2 Život a dílo Guye de Maupassanta

Guy de Maupassant, celým jménem Henry René Albert Guy de Maupassant, se narodil 5. srpna 1850. Dětství strávil v Normandii, kterou si zamiloval na celý život. Již od útlého dětství vyrůstal v neúplné rodině, pouze s matkou a mladším bratrem Hervém, nevěrný a prostopášný otec rodinu opustil.

Matka posílá Guye do semináře v Yvetotu. Chlapec se zde cítí svázaný a nešťastný a utíká odtud, středoškolské vzdělání dokončuje na gymnáziu v Rouenu. Pod vlivem Louise Bouilheta se záhy pokouší psát básně. Po gymnáziu odchází do Paříže studovat práva, jeho studia však přeruší francouzsko-pruská válka, kterou později zpracuje v několika raných povídkách.

Po válce se Maupassant vrací do Paříže, nenavazuje však již na studia, ale nastupuje na ministerstvo. Nemá dostatek finančních prostředků, je odkázán na otcovy příspěvky a také velice trpí fádností úřednického života. Zoufale hledá možnosti úniku - každý den vesluje na Seině, vyjíždí do volné přírody v okolí Paříže a stýká se s přáteli, s nimiž tráví čas v bujarém a nevázaném veselí. V práci bedlivě pozoruje svět drobných úředníků a neustále se přitom pokouší psát, teď již pod vlivem Flauberta, matčina přítele a svého věrného učitele a rádce. Touží po úspěchu.

V roce 1875 napíše první povídku, *La main d'écorché* (*Ruka z kůže staženého*). V průběhu druhé poloviny sedmdesátých let se Maupassant pod Flaubertovým vedením a vlivem stále pokouší psát, setkává se s velkými spisovateli své doby – Zolou, Daudetem, Goncourtem,... přičemž stále pracuje jako úředník a velice tím strádá. Ani přechod z Ministerstva námořnictví na Ministerstvo veřejného vzdělávání jeho nespokojenost nezmírní.

Zásadní změna přichází roku 1880, kdy v rámci společné povídkové sbírky skupiny naturalistů kolem E. Zoly, nazvané *Medanské večery*, vychází Maupassantova povídka *Boule-de-suif* (*Kulička*), která se setkává s velkým úspěchem. Záhy umírá Flaubert, Maupassant si tedy bude muset nadále pomoci sám, bez rad zkušeného učitele. *Kulička* však měla úspěch, Maupassant si rychle získává jméno. Po celá osmdesátá léta bude psát a publikovat, jeho kariéra prudce poroste.

V roce 1881 vychází první povídková sbírka *La maison Tellier (Dům u Tellierů)* a v tomtéž roce získává Maupassant vlastní rubriku v novinách. Roku 1882 opouští úřednické zaměstnání. Jako novinář zpracovává otázku koloniální politiky v Tunisu a poté v Alžírsku. Přestože roku 1883 vychází první román *Une vie (Příběh jednoho života)*, věnuje se v první polovině osmdesátých let Maupassant jako spisovatel především povídkové tvorbě. Vychází sbírky *Mademoiselle Fifi (Slečna Fifi)*, *Clair de lune (Ve svitu luny)*, *Les sœurs Rondoli (Sestry Rondoliové)* a další. V roce 1884 vychází také cestopis *Au soleil (Na slunci)* a velká studie o Flaubertovi.

V roce 1885 dochází k určitému posunu v autorově tvorbě - kromě sbírek *Yvette (Yvette)*, *Contes du jour et de la nuit (Povídky dne a noci)* a dalších vychází Maupassantův druhý román, *Bel-Ami (Miláček)*. Od této chvíle se těžiště mezi novelou a románem přesouvá více ke středu. Téměř každým rokem vychází jeden román (*Mont-Oriol, 1887; Pierre et Jean, 1888; Fort comme la mort, 1889; Notre cœur, 1890*) a průběžně vycházejí povídky a novely (*La petite Roque, 1886; Le rosier de Madame Husson, 1888; La main gauche, 1889; L'inutile beauté, 1890* a další). Autor a jeho dílo se nacházejí na výsluní čtenářského zájmu.

Maupassant umí tohoto zájmu patričně využít. Dohlíží na prodej svých děl a jejich propagaci, brzy je finančně zajištěn. Hodně cestuje, kupuje si jachtu a brázdí na ní vody Středozemního moře. Nemá stání, podniká jednu cestu za duhou, často se stěhuje. Zároveň se nezadržitelně zhoršuje jeho zdravotní stav. Maupassant je popudlivý, má problémy s očima, trpí migrénami, halucinacemi, úzkostmi, střídají se u něj okamžiky euforie s hlubokými depresiemi, má potíže s pamětí. Velice trpí, pokouší se dokonce o sebevraždu. Střídá lékaře, podstupuje všemožná léčení, úleva je však vždy jen dočasná.

S největší pravděpodobností lze všechny tyto poruchy přičíst syfilidě, kterou se Maupassant nakazil někdy v první polovině sedmdesátých let. Lanoux ve svém díle upozorňuje na další faktory, které měly vliv na Maupassantův zdravotní stav: *V Miláčkově ztroskotání se spojilo mnoho příčin, dědičný základ, přepracování, na něž upozorňoval profesor Magitot, lékařská nejistota a konečně uchýlení k narkotikům* (Lanoux, 1985, s. 366). Maupassant musí být nakonec roku 1892 umístěn do ústavu, kde 6. července 1893 umírá.

Guy de Maupassant je autorem šesti románů a přibližně tří set novel, povídek, ale také poezie, cestopisů, nespočtených novinových článků a několika nepříliš známých a uznávaných divadelních her. V povědomí čtenářů však zůstává především jako autor novel a románů.



Z hlediska literárního stylu je pak považován především za autora novel. Někteří dokonce tvrdí, že se i Maupassantovy romány vyznačují prvky charakteristickými především pro novelu – koncizností a úsporností výrazu. O. Novák poznamenává, že ze všech Maupassantových románů působí právě *Miláček* nejvíce dojmem díla, které je románem v obvyklém slova smyslu. Je totiž z jeho románů nejdelší a zároveň vytváří i dojem jisté šíře, neboť zobrazuje různá prostředí napříč sociálním spektrem.

Hlavními tématy Maupassantovy tvorby jsou především ženy, nešťastná manželství, peníze, normandský venkov a Paříž, zpočátku také francouzsko-pruská válka, v neposlední řadě je to také strach ze smrti, úzkost, pocit marnosti lidského žití. Důležitou součástí Maupassantových povídek a novel tvoří také příběhy fantastické. Zatímco novely se často soustředí pouze na některé z těchto témat, v románech se jednotlivá témata často prolínají. Navíc Maupassant při psaní románů někdy využíval témat již rozpracovaných v povídkách.

### 3 Recepce *Miláčka* a dalšího Maupassantova díla ve Francii

*Miláček* vychází v roce 1885, nejprve časopisecky, posléze knižně u *Havarda*. V tomtéž roce umírá V. Hugo a Maupassant se obává, že tato významná událost, která na sebe strhla pozornost veřejnosti, ubere *Miláčkovi* na zajímavosti a popularitě. V roce vydání *Miláčka* má však již Maupassant literární jméno a těší se velké oblibě, stejně tak se v popředí zájmu nachází i román jako literární forma, a tak *Miláček* přesto vyvolá výrazný zájem.

Vydáním tohoto druhého románu si Maupassant upevní pozici romanopisce, neboť doposud byl znám spíše jako autor povídek a novel, jejichž hranici útlá románová prvotina *Příběh jednoho života* přesahovala jen nepatrným způsobem.

Kromě pochvalných kritik však román vyvolává i pobouřené reakce. Ozývají se totiž novináři, kteří berou děj románu jako útok do svých vlastních řad. Maupassant, který pobývá v době otištění prvního dílu *Miláčka* mimo Paříž, se musí vrátit a zveřejnit v *Gil Blas*

vysvětlující článek, v němž objasňuje, že tento mylný výklad jeho díla je pouhým nedorozuměním. Duroy není novinářem, setkáváme se s ním ve chvíli, kdy se chce stát štolbou; Maupassant ho nechá uspět v žurnalistice, neboť – podle jeho vlastních slov – zde není potřeba žádných zvláštních znalostí a úspěchu je možné dosáhnout poměrně rychle. Na základě této reakce vlna nevole utichá a *Miláček* se ocitá na výsluní.

Situace se poněkud změní po spisovatelově smrti. Za svého života byl Maupassant autorem velice známým, neobyčejně oblíbeným, společensky uznávaným a také finančně více než zajištěným. Po jeho smrti však tento prudký zájem, který autor sám neustále více či méně vědomě přizívoval neutuchající literární produkcí, novinovými články a návštěvami salónů, poněkud utichá, zčásti také proto, že se v literárním vývoji chystají veliké změny, které na sebe dočasně strhnou pozornost. Přichází totiž literární období, kdy úspornost výrazu již nepatří k nejobdivovanějším vlastnostem literárního díla. Přichází doba experimentování s jazykem, objevují se jeho netušené možnosti.

Přesto však Maupassant z literární scény nezmizel. Doložme si tuto skutečnost faktem, že se nepřestávají objevovat články zabývající se autorovým životem a dílem, biografie, následně pak filmové a divadelní adaptace jeho děl, několik Maupassantových povídek se dokonce později stává předlohou pro komiksové zpracování. I dnes je Maupassant ve Francii uznávaným a ceněným autorem. V současné době vychází několik periodik věnovaných tomuto autorovi, např. *Maupassantiana*, *Angélus – Bulletin de l'Association des amis de Guy de Maupassant* či *Bulletin des Amis de Flaubert et de Maupassant*; existují také obsáhlé internetové stránky <http://maupassant.free.fr> spravované Sdružením přátel Guye de Maupassanta.

Navzdory tomu, že Maupassant z francouzské literatury ani na okamžik nevyzrá, nebyl zájem o jeho osobu po celou dobu konstantní. Spokojme se pro nedostatek místa s následujícím schematickým tvrzením. Po relativním poklesu autorovy popularity na přelomu 19. a 20. století se zájem o něj začíná opět rodit a následně narůstá, především pak po druhé světové válce. Podkladem pro toto tvrzení byla kompletní „maupassantovská“ bibliografie na výše zmíněných stránkách Sdružení přátel Guye de Maupassanta. Zde zjistíme, že počet článků a studií věnovaných Maupassantovi a jeho dílu je na počátku 20. století velice nízký, mezi dvěma válkami pak narůstá, autora si nacházejí dva přední literární vědci, A. Thibaudet a R. Dumesnil. Po druhé světové válce pak zájem dále vzrůstá, Maupassantovi se věnují A. Vial, A. - M. Schmidt, A. Lanoux, G. Delaisement a další.

Maupassant si našel pevné místo mezi francouzskými klasiky a v tomto duchu je mu pozornost věnována dodnes.

## 4 Guy de Maupassant v Čechách

### 4.1 Recepce Maupassantova díla

V souvislosti s ohlasem Guye de Maupassanta v Čechách je hned zpočátku užitečné si uvědomit, že osudy autorova díla zde šly ruku v ruce s osudy ostatních realistů a naturalistů. Vyčleňme si pro sledování těchto společných osudů čtyři období, a to přelom 19. a 20. století a dále období meziválečné, totalitní a porevoluční.

Přelom století, kdy k nám Maupassant proniká, se vyznačuje výrazným zájmem o překlad realistických a naturalistických děl obecně. Z Francouzů vychází Zola, Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet a další, hojně se překládají i ruští a severští autoři. Vliv francouzské literatury a kultury obecně je navíc v Čechách dosti výrazný. Kromě realistů a naturalistů se překládají i klasická díla francouzské literatury, dramata, samostatnou kapitolou jsou pak překlady moderní francouzské poezie.

Zájem o překlad realistů a naturalistů u nás v té době souvisel jednak s nástupem nové literární a kulturní generace, jednak s potřebou představit českému čtenáři „pravý“ realismus a naturalismus. V původní české literatuře totiž o realismu a naturalismu jako takovém nelze hovořit, neboť se dobová literární tvorba stále ještě podřizovala národně osvobozovacímu boji. Spisovatelé považovaní českou literární historií za realisty, jako byl např. K. V. Rais, J. Š. Baar či bratři Mrštíkové, zúžili svůj pozorovací zájem na českou vesnici a prostý lid.

Období mezi dvěma válkami je, jak upozorňuje Š. Belisová v *Kapitolách z dějin českého překladu*, velice plodným obdobím pro překládání z francouzštiny obecně, a to částečně také díky politické orientaci první republiky a bohatým kulturním stykům. Výběr děl k překladům byl navíc někdy veden komerčními zřeteli, jejichž kritéria témata realistů a naturalistů do značné míry splňovala.

Po druhé světové válce sice objem překladů z francouzštiny klesl, realisté a naturalisté si však díky svému tematickému zaměření pozici jako jedni z mála udrželi.

Po roce 1989 se překotně a v různé kvalitě ‚dopřekládá‘, masově vychází především dříve zakázaná literatura, dohání se literatura moderní, pozornost jednotlivých nakladatelství i čtenářů je tedy značně rozptýlená. Již mnohokrát přeložená a známá realistická a naturalistická díla se tak najednou ocitají mimo střed zájmu.

Zaměříme se po tomto krátkém uvedení do kontextu na osudy vlastního Maupassantova díla v české literatuře. Autor si u českých čtenářů vydobyl dobré postavení a stálou přízeň, jeho dílo k nám v různých překladech proniká průběžně od osmdesátých let 19. století až dodnes.

Poprvé se s ním český čtenář seznámil ještě jako s povídkářem. Prvním uveřejněným dílem byla povídka *Vdova*, kterou vydaly roku 1882 v překladu L. Tesaře *Národní listy*. Vidíme, že se Maupassant poprvé dostal do Čech opravdu záhy. Po *Vdově* následovaly další povídky. Jak píše M. Říhová ve své diplomové práci, *časopisecká vydání pak pokračovala až do roku 1914 a nebyla přerušena ani první světovou válkou... Knižně vyšly Maupassantovy povídky poprvé v roce 1891. Tehdy byla v Šimáčkově nakladatelství vydána sbírka pěti povídek nazvaná Olivový sad* (Říhová, 1987, s. 11, 12), a to v překladu P. Projsy. Téhož roku vychází první román, *Petr a Jan*. Následují překlady dalších románů. Když se všech šest románů objeví kompletně v rámci Maupassantových sebraných spisů, které vycházejí od roku 1909 do roku 1913, není již ani jeden z nich pro českého čtenáře novinkou. Jak již bylo naznačeno výše, zůstával v Čechách Maupassant na přelomu století přesto spíše povídkářem. I podle Říhové bylo *Maupassantovo románové dílo...ve srovnání s povídkovou tvorbou oceňováno méně* (Říhová, 1987, s. 19). V tomto období, tedy počínaje vydáním *Vdovy* a konče přibližně vypuknutím první světové války, se Guy de Maupassant představil českému čtenáři a dokázal si vydobýt jeho přízeň. Proto bývá přelom století považován za první vlnu zájmu o autorovu osobu.

Přestože jako celek uniká autorovo dílo v této době kritickému zhodnocení, sem tam se objevují také pokusy představit Maupassanta českému čtenáři a okomentovat jeho literární produkci. Především vychází Vrchlického studie, některá vydání bývají opatřena předmluvami či doslovy, tu a tam se v tisku vyskytnou útržkovité kritické ohlasy, autory jsou mimo jiné např. J. Vodák, F. X. Šalda či J. Karásek ze Lvovic.

V období mezi dvěma světovými válkami pokračuje časopisecké i knižní vydávání povídek, vycházejí nejrůznější výběry, hojně vycházejí i romány. Ve 20. letech prakticky

nemine rok, aby nevyšel alespoň jeden Maupassantův svazek. Podruhé vycházejí sebrané spisy, opět ve Vilímkově nakladatelství, tentokrát v letech 1925-1939. *Největší počet svazků vyšel ve dvacátých a třicátých letech. Z velkého množství vydávaných děl je možné usoudit, že jednotlivé výtisky byly brzy rozebrány* (Říhová, 1987, s. 47). K dostání jsou již některé generační překlady Maupassantových děl.

Podle zjištění M. Říhové je Maupassant i v tomto období pro českého čtenáře spíše autorem povídek a novel. Říhová dále naznačuje jistý posun ve vnímání autorova díla. Vyvozuje tak ze skutečnosti, že zatímco před první světovou válkou vycházely Maupassantovy povídky např. v *Lidových novinách*, *Národních listech*, *Hlasu národa* či *České demokracii*, přesunuly se po válce do časopisů jako např. *Besedy lidu* či *Venkov*, tedy – jak usuzuje Říhová – *tam, kde čtenáři očekávali především zábavnou četbu* (Říhová, 1987, s. 10). Maupassant je oceňován zejména pro zajímavé náměty, jasný, srozumitelný styl a pikantnost svých historek, což je příznačné pro dobovou překladovou produkci obecně. Některé Maupassantovy povídky vycházely podle Říhové dokonce v Plačkově erotické edici. Kritika však kromě ojedinělých časopiseckých recenzí jeho dílo opomíjí.

Během druhé světové války se překladová produkce umlčela a nevyšlo ani jedno Maupassantovo dílo. Překládat se opět začalo těsně po válce, rok 1948 ovšem do překladové politiky vnesl podstatné změny. Nastolený politický diktát se však Maupassantova díla, stejně tak jako děl ostatních realistů a naturalistů, výrazným způsobem nedotkl, ba naopak. Maupassant se těší přízni režimu, a tak ihned roku 1948 vychází *Kulička* v překladu B. Štorma a *Přízraky* v překladu O. Reindla. Tím začíná další éra Maupassantovy slávy v Čechách, autor se opět řadí k nejprekládanějším Francouzům. Splňuje totiž přesně tehdejší nároky. Má *soucit pro trpící a právě tolik nenávisť pro všechno nízké a špatné. A v době nastupujícího imperialismu, kdy buržoazie ve Francii upevňovala své pozice stále bezohlednějším vykořisťováním, koloniálními válkami, právě tak jako buržoazními machinacemi a sprostými podvody, bylo tobo dost co nenávidět. A tak i když nepochopil revoluční hnutí pařížského proletariátu v hrdinských dnech Komuny, i když nezachytil do větší hloubky život dělníků, i když jeho sympatie patřily spíše lidem na okraji společnosti, stojí výslednice jeho díla jasně na straně těch, kteří bojovali za vykořevení kapitalistického řádu* (Goldschmíd, 1961, s. 108). K prosazování Maupassanta posloužil i fakt, že autor odmítl řád Čestné legie i členství ve Francouzské akademii, čili slovy J. Goldschmída *pobrdal tehdejšími významnými*. Čtenářům zase Maupassant coby čtivý autor lehce erotických a pikantních příběhů osvěžoval tehdejší fádní literární nabídku, a tak se snadno dostal na výsluní jejich přízně.

V letech 1957-1969 již potřetí vycházejí sebrané spisy, tentokrát ve Státním nakladatelství krásné literatury. I nadále vycházejí povídky, a to jak v různých výběrech, tak časopisecky, např. v *Rudém právu*, *Mladé frontě*, ve *Vlastě* apod. Zároveň se však těžiště pozornosti přesouvá výrazným způsobem k Maupassantově románové tvorbě, v centru zájmu stojí především *Miláček*.

Další změnou v poválečném vývoji byl větší zájem o Maupassantovu osobu jako takovou, snahy o dílčí kritické zhodnocení jeho díla jsou častější než v období meziválečném. Objevují se krátké medailónky k výročí autorova narození nebo úmrtí, vydávaná díla jsou většinou doprovázena předmluvami a doslovy, vychází studie O. Nováka v jeho díle *Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví* a Lanouxův *Miláček Maupassant*.

Maupassanta objevují i divadelní a televizní dramaturgové. Vznikají jevištní úpravy např. povídek *Kulička* či *U Tellierů*; *Miláček* se podle Říhové hraje v Praze, Karlových Varech, Brně, Hradci Králové, Liberci, Jihlavě a Plzni.

Jak jsme již zmínili, po roce 1989 nastává jistý útlum zájmu o klasická díla, přesto již roku 1990 vychází v nakladatelství Svoboda výběr Maupassantových povídek nazvaný *V rodině a jiné povídky* v novém, porevolučním překladu D. Melanové. Hned o rok později vychází další soubor nazvaný *Milostná schůzka a jiné povídky*, v roce 1997 pak výbor *Đábel a jiné povídky*. Roku 1999 pak rovněž v překladu D. Melanové vychází v Ikaru *Miláček*, druhé vydání následuje v Levných knihách roku 2004. Maupassant vychází např. i v nakladatelství Ivo Železný či v brněnském MoBa. V průměru tak každým druhým rokem vychází některé z Maupassantových děl. Zdá se tedy, že obliba jeho díla mezi českými čtenáři nezávisí na politickém režimu, ani dramaticky neklesá s postupujícím časem.

V pozadí zájmu zůstává po celou dobu Maupassantova tvorba básnická a dramatická. Kromě několika básní, které vyšly v průběhu devadesátých let 19. století, nebylo publikováno téměř nic, český čtenář se tedy s touto částí autorovy tvorby prakticky nemá šanci seznámit. Jedná se však o část tvorby, která je literární kritikou všeobecně považována za okrajovou a z hlediska literárních kvalit za velice průměrnou, až podprůměrnou. Přístup české ediční politiky je tedy v tomto směru pochopitelný.

Zajímavé bude sledovat budoucí osudy Maupassantova díla v Čechách. Jako každý dnes již klasický autor se Maupassant musí vyrovnat s novou situací. Porevoluční vlna zběsilého „dovyprávání“ moderní a dříve nedostupné světové literatury již dávno pominula, jednotlivá nakladatelství se profilují, ediční politika je již promyšlená. Na straně druhé

nadchází doba televize a internetu, ubývá čtenářů obecně, klasická literatura nastupující generaci příliš neoslovuje. Odvážíme-li se na tenký led a pokusíme se předpovědět budoucí vývoj, můžeme se domnívat, že obliba Maupassantova díla již pravděpodobně nikdy nedosáhne rozměrů, kterých nabyla v minulosti. Zároveň by však mohl mít Maupassant větší šanci na úspěch než další velcí autoři 19. století, neboť jeho díla jsou relativně útlá, vyznačují se přímým dějem, který nezpomalují dlouhé popisné pasáže, epizodní příběhy ani složité metafory, a ve své podstatě se zabývají věčnou tematikou – láskou, nevěrou, rozpadem rodiny, kariérismem,...

#### 4.2 Čeští překladatelé Maupassanta

Předním překladatelem Maupassantových děl v prvním období byl především P. Projsa. Překládal Maupassanta od osmdesátých let, jeho překlady vycházely nepřetržitě až do první světové války, ojediněle pak i po ní. Časopisecky vycházely jeho překlady především v *Hlasu lidu*. Knižně pak v Projsově překladu vyšly sbírky *Olivový sad*, *Dědictví*, *Yvetta*, *Sestry Rondoliovny* a mnohé další, z románů pak *Věrolomná*, *Silná jako smrt* a *Mont-Oriol*.

Dalším význačným překladatelem Maupassanta byl v tomto období J. Guth, který přeložil mimo jiné *Kuličku*, *Salon paní Tellierové*, *Na potulkách* či *V žáru slunečním*; dále také překládali např. O. Kunstovný, J. Vrchlický, V. Hladík a spolu s nimi značně obsáhlý seznam více či méně známých jmen, včetně autorů zcela neznámých. K dostání jsou v této době dokonce první generační překlady některých Maupassantových románů, např. *Silná jako smrt*, *Život* či *Mont-Oriol*.

Vysoké procento neznámých jmen bylo dáno skutečností, že na přelomu století představovala překladová literatura výraznou část literární produkce, a bylo tedy zapotřebí mnoha překladatelů. Jak podotýká Š. Belisová v *Kapitolách z dějin českého překladu*, nesla s sebou tato masovost překladů i následky týkající se jejich kvality, neboť překlady byly mimo jiné pořizovány i autory bez lingvistického vzdělání. Překlad také v této době do značné míry ovlivňoval českou literární scénu i čtenářskou obec. Sám Václav Hladík (1868-1913), zřejmě pod vlivem Maupassanta, začal psát od 90. let romány z prostředí vyšších pražských kruhů a salónů.

Navzdory častému vydávání Maupassantových děl mezi dvěma válkami nenacházíme mezi jejich překladateli v tomto období mnoho nových výrazných jmen. Stále vychází překlady P. Projsy, V. Hladíka, J. Gutha a dalších, překlady povídek pro časopisecká a některá knižní vydání jsou pak pořizovány zcela neznámými autory. Novým výrazným jménem je pouze J. Hořejší (*Miláček, Naše srdce*).

---

poznámka: Jindřich Hořejší (1886-1941) byl výrazným českým básníkem a překladatelem. Na filozofické fakultě na Sorbonně vystudoval francouzský jazyk a literaturu, na právnické fakultě v Dijonu pak ekonomii. Ve dvacátých letech byl členem Devětsilu. Sám byl autorem intimní lyriky a zároveň proletářské poezie. Z francouzštiny překládal především poezii - prokleté básníky, Apollinaira, Rictuse, Corbièra či Verhaerena, dále pak současnou francouzskou divadelní tvorbu a také tvorbu románovou. Jeho překlad *Miláčka* vyšel poprvé v roce 1919, druhého vydání se pak dočkal roku 1933. Do francouzštiny pak Hořejší přeložil první díl Haškova Švejka.

---

Čelním překladatelem Maupassantova díla v totalitním období byl především B. Štorm. Přeložil mimo jiné romány *Miláček, Petr a Jan*, dále pak povídky *Dědictví, Kulička, Slečna Fífi, Strach, Yvetta, Z Paříže a venkova, Zbabělec a jiné povídky* a další.

---

poznámka: Břetislav Štorm (1916 – 1974) se většinu života věnoval překladům z francouzštiny. V 50. letech vedl překladatelskou sekci Svazu spisovatelů, poté krátce pracoval v redakci Našeho vojska. Při výběru překládaných děl se zaměřoval především na literaturu 19. století, zejména se pak věnoval překladům děl Guye de Maupassanta a Emila Zoly. Štormův *Miláček* vyšel poprvé v roce 1955 a byl pak opakovaně vydáván až do počátku 70. let. Štorm přeložil mimo jiné také Lanouxovu studii o Maupassantovi nazvanou *Miláček Maupassant (Maupassant le Bel-Ami, 1967)*, která vyšla roku 1985.

---

Dále překládali např. O. Novák, L. Kárl či O. Reindl. Mezi autory překladů určených k časopiseckým vydáním se kromě výše zmíněných jmen opět objevují jména zcela neznámá.

V porevolučním období se překládáním Maupassantových děl systematictěji zabývá v zásadě pouze Dana Melanová.

---

poznámka: Dana Melanová překládá francouzskou literaturu již přibližně dvacet let. Kromě Guye de Maupassanta, jehož překladu se věnuje systematicky, se zabývá překlady současné francouzské prózy (A. Gavalda, F. Cavanna, N. Vanier, P. Boule, A. Nothombová, P. Bruckner), na svém kontě má tituly fantasy literatury (P. Pevél), thrilleru (T. Serfaty), ale i romány historické (A. Dumas, M. Druon), literaturu pro děti (C. Aubryová) a další.

---

Ostatní porevoluční vydání Maupassantova díla nemají z překladatelského hlediska velký význam, neboť *Krále růží* vydalo brněnské nakladatelství MoBa v upraveném



překlady J. Karáska ze Lvovic a překlad povídkového souboru nazvaného *Povídky o ženách*, jehož autorem je M. Ruthová, byl pak obviněn z plagiátorství a obdržel anticenu Skřípeček.

#### 4.3 Román *Miláček* v Čechách

*Miláček* vyšel česky poprvé roku 1896 a od té doby se těší u českých čtenářů trvalé oblibě. Od uvedení díla vychází nové vydání v průměru každých sedm let. Zmíňme především dvě výrazná období zájmu o tento román, a to období meziválečné, kdy *Miláček* vychází v letech 1919, 1925, 1929 a 1933, a padesátá a šedesátá léta 20. století, kdy vychází rekordně v letech 1955, 56, 58, 59, 67, 68 a poté 1972. Podívejme se nyní na vnímání *Miláčka* v jednotlivých obdobích.

Jak vyplývá z kapitoly *Recepce Maupassantova díla v Čechách*, byla zpočátku Maupassantova románová tvorba v Čechách opomíjena. *Miláček* k nám navíc proniká s relativním zpožděním, uvážíme-li, že byl poprvé přeložen až deset let po vydání francouzského originálu, zatímco např. *Petr a Jan* vyšel česky již tři roky po své předloze. Zdá se, že na přelomu století byl *Petr a Jan* v Čechách vůbec nejuznávanějším Maupassantovým románem. V podobném smyslu se ostatně vyjádřil i J. Vrchlický.

Jen těžko zjistíme, jak dílo vnímali tehdejší čtenáři. Lze však předpokládat, že si *Miláček* poměrně rychle našel své místo. Můžeme tak usuzovat i z faktu, že J. Hořejší přidává ke svému překladu poznámku překladatele, v níž informuje čtenáře o tom, že správnější název knihy *Bel-Ami* by zněl *Mazlíček*, on že však ponechává titul *Miláček*, neboť ten se v české literatuře již natolik vžil, že by změna titulu mohla vést k záměně.

Mezi dvěma válkami se sice pozornost stále upíná převážně na povídky, *Miláček* si však zjevně razí cestu mezi čtenářsky nejoblíbenější Maupassantovy romány, což dokazují i opakovaná vydání. Důraz knihkupců je kladen především na „lechtivý“ nádech díla a na kritické zachycení věčných lidských problémů. Literární kritika však k dílu i nadále zůstává poměrně chladná. Ještě v roce 1933 se můžeme dočíst v článku J. Kopala uveřejněném v *Listech pro uměleckou a literární kritiku*, že nejlepším Maupassantovým románem je *Petr a Jan*.

Na milost bere literární kritika *Miláčka* až po roce 1948. Román splňuje veškeré požadavky, které na literární dílo klade současný politický diktát, a je označován

za mistrovské dílo. Není divu, vřdyt' *tato skvělá sociální satira vystibující korupci tehdejšího tisku a machinace v pozadí koloniálních válek* (Goldschmid, 1961, s. 110), pro jejíhož hlavního hrdinu *všechno je...jen prostředkem k dosažení úspěchu* (Goldschmid, 1961, s. 109), byla pro tehdejší redakční politiku vsutku ideálním dílem. Běžný čtenář však román pravděpodobně oceňuje pro zcela stejné kvality jako čtenář meziválečný. Tato v totalitním období vzácná shoda názoru čtenářů a kritiků učinila z románu slovy J. Veselého nakladatelský hit (Hrala a kol., 2002, s. 120).

Události roku 1989 přinesly revoluční změny i do ediční politiky. V jejich důsledku ztratil *Miláček* své výsadní postavení. Uvážíme-li, že od roku 1989 román vyšel dvakrát, vidíme, že tato frekvence je pod výše zmíněným průměrem jednoho vydání za sedm let. Těžko lze odhadnout, jak vnímá *Miláčka* dnešní literární kritik a dnešní čtenář. Je však možné, že se podtrhované aspekty tohoto románu poprvé mění. Dosud byl román u čtenářů napříč režimy a historickými obdobími atraktivní především pro lechtivé zápletky a lehký erotický nádech. Dnes, 20 let po revoluci (mimo jiné v době snadné dostupnosti otevřené erotické literatury i filmografie) se zdá, že nás, současné čtenáře/posluchače/diváky oslovuje spíše téma lidské a politické morálky. Usuzujeme tak z recenzí díla. Například recenze audioknihy *Miláček* z pera Janky Ryšánek Schmiedtové, uveřejněná 22. 10. na serveru [www.nekultura.cz](http://www.nekultura.cz), uvádí: „*Milovník audioknih se ztěteli radostí, znalec současné české politické scény zrudne přetlakem negativních emocí. Za těch stovacetčtyři let se totiž nic moc nezměnilo.*“ V úvodním slově k rozhlasovému seriálu *Miláček* uvedenému na ČR3 ze dne 23. 3. 2006 zase čteme: „*Maupassant ve svém románu Miláček krom popisu jedné svérázné kariéry analyzuje a poutavě předkládá praktiky žurnalistů, obchodníků a politiků. A my můžeme konstatovat, že se mění jen čísla a jména. Podstata zůstává.*“ Upoutávka na *Miláčka* uvedeného Městským divadlem Mladá Boleslav v sezoně 2007/2008 zase uvádí: „*Nenechte si ujít Miláčka. Budete překvapeni, kolik má Paříž před stovacetitřemi roky společného s naší současností.*“ Skutečně se tedy zdá, že román má co nabídnout i čtenáři současnému.

## 5 *Miláček* - analýza originálu

### 5.1 Hlavní témata a postavy

*Miláček* je příběhem bezskrupulózního, intelektově průměrného kariéristy, který založil svůj společenský vzestup na úspěchu u žen, jejich bezohledném využívání a intrikách. Děj, situovaný do Paříže autorovy současnosti, se tedy odvíjí od ústřední postavy Georgese Duroye, mladíka venkovského původu, jehož urostlá postava a mohutný pěstěný knír naplňují tehdejší představu o fyzické kráse a přinášejí mu neutuchající přízeň žen. Duroy opustil v touze po společenském vzestupu rodný dům a přes severní Afriku, kde sloužil jako voják, se dostal do Paříže. Jeho ekonomická situace i společenský statut jsou mu na obtíž.

Příběh se otevírá ve chvíli, kdy Duroy náhodou na ulici potká Charlese Forestiera, dávného přítele z dob vojenské služby. Forestier se již oženil, jeho ženou je krásná a inteligentní Madeleine, a pracuje jako novinář v *La vie française*. Zajistí Duroyovi místo v redakci novin a odstartuje tak jeho závratnou kariéru. Zpočátku se Duroy potýká s problémy. Neví jak psát, první článek pro něj musí napsat Madeleine, nemá slušné oblečení a cítí se ve vyšší společnosti nesvůj. Díky své přizpůsobivosti si v ní však brzy najde své místo. Nachází si první milenku z lepších kruhů – paní de Marelle, roztomilou vtípnou vdanou dámu, s níž se seznámil na večeři u Forestierů; proniká do novinářského řemesla a získává vlastní rubriku. Večeři dokonce u Walterů, v rodině vlastníka *La vie française*.

Forestier, který se k dávnému příteli začal brzy chovat přezíravě a tím si ho proti sobě popouzel, umírá na plicní chorobu. Svou přítomností u Forestierova smrtelného lože a psychickou podporou si Duroy získá Madeleine a brzy po Forestierově smrti se s ní ožení. Manželé se stávají spiklenci na poli vysoké politiky plné intrik a podivných machinací – Duroy se stává v novinách politickým redaktorem, Madeleine vede svůj salón a udržuje důvěrné styky s ministrem zahraničních věcí. Na Madeleninu žádost si Duroy mění jméno na Du Roy de Cantel, stává se čím dál tím vlivnějším, *La vie française* se stává oficiálním vládním listem.

Duroy také svede manželku majitele novin, stárnoucí paní Walterovou, v níž doslova roznítl vášeň. Podaří se mu z ní vymámit Walterovo politické tajemství, čímž se výrazně obohatí. Stoupá i jeho společenská prestiž, získává Řád čestné legie. Paní

Walterovou, která ho začíná unavovat, odvrhne a získává si přízeň její dcery Suzanne. Zároveň se také zbavuje již nepohodlné manželky tím, že ji nechá přistihnout s ministrem zahraničních věcí. Při rozvodu se opět výrazně obohatí na její úkor. Unáší Suzanne Walterovou a vymůže si sňatek, stává se šéfredaktorem *La vie française*, ponechává si paní de Marelle jako svou „dvorní“ milenkou. Jeho „iniciační“ triumf je završen, před sebou má skvělou kariéru.

Zaměříme se nyní na jednotlivé postavy. Není pochyb o tom, že ústřední postavou celého díla je právě Georges Duroy. Více či méně schematické postavy kolem něj je možné při troše zjednodušení považovat pouze za jakési dějové katalyzátory, případně také za určité prototypy: Walter – vychytralý židovský finančník z vysoké finanční buržoazie; paní Walterová a její dcera Suzanne – prosté, zbožné, od reality odtržené postavy, o nichž můžeme s trochou nadsázky hovořit jako o postavách romantických, které poznají skutečné vzplanutí, oddají se mu a doplácí na to; paní de Marelle – roztomilá a vtipná vdaná dáma, která nenachází štěstí a uspokojení doma, a tudíž si ho bezstarostně a cílevědomě opatřuje jinde, stálá návštěvnice salónů, ideální milenkou; paní Forestierová – vzdělaná a decentní žena-intelektuálka, moderní typ, který se zajímá o veřejné dění a hodlá se v něm nějakým způsobem angažovat. Dále je tu skupina novinářů okolo *La vie française*: Forestier, muž vcelku průměrných kvalit, kterému v jeho řemesle pomáhá manželka; nepříliš úspěšný básník Norberte de Varenne; upovídáný bezvýznamný pisálek Saint-Potin či Jacques de Rival, král bulvárů a soubojů.

Vzhledem k diametrálně odlišné společenské úloze, kterou v tehdejší vysoké společnosti hráli muži a ženy, a vzhledem k Maupassantovu rozporuplnému vztahu k ženám se nabízí základní dělení postav podle pohlaví. Muži - novináři, bankéři a politikové, ženy - manželky, milenky, paní domu realizující se pouze ve svých salónech či skrytě prostřednictvím manželů a milenců.

Pro další možné dělení postav se nabízí schematická opozice, kterou by bylo možné provizorně pojmenovat „hráči“ a „obehrávaní“. Ta dělí postavy na cílevědomé, vlivné, aktivní jedince a vcelku pasivní objekty, neřkuli přímo oběti. Základními protipóly takového dělení by byli sám Duroy spolu s finančníkem Walterem na straně jedné a paní Walterová a její dcera Suzanne na straně druhé.

Velice lapidární, a také nelichotivou charakterizaci manželského páru Walterových si vypůjčíme z úst drobného novináře Saint-Potina. Paní Walterovou Saint-Potin nazývá jednoduše „une *grande dindé*“, následující úryvek pak popisuje starého Waltera:

s. 70 : »Et avec ça, pourtant, un bon zig, qui ne croit à rien et roule tout le monde. Son journal, qui est officieux, catholique, libéral, républicain, orléaniste, tarte à la crème et boutique à treize, n'a été fondé que pour soutenir ses opérations de bourse et ses entreprises de toute sorte. Pour ça il est très fort, et il gagne des millions au moyen de sociétés qui n'ont pas quatre sous de capital... «

Z hlediska výše naznačeného dělení je zajímavou postavou paní Forestierová, která, ačkoli žena, touží proniknout do neprůhledných machinací, ovlivňovat je a zasahovat do vývoje věcí.

Přestože se často spekulovalo o předlohách jednotlivých postav, a dokonce byla zmiňována některá konkrétní jména, jsou všechny postavy ve své podstatě smyšlené, pouze poskládané z jednotlivých detailů skutečností inspirovaných.

Pravdou však je, že ústřední postava Georgese Duroye je částečně modelována podle života samotného autora, či spíše podle jeho životní zkušenosti. Pomineme-li fakt, že jsou si oba muži podobní svou fyziognomií – oba mají robustní, sportovně založenou postavu a mohutný pěstěný knír, tehdejší atribut fyzické krásy –, je na místě zmínit také jejich životní osudy. Zde nacházíme několik styčných bodů. Zaprvé oba pocházejí z Normandie, k níž chová spisovatel vřelý vztah a kde strávil celé dětství. Maupassant do rodné Normandie často situuje děj svých povídek a románů a jako dospělý muž se sem také často vrací. Má rád zdejší volnost, přírodu, moře a vítr, zdejší obyvatele. Ani do *Miláčka*, který se téměř celý odvíjí v Paříži, nezapomněl Maupassant zakomponovat epizodu odehrávající se v Normandii, kdy Duroy v úvodu druhé části románu veze do svého rodiště ukázat svou novou ženu, Madeleine Forestierovou. Autorovy melancholické vzpomínky na rodný kraj o sobě v této epizodě dávají vědět. Podívejme se například na následující úryvek:

s. 206: Georges...riait..., grisé par l'air natal, ressaisi par l'amour inné du pays, des lieux familiers dans l'enfance, par toutes les sensations, tous les souvenirs retrouvés, toutes les choses d'autrefois revues, des riens, une marque de couteau dans une porte, une chaise boiteuse rappelant un petit fait, des odeurs de sol, le grand souffle de résine et d'arbres venu de la forêt voisine, les senteurs du logis, du ruisseau, du fumier.

Dobře známá je také pasáž, která popisuje Rouen.

Vraťme se ale ke styčným bodům života autora a jeho postavy. Oba muži přicházejí do Paříže v tíživé finanční situaci, nacházejí si zaměstnání v kanceláři a spíše tak živoří. Oba přecházejí na novinařinu a celkem snadno a rychle dosahují úspěchu, oba pronikají do společnosti, navštěvují salóny, stěhují se do lepších a lepších pařížských čtvrtí, oba střídají ženy a mají k nim kontroverzní vztah. Oba navštěvují všechna tehdy módní místa, jako jsou *Folies Bergère*, Boulogneský lesík či slavné kavárny na *boulevard des Italiens*, oba se znají s mnoha známými a vlivnými osobnostmi své doby.

Další spojnicí mezi životem autora a osudy jeho postavy je pobyt v severní Africe. V době napadení Tunisu Francií byl Maupassant zvláštním zpravodajem deníku *Le Gaulois*. Cílem jeho opakovaných dlouhých pobytů v Tunisu bylo sbírat materiál pro tematické sloupky, jejichž účelem bylo kritizovat francouzskou koloniální politiku v Tunisu. Stejně tak Georges Duroy začíná svou novinářskou kariéru sérií článků pojednávajících o jeho pobytu v Maroku, nazvaných *Souvenirs d'un chasseur d'Afrique* a zabývajících se tématem koloniální politiky.

Maupassant sice upozorňoval, že *Miláček* není románem autobiografickým, nicméně žertem někdy odkazoval na Flaubertův výrok „Paní Bovaryová jsem já“ prohlášením „Miláček jsem já“ a v dedikacích se jako Miláček sám podepisoval.

Autor však nevložil inspiraci vlastním životem pouze do postavy Georgese Duroye. Jeho názory a pocity najdeme i jinde v díle. Kromě rozporuplného vztahu k ženám, o němž se ještě zmíníme, jde především o Maupassantovy trýznivé úzkostné stavy vyplývající ze smrtelnosti člověka. Guy trpěl náhlými zvraty nálad, byl stíhán depresemi, záchvaty úzkosti, strachem ze smrti a nejrůznějšími fantomy a halucinacemi, dokonce se pokusil o sebevraždu. Tyto psychické problémy mohly být způsobeny jistou dědičnou zátěží, všeobecnými náladami konce století či četbou Schopenhauera, ale byly především objektivně posilovány neustále se horšícím zdravotním stavem - Maupassant onemocněl syfilidou. Trpěl urputnými bolestmi očí, které mu někdy téměř nedovolily psát, a četnými dalšími zdravotními potížemi. Trpící spisovatel se pokoušel najít útěchu v éteru, čímž se bludný kruh uzavřel. Děsivá úzkost a strach ze smrti se prolínají celým Maupassantovým dílem, zvláště patrné jsou v některých jeho fantastických povídkách. V *Miláčkovi* toto téma dobře ilustruje například působivý monolog Norberta de Varenne:

s. 134: «La vie est une côte. Tant qu'on monte, on regarde le sommet, et on se sent heureux ; mais, lorsqu'on arrive en haut, on aperçoit tout d'un coup la descente, et la fin, qui est la mort. Ça va lentement quand on monte, mais ça va vite quand on descend. A votre âge, on est joyeux. On espère tant de choses, qui n'arrivent jamais d'ailleurs. Au mien, on n'attend plus rien...que la mort. ...Il arrive un jour, voyez-vous, et il arrive de bonne heure pour beaucoup, où c'est fini de rire, comme on dit, parce que derrière tout ce qu'on regarde, c'est la mort qu'on aperçoit....Moi, depuis quinze ans, je la (la mort) sens qui me travaille comme si je portais en moi une bête rongeuse. Je l'ai sentie peu à peu, mois par mois, heure par heure, me dégrader ainsi qu'une maison qui s'écroule. Elle m'a défiguré si complètement que je ne me reconnais pas....Elle m'a pris ma peau ferme, mes muscles, mes dents, tout mon corps de jadis, ne me laissant qu'une âme désespérée qu'elle enlèvera bientôt aussi.....Et maintenant je me sens mourir en tout ce que je fais. Chaque pas m'approche d'elle, chaque mouvement, chaque souffle hâte son odieuse besogne. Respirer, dormir, boire, manger, travailler, rêver, tout ce que nous faisons, c'est mourir. Vivre enfin, c'est mourir ! «

Doslova všudypřítomná je pak smrt na konci první části románu, kde se nejprve Duroy setkává s myšlenkou na smrt před obávaným soubojem a poté následuje pasáž popisující Forestierovu agónii.

Dalším důležitým tématem, které se line celým Maupassantovým dílem, jsou ženy, jejich úloha v životě muže a také manželství a nevěra. Zde se výrazně odráží autorova osobní životní zkušenost. Manželství Maupassantových rodičů nebylo šťastné - brzy po sňatku se objevily rozpory, otcovy milostné avantýry a následoval rozchod. Poté vyrůstal Guy, který byl svědkem výbušných manželských scén, pouze s matkou a bratrem Hervém. O manželství se proto Maupassant vyjadřuje s velkou hořkostí a ve svých dílech popisuje pouze sňatky nefunkční, formální, plné nevěry, zášti, pohrdání nebo oportunistu. Ani autor sám nebyl schopen navázat trvalý plnohodnotný vztah. Pouštěl se však v hojné míře do vztahů náhodných a chvilkových. Ženy pro něj byly především objektem fyzické přitažlivosti a touhy. Zvláštní a v určitém smyslu výsadní úlohu žen u Maupassanta dokazuje právě *Miláček*. Bez nich by se postava Georsege Duroye nemohla stát tím, čím se stala.

Manželství implikuje u Maupassanta nevěru, které se nelze vyhnout v žádném vztahu a za níž stojí vždy žena. Skutečná láska neexistuje. A pokud ano, přináší člověku jen samotu a utrpení. Takovou cenu platí za své vzplanutí i paní Walterová.

Zmínili jsme již téma životní úzkosti a téma žen, manželství a nevěry. Těmi se Maupassant inspiroval ve svém osobním životě. Za zmínku však stojí ještě jedno téma a tím jsou peníze. Inspirací zde byly dobové poměry a tehdejší společnost jako taková.

Téma peněz, jejich vlivu a moci, téma nelítostného kapitalismu a špinavého politikářství, téma provázanosti politiky a tisku, to vše úzce souvisí s vývojem společnosti v 19. století, především pak v jeho druhé polovině. Prudký rozvoj měst, průmyslu a obchodu s sebou přináší zrod tzv. finanční aristokracie, jejíž moc roste zejména po roce 1830, kdy finanční buržoazie přebírá klíčové pozice ve vládě. Jedním z hlavních kritérií úspěchu je zisk a výnos. V Duroyovi vytváří Maupassant prototyp pokryteckého zbohatlíka průměrných kvalit, jehož snadným a dokonalým úspěchem kritizuje stav soudobé politické situace a společenských poměrů.

*Miláček* vyznívá velice kriticky navzdory tomu, že Maupassant jako autor je bezpochyby objektivním vypravěčem. Z románu je zřejmé, že si Maupassant o stavu společnosti, v níž se denně pohyboval, nedělal žádné iluze. Ústy Charlese Forestiera se o ní například vyjádřil takto:

**s. 22: Ça n'est pas difficile de passer pour fort, va; le tout est de ne pas se faire pincer en flagrant délit d'ignorance. On manœuvre, on esquivé la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire. Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants comme des carpes.**

Společnost, jak ji zobrazuje, je povrchní a pokrytecká, vidí jen peníze, posty a tituly. Proto také například paní Forestierová, stejně jako Laura de Maupassantová, touží po šlechtickém přídomku „de“ a umně si ho dokáže opatřit, když požádá po sňatku Duroye, aby změnil své jméno na Du Roy de Cantel.

Tím, že se Maupassant zabýval ve svém díle touto „lepší“ společností, jejíž prostředí, mravy a zvyky dobře znal, dodával mu na autenticitě a věrohodnosti. Ty jsou základním předpokladem pro vytvoření iluze reality, o níž ve svém díle usiloval. Tou se také



odlišoval od naturalistů, jejichž cílem byla „holá“ pravdivost. A jak chtěl této „iluze reality“ dosáhnout? Kromě toho, že Maupassant zobrazované prostředí dokonale znal - sám chodil po pařížských bulvárech, navštěvoval salóny a nejrůznější podniky, docházel do redakcí deníků,... - dokázal ho navíc citlivě pozorovat a jednotlivými náznaky vystihnout jeho podstatu. Proto se často hovoří o síle Maupassantova charakterizačního detailu. Ten dodává celému příběhu autentičnost, a vytváří tak zdání skutečnosti. Více o důležitosti detailu v *Miláčkovi* viz dále.

Zvláštní podskupinou těchto detailů jsou místní, cenové a jiné zdánlivě nepodstatné konkrétnosti. Ty celý příběh pevně zakotvují v dobovém reálu a výrazně tak napomáhají autorovu literárnímu záměru. Sám Maupassant tvrdil, že psal postavu Duroye tak, aby měl každý čtenář pocit, že ho může potkat na ulici. Povšimněme si například úryvku, kde Maupassant popisuje Duroyovu finanční situaci:

**s. 15 : Il réfléchit que le repas du matin étant de vingt-deux sous, au lieu de trente que coûtaient ceux du soir, il lui restait, en se contentant des déjeuners, un franc vingt centimes de boni, ce qui représentait encore deux collations au pain et au saucisson, plus deux bocks sur le boulevard.**

Zatímco dobovému čtenáři zprostředkovalo toto zakotvení v realitě další rovinu vnímání díla, čtenáře současného může do určité míry zatěžovat a zatemňovat mu děj. Současný český čtenář nebude například zcela jistě obeznámen s francouzskou měnou 19. století, a tak by u něj paralelně se vyskytující franky, louisdory, zlatáky, stříbrňáky, sous a podobně mohly vyvolat jisté zmatení a odvést tak pozornost od díla samotného. Stejně by tomu mohlo být i s některými místními reáliemi. Překladaťel tedy musí nalézt způsob, jak tyto odkazy na dobové reálie českému čtenáři zprostředkovat a respektovat přitom jak požadavek důrazu na detail a skutečný život, tak i čtivost a srozumitelnost díla. O překládání reálií viz kap. 6.6.

V románu se vyskytují také okrajová témata a dílčí motivy. Zmíňme například autorův zvláštní vztah k zrcadlům a zrcadlenému obrazu, který se prolíná celým dílem a má v *Miláčkovi* svou symboliku. Tyto další motivy již však nemají zásadní dopad na vlastní děj románu a na jeho stylistické zpracování, pro nedostatek místa se jimi proto nebudeme dále zabývat. V této kapitole jsme se soustředili na témata, jejichž znalost je důležitá

pro správnou stylistickou analýzu originálu a následné srovnání překladů. Maupassantův literární styl totiž zachovává na první pohled zdání objektivitu, autorovy životní postoje a zkušenosti se však v textu přesto odrážejí, a to mnohdy v téměř nepostřehnutelných náznacích. Formálně tyto náznaky do textu často pronikají pomocí kontextového zapojení výrazů a aktivovaných konotací, často fungují pouze na podvědomé rovině, a právě proto si jazyková analýza románu vyžaduje předcházející podrobný tematický rozbor.

## 5.2 Stylistická analýza

### 5.2.1 Vnitřní organizace románu

*Miláček* se vyznačuje pečlivou vnitřní výstavbou. Skládá se z osmnácti kapitol rozdělených do dvou částí. První část má kapitol osm, druhá deset. První část seznamuje čtenáře s hlavní postavou, Georgesem Duroyem, a zpravuje ho o jeho prvních novinářských pokusech a prvních kariérních i dobovatelských úspěších. Druhá část, která je o něco dynamičtější, omezuje děj na několik zásadních bodů Duroyova společenského vzestupu a klíčových milostných scén. Děj má od začátku do konce relativně prudký spád, není zpomalován dlouhými popisnými pasážemi ani epizodními příběhy.

Jednotlivé kapitoly jsou přibližně stejně dlouhé, což vyplývá už ze skutečnosti, že román poprvé vycházel časopisecky na pokračování. První větou nová kapitola zpravidla navazuje na kapitolu předcházející, často po uplynutí určitého časového úseku; končí zpravidla emocionálně laděným předjímáním budoucnosti, buď Duroyovým vnitřním rozhodnutím týkajícím se budoucna nebo příslibem, který mu skýtá nějaká událost.

Odstavce jsou relativně krátké, což usnadňuje orientaci v textu, a tím i jeho vnímání. Mezi formálním členěním na odstavce a členěním obsahovým u Maupassanta existuje výrazná shoda, odstavce slouží často ke změně perspektivy. Podívejme se např. na následující úryvek:

**s. 50: Il se mit au lit, souffla la lumière, et s'endormit presque aussitôt.**

**Il se réveilla de bonne heure, comme on s'éveille aux jours d'espérance vive ou de souci, et, sautant du lit, il alla ouvrir sa fenêtre pour avaler une bonne tasse d'air frais, comme il disait.**

Les maisons de la rue de Rome, en face, de l'autre côté du large fossé du chemin de fer, éclatantes dans la lumière du soleil levant, semblaient peintes avec de la clarté blanche. Sur la droite, au loin, on apercevait les coteaux d'Argenteuil, les hauteurs de Sannois et les moulins d'Orgemont dans une brume bleuâtre et légère, semblable à un petit voile flottant et transparent qui aurait été jeté sur l'horizon.

Duroy demeura quelques minutes à regarder la campagne lointaine, et il murmura: "Il ferait bougrement bon, là-bas, un jour comme ça. " Puis il songea qu'il lui fallait travailler, et tout de suite, et aussi envoyer, moyennant dix sous, le fils de sa concierge dire à son bureau qu'il était malade.

Il s'assit devant sa table, trempa sa plume dans l'encrier, prit son front dans sa main et chercha des idées. Ce fut en vain. Rien ne venait.

Il ne se découragea pas cependant. Il pensa: "Bah, je n'en ai pas l'habitude. C'est un métier à apprendre comme tous les métiers. Il faut qu'on m'aide les premières fois. Je vais trouver Forestier, qui me mettra mon article sur pied en dix minutes."

Et il s'habilla. Quand il fut dans la rue, il jugea qu'il était encore trop tôt pour se présenter chez son ami qui devait dormir tard. Il se promena donc, tout doucement, sous les arbres du boulevard extérieur.

První odstavec je tvořen jedinou větou. Je přerušen, protože dochází k časovému posunu, dozvídáme se, jak se Miláček vzbudil. Následující odstavec je opět tvořen jedinou větou, přerušen je změnou perspektivy. Do této chvíle jsme postavu sledovali zvnějšku, nyní se díváme jejíma očima z okna. Další odstavec se vrací k postavě, interní vypravěč nám sděluje její myšlenkové pochody. Nový odstavec přichází spolu s novou polohou postavy v místnosti. Duroy usedá za stůl a dává se do psaní. Snaží se bezvýsledně. Nový odstavec nám sděluje, jak se Duroy rozhodl svůj problém vyřešit. V následujícím odstavci již vidíme Duroye odcházet z bytu.

Z výše uvedeného úryvku je patrné, jak užití krátkých odstavců text „zrychluje“ a dodává mu dramatickosti. Tato vlastnost koresponduje přímo s povahou děje, který má v románu skutečně rychlý spád. Způsob, jakým Maupassant pracuje s odstavcem, ho odlišuje od „klasické“ podoby naturalistického, respektive realisticko-naturalistického románu, který

pracuje spíše pomocí souvětí. Maupassant zvoleným přístupem předběhl svou dobu, neboť využíval v zásadě techniky filmového střihu.

V textu románu se vyváženě střídají pasáže vypravěčského partu s pasážemi dialogovými. Výraznou část pásma vypravěče tvoří poměrně strohé vyprávění, které je také hlavním motorem posouvajícím děj kupředu. Za zmínku však stojí také popisy, které jsou u Maupassanta dosti krátké, jen ojediněle lze hovořit o celých popisných pasážích, zato jsou však přesné a působivé. Věnujeme jim proto samostatnou podkapitolu. Dialogy, které jsou také velice důležitou součástí románu, se budeme zabývat později v souvislosti s jejich překladem.

Co se týče formální podoby Maupassantových souvětí, je třeba podotknout, že text je značně plastický, střídají se v něm krátká a dlouhá souvětí, což mu dodává rytmus a přirozený spád. Autor často užívá souřadných spojení, juxtapozic, hojně se také vyskytují výčty a postupné rozvíjení, často spojené s významovou gradací členů výčtu. Základním rysem Maupassantovy syntaxe je pak sevřenost výrazu daná koncizním, v zásadě novelistickým stylem.

### 5.2.2 Vypravěč

*Miláček* je románem vyprávěným v er-formě neutrálním, „neúčastným“ vypravěčem. Děj se soustředí na centrální postavu Georgese Duroye, který je přítomen ve všech scénách. V první části je také Duroy jedinou postavou, jejíž úvahy a pocity jsou čtenáři známy. K ostatním postavám má čtenář přístup pouze skrze vnímání Duroyovo či skrze vypravěče, který by se dal označit jako kvazi vševědoucí. Zná totiž všechna fakta, nicméně čtenáři poskytuje pouze vnější popisy, tedy vzhled a chování postav. Děj tak exponuje jakoby z Duroyovy perspektivy, čímž se Maupassant-vypravěč liší například od Zoly-vypravěče, jehož pohled je od vnímání jednotlivých postav v textu jasně oddělen.

Ve druhé části románu již čtenář proniká i do dalších postav. Dalo by se tedy říci, že v první části je vypravěč spíše interní, zatímco v části druhé se mění ve vypravěče ukazujícího a exponujícího. Kromě vnitřních monologů, které do vypravěčského partu nepatří, přibližuje vypravěč postavy jednak prostým náhledem vypravěče, jednak také pomocí polopřímé řeči. Ta je velice užitečným stylistickým prostředkem, neboť text

syntakticky zjednodušuje a odlehčuje. V následujícím úryvku nacházíme kombinaci obou postupů, první je vyznačen kurzívou, druhý podtržením:

**s. 17 : *Il avait envie maintenant de gagner les Champs-Élysées et l'avenue du Bois-de-Boulogne pour trouver un peu d'air frais, sous les arbres ; mais un désir aussi le travaillait, celui d'une rencontre amoureuse.***

#### **Comment se présenterait-elle ?**

Pro překlad do češtiny je důležité si výskyt polopřímé řeči uvědomit, aby se zabránilo interferencím vyplývajícím z odlišných gramatických pravidel pro vyjadřování souslednosti časové v obou jazycích.

### 5.2.3 Popisy

Zaměříme se nyní na Maupassantovy popisy. Již jsme zmínili, že popisné pasáže jsou často velice krátké, vzniklý obraz je však vždy velice přesný. Autor toho docílí pomocí pečlivě volených detailů, které působí jako jakási významová zkratka. Proto bývá Maupassantův styl často označován jako strohý a úsporný a často se také zmiňuje jeho charakterizační detail. Tyto stylistické vlastnosti jsou charakteristické především pro povídky a novely, můžeme tedy říci, že v tomto směru používá Maupassant v *Miláčkovi* některých novelistických postupů.

Pojďme se na popisy podívat blíže.

Popisy osob jsou v *Miláčkovi* klasické v tom smyslu slova, že často postupují zvenčí dovnitř. Přes základní vzhled postupuje Maupassant pomocí několika pečlivě volených detailů až k charakterovému popisu či celkovému dojmu:

**1) s. 28 : C'était une grosse brune à la chair blanchie par la pâte, à l'oeil noir, allongé, souligné par le crayon, encadré sous des sourcils énormes et factices. Sa poitrine, trop forte, tendait la soie sombre de sa robe; et ses lèvres peintes, rouges**

comme une plaie, lui donnaient quelque chose de bestial, d'ardent, d'outré, mais qui allumait le désir cependant.

Detaily jsou často voleny tak, aby zasáhly více smyslů. Smyslová komplexnost je u Maupassanta velice důležitá, vedoucí úlohu hraje zrak, velice důležitý je ale také čich. Následující popis paní Forestierové poskytuje zrakové, čichové i hmatové vjemy. V ukázce jsou od sebe jednotlivé smysly graficky odlišeny - čich prostým, hmat tečkovaným podtržením, zrak kurzívou:

2) s. 53 : Elle avait l'air chez elle devant cette table de travail, à l'aise comme dans son salon, occupée à sa besogne ordinaire. Un parfum léger s'envolait du peignoir, le parfum frais de la toilette récente. Et Duroy cherchait à deviner, *croyait voir le corps jeune et clair, gras...et...chaud, doucement enveloppé dans l'étoffe moelleuse.*

Častým znakem maupassantovského detailu je skutečnost, že sice primárně odkazuje na nějaký vnější prvek, ale zároveň poukazuje i na určitý charakterový rys postavy. Tento účinek můžeme vidět například již v úryvku č. 1, v němž jsou rty prostitutky Ráchel přirovnávány k rudé otevřené ráně. Metonymicky se tak z její postavy stává jakási „masožravá rostlina“. Možná právě tato provázanost činí detail u Maupassanta tak mocným. Podívejme se například na samotnou postavu Miláčka:

3) s. 16 : Il marchait ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards, la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval; et il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route. Il inclinait légèrement sur l'oreille son chapeau à haute forme assez défraîchi, et battait le pavé de son talon. Il avait l'air de toujours défier quelqu'un, les passants, les maisons, la ville entière, par chic de beau soldat tombé dans le civil.

Zprvu odkazují jednotlivé detaily na Duroyovu vojenskou minulost. Počínaje výrazem *brutalement* se však popisné prvky začínají vztahovat kromě Duroyova vzezření i na jeho povahové rysy. Odstrkuje ostatní z cesty a sám sleduje bezohledně své zájmy. Tento popis graduje slovesem *battre*. Poté se popis posouvá přímo dovnitř postavy, výraz *défiar* podtrhuje tuto druhou rovinu popisu. Hned na první straně má tak čtenář před sebou Miláčkovu charakteristiku, která předznamenává celý děj.

Podobné případy jsou v zásadě podskupinou popisů, které se postupně nenápadně posouvají z jedné roviny do druhé. Kromě posunu z roviny fyzické do roviny psychické jde často o posun od konkrétní do symbolické. Výsledného efektu Maupassant docíluje tím, že výrazy, jimiž rozvíjí popis, volí tak, aby se jim promyšleným způsobem postupně mírně posouvaly konotace a obměňovaly jednotlivé sémantické složky. Pro odhalení tohoto stylistického prostředku je v některých případech nutný předcházející tematický rozbor a alespoň částečná znalost osoby autora. Ukažme si tento princip na následujícím úryvku:

**4) s. 200 : Ces lueurs s'éteignaient peu à peu, devenaient foncées, s'assombrissant tristement. Et la campagne se noyait dans le noir, avec ce frisson sinistre, ce frisson de mort que chaque crépuscule fait passer sur la terre.**

Mezi výrazy popisujícími prostý soumrak se náhle objeví výraz *tristement*, v další větě následuje *frisson sinistre* a hned za ním *la mort*. Postupně se tak z běžného západu slunce stává symbol smrti.

Podobná situace nastala i v následujícím úryvku:

**5) s. 42 : Et le jeune homme, plus maître de lui, considéra avec attention l'appartement. Il n'était pas grand; rien n'attirait le regard en dehors des arbustes; aucune couleur vive ne frappait; mais on se sentait à son aise dedans, on se sentait tranquille, reposé; il enveloppait doucement, il plaisait, mettait autour du corps quelque chose comme une caresse.**

Ve světle závěrečného výrazu *caresse*, jímž tento krátký popis gradoval a který čtenáři poskytl fyzický vjem, dostávají předcházející výrazy téměř smyslný nádech. V úryvku dochází k jemnému posunu směrem od popisu bytu, v němž se člověk cítí uvolněně, k popisu jakéhosi vábívého příslibu, jehož se v něm Duroyovi dostává.

Podíváme-li se na výše uvedené úryvky, shledáme, že u příkladů č. 1,4 a 5 je nezbytné, aby překladatel opřel svůj překlad o předcházející tematický rozbor.

Mezi další stylistické prostředky, které se v *Miláčkovi* poměrně často vyskytují, patří dále např. graduující výčet a také *metonymie*, oba můžeme vidět vyznačené v následujícím úryvku:

**6) s. 29: Ils sortirent, et furent aussitôt entraînés dans le courant des promeneurs. Pressés, poussés, serrés, ballottés, ils allaient, ayant devant les yeux *un peuple de chapeaux*.**

#### 5.2.3.1 Přirovnání

Velice častým stylistickým prostředkem jsou v románu také přirovnání, kterých se tu vyskytuje celá škála. Navzájem se liší formální podobou, typem obraznosti i jazykovou originalitou.

Formálně se například v textu vyskytují klasická přirovnání typu *comme+subst.*, dále větná přirovnání napojená spojkou *comme si* a přirovnání pomocí sloves *sembler* a *paraître* či pomocí výrazu *avoir l'air de* apod.

Co se obsahové podoby týče, poměrně častá jsou přirovnání personifikující:

**s. 46 : Au-dessous de lui, dans le fond du trou sombre, trois signaux rouges immobiles avaient l'air de gros yeux de bête; et plus loin on en voyait d'autres, et encore d'autres, encore plus loin.**

**s. 49 : Le sifflet strident d'une locomotive qui, sortie toute seule du tunnel, comme un gros lapin de son terrier, et courant à toute vapeur sur les rails, filait vers le garage des machines, où elle allait se reposer, le réveilla de son songe.**



Ta tvoří součást přirovnání inspirujících se vnější podobností obrazu a popisované skutečnosti.

Další velkou skupinou jsou přirovnání na bázi metonymie, tedy vnitřní podobnosti. Ne náhodou použil v následujících úryvcích Maupassant k přirovnání dravce a lovu:

s. 197 : Il avait saisi la tête de sa main droite glissée derrière elle, et il la tournait vers lui. Puis il se jeta sur sa bouche comme un épervier sur une proie.

s. 15: Comme il portait beau par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familier, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier.

Jednou z dalších sémantických skupin jsou ženy:

s. 85 : Puis, après le potage, on servit une truite rose comme de la chair de jeune fille; et les convives commencèrent à causer.

s. 88 : Ce fut le moment des sous-entendus adroits, des voiles levés par des mots, comme on lève des jupes,...

Z hlediska obsahového jsou dále zajímavá přirovnání, pro něž Maupassant sáhl do běžného života obyčejných lidí. Hovoříme-li totiž o tom, že Maupassantův styl je prostý a srozumitelný, je to i zásluhou těchto přirovnání, která dokonale vystihují konkrétní situace, aniž by kladla vysoké nároky na interpretaci:

s. 156 : Il apprenait cela comme les enfants apprennent leurs leçons, en le murmurant à satiété pour se le bien graver dans la tête. "Quand on commandera feu, j'élèverai le bras."

s. 81 : Elle parlait toujours, semant en chaque phrase cet esprit facile dont elle avait pris l'habitude, comme un ouvrier saisit le tour de main qu'il faut pour accomplir une besogne réputée difficile et dont s'étonnent les autres.

Jednotlivé obrazy se liší i jazykovou originalitou. Najdeme tu přirovnání vcelku všední:

s. 150 : Il faisait triste comme dans un tombeau.

ale i obrazy nápadité

s. 119 : Et chacune donna son avis sur cette entrée en scène de la gelée à Paris; puis elles exprimèrent leurs préférences dans les saisons, avec toutes les raisons banales qui traînent dans les esprits comme la poussière dans les appartements.

a originální rozvinuté obrazy :

s. 120 : Elle était un peu trop grasse, belle encore, à l'âge dangereux où la débâcle est proche. Elle se maintenait à force de soins, de précautions, d'hygiène et de pâtes pour la peau. Elle semblait sage en tout, modérée et raisonnable, une de ces femmes dont l'esprit est aligné comme un jardin français. On y circule sans surprise, tout en y trouvant un certain charme. Elle avait de la raison, une raison fine, discrète et sûre, qui lui tenait lieu de fantaisie, de la bonté, du dévouement, et une bienveillance tranquille, large pour tout le monde et pour tout.

Je zajímavé chvíličku se u přirovnání zastavit. Zdá se totiž, že v *Miláčkovi* tyto stylistické prostředky suplují klasické obrazné vyjádření v podobě metafor a metonymií. Můžeme se tedy ptát, proč Maupassant rezignoval na metaforická vyjádření a „rozepsal“ je explicitně do přirovnání, kterým bývá obvykle přisuzována nižší stylistická hodnota. Můžeme vyjádřit domněnku, že chtěl text „zprůhlednit“ a zajistit si tak účinek na skutečně každého čtenáře.

Pro překlad jsou výše zmíněné stylistické prostředky úkolem snadným i obtížným. Snadným, protože je Maupassantův styl velmi přístupný a srozumitelný, obtížným, neboť tato srozumitelnost není výrazem obyčejnosti, nýbrž rafinovanosti, a ta musí být zachována i v překladu. Zároveň je třeba si uvědomit cílené užití konkrétních obrazů, a to především v souvislosti s tematickou analýzou. V překladu nelze volit pouze funkčně ekvivalentní

přirovnání, ale je třeba dbát na výslednou podobu konkrétního obrazu a na veškeré konotace, které může tento obraz vyvolávat.

### 5.2.3.2 Maupassant - impresionista

Maupassant bývá také často označován za spisovatele impresionistického. Světlo a jeho různé odstíny hrají u autora skutečně výraznou úlohu. Vždy, když Maupassant hovoří o světle, dokonale odliší, zda jde o světlo přirozené, či umělé, ranní, či večerní, zimní, či letní, jasné, či matné apod. Světlo má také u něj mnoho přívlastků, např. *éclatante, crue, abondante, calme, pauvre, oblique, jaune, blanche, rougeâtre, sèche, mouvante, tremblotante, douce* a jiné. Popisy světla patří v *Miláčkovi* k jazykově nejpestřejším:

**s. 169 : Dès qu'on eut fini de manger, Duroy, sous prétexte de fatigue, se retira dans sa chambre, et, accoudé à sa fenêtre, il regardait la pleine lune au milieu du ciel, comme un globe de lampe énorme, jeter sur les murs blancs des villas sa clarté sèche et voilée, et semer sur la mer une sorte d'écaille de lumière mouvante et douce.**

Podtržením jsou v textu vyznačeny přívlastky vztahující se ke světle, kurzívou pak přirovnání, ve druhém případě se jedná spíše o metaforu.

Důležitou úlohu hraje u Maupassanta také mlha, tedy rozostřený obraz, typický právě pro impresionisty. Často v textu najdeme výrazy jako *brume, brouillard, nuage, voile, buée* a jiné.

**s. 50 : Sur la droite, au loin, on apercevait les coteaux d'Argenteuil, les hauteurs de Sannois et les moulins d'Orgemont dans une brume bleuâtre et légère, semblable à un petit voile flottant et transparent qui aurait été jeté sur l'horizon.**

I v tomto úryvku nacházíme výraz *brume* rozvitý dvěma přívlastky a metaforickým přirovnáním.

V neposlední řadě můžeme styčné body Maupassantova stylu s impresionismem shledávat v lexikálních odkazech na výtvarné umění:

s. 165 : Et, tout au loin, fermant l'horizon de l'autre côté du golfe, au-dessus de la jetée et du beffroi, une longue suite de montagnes bleuâtres dessinait sur un ciel éclatant une ligne bizarre et charmante de sommets tantôt arrondis, tantôt crochus, tantôt pointus, et qui finissait par un grand mont en pyramide plongeant son pied dans la pleine mer.

s. 50 : Les maisons de la rue de Rome, en face, de l'autre côté du large fossé du chemin de fer, éclatantes dans la lumière du soleil levant, semblaient peintes avec de la clarté blanche.

## 6 Analýza překladů

### Jindřicha Hořejšího, Břetislava Štorma a Dany Melanové

#### 6.1 Úvod

Kapitola *Analýza překladů Jindřicha Hořejšího, Břetislava Štorma a Dany Melanové* tvoří stěžejní část této práce. Analýza vyplývá částečně z rozboru originálu, především však z excerptce. Zvolenou metodou je metoda excerptce a klasifikace ad hoc, budeme se proto zabývat pouze kritikou vybraných překladových jevů tak, jak vyplynou z excerptce, nikoli komplexní analýzou podle konkrétního modelu.

Popisované jevy budeme demonstrovat na konkrétních příkladech. Ty uvedeme nejprve vždy v originálním znění citovaném podle vydání z roku 1983, posléze v překladu J. Hořejšího z roku 1933, v překladu B. Štorma z roku 1968 a naposledy v překladu D. Melanové z roku 1999.

Analýzu zahájíme rozбором syntaktických struktur a jejich překladů. Styl originálu je totiž velice přesný a koncizní, což by mohlo v překladu do češtiny představovat potíže. Následně se zaměříme na obrazná vyjádření. Ta tvoří vedle konciznosti další výrazný prvek Maupassantova autorského stylu, jejich přesný převod je proto pro zachování stylu originálu velice důležitý.

Další fází bude rozbor dialogů, které hrají v románu také důležitou úlohu. Hlavním kritériem pro posouzení překladu zde bude mluvnost, neboť ta je pro Maupassantovy dialogy zásadní. V další kapitole se zaměříme na některé jednotlivosti týkající se lexika, které vyplynuly z excerptce a jsou pro analýzu překladu nějakým způsobem relevantní. V závěru srovnání se podíváme, jakým způsobem překladatelé nakládali s reáliemi a dobovým kontextem.

Pro větší přehlednost uvedeme na konci každé kapitoly dílčí shrnutí poznatků a závěrů. Analýza by měla ukázat, zda překlady vyhovují dobovým překladovým normám a jaké zvolili překladatelé postupy a strategie. Pokusíme se posoudit vliv dobové normy překladové, jazykové a politicko-kulturní a specifický přístup jednotlivých překladatelů.

Při analýze Hořejšího překladu budeme v zásadě vycházet z následující premisy. V době po první světové válce je česká kultura s francouzskou ve velice úzkém kontaktu, udržují se bohaté kulturní styky, mnoho českých umělců a spisovatelů pobývá v Paříži a jinde ve Francii, všemu napomáhá také tehdejší politická orientace. Zkrátka v Čechách se za první republiky k Francii vzhlíželo a nejrůznější kulturní sféry se otevřely jejímu vlivu.

Lze proto očekávat, že se tak výrazný vliv promítne nějakým způsobem i do jazykové oblasti, a to tím spíše, že případná tehdejší jazyková „autocenzura“ směřovala zcela jinak. Český národ se právě osvobodil zpod rakousko-uherské nadvlády, která téměř vymýtila jeho národní jazyk, obával se tedy především vlivu jazykové oblasti německé. Galicismy měly ty nejlepší předpoklady stát se výrazy „módními“.

V Levého *Českých teoriích překladu* se dozvídáme, že *estetická norma našeho překladatelství v období mezi oběma válkami byla ...dost složitá a připouštěla značné rozpětí stylistických prostředků* (Levý, 1996, s. 222). Levý zmiňuje existenci Fischerovy substituční teorie, která byla v meziválečném období velice vlivná, přičemž J. Hořejšího staví vůči Fischerovi do opozice: *Všichni současníci O. Fischera, J. Zaoralka a B. Mathesia nesdíleli jejich theoretické stanovisko. I v překladatelské anketě z roku 1928 obhajují reprodukční přesnost Jindřich Hořejší a František Bíbl* (Levý, 1996, s. 236). Lze tedy očekávat přesnost převodu významu. Navíc coby autor původní poezie má Hořejší předpoklad úspěšně vystihnout Maupassantovu charakteristickou poetiku a coby překladatel divadelních her zase s lehkostí stylizovat dialogy.

Co se týče překladu B. Štorma, lze očekávat výrazný posun k současné normě, především co se týče otázek čistě jazykových. Vzhledem k tehdejší politické orientaci můžeme také předpokládat jistý odklon od originálu oproti předválečným překladům, konkrétně vyhýbání se narážkám na výchozí kulturu a jazyk. Zajímavé bude zaměřit se na možnou interpretaci díla související právě s kulturně-politickým kontextem tehdejší doby. Lze očekávat, že překlad B. Štorma coby zkušeného překladatele bude splňovat základní požadavky na kvalitu překladu, stejně tak jako specifické požadavky dobových norem.

Zajímavé bude, jakým způsobem se k po desetiletí vládnoucímu a etablovanému překladu B. Štorma postavila D. Melanová, navíc první žena mezi překladateli tohoto románu, v zásadě velice mužského. Na straně jedné je Melanová zkušená překladatelka francouzské beletrie, na straně druhé je její překladatelský záběr napříč žánry a časovým zařazením překládaných děl natolik široký, že bude zajímavé podívat se, zda v jejím překladu nedojde k částečně nivelizaci tolik pečlivého a přesného Maupassantova stylu.

## 6.2 Překlady z pohledu syntaxe

### 6.2.1 Úvod

Ve stylistické analýze originálu jsme opakovaně zmiňovali sevřenost a úspornost Maupassantova literárního výrazu. Tato vlastnost zřejmě úzce souvisí s autorovou novelistickou tvorbou a projevuje se jednak v rovině obsahové, jednak v rovině formální. V rovině syntaxe se jedná mimo jiné o užívání polovětných vazeb, které jsou u Maupassanta časté. Polovětné vazby text kondenzují a umožňují vtěsnání většího množství informací do jedné věty, což by mohlo působit problém při překladu. Proto začneme uvažování o překladu syntaxe právě jimi. Dále se v této kapitole budeme zabývat postmodifikovaným rozvíjením, které je ve francouzštině na rozdíl od češtiny dosti typické a které se v souvislosti s překladem také stává součástí autorova stylu, a některými dalšími otázkami, které vyplynuly z excerptce.

### 6.2.2 Polovětné vazby

Jsme si vědomi toho, že tvrzení ohledně polovětných vazeb a Maupassantova autorského stylu je poněkud diskutabilní, neboť polovětné vazby jsou velice běžným a hojně užívaným prostředkem ve francouzštině obecně. Jen obtížně můžeme dokázat, že je častý výskyt polovětných vazeb typičtější pro Maupassanta než například pro Zolu. Zde uváděné tvrzení, že polovětné vazby jsou součástí Maupassantova stylu, je založeno na excerptci románu a letném srovnání *Miláčka* se Zolovým románem *Germinal*. Tato namátková sonda ukázala, že Maupassant má často vyšší počet polovětných vazeb na stránku než Zola, a to i přesto, že má daleko méně popisných pasáží.

Čeština má v tomto směru omezenější možnosti než francouzština, navíc tíhne k vyjádření spíše verbálnímu. Mnohé polovětné vazby je tak při překladu z francouzštiny třeba řešit rozvolněním do věty. Je-li však hustota vyjádření prvkem charakteristickým pro text originálu, může mít přístup k překladu polovětných vazeb zásadní dopad na podobu autorského stylu v textu překladu.

Pod pojmem hustota se vlastně skrývají dva důležité prvky, jednak formální syntaktická kondenzace, jednak míra vyjádření mezivětných vztahů. První z nich čtenáři

informace jaksi opticky člení, druhý více či méně propojuje a zlogičťuje. Z hlediska autorského stylu jsou obě funkce velmi důležité.

Jindřich Hořejší měl situaci usnadněnou tím, že mohl bez problémů užívat tvarů přechodníku přítomného i minulého, který formálně odpovídá mnohým francouzským participiálním a gerundiálním vazbám a který byl tehdy běžnou normou jak v původní, tak v překladové literatuře. V době, kdy vznikal překlad Štormův, již používání přechodníků z českého jazyka do značné míry vymizelo. Štorm mohl v omezené míře využívat tvary přechodníku přítomného, přechodník minulý však již tehdy normou nebyl. Melanová měla v tomto ohledu situaci ještě obtížnější. Je proto zřejmé, že Štorm i Melanová museli dosti často přistoupit k rozvolnění vazeb do vět, případně volit jiná řešení ad hoc. Nadměrné rozvolňování samozřejmě text „ředí“ a mohlo by pozměnit jeho celkový styl. Zaměříme se proto nyní na způsob, jakým překladatelé k polovětným vazbám přistoupili.

Abychom mohli zkoumání překladů opřít o nějaká fakta, zpracovali jsme část excerpce statisticky, přestože je tento způsob pro rozbor umělecké literatury poněkud zrádný. Pomůže nám však získat určitý obraz z hlediska celku. Srovnání překladů šedesáti polovětných vazeb ukázalo, že u B. Štorma a D. Melanové oproti originálu a také oproti překladu J. Hořejšího výrazně narůstá počet vět. Podívejme se, jaká řešení a v jaké frekvenci překladatelé v analyzovaných úryvcích volili:

	Hořejší	Štorm	Melanová
přechodník	23	2	1
vyjádření větné	34	50	53
vyjádření jmenné	3	8	6

Z tabulky vyplývá, že B. Štorm a D. Melanová skutečně v drtivé většině případů volili větné vyjádření. Zároveň však vidíme, že i J. Hořejší přibližně v polovině případů rozvolňoval.

---

poznámka: Vzhledem k tomu, že jsme již přistoupili na zjednodušující „matematické“ srovnání překladů, je při této příležitosti zajímavé podívat se také na překlad infinitivů. Z kondenzačních možností, které nabízí české



sloveso, totiž infinitivy *vlastně jako jediné text nezkracují* (Grepl, 1996, s. 757), ponechávají tedy překladatelé možnost respektovat syntaktickou sevřenost originálu. Přístup jednotlivých překladatelů k překladu infinitivních konstrukcí jsme sledovali na čtyřiceti vzorcích:

	infinitiv	jmenné vyjádření	hlavní věta	vedlejší věta
Hořejší	12	6	1	21
Štorm	17	13	2	9
Melanová	16	7	7	10

tedy

	větně	nevětně
Hořejší	22	18
Štorm	11	30
Melanová	17	23

Z tabulky je patrné, že zatímco J. Hořejší v polovině případů infinitiv rozvolnil do vedlejší věty, „moderní“ překladatelé, se tomuto postupu bránili. Především u B. Štorma je na první pohled patrná snaha text zbytečně nerozvolňovat. Kde mu to situace jen trochu dovolila, ponechal infinitivní konstrukci, jinde se snažil využívat kondenzátory jiné povahy, především adverbialní a substantivní.

Otázkou zůstává, proč Hořejší infinitivy tak ochotně rozvádí do vět, a to na některých místech ne zcela pochopitelně a z dnešního hlediska proti přirozenosti češtiny:

**např. s. 72 Il essayait de ressaisir des bribes de souvenirs...**

*Hořejší s. 62 : Pokoušel se, aby si vzpomněl alespoň na některé ze svých myšlenek...*

*Štorm s. 57 : Pokoušel se zachytit droby vzpomínek...*

*Melanová s. 66: Pokoušel se vyvolat aspoň droby vzpomínek...*

Vraťme se ale k překladu participiálních vazeb. Polovětná vazba, která je na zbytek věty vázána pouze formálním napojením, ponechává značnou část významového vztahu nevyjádřenou. Při překladu do češtiny je však často nutné významový vztah explicitně vyjádřit, což někdy představuje volbu mezi několika možnostmi. Jakákoli syntaktická konkretizace je však nebezpečná, neboť „podsouvá“ čtenáři určitý výklad významových vztahů. Za zmínku proto stojí skutečnost, že tam, kde to bylo možné, volili Štorm a Melanová často vztah souřadný, zřejmě vědomi si implicitního charakteru polovětných vazeb. Oba byli při rozvolňování natolik obezřetní, že často napojovali

bezespoječně, Štorm pomocí čárky, Melanová na mnohých místech novou větou. Především Štorm byl pak v tomto přístupu velice důsledný. J. Hořejší byl naopak při rozvolňování nápadně explicitnější. Z více než poloviny nově vzniklých vět vytvořil věty vedlejší, nejčastěji věty časové a příčinné.

**s. 264: Ennuyé de ces scènes, et déjà rassasié de cette femme mûre et dramatique, il s'était simplement éloigné, espérant que l'aventure serait finie de cette façon.**

*Hořejší s. 252: Tyto výstupy ho omrzely, a poněvadž se již také nasytil této dozrálé a dramatické ženy, stranil se jí prostě, doufaje, že tímto způsobem se dobrodružství ukončí.*

*Štorm s. 243: Takové scény ho omrzely, nasytil se již také stárnoucí hysterické ženy, a prostě se jí vyhybal, doufaje, že dobrodružství tím skončí.*

*Melanová s. 266: Ty scény ho nudily, a protože se už nasytil té zralé, teatrální ženy, prostě se stáhl a doufal, že tímto způsobem celé dobrodružství skončí.*

**s. 72: Il emmagasina des idées, des réflexions, des jugements, des anecdotes, tout en marchant, et il monta jusqu'au bout de l'avenue des Champs-Élysées, où on ne voyait que de rares promeneurs, Paris étant vide par ces jours de chaleur.**

*Hořejší s. 62: Sbíral cestou myšlenky, reflexe, názory a anekdoty a došel až na konec avenue des Champs-Élysée, kde se procházelo nyní již jen velice málo lidí, neboť Paříž byla v těchto parných dnech prázdná.*

*Štorm s. 57: Celou cestu shromažďoval nápady, postřehy, úsudky a příběhy, došel tak na Elysejská pole, kde potkával jen málo lidí; Paříž byla v těch horkých dnech prázdná.*

*Melanová s. 66: V chůzi bromadil všemožné nápady, úvahy, úsudky, příběhy, a tak došel až na konec třídy Champs-Élysées, kde už bylo jen velmi málo chodců. Paříž byla díky vedrům vyldněná.*

**s. 66 : Il marchait lentement pour ne pas arriver avant neuf heures et demie, la caisse n'ouvrant qu'à dix heures.**

*Hořejší s. 55: Šel zvolna, aby tam nebyl před půl desátou, neboť pokladna se otvírala až o desáté.*

*Štorm s. 51: Šel pomaličku, aby nepřišel před půl desátou, pokladna se otvírá až v deset hodin.*

*Melanová s. 58: Krácel pomalu, aby nepřišel do úřadu před půl desátou, pokladna totiž otvírala až v deset hodin.*

---

poznámka: Tento příklad zároveň ukazuje, že při rozvolňování polovětné vazby je třeba obezřetně volit slovesný čas. Tím, že B. Štorm zvolil juxtaponované napojení věty, kterou přeložil přítomným časem, zasáhl do originálu, neboť úryvek posunul z pásma vypravěče do pásma postavy.

---

Ve výše uvedených úryvcích se J. Hořejší přiklání k jasnému zexplicitnění větných vztahů a ve všech třech případech vytváří vedlejší větu příčinnou. B. Štorm naopak volí všude nezávislé juxtaponované věty, čímž ponechává větné vztahy nevyjádřené. Z pohledu gramatiky jsou obě řešení zaměnitelná, z hlediska významu v zásadě také, neboť se v uvedených případech příčinný vztah jednoznačně nabízí jako nejlogičtější. Z hlediska literárního je však třeba poznamenat, že Hořejšího překlady jako by posilovaly svým explicitním charakterem úlohu vypravěče. Tento posun není příliš žádoucí, neboť, jak víme, Maupassant je vypravěčem „neúčastným“. Svědčí o tom například i relativně malý výskyt příčinných souvětí v románu. V tomto ohledu se J. Hořejší od originálu vzdálil.

Hořejšího výhodou však byla, jak již bylo řečeno, možnost využít přechodníkového tvaru, jíž také zhruba v polovině případů využil. Zhodnotit frekvenci přechodníků v jeho překladu z hlediska dobové normy je však obtížné. Základně lze však konstatovat, že přechodníky byly v češtině v době vzniku Hořejšího překladu normou a že Hořejší necítil nutnost jejich výskyt omezovat. Za důkaz bychom mohli považovat skutečnost, že se jejich použití nevyhýbá ani tam, kde k němu není v originále podklad:

**s. 105: Elle prononça, avec dédain, avec une colère froide:**

*Hořejší s. 94: Pronesla pobrdlivě, jsouc chladně hněvivá:*

*Štorm s. 89: Pobrdavě, s chladným hněvem odpověděla:*

*Melanová s. 101: Pronesla pobrdavě, s chladným odstupem:*

**s. 42 : De grands palmiers ouvraient leurs feuilles élégantes dans les quatre coins de la pièce, montaient jusqu'au plafond, puis s'élargissaient en jets d'eau.**

*Hořejší s. 33 : V koutech pokoje rozvíraly palmy elegantní listy, dosahující až ke stropu, kde se rozšířovaly jako vodotrysky.*

*Štorm s. 29 : Velké palmy ve čtyřech koutech místnosti vystavovaly půvabné listy, tvářily se až ke stropu a rozvířily se vějířovitě jako vodotrysk.*

*Melanová s. 35: Velké palmy rozevíraly své elegantní listy ve všech čtyřech rozích místnosti, sabaly až ke stropu a svým mohutným, široce rozvinutým růstem připomínaly vodotrysk.*

Štorm se systematicky snažil kondenzovat text jinými prostředky. Nahrazoval participiální vazby a, jak jsme viděli, i infinitivy hojně jmenným vyjádřením, a to častěji než Melanová. Ostatně i souřadné větné vztahy jsou u něj častější než u Melanové. Mírou explicity vztahů i syntaktického zatížení souvětí se Štorm zřejmě snažil co nejvíce přiblížit polovětným vazbám, někde však za cenu lehkých stylistických, či dokonce významových ústupků:

**S. 237 S'étant excusé auprès des dames, Du Roy alla lui serrer la main. Il déclara, en revenant:**

*Hořejší s. 225: Du Roy se dámám omluvil a šel mu podat ruku. Když se vrátil, prohlásil.*

*Štorm s. 216: Du Roy se omluvil dámám a šel mu podat ruku. Po návratu prohlásil:*

*Melanová s. 238: Du Roy se omluvil dámám a šel mu stisknout ruku. Když se k nim vrátil, prohlásil:*

**S. 237 Elles étaient jolies et jeunes. Elles souriaient en saluant l'assistance. On les acclama longtemps.**

*Hořejší s. 225: Byly hezké a mladé. Usmívaly se, když pozdravovaly shromáždění. Dlouho se jim tleskalo.*

*Štorm s. 216: Byly hezké a mladé. Při pozdravu obecnosti se usmívaly. Dlouho jim tleskali.*

*Melanová s. 239: Byly hezké a mladé. Usmívaly se, když zdravily publikum. Dlouho jim tleskali a vyvolávali je.*

V prvním případě je vyjádření *po návratu* stylisticky nepříliš vhodnou volbou, neboť vyvolává spíše dojem návratu z cest, návratu po delší době než návratu ke společnosti, od níž se Du Roy na malý okamžik vzdálil. Ve druhém případě zase jmenné vyjádření zapříčinilo dvojsmyslnost – není jasné, zda zdravily hezké mladé ženy své obecnosti, nebo obecnosti je. Z pohledu celku jsou tyto problémy zanedbatelné, upozorňují však na skutečnost, že tento důsledný přístup k převodu polovětných vazeb lze bez větších výhrad označit za součást Štormovy překladatelské strategie.

Melanová k překladu přistoupila méně důsledně než Štorm. Častěji než on vytvářela zcela nové samostatné věty, byla méně důsledná při vyhledávání možností jmenného vyjádření, častěji zexplicitňovala větné vztahy. Přístup těchto překladatelů by se dal zjednodušeně charakterizovat tak, že tam, kde bylo nutno volit mezi zachováním

charakteristických rysů autorského stylu a zachováním přirozenosti českého textu, měla Melanová tendenci obětovat vlastnost první, zatímco Štorm druhou.

### 6.2.3 Postmodifikace

Další syntaktickou otázkou při analýze překladů bylo postavení rozvíjených a rozvíjejících větných členů. Obecně lze tvrdit, že francouzština užívá oproti češtině častěji postmodifikované rozvíjení. Je to dáno mimo jiné tím, že bezpříznakové postavení většiny francouzských adjektiv je právě v postpozici, neshodné přívlastky jsou v postpozici v obou jazycích, navíc tu systémově hraje roli i rozvíjení polovětnými vazbami, které se na rozdíl od českých přechodníků napojují často i za rozvíjený větný člen.

Nebudeme tvrdit, že postmodifikované rozvíjení je charakteristickým rysem Maupassantova stylu. Charakteristickým rysem jeho stylu jsou několikanásobné přívlastky, dlouhé, často gradující výčty kvalifikátorů a postupně rozvíjejících větných členů, které se řetězí za rozvíjeným výrazem. Tím se otázka postmodifikovaného rozvíjení stává součástí Maupassantova autorského stylu v českých převodech. Někdy se totiž překladatel bude muset rozhodnout, zda zachovat dlouhý, často precizně poskládaný výčet nepřerušovaný a riskovat těžkopádnost české věty, nebo výčet „rozbít“ a větné členy poskládat tak, aby se vyhovělo potřebám češtiny. Demonstrujme si nutnost a obtížnost této volby na následujícím úryvku:

**s. 15: ...une maîtresse de musique entre deux âges, mal peignée, négligée, coiffée d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtue d'une robe toujours de travers...**

*Hořejší s. 9 :...učitelka hudby, žena ani mladá, ani stará, nebezky učesaná, která na sebe nedbala a nosila věčně uprášené klobouky a šaty halabala...*

*Štorm s. 5:... neučesaná a nedbale ustrojená učitelka hudby, středního věku, ve věčně zaprášeném klobouku a neupravených šatech...*

*Melanová s. 9: ...jedna špatně učesaná, nedbale upravená učitelka hudby středního věku se zaprášeným kloboukem na hlavě a s šaty nakřivo*

V tomto úryvku vidíme, že J. Hořejší respektoval postavení rozvíjejících větných členů a cítil přitom potřebu vložit dvě souřadně spojené vedlejší věty vztažné. B. Štorm a D. Melanová vytvořili v překladu dva shodné přívlastky, jejichž pomocí zmírnili těžkopádnost dlouhého postponovaného výčtu. Na rozdíl od Hořejšího také nevolili rozvolnění do vztažné věty, nýbrž ještě zvýšili kondenzaci výčtu tím, že odstranili polovětnou vazbu. Melanová sice vynechala příslovce *věčně*, ve Štormově verzi je zase možné považovat za mírný nedostatek převod výrazu *négligée* jako *nedbale ustrojená* - jedná se totiž o konkretizaci, která ve větě způsobuje opakování téže informace na začátku i konci popisu – učitelka je *nedbale ustrojená v neupravených šatech*. Kromě těchto dvou malých prohřešků proti originálu se však oběma překladatelům podařilo zachovat všechny významové složky a zároveň syntax celého úryvku výrazně odlehčit. Na druhé straně však věta přišla o svůj rytmus a téměř filmařský efekt. Podívejme se na celé souvětí:

**s. 15 : Les femmes avaient levé la tête vers lui, trois petites ouvrières, une maîtresse de musique entre deux âges, mal peignée, négligée, coiffée d'un chapeau toujours poussiéreux et vêtue d'une robe toujours de travers, et deux bourgeoises avec leurs maris, habituées de cette gargote à prix fixe.**

*Hořejší s. 9: Několik žen za ním zdvihlo od jídlu hlavy: tři drobné dělnice, učitelka hudby, žena ani mladá, ani stará, nebezky učesaná, která na sebe nedbala a nosila věčně uprášené klobouky a šaty halabala, a dvě jiné ženy ze střední vrstvy, které tu jedly se svými muži, denní to hosté v této laciné kuchyni, kde bylo jídlo za stálou cenu.*

*Štorm s. 5: Ženy se po něm ohlédly; tři prosté dělnice, neučesaná a nedbale ustrojená učitelka hudby, středního věku, ve věčně zaprášeném klobouku a neupravených šatech, a dvě paničky se svými manžely, stáli hosté této špinavé laciné hospody.*

*Melanová s. 9: Ženy zvedly hlavy a pohlédly na něj. Seděly tu tři dělnice, jedna špatně učesaná, nedbale upravená učitelka hudby středního věku se zaprášeným kloboukem na hlavě a s šaty nakřivo a dvě usdlé měšťky, které v téhle putyce s jednotnými cenami pravidelně večerávaly se svými manžely.*

Vidíme, že J. Hořejší úzkostlivě dbá na přesný převod všech významů. Jeho překlad je výrazně delší a pomalejší než překlad B. Štorma a D. Melanové. Oproti originálu zde přibily čtyři vedlejší věty (čerchované podtržením), z toho tři vztažné.

poznámka: Vztažné věty jsou ve francouzštině častější než v češtině, neboť mohou vyjadřovat více významových vztahů. Zároveň se také liší svou stylistickou hodnotou. Ve francouzštině je řetězení vztažných vět záležitostí zcela běžnou, zatímco v češtině častý výskyt vztažných vět text značně zatěžuje a zpomaluje, což je v umělecké literatuře nevýhodné.

Vzhledem ke značné syntaktické kondenzovanosti originálu se překladatelé vztažným větám, jimiž bude na některých místech třeba text rozvolnit, nevyhnou. To se stalo například Hořejšímu ve výše uvedeném úryvku. Podívali jsme se proto na způsob, jakým přistupovali překladatelé k převodu vztažných vět, opět abychom získali bližší představu o jejich přístupu k syntaxi. Ten přiblíží následující tabulka. U souboru čtyřiceti vztažných vět spadajících do vypravěčského partu jsme porovnali, kolik z těchto vět zůstalo zachováno v jednotlivých překladech:

	Hořejší	Štorm	Melanová
Vztažná věta	28	13	15
Jiná vedlejší věta	5	5	9
Hlavní věta	4	11	9
Jmenné vyjádření	3	12	8

Z tabulky vyplývá, že Hořejší volí vztažnou větu v průměru dvakrát častěji než Štorm nebo Melanová. Ti naopak volili výrazně častěji řešení pomocí hlavní věty a různých forem jmenného vyjádření. Když si uvědomíme potřebu využívat vztažných vět i nezávisle na originále, lze předpokládat, že jejich frekvence bude v Hořejšího překladu výrazně vyšší než v dobové původní české literatuře.

Přístup překladatelů je pravděpodobně opět dán dobovou normou - meziválečný překlad jazyk originálu do značné míry kopíroval, zatímco poválečný a současný překlad se snaží, aby překlad působil přirozeně. Nadměrný výskyt vedlejších vět vztažných byl tedy pro Štorma a Melanovou nepřijatelný.

Navíc je Hořejšího překlad výše uvedeného úryvku i velice explicitní – přibily zde výrazy týkající se jídla, dodané pravděpodobně v zájmu dokreslení situace (plně podtržení), které však mají vcelku pleonastický charakter. Mnohomluvností se vyznačují i další Hořejšího řešení (čárkované podtržení).

B. Štorm naopak programově volí vyjádření velice úsporné, někde však na úkor přesnosti. Například výraz *dvě paničky se svými manžely* nenavazuje v překladu významově a syntakticky zcela správně, neboť v originále se jedná o výčet ženských postav, uvedený větou *ženy se po něm oblédly* a zakončený tvarem v ženském rodě. Manželé tedy do tohoto výčtu nepatří. Uvážíme-li děj románu a úlohu, kterou v něm hrají právě ženy, nabývá tento zdánlivě bezvýznamný rozdíl v překladu také určitého významu. V tomto případě se řešení pomocí vztažné věty jeví jako vhodnější, případně by bylo možné nahradit výraz *hosté* výrazem ženského tvaru, například *návštěvnice*.

Překlad D. Melanové je bezesporu nejčtivější. Věta plyne velice přirozeně a hladce, ukazovací zájmeno *cette* navíc získalo méně formální tvar *téhle*, což celkovému vyznění také pomohlo, vyvstává zde však otázka věrnosti překladu. Se syntaktickou podobou originálu překlad Melanové mnoho podobnosti nemá. Výraz *levé la tête vers lui* byl v češtině rozmělněn do dvou souřadně spojených vět *zvedly hlavy a pohlédly na něj*, navíc zde přibyla další hlavní věta – *seděly tu*. Tím zmizel dojem téměř filmařského střihu, který navodil syntakticky jaksi kusý a úderný postponovaný výčet volně řetězených detailů v originále. Překlad Melanové sice splňuje Maupassantovu čtivost, ale jeho autorský styl jakoby nivelizoval. Souvětí je v překladu naprosto bezpříznakové, ztratilo i svůj rytmus. Kromě toho zatímco v originále jsou to ženy z výčtu, které jsou *habituées de cette gargote à prix fixe*, v překladu D. Melanové tu *měšťky pravidelně večerívají s manžely*. Významový posun, který se u Štorma objevil pouze v náznaku, je tu tedy explicitně vyjádřen. Rozebereme-li souvětí po jednotlivých významech, vidíme, že s originálem je opravdu nakládáno daleko volněji, než například u Hořejšího. V rovině lexikální výraz *bourgeoises* získal přívlastek *usedlé*, u slova *klobouk* pak bylo explicitně přidáno *na hlavě*, ale naopak, jak již bylo zmíněno, kvalifikátory *petites* a *toujours* se do překladu vůbec nedostaly.

Výraz *petites* rozvíjející výraz *ouvrières* stojí vůbec z významového hlediska za zmínku. U Melanové je tento kvalifikátor zcela vypuštěn, zatímco Hořejší ho převádí jako *drobné* a Štorm jako *prosté*. Volba ekvivalentu je v tomto případě zřejmě dána dobovým kontextem vzniku překladu.

Za samostatnou otázku bychom v překladu postponovaného rozvíjení mohli považovat doplňkové modifikátory, které se v textu originálu vyskytují poměrně často. Jejich užití sice v češtině není vyloučené, nicméně častý výskyt je na rozdíl od francouzštiny do určité míry příznakový. Kromě jiného se jim lze na rozdíl od dlouhých postponovaných výčtů, často obsahujících i vedlejší věty, v češtině elegantně a bez obtíží vyhnout. Podívejme se proto na některé příklady:

**s. 37: L'enfant, plus sévère que sa mère, remerciait...**

*Hořejší s. 29: Dívčátko, přísnější než jeho matka, děkovalo...*

*Štorm s. 25: Dcera byla vážnější než matka, děkovala...*

*Melanová s. 31: Dívka působila důstojněji než její matka a vždy mu poděkovala...*



**s. 37 : Forestier, souriant et sérieux, surveillait...**

Hořejší s. 29: Forestier, usměvaný a vážný, doblížel...

Štorm s. 25: Usměvaný a vážný Forestier doblížel...

Melanová s. 37: Forestier se usmíval, tvářil se důstojně...

**s. 323: Georges, fort pâle, regardait Suzanne, qui était pale aussi.**

Hořejší s. 310: Jiří, velmi bledý, pohlížel často na Suzanu, jež byla rovněž bledá.

Štorm s. 301: Pobledlý Georges se často díval na Suzannu, byla také bledá.

Melanová s. 328: Georges byl velmi pobledlý a často se díval na Suzannu, která byla také pobledlá.

Již letmý pohled opět odhaluje Hořejšího snahu naložit se syntaxí originálu způsobem co nejnějším. Ve všech třech příkladech bylo v jeho verzi čárkami oddělené doplňkové napojení zachováno. B. Štorm volil naopak ve všech případech jiná řešení. V prvním příkladě dodává sloveso a vytváří tak samostatnou větu, bezspojčně napojenou na zbytek výpovědi. Ve druhých dvou příkladech pak přesunul postponovaná adjektiva do pozice shodného přívlastku. Melanová ve všech třech případech přidala sloveso a vytvořila souvětí souřadné, což opět dotvrzuje, že tento přístup u ní není ojedinělý.

Objektivně zhodnotit jednotlivé přístupy není snadné. Překlad je volba a vyžaduje ústupky a „oběti“. Asi není pochyb o tom, že z dnešního pohledu působí novější řešení B. Štorma a D. Melanové přirozeněji. Řešení J. Hořejšího jsou opět projevem kopírování formální podoby originálu, v této míře hraničící s nefunkčním syntaktickým paralelismem, který je ovšem poplatný dobové překladové normě. U Štorma je také patrný respekt k formě originálu, který se projevuje snahou udržet text sevřený a přitom respektovat přirozené syntaktické potřeby češtiny, což však, jak jsme již dříve viděli, může někdy v konečném důsledku působit nepřirozeně nebo vytvářet dvojznačnosti a nejasnosti. Melanová, zdá se, zvolila za prvotní kritérium přirozenost a čtivost. Její přístup je ovšem také nebezpečný. Rozsáhlé zředování textu může pozměnit styl originálu.

---

P o z n á m k a: Abychom si potvrdili výše uvedené přístupy překladatelů, podívali jsme se blíže na dvě další syntaktické oblasti, a to volbu mezi aktivem a pasivem a dále přístup k aktuálnímu členění větnému. Zacházení s těmito prostředky je sice u Maupassanta nepříznakové, existují zde však také strukturální rozdíly mezi francouzštinou a češtinou. Není proto bez zajímavosti zaměřit se v krátkosti i na tuto problematiku.

Začneme slovesnými tvary. Běžně se udává, že francouzština častěji než čeština používá pasivních slovesných tvarů, přestože tato skutečnost nebyla prokázána frekvenční studií. Jedním z důvodů je francouzský pevný slovosled. Pasivum totiž slouží jako jeden z prostředků k modifikaci větné perspektivy. Navíc je francouzština celkově nominálnější, snáší tedy pasivní tvary lépe než čeština, která naopak preferuje spíše vyjádření aktivní. Z toho důvodu se liší i stylistická hodnota pasivních konstrukcí. Zatímco ve francouzštině je pasivum stylisticky velice neutrální, v češtině je spíše variantou příznakovou. Jeho nadměrné používání činí text statickým a těžkopádným, příznačné je především pro odbornou literaturu. V uměleckých textech se pasiva využívá poměrně málo.

Jedním z výchozích předpokladů této práce však bylo, že v tomto ohledu bude J. Hořejší - v souladu s dobovou normou - do značné míry kopírovat formální podobu originálu. Následující sekvence úryvků ukazuje, že je skutečně možné vysledovat v jeho překladu určitou tendenci. Všechny následující úryvky pocházejí z jediné popisné pasáže a vidíme, že až na jeden Hořejší skutečně originál následuje:

1) s. 235: **Les deux premiers tireurs furent remplacés par MM. Planton et Carapin, un maître civil et un maître militaire.**

Hořejší s. 223: Tito první zápasníci byli vystřídáni pp. Plantonem a Carapinem, civilním mistrem šermu a vojenským mistrem šermu.

2) s. 235: **La première partie fut clôturée par une fort belle passe d'armes entre Jacques Rival et le fameux professeur belge Lebègue.**

Hořejší s. 223: První část byla zakončena pěkným střetnutím Jacquesa Rivala s proslulým belgickým profesorem Lebèguem.

3) s. 235: **Rival fut fort goûté des femmes.**

Hořejší s. 223: Rival se dámám velice zamlouval.

4) s. 236: **Mais il ne portait que des verres vides, les rafraîchissements ayant été cueillis en route.**

Hořejší s. 224: Ale byly na něm jen prázdné sklenice, neboť nápoje byly cestou vypity.

5) s. 237: **Et une nouvelle pancarte fut accrochée sur l'estrade annonçant: "Grrrrande surprise."**

Hořejší s. 225: A na estrádě byl připraven nový plakát, oblašující „velikánské překvapení“.

6) s. 237: **Un assaut de sabre suivit, mais personne ne le regarda, car toute l'attention fut captivée par ce qui se passait au-dessus.**

Hořejší s. 226: Následovalo utkání šavle, ale nikdo se nedíval, neboť všechna pozornost byla zaujata tím, co se děje nahoře.

Štorm i Melanová volili v těchto případech tvary aktivní. Jejich překlady zde pro úsporu místa neuvádíme. Pouze v následujícím případě se pro pasivní tvar rozhodla i Melanová:

7) s. 236: **Mais toute communication était coupée avec le rez-de-chaussée.**

Hořejší s. 224: Ale veškeré spojení s přízemkem bylo znemožněno.

Štorm s. 215: Ale do přízemí se nemohl vůbec nijak dostat.

Melanová s. 237: Ale veškeré spojení s přízemím bylo přerušeno.

Štorm se pasivu vyhnul modulací věty, když využil podmětu, který se z předcházejícího kontextu nabízel.

Podobného přístupu k opozici aktivum versus pasivum si můžeme povšimnout i u překladu francouzského neurčitého osobního zájmena *on*, které nemá v češtině protějšek.

1) s. 87: **On apporta des côtelettes d'agneau, tendres, légères,...**

Hořejší s. 76: Byly přineseny jehněčí řízký, libové, tenké,...

Štorm s. 72: Přinesli jemné a lehké jehněčí kotlety,...

Melanová s. 82: Přinesli jehněčí kotlety, měkoučké a lehké,...

2) s. 84: **Au dehors on apercevait une grande tache d'un vert clair**

Hořejší s. 74: Venku bylo vidět velkou, světle zelenou plochu,...

Štorm s. 68: Oknem viděl velkou světlezelenou skvrnu...

Melanová s. 79: Oknem viděl velkou světlezelenou skvrnu...

3) s. 81: **Mais on frappa doucement, tout doucement à la porte par laquelle elle était venue;**

Hořejší s. 70: Na dveře, jimiž prve vešla, bylo lehce, lehkýnce zaklepano;

Štorm s. 65: Ale někdo tiše, docela tiše zaklepal na dveře, kterými sem přišla paní de Marelle.

Melanová s. 76: Najednou někdo velmi tichounce zaklepal na dveře, jimiž sem před chvílí vešla.

4) s. 95: **On frappa bientôt à sa porte, qu'il venait de refermer.**

Hořejší s. 85: Ve chvíli bylo zaklepano na dveře, které on zrovna zavřel.

Štorm s. 80: Brzy se ozvalo klepání na dveře, které právě zavřel.

Melanová s. 91: Sotva za sebou stačil zavřít dveře, když na ně zaklepal.

I ve výše uvedených příkladech překládal J. Hořejší pasivními slovesnými tvary, zatímco Štorm a Melanová si vypomáhají jinými možnostmi, které čeština nabízí. V příkladu č. 1 využívají skutečnosti, že podmět, tedy konatel děje, vyplývá ze situace, jedná se totiž o scénu v restauraci. V příkladu č. 2 popisuje autor pohled z okna, z něhož se v tu chvíli dívá Forestier, osobní podmět se zde tedy opět nabízí. V úryvku č. 3 použili neurčitého zájmena *někdo*, v úryvku č. 4 volil Štorm reflexní pasivum, Melanová využila toho, že konatel děje je známý.

Úryvek č. 3 je navíc zajímavý tím, že obrat *bylo zaklepáno na dveře* je v češtině zcela výjimečný. Situace, kdy se ozve klepání na dveře a činitel děje není známý, je velice častá i v běžném životě a v češtině zní její vyjádření ve většině případů *někdo zaklepal na dveře*.

Vzhledem k důslednosti, kterou předcházející série ukázala, můžeme usoudit, že jde o strategie překladatelů. Hořejší se i zde formální podobou držel originálu a vytvořil tak text z hlediska českého úzu příznakový, což bylo v souladu s dobovou normou, která čtenáři neskrývala, a mnohdy i sama naznačovala, že čtený text je překladem. D. Melanová a především B. Štorm se naopak pasivním tvarům vyhýbají, což také odpovídá dobovým normám, které požadují, aby text překladu dával co nejméně tušit originál. Nelze však stanovit, zda především u Štorma nejsme svědky tzv. nepřímého vlivu originálu, jak o něm hovoří Levý v *Umění překladu*.

Podívejme se nyní na aktuální členění větné. *Užití a uspořádání výrazů ve výpovědi je v češtině určováno řadou okolností, dominantní roli však při něm hraje především záměr mluvčího a jeho výpovědní perspektiva* (Grepš, 1996, s. 633). Členění výpovědi na část východiskovou a jádrovou je jedním ze základních kohezních prostředků češtiny, proto je jeho správné a citlivé užití důležité pro přirozenost a srozumitelnost textu. Pokud překladatel při převodu do češtiny ponechává rozložení a pořadí informací tak, jak je tomu v originále, riskuje, že se prohrěší proti tomuto jemnému mechanismu a ohrozí koherenci cílového textu. Při překladu z francouzštiny je otázka aktuálního členění větného tím relevantnější, že francouzština má sklon umístit novou informaci spíše na začátek výpovědi, tedy způsobem zcela opačným než čeština. Jelikož jsme již naznačili, že J. Hořejší respektuje syntaktické struktury originálu, nabízí se otázka, zda se tato skutečnost projevuje i na způsobu zacházení s aktuálním členěním větným a případně jaký bude mít na text dopad.

Sledujeme-li Hořejšího překlad pozorně, objevíme skutečně mnohá místa, kde překladatel upřednostňuje slovosled originálu před pořadím, které je logické a přirozené češtině. Uvedme si alespoň jednu ukázkou:

**1) s. 99: Elle avait vu, à travers la vitre, deux fillettes en cheveux attablées en face de deux militaires.**

**Trois cochers de fiacre dinaient dans le fond de la pièce étroite et longue, et un personnage...**

*Hořejší s. 89: Spatřila tam oknem dvě prostouhlé dívky, sedící proti dvěma vojákům. Tři drožkáři večeřeli na konci dlouhé a úzké místnosti, a jakýsi člověk...*

*Štorm s. 84: Oknem zablédla dvě děvčata bez klobouku, sedící u stolu proti dvěma vojákům. Na konci dlouhé úzké místnosti večeřeli tři drožkáři a jakýsi chlapík...*

*Melanová s. 95: S klem ve výkladu viděla dvě dívky bez klobouku sedět u stolu proti dvěma vojákům. V zadní části úzké a dlouhé místnosti večeřeli tři drožkáři a jeden muž...*

Vidíme, že J. Hořejší volil slovosled originálu, zatímco B. Štorm a D. Melanová se rozhodli pro změnu slovosledu ve prospěch potřeb českého jazyka.

Analýza Hořejšího překladu nepotvrdila, že by tento přístup na některých místech v textu měnil význam výpovědi. Je také nutné si uvědomit, že slovosled je pouze jedním z prostředků aktuálního členění větného a že užívání těchto nástrojů se v průběhu času mění. Bez hlubší znalosti vývoje českého jazyka tedy ani Hořejšího řešení nelze jednoznačně posuzovat jako prohršky. Těžko také odhadneme, zda by tehdejší čtenář, uvyklý těsným překladům z francouzštiny, vůbec Hořejšího slovosled vnímal jako rušivý. Musíme se proto spokojit s konstatováním, že z dnešního pohledu a podle dnešní normy jde o poměrně výraznou interferenci originálu, která by dnešnímu čtenáři určitě narušovala vnímání textu.

Touto sondou jsme si potvrdili nejen přístup překladatelů k originálu, ale především jeho důslednost.

## 6.2.4 Závěr

V této kapitole jsme se zabývali přístupem překladatelů k převodu některých Maupassantových struktur a k převodu syntaxe obecně. Především se jednalo o sevřenost výrazu, která úzce souvisí s autorovou novelistickou tvorbou a která v kombinaci s jeho precizními formulacemi a přesnými popisy pro překladatele představuje nelehký úkol. Tyto dvě vlastnosti jdou totiž, mimo jiné kvůli strukturálním rozdílům mezi francouzštinou a češtinou, často proti sobě.

Všichni překladatelé samozřejmě museli text značně rozvolnit. Činili tak ale každý jině a jiným způsobem. B. Štorm rozvolňoval především participiální polovětné vazby, z nichž vytvářel v drtivé většině souřadné věty, napojované na zbytek souvětí často bezespoječně. Snažil se tak pravděpodobně co nejvíce imitovat formální charakteristiky polovětných vazeb – implicitnost významových vztahů a odlehčenost syntaxe. Aby zachoval sevřený ráz originálu, využíval v hojné míře nejrůznějších forem vyjádření jmenného. Snahou o přirozené vyznění a lehkost syntaxe při respektování formálních charakteristik originálu se však Štorm na některých místech nevyhnul mírnému posunu významu či nejednoznačnému vyjádření. Tyto jednotlivé prohřešky však nemají z hlediska textu jako celku větší význam.

I Melanová se snažila o přirozenost, ale poněkud jiným způsobem, a tedy i s odlišným výsledkem. Její důraz na formální podobu originálu není tak silný, nevyhýbá se tak důsledně jako Štorm rozvolňování ani vedlejších větám, jejím hlavním cílem je zřejmě celkové vyznění překladu, tedy čtivý a hladce plynoucí text, který neruší a nepoutá na sebe pozornost. Zatímco důslednost, s níž Štorm potlačoval formální prostředky originálu, by mohla vznést otázku nepřímého vlivu originálu, lehkost, s níž Melanová na některých místech rozbíjí a mění Maupassantova souvětí, by naopak mohla budít otázku, zda již nedochází k částečné nivelizaci autorského stylu.

Nejvýraznější vlastností překladu J. Hořejšího je kromě důrazu na význam originálu také nápadné přejímání syntaktické podoby jazyka originálu, tedy „překladovost“ jeho textu. Na druhou stranu ale Hořejší také rozvolňuje do vět, často závislých, mnohé infinitivní konstrukce překládá vedlejší větou a v zájmu přesnosti a jednoznačnosti někdy záměrně volí složitější vyjádření a vkládá věty, především vztahné. Z dnešního pohledu je Hořejšího text neúměrně syntakticky zatížený. Časté používání postmodifikovaného

rozvíjení, nadužívání pasivních slovesných tvarů, respektování slovosledu originálu na úkor funkčně-výpovědní perspektivy a další rysy jeho překladu jsou dnes již nepřijatelné. Hořejšího přístup byl však pravděpodobně v souladu s dobovou normou. Tím, že často rozvolňuje do vedlejších vět a explicitně tak vyjadřuje významovou vazbu mezi větami, však v zásadě posiluje roli vypravěče, u Maupassanta nezúčastněného.

## 6.3 Převod obrazných vyjádření

### 6.3.1 Úvod

V analýze originálu jsme již zmínili, že značná část Maupassantových obrazů má formu zcela přesných a snadno představitelných přirovnání, inspirovaných nejrůznějšími životními situacemi. Podíváme-li se na následující úryvek, zjistíme, že pro překlad takové obrazy často nepředstavují problém:

**s. 132: Le dîner fut banal et gai, un de ces dîners où l'on parle de tout sans rien dire. ... Il se trouva d'abord contraint, hésitant, comme un musicien qui a perdu le ton. Peu à peu, cependant, l'assurance lui revenait,...**

Pasáž popisuje chování hlavního hrdiny během jedné společenské večere. Přirovnání, které popisuje Duroyovu stísněnost v dané situaci, je díky své konkrétnosti velice přesné a snadno představitelné, jeho interpretace je pro čtenáře snadná. Je proto přirozené, že všichni překladatelé přirovnání přeložili stejně:

*Hořejší s. 121 : Byl zprvu zmaten, zaražen, rozpačitý, jako hudebník, když ztratí takt.*

*Štorm s. 115 : Zpočátku byl zmatený, stísněný a váhavý, jako hudebník, když ztratí takt.*

*Melanová s. 129: On byl nejdřív zaražený, rozpačitý, jako hudebník, který ztratil takt.*

Víme ovšem také, že Maupassant je nejen přesný ve svých obrazech, ale také sevřený ve svém výrazu. A již jsme viděli, že přístup překladatelů k volbě mezi formou a významem je poněkud odlišný a že především u Štorma na některých místech výnamová přesnost ustupuje snaze vyhovět syntaktickým požadavkům. Podívejme se proto nyní na převod obrazných vyjádření blíže.

### 6.3.2 Překlad obrazných vyjádření v kontextu Maupassantova autorského stylu

Otevřeme tuto kapitolu rovnou následující ukázkou :

**s. 199 : Elle le regardait de côté, le trouvant vraiment charmant, éprouvant l'envie qu'on a de croquer un fruit sur l'arbre, et l'hésitation du raisonnement qui conseille d'attendre le dîner pour le manger à son heure.**

*Hořejší s. 188: Dívala se naň se strany – zdálo se jí skutečně roztomilým – a střídala se v ní touha, jakou míváme po ovoci, které zablédneme na stromě a do něhož bychom se nejrady ihned zakousli, s rozumovým uvažováním, které radí, abychom čekali s jídlem do hodiny oběda.*

*Štorm s. 179: Dívala se na něho se strany; připadal jí opravdu okouzlující a cítila při tom chuť, jako když vidíme jablko na stromě a váháme, protože nám rozum radí, abychom ovoce jedli až ve vhodnou chvíli při obědě.*

*Melanová s. 200: Dívala se na něj ze strany a připadal jí skutečně okouzlující, měla na něj chuť, jako míváme chuť zakousnout se do ovoce na stromě, ale zdravý rozum nám radí, abychom počkali do večere a snědli ovoce až v určený čas.*

Na úvod je nutné opět učinit několik poznámek o syntaxi tohoto souvětí. Originál je v tomto úryvku syntakticky složitý a velice koncizní. Jedná se o souvětí o třech větách a dvou participiálních a třech infinitivních vazbách. Vytvořit podobné souvětí v češtině a „nepošramotit“ přitom obraz vyžaduje značné stylizační úsilí.

Vidíme, že J. Hořejší vytvořil poněkud komplikované souvětí, obsahující tři hlavní věty, z toho jednu napojenou vsuvkově a oddělenou pomlčkami, a pět vět vedlejších, z toho čtyři přívlastkové. Takové syntaktické zatížení je pro českou větu v umělecké literatuře poměrně nepříjemné, protože text formálně dosti zatěžuje. Vlastní pocit vyvolaný přirovnáním je však převeden beze zbytku. Naopak, je možná až zbytečně mnohomluvný a explicitní. Oproti originálu je zde přidán význam *střídání*, *zablédnutí* ovoce, přibyl významový prvek *nejraději a ihned*. Překlad má tak prvky až osobní interpretace originálu.

Ani Štorm nedosáhl výraznější syntaktické úlevy. Hlavním problémem jeho překladu však je, že souřadně propojil věty *jako když vidíme* a *jako když váháme*, jejichž společným řídicím výrazem je *chuť*. Při běžném čtení možná čtenář toto nesprávné

syntaktické napojení nepostřehne, tyto dvě části v originále však v zásadě tvoří významovou opozici. U Melanové se vyskytuje podobný problém.

Zajímavý je ovšem u obou mladších překladů také převod výrazu *l'envie* jako *chut'*. Originál přirovnává touhu po druhé osobě k touze po ovoci. Výraz *chut'* rozvíjí přívlastkovou větou uvozenou *jako když* však spíše kolokuje s pocitem chuti v ústech než s chutí *na* něco nebo někoho. U Štorma jakoby se tento významový prvek, propojení mezi láskou a jídlem, nenápadně vytratil nebo byl alespoň potlačen. Melanová tuto paralelu převedla, ale z jejího řešení je patrné, že výraz *chut'* je sice vhodný, protože dobře kolokuje s oběma významy, ale použijeme-li ho, je třeba dodat *chut' na něj*, čímž je na rozdíl od Štorma prvek tělesné lásky v přirovnání k jídlu oproti originálu posílen. Hořejšího řešení se z tohoto pohledu jeví jako neutrální a tedy nejbližší originálu.

Podívejme se v této souvislosti na další úryvky:

**s. 85: Les huîtres d'Ostende furent apportées, mignonnes et grasses, semblables à de petites oreilles enfermées en des coquilles, et fondant entre le palais et la langue ainsi que des bonbons salés.**

*Hořejší s. 75: Byly přineseny ostendské ústřice, drobné a plné, podobající se ouškům, zavřeným v lasturách, a rozplývající se na jazyku jako cukrátka.*

*Štorm s. 70: Přinesli ústřice z Ostende, drobné a tlusté, podobné ouškům zavřeným ve skořápkách, rozplývající se mezi patrem a jazykem jako slané bonbónky.*

*Melanová s. 80: Přinesli ústřice z Ostende, krásné a tučné, podobající se ouškům uzavřeným v ulitách, rozplývaly se mezi patrem a jazykem jako slané bonbony.*

**s. 85: Puis, après le potage, on servit une truite rose comme de la chair de jeune fille; et les convives commencèrent à causer.**

*Hořejší s. 75: Po polévce byl předložen pstruh, růžový jako maso mladé dívky; společnost se rozhovorela.*

*Štorm s. 70: Po polévce pak podávali pstruha, růžového jako dívčí tvářička; hodovníci se rozhovoreli.*

*Melanová s. 80: Po polévce přišel na řadu pstruh, jehož růžové masíčko připomínalo dívčí tělo. A hodovníci se pustili do hovoru.*



Oba úryvky pocházejí z téže pasáže, která popisuje večeři v restauraci, jíž se účastnili pouze manželé Forestierovi, paní de Marelle a Duroy, tedy dva páry. Toto vyvážené složení vedlo k tomu, že se řeč brzy stočila na dvojsmyslné narážky se sexuální podtextem. Ve stejném duchu přistoupil Maupassant k celé pasáži a podobné narážky do ní zakomponoval na rovině obraznosti. Na některých místech dokonce přidal až kanibalistický prvek.

Vidíme, že ústřice jsou přirovnávány k ouškům a že následně vzniká přímé rovnítko mezi oušky a bonbónky. Následující chod, pstruh, je pak přímo přirovnán k tělu mladé dívky. Paralelně s rozhovorem, který vedou postavy, zde tak Maupassant „hraje na stejnou strunu“ i v pásmu vypravěče. Přistoupíme-li na tuto poetiku, můžeme pak ve zmíněné pasáži vnímat ve stejném duchu i další výrazy, které by v jiném kontextu mohly zůstat nepovšimnuty.

Podíváme-li se např. na následující úryvek, vidíme, že se jedná o poměrně běžné kulinářské vyjádření, které však v kontextu předcházejících úryvků může snadno aktivovat i odpovídající konotace. Značná část těchto náznaků působí na čtenáře asi spíše podvědomě, jejich záměrnost je však dosti pravděpodobná.

**s. 88 : On apporta des côtelettes d'agneau, tendres, légères, couchées sur un lit épais et menu de pointes d'asperges.**

*Hořejší s. 76: Byly přineseny jehněčí řízků, libové, tenké, rozložené na bohatém a drobném lůžku chřestových hlaviček.*

*Štorm s. 71: Přinesli jemné a lehké jehněčí kotlety, rozložené na tlusté vrstvě drobných chřestových hlaviček.*

*Melanová s. 82: Přinesli jehněčí kotlety, měkoučké a lehké, položené na husté vrstvě hlaviček chřestu.*

Zaměříme se nyní na jednotlivá překladatelská řešení. Vidíme, že J. Hořejší na Maupassantovu poetiku zcela přistoupil. V prvním úryvku je sice v obou překladech řeč o *ouškách*, Hořejší však jako jediný volil přívlastek *plné*, kterým bývají často popisovány lidské tvary. Štorm volil přívlastek *tlusté*, který konotuje na jiné rovině a postrádá prvek smyslnosti, který je obsažen v přídavném jméně *plný*. Adjektivum *tučné*, kterého použila Melanová, již paralelu mezi jídlem a lidským tělem zcela popřelo. Hořejší se však od originálu vzdálil

výrazem *cukrátka*, neboť ústřice, a konečně ani lidská *ouska* nejsou sladká. Řešení B. Štorma a D. Melanové se proto v tomto místě jeví jako vhodnější.

Z druhého úryvku je patrné, že Hořejší se skutečně nebál sledovat Maupassantovu linii. Melanová přirovnání nepatrně otupila tím, že výraz *masíčko* se v jejím překladu ještě vztahuje k pstruhovi, zatímco dále se hovoří o *divčím těle*; Štorm se touto cestou jít vůbec neodvážil. V jeho překladu zanikl jak prvek tělesné lásky, tak prvek kanibalismu, neboť zmizelo rovnítko mezi masem coby pokrmem na talíři a masem coby synonymem lidského těla.

Ve třetím úryvku pak J. Hořejší jako jediný zachoval výraz *lůžko*, zřejmě právě kvůli nasazenému tónu celé pasáže, a to navzdory skutečnosti, že v češtině je výraz *lůžko* v názvech a popisech pokrmů méně běžný než ve francouzštině. V originále se setkáváme se zcela nepříznakovým popisem *couché (=placé à l'horizontale) sur un lit (=couche horizontale)*, u něhož kontext aktivuje další významy: *couché = étendu sur un lit = meuble destiné au coucher*. Výsledný efekt Hořejšího překladu však odpovídá originálu, neboť výraz *rozložený na lůžku* je v zásadě také možný v obou kontextech.

U Melanové se opět setkáváme s přístupem, který by se dal neodborně označit jako ‚zlatá střední cesta‘ – kotlety jsou sice na *vrstvě*, ale jsou zde *položené*, nikoli *rozložené* a jsou *měkoučké*. Melanová tak odpovídající konotace kompenzovala na jiném místě ve větě. Výraz *položený* může kolokovat na obou rovinách, adjektivum *měkoučké* zase do kontextu zapadá jistým prvkem smyslnosti, který v sobě nese.

Ve Štormově překladu jsou konotace originálu setřeny. Pokud se podíváme na překlad B. Štorma pozorněji, zjistíme, že se v textu nachází poměrně velké množství takovýchto míst, kde se překladatelova poetika ubírá směrem odlišným od poetiky Maupassantovy. Jedná se o drobné náznaky, které často odhalují ve vypravěči postavu samotného autora. Většinou jde o velice nenápadné rozdíly, znatelné jen při bližším prozkoumání. Podívejme se na následující úryvky:

**s. 220: C'était un immense fleuve d'amants qui coulait vers le Bois sous le ciel étoilé et brûlant. On n'entendait aucun bruit que le sourd roulement des roues sur la terre. Ils passaient, passaient, les deux êtres de chaque fiacre, allongés sur les coussins, muets, serrés l'un contre l'autre, perdus dans l'hallucination du désir, frémissant dans l'attente de l'étreinte prochaine. L'ombre chaude semblait**

pleine de baisers. Une sensation de tendresse flottante, d'amour bestial épandu alourdissait l'air, le rendait plus étouffant. Tous ces gens accouplés, grisés de la même pensée, de la même ardeur, faisaient courir une fièvre autour d'eux. Toutes ces voitures chargées d'amour, sur qui semblaient voltiger des caresses, jetaient sur leur passage une sorte de souffle sensuel, subtil et troublant.

*Hořejší s. 209: Byl to nesmírný proud milenců, který se řinul do boulognského lesíka, nad nímž se klenulo obvězděné a horké nebe. Nebylo slyšet nic než temné rachocení kol o půdu. Milenci míjeli a míjeli, rozloženi na poduškách kočárů, mlčky, přitisknuti k sobě, propadlí halucinaci žádosti, chvějící se očekáváním objetí, k němuž dojde. Horké šero se zdálo plno polibků. Jako když se milostná něha vznáší ve vzduchu, zvířecí vášně se v něm rozlévá, činíc jej těžkým a dusivějším. Všecky ty dvojice, opojené touž myšlenkou, tímž roznicením, jako když šíří kolem sebe horečku. A všechny ty vozy s nákladem lásky, nad nimiž jako když poletují milostná laskání, zvířily, kudy projížděly, smyslný, subtilní a omamný van.*

*Štorm s. 200: Nesmírná řeka milenců plynula pod hvězdnatou horkou oblohou k lesíku. Neslyšeli nic, jen tiché rachocení kol na dlažbě. Jeli a jeli, vždy dva v každé drožce, leželi na měkkých sedadlech, němí a přivinutí k sobě, ponoření ve vidinách lásky, rozechvělí čekáním na blízké objetí. V teplém přítmí jako by se vznášelo plno polibků. Nesla se tu vášně, zvířená živočišná láska, až byl vzduch ještě těžší a dusnější. Ze všech lidí ve dvojicích, opojených stejnou myšlenkou a horoucností, sálala jakási horečka. Kočáry plné lásky, s oblakem něhy nad sebou, rozsévaly cestou kolem sebe smyslný, tajemný a máminý vír.*

*Melanová s. 221: K lesíku plynula pod hvězdnatým a horkým nebem celá řada milenců. Nebylo slyšet vůbec nic kromě tlumeného rachocení kol po cestě. Jeli a jeli, vždy dva lidé v jedné drožce, natažení na polštářích, němí, v těsném objetí, smysly měli omámené touhou a chvěli se v očekávání brzkého milování. Ta horká tma jako by byla plná polibků. Pod dojmem, že tu ve vzduchu kolem poletuje tolik vášně a tělesné touhy, jako by vzduch ještě ztěžkl, dýchalo se čím dál hůř. Všechny ty dvojice opilé stejnou myšlenkou a spalované stejným žárem kolem sebe šířily jakousi horečku. Vozy obtížené láskou, obklopené auron něžností a laskání, nechávaly za sebou na cestě jakýsi smyslný, jemný a vzrušující závan...*

Úryvek popisuje sugestivně návštěvu boulognského lesíka za jednoho horkého letního večera a je plný originálních přívlastků a obrazů. Vidíme, že všichni překladatelé přišli na mnoho zdařilých řešení. Bližší pohled na podtržené výrazy však ukáže, že se

jednotlivá řešení poněkud liší. Například vyjádření *perdus dans l'hallucination du désir* – Hořejšího *propadlí* v sobě obsahuje bezmocnost výrazu *perdus*, bezmocnost, která u Maupassanta doprovází tělesnou žádostivost a touhu, jimž se nelze bránit. Zamilovaní pak trpí lékařsky přesnými halucinacemi, a to *halucinacemi žádosti*. U Melanové zůstává prvek bezmocnosti ve výrazu *omámené*, z výrazu *hallucination du désir* však zůstala již pouhá *tonba*, což poetiku originálu ochuzuje. Štormovo řešení *ponoření* obsahuje naopak spíše prvek dobrovolného odevzdání se, z něhož je kdykoli možné se „vynořit“. Zamilovaní jsou navíc ponoření do spíše romantických *vidin lásky*.

Podobná situace se objevuje například i u výrazu *voitures chargées d'amour*. Zatímco Štormovy *kočáry plné lásky* jsou spíše obrazem romantickým (toto vnímání stvrzuje i následující přívlastek *s oblakem něhy nad sebou*), Hořejšího *vozy s nákladem lásky* již latentně zobrazují lásku jako náklad, tedy jakési břemeno, stejně tak *vozy obtížené láskou* D. Melanové. Tato varianta spíše odpovídá originálu. Nad kočáry se pak u Hořejšího a Melanové nevznáší *oblak něhy*, *nýbrž laskání*, popis je tedy mnohem tělesnější, rovněž v souladu s originálem.

U Hořejšího se děj odehrává v *horkém šeru*, u Melanové v *horké tmě*, zatímco u Štorma v *teplém přítmí*. Volba přívlastku, který zprostředkovává tělesný vjem, u Štorma opět oslabuje intenzitu pocitů, které postavy prožívaly. V jeho *teplém přítmí* se navíc polibky *vznášejí*, čímž jsou fyzicky jednoznačně oddělené od osob, které si je dávají, zatímco u Hořejšího a Melanové lze text, stejně tak jako v originále, v zásadě vykládat metaforicky i skutečně.

U Štorma se navíc objevuje další problém v podobě popisu fyzického kontaktu. Lidé jsou v kočáře *přivinutí k sobě* a zároveň rozechvělí čekáním na blízké *objetí*. Očekávají tedy něco, co se již prakticky děje, neboť výraz *přivinout* v sobě zahrnuje prvek *ovíjení*, čili v zásadě *objetí*. U Hořejšího jsou k sobě pouze *přitisknutí*, je tedy možné fyzický kontakt gradovat výrazem *objetí*. Melanová k překladu přistoupila opačně, postavy u ní v kočáře již sedí *v objetí*, přičemž výraz *l'étreinte* převedla přímo jako *milování*. Popis tedy graduje, ale o stupeň výše než u Hořejšího.

V následujícím úryvku opět nacházíme paralelu mezi kontextem dané situace a fyzickým popisem:

**s. 88: Le dessert vint, puis le café; et les liqueurs versèrent dans les esprits excités un trouble plus lourd et plus chaud.**

Hořejší s. 78 : Došlo na desert a kávu; a likéry vlyly do rozdrážděných myslí ještě těžší a teplejší rozechvění.

Štorm s. 73 : Přišly zákusky, potom káva; likéry zastíraly rozdováděné hlavy bustším a teplejším závojem.

Melanová s. 84: Přinesli moučník, potom kávu. A po likérech byly vzrušené a rozbourené hlavy ještě těžší a rozpálenější.

Melanová v tomto případě na obrazné vyjádření zcela rezignovala. Štormův obraz *zastírání hlav bustým závojem* sice funguje, nicméně je jiné povahy než obraz, který vytvořil v originále Maupassant a který ve svém překladu zachoval i J. Hořejší. Jedná se o scénu v restauraci, kde se právě podávají likéry, vzniklý obraz tedy kopíruje vnější situaci - nalévají se nápoje, ty pak vlévají pocity do lidských myslí.

Štorm ve svém překladu respektoval význam originálu, nikoli však jeho obrazové propojení s vlastním dějem. Obraz *zastírání hlavy závojem* je navíc daleko běžnější než originální obraz Maupassantův. I tím byla obraznost originálu poněkud ochuzena. Štormovy *rozdováděné hlavy* navíc na rozdíl od *trouble lourde* evokují spíše radostnou hravost.

V předcházejících úryvcích jsme viděli, že Štormova řešení na některých místech potlačují prvky fyzické lásky. Na jiných místech ale zjistíme, že podobnou tendenci má Štorm u fyzická obecně. Například v následujícím úryvku originální obraz přirovnávající část oděvu k části lidského těla zcela opominul:

**s. 100: Sa jaquette semblait un musée de taches, et dans les poches gonflées comme des ventres on apercevait le goulot d'une bouteille, un morceau de pain, un paquet enveloppé dans un journal, et un bout de ficelle qui pendait.**

Hořejší s. 89 : Jeho kabát byl pravé museum skvrn a z kapes, nadmutých jako žaludek, vyčnívalo hrdlo láhve, skýva chleba, balíček zabalený novinami a kousek provázku.

Štorm s. 84 : Jeho kabát byl celá sbírka skvrn a z odstávajících kapes vykukovalo hrdlo láhve, kus chleba, něco zabaleného v novinovém papíře a z jedné visel také kousek provázku.

Melanová s. 95: Jeho kabát byl přímo výstavním panelem všemožných skvrn, z kapes nafouklých jako břicha vyčubovalo hrdlo láhve, kus chleba, cosi zabaleného v novinách a kousek provázku, který visel dolů.

Vidíme, že nejkonkrétnější a nepřekvapivější popis má opět J. Hořejší, v jehož překladu je obraz možná dokonce sugestivnější než v originále. Výraz *ventre* nese totiž ve francouzštině i obecnější metonymické významy, z možností *břícho* a *žaludek* si navíc Hořejší vybral tu konkrétnější a expresivnější. Melanová metaforu zachovala, ale zvolila obecnější řešení, Štorm pak šel pouze po rovině významu. Čtenář tak v jeho překladu přijde o dva příklady, které sice nejsou pro děj nikterak podstatné, neboť se jedná o popis zcela neznámé postavy, ale jsou přesné a osobité. Překlad je zde oproti originálu tím chudší, že přírůbek neživé věci k části lidského těla je u Maupassanta poměrně častý. Vidíme, že Štorm maupassantovskou poetiku opravdu na některých místech potlačuje. Jde o rozdíly, které jsou při běžném čtení sotva postřehnutelné, čtenáře však zbytečně ochuzují o určité aspekty díla.

V předcházejících odstavcích jsme se zabývali obrazy týkajícími se lásky a žen, jídla a lidského těla. U Štorma ale najdeme potlačené obrazy i s jinou tematikou:

**s. 167: Une ombre colorée, un commencement de nuit qui gardait des lueurs de brasier mourant, entrainé dans la chambre, semblait teindre les meubles, les murs, les tentures, les coins avec des tons mêlés d'encre et de pourpre. La glace de la cheminée, reflétant l'horizon, avait l'air d'une plaque de sang.**

*Hořejší s. 156: Barevný stín, počátek nastávající noci, chovající v sobě odlesk mroucího žáru, vnikal do pokoje, zdál se přemalovávat nábytek, zdi, čalouny a kouty směsí inkoustu a purpuru. Zrcadlo na krbu, v němž se odrážel obzor, podobalo se kaluži ssedlé krve.*

*Štorm s. 149: Barevné stíny, počátek noci, která si ještě uchovávala záblesky hasnoucí výhně, padaly do pokoje a jako by barvily nábytek, stěny, tapety a kouty v místnosti tóny smíchanými z inkoustu a purpuru. Zrcadlo u krbu, odrážející obzor, vypadalo jako kaluž krve.*

*Melanová s. 166: Soumrak hraje všemi barvami, ten počátek noční tmy, která v sobě ještě uchovávala záblesky umírajících červánků, zaplavil místnost. Zdálo se, že stínuje nábytek, stěny, potahy i kouty tóny tmavého inkoustu smíchaného s purpurem. Zrcadlo nad krbem odrážející obzor vypadalo jako krvavá kaluž.*

Tento úryvek patří do pasáže, která popisuje Forestierovu agónii, smrt je v ní doslova všudypřítomná. Srovnání západu slunce se smrtí je u Maupassanta časté a v tomto případě přímo zapadá do konkrétního kontextu a vlastního děje. Zapadající slunce je zde paralelou či metaforou Forestierovy agónie, přívlastek *mourant* tedy má své opodstatnění. Lexikálně tento význam podpírá také přirovnání zrcadla ke kaluži krve. Zatímco Hořejší i Melanová tuto paralelu respektovali, Štorm volil výraz *basnoucí*, který lze sice také vzdáleně interpretovat jako *umírající*, nicméně nedochází k přímému lexikálnímu propojení tak, jako je tomu v originále.

Ve Štormově překladu tak došlo k obrazovému ochuzení textu, navíc se z něj vytratila i postava autora. Ten sám trpěl úzkostí ze smrti a depresemi, celý jeho život byl smrtí a strachem z ní prosycen, vnímání západu slunce jako smrti dne je tedy bytostně maupassantovské.

Jiný Štormův ‚prohřešek‘ oproti originálu ukazuje následující úryvek:

**s. 311 ...et sur le sable d'or du fond ils se détachaient en rouge ardent, passant comme des flammes dans l'onde transparente, ou montrant, aussitôt qu'ils s'arrêtaient, le filet bleu qui bordait leurs écailles.**

*Hořejší s. 298: ...od zlatého písku dna odrážely se svou ohnivou červení, míhající se průhlednými vlhami jako plameny, nebo, když se zastavily, stavějíce na odiv modrý lem, vroubíci jejich šupiny.*

*Štorm s. 288: ...na zlatém písku dna se odrážely jako ohnivě, projížděly průhlednou vodou jako plameny, nebo zase, když se zastavily, byly nápadné svým modrým lem na okrajích šupin.*

*Melanová s. 315: Na pozadí zlatého písku se odrážela jejich plápolavá červeně, jako by se v průzračné vodě míhaly plameny, a jakmile se zastavily, ukazovaly modrou nitku lemující jejich šupiny.*

Další typicky maupassantovský popis, tentokrát kvůli spojitosti s malířstvím, hře barev a světla. Štorm se rozhodl výraz *rouge ardent* přeložit jako *ohnivé*, vynechal tedy červenou barvu. Opět se jedná o zdánlivě bezvýznamný postřeh, barvy však u Maupassanta také hrají důležitou úlohu, jak jsme ostatně uvedli v úvodní analýze originálu. Výše uvedený úryvek je malým literárním impresionistickým obrazem. Hořejšího *ohnivá* a Melanové *plápolavá červeně* jsou proto o mnoho vhodnější a zdařilejší.

Mimochodem opět si můžeme povšimnout, že Hořejší ryby nechal míhat *vlnami*, zatímco Melanová volila, stejně jako v případě *vydutých kapes*, obecnější *vodu*. Štorm taktéž. Melanové *pozadí zlatého písku* sice pochází z malířské terminologie, je však méně poetické než *zlatý písek dna*. V Hořejším se opět nezapřel básník.

U Štorma pak v předcházející ukázce stylisticky zarazí vyjádření *byly nápadné svým modrým lemem*, které nemá oporu v originále a do poetického popisu se stylisticky nehodí. Dalšího stylisticky nedokonalého Štormova popisu jsme například byli svědky v úryvku pojednávajícím o projížděce v boulogneském lesíku, kde Štorm hovoří o tom, jak okolo sebe kočáry *rozsévaly vír*. Sloveso *rozsévat* a podstatné jméno *vír* spolu nekolokují, v překladu se tak kříží dva obrazy, obraz rozsévání a víření. Originální vyjádření *jeter un souffle* sice také není příliš běžné, nicméně sloveso *jeter* je z hlediska charakteru pohybu velice neutrální, jako ostatně mnohá další francouzská slovesa, může tedy na pozici předmětu přijmout celou škálu výrazů. Sloveso *rozsévat* naproti tomu kolokuje s velice omezeným počtem výrazů, navíc často na úrovni klišé, kromě *rozsévat obilí* např. *rozsévat zlo*, *bacily*, apod. Výsledný obraz tak v překladu B. Štorma ztrácí značnou část svého účinku, neboť se stává obtížně představitelným.

Nelze však jednoznačně říci, že by Štorm poetiku originálu zcela potlačil nebo ignoroval. Najdeme dokonce i místa, kde jsou Štormova řešení nejexpresivnější ze všech tří překladů:

**s. 165: Et, tout au loin, fermant l'horizon de l'autre côté du golfe, au-dessus de la jetée et du beffroi, une longue suite de montagnes bleuâtres dessinait sur un ciel éclatant une ligne bizarre et charmante de sommets tantôt arrondis, tantôt crochus, tantôt pointus, et qui finissait par un grand mont en pyramide plongeant son pied dans la pleine mer.**

*Hořejší s. 154: A v dálce dlouhá řada modravých bor, uzavírající obzor na druhé straně zátoky, nad hrází a zvonící, rysovala na jasném nebi bizarní a rozkošnou linii vrcholků tu oblých, tam zakřivených nebo ostrých, linií, která končila se velkým vrchem v podobě pyramidy, nořící se upatím do moře.*

*Štorm s. 148: A daleko vzadu nad hrází i věží uzavírala obzor s druhé strany zátoky dlouhá řada modravých kopců a kreslila na zářivé obloze zvláštní a půvabnou klikatinu vrcholků, některé oblé, jiné zubaté a ostré; poboří končilo vysokou jehlanovitou horou, končící úpatí přímo v moři.*



Melanová s. 165: *A v dálce, nad molem i nad bláskou uzavíral obzor z druhé strany zálivu dlouhý pás modravých bor a rýsoval na zářivém nebi prazvláštní, půvabnou linku vrcholků tu zakulacených, hned zase rozeklaných nebo špičatých a celá ta linie končila velkým kopcem ve tvaru pyramidy, který koupal své úpatí přímo v moři.*

V předcházejícím úryvku Štorm nejvíce personifikuje. Výraz *kreslila* nápadněji personifikuje pohoří, protože je v daném kontextu méně běžný a vzhledem k tomu, že výrazu *rýsovat* se běžně užívá také ve zvrtném tvaru *rýsovat se*, kde se již o personifikaci nejedná, v sobě také *kreslit* obsahuje silnější aktivní prvek. Navíc je tento výraz blíže spojen s výtvarným uměním. Přívlastky *oblé* a *zubaté* oba kolokují i s lidským tělem, čímž personifikaci dále posilují, Hořejšího výraz *zakřivený* je naopak stylisticky značně fádní, navíc nedoplňuje sérii tří přívlastků *arrondis, crochus, a pointus*, neboť *oblé* i *ostré* tvary jsou svým způsobem zakřivené. Hořejšího překlad zní tedy v tomto místě poněkud pleonasticky, zatímco oproti originálu je vizuálně chudší o jeden tvar.

Popis vrcholů *koupajícím se úpatím*, které také personifikuje silněji, tentokrát i u Melanové, než Hořejšího řešení *nořící se úpatím do moře*. Obsahuje totiž opět silnější volní prvek, a spíše tedy odpovídá originálnímu *plongéant son pied*, v němž sloveso *plonger* aktivuje u výrazu *pied* kromě významu *úpatí* také význam *noba*. Jak již bylo řečeno, je personifikace Maupassantovým oblíbeným stylistickým prostředkem, podobné interpretace jsou tedy v duchu originálu.

I v následujícím úryvku je Štorm společně s Melanovou expresivnější než Hořejší:

**s. 16: Les égouts soufflaient par leurs bouches de granit leurs haleines empestées.**

Hořejší s. 10: *Silniční kamenné otvory, ústící do stok, vyměšovaly otravný dech.*

Štorm s. 6: *Kanály vydechovaly žulovými ústí zamořený vzduch.*

Melanová s. 10: *Stoky vydechovaly žulovými ústí páchnoucí výpary a...*

V tomto úryvku Štorm a Melanová respektují personifikující obraz kanálů, které vydechují výpary *ústí*. V Hořejšího překladu je personifikace výrazně oslabená, naznačuje jí pouze závěrečný výraz *dech*, v jeho blízkosti snad konotacemi částečně také výraz *vyměšovaly*. Činitelem však v jeho překladu nejsou *ústa*, nýbrž neživé *otvory*. Vidíme tedy, že v tomto úryvku se Štorm společně s Melanovou dostal originálu blíže než Hořejší.

Otázkou zůstává, proč je u Štorma na tak četných místech poetika originálu oslabena. Jako zkušený překladatel Štorm autorův styl jistě záměrně neměnil a nenivelizoval. Do jisté míry je možné, že Štorm, který překládal výhradně prózu, má především v kontrastu s básníkem Hořejším méně přesné obrazné vidění. Velice pravděpodobné je však v tomto případě také působení dobové normy a vliv dobového politického kontextu. Především v oblasti fyzické lásky byl Štorm pravděpodobně nucen Maupassantovu otevřenost částečně oslabit. Ani fakt, že jeho překlad Maupassanta částečně „obrousil“, však Štormovu *Miláčkovi* neubral na popularitě.

### 6.3.3 Závěr

Pro Maupassantova obrazná vyjádření je charakteristická především přesnost obrazu. Vyznačují se také tím, že částečně odhalují postavu samotného autora, jeho životní zkušenost, vnímání a názory. Ukázalo se, že nejvýraznější a pro překlad zároveň nejproblematictější oblastí jsou obrazná vyjádření týkající se žen, fyzické lásky a lidského těla obecně.

J. Hořejší překládá obrazy velice přesně a věrně, v duchu poetiky originálu. Vzhledem k tomu, že nápadně respektuje formální podobu originálu, jak jsme mohli vidět v kapitole 6.2, by však na některých místech mohla jeho překladu klesat umělecká účinnost obrazu. V zájmu přesnosti se totiž v Hořejšího překladu často kupí velké množství závislých vět a přechodníkových tvarů, čímž se text formálně zatěžuje. Vzhledem k formální a významové úspornosti autorova stylu však překlad obrazných vyjádření představuje problém, který jistý kompromis mezi zatížením syntaxe a přesností obrazu více či méně předpokládá.

B. Štorm se naopak přiklonil spíše ke druhému pólu. V jeho překladu je patrná snaha zachovat co nejsevěřenější syntax. Následkem tohoto úsilí se na některých místech objevují významově ne zcela přesná řešení. Závažnějším problémem Štormova překladu je však přístup k poetice originálu právě tam, kde se jedná o popisy žen, fyzické lásky a lidského těla. Maupassantovy obrazy jsou v tomto ohledu zarážející nejen svou přesností, ale také jakousi přímostí, dalo by se říci až syrovostí. Na některých místech obsahují dokonce, jak se ukázalo, kanibalistický prvek. V textu se takové obrazy vyskytují v hojném počtu, zato jsou často velice nenápadné svým formálním projevem. Kromě vlastních metafor a

přirovnání se často jedná pouze o volbu přívlastku, zapojení kontextu při dotváření významu slova apod. Fungují tak spíše na podvědomé rovině. Ukázalo se, že B. Štorm tyto jemné náznaky často ignoroval, oslaboval či posouval do neutrálnější roviny. Domníváme se, že tyto posuny byly u něj s největší pravděpodobností součástí překladatelské strategie a že tato strategie byla zvolena na základě dobové - nejen překladové - normy, která tento druh přímé, někdy až zarážející metaforiky v literatuře odmítala.

Melanová k Maupassantově poetice přistoupila věrně, byť možná ne s Hořejšího básnickou lehkostí. V zásadě ji však ve svém textu zachovává, na některých místech dokonce volí výrazy ještě přímější než Hořejší. Jak jsme zjistili v kapitole 6.2, nenechává se také svázat syntaktickou podobou originálu, Maupassantova souvětí ředí a dělí poměrně volně podle potřeb češtiny, čtenář si tak originální obrazy může v jejím překladu nerušeně vychutnat.

## 6.4 DIALOGOVÝ PART

### 6.4.1 Povaha Maupassantových dialogů

Podstatnou část románu představují také dialogy. U Maupassanta neposouvají děj kupředu, ale spíše jej podbarvují. Zásadní význam pak mají pro charakterizaci postav. Coby kvazi vševědoucí vypravěč jich autor využívá k tomu, aby čtenáři přiblížil povahu, duševní rozpoložení a vnímání jednotlivých postav. Protože je děj podáván jakoby z Duroyovy perspektivy, je Duroy účasten všech rozmluv románu. Nejobjemnější část celé dialogové části tak přirozeně zauímají právě jeho repliky, hned po něm následují repliky hlavních ženských postav.

Z formálního hlediska je třeba podotknout, že Maupassantovy dialogy jsou sice stylizované, ale přesně „oposlouchané“, vyznačují se proto především mluvností. Objevují se v nich také prvky salónní konverzace. Maupassant, který byl sám stálým návštěvníkem salónů, byl schopen tento jazyk věrohodně reprodukovat, čímž dodal svým dialogům autentičnost. Překladatele tedy čeká nelehký úkol tuto mluvnou řeč s prvky salónní konverzace co nejvěrněji a nejpřirozeněji převést do češtiny.

Ojedinele se v textu objevují také stylizované náznaky hovorové a regionálně příznakové mluvy, především v krátké epizodě na normanském venkově.

Důležitým doplňkem vlastního dialogového partu jsou uvozovací věty, které repliku dokreslují a finalizují její vyznění. Obsahují často velice konkrétní informace o tónu hlasu, gestu či pohybu, který repliku doprovází, podle toho, který z detailů považuje autor za nejvýmluvnější. Pro jejich úzkou provázanost s obsahem vlastní repliky se jimi proto budeme zabývat v této kapitole, přestože z formálního hlediska uvozovací věty do dialogového partu nepatří.

## 6.4.2 Dialogy v překladech

Vzhledem k tomu, že analýzu dialogů je třeba provádět na poměrně objemném úseku textu, opřeme naše uvažování o pouhé dvě ukázky, na nichž se pokusíme demonstrovat tendence a přístupy obou překladatelů. Při této příležitosti je nezbytné poznamenat, že výsledný popis překladů bude pouze orientační, neboť nebude brát zřetel na jemné stylizační rozdíly, které od sebe odlišují jednotlivé situace a postavy románu. Tyto rejstříkové odstíny jsou však v *Miláčkovi* téměř nepostřehnutelné, neboť většina postav náleží ke stejné společenské vrstvě a sdílí podobný jazyk. Postřehnout můžeme na určitých místech stylistický rozdíl ve vyjadřování G. Duroye, když mluví sám k sobě a k ostatním. Tento rozdíl však celkem přirozeně vyplyne i v překladu.

Výrazněji než ve vypravěčském partu se v překladech dialogů ukazuje, že Hořejšího překlad je z dnešního pohledu již nepřijatelný. Je to patrné především u emocionálně vypjatých scén, kde je změna překladových, jazykových a pravděpodobně i literárních norem nejpatrnější. Zatímco prvorepubliková literatura zde tíhne k afektu, norma dnešní vyžaduje spíše reálnost a přirozenost. Navíc francouzština byla v době vzniku překladu již tradičně považována za poněkud afektovaný jazyk a v překladech z francouzštiny se považovalo za přijatelné část této afektovanosti převádět:

**s. 193 : "Clo, ma petite Clo, comprends bien ma situation, comprends bien ce que je suis. Oh! si j'avais pu t'épouser, toi, quel bonheur! Mais tu es mariée. Que pouvais-je faire? Réfléchis, voyons, réfléchis! Il faut que je me pose dans le monde, et je ne le puis pas faire tant que je n'aurai pas d'intérieur. Si tu savais!... Il y a des jours où j'avais envie de tuer ton mari..."**

*Hořejší s. 181 : - Klo, Klotičko, chápej přece, v jakém jsem postavení a co jsem. Och, kdybych se byl mohl oženit s tebou, byl bych přešťasten. Ale takto – co mi zbývá? Uvaž to přece, jen to uvaž! Chci mít též nějaké společenské postavení, ale toho mi nelze dosáhnout, dokud nebudu mít svou domácnost. Kdybys věděla!... Byli dni, kdy mě napadalo, abych zabil tvého muže...*

*Štorm s. 173: „Clo, moje malá Clo, pochop přece mé postavení, pochop, jak na tom jsem. Kdybych si mohl vzít tebe, to by bylo štěstí! Ale ty jsi vdaná. Co jsem mohl dělat? Jen uvažuj, uvažuj trochu! Musím se ve světě nějak uplatnit, a to se mi nepodaří, dokud nebudu mít domácnost. Kdybys věděla.....Někdy jsem měl tisíc chutí tvého muže zavraždit.....“*

Melanová s. 193: „Clo, moje drabá Clo, pochop přece moji situaci, chápej, co vlastně jsem. Ach, kdybych si tak mohl vzít tebe, to by bylo štěstí! Ale ty jsi vdaná. Co můžu dělat? Uvažuj přece, uvažuj! Musím si přece ve společnosti vybudovat nějaké postavení, a to se mi nepodaří, když nebudu mít rodinu. Kdybys jen věděla...! Byly chvíle, kdy jsem měl chuť tvého muže zabit...“

Daný úryvek pochází ze situace, kdy Duroy své milence paní de Marelle oznamuje, že se bude ženit s paní Forestierovou. Paní de Marelle je samozřejmě zdrcená, a tak se Duroy obhajuje. Vidíme, že Hořejšího překlad zní opravdu archaicky, a především velice afektovaně. Výrazy, které tento dojem působí, jsou v jeho překladu podtrženy – v češtině nepoužívané citoslovce ‚och‘, minulý tvar kondicionálu, infinitiv na –ti, atd.

Podívejme se ale na další ukázkou. Jedná se o úryvek rozhovoru Georgese Duroye s paní Walterovou. Ta mu přináší tajnou zprávu, kterou náhodou odposlechla doma od svého manžela. Georges, který však zatím neví, o jakou zprávu se jedná, ji přijímá velice chladně. Celá scéna je také emocionálně vypjatá:

s. 269 : Elle arriva presque aussitôt, et dès qu'elle l'eut aperçu:

"Ah! tu as reçu ma dépêche! Quelle chance!"

Il avait pris un visage méchant:

"Parbleu, je l'ai trouvée au journal, au moment où je partais pour la Chambre. Qu'est-ce que tu me veux encore?"

Elle avait relevé sa voilette pour l'embrasser, et elle s'approchait avec un air craintif et soumis de chienne souvent battue.

"Comme tu es cruel pour moi... Comme tu me parles durement... Qu'est-ce que je t'ai fait? Tu ne te figures pas comme je souffre par toi!"

Il grogna:

"Tu ne vas pas recommencer?"

Elle était debout tout près de lui, attendant un sourire, un geste pour se jeter dans ses bras.

Elle murmura:

"Il ne fallait pas me prendre pour me traiter ainsi, il fallait me laisser sage et heureuse, comme j'étais. Te rappelles-tu ce que tu me disais dans l'église, et comme tu m'as fait entrer de force dans cette maison? Et voilà maintenant comment tu me parles! comment tu me reçois! Mon Dieu! Mon Dieu! que tu me fais mal!"

Il frappa du pied, et, violemment:

"Ah! mais, zut! En voilà assez. Je ne peux pas te voir une minute sans entendre cette chanson-là. On dirait vraiment que je t'ai prise à douze ans et que tu étais ignorante comme un ange. Non, ma chère, rétablissons les faits, il n'y a pas eu détournement de mineure. Tu t'es donnée à moi, en plein âge de raison. Je t'en remercie, je t'en suis absolument reconnaissant, mais je ne suis pas tenu d'être attaché à ta jupe jusqu'à la mort. Tu as un mari et j'ai une femme. Nous ne sommes libres ni l'un ni l'autre. Nous nous sommes offert un caprice, ni vu ni connu, c'est fini."

Elle dit:

**"Oh! que tu es brutal! que tu es grossier, que tu es infâme! Non! je n'étais plus une jeune fille, mais je n'avais jamais aimé, jamais failli..."**

*Hořejší s. 256: Byla mu téměř v patách a sotva ho shlédla, děla:*

*Ach, ty jsi dostal můj telegram! Mám přece štěstí.*

*Tvářil se zlobně:*

*Vždyť jsem tu, našel jsem jej v redakci, zrovna když jsem chtěl jít do sněmovny. Co mi chceš, prosím tě?*

*Odbrnula závoj, aby ho políbila, a přistupovala k němu bázlivě, jako často práskaný pes.*

*Proč jsi ke mně tak krutý... Proč mluvíš tak urputně... Co jsem ti udělala? Nedovedeš si představit, jak pro tebe zkouším!*

*Zabručel:*

*Snad nechceš začínat znova?*

*Stála proti němu očekávajíc úsměv, hnutí, aby se mu vrhla do náruče.*

*Šeptala:*

*Neměl mě tedy činit svou milenkou, když se takto ke mně chováš, měl mě nechat, byla jsem klidná a šťastná. Pamatuješ se, cos mi říkal v tom kostele a jak jsi mě dostal násilím do tohoto domu? A teď se mnou takhle mluvíš, takhle se mnou nakládáš! Můj Bože, můj Bože, jak mi ubližuješ!*

*Dupl a chrtil ze sebe:*

*Abys věděla, už je tobo dost! Jak tě vidím, slyším něčnu stejnou písničku. Kdyby to někdo poslouchal, řekl by, že jsem tě svedl ve dvanácti letech a že jsi byla nevědomá jako anděl. Ne, má milá, konstatujme, jak se věci měly; o svedení nedospělé dívky jistě nejde. Oddala ses mi v plném vědomí zralé ženy. Děkuji ti za to, jsem ti nesmírně vděčen, ale to mě ještě nezavazuje, abych se lepil na tvé sukně až do smrti. Máš muže, a já mám ženu. Nejsme volni ani ty, ani já. Dopřáli jsme si rozmaru a neznáme se, konec všemu.*

*Pravila:*

*Ach, jak jsi surový! Jak jsi hrubý, jak jsi podlý! Ovšem, že jsem nebyla již dívkou, ale nikdy jsem před tebou nemilovala, nikdy jsem neklesla...*

*Štorm s. 247: Přišla takřka hned za ním a již ve dveřích spustila:*

*„Tak jsi telegram dostal! To je štěstí.“*

*Zatvářil se rozčlobeně:*

*„Sakra, našel jsem ho v redakci, právě jsem měl jít do sněmovny. Co mi zase chceš?“*

*Zvedla si závoj, chtěla ho políbit a šla k němu bázlivě jako oddaný pes, kterého často bijí.*

*„Ty jsi na mě tak zlý... Mluvíš se mnou tak hrubě... Co jsem ti udělala? Ty ani nevíš, jak mě to bolí.“*

*Zabručel:*

*„Snad nechceš zase začínat?“*

*Stála skoro u něho, čekala jen na úsměv nebo pokyn a padla by mu do náruče.*

*Zašeptala:*

*„Neměl jsi mě tedy chtít, když se mnou jednáš takhle! Měl jsi mě nechat klidnou a šťastnou, jak jsem byla. Vzpomínáš si, cos mi říkal v kostele a jak jsi mě zavlekl sem do domu? A jak se mnou mluvíš teď? Jak mě tu vítáš! Bože, Bože! Ty mě tak mučíš!“*

*Dupl si a spustil vztekle:*

*„Tak, sakra, už tobo je dost! Nemůžu s tebou být ani minutu, hned začneš tuhle písničku. To už je opravdu, jako bych si tě namluvil, když ti bylo dvanáct let a bylas nevinná jako anděl. Ne, draboušku, uvědom si pěkně, jak to bylo, já jsem nesváděl žádnou nezletilou holčičku. Dala ses mi ve věku, kdy už každý má rozum. Děkuji ti za to, jsem ti tuze vděčný, ale nemusím se kvůli tomu držet tvé sukně až do smrti. Máš muže, já mám ženu. Ani ty, ani já nejsme svobodní. Dopřáli jsme si povyražení a mha přede mnou, mha za mnou, tím to končí. „*

*Odpověděla:*

*„Ty jsi surový! Ty jsi hrubý! To je hanebné. Já vím, že jsem nebyla žádná holčička, ale nikdy jsem nikoho nemilovala... nikdy jsem se nedala svést...“*

Melanová s. 271: Přišla téměř hned po něm a sotva ho viděla, spustila: „Tak jsi dostal můj vzkaz! To jsem ráda!“

Zatvářil se nepřijemně: „Krucí, našel jsem ho v redakci, právě když jsem se chystal jít do sněmovny. Co mi zase chceš?“

Lehce poodbrnula závoj, aby ho mohla políbit, a blížila se k němu s bojácným a poddajným výrazem fenky, kterou často bijí.

„Jsi ke mně tak krutý... Mluvíš se mnou tak tvrdě... Co jsem ti udělala? Neumíš si představit, jak kvůli tobě trpím!“

Zabručel: „Snad zase nechceš začínat?“

Stála těsně u něj a čekala na jeho jediný úsměv, gesto, aby se mu vrhla do náruče.

Zašeptala: „Neměl sis se mnou nic začínat, když se teď ke mně chováš takhle, měl jsi mě nechat rozumnou a klidnou, jak jsem bývala. Vzpomínáš, co jsi mi říkal v kostele, a jak jsi mě po tom násilím donutil vstoupit do tohoble domu? A teď se mnou takhle zacházíš! Ach bože, bože, jak strašně mi ubližuješ!“

Dupl nobou a hrubě na ni vyjel: „Tak dost! Už toho mám plné zuby. Jsem s tebou sotva minutu a už zase slyším stejnou písničku. Málem to vypadá, jako bych tě byl svedl, když ti bylo dvanáct byla jsi nevinná jako anděl. Ne, má drabá, držme se faktů, nezneužil jsem nezletilou dívku. Vzdala ses mi ve věku, kdy už jsi moc dobře věděla, co děláš. Já ti za to děkuji, jsem ti za to nesmírně vděčný, ale nehodlám se držet tvé sukeně až do smrti. Ty máš manžela, já mám ženu. Ani jeden z nás není svobodný. Užili jsme si spolu, ale co bylo, to bylo, teď je konec.“

Pravila: „Jsi tak surový! Tak hrubý, podlý! Skutečně jsem nebyla nevinná dívka, ale nikdy předtím jsem nikoho nemilovala, nikdy jsem nikomu nepodlehla...!“

Vidíme, že originální dialog je velice mluvný, v určité situaci bychom podobný rozhovor mohli zaslechnout i dnes. Překlady nesou oproti originálu výraznější stylizační stopy, každý v duchu dobové normy.

Podíváme-li se na překlad J. Hořejšího, i v tomto úryvku nás možná již na první pohled zarazí mnohá místa, například syntakticky okopírované zvolací konstrukce uvozené pomocí „que“. V textu jsou vyznačeny jednoduchým podtržením. Ve druhém případě dokonce Hořejší opakoval celé zvolání třikrát, což působí v češtině opravdu poněkud afektovaně.

---

poznámka: Stejný dopad jako zvolací konstrukce uvozené pomocí *jak* má na text i převádění citoslovcí. Hořejší ponechává v textu většinu francouzských citoslovcí, velice často tak v textu najdeme repliky uvozené pomocí *ach* nebo *och*. Hořejší dokonce například ponechává i citoslovce *bah*, včetně koncového „h“, které se ve francouzštině nevyslovuje, a to i navzdory tomu, že toto citoslovce v češtině neexistuje. Některá další citoslovce překládá českými citoslovcí, např. citoslovce *bougrement* a *bigre* jsou často překládána jako *po čertech* nebo *zatra*.

I převádění citoslovcí pravděpodobně odpovídalo dobové normě, která lpěla do značné míry na formální podobě originálu a převáděla „afektovanost“ francouzštiny, přestože frekvence výskytu francouzského a českého *ach* a *och* se značně liší, a to především proto, že francouzská citoslovce mají větší „významový rozsah“. B. Storm a D. Melanová naopak k citoslovcím přistupovali podle novější normy, která dbá spíše na přirozené vyznění dialogů. Někde citoslovce zcela vynechávají, jinde je nahrazují funkčními ekvivalenty českými, např. *hm* apod.

---



V překladu si můžeme dále všimnout i některých dalších výrazně stylizovaných vyjádření, jako např. *neměls mě tedy činit svou milenkou, jak pro tebe zkouším* nebo *v plném vědomí zralé ženy*.

Posuzovat mluvnost Hořejšího překladu je velice obtížné, neboť kromě výše uvedené stylizované afektovanosti text samozřejmě obsahuje i dnes již archaické jazykové prvky, které byly v době vzniku překladu pravděpodobně neutrální. Jde například o jmenné tvary přičestí (*volní, vděčen*), o některé slovosledné prvky (*Ovšem, že jsem nebyla již dívkou*), o volbu pádů (*dopřáli jsme si rozmaru*) apod. Z dnešního pohledu je velice obtížné rozlišit, které z prvků je třeba přičíst časovému odstupu, které jsou dány dobovým přístupem k překladům z francouzštiny a které naopak překladatelovým osobním přístupem.

Podíváme-li se však na Hořejšího překlad podrobněji, vidíme mnohé prvky, které zvyšují mluvnost překladu, ať už se jedná o použití expresivnějšího „*lepil*“, vložení zintenzivňujícího „*věčně*“ nebo deiktického „*tom*“ či o využití morfologie, např. *takhle* místo *takto*, *měls* místo *měl jsi* apod. Zajímavý je také překlad citoslovce *parbleu* větným zvoláním *Vždyť jsem tu*. Ukazuje na Hořejšího cit pro konkrétní situaci a jeho schopnosti kontextuálního překladu. V textu jsou tyto prostředky vyznačeny čerchovaným podtržením.

Výše uvedený úryvek prokázal, že Hořejší, mimo jiné také překladatel divadelních her, umí využívat jazykových prostředků češtiny ke zdařilé stylizaci dialogů. A je to právě tato kombinace mluvnosti a afektovanosti, která je pro jeho dialogy typická.

Vnímání Štormova překladu již nekomplikují archaismy, na první pohled proto tento novější překlad působí přirozeněji. I u Štorma vidíme snahu nastylizovat mluvenou řeč, ovšem poněkud jinými prostředky, než tomu bylo u J. Hořejšího. Štorm často explicitně vyjadřuje osobní zájmena, dvakrát v textu použil expresivního citoslovce *sakera*, obezřetně se také vyhýbá nápadně formálním tvarům. Můžeme si toho povšimnout, když např. překládá *dans cette maison* jako *sem do domu*, protože *do tohoto domu* by znělo příliš strojeně a *tohoble domu* by bylo naopak z hlediska dobové normy a z hlediska charakteru postavy nepřijatelně hovorové.

Dále Štorm využívá lexikální expresivity. Podívejme se na čárkovaně podtržené výrazy v textu - vidíme *zase, zavlekl, pěkně, holčičku*. Je však otázkou, zda je tento druh expresivity v duchu originálu. Například výraz *svést nezletilou holčičku* sice dodává textu expresivitu, nicméně neodpovídá originálnímu *détournement de mineure*. Maupassantův Duroy

používá chladně a věcně téměř právního termínu. Štorm sice sleduje výrazem *holčička* linii naivity a nevinnosti, nicméně konotacemi se od originálu vzdaluje.

---

poznámka: Výraz *holčička* není ve Štormově překladu jediným deminutivem, jehož užití je z hlediska kontextu zpochybnitelné. Štorm pamatuje na schopnost češtiny vytvářet zdrobnělé tvary, což je jistě dobře, nicméně použití deminutiv není v jeho překladu vždy jednoznačně ospravedlnitelné. Zdrobnělé tvary jsou totiž v určitých situacích významově i stylisticky příznakové, a je proto třeba využívat jich v přiměřené míře tam, kde pro ně v textu najdeme ospravedlnění. Podívejme se pro ilustraci na další případ:

**s. 64: Alors le petit homme à l'air enfantin, qui avait perdu, sonna le garçon de bureau et commanda: "Neuf bocks." Et ils se remirent à jouer en attendant les rafraîchissements.**

*Štorm s. 49: A tu človíček s dětskou tvář, který probrál, zazvonil na kancelářského slubu a objednal: „Devět pív.“*

Použití deminutiva *človíček* bylo ve Štormově překladu zřejmě motivováno nepřímým přívlastkem *s dětskou tvář*. *Človíček* je však výraz expresivní, který má v češtině poměrně specifické konotace a vyhraněné užití, navíc výpověď citově zabarvuje. To pravděpodobně nebylo záměrem autora, uvážíme-li, že šlo o postavu, která se v románu objevuje pouze v tomto úryvku, čtenář ji nezná a neví, jak se projevuje.

Výraz *človíček* samozřejmě není nepřipustný, ale je třeba si uvědomit nebezpečí, že používání zdrobnělin má dopad na ladění textu a že by jejich nadměrné užívání mohlo dokonce ovlivnit výsledné vyznění celého textu, a tím zároveň narušit styl originálu.

Srovnajme pro zajímavost řešení J. Hořejšího a D. Melanové:

*Hořejší s. 53: Mladý muž s dětskou tvář probrál; zazvonil na slubu a poručil: „Devět pív.“*

*Melanová s. 57: Mužičk s dětským výrazem probrál, zazvonil na slubu a objednal: „Devět pív.“*

---

Poslední výraz *mha přede mnou mha za mnou* je také zvolen poměrně nešťastně, protože svými konotacemi odkazuje spíše na pohádkové příběhy a navíc nenavazuje obrazem na *tím to končí*, které repliku zakončuje.

Povšimněme si dále, jak i v tomto úryvku Štorm oproti dalším dvěma překladům volí významově neutrálnější výrazy týkající se sexu. Výrazy jsou ve všech úryvcích podtrženy dvojitě.

Překlad D. Melanové je vázán normou již téměř současnou, dialogy se tedy dnešnímu čtenáři čtou dobře a ničím nápadným na první pohled nezaráží. Podíváme-li se však na výše uvedený úryvek blíže, zjistíme, že Melanová při překladu dialogů využívá lexika (čárkované podtržení), poněkud však opomíjí morfologické možnosti češtiny. Například prakticky nepoužívá osobního zájmena *ty*, které je v češtině pro mluvený jazyk typické. Například věte *Neumíš si představit, jak kvůli tobě trpím!* nelze v zásadě nic vytknout, s explicitně vyjádřeným osobním zájmenem a spojkou *ani* by však tatáž věta zněla daleko současněji a mluvněji – *Ty si ani neumíš představit, jak kvůli tobě trpím!*

Další morfologickou záležitostí je u Melanové užití tvaru kondicionálu minulého (tečkované podtržení), jehož užití není v češtině běžné, protože, jak uvádí Grepl, *je-li nereálnost děje jasná z kontextu, vyjadřuje se častěji kondicionálem přítomným* (Grepl, 1996, s. 321).

Textu tak tento tvar přidává na stylizovanosti, která je především u emocionálně podbarvené scény, jako je tato, nežádoucí.

Nelze ovšem jednoznačně vyloučit, že tato stylizovanost je u Melanové záměrná – dobová jazyková i překladová norma by jí sice umožnily naformulovat repliky hovorověji a mluvněji, jedná se však stále o román z 19. století, což je čtenáři dobovými reáliemi, kontextem a chováním postav neustále připomínáno, zcela současná mluva by tak v překladu působila možná až příliš „moderně“.

### 6.4.3 Uvozovací věty

Již v úvodu této kapitoly jsme zmínili, že uvozovací věty jsou u Maupassanta nesmírně důležitým doplňkem vlastního dialogového partu. Zpravidla obsahují velice konkrétní informace o tónu hlasu, gestu či pohybu, který repliku doprovází. Jedná se o jednu z forem tzv. Maupassantova charakterizačního detailu. Ten je zde velice důležitý, neboť bez něj často nelze repliku správně interpretovat. Dosti často také takové uvozovací věty dodávají textu „plastičnost“, neboť vhodně zvolený detail čtenáři nejen dokreslí významové vyznění dané repliky, ale vyvolá v něm i vizuální představu celé postavy. Ukažme pro ilustraci jeden úryvek:

**s. 87 : Mme Forestier qui jouait avec un couteau, ajouta:**

**"Oui... oui... c'est bon d'être aimée..."**

Tímto jediným detailem Maupassant čtenáři opět připomíná, že se scéna odehrává u stolu, kdy se čeká na jídlo, zároveň jaksi vizualizuje celou postavu paní Forestierové, která přestává být pouhým „hlasem“, a navíc zvolené gesto velice přesně vystihuje jisté rozpaky a zasnění, které repliku doprovázejí. Podobné detaily jsou důkazem Maupassantova pozorovatelského talentu.

Podívejme se na některé další ukázky. Následující sekvence úryvků obsahuje uvozovací věty, v nichž Maupassant používá k dokreslení repliky popisu ramen. V některých případech je přímá řeč uvozena výhradně pohybem ramen, který je spojován s určitým pocitem, jinde je doplněna o další detaily. V prvních třech úryvcích postavy pokrčí rameny, přičemž pokaždé je toto gesto projevem jiného psychického rozpoložení, které autor vzápětí explicitně vyjadřuje. Čtvrtý úryvek poskytuje čtenáři ještě přesnější fyzický popis, paní

Forestierová pozvedá obočí a zároveň s ním i ramena. Vypravěč tomuto pohybu přisuzuje mnoho významů, které však zůstávají Duroyovi i čtenářům nesrozumitelné.

**s. 68: L'autre leva les épaules d'un air mécontent:**

**s. 87: Elle haussa les épaules lentement, avec un dédain infini, prolongé; puis, d'une voix nette:**

**s. 167: L'autre haussa les épaules avec une impatience accablée: "Tu le vois bien." Et il baissa de nouveau la tête.**

**s. 58: Mme Forestier haussa tout doucement les épaules et les sourcils, d'un seul mouvement plein de significations incompréhensibles.**

Následující úryvek se od předcházejících čtyř odlišuje. Jde tentokrát o popis fyzického kontaktu dvou postav, který pronesený výrok doprovází. Georges Duroy tu drží paní de Marelle za ramena a třese s ní. Maupassant vsadil při uvození přímé řeči na tento jediný detail:

**s. 337: Il la saisit par les épaules et la secouant entre ses mains:**

O dopadu této uvozovací věty na vyznění následující repliky se můžeme snadno přesvědčit:

**Il la saisit par les épaules et la secouant entre ses mains:**

**"Ne parle pas de celle-là! Je te le défends!"**

**Elle cria:**

**"Tu as couché avec, je le sais."**

Zde však pro překladatele Maupassantova přesnost nepředstavuje větší problém. Podíváme-li se například na překlad prvního úryvku, zjistíme, že se v zásadě jedná ve všech verzích o překlady doslovné:

**s. 68: L'autre leva les épaules d'un air mécontent:**

*Hořejší s. 58: Forestier pokrčil nespokojeně rameny:*

*Štorm s. 53: Forestier nespokojeně pokrčil rameny:*

*Melanová s. 62: Forestier pokrčil nespokojeně rameny*

Jediným problémem může být správná volba výrazu popisujícího konkrétní psychický stav. I zde je totiž Maupassant velice přesný, proto je i do češtiny třeba převádět správně interpretovaným a odpovídajícím výrazem. Například v překladu třetího úryvku sáhla jediné Melanová po ekvivalentu, který dané situaci skutečně odpovídá:

**s. 167: L'autre haussa les épaules avec une impatience accablée:**

*Hořejší s. 155: Tázaný pokrčil rameny s malátnou netrpělivostí:*

*Štorm s. 149: Forestier unaveně a netrpělivě pokrčil rameny:*

*Melanová s. 166: Forestier pokrčil s ochablou podrážděností rameny:*

Jedná se o repliku Ch. Forestiera, který je na smrt nemocný. Odpovídá zde na Duroyovu otázku, zda se mu daří lépe. Významově zde tedy výrazu *impatience* skutečně odpovídá spíše *podrážděnost* než *netrpělivost*.

V zásadě však překladatelé převádějí tento typ uvozovacích vět velice věrně, není tedy třeba se jimi dále zabývat.

V souvislosti s uvozovacími větami je však zajímavý častý výskyt slovesa *murmurer*, případně *balbutier* či *bégayer* při uvozování replik, a to zejména replik G. Duroye. Slovníková definice slovesa *murmurer* zní jednak *dire, prononcer à mi-voix ou à voix basse* a jednak *faire entendre une plainte, une protestation sourde*. Slovo *šeptat*, které se především u Štorma často objevuje jako překladový ekvivalent, pak *Slovník spisovné češtiny* definuje jako *zcela tiše, nezvučně mluvit nebo něco říkat* a nebo *po straně šířit nějakou, zpravidla nezaručenou zprávu*. Vidíme, že český ekvivalent postrádá druhou významovou složku francouzského *murmurer*, tedy emocionální prvek určitého rozčilení či vzdoru.

Časté užívání tohoto slovesa může být u Maupassanta částečně záměrné, neboť by mohlo dokreslovat Duroyův charakter, mohlo by značit jeho pokryteckost a neupřímnost, zpočátku snad i ostych, nezkušenost a nejistotu.

Podíváme-li se na následující úryvky, vidíme, že B. Štorm používal v překladu často poněkud prvoplánově slovesa *šeptat*, které se ovšem jen zřídka jeví jako vhodný ekvivalent:

**1) s. 53: "Eh bien, dites, qu'est-ce que c'est?"**

**Il murmura, en hésitant:**

**"Voilà... mais vraiment... je n'ose pas... C'est que j'ai travaillé hier soir très tard..."**

Hořejší s. 44: -Co vás sem tedy přivádí, slyšte?

Mumlal váhavě:

-Tedy.....ale vskutku.....neodvažuji se...Já jsem totiž pracoval včera celý večer.....

Štorm s. 39: „Tak co, povídejte, co to je?“

Váhavě zašeptal:

„Totiž...ale já si opravdu.....netroufám.....Já totiž pracoval včera do noci.....“

Melanová s. 47: „Tak povídejte, oč jde?“

Váhavě zamumlal: „Jak bych to...je mi to hloupé...ale já jsem... Prostě jsem včera v noci ještě pracoval...“

**2) s. 73: Duroy, s'arrêtant sur le seuil, murmura:**

**"Je vous demande bien pardon; je vous dérange?"**

Hořejší s. 63: Duroy se zastavil na prahu a mumlal:

-Prosím vás mnohokrátě za odpuštění, jestli vytrhuji.

Štorm s. 57: Duroy se zastavil na prahu a zašeptal:

„Prosím snažně za prominutí; nepřišel jsem nevhod?“

Melanová s. 67: Duroy se zastavil na prahu a zamumlal:

„Moc se omlouvám, že vás vyrušuju.“

**3) s. 107: En une seconde, il retourna toutes ses poches, celles du pantalon, celles du gilet, celles de la jaquette, et il murmura:**

**"Tiens... es-tu contente... maintenant?"**

Hořejší s. 96: Ve vteřině obrátil na ruby kapsy u kalhot, vesty, kabátu a vyhrkl:

-Tak se podívej...věříš mi....ted?

Štorm s. 91: V okamžiku obrátil všechny kapsy, u kalhot, u vesty i u kabátu, a zašeptal:

„Tak vidíš....ted' už jsi spokojená?“

Melanová s. 102: Ve vteřině obrátil všechny svoje kapsy, od kalhot, od vesty, žaketu, a zamumlal:

„Prosím...ted' už jsi spokojená?“

4) s. 94: Il se leva à trois heures moins vingt minutes, pour se rendre au journal; et sur l'escalier, par la porte entrouverte, il murmura encore du bout des lèvres: "Demain. Cinq heures."

*Hořejší s. 83: Dvacet minut před třetí vstal, aby se odebral do redakce; na schodech zšeptal ještě skrze zuby do pootvřených dveří:*

*-Zítřa. V pět hodin.*

*Štorm s. 78: Za pět minut tři čtvrti na tři vstal a odešel do redakce; na schodech ještě pootvřenými dveřmi tichounce zšeptal:*

*„Zítřa. V pět.“*

*Melanová s. 89: Za pět minut tři čtvrtě na tři se zvedl k odchodu, byl čas jít do redakce. A ještě na schodech zšeptal do pootvřených dveří: „Tak zítřa. V pět hodin.“*

5) S. 33 Il s'arrêta devant la troisième glace, frisa sa moustache d'un mouvement qui lui était familier, ôta son chapeau pour rajuster sa chevelure, et murmura à mi-voix, comme il faisait souvent : " Voilà une excellente invention. "

*Hořejší s. 25: Zastavil se u třetího zrcadla, nakroutil si kníry obvyklým posunkem, sňal klobouk, aby si přibladil účes, a zamručel polohlasně, jak často dělával: „To je znamenitý vynález!“*

*Štorm s. 21: Zastavil se před třetím zrcadlem, nakroutil si svým navykým pohybem knír, nadzvedl si klobouk, aby si upravil vlasy, a polohlasně zamumlal, jak to měl ve zvyku: „Jde to báječně.“*

*Melanová s. 26: Před třetím zrcadlem se zastavil, nakroutil si navykým gestem knírek, sundal klobouk, upravil si vlasy a zšeptal polohlasně, jak míval ve zvyku: „Jde to skvěle.“*

Pro správné zvážení tohoto problému je třeba si uvědomit, že francouzština ve srovnání s češtinou obvykle méně obměňuje slovesa uvozující přímou řeč, často se opakující *murmurer* tedy nemusí působit v originále nijak nápadně. Navíc má francouzské *murmurer* širší význam než české *šeptat*, jak vyplývá z výše uvedených definic. Kromě toho jsme si ukázali, jak důležité jsou u Maupassanta veškeré informace doprovázející přímou řeč; k volbě uvozovacího slovesa je tedy třeba přistoupit obezřetně.

Když se podíváme na originální znění úryvků, zjistíme, že všechny obsahují alespoň zčásti právě významový prvek jistého psychického zmatku či psychické nepohody, který v českém *šeptat* obsažen není. V prvním úryvku musí Duroy žádat paní Forestierovou

o pomoc s prvním článkem, s nímž si sám neví rady; ve druhém jde žádat podruhé o tutéž službu, ale přichází nevhod; ve třetím pak musí po dlouhém výstupu doznat paní de Marelle, že se ocitl ve finanční tísní a nemůže ji proto vzít do restaurace. Pouze v úryvku č. 4 jde jednoznačně o šeptání jako takové, neboť Duroy si mezi dveřmi ujednává tajnou schůzku s paní de Marelle.

Zvážíme-li situace v prvních třech úryvcích, je zjevné, že vzhledem k významovým prvkům obsaženým ve slovese *murmurer* uvedené repliky jisté ztišení hlasu pravděpodobně doprovázelo, je však otázkou, zda jde o šeptání jako takové.

Melanová a Hořejší řeší překlad většinou pomocí slovesa *mumlat*, u Hořejšího se pak objevuje i jasná snaha volit sloveso na základě dané situace. Její ukázkou je především úryvek č. 3, kde se Hořejšího interpretace pouští relativně daleko od originálu. Jen těžko posoudíme, zda výraz *vybrkl* ještě významově spadá pod francouzské *murmurer*. Jisté však je, že vzhledem k situaci, kdy Duroy musí paní de Marelle zabránit, aby uraženě opustila byt, zní věrohodněji *vybrkl* než *zašeptal*.

Z hlediska celku je důležité si uvědomit, že uvozovací slovesa do značné míry ovlivňují čtenářovo vnímání konkrétní scény a následně také vnímání celé postavy. Jejich prvoplánová volba by proto mohla postavu v očích čtenáře pozměnit.

#### 6.4.4 Závěr

Obecně můžeme říci, že všechny překlady oproti originálu ztratily část mluvnosti. Zároveň jsou však dialogy ve všech překladech vcelku zdařilé a vyhovují svým dobovým normám. J. Hořejší se i v pásmu postav více drží formální podoby originálu, ať už se jedná o volbu některých syntaktických konstrukcí, slovních spojení či např. citoslovcí. Výsledkem je jistá afektovanost vyjádření, která odpovídá dobovému očekávání, jazykovému i společenskému. V době vzniku překladu u nás totiž salóny skutečně existovaly.

B. Štorm naopak jeví viditelnou snahu nastylizovat přirozený text, která je u něj patrná ve využívání prostředků, s jejichž pomocí se v literatuře mluvený jazyk stylizuje, např. explicitace osobních zájmen, občasné používání hovorových morfologických variant, expresivnějších výrazů apod. Právě volbou expresivních výrazů se však B. Štorm na některých místech konotacemi či rejstříkem od originálu vzdaluje. Z dnešního pohledu



znějí samozřejmě Šstormovy dialogy mluvněji a přirozeněji než dialogy v podání J. Hořejšího, což je dáno právě změnami ve vývoji českého jazyka i překladatelské normy.

Překlad D. Melanové dělí od vzniku díla již více než sto let a je důkazem toho, jak nesnadné, až nemožné je usilovat o přirozenost dialogů v textu, který je pevně zakotvený v době svého vzniku. Vypůjčme si v této souvislosti slova J. Veselého: *...teorií jsou na překlad kladeny nároky, které žádný konkrétní převod nemůže v plné míře splňovat. Jak má mít překlad zároveň například ‚barvu doby, ve které vznikl originál‘, a ‚svěžest doby svého vzniku‘?* (In: *Translatologica Pragensia V*, 1991, s. 76) Vzniká zde *konflikt mezi psychologií dávno minulé epochy a moderním jazykem překladu*. (Hrala M., In: *Translatologica Pragensia V*, 1991, s. 86) Melanová stála před nelehkým úkolem vytvořit mluvné dialogy, které budou současné, jejichž ‚současnost‘ však bude ‚nenápadná‘ a nebude se dostávat do konfliktu s dobou, v níž se odehrává děj. S tímto úkolem se překladatelka vyrovnala obstojně, ačkoli nelze než konstatovat, že lehké stopy tohoto konfliktu nese jak vypravěčský, tak dialogový part. Více k tomuto tématu též v kapitole 6.5.6.

Na závěr opět nelze než smeknout před Maupassantovým literárním mistrovstvím. Pečlivým výběrem výrazů a jazykových prostředků vytvořil nadčasový text, který je i po jednom a čtvrt století srozumitelný, čtivý a přitažlivý.

## 6.5 Překlady a lexikum

### 6.5.1 Úvod

V této kapitole se budeme zabývat několika otázkami převodu lexika tak, jak tyto jednotlivé body vyplynuly z excerptce. Nejprve se zmíníme o výskytu a frekvenci výrazů francouzského původu, protože výrazy cizího původu jsou v textu vždy velice nápadné a přístup k nim úzce souvisí s překladovou normou. Posléze se budeme zabývat několika dalšími otázkami, které vyplynuly z excerptce. Uvedeme, jak překladatelé přistupovali k převodu sloves vyjadřujících pohyb, k popisům obsahujícím části lidského těla a k některým sémanticky oslabeným slovesům. Jedná se o jednotlivosti, které v textu na první pohled nemusí být nápadné, které však, jak se ukázalo, mohou být projevem celkového přístupu k textu, ať už záměrně zvoleného, či spíše intuitivního.

### 6.5.2 Výrazy francouzského původu

Nápadným rozdílem mezi překlady na rovině lexika je frekvence výrazů vázaných jazykově na výchozí kulturu, a to především mezi verzí J. Hořejšího a B. Štorma. Tito dva překladatelé totiž svým přístupem reprezentují opačné póly. Zatímco Hořejšího překlad je doslova prosycen francouzskými výrazy či výrazy francouzského původu různou měrou počestěných, Štormův překlad se těmito výrazům programově vyhýbá. Tyto přístupy jsou samozřejmě u obou překladatelů součástí překladatelských strategií vyplývajících z dobových norem. Hořejší svůj překlad těmito výrazy ozvláštňoval a zároveň čtenáře upozorňoval, že čtený text je překladem. Francouzské výrazy byly tehdy v módě a všichni jim bez problémů rozuměli. Štorm se naopak snažil omezit jakékoli cizorodé prvky, francouzská slova tedy nahradil výrazy ryze českými. Naproti tomu Melanová zvolila v duchu současné normy přístup nepříznakový, text výrazy francouzského původu nepřesycuje, výrazům, které čeština zná a používá, se však na rozdíl od Štorma nevyhýbá. Bližší představu o přístupu překladatelů si můžeme utvořit pomocí následující tabulky. Ta obsahuje výrazy francouzské

nebo francouzského původu, které v Hořejšího překladu zůstaly, a porovnává jejich ekvivalenty v obou dalších překladech.

ORIGINÁL	HOŘEJŠÍ	ŠTORM	MELANOVÁ
parvenue de l'amour	parvenue lásky	zbohatlice z lásky	nevěstka, která se dostala nahoru díky lásce
peignoir	peignoir	župan	župánek
bibelot	bibelot	ozdobný předmět	bibelot
cocher de fiacre	fiakrista	drožkář	kočí ve fiakrech
d'un ton pathétique	pateticky	divadelním tónem	pateticky
grooms	groomové	sluhové	lokajové
fantaisistes	fantastikové	humorné obrázky	žánrové obrázky s humornými náměty
mélancolie	melancholie	zasmušilost	melancholie
boudoir	budoár	malá komnata	budoárek
un besoin d'amours distinguées	touha po milenkách distinguovaných	potřeba vybraných lásek	potřeba lásky kultivované
insinuations	insinuace	pichlavosti	narážky
perfidies	perfidnosti	narážky	zlomyslné urážky

Zjednodušeně by se strategie jednotlivých překladatelů daly definovat asi takto: Hořejší ponechává francouzské nebo počestěné výrazy francouzského původu všude tam, kde to jde, tedy i tam, kde by se v češtině neobjevily; Melanová se cizím slovům nevyhýbá, používá je však zásadně v počestěné podobě, a to v nepříznačových místech, tedy tam, kde by se mohly objevit i v původní literatuře české; u Štorma je naopak patrná jednoznačná snaha vyhnout se veškerým výrazům cizího původu. A tak má Hořejší milenky *distinguované*, Melanová lásky *kultivované* a Štorm lásky *vybrané*.

Vhodnost jednotlivých řešení a jejich přijatelnost z dnešního pohledu se u Hořejšího a Štorma liší případ od případu. Přístup D. Melanové je zcela v souladu se současnou normou a z hlediska použití českého jazyka se jeví jako nepříznačový. Důležité

jsou zde pro nás celkové strategie jednotlivých překladatelů, které výše uvedené tabulky zřetelně dokládají.

### 6.5.3 Sémanticky neutrální výrazy v překladech

Francouzské sloveso je oproti slovesu českému často sémanticky neutrálnější. Při překladu je tak někdy třeba konkretizovat. Kromě toho také francouzština hojně využívá nejrůznějších verbonominálních konstrukcí a frazeologických sousloví, faktitivních a jiných vazeb, v nichž je značně oslaben skutečný význam sloves. Tato skutečnost vyplývá z jejího nominálního a analytického charakteru. Z hlediska vlastního autorského stylu je tato skutečnost ve většině případů irelevantní, mohou však nastat i situace, kdy případné konkretizace v překladech do češtiny pozměňují vyznění originálu.

Ukazuje se, že překladatelé zvolili k těmto sémanticky neutrálním a oslabeným výrazům odlišný přístup. Ten byl dán jejich obecným přístupem k originálu. Hořejší i Melanová se v tomto ohledu ochotněji nechávají vést originálem, zachovávají tedy do značné míry i významovou hustotu výrazů a rozložení významových složek ve větě, zatímco Štorm častěji přistupuje k modifikaci s cílem potlačit jakékoli interference a jazykový vliv originálu.

Volbou významově plnějších sloves Štorm dodává textu samozřejmě jistou dynamičnost a čtivost:

**1) s. 20: Il avait maintenant une allure, une tenue, un costume d'homme posé, sûr de lui, et un ventre d'homme qui dîne bien.**

*Hořejší s. 13: Měl nyní vzezření, chování a šat jako člověk rozvážený, sebou jistý, a břicho jako člověk, který dobře jí.*

*Štorm s. 9: Nosí se, chová i strojí jako rozvážený sebejistý pán a má břicho jako lidé, kteří dobře jedí.*

*Melanová s. 14: Měl teď výraz, vystupování i oblek sebevědomého muže v dobrém společenském postavení a břicho člověka, který si potrpí na dobré jídlo.*

V příkladu č. 1 je predikátem výraz, jehož sloveso je významově oslabeno, konečný význam přísudku je dán až podstatným jménem, které ho dotváří. Podíváme-li se na překladatelská řešení, vidíme, že Hořejší i Melanová tuto distribuci sémů v predikátu dodrželi, B. Štorm naopak jednotky významu kondenzoval do plnovýznamových sloves. Zvýšil tak dynamičnost výpovědi (kterou mimo jiné podtrhl i změnou slovesného času, čímž také změnil řeč nepřímou na řeč nevlastní přímou), neboť zatímco v ostatních verzích nacházíme výčet substantiv, u Štorma jde o výčet sloves. Na druhou stranu však v tomto případě B. Štorm verbalizací vyjádření narušil linii a rytmus výčtu. Ten se v originále i u Hořejšího a Melanové odvíjí celý od slovesa *avoir*, zatímco u Štorma začíná zvrtnými plnovýznamovými slovesy a končí verbonominálním výrazem *ma bršiško*. Z hlediska významu jde však v tomto případě o řešení v zásadě rovnocenná.

Poněkud odlišná je situace v dalším úryvku:

**2) s. 66: Il y eut parmi les employés un mouvement de stupéfaction...**

*Hořejší s. 56: Mezi úředníky nastalo zděšení,...*

*Štorm s. 51: Úředníci sebou obromením škulí...*

*Melanová s. 60: Mezi úředníky zavlád úžas...*

Ve Štormově překladu se do podmětu věty opět dostaly živé osoby, sloveso je mnohem dynamičtější než v originále a v obou dalších překladech, navíc došlo ke konkretizaci daného pohybu. Výpověď tak sice působí celkově dynamičtějším dojmem, zároveň je však třeba zvážit související konotace a účinek podobných posunů a konkretizací. V tomto případě je třeba podotknout, že výraz *škulnout* originál konkretizuje až neúnosně, neboť udává konkrétní fyzický projev psychického stavu, aniž by k tomu originál poskytoval podklad.

**3) s. 15: Lorsqu'il fut sur le trottoir.....**

*Hořejší s. 9: Octnuv se na chodníku,.....*

*Štorm s. 5: Když došel na chodník,.....*

*Melanová s. 9: Jakmile se ocitl na chodníku...*

I v úryvku č. 3 kopírují Hořejší a Melanová významovou neutralitu a pasivitu francouzského slovesa, zatímco B. Štorm konkretizoval a zvolil sloveso plnovýznamové a dynamické. Tato konkretizace se však vzhledem ke kontextu jeví spíše jako nevhodná. Uvedená věta totiž formálně i významově navazuje na první větu celého románu:

**s. 15: Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant.**

Pokud by tedy překladatel sáhl ke konkretizaci, nabízel by se spíše výraz *vyjít* než *dojít*, který *Slovník spisovné češtiny* definuje jako *chůzí se dostat k cíli*. Právě prvek *cíle* v této konkrétní situaci chybí. Zachování významové neutrálnosti se však v této situaci jeví jako vhodnější.

Podívejme se nyní na další úryvky:

**4) s. 45 : Il remarqua que celle de Jacques Rival était sèche et chaude et répondait cordialement à sa pression ;**

*Hořejší s. 36: Všiml si, že ruka Jacquesa Rivala byla suchá a teplá a opětovala upřímné stisknutí;*

*Štorm s. 32: Všiml si, že Jacques Rival má suchou teplou ruku a srdečně odpovídá na stisk;*

*Melanová s. 39: Všiml si, že ruka Jacquesa Rivala je suchá a teplá a srdečně odpovídá na jeho stisk.*

V tomto případě Štorm nahradil významově velice prázdné sloveso *být* slovesem *mít*, které je v češtině v tomto kontextu pravděpodobně častější. Kromě toho také text aktualizoval tím, že aplikoval pravidla souslednosti časové a použil přítomný čas, což učinila i D. Melanová. Je však také nutné poznamenat, že Štormovo řešení, jakkoli je přirozené, vzdaluje se v porovnání s dalšími překlady významem od originálu. V originále jde totiž o popis ruky J. Rivala, která je teplá a opětuje stisk, zatímco v překladu B. Štorma jde o popis samotného J. Rivala. Přestože je tento rozdíl nepatrný, mění částečně perspektivu výpovědi. Štormovo řešení je zde v souladu s jeho všeobecným přístupem k lidskému tělu, kterým se blíže zabývá kapitola 6.5.4.

Podobný posun nastal i v následujícím případě:

**5) s. 41: Son regard se posait sur les visages...**

*Hořejší s. 32: Jeho zrak spočíval na jejich tvářích...*

*Štorm s. 28: Rozhlížel se po tvářích...*

*Melanová s. 34: Jeho pohled klouzal po obličejích všech spolustolovníků...*

I v tomto úryvku se snažil B. Štorm zvýšit dynamičnost výpovědi tím, že zvolil aktivnější sloveso. Změnil ovšem také podmět věty. V originále a v překladech Hořejšího a Melanové je podmětem věty zrak, zatímco Štorm postavil do podmětu přímo postavu. V této souvislosti je mimo jiné třeba připomenout důležitou úlohu zraku v Maupassantově díle. Tím, že Štorm odstranil zrak z exponované pozice v podmětu, oslabil i jeho důležitost a aktivní funkci v textu, čímž jde proti originálu. Navíc opět nahradil část těla celou postavou, čímž se dostáváme k dalšímu problému jeho překladu.

#### 6.5.4 Lidské tělo v překladech

Problematiky lidského těla jsme se dotkli již v kapitole o převodu obrazných vyjádření. Excerpce však ukázala, že zobecňující přístup B. Štorma je komplexnější a sahá hlouběji do textu než ‚jen‘ do metafor a přirovnání. Zatímco J. Hořejší je v popisech lidského těla či v popisech vzájemné polohy dvou postav vždy anatomicky velice přesný a konkrétní a D. Melanová v zásadě také zůstává v souladu s originálem, volí B. Štorm často vyjádření méně přesná, generalizuje a intelektualizuje:

**1) s. 41: Il se sentait dans les membres une vigueur surhumaine, dans l'esprit une résolution invincible...**

*Hořejší s. 32 : Cítil nadlidskou sílu v údech, v duchu nepřemožitelné odhodlání ...*

*Štorm s. 28 : Cítil v těle nadlidskou sílu, v duši nepřemožitelnou rozhodnost....*

*Melanová s. 34: Cítil ve svých údech nadlidskou sílu a v duši neporažitelnou rozhodnost...*

**2) s. 62 : .....se baissant vers son oreille....**

*Hořejší s. 52 : .....sklonil se k jeho uchu....*

*Štorm s. 47 : .....sklonil se až k němu....*

*Melanová s. 56: Naklonil se k jeho uchu:*

**3) s. 70 : Walter leva le nez.**

*Hořejší s. 59 : Walter zvedl nos.*

*Štorm s. 55 : Walter zvedl blavu.*

*Melanová s. 64: Walter zvedne nos...*

Hořejší šel naopak v některých případech ještě dále než originál, byl konkrétnější a expresivnější:

**4) s. 105 : Il était demeuré à genoux, entourant les hanches de ses deux bras;**

*Hořejší s. 95 : Nehýbal se od jejích kolenou, obmykaje rukama její kyčle ;*

*Štorm s. 90 : Zůstal na kolenou a oběma rukama jí objímal boky ;*

*Melanová s.101: Zůstal klečel a objímal jí boky.*

**5) s. 66 : .....la pensée de la tête que feraient son chef et ses collègues.**

*Hořejší s. 55 : .....při pomyslení, jak šéf a kolegové vyvalí oči.*

*Štorm s. 50 : ..... při pomyslení na obličej, jaký udělá přednosta a kolegové.*

*Melanová s. 59: ...při pomyslení, jak se bude tvářit šéf a jeho kolegové.*

**6) s. 94:...; et sur l'escalier, par la porte entrouverte, il murmura encore du bout des lèvres:**

*Hořejší s. 83 : ; na schodech zašeptal ještě skrze zuby do pootevřených dveří:*

*Štorm s. 78 : ; na schodech ještě pootevřenými dveřmi tichounce zašeptal:*

*Melanová s. 89: A ještě na schodech zašeptal do pootevřených dveří:*

Vidíme, že J. Hořejší skutečně volí konkrétní popisy, přestože v některých případech znějí jeho řešení překvapivě, jako např. v úryvku č. 4, kde Duroy *obmyká* paní de Marelle *kyčle*, což je vyjádření v češtině velice neobvyklé, protože *kyčel* je v zásadě kloub uvnitř těla.

V úryvku č. 5 zase Hořejší konkretizoval *obličej* na *oči*, navíc použil poměrně klišovitého, nicméně také poměrně expresivního spojení *vyvalit oči*. V úryvku č. 6 používá Hořejší výrazu *skrze zuby*, kterým se sice snaží zachovat přesnost vyjádření, nicméně v souvislosti s šeptáním je tento popis obtížně představitelný. Slovní spojení *skrze zuby* také daleko častěji kolokuje se slovesem *uedit*. Kromě toho konotuje toto vyjádření spíše hněv či rozčilení, což je v rozporu s popisovanou situací, v níž si Duroy domlouvá s paní de Marelle milostnou schůzku. Štorm zde naopak na přesnost originálu rezignoval a interpretoval výraz



*du bout des lèvres* jako *tichounce*, Melanová pak na jeho překlad zcela rezignovala a spokojila se s holým slovesem *šeptat*.

Přístup překladatelů k popisům obsahujícím části lidského těla je do značné míry dán dobovou normou. Předválečný a meziválečný překlad dbal na přesný převod originálu, Hořejší proto překládá popisy dosti věrně, na některých místech může dokonce zvyšovat expresivitu textu oproti originálu. Odvažme se vyslovit hypotézu, že tuto vlastnost Hořejšího překladu by bylo do jisté míry možné považovat za paralelu afektované stylizace dialogového partu, o níž již byla řeč. Fyzický popis postav totiž vždy vstupuje do souhry s jejich promluvami, a tak tu popisy i dialogy zůstávají jaksi v souladu, stejně tak jako například v prvorepublikové kinematografii, kde byly ‚afektované‘ scénáře i projevy herců. Poválečný překlad měl pak naopak tendenci intelektualizovat lidské tělo a fyzickou přesnost popisů tlumil. D. Melanová zvolila opět přístup z dnešního pohledu nepříznakový, popisy netlumí, ale ani neposiluje, zcela v duchu dobové normy.

### 6.5.5 Slovesa pohybu

Analýza originálu ukázala, jak zde již bylo mnohokrát zmíněno, že Maupassant je ve všech svých popisech velice přesný. Toto tvrzení platí také pro popisy pozice jednotlivých postav a jejich pohybů. Francouzské sloveso je však ze své povahy často významově vágní, viz také podkapitola 6.5.3, a při překladu do češtiny je proto mnohdy třeba konkretizovat. V překladu B. Štorma se ukázalo, že zvolená konkretizace je často v rozporu s konkrétní dějovou situací, někdy dokonce s autorským stylem originálu.

Nevhodná konkretizace může čtenáře mást, případně mu vytvářet mylnou představu. Ilustrujme si tento problém na následujících úryvcích:

**1) s. 35 : Une fillette en robe courte la suivait. Mme Forestier s'élança:**

**"Bonjour, Clotilde.**

*Hořejší s. 27: Za ní šlo děvčátko v krátkých šatech. Paní Forestierová jí vyskočila vstříc:*

- *Dobrý den, Klotildo.*

*Štorm s. 23: Za ní šlo děvčátko v krátkých šatičkách. Paní Forestierová se k nim rozběhla.*

„Vítám tě, Clotildo.“

Melanová s. 29: Za ní šla dívinka v krátkých šatech. Paní Forestierová jim vykročila v ústrety: „Dobrý den, Clotildo.“

**2) s. 43: Tout à coup il s'aperçut qu'elle tenait à la main sa tasse vide ; et, comme elle se trouvait loin d'une table, elle ne savait où la poser. Il s'élança.**

Hořejší s. 34: Pojednou si všiml, že paní Waltrová drží v ruce prázdný šálek; byla daleko od stolu a nevěděla, kam s ním. Přiskočil.

Štorm s. 30 : Najednou si všiml, že drží prázdný šálek; ke stolu měla daleko a nevěděla, kam ho položit. Rozběhl se k ní.

Melanová s. 36: Najednou si všiml, že drží v ruce prázdný šálek, a protože seděla daleko od stolu, nevěděla, kam ho odložit. Vymrštil se.

**3) s. 105: Il comprit que c'était grave, et s'élançant vivement vers elle, il lui prit les mains, les baisa, en balbutiant:**

Hořejší s. 94: Pochopil, že to bylo míněno vážně, a přiskočil k ní, vzal ji za ruce a políbil je, koktaje:

Štorm s. 89 : Uvědomil si, že to myslí vážně; rozběhl se k ní, vzal ji za ruce, políbil je a koktal:

Melanová s. 101: Pochopil, že to myslí vážně, vrhl se k ní, vzal ji za ruce, líbal je a koktal:

**4) s. 105: Il la prit dans ses bras, l'attira vers le canapé:**

Hořejší s. 94: Vzal ji do náruče a přitáhl ji k sobě:

Štorm s. 89 : Objal ji a odvedl k sobě.

Melanová s. 101: Vzal ji do náruče a vedl k sobě:

**5) s. 77: Duroy, furieux, sortit sans répondre un mot, et, pénétrant brusquement dans le cabinet de son camarade:**

Hořejší s. 66: Duroy vyšel rozrušen beze slova a vrazil do pokoje přítele:

Štorm s. 61: Duroy rozčloubeně beze slova odešel a rozběhl se do pracovny svého kamaráda.

Melanová s. 70: Duroy zruřil, vyšel beze slova z šéfovy kanceláře a vrhl do kamarádovy pracovny:

První a druhá situace se odehrávají během společenské večere v salónu paní Forestierové, třetí a čtvrtá v pokoji, který si G. Duroy pronajímá společně s paní de Marelle,

pátá pak v redakci novin. Vždy se tedy jedná o uzavřené prostory, zmiňovaný pronajímáný pokoj je pak skutečně velice malý:

**s. 105 : La chambre à coucher était si exigüe que le lit l'emplissait aux trois quarts.**

Vidíme, že se v uvedených úryvcích jednotlivá překladatelská řešení liší. Jak jsme již zmínili, vyplývají tyto rozdíly v interpretaci originálu z významové neutrálnosti francouzského slovesa. Podíváme-li se však na řešení B. Štorma, zjistíme, že logicky odporují konkrétním situacím – Duroy běhá po redakci časopisu, po salónu paní Forestierové a dokonce i po malém pokojíku, který - jak ukázal výše uvedený popis - je ze tří čtvrtin zaplněn postelí. K této posteli pak G. Duroy v pokoji paní de Marelle také odvede, což je vzhledem k výše uvedenému popisu také ke zvážení. Po svém salónu běhá dokonce i paní Forestierová. Uvedené úryvky tak dokazují určitou prvoplánovost, s níž Štorm k této otázce přistoupil. Řešení J. Hořejšího a D. Melanové jsou v tomto ohledu daleko citlivější.

Za zmínku stojí v této souvislosti také otázka charakteru Maupassantových sloves. Podíváme-li se např. na úryvek č. 5, vidíme agresivní sloveso *pénétrer*. Velká část této agresivity je u B. Štorma potlačena, když sloveso *pénétrer* překládá jako *rozběhnout se*. I v tomto ohledu jsou J. Hořejší a D. Melanová blíže originálu se svými překlady *vrazil* a *vtřhl*.

S podobným lexikálním utlumením se setkáváme i jinde v románu:

**s. 16: Il inclinait légèrement sur l'oreille son chapeau à haute forme assez défraîchi, et battait le pavé de son talon.**

*Hořejší s. 9: Poněkud ošumělý cylindr si vtlačil lehce na ucho a dupal podpatky po dlažbě.*

*Štorm s. 5: Dost ošumělý cylindr si nasadil lehce na ucho a rázně krácel po dláždění.*

*Melanová s. 9: Svůj dost omšelý cylindr si frajersky posunul k uchu a podpatky sekal po dláždění.*

Štorm zde opět utlumil agresivitu slovesa *battre*, které je v zásadě důležitým charakterizačním detailem v popisu G. Duroye. Otázkou zůstává, stejně tak jako jsme to viděli u některých obrazných vyjádření, zda se Štorm těchto prohřešků proti originálu dopouštěl záměrně, či nevědomky.

### 6.5.6 Citové zabarvení překladů

Výrazným sémantickým polem Maupassantova románu v dialogovém i vypravěčském partu jsou citově zabarvené výrazy typu *gentil, délicieux, doux, charmant* apod. Frekvence jejich výskytu je s velkou pravděpodobností vyšší, než je běžné, a lze ji proto považovat za určitý rys románu. Zamyslíme-li se, proč tomu tak je, nacházíme hned několik důvodů. *Miláček* je románem z prostředí pařížské vyšší společnosti, prostředí salónů, kde se pánové dvoří dámám, kde se hovoří, jak již bylo řečeno, poněkud stylizovaným, afektovaným jazykem. *Miláček* je navíc románem, kde ženy a láska hrají jednu z hlavních úloh, přívlastky z tohoto lexikálního okruhu zde tedy můžeme očekávat. Tím spíše, že Duroy pochází z nízkých poměrů a dámy z vyšší společnosti jsou pro něj zpočátku nedosažitelné. I proto jim je možná připisováno tak vybrané a delikátní působení. Koneckonců vyšší kruhy jako takové jsou pro něj fascinujícím cílem veškerého snažení, což působivě popisuje následující úryvek:

**S. 34: Il s'assit sur un fauteuil qu'elle lui désignait, et quand il sentit plier sous lui le velours élastique et doux du siège, quand il se sentit enfoncé, appuyé, étreint par ce meuble caressant dont le dossier et les bras capitonnés le soutenaient délicatement, il lui sembla qu'il entraît dans une vie nouvelle et charmante, qu'il prenait possession de quelque chose de délicieux, qu'il devenait quelqu'un, qu'il était sauvé ;**

Excerpce ukázala, že překladatelé k převodu výše uvedených výrazů nepřistoupili zcela totožně. Tam, kde se v textu vyskytl výraz z tohoto lexikálního okruhu, ať už použitý nepříznačně nebo s mírným afektovaným nádechem, se zdálo, že míra afektu v překladech překvapivě stoupala s novějšími překlady. Podívejme se na následující sekvenci úryvků pocházejících z několika málo po sobě následujících stránek, které všechny pocházejí z úst paní de Marelle nebo odkazují k její osobě. Vidíme, že u Hořejšího podtržené výrazy znějí skutečně neutrálně, zatímco překlady D. Melanové znějí nejstylizovaněji ze všech tří verzí a že tato stylizace má zároveň dopad na celkovou představu o postavě paní de Marelle.

**S. 93: C'est un bon petit nom d'amitié pour vous.**

**S. 95: "Tiens, c'est gentil chez vous."**

**S. 97: "Est-ce gentil, dis, est-ce gentil?"**

**S. 100: " C'est très gentil! Nous serons très bien."**

**S. 102: Et elle trouvait délicieuse cette comédie.**

Hořejší

S. 83: Je to hezkeé, přátelské pojmenování ...

S. 84: Hezkeé to tu máte,...

S. 87: Není to hezkeé, co, není to hezkeé?

S. 91: A tato komedie jí okouzlovala.

Štorm

S. 78: To je pro vás vhodné jméno,...

S. 79: Podívejme, máte to tu miloučké.

S. 82: Je to tu hezkeé, vid', že je to tu hezkeé.

S. 84: To je ohromné! Bude nám tu strašně dobře;

S. 86: A ta komedie jí připadala rozkošná.

Melanová

S. 89: Ta rozkošná přezdívka se k vám skutečně hodí.

S. 90: Jé, u vás je to roztomilé!

S. 93: To je rozkošné, vid', prostě rozkošné.

S. 96: To je hezoučké! Bude nám tady moc dobře.

S. 98: A tato komedie se jí zdála velmi rozkošná.

Melanová posílila afektovanost v charakteru paní de Marelle. Postava by tak mohla být vnímána až jako prostoduchá a naivní, což není tak zcela v duchu originálu.

Že se ovšem nejedná pouze o záměrnou stylizaci postavy paní de Marelle, která svým chováním skutečně působí nejafektovaněji z celého románu, nám dokazují i následující repliky. První vychází z úst M. Forestierové, druhá z úst Ch. Forestiera:

**S. 221: " Te rappelles-tu la forêt de chez toi, comme c'était sinistre. Il me semblait qu'elle était pleine de bêtes affreuses et qu'elle n'avait pas de bout. Tandis qu'ici, c'est charmant. On sent des caresses dans le vent, ... "**

Hořejší s. 209: Pamatuješ se na ten les u vás, jak to bylo příšerné? Připadalo mi, že je v něm plno brozných zvířat a že nemá konce. Ale tu je to příjemné. Ve vzduchu je cítit polibky...

Štorm s. 201: Pamatuješ se, jak ten les u vás byl strašidelný? Mně se zdálo, že je nekonečný a plný brozných zvířat. Ale tady je to kouzelné. Ve vzduchu tu je plno něhy...

Melanová s. 222: Vzpomínáš si na ten les, tam u vás, jak mě děsil? Měla jsem pocit, že je plný strašlivých zvířat a že nemá konce. Zatímco tady je to miloučké. Cítím ve vzduchu kolem plno něžnosti...

**S. 84: " Ces deux dames vont arriver ensemble, dit-il ; c'est très gentil ces dîners-là !**

*Hořejší s. 74: - Dámy přijdou spolu, pravil; je to hezke tyhle večere.*

*Štorm s. 69: „Obě dámy přijdou spolu,“ řekl. „Takové večere jsou báječné.“*

*Melanová s. 79: „Dámy přijdou společně. Takovéhle večere jsou opravdu miloučké!“*

Afektovaná stylizace se však u Melanové netýká pouze výše uvedené skupiny výrazů. Podívejme se na některé další ukázky. Hovoří opět paní de Marelle:

**S. 98: „Mais non, mon chat, ça ne te regarde pas, c'est moi qui veux faire cette petite folie.“**

*Hořejší s. 87: Co tě napadá, kocourku, to je má věc, tenhle malý přepych si dovolím já sama.*

*Štorm s. 82: „Ale, kočičko, o to se nestarej, ten malý přepych si vezmu na starost sama.*

*Melanová s. 94: „Ale ne, kocourku, to se tě vůbec netýká, tuble libůstku si chci vzít na starost já.*

**S. 100: "Si tu veux me faire tout à fait plaisir, tu me mèneras dans un bastringue. J'en connais un très drôle... "**

*Hořejší s. 90: Chceš-li mi způsobit opravdové potěšení, zaved' mě do nějaké krčmy. Znáš tu jednu báječnou...*

*Štorm s. 85: Až mi budeš chtít udělat opravdovou radost, zavedeš mě do nějaké dupárny. Znáš jedno legrační místo...*

*Melanová s. 96: Víš, jestli mi chceš udělat opravdovou radost, vezmeš mě jednou do skutečné dupárny. Znáš jednu senzační...*

Posledním úryvkem se mimo jiné také dostáváme k dalšímu, spíše okrajovému postřehu týkajícímu se lexika. Excerptce v překladu D. Melanové odhalila jistou tendenci používat na některých místech výrazy, které se váží spíše k současnosti než k realitě 19. století. Tato tendence zřejmě souvisí s časovou odlehlostí jejího překladu od originálu, jak o ní byla a ještě bude řeč. V blízkosti dobových reálií, výše zmíněných výrazů s příznakem afektu a stylizované salónní mluvy obecně tyto výrazy vyznívají poněkud nepřirozeně. Podívejme se na tentýž úryvek v širším kontextu:

**S. 99-100: Je voudrais quelque chose de drôle, de commun, ...j'adore les parties dans les guinguettes ! ...Si tu veux me faire tout à fait plaisir, tu me mèneras dans un bastringue. J'en connais un très drôle...**

Hořejší s. 89-90: *Chtěla bych někam, kde je to pestřejší, obyčejnější...horuji pro večery v takových krčmách...Chceš-li mi způsobit opravdové potěšení, zaveď mě do nějaké krčmy. Znáš tu jednu báječnou...*

Štorm s. 84-85: *Chtěla bych někam, kde to je veselejší, obyčejnější...mám strašně ráda malé hospůdky...až mi budeš chtít udělat opravdovou radost, zaveď mě do nějaké dupárny. Znáš jednu legrační...*

Melanová s. 95-96: *Chtěla bych něco praštěného, něco obyčejného...já prostě miluju takové pajzlíky...jestli mi chceš udělat opravdovou radost, vezmeš mě jednou do skutečné dupárny...znám jednu senzační*

Vidíme, že Hořejší se skutečně drží v neutrální rovině, například výraz *bastringue*, kterému slovník připisuje hovorovost, překládá neutrálně jako *krčma*, zároveň ale udržuje jednotu časové příslušnosti výrazů. Štormovo řešení je již citově zabarvenější, výrazy však svou časovou příslušností stále nikterak výrazně nevybočují. Řešení Melanové nejenže je expresivnější než originál – např. výraz *guinguette* slovník definuje jako *café populaire où l'on consomme et où l'on danse, le plus souvent en plein air dans la verdure*, aniž by mu připisoval jakoukoli expresivitu nebo hovorovost, adjektivum *drôle* nabývá ve francouzštině širokou škálu významových odstínů a stylisticky je rozhodně neutrálnější než *praštěný* nebo *senzační* –, ale především tyto expresivní výrazy působí rušivě, neboť spadají spíše do mluvy současné. Tento kontrast je navíc umocněn bezprostřední blízkostí výrazu *dupárna*, který na rozdíl od současného *pajzlíku* spadá spíše do dobové reality originálu.

Tento rozpor opět poukazuje na fakt, jak obtížné je dnes překládat dobovou literaturu, má-li překlad splňovat požadavek čtivosti respektive mluvnosti a zároveň věrnosti originálu. Navíc opět - jako jsme toho již byli mnohokrát v této práci svědky - poukazuje na mistrnost Maupassantova stylu, který i dnes působí čtivým a téměř současným dojmem.

## 6.5.7 Závěr

V této kapitole jsme se zabývali několika nuancemi překladatelských rukopisů na úrovni lexika, které jsme rozpoznali na základě excerpce, rozdělili do skupin a následně se pokusili je popsat. Ukázalo se, že některé z těchto oblastí jsou v zásadě dílčím projevem celkového přístupu k textu a v jistém smyslu také dobových norem.

Hořejší respektuje formu originálu a zdůrazňuje do jisté míry překladovost textu, proto se v jeho převodu vyskytuje poměrně hodně výrazů francouzského původu. Štorm naopak všechny výrazy úzkostlivě nahrazuje výrazy českými a potlačuje vše cizorodé. Melanová již k převodu této oblasti přistupuje zcela neutrálně, podle současného úzu

a potřeb češtiny. Ze stejného důvodu také Štorm na rozdíl od Hořejšího a Melanové na některých místech pozměňuje rozložení sémů ve větě tak, aby v textu vymýtil formální stopy po francouzštině, čímž někdy nepatrně pozmění vyznění celé výpovědi.

V přístupu k překladu popisů obsahujících části lidského těla měl Štorm na rozdíl od Hořejšího a Melanové, kteří převáděli popisy přesně, naopak tendenci lidské tělo intelektualizovat a posouvat popisy do obecnější roviny.

Zajímavý je také přístup překladatelů ke slovesům pohybu. Ukázalo se, že B. Štorm by mohl mít částečnou tendenci oslabovat expresivitu určitých sloves pohybu a zároveň stírat některé jejich konotace související s autorským stylem, či dokonce přímo s dějem. Některé jeho konkretizace pak naopak nejsou zcela v souladu s danou situací. I v převodu sloves pohybu tedy zůstávají J. Hořejší a D. Melanová poněkud blíže originálu.

Od vzniku díla, respektive od jeho prvních překladů již uběhlo dosti dlouho a český jazyk od té doby prošel vývojem na všech svých úrovních. Melanová jako jediná z překladatelů již musela překonávat skutečnou propast mezi současnou podobou jazyka a dobovým kontextem. I když je Maupassantův jazyk přirozený a dialogy ještě dnes mluvné, reáliemi a chováním postav je dílo pevně zakotveno v 19. století, navíc salónní mluva má své specifické rysy. Melanová se snažila vytvořit text jazykově blízký a pohodlný dnešnímu čtenáři, čímž se s dobovým kontextem nevyhnutelně dostávala do rozporu. Situaci si navíc zkomplikovala tím, že na některých místech mírně posilovala expresivitu originálu. Výrazy jakkoli vybočující z neutrální půdy spisovného jazyka jsou svým výskytem a způsobem použití ještě úžeji spjaty s historickým časem. Kombinace dobového kontextu se současným jazykem tak na některých místech může působit poněkud zarážejícím dojmem.



## 6.6 Reálie a překlad

### 6.6.1 Úvod

Ještě než začneme srovnávat přístupy překladatelů k reáliím, je nutné si uvědomit, že překládání jakýchkoli kulturně-specifických výrazů závisí v nejvyšší míře na dobové překladové normě a do jisté míry také na redakční politice jednotlivých nakladatelství. Je tedy vysoce pravděpodobné, že překladatelé při své práci respektovali požadavky, které na ně byly v době vzniku překladu kladeny.

Pro překlad reálií se v zásadě nabízejí dva protichůdné póly, jeden tzv. exotizační a druhý tzv. lokalizační. Pro zvážení celého problému je třeba si opět připomenout, že Maupassantův román je pevně zakotven v dobové realitě, dobové reálie jsou tedy nedílnou součástí celého díla. V současné době však již některé z dobových odkazů mohou zůstat nesrozumitelné i dnešnímu čtenáři francouzskému.

### 6.6.2 Překlad vlastních jmen

Podívejme se, jak přistupovali překladatelé k problematice jmen postav. Vypomozme si pro větší přehlednost následující tabulkou, která obsahuje jména významnějších postav.

ORIGINÁL	HOŘEJŠÍ	ŠTORM	MELANOVÁ
Georges Duroy, Geo	Jiří Duroy, Jiříčku, Jíro	Georges Duroy, Žo	Georges Duroy, Geo
Charles Forestier	Karel Forestier	Charles Forestier	Charles Forestier
Clotilde de Marelle, Clo, Mme de Marelle	Klotilda de Marelle (Klotička, Klo), paní de Marelle, paní Marellová, Marellová	Clotilda de Marelle, také Clotilde, (Clo, Clotička), paní de Marelle, Marellka	Clotilde de Marelle (Clo, Clotinka), paní de Marelle, Marellka

Madeleine (Mde) Mme Forestier	Madeleina, výjimečně Magdalena (Lena, Lenka) paní Forestierová	Madeleine (Made), paní Forestierová	Madeleine (Made), Madeleinka, paní Forestierová
Mme Walter	paní Waltrová	paní Walterová	paní Walterová
Suzanne Walter	Zuzana Waltrová, Zuzanka	Suzanne Walterová	Suzanne Walterová
Laurine	Laurina, Laurinka	Laurine, Laurinka	Laurine, Laurinka

Vidíme, že překladatelé zde byli vcelku konzistentní. Obecně můžeme říci, že čím novější překlad, tím méně zásahů do podoby jmen a větší důslednost.

Začněme křestními jmény. Hořejší překládá křestní jména do češtiny, pouze u některých vedlejších postav se dopouští nedůslednosti, nutno podotknout, že obtížně pochopitelné. Vedle *Růženy (Rose)*, *Pavla (Paul-Émile-Cyprien-Gontran, comte de Vaudrec)* a dalších se mu pohybují *Jacques Rival* a *Thomas Saint-Potin*. Na paní Forestierovou je pak odkazováno jako na *Madeleinu* i *Magdalenu*, dokonce zkráceně jako na *Lenu*. Štorm ponechává křestní jména v původním znění, pouze u *Clotildy* vytvořil pomocí drobné morfologické úpravy tvar zakončený na samohlásku „a“, který je typický pro česká ženská jména. Ostatní ženská jména ponechal bez úpravy. Nejdůslednější byla v tomto směru Melanová, u níž zůstávají křestní jména nepřeložená a bez počestěného tvaru v nominativu.

Tím, že Hořejší přeložil křestní jména postav, měl oproti oběma novějším překladům mnohem širší morfologické možnosti. Štorm a Melanová se kromě *Clotičky/Clotinky* a *Laurinky* museli omezit na možnosti, které jim poskytl originál - *Madeleine* zkracují na *Made*, *Clotildu* na *Clo*, *Georgese* na *Žo* u Štorma a *Geo* u Melanové.

Zároveň překlad jmen Hořejšímu vyřešil i problém skloňování. B. Štorm i D. Melanová se rozhodli pro skloňování francouzských jmen ženských postav tak, jako by byl jejich nominativ zakončen českým *a*. Nacházíme tedy tvary *s Madeleinou, o Madeleině, se Suzannou, o Suzanně* apod.

Co se týče tvarů ženských příjmení, postupovali všichni překladatelé v souladu s českou normou, tedy jména přechylovali, např. *paní Walterová, Forestierová* apod. Specifickým případem problematiky přechylování je jméno *paní de Marelle*, jejíž příjmení

opatřené šlechtickým přídomkem „de“ překladatele vedlo k tomu, aby jej ponechali v původním znění, stejně jako *Hraběnka de Percemur*, *baronka de Livar* apod. Nápadnou nedůsledností J. Hořejšího je, že zároveň s nesklonným tvarem *de Marelle* používá i přechýleného tvaru *paní Marellová*, výjimečně dokonce *paní de Marellová*. Dva tvary příjmení najdeme v Hořejšího překladu také u *Mme Laroche-Mathieu* - v překladu *paní Laroche-Mathieu* a *paní Laroche-Mathieuová*. Těžko vytušit, jak by se tato skutečnost dala vysvětlit. Jedním z důvodů by mohlo být lexikální okolí jmen v konkrétních případech. Podíváme-li se totiž na výskyt jednotlivých variant, můžeme si povšimnout, že např. tvar *paní Laroche-Mathieuová* se vyskytuje vedle dalších přechýlených tvarů, např. *paní Laloigueová*, *Remontelová*, *Rissolinová* apod., zatímco v blízkosti *hraběnky de Percemur* nacházíme totéž jméno ve tvaru nepřechýleném. Všimněme si také, že u Hořejšího nacházíme *paní Waltrouvou*, zatímco Štorm i Melanová ponechávají *paní Walterovou*.

### 6.6.3 Překlad místních názvů

Začneme opět přehlednou tabulkou zobrazující namátkově vybrané převody názvů ulic a dalších místních názvů:

ORIGINÁL	HOŘEJŠÍ	ŠTORM	MELANOVÁ
rue de Rome	ulice de Rome	Římská ulice	ulice de Rome
rue de Bourgogne	ulice de Bourgogne	Burgundská ulice	ulice de Bourgogne
rue des Martyrs	ulice des Martyrs	ulice Mučedníků	ulice des Martyrs
rue de l'Écureuil	ulice de l'Écureuil	Veveří ulice	ulice de l'Écureuil
boulevard Malesherbes	boulevard Malesherbes	Malesherbesův bulvár	Malesherbesův bulvár
pont de la Concorde	most de la Concorde	most Svornosti	most Svornosti
Champs-Élysées	Champs-Élysées	Elysejská pole	Champs-Élysées
la Madeleine	kostel sv. Magdaleny	chrám Madeleine	chrám Madeleine

Podíváme-li se na způsob, jakým přistupovali překladatelé k překladu místních názvů, vidíme již na první pohled opět zřetelný rozdíl. Hořejší ponechává názvy míst až na výjimky v původním znění včetně pravopisu a diakritiky, překládá pouze zařazující výrazy, tedy *ulice, most, palác apod.* Melanová z tohoto hlediska k překladu místních názvů přistoupila nedůsledně, zato však v souladu s dobovou normou a zavedeným územ. B. Štorm naopak volil přístup zcela opačný než Hořejší. Tam, kde se mu nabízela možnost, místní názvy důsledně překládal, někdy se tohoto přístupu držel až do extrému, jako v případě *Veveří ulice*. Tam, kde si překladem vypomoci nemohl, vytvořil alespoň místní adjektivum, jako např. *Malesherbesův bulvár*.

Tím se dostáváme k zajímavé otázce, kterou je rozvíjení shodným a neshodným přívlastkem. Podívejme se, jak překladatelé zacházeli s místními názvy na pozici přívlastku:

ORIGINÁL	HOŘEJŠÍ	ŠTORM	MELANOVÁ
les coteaux d'Argenteuil	argenteuilské stráně	stráně nad Argenteuil	kopce v Argenteuil
les moulins d'Orgemont	mlýny orgemontské	mlýny v Orgemontu	mlýny v Orgemontu
les pièces d'eau du Vésinet	vésinetský rybník	rybník u Vésinetu	Vésinetské rybníky
le clocher pointu de Sartrouville	zvonice sartrouvillská	zvonice v Sartrouville	zvonice v Sartrouville

Výše uvedená tabulka poukazuje na zjevnou tendenci J. Hořejšího vytvářet z místních názvů přívlastky shodné, zatímco B. Štorm a až na výjimky D. Melanová rozvíjeli pomocí přívlastků neshodných. Tato tendence v zásadě odpovídá přístupu překladatelů k místním názvům obecně. Shodný přívlastek u čtenáře implicitně předpokládá znalost daných míst. Neshodný umožňuje překladateli volit konkrétnější předložku, která čtenáři napoví přesnější vztah popisované věci a místa, např. *nad, u, v* apod., jeho nevýhodou však je, že může zpomalovat tok věty.

Pro zvážení obou přístupů je dobré si uvědomit, že častý výskyt cizích názvů, obzvláště takových, které obsahují nezvyklé shluky souhlásek, může čtenáře brzdit a nežádoucím způsobem odvádět jeho pozornost od samotného děje. V neposlední řadě také

poukazuje na skutečnost, že text je překladem. Překlady místních názvů a zásahy do jejich morfologické či pravopisné podoby činí tyto výrazy v textu ústrojnějšími, narušují však jejich bezprostřední vazbu k výchozí kultuře. Zde je třeba zopakovat, že Maupassant záměrně uváděl přesné místní názvy a přesné adresy, často i s popisnými čísly, stejně tak jako například neváhal čtenáři sdělit přesné časové či finanční údaje. Tato konkrétnost byla součástí jeho spisovatelského záměru vytvořit dokonalou iluzi skutečnosti. Pro Maupassanta bylo velice důležité, že čtenář dané ulice znal nebo si je alespoň mohl vyhledat v mapě. Znamená to, že překladem a úpravami místních názvů text ztrácí značnou část své autentičnosti, čímž je narušen autorův záměr. Zároveň je však třeba podotknout, že vzhledem ke geografické a časové odlehlosti originálu by tento záměr byl nesporně narušen i bez ohledu na přístup k místním názvům.

Přesto však má tento přístup dopad na vnímání celého textu. Do značné míry je dán opět dobovou normou. Je to patrné např. i s ohledem na překlad vlastních jmen, kde volili překladatelé přístup opačný – J. Hořejší překládá a upravuje většinu vlastních jmen, B. Štorm a D. Melanová naopak ponechávají v drtivé většině případů jména původní. Tento do očí bijící kontrast mezi jmény osobními a místními u všech překladů lze jen obtížně vysvětlit něčím jiným než působením dobové normy.

V textu dále najdeme názvy kaváren, restaurací a různých zábavních podniků. Většina z těchto míst skutečně existovala a byla ve své době známa. S touto znalostí samozřejmě nelze počítat u čtenáře českého. Podívejme se opět na několik namátkově vybraných příkladů:

ORIGINÁL	HOŘEJŠÍ	ŠTORM	MELANOVÁ
bouillon Duval	Duval	Duvalova jídelna	Duvalova laciná hospoda
Café Anglais	<i>Café Anglais</i>	Anglická kavárna	Anglická kavárna
<i>La Reine Blanche</i>	<i>U bílé královny</i>	<i>U bílé královny</i>	<i>U bílé královny</i>
restaurant du Coq-Faisan	restaurant U bažanta	restaurace Coq-Faisan	restaurace U Bažanta

U Melanové vidíme konzistentní přístup, názvy jsou přeložené a jaksí naturalizované. Štorm naturalizuje až na *restauraci Coq-Faisan*. Nejméně důsledný byl opět Hořejší. Některé názvy u něj zůstávají nepřeložené, jiné jsou přeložené, na některých místech si vypomáhá i uvozovkami a kurzívou.

**s. 17 : Il se dit: „Il faut que je gagne dix heures et je prendrai mon bock à l'Américain.**

*Hořejší s. 11: Řekl si: „Musím počkat do desíti hodin a dám si pak pivo v Amerikáncé“.*

*Štorm s. 7: Řekl si: „Musím počkat do deseti, pak si dám v Americké pivo.“*

*Melanová s. 11: Říkal si: Musím vydržet aspoň do deseti hodin a pak si dám jedno pivo v Americké kavárně.*

Hořejší se také často snažil doplňovat konkrétní názvy vnitřní vysvětlivkou a k překladu obecně přistupoval případ od případu. To dokazuje i výše uvedená ukázka. Úryvek patří do řeči postavy, Hořejší proto zřejmě cítil potřebu následovat originál a vyjádřit název podniku způsobem, který by odpovídal mluvenému jazyku. Upustil, stejně jako Štorm, od vnitřní vysvětlivky, neboť její funkci již do určité míry plní informace, že se do daného podniku chodí „na pivo“. Hořejší zde využil morfologických možností češtiny a vytvořil vlastní tvar *Amerikánka*, který opatřil uvozovkami. Je to řešení odvážné, které se vzdaluje od formy originálu, chce zřejmě vytvořit dojem, že Duroy daný podnik dennodenně navštěvuje, a proto ho takto důvěrně nazývá. Do určité míry docílil téhož B. Štorm pomocí slovosledu, když přesunul zmínku o podniku z exponované koncové pozice. Otázkou je působení uvozovek v Hořejšího překladu, které na sebe mohou zbytečně strhnout čtenářovu pozornost.

#### 6.6.4 Ostatní

Podívejme se nyní, jak překladatelé přistupovali k překladu názvů novin. Vypomozme si z důvodu úspory místa opět přehlednou tabulkou.

ORIGINÁL	HOŘEJŠÍ	ŠTORM	MELANOVÁ
<i>Le Figaro</i>	<i>Figaro</i>	<i>Figaro</i>	<i>Figaro</i>
<i>le Gil-Blas</i>	<i>le Gil-blas</i>	<i>Gil-Blas</i>	<i>Gil-Blas</i>

<i>Le Gaulois</i>	<i>le Gaulois</i>	<i>Le Gaulois</i>	<i>Le Gaulois</i>
<i>La Planète</i>	<i>Planeta</i>	<i>Planète</i>	<i>Planète</i>
<i>La Plume</i>	<i>la Plume</i>	<i>Pero</i>	<i>Plume</i>

Z tabulky je patrné, že i k překladu názvů tisku překladatelé přistupovali nejednotně. Hořejší i Štorm oba přistoupili v jednom případě, každý v jiném, k překladu názvu neexistujícího deníku – *Planeta* a *Pero*. Tato nejednotnost, kdy je uvnitř jednoho překladu pro dva smyšlené názvy, oba pro děj zcela nepodstatné, zvolen opačný přístup, je stěží odůvodnitelná. Prohlédneme-li si podrobněji formální podobu nepřekládaných názvů, zjistíme, že překladatelé nakládali různě se členy v názvech deníků. Hořejší až na deník *Figaro* zachovává před názvy členy, a to nezávisle na tom, zda člen tvoří součást názvu deníku, či zda pouze v originále plní svou gramatickou funkci. Štorm a Melanová ponechali člen pouze v jediném případě z naší tabulky, a to s velkým písmenem. J. Hořejší naopak všechny členy píše malými písmeny. Podobným způsobem Hořejší graficky upravil i vlastní názvy deníků - velké písmeno dává pouze první části názvu, např. *Gil-blas*. *La Vie Française* Hořejší dokonce v prvních kapitolách knihy převádí s oběma malými písmeny, pouze s velkým „L“ u členu.

Další rozdíly v přístupu překladatelů odhalí namátkově vybrané reálie týkající se nápojů:

<b>ORIGINÁL</b>	<b>HOŘEJŠÍ</b>	<b>ŠTORM</b>	<b>MELANOVÁ</b>
orgeat	orgeat	mandlové mléko	mandlový sirup
un raspail	raspailku	jeden raspail	jeden likér
un verre de cassis	sklenka cassisu	sklenička rybízového vína	sklenička rybízové šťávy
		sklenička rybízové	sklenice rybízového vína
le cidre	mošt	mošt	mošt
une bouteille de chartreuse	láhev chartreusky	láhev chartreusky	láhev likéru

Důsledně přistupuje k překladu názvů nápojů opět Melanová. Překládá nebo zobecňuje. Hořejší naopak výrazy spíše ponechává v originálním znění. Tato skutečnost vyplývá zřejmě z úzkého styku s francouzskou kulturou v době první republiky a z dobové normy, která povolovala výraznější vliv jazyka a kultury originálu v překladu. B. Štorm má přístup nejméně důsledný. Překládá výraz *cassis*, a to jednou jako *rybížové víno*, jednou jako *rybížová*. Dále překládá výraz *orgeat*, a to jako *mandlové mléko*, což je volba poněkud zvláštní vzhledem k tomu, že slovník definuje *orgeat* jako *siróp préparé autrefois avec une décoction d'orge et, de nos jours, avec une émulsion d'amandes douces et amères* a dále jako *boisson rafraîchissante obtenue avec ce siróp*. Pro překlad se tedy hodí spíše řešení D. Melanové - *mandlový sirup*, případně *mandlová šťáva*, *limonáda* apod.

Dále vidíme, že všichni překladatelé přeložili *cidre* jako *mošt*. Toto řešení je problematické především kvůli obsahu alkoholu, který v sobě mošt neobsahuje, zatímco *cidre* ano. V textu je dokonce *cidre* dán do přímé souvislosti s rozjařeností. Především dnes, kdy je *cidre* jako kvašený alkoholický nápoj běžně známý, je tento přístup zarážející a je to škoda:

**s. 206: Le père Duroy, mis en joie par le cidre et quelques verres de vin, lâchait le robinet de ses plaisanteries de choix,.....**

*Hořejší s. 195: Otec Duroy, rozjařený moštem a několika sklenkami vína, popustil uzdu svým oblíbeným žertům,.....*

*Štorm s. 186: Starý Duroy se rozjařil moštem, několika sklenicemi vína a spustil své nejlepší anekdoty,....*

Hořejší i Štorm dále ponechali výraz *raspail*, který Hořejší morfologicky počestil na *raspailku*, podobně pak naložili oba s výrazem *chartreuse*, když ho převedli jako *chartreuska*. Tato nedůslednost při překladu názvů nápojů je zarážející, neboť např. bylinný likér zvaný *chartreuse* není v češtině o nic známější než např. jablečný *cidre*, ba naopak.

K přístupu D. Melanové se naopak Štorm přiklonil v následujícím případě:

**s. 78: ....ne distinguerait bientôt le chataux-margaut de l'argenteuil.**

*Hořejší s. 67: ...nerozzezná konečně Chateaux-Margaut od argenteuilského.*

*Štorm s. 62: .....brzy již nerozezná sladké od přírodního.*

*Melanová s. 72: ...brzy nerozezná skutečně kvalitní víno od břechky.*



Zde ponechal J. Hořejší názvy vín stejně, jako je tomu v originále, zatímco B. Štorm a D. Melanová se snažili čtenáři zprostředkovat bližší vysvětlení. Otázkou zůstává, zda opozice *sladké a přírodní* čtenáři skutečně zprostředkuje opozici, kterou skrývá originál a jejíž význam čtenářům rozkryla poněkud expresivně D. Melanová. J. Hořejší se naopak spolehl na čtenářovu interpretaci, jíž napomohl přidáním kapitálek známé značce Chateaux-Margaut.

Oříškem byl překlad výrazů pojmenovávajících pronajímané byty/pokoje. V nich se odehrává značná část Duroyova kontaktu se ženami, v jednom takovém bytě také Duroy přistihne svou ženu Madeleine in flagranti s ministrem zahraničních věcí. Jedná se o instituci, která byla v tehdejší Paříži běžná - kombinaci klasického pronájmu s principem hotelu. Z originálu vyplývá, že byty byly levné, většinou malé, omšelé, nepříliš čisté a často sloužily k milostným schůzkám. V češtině neexistuje uspokojivý ekvivalent. Samozřejmě, s nímž Maupassant předpokládá, že např. výraz *appartement meublé* s sebou nese všechny důležité konotace, tak činila překladatelům při práci velké potíže. Konkrétně v následujícím úryvku je tento výraz téměř jedním z usvědčujících důkazů cizoložství:

**s. 317 : Le magistrat reprit: "Que faites-vous ici? Je vous trouve hors de chez vous, presque dévêtue dans un appartement meublé. Qu'êtes-vous venue y faire?"**

*Hořejší s. 304 : -Co tu děláte? Jste mimo svůj domov, skoro svlečená, v najatém bytě. Proč jste sem přišla?*

*Štorm s. 294: „Co tu děláte? Našel jsem vás v cizím bytě, skoro svlečenou, v domě se zařízenými pokoji. Proč jste sem přišla?“*

*Melanová s. 321: „Co tu děláte? Nacházím vás tady, v cizím domě, téměř svlečenou v bytě, který se pronajímá se zařízením. Proč jste sem přišla?“*

Vidíme, že tím, že je výraz *appartement meublé* vyčleněn samostatně, vedle informace *mimo svůj domov*, přináší informaci novou, specifickou. Štorm a Melanová se pokusili tuto specifickou převést. Docílili však především toho, že výraz je v textu velice nápadný. Otázkou navíc je, do jaké míry čtenáři skutečně pomůže s dokonalým uchopením reálie. Hořejší na informaci, že byt je zařízený, rezignoval, výraz *v najatém bytě* je naprosto nepříznakový. Nelze však říci, že by oproti verzím Melanové a Štorma byli čtenáři Hořejšího překladu jakkoli výrazně ochuzeni. Podívejme se na další pokusy překladatelů vyrovnat se s tímto nesnadným úkolem:

**s. 47: la misère en garni de Paris**

*Hořejší s. 38 : bídou laciných pařížských hotelových světnic*

*Štorm s. 34 : bída pařížských « Zařízených pokojů »*

*Melanová s. 41: bídou pařížských bytů, které se lacino pronajímají zařízené.*

**97: un grand lit de maison meublée**

*Hořejší s. 86: velká, hotelová postel*

*Štorm s. 81: velká hotelová postel*

*Melanová str- 93: velké lůžko typické pro hotelové domy*

Je patrné, že k překladu této reálie přistupovali překladatelé případ od případu a že se jednalo o řešení provizorní. Vidíme, že v uvedených příkladech se B. Štorm dvakrát přiklonil k doslovnému, ne příliš elegantnímu řešení *zařízené pokoje*, jednou dokonce výraz opatřil velkým písmenem a uvozovkami. Chtěl dát tímto způsobem zřejmě najevo, že se jedná de facto o instituci. Hořejší se naopak držel výrazů, které čtenáře nikterak nepřekvapily, nicméně *hotelová světnice* je z dnešního pohledu kolokace nefunkční. Tím, že překladatelé volili nejednotná řešení ad hoc, se snažili do textu nenápadně „propašovat“ co největší počet sémantických prvků – čtenář postupně „sesbírá“ informace, že se jedná o bydlení laciné a krátkodobé (odkaz na hotely, hotelové pokoje), zařízené a také o tom, k čemu bývá využíváno. Vždy se však bohužel nevyhnutelně jedná o řešení kompromisní a nepřilíš elegantní.

Již zde bylo několikrát zmíněno, že Maupassantův román je záměrně pevně zakotven v dobovém reálu, což platí i u otázky financí. Znamená to, že autor čtenáři často sděluje přesné obnosy, udává je samozřejmě v dobové měně, ceny navíc v době vzniku díla odpovídaly skutečnosti. Soudobý čtenář tak četl vskutku „současný“ román. Pro dnešního čtenáře již román tuto vlastnost ztratil, tím spíše pro dnešního čtenáře českého.

V textu se vyskytují následující měnové jednotky: centime, sou, franc, někdy také livre, a louis. Tato měnová nejednotnost tehdejší doby vyplývala z několika měnových reforem, k nimž došlo po Velké francouzské revoluci. Každá z mincí měla svou hodnotu, konkrétní částka se zřejmě vyjadřovala podle zažitého úzu, který vycházel z aritmetické vhodnosti té které mince pro vyjádření té které částky.

Pro překlad takto lokálně vázaných reálií je třeba uvědomit si několik věcí. Běžnou normou samozřejmě je a snad s výjimkou obrozeneckých překladů vždy bylo zachovat v textu měnu výchozí kultury, v opačném případě by došlo k výrazné lokalizaci. Následuje však otázka nejednotných měn, na něž je zároveň nejednotně odkazováno, z nichž některé navíc čtenáři nejsou dostatečně známy. V našem případě bude bezproblémový převod centimů a franků, neboť centimy, tedy setiny „hlavní“ jednotky, se používají běžně i pro jiné měny a frank je měnou, která se ve Francii přestala užívat teprve nedávno. Problém může nastat při převodu jednotek *sous* a *louis*. Ty mají v češtině své základní ekvivalenty *sous* a *louisdor*. Čtenáři klasické francouzské literatury budou tyto názvy znát, není však jisté, zda budou mít i přesnou představu o hodnotách těchto mincí, především v porovnání s franky. V takovém případě je třeba si uvědomit priority pro překlad, tedy zda je skutečně důležitá konkrétní částka, či zda je spíše třeba zachovat kolorit a vědomí, že v tehdejší Francii existovalo paralelně vedle sebe několik měn.

Podívejme se nyní na vybrané úryvky:

**s. 18: En fouillant leurs poches, on trouverait de l'or, de la monnaie blanche et des sous. En moyenne, chacun devait avoir au moins deux louis; ils étaient bien une centaine par café; cent fois deux louis font quatre mille francs!**

*Hořejší s. 11: Kdyby se jim prohlédly kapsy, našlo by se zlato, stříbrné peníze a měďáky. Průměrně má každý jednotlivec alespoň dva dvacetifranky; v kavárnách jich sedělo všude po stech; stokrát dva louisdory jsou čtyři tisíce franků!*

*Štorm s. 7: Kdyby jim prohlédl kapsy, našlo by se zlato, stříbro i měď. Průměrně má každý nejméně dva zlaté dvacetifranky, v každé kavárně jich je dobrá stovka, stokrát dva dvacetifranky jsou čtyři tisíce!*

*Melanová s. 11: Kdyby jim prohlédl kapsy, našel by tam zlato, stříbro i měďáky. Určitě měl každý u sebe průměrně alespoň dva zlaté dvacetifranky. V jedné kavárně jich mohlo být tak sto. Stokrát dvě tyhle zlaté mince, to dělá čtyři tisíce franků!*

V tomto úryvku se střetávají všechny mince prostřednictvím kovů, z nichž jsou vyrobeny – louisdory ze zlata, franky, dvoufranky, pětifranky, dvacetníky a padesátníky ze stříbra a sous z bronzu. Hořejší se pokusil vytvořit rovnítko mezi dvacetifrankem a louisdorem. Do jaké míry však tento pokus na čtenáře funguje, lze jen těžko odhadnout. Štorm a Melanová zvolili pragmatický přístup. V uvedené rovnici se omezili pouze na franky, Melanová pak také na nadřazený obecný výraz *tyhle zlaté mince*. Čtenáře ochudili

o část dobové realie, usnadnili mu však vnímání a porozumění textu. Štorm navíc udává hodnoty ve francích také bez explicitního vyjádření, o jakou měnu se jedná. Z toho lze vyvodit, že si franky pro svůj překlad stanovil za měnu základní, což ostatně dokazuje i následující ukáзка:

**s. 109: Pendant quatre jours il fit des démarches et des efforts aussi nombreux qu'inutiles pour se procurer cinq louis, et il mangea le second de Clotilde.**

*Hořejší s. 99: Po čtyři dny se několikrát a vždy marně pokoušel a snažil, aby se zaopatřil pět louisdorů, a projedl i druhý Klotildin dvacetifrank.*

*Štorm s. 94: Čtyři dny dělal pokusy, stejně čtené jako marné, aby si opatřil sto franků, a projedl při tom druhý Clotildin dvacetifrank.*

*Melanová s. 106: Během čtyř dnů dělal možné i nemožné, aby sehnal sto franků, ale bylo to úplně zbytečné, a tak projedl těch druhých dvacet franků od Clotildy.*

Zatímco Štorm a Melanová opět převádějí oba údaje na franky, volí J. Hořejší kombinaci louisdoru a dvacetifranku, v tomto případě dokonce i bez opory v originále. Jako kdyby se snažil pro zachování koloritu operovat s oběma měnami a záměrně je stavěl do těsné blízkosti, aby měl čtenář dostatek příležitostí ustavit mezi nimi ekvivalenci.

V následujícím příkladě přistoupili všichni překladatelé k převodu na franky. Zajímavé však je, že Hořejší volil přesné vyjádření v mincích, zatímco Štorm a Melanová vyjádřili pouze celkovou hodnotu.

**s. 103: Mais ces excursions, se renouvelant deux ou trois fois par semaine, commençaient à fatiguer Duroy, qui avait grand mal d'ailleurs, depuis quelque temps, à se procurer le demi-louis qu'il lui fallait pour payer la voiture et les consommations.**

*Hořejší s. 92: Než tyto potulky, opětuující se dvakrát, třikrát týdně, pomalu unavovaly Duroye, jenž ostatně od nějaké doby měl velkou potíž, aby si opatřil i jen dva pětifranky na vůz a útratu za vypité sklenice.*

*Štorm s. 87: Tyto vycházky, opakované dvakrát nebo třikrát týdně, přestávaly však Duroye bavit, ostatně mu poslední dobou dávalo hodně práce, aby sehnal deset franků potřebných na zaplacení drožky a útraty.*

*Melanová s. 99: Ale takové výlety opakující se dvakrát či třikrát do týdne začaly Duroye unavovat, měl totiž už jistý čas značný problém, jak si opatřit deset franků na kočár a útratu v hospodě.*

Dostáváme se k otázce převodu sous:

**s. 63: ...deux sous la ligne pour les échos intéressants de ton cru...**

*Hořejší s. 52: ...po dvou sous za řádek sensačních zpráv, ...*

*Štorm s. 48: ...dále deset centimů za řádek zajímavých zpráv, ...*

*Melanová s. 57: navíc čtyřicet centimů za řádku zajímavého článku...*

**s. 104: Prêtez-moi cinquante sous pour payer ma voiture."**

**L'homme tira trois francs de son gilet, en demandant:**

*Hořejší s. 93: Půjčte mi padesát sous na povož. Oslovený vyňal z vesty tři franky a otázel se:*

*Štorm s. 88: Půjčte mi dva a půl franku na drožku. Sluha vytáhl z kapsičky u vesty tři franky a zeptal se:*

*Melanová s. 100: Půjčte mi dva franky padesát na drožku. Muž vytáhl z vesty tři franky a zeptal se:*

Ze dvou předcházejících ukázek je zřejmé, že se J. Hořejší použití těchto jednotek nebrání, zatímco Štorm a Melanová převádějí důsledně na franky a centimy. První z úryvků mimo jiné poukazuje na úskalí neustálého přepočítávání při překladu, a to možnost matematické chyby, jako je tomu právě v tomto příkladě u D. Melanové. Na Hořejšího překladu je zase dobře patrná nepřehlednost, kterou způsobuje těsná blízkost dvou různých měn.

### 6.6.5 Poznámky pod čarou

Mezi prostředky, které se překladateli nabízejí při práci s reáliemi, patří i poznámka pod čarou. Její výhodou je, že text románu zůstává ve stejném rozsahu jako originál, přičemž čtenáři se dostane veškerého osvětlení v poznámce, která do vlastního textu vlastně nepatří. Nevýhodou je naopak narušení plynulého toku textu.

Dnes se poznámek pod čarou v beletrii využívá spíše výjimečně u textů silně vázaných na výchozí kulturu. I B. Štorm a D. Melanová se tomuto prostředku vyhnuli.

J. Hořejší do textu poznámku pod čarou vložil na třech místech. Podívejme se, o jaký druh poznámek šlo.

Následující úryvek popisuje hru nazvanou *bilboquet*:

**s. 60 : Forestier, debout devant la cheminée, fumait une cigarette en jouant au bilboquet. Il était très adroit à ce jeu et piquait à tous coups la bille énorme en buis jaune sur la petite pointe de bois.**

*Hořejší s. 50: Forestier stál u krbu, pokařoval cigaretu a hrál bilboquet<sup>7)</sup>. Byl v této hře velice zručný; při každém bodu napíchl velikou kouli ze žlutého zimostrázu na dřevěný bodec.*

<sup>7)</sup> Koule s dírkou; na opačné straně je koule upevněna volnou šňůrkou k lapadlu. Vyhadzuje se do vzduchu a získání „bodu“ záleží v tom, že se koule obratným pohybem zachytí na ostrý brot lapadla. (Pozn. překl.)

*Štorm s. 45: Forestier stál před krbem, kouřil cigaretu a hrál bilboquet. Uměl tuto hru skvěle a po každé zachytil velkou kouli ze žlutého zimostrázu na dřevěnou tyč.*

*Melanová s. 54: Forestier stál před krbem, kouřil cigaretu a hrál bilboquet. Byl velice obratný a zručný v této hře a při každém pokusu napíchl obrovskou kouli ze žlutého zimostrázu na malý dřevěný brot.*

Vidíme, že J. Hořejší v poznámce pod čarou popisuje princip hry, který je však pouze o něco méně podrobně popsán již uvnitř textu, zatímco B. Štorm a D. Melanová ponechávají bez poznámky. Je otázkou, zda Hořejšího poznámka není poněkud redundantní a v zásadě spíše rušivá. Pokud se již Hořejší rozhodl poznámku do textu vložit, mohl ji např. obohatit o informaci, že hra byla tehdy velice oblíbená - to by osvětlilo, proč ji Maupassant tak často zmiňuje - pomáhá mu dotvářet iluzi skutečnosti. Objevovaly se i názory, že *bilboquet* je v knize metaforou žurnalistiky, že jde o to dokázat se „trefit“ a uspět obratností ruky.

Další dvě Hořejšího poznámky se týkají jmen osob:

**s. 71: "C'est votre nom, Saint-Potin?"**

**L'autre répondit avec simplicité:**

**"Non, je m'appelle Thomas. C'est au journal qu'on m'a surnommé Saint-Potin."**

*Hořejší s. 61: - Saint-Potin<sup>8)</sup> je vaše pravé jméno?*

*Tázaný odpověděl prostodušně:*

*„Ne, jmenuji se Thomas. Saint-Potin mi přezdívací v redakci.“*

---

*) Saint-Potin je přezdívkou, česky asi Klepálek. (Pozn. překl.)*

*Štorm s. 56: „Vy se opravdu jmenujete Klep....sydra?“*

*Reportér prostoduše odpověděl:*

*„Ne, jmenuji se Thomas. Přezdívkou Klepsydra mi dali v redakci.“*

*Melanová s. 65: To je vaše skutečné příjmení, Klepař?*

*„Ne, jmenuju se Thomas. Tule přezdívkou mi dali v redakci.“*

Tato Hořejšího poznámka vyplývá z volby nepřeložit přezdívkou *Saint-Potin* do češtiny. Tato volba je poněkud překvapivá, až paradoxní, uvážíme-li, že značná část křestních jmen je v Hořejšího překladu přeložena nebo počeštěna. Protože však Hořejší používal francouzské jméno *Saint-Potin*, překlad daného úryvku si nějakou formu vysvětlení skutečně žádal. Přišel s variantou *Klepálek*. Štorm a Melanová naopak jméno přeložili, v zásadě také paradoxně, protože v jejich překladech zůstává většina jmen ve tvaru, jaký mají v originále. Štorm se rozhodl pro tvar *Klepsydra*, Melanová pro *Klepař*. Štormův tvar *Klepsydra* je poněkud zarážející, protože je možná až zbytečně invenční, navíc v češtině je jako případný tvar příjmení na rozdíl od *Klepaře* nebo *Klepálka*, jejichž koncovky *-ař* a *-álek* jsou typicky české, nezvyklý. Navíc jméno, které zvolil Štorm, neneso tak nápadnou významovou složku a v kontextu redakce novin se tato složka neaktivuje tak nápadně jako je tomu u druhých dvou výrazů a originálního *potin*, který slovník definuje jako *bavardage, commérage, souvent malveillant*. Slovní hříčka se tak jednoznačně aktivuje až v daném úryvku, tedy ve chvíli, kdy Duroy položí konkrétní otázku.

Zásadní rozdíl mezi překladem jména a použitím poznámky pod čarou je zde fakt, že přeložené jméno funguje v textu průběžně, zatímco poznámka pod čarou má dosah pouze na daný úsek textu.

Poslední poznámka pod čarou se týká významové složky jména Forestier:

s. 221: "Oh! dans la forêt de chez moi, il n'y avait pas autre chose que des cerfs, des renards, des chevreuils et des sangliers, et, par-ci, par-là, une maison de forestier."

Ce mot, ce nom du mort sorti de sa bouche, le surprit comme si quelqu'un le lui eût crié du fond d'un fourré, et il se tut brusquement, ressaisi par ce malaise étrange et persistant, ...

*Hořejší s. 209: - Och, u nás v lese není nic jiného než jeleni, lišky, veverky a kanci a sem tam v myslivně nějaký fořt.*

*Poslední slovo, jméno<sup>7)</sup> nebožtíkovo, jež mu takto v řeči vyplýnulo z úst, překvapilo ho, jako by je po něm někdo byl vykřikl odkudsi z díry; a pojednou se odmlčel, znovu uchvácen zvláštní a nepřestávající nevolností, ...*

<sup>7)</sup> Forestier = fořt. (Překl.)

*Štorm s. 201: „U nás jsou v lese jen jeleni, lišky, srnci, divoká a sem tam myslivna. Tam by se Forestier.....“*

*Najednou zmlkl, poslední slovo, které mu vylétlo z úst, jméno mrtvého, ho překvapilo, jako by je někdo na něho vykřikl z houští; zase ho zachvátila ta divná a neutuchající nevolnost, ...*

*Melanová: s. 222: „V našem lese jsou jen jeleni, lišky, srnci a divočáci, a jen sem tam najdeš myslivnu. To Forestier...“*

*Tohle slovo, jméno mrtvého, které mu najednou vyběhlo z úst, ho překvapilo, jako by ho byl někdo na něj zakřičel z hluboké houštiny; Okamžitě se odmlčel, znovu pocítil ten zvláštní nepokoj, který ho neopouštěl,...*

V tomto úryvku je situace jiná než v případě Saint-Potina. Jméno *Forestier* sice nese význam, ale ten je z hlediska románu zcela irrelevantní, překlad tedy nepřipadal v úvahu. V tomto úryvku však došlo k jednorázovému propojení vlastního jména *Forestier* s významem obecného jména *forestier* - hajný. J. Hořejší se ve svém řešení vydal po významové rovině, B. Štorm a D. Melanová spíše po rovině formální. Z toho důvodu se u Hořejšího setkáváme s problematickou formální návazností, u Štorma a Melanové zase funguje problematicky návaznost obsahová. V překladu J. Hořejšího totiž vzniklo rovnítko mezi výrazem *fořt* a jménem *Forestier*. Tuto nesourodost má překlenout právě poznámka



pod čarou. Ta sice dokonale osvětluje významovou souvislost v narážce, ale nezabavuje text implicitního rovnítka mezi fořtem a jménem postavy, což je pro čtenáře velice nepříjemné. Štorm a Melanová zcela pominuli významový prvek hajného a pomohli si umělým vložením vlastního jména postavy. Výraz *forestier* se však v originále objevuje náhodně a následně se aktivuje významová složka jména postavy. V překladu Štorma a Melanové však Miláček postavu sám zmiňuje. Jeho překvapení nad zmínkou o Forestierovi tedy nemůže být tak velké. Ze dvou uvedených přístupů se však toto řešení jeví jako vhodnější. Z hlediska textu je důležitý především odkaz na zemřelou postavu Forestiera, který je v překladu zachován, přestože čtenář nemusí být schopen přesně rekonstruovat, co Duroyovi postavu Forestiera připomnělo. Formálně si text zachoval kohezi.

### 6.6.6 Závěr

V této kapitole jsme se zabývali přístupem překladatelů k převodu kulturně-specifických výrazů. Rozdělili jsme soubor reálií do několika oddílů, neboť přístupy překladatelů se lišily právě v závislosti na typu reálií.

Co se týče překladů vlastních jmen postav, byli překladatelé relativně důslední. B. Štorm a D. Melanová ponechali většinu křestních jmen v původním znění, provedli pouze u některých drobné morfologické úpravy, kterými jména mírně počeštili a umožnili jejich skloňování. Poněkud méně důsledný byl J. Hořejší, který přeložil většinu křestních jmen do češtiny, ale některá ponechal bez zjevné příčiny v původním znění. Poměrně nedůsledný byl také v otázce přechylování ženského příjmení Mme de Marelle, která se v jeho textu vyskytuje většinou jako paní de Marelle, ale na některých místech také jako paní Marellová.

Co se týče místních názvů, ponechal J. Hořejší většinu názvů v původním znění a přeložil pouze zařazující výrazy, B. Štorm naopak přistoupil na mnoha místech k překladu názvů, případně alespoň jejich formální podobu přizpůsobil českým konvencím. D. Melanová k této otázce přistupovala ad hoc, v souladu s také značně nejednotným územ.

U překladu měn bylo zásadní otázkou, jak naložit s faktem, že se v textu vedle sebe vyskytuje paralelně několik měn. B. Štorm a D. Melanová si pro svůj překlad zvolili jednu výchozí měnu, kterou se jim staly franky, resp. centímy. Většinu údajů pak

přepočítávali na hodnotu ve francích. J. Hořejší se snažil více zachovat místní a dobový kolorit a měny kombinoval. Na mnohých místech stavěl hodnoty v různých měnách vedle sebe tak, aby čtenář mohl rekonstruovat jejich odlišné hodnoty.

Se značnou nedůsledností přistoupili překladatelé k převodu názvů podniků. Obecně můžeme říci, že jakési rozpoznatelné strategie se drželi pouze B. Štorm a D. Melanová, kteří se snažili názvy uzpůsobit potřebám českého jazyka. J. Hořejší k překladu přistupoval spíše případ od případu, na některých místech si vypomáhal uvozovkami, případně kurzívou, některé názvy přeložil. Je velice obtížné vysledovat v jeho překladu strategii či nějaký záměr.

Mnohá další místa řešili překladatelé případ od případu. Obecně však uvažování o převodu reálií můžeme uzavřít konstatováním, že na ose exotizace-lokalizace se J. Hořejší pohybuje kromě jmen postav blíže pólu exotizačnímu, D. Melanová kdesi uprostřed a B. Štorm blíže k pólu naturalizačnímu.

## 7 Závěr

Cílem této práce byl rozbor a srovnání tří českých překladů Maupassantova románu *Bel-Ami*, a to překladu Jindřicha Hořejšího (1919, 1933), překladu Břetislava Štorma (1956, 1958, 1959, 1967, 1968, 1972) a překladu D. Melanové (1999, 2004). Jedná se o překlady zkušených překladatelů, z nichž každý reprezentuje zásadní a odlišnou éru českého překladatelství 20. století.

### 7.1 Překlad Jindřicha Hořejšího

Překlad J. Hořejšího je samozřejmě jazykově značně zastaralý. Především v rovině citově zabarvených vyjádření se jazyk vyvíjí velice rychle a jazykové prostředky a výrazy jsou pevně časově zakotveny, proto je text v tomto překladu již nepoužitelný.

Pro analýzu Hořejšího překladu je důležité si uvědomit, že v době, kdy překlad vznikal, byla česká kultura ve velice úzkém kontaktu s kulturou francouzskou (informační základna čtenářů byla tedy značně široká) a že se nebránila jejímu vlivu, ba naopak. Kromě toho také uvedme, že se tehdejší případná jazyková „autocenzura“ obávala především vlivu jazykové oblasti německé, zatímco vůči jiným oblastem byla shovívavější.

Tato situace se skutečně výrazně promítla do formální podoby Hořejšího textu, který značně respektuje nejen formu originálu jako svébytného literárního díla, ale i formu jazyka originálu obecně. Najdeme v něm především mnohé syntaktické paralelismy, například nadužívání postmodifikovaného rozvíjení či pasivních slovesných tvarů, respektování slovosledu na úkor funkčně-výpovědní perspektivy a další. Zároveň jsou také v Hořejšího překladu časté lexikální odkazy na francouzský originál, ať už se jedná přímo o výrazy francouzského původu, nadužívání citoslovcí či například o doslovné převody ustálených spojení. Text tak vykazuje známky překladovosti. Tento přístup se projevil jak ve vypravěčském partu, tak v pásmu postav, přičemž v dialozích je výsledkem jistá afektovanost vyjádření, která však odpovídá dobovému očekávání, a to jazykovému i mimojazykovému.

I přes afekt a archaičnost si překlad zachoval svou integritu, a to díky tomu, že je dobou vzniku nejbližše spjat s originálem. Výrazové prostředky, jimiž je afekt vyjádřen, a

stejně tak i dnes již archaické prvky jsou totiž ve vnímání čtenáře v zásadě v souladu s dobovými kulturními a společenskými reáliemi originálního díla.

Originál ctil Hořejší také v rovině obsahu. Překládá s velkou přesností a správně interpretuje konkrétní situace originálu, v drtivé většině případů respektuje obraznost a poetiku originálu, kterou překládá po všech směrech věrně, včetně přímých zarážejících obrazů i nenápadných konotací a náznaků. Kde je nutné, vhodně konkretizuje, například slovesa pohybu či slovesa uvozující repliky. Z jeho překladu je zřejmé, že dokázal odhalit v textu dobře ukrytou postavu samotného autora.

Přesnost obsahu byla Hořejšímu zřejmě prioritou i tam, kde se při převodu úsporného a přitom přesného Maupassantova stylu do češtiny ocitly tyto dvě vlastnosti v rozporu. Aby dosáhl přesnosti, vytvářel překladatel na některých místech poměrně složitá, někdy zdlouhavá souvětí s mnoha vedlejšími větami. Rozvolňováním polovětných konstrukcí do závislých vět text formálně zatížil a zároveň musel explicitně vyjádřit jejich významovou vazbu, čímž mohl dokonce posílit roli vypravěče. Složitá hierarchizovaná souvětí mohou navíc na některých místech oslabit umělecký účinek jinak přesně a působivě převedených poetických obrazů.

Z dnešního pohledu nefunkčním činí Hořejšího překlad i přístup k převodu reálií, především fakt, že přeložil křestní jména postav. Hořejšího překlad je daleko „exotizovanější“ než dva novější překlady a než by vyžadovala současná norma.

## 7.2 Překlad Břetislava Štorma

V důsledku vývoje jazykové normy, dále působení dobové překladové normy, která usilovala o přirozené vyznění textu překladu, a také v důsledku působení tehdejší politické orientace, která v textech západních autorů záměrně potlačovala prvky výchozího jazyka a výchozí kultury, působí Štormův text z dnešního pohledu přirozeněji, plynuleji a čtivěji než překlad J. Hořejšího. Toto tvrzení platí opět pro pásmo vypravěče i pro pásmo postav.

Po stránce jazykové se B. Štorm snažil svůj text důsledně oprostit od jakýchkoli interferencí. Na rozdíl od Hořejšího tedy pasivní tvary nahrazoval tvary aktivními, důsledně

ctil požadavky funkční výpovědní perspektivy, snižoval počet vedlejších vět vztažných, upřednostňoval premodifikaci před rozvíjením postmodifikovaným apod. Mírou důslednosti se pohyboval na hranici nepřímého vlivu originálu.

Zároveň se Štorm snažil v co nejvyšší míře ctít Maupassantův autorský styl, jehož syntaktické rysy opravdu poměrně úspěšně převedl. Jeho text je sevřený, syntax odlehčená, především častým výskytem souřadných, mnohdy juxtaponovaných napojení, mezivětné vazby tak zůstávají implicitní. Požadavky spojené s oproštěním textu od jazykových vlivů originálu a zachováním autorského stylu se Štorm snažil skloubit s požadavkem jazykové přirozenosti cílového textu. Toto bezpochyby nemalé úsilí je však z jeho textu cítit. Na některých místech se Štorm nevyhnul mírnému posunu významu, nejednoznačnému vyjádření, neústrojnému napojení či stylisticky nepříliš vhodnému vyjádření.

Podobný přístup jako k převodu syntaxe zaujal Štorm i k lexikální rovině. Vymýtil prakticky všechny výrazy francouzského původu, často používal dynamičtějších sloves než originál, snažil se myslet také na prostředky ryze české, např. deminutiva. Těmito prostředky se Štorm zřejmě pokoušel nejen zbavit svůj text vlivu originálu, ale zároveň mu dodat čtivost.

Relativně nejzávažnějším problémem Štormova překladu je přístup k poetice originálu tam, kde se jedná o popisy žen a fyzické lásky. Maupassantovy obrazy jsou v tomto ohledu zarážející nejen svou přesností, ale také jakousi přímostí, dalo by se říci až syrovostí. V textu se takové obrazy vyskytují v hojném počtu, zato jsou často velice nenápadné svým formálním projevem. Kromě vlastních metafor a přirovnání se často jedná pouze o volbu přívlastku, zapojení kontextu při dotváření významu slova apod. Fungují tak spíše na podvědomé rovině. Ukázalo se, že B. Štorm tyto jemné náznaky často ignoroval, oslaboval či posouval do neutrálnější roviny. Podobně Štorm postupoval také v převodech popisů obsahujících části lidského těla. Ukázala se u něj tendence lidské tělo intelektualizovat a posouvat popisy do obecnější roviny.

Je třeba podotknout, že dané změny a zásahy jsou do značné míry v souladu s dobovou normou, která tento druh přímé, někdy až zarážející metaforiky v literatuře nepřipouštěla. Vzhledem k tomu, že jsou poměrně nepatrné, mají na výslednou podobu textu jen malý dopad, bez znalosti originálu jsou pak zcela nepostřehnutelné. Přesto Štorm tímto sice mírným, ale důsledným posunem českého čtenáře ochudil o část Maupassantova životního názoru, jeho životní zkušenosti a částečně také o část jeho autorského stylu. Dnes

již neexistuje objektivní důvod, pro který by měl být čtenář o tuto nedílnou součást díla ochuzen.

### 7.3 Překlad Dany Melanové

Překlad D. Melanové se řídí současnou jazykovou normou, pro dnešního čtenáře je tedy přirozeně nejpříjemnější ze všech porovnávaných děl. D. Melanová navíc vytvořila velice čtivý text, jehož souvětí plynou hladce a přirozeně a nevyzařují Štormovo obrovské stylizační úsilí. Tohoto účinku Melanová pravděpodobně docílila tím, že na úrovni syntaxe kladla velký důraz na potřeby češtiny a tam, kde se dostala do konfliktu s autorským stylem, upřednostnila potřeby cílového textu, výjimečně této potřebě podřídila i jemné významové odstíny. Vznikl tak text hladký a rytmický, oproti originálu a Štormově překladu však poněkud „zředenější“ a z hlediska autorského stylu nivelizovanější. Tuto skutečnost je možné vysvětlit jednak právě konfliktem mezi sevřeností originálu a potřebami češtiny, jednak také širokým překladatelským záběrem D. Melanové, který by mírnou nivelizací na úrovni syntaxe nevyklučoval.

Velice zdařile a věrně naložila Melanová se specifickou poetikou originálu, přestože coby žena-překladatelka stála před Maupassantovým pověstným mužským stylem a mužskou obrazností.

Co se týče přístupu k výrazům francouzského původu a reáliím, lze říci, že u Melanové nacházíme po „exotizujícím“ překladu J. Hořejšího a „naturalizujícím“ překladu B. Štorma první překlad, který tuto oblast řeší nepříznavově, a to stejně jako dva předcházející překlady opět zcela v souladu s dobovou normou.

Největším problémem překladu D. Melanové je pravděpodobně časová odlehlost překladu a originálu. Těsná blízkost současného jazyka a prvků salónní konverzace působí na některých místech nevyhnutelně nesourodým dojmem. V intelektuálních kruzích se dnes již hovoří zcela jinak. Tento časový rozpor se projevil především na lexikální rovině, a to možná i z toho důvodu, že Melanová měla tendenci na některých místech mírně posilovat citové zabarvení jistých výrazů. Citově zabarvené výrazy jsou více než výrazy neutrální časově vázané a nejednotnost časové příslušnosti tak o to více vynikne.

## 7.4 Souhrn

Na závěr je třeba podotknout, že všechny tři překlady jsou zdařilé, nedopouštějí se žádných výraznějších prohřešků proti originálu, ani proti dobové překladové normě. Ta stála pravděpodobně v pozadí většiny překladatelských řešení, stejně tak jako norma jazyková. V neposlední řadě byl také přístup překladatelů někde ovlivněn dobovou politickou a kulturní situací.

J. Hořejší zachovával ve svém překladu v hojné míře narážky na výchozí kulturu, na jazykovou podobu originálu a také cele přistoupil na jeho poetiku, což bylo dáno kulturní orientací na francouzskou kulturu, „módností“ francouzštiny a všeho francouzského a dobovou překladovou normou, která v překladech z francouzštiny neodsuzovala překladovost. Kromě toho byl tento přístup podpořen také tehdejší společenskou strukturou, neboť zobrazované prostředí salónů tehdy u nás existovalo, bylo tedy na co odkazovat. Částečnou úlohu mohlo sehrát také postavení díla v tehdejší literatuře. Maupassant totiž patřil spíše ke konzumnímu čtení, což dovolovalo překladateli beze zbytku následovat linii fyzické lásky, která je v náznacích přítomná v celém díle.

B. Štorm naopak stíral jak vliv výchozího jazyka, tak narážky na výchozí kulturu, stejně tak jako četné narážky na fyzickou lásku. Tato skutečnost vyplývala pravděpodobně především z tehdejší kulturně-politické situace. V dílech tehdy překládaných západních autorů se záměrně stíraly narážky na výchozí kulturu, stejně tabu byly do značné míry také narážky na sexualitu. Kromě toho již Štorm nemohl na jazykovou a mimojazykovou skutečnost odkazovat v takové míře jako J. Hořejší. Běžný čtenář již nevládl francouzštinou a neznal prostředí salónů. I přes všechny zásahy a mírné posuny vystihuje Štormův *Miláček* v zásadě podstatu díla.

D. Melanová se poměrně úspěšně zhostila úkolu představit obrazově neochuzeného *Miláčka* současnému čtenáři. Stejně jako Hořejší přistoupila na Maupassantovu poetiku a věrně ji převedla. Při vytváření syntaktických konstrukcí dbala především na jejich srozumitelnost a přirozenost v češtině, čímž mohla ovšem částečně nivelizovat pečlivě vytvářený styl originálu. Jako první z překladatelů musela Melanová překlenout časovou odlehlost překladu od originálu. Více než stoletá jazyková i mimojazyková propast dělicí oba texty je patrná především v dialogovém pásmu.

Pokud bychom měli schematizovat a generalizovat přístupy jednotlivých překladů, uvedli bychom jako hlavní či specifickou vlastnost po formální stránce u Hořejšího určitou míru překladovosti, u Štorma naopak nepřímý vliv originálu, u Melanové pak částečnou stylistickou neutralizaci. Po stránce obsahové pak u Hořejšího a Melanové věrnost, u Štorma mírný posun a potlačení charakteristické poetiky originálu.

Zajímavé je, že navzdory existenci nového vyhovujícího překladu přezívá *Miláček* dodnes, zdá se, hodně v překladu B. Štorma. Tento jev je typický spíše pro překlady tzv. klasické, což vzhledem k určitým posunům v obraznosti Štormův *Miláček* spíše není. Jak uvádí J. Veselý, klasický překlad mívá tu vlastnost vůči originálu, že se mu „*podarilo plně postihnout jeho myšlenkovou a estetickou hodnotu, vlastně beze zbytku dílo ‚vyčerpát‘...*“ (In: *Translatologica Pragensia V*, 1991, s. 82) Za doklad ‚etablovanosti‘ Štormova překladu je mimo jiné možné považovat skutečnost, že rozhlasová dramaturgie pro ČR3 z roku 2005 vznikla na základě jeho překladu, taktéž tedy audiokniha *Miláček*, která je v současné době v prodeji, rovněž tak úspěšná inscenace Městského divadla Mladá Boleslav.

Zde možná zafungoval externí faktor. Ve Štormově překladu *Miláček* vycházel opakovaně ve sto a dvousettisícových nákladech. Tyto výtisky pravděpodobně stále kolují v knihovnách, antikvariátech a leží v domácích knihovničkách a Štormův *Miláček* s dobře známou ilustrací Karla Černého na obálce svazku je tak stále živý.



## 8 Resumé

Cílem této práce byl rozbor a srovnání tří českých překladů Maupassantova románu *Bel-Ami*, a to překladu Jindřicha Hořejšího (1919, 1933), překladu Břetislava Štorma (1956, 1958, 1959, 1967, 1968, 1972) a překladu D. Melanové (1999, 2004).

V úvodu práce uvádíme stručný přehled autorova života a díla, dále zmiňujeme recepci autora a jeho díla českou kulturou, následně provádíme základní tematický a jazykový rozbor originálu, který je nezbytný pro kritické posouzení a zhodnocení jednotlivých překladatelských řešení.

Druhá, stěžejní část je věnována vlastnímu rozboru překladů. Zabývá se jednotlivými aspekty překladů a porovnává zvolené přístupy a strategie. V závěru každé kapitoly uvádíme shrnutí dílčích poznatků a závěrů, z nichž logicky vyplynul celkový přístup všech překladatelů.

Analýzu otevírá rozbor syntaktických struktur, neboť styl originálu je velice koncizní, což v překladu do češtiny představuje potíže. Následuje rozbor Maupassantovy poetiky, s přihlédnutím především k jasnosti a přesnosti autorových obrazů. Další kapitola rozebírá dialogy, které také tvoří velice důležitou součást díla. Závěr je pak věnován způsobu, jakým překladatelé nakládali s reáliemi.

Překlad J. Hořejšího již z dnešního pohledu není přijatelný. Je samozřejmě archaický, navíc Hořejší do značné míry respektoval formální jazykovou podobu originálu. Čtenář je tak neustále upozorňován, že čtený text je překladem, což dnešní norma nepřipouští. Jeho převod je však velice věrný a přesný, především pokud jde o poetiku originálu, dá se říci dosud nepřekonaný.

Štorm se odklání od formální podoby originálu a více respektuje potřeby cílového jazyka. Zároveň však někdy ve snaze vytvořit přirozený text respektující autorův styl vytváří významově ne zcela přesná řešení, což je jedním z problémů jeho převodu. Závažnějším problémem je však u Štorma přístup k poetice originálu. Štorm Maupassantovu poetiku jaksi „neutralizoval“, což bylo ovšem v duchu tehdejší politické a kulturní situace. Hrozí však, že taková strategie pozmění vyznění celého díla či že z textu částečně vymaže osobnost samotného autora.

Melanová, stejně jako Hořejší, věrně sledovala linii Maupassantovy poetiky. Vytvořila čtivý a hladký text, který však mírně nivelizovala na úrovni autorského stylu. Nápadná může být v jejím textu poprvé časová odlehlost překladu od originálu, a to především v dialogovém partu, konkrétně v lexikální rovině. V těsné blízkosti se vyskytující výrazy pevně spjaté s dobovou realitou a výrazy spíše současné mohou na některých místech působit poněkud zarážejícím dojmem.

Na závěr je však třeba podotknout, že všechny tři překlady jsou zdařilé a že v době svého vzniku plně odpovídaly normám a požadavkům na překlad.

## 9 English Abstract

The present thesis analyses and compares three Czech translations of Maupassant's *Bel-Ami* - that of Jindřich Hořejší (1919, 1933), Břetislav Štorm (1956, 1958, 1959, 1967, 1968, 1972) and Dana Melanová (1999, 2004).

The introduction looks in brief at the writer's life and work and its reception in the Czech context. It subsequently analyses the novel both in terms of its themes and language, such an analysis being a prerequisite for evaluation of the individual translation solutions.

The second, core part focuses on the translations themselves. It studies their various aspects and compares the approaches and strategies adopted by the translators. Every chapter is concluded by a summary of partial findings and conclusions, from which the overall approach of all the three translators is later deduced.

The comparison of the translations opens with an analysis of sentence structures, the original being very concise, making translation of the book a difficult task. The next chapter covers Maupassant's poetic imagery in the translations, attention given particularly to the clarity and accuracy of images. The next chapter addresses the dialogue – another important part of the novel. The last chapter takes a perspective on how the translators approached culture-specific references.

From today's perspective, J. Hořejší's translation is no more acceptable. First of all, it sounds archaic and besides, Hořejší respected the form of the original language to a considerable extent. Thus, his text keeps reminding the reader that what he is reading is a translation, which the existing norm does not allow. However, his translation is very faithful and accurate, particularly as regards poetic imagery. In this respect, one could say Hořejší's translation remains 'unbeaten'.

Štorm diverts from the form of the original language to respect the nature of the target language to the most possible extent. At the same time, however, trying to create a natural text in Czech while respecting the aspects of the author's style, in some places he found himself forced to sacrifice nuances of the meaning. Yet another, more important issue regarding Štorm's translation is his approach to the imagery. In his translation, Maupassant's

images are somewhat “neutralized”, which was, however, in line with the political and cultural situation of the period. Such a strategy threatens to alter the effect of the novel, even if only slightly, or to partially erase the author’s personality.

As did Hořejší, Melanová followed the line of Maupassant’s poetic images faithfully. She created a smooth and readable text, neutralizing, however, the author’s style to a certain extent. Hers is also the first translation where the distance from the original can be felt in the text, particularly in the dialogue and at the lexical level. Words and expressions tied closely to the time of the original get into a close contact with the words we use today, thus attracting the reader’s attention and giving him a strange feeling in some places.

By way of conclusion, it should be noted that all the three translations are good and at their times complied fully with the translation norms and requirements.

## 10 Bibliografie

### PRIMÁRNÍ BIBLIOGRAFIE:

- MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. Paris: Librairie Générale Française, 1983
- MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Melantrich, 1933; překl. Jindřich Hořejší
- MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Odeon, 1968; překl. Břetislav Štorm
- MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Levné Knihy Kma, 2004; překl. Dana Melanová

### SEKUNDÁRNÍ BIBLIOGRAFIE:

- BANCQUART, M.-C. *Maupassant et Paris*. In *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1994, no. 5
- BESNARD-COURSDON, M. *Etude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant*. Paris: Nizet, 1973
- BONNEFIS, P. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. Paris: Librairie Générale Française, 1983
- GOLDSCHMÍD, J. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Dědictví*. Praha: Československý spisovatel, 1961
- VONDRÁŠKOVÁ, H. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Odeon, 1967
- BRETT, V. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Odeon, 1972
- CAMPA, C. *Maupassant*. Levallois-Perret: Studyrama, 2004
- DELAISEMENT, G. *Bel Ami, Maupassant*. Paris: Hatier, 1972
- DIDER, B. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Presses universitaires de France, 1994
- Dossier Maupassant*. In *Magazine littéraire*. 1993, no. 310
- DUMESNIL, R. *Guy de Maupassant*. Paris: Tallandier, 1947
- FISCHER, J. O. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. Praha: Academia, 1979
- Guy de Maupassant*. In *Revue littéraire mensuelle*. Europe, srpen-září 1993
- HORÁLEK, K. *Příspěvky k teorii překladu*. Praha, skriptum, 1973
- HRALA, M. a kol. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Klementinum, 2002
- HRALA, M. *Zastarávání překladů jako obecný problém*. In *Translatologica Pragensia V*, 1991, s. 81
- Kol. autorů. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1988
- LANOUX, A. *Miláček Maupassant*. Praha: Odeon, 1985. Doslov J. Veselý
- LETTY, J. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Melantrich, 1933
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998
- LEVÝ, J. *České teorie překladu*. Praha: Ivo Železný, 1996
- MAYNIAL, E. *La vie et l'Oeuvre de Guy de Maupassant*. Paris: Mercure de France, 1935
- MORAND, P. *Vie de Guy de Maupassant*. Paris: Flammarion, 1942
- MOUNIN, G. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1980
- NOVÁK, O. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: Odeon, 1968
- NOVÁK, O. *Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví*. Praha: SPN, 1958
- PECHAR, J. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1985
- POLÁK, J. *Česká literatura 19. stol.* Praha: SPN, 1990

- RADINA, O. *Francozština a čeština – systémové srovnání dvou jazyků*. Praha:SPN, 1981
- ŘÍHOVÁ, M. *Oblas G.de Maupassanta v Čechách*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta filozofická, 1987
- SATIAT, N. *Maupassant*. Paris: Flammarion, 2003
- SCHMIDT, A.-M. *Maupassant par lui-même*. Bourges: Tardy, 1962
- Site de l'association des amis de Guy de Maupassant [online]. [cit. 2004-2-2]. Dostupný z WWW: <<http://maupassant.free.fr>>
- VESELÝ, J. *Dějiny a současnost překladu*. In *Translatologica Pragensia V*, 1991, s. 73
- VESELÝ, J. *Dějiny překladu a dějiny národní literatury*. In *Translatologica Pragensia II*, 1986, s. 117-128
- VESELÝ, J. *Minulost a současnost českého překladu I, II*. In *Tvar* 15, 16/ 1994
- VIAL, A. *Guy de Maupassant et l'art de roman*. Nizet, 1954
- VLADISLAV, J. Doslov k: MAUPASSANT, Guy de. *Miláček*. Praha: SNKLHU, 1959

### JAZYKOVÉ SLOVNÍKY A PŘÍRUČKY:

- ČECHOVÁ, M. a kol. *Čeština řeč a jazyk*. Praha: ISV, 1996
- ČECHOVÁ, M. a kol. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997
- GREPL, M. a kol. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakl.Lidových novin, 1996
- Kol. autorů. *Příruční slovník jazyka českého*. Praha: Státní nakladatelství, 1937-1938
- Kol. autorů. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 2000
- LYER, S. *Francozsko-český slovník*. Praha: SPN, 1991
- MARTINCOVÁ, O. a kol. *Pravidla českého pravopisu*. Praha: Fortuna, 1999
- NEUMANN, J. a kol. *Velký francozsko český slovník*. Praha: Academia, 1974
- RADINA, O.; Tláškal, J. a kol. *Francozská mluvnice*. Plzeň: Fraus, 2001
- ROBERT, P. *Le Petit Robert*. Paris: Dictionnaires le Robert, 2000