

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Mgr. Marta Nejedlá

**Překládání Julia Cortáзара do češtiny. Průkopníci, zamlčování
a současní překladatelé: Cortázarův odkaz stále živý**

Translation of Julio Cortazar into Czech language. Pioneers, supressed and
recent translators: Cortazar's legacy still alive

Praha 2016

Vedoucí práce: PhDr. Anežka Charvátová

Zde bych chtěla poděkovat své školitelce PhDr. Anežce Charvátové za vedení diplomové práce, za praktické připomínky k jejímu vypracování a především za pomoc s jejím zadáním a za doporučení odborné literatury k tématu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 4. ledna 2016

.....

Marta Nejedlá

Klíčová slova (česky):

Julio Cortázar, *Nebe, peklo, ráj*, *Rayuela*, Pronásledovatel, El perseguidor, překlad, překladatel, cenzura, srovnání.

Klíčová slova (anglicky):

Julio Cortázar, *Hopscotch*, *Rayuela*, The Pursuer, El perseguidor, translation, translator, censor, comparison.

Abstrakt (česky):

Julio Cortázar je považován za jednu z největších literárních osobností Argentiny a Latinské Ameriky minulého století, a právě jemu je věnována tato diplomová práce, konkrétně překladům jeho díla do češtiny. První část práce je teoreticky zaměřená, zabývá se biografií, tvorbou a stylem psaní autora a dále přechází k osobnostem jeho českých překladatelů, k problémům vznikajícím při překladu a k vnímání a vývoji překladů Cortázarových děl v českém prostředí. Druhá část práce je orientována prakticky, věnuje se analýze a srovnání překladů konkrétních děl – dvěma překladům povídky „Pronásledovatel“ překladatelů Kamila Uhlíře a Jana Macheje a dvěma verzím překladu románu *Nebe, peklo, ráj* Vladimíra Medka.

Abstract (in English):

Julio Cortázar is considered as one of the greatest literary figures of Argentina and Latin America of the last century and to him is dedicated this master's thesis, focused on translation of his work into Czech language. First part of the thesis is theoretically based, dealing with biography, creation and style of the author and then moves to figures of his Czech translators, problems arising from translation and perception and development of translations of Cortázar's works in Czech environment. The second part is practically oriented, pursuing the analysis and comparison of translations of specific works – two translations of a story *The Pursuer* by translators Kamil Uhlíř and Jan Machej and two versions of translation of a novel *Hopscotch* by Vladimír Medek.

OBSAH

1	ÚVOD	6
2	JULIO CORTÁZAR.....	7
2.1	BIOGRAFIE	7
2.2	JULIO CORTÁZAR A LITERATURA.....	8
2.2.1	<i>Charakteristika autorova stylu.....</i>	10
3	PŘEKLADY JULIA CORTÁZARA DO ČEŠTINY	18
3.1	PŘEKLADATELÉ.....	19
3.2	PROBLEMATIKA PŘEKLADŮ.....	29
3.3	VÝVOJ	32
4	VNÍMÁNÍ JULIA CORTÁZARA	34
4.1	PŘEDMLUVY	34
4.2	OHLASY.....	36
5	ANALÝZA VYBRANÝCH PŘEKLADŮ	41
5.1	POVÍDKA „PRONÁSLEDOVATEL“	42
5.1.1	<i>Překlad Kamila Uhlíře</i>	43
5.1.2	<i>Překlad Jana Macheje.....</i>	48
5.1.3	<i>Srovnání.....</i>	54
5.2	ROMÁN NEBE, PEKLO, RÁJ V PŘEKLADU VLADIMÍRA MEDKA.....	59
5.2.1	<i>Překladatelsky problematické prvky</i>	60
5.2.2	<i>Cenzurované vydání z roku 1972 a revidovaná reedice z roku 2001.....</i>	69
5.2.3	<i>Srovnání.....</i>	71
6	ZÁVĚR	79
7	BIBLIOGRAFIE.....	81

1 Úvod

Argentinský spisovatel Julio Cortázar je jedním z čelních představitelů hispanoamerického literárního boomu 20. století. Spolu se svými současníky J. L. Borgesem a E. Sábatem tvoří trojlístek nejproslulejších argentinských spisovatelů. Přínos Cortázara do hispanoamerické literatury byl velmi významný, spolu s Borgesem položili základy novodobé hispanoamerické povídky a je autorem převratného experimentálního románu *Rayuela* (1963, česky jako *Nebe, peklo, ráj* roku 1972).

Dílo J. Cortázara se k českému čtenáři dostalo zásluhou hispanisty a překladatele K. Uhlíře, který v 60. letech minulého století publikoval v časopise *Světová literatura* český překlad několika krátkých Cortázarových povídek a roku 1966 sestavil a vydal v nakladatelství Odeon první ucelenou sbírku autorových povídek pod názvem *Pronásledovatel*. Po Uhlířovi se Cortázarovi věnovalo dalších osm překladatelských osobností, mezi nimiž vynikají jména Vladimíra Medka, Hedviky Vydrové či Mariany Houskové, která z jeho díla přeložila nejvíce. Zatím poslední české překlady pocházejí z roku 2013 od mladého překladatele Jana Macheje.

Tato práce si klade za cíl komplexně představit v českém prostředí Julia Cortázara jako osobnost argentinského a francouzského kulturního života a seznámit čtenáře s jeho literárním přínosem. Je pro to nezbytné zmapovat spisovatelovu tvorbu a analyzovat jeho styl, aby bylo možné vytyčit problémy, s kterými se bude jeho překladatel do češtiny při převodu jeho díla potýkat. V další části se práce věnuje osobnostem a stylům všech českých překladatelů Cortázara, peritextům (předmluvám a doslovům) a současnému vnímání jeho děl na české scéně. Poslední část diplomové práce je orientována prakticky, analyzuje a srovnává dva překlady povídky „Pronásledovatel“ od generačně rozdílných překladatelů K. Uhlíře a J. Macheje a následně se věnuje dvěma verzím románu *Nebe, peklo, ráj* překladatele V. Medka spolu s krátkým zamyšlením nad dobovou cenzurou.

2 Julio Cortázar

2.1 *Biografie*

Argentinský spisovatel Julio Cortázar se narodil 26. srpna 1914 v belgickém Bruselu, kam byl jeho otec jakožto argentinský velvyslanec umístěn. Během první světové války pobývali ve Švýcarsku. Po skončení války (1919) se s rodiči odstěhovala do domovského Buenos Aires, ale většinu dospělého života prožil ve Francii, odkud pocházela jeho matka a kde 12. února 1984 zemřel. Vedl velmi kosmopolitní život, hodně cestoval. Francouzskou národnost získal roku 1981, požádal o ni mimo jiné na protest proti argentinskému vojenskému režimu. Své argentinské národnosti se ale také nevzdal. Ne nadarmo tvoří dílo tohoto spisovatele součást nejen argentinské, ale i francouzské literatury.

K literatuře tíhnul již od dětství. Jak ve své práci uvádí L. Pawerová, z důvodu dlouhých a vleklých dětských nemocí spojených s pobytem na lůžku četl díla významných autorů, jako byli E. A. Poe, J. Verne, V. Hugo a další (Pawerová: 2015: 15). Svůj první román napsal údajně již v devíti letech (Lukavská: 2008: 390). Jeho díla z dětství však nikdy nebyla publikována. Z ekonomických důvodů nedokončil svá studia literatury na Univerzitě v Buenos Aires, přesto mu však bylo později umožněno literaturu na Univerzitě Cuyo (1944 – 1945) přednášet. Předtím učil na argentinských venkovských školách. Po návratu do Buenos Aires, po vítězství Juana Dominga Peróna v prezidentských argentinských volbách, pracoval jako překladatel z francouzštiny a angličtiny a publicista. Svou rodnou vlast definitivně opustil roku 1951 a usadil se v Paříži, jejíž vliv silně poznamenal jeho literární tvorbu. Vyškolil se soudním tlumočnickem a v Paříži působil jako překladatel u UNESCO. Jak udává E. Lukavská, ačkoliv se Julio Cortázar do Argentiny již natrvalo nevrátil, udržoval s ní intenzivní kontakt, a to prostřednictvím literatury a politické angažovanosti. Podporoval levicová revoluční latinskoamerická hnutí, na dálku bojoval za lidská práva, a stal se tak jedním z představitelů latinskoamerické intelektuální levice (Lukavská: 2008: 390). Především se jednalo o kubánskou revoluci, kterou zpočátku podporovala většina intelektuálů, a sandinovskou revoluci v Nicaragui, za jejíž podporu mu byl později udělen řád Rubéna Daría. V 60. letech několikrát Kubu ze společensko-politických důvodů navštívil. Z politiků podporoval především Fidela Castra, Salvadora Allendeho a Carlose Fonsecu Amadora. Během svých cest na americký kontinent pomáhal politickým vězňům,

zejména v jeho domovské Argentíně. Dále byl velkým bojovníkem za lidská práva – byl jedním z propagátorů a hlavních členů Russellova tribunálu, založeného B. Russellem a J.-P. Sartrem jako reakce na válečné zločiny. Cortázarovo levicové politické založení mu bylo kritikou vytýkáno, zároveň však díky tomu mohla jeho díla od 60. let v Československu a dalších socialistických státech vycházet. V 70. a 80. letech přednášel hispanoamerickou literaturu ve Spojených státech amerických (Univerzita v Oklahomě a Univerzita v Berkeley) a právě z této doby pochází soubor přednášek vydaný pod titulem *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Aktivnímu psaní se věnoval až do konce svého života. Zemřel na leukémii ve věku 69 let.

2.2 Julio Cortázar a literatura

Proudově charakterizovat a zařadit Julia Cortázara je obtížné, protože jeho tvorba zahrnuje různé žánry. Byl prozaik (romanopisec a povídkář), básník, esejista, dramatik, publicista a překladatel. Jako překladatel do španělštiny přeložil díla známých autorů, jako byli E. A. Poe, D. Defoe nebo M. Yourcenarová. Poeovo dílo mělo následovně vliv na Cortázarovu tvorbu. Také bývá často přirovnáván ke svému argentinskému současníkovi Jorgemu Luisi Borgesovi (1899 – 1986), pravdou je, že byl jeho velkým vzorem, podobně jako Roberto Arlt, ale od 50. let se jejich literární cesty rozdělily. Zatímco Borges zakládá myšlenku svých děl na složitých metafyzických alegoriích, Cortázar vychází ze samotné reality, na niž nahlíží z neobvyklých perspektiv, přetváří ji a v konečném důsledku v ní nachází něco neobvyklého. Kromě toho se Cortázar od Borgese liší sociální tematikou svých děl, kde se projevuje jeho levicová politická orientace a v nichž se ztotožňuje s marginalizovanými sociálními skupinami. Oba autoři jsou však právem považováni za průkopníky a současně přední představitele moderní hispanoamerické fantastické povídky.

Cortázarova tvorba začala vycházet v době boomu hispanoamerické literatury, ovšem jako jeden z mála autorů (vedle Maria Vargase Llosy či Ernesta Sábata mezi jinými) nespadá prvoplánově do proudu magického realismu, který je s hispanoamerickým literárním boomem tradičně spojován. Jak poznamenává E. Lukavská, psal poezii i dramata (sbírka sonetů *Presencia* z roku 1938 či dramatická báseň *Los reyes* z roku 1949)¹, ale proslavily jej až jeho povídky (ibid: 390). Jeho první

¹ I když se proslavil výhradně jako prozaik, jeho první díla náležela poezii (většina z nich nikdy nebyla vydána) a také jeho povídky a romány často využívají motivy poezie, která byla Cortázarovi odjakživa

dva romány, *Divertimiento* z roku 1949 a *Examen* z roku 1950, nebyly za Cortázarova života zveřejněny, vyšly až roku 1986 (Vydrová: 2001: 595). První díla publikoval pod pseudonymem Julio Denis, tedy pod příjmením své matky.

Svou první úspěšnou knihu, kterou oficiálně začala Cortázarova spisovatelská kariéra, soubor fantastických povídek *Bestiario* (1951), vydal ještě před odchodem z Argentiny. Na tuto sbírku navázaly další tři – *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) a *Todos los fuegos el fuego* (1966). Tyto povídky zajistily autorovi popularitu, zejména v hispánském světě, jeho díla začínají vycházet s daleko větší četností a vyšším nákladem. V roce 1960 vychází jeho první román (*Los premios*) a s dvouletým odstupem pak sbírka krátkých příběhů a návodů *Historia de cronopios y famas*.

Celosvětovou popularitu a zájem čtenářů i literární kritiky mu zajistil experimentální román *Rayuela* (1963), „*který pokračuje v cervantesovské linii destrukce iluze reality*“ (Lukavská: 2008: 390). Tento román je nejen mistrovským dílem Julia Cortázara, ale díky svému jedinečnému pojetí se stal jedním z největších hispanoamerických románů vůbec. Po publikování *Rayuely* vydal autor ještě další romány – *62. Modelo para armar* (1968), který navazuje na 62. kapitolu *Rayuely*, a *Libro de Manuel* (1973), který pojednává o Cortázarově levicovém politickém přesvědčení. Z básní mu roku 1971 vychází sbírka *Pameos y meopas*, která je založená na humoru a hře s básnickými formami. Současně vydává žánrově nezařaditelná díla (na pomezí eseje, poezie a povídky) jako *Último Round* (1969), *Viaje al día en ochenta mundos* (1970), *Prosa del observatorio* (1972), *Silvalandia* (1975), *Octaedro* (1975) či humorná sbírka úvah autorova alter-ega *Un tal Lucas* (1979). V poslední etapě své tvorby se vrací opět k povídkovému žánru a vycházejí sbírky *Alguien que anda por ahí y otros relatos* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1982), *Los astronautas de la cosmopista* (1983) a sbírka publicistických textů *Argentina, años de alambradas culturales* (1984). Posmrtně mu vychází sbírka celoživotní básnické tvorby *Salvo el crepúsculo* (1985), kterou sestavil krátce před smrtí a kterou „*nazval veršem z haiku japonského básníka Bašóa*“ (Vydrová: 2001: 597). Během svého života také nikdy nepublikoval sbírku svých esejů, ty mu vyšly také až posmrtně, jak píše L.

bližší, jak na základě novinářského rozhovoru s autorem píše ve své studii V. Kazmar. Celé Cortázarovo prozaické dílo se vzniká na základech poezie (Kazmar: 2014: 227). Se spisovatelovým poetickým zaměřením úzce souvisí používání metaforického jazyka, rytmicky vystavěných souvětí nebo básnických pasáží uvnitř prozaického textu.

Pawerová. Vyšly souborně pod názvem *Obra crítica* v roce 1994. Pojednává v nich o literárních otázkách, kultuře, filosofii a o vlivu surrealismu a existencialismu, což byly směry jemu blízké (Pawerová: 2015: 16-17). Roku 1996 ještě vychází Cortázarův esej *Imagen de John Keats* a v roce 2009 multižánrová sbírka *Papeles inesperados*, kterou objevila spisovatelova první žena.

Navzdory celosvětové proslulosti, uznání kritiky a literárnímu přínosu (i kdyby se jednalo „pouze“ o román *Rayuela*, jediný svého druhu), nezískal Julio Cortázar, na rozdíl od svého srovnatelně význačného současníka J. L. Borgese, za svého života žádné literární ocenění. A to i přesto, jak uvádí H. Vydrová, že byl jedním z nejžádanějších a nejobdivovanějších hispanoamerických autorů, jeho sbírky a povídky vycházely nejprestižnějších světových nakladatelstvích a román *Rayuela* se stal hned od prvního vydání kultovní knihou evropské mládeže, intelektuálů, filosofů a hledačů absolutna po celém světě, zejména v hispánské Americe (Vydrová: 2001: 600). Alespoň v roce 1984 získal cenu Konex, kterou argentinská nadace Konex každoročně uděluje významným argentinským osobnostem napříč profesemi a zaměřeními.

2.2.1 Charakteristika autorova stylu

Julio Cortázar se především ve svých dílech snaží o obrodu literárního jazyka a žánru a ukázat čtenářům a kritikům, že lze tvořit a psát navzdory zavedeným koncepcím. Cíleně míří za hranice jazykových konvencí, utváří vlastní jazyk, styl a pravidla, mísí a utváří nové literární žánry podkopáváním těch starých, zavedených. Jeho tvorbu lze přirovnat k revolučnímu experimentu. Spisovatelovou snahou je neustálým zpochybňováním zavedených způsobů myšlení a vyjadřování čtenáře šokovat, nenechat jej v klidu a donutit jej přemýšlet. Vrcholným dílem Cortázarovy poetiky je bezesporu román *Rayuela*, jediný svého druhu, ale pravdou je, jak píše J. Kratochvíl, že se v románu neobjevuje nic, co by si autor prvně nevyzkoušel v malém na povídce. Povídky a další typy próz slouží Cortázarovi jako základní stavební kameny „rozsáhlých prozaických experimentů“ (knih-koláží) (Kratochvíl: 2001: 8-9). Základní prostředky, se kterými ve svých dílech operuje, jsou hra, intuice, náhoda, instinkt, smyslové vnímání a humor. Tyto prostředky následně kombinuje s nahodilým střídáním v čase a prostoru, čímž udržuje čtenáře v pozoru a nabízí mu různé možnosti interpretace a zapojení se. Toto zapojení čtenáře do světa fikce z něj dělá autorova „čtenáře-komplice“, oproti čtenáři pasivnímu. O tom píše ve své práci i M. Řeřichová,

čtenář je spisovatelem vyzván podílet se a aktivně se experimentu účastnit, a tím pádem stát se další postavou románu. Čtenář svým vlastním pohledem na věc román dotváří (Řeřichová: 2008: 75). Pochopení smyslu a vlastní interpretace je na čtenáři, kterému Cortázar nechává více prostoru. Samozřejmě autorův zamýšlený smysl nemusí být vždy jasný, ale např. v Rayuele „*není primárně důležité, co byl původní autorův zájem, nýbrž co si z díla čtenář vezme*“ (ibid: 76).

Autorova tvorba se však v průběhu let vyvíjela, a to jak v otázce stylu, tak tematicky. Lze to i pozorovat na propracovanosti jednotlivých povídek. Sám Cortázar připouští, že za dobu své literární kariéry prošel celkem třemi etapami: estetickou (zejména fantastické povídky), metafyzickou (*Los premios, Rayuela*) a historickou (povídky typu „El perseguidor“ nebo autobiografická díla) (Cortázar: 2010: 16, 19-20). Dále od sebe striktně odděluje povídkovou a románovou tvorbu, podle něj pro ně platí jiný typ struktury, jiné zákonitosti, a je proto potřeba k oběma žánrům přistupovat odlišně. Povídku považuje za přesný a dokonalý žánr, zatímco román jako nepředvídatelný, dynamický a otevřený útvar. Jejich pojetí přirovnává ke dvojicím povídka – fotografie a román – film: film je libovolně obměnitelný, s možností pokračování, se spoustou možností v zápletky; naopak fotografie je už daná, ve své podobě dokonalá a jedinečná a zachycující jeden konkrétní nezapomenutelný moment, který je pro pozorovatele zároveň obestřen tajemstvím (ibid: 30-31).

Fantastické povídky přinesly autorovi slávu. Jak ve své publikaci uvádí E. Lukavská, 40. a 50. léta 20. století se nesou v Latinské Americe ve znamení fantastické literatury a počátek 50. let charakterizuje právě Cortázarův soubor *Bestiario* (Lukavská: 2008: 68). Nejenže se Julio Cortázar svým dílem podílel na utváření nového hispanoamerického románu, ale spolu s J. L. Borgesem a A. Bioyem Casaresem dali novou podobu hispanoamerické fantastické povídky (Vydrová: 2001: 595). Zpočátku se povídky Julia Cortázara nacházely ve stínu tvorby Jorgeho Luise Borgese, podle kritiků nesly podobné rysy, ale později, s vydáním sbírky *Bestiario* (1951), se ukazuje, že poetika Cortázara se od té Borgesovy značně liší: „*Zatímco Borges staví své dílo na myšlence, že to, co nazýváme skutečností, je pouhá iluze, pro Cortázara je skutečnost sama o sobě fantastická, stačí jen najít štěrbinu, ono rozhraní, kde dochází k ontologické distorzi a kde se proměňuje v naprosto neznámý svět, který se řídí jinou logikou*“ (Lukavská: 2008: 68). Cortázar má přesně definováno, jak má povídka vypadat a kam směřovat, je strukturně uzavřená, charakterizují ji přechody z jedné reality do druhé, mísení skutečného a fantastického a typický je pro ni překvapivý závěr.

Autor však píše i jiné povídky, než fantastické. V jeho díle najdeme experimentální povídky, kde Cortázar experimentuje s jazykem a formou, hledá nové způsoby vyjadřování a formy, cíleně mění pravopis slov za účelem zesměšnění jazyka a pohrává si s vypravěčskými rovinami. Dalším typem cortázarovské povídky jsou povídky hravé a komické, jejich typickým představitelem je sbírka návodů a krátkých příběhů *Historia de cronopios y famas*. Princip hry provází celé Cortázarovo dílo, je podstatou i románu *Rayuela*. Jak ve své práci poznamenává K. Zatlková, Cortázar využívá herního principu, aby zpochybnil koncept samotného bytí a literatury. Díky „hře“ se příběh mění ve dvojznačný labyrint (Zatlková: 2013: 29). Dále píše nezařaditelné povídky (jako například „El perseguidor“ nebo „Reunión“), které se podobají realistickým příběhům, je zde důraz na styl a jeho hudebnost, časté jsou tu odkazy na jazz, který Cortázar miloval, a nemají překvapivý závěr.

Co je pro Cortázarovy povídky společné, je snaha objevit neobvyklé a tajemné podoby běžného, stereotypního a hledání jedinečnosti a hlubšího smyslu v realitě, a to vždy bez ohledu na jakákoliv omezení, ustálené vzorce nebo zavedené zvyklosti. Mají vždy přesnou, uzavřenou a dokonale stavěnou strukturu (tvar koule²), na rozdíl od dalších žánrů, kterým se spisovatel věnoval a jejichž konvenční normy cíleně tak podkopával, až se z nich mnohdy stala žánrově nezařaditelná díla. Cortázarova povídková tvorba je kritikou i čtenáři hodnocena jako velmi originální a třem jeho povídkám („Las babas del diablo“, „Casa tomada“ a „El perseguidor“) se dokonce dostalo filmového zpracování.

Románová koncepce struktury se od té povídkové u Cortázara liší. Struktura je otevřená, nedokončená a má podobu mnohostěnu. Je experimentálního charakteru a kombinuje různé žánry. Přitom je každý z románů jiný a strukturně odlišný od ostatních, od *Los premios* z roku 1960 až po poslední prózu *Nicaragua, tan violentamente dulce* z roku 1984. Vrcholem všech autorových experimentů zůstává román *Rayuela* (1963). V románu Cortázar koncentruje velké množství jednajících postav a dalších elementů, sám autor celý románový koncept striktně odlišuje od povídkového a nazývá jej „otevřenou hrou“, kterou lze donekonečna rozvíjet podle potřeby zápletky a libovůle spisovatele (Cortázar: 2010: 21, 29). Další nedílnou součástí Cortázarovy (nejen) románové tvorby je humor a muzikálnost. Rytmus a hudebnost v próze zdůrazňuje především změnou interpunkce (například vynecháváním čárek v souvětích a

² Cortázar, J. *Clases de literatura. Berkeley 1980*. Madrid, Alfaguara, 2010, s. 30.

následným odstraněním pomyslných větných pauz), používáním libozvučných slov nebo cíleným střídáním hlásek a kombinováním krátkých a dlouhých slov. Cortázar tento jev popisuje následovně:

Una prosa musical, tal como yo la entiendo, es una prosa que transmite su contenido perfectamente bien (no tiene por qué no transmitirlo, no sufre en absoluto teniendo esos valores musicales) pero además establece otro tipo de contacto con el lector. El lector la recibe por lo que contiene como mensaje y además por el efecto de tipo intuitivo que produce en él y que ya nada tiene que ver con el contenido: se basa en cadencias internas, en obediencias a ciertos ritmos profundos. (ibid: 153)

V autorově tvorbě najdeme řadu mimojazykových a estetických elementů, které musí překladatel v díle zachytit a zprostředkovat čtenáři v cílovém jazyce. A právě již zmiňovaná muzikálnost v próze je jedním z nejtěžších elementů. Problematice překladu románu *Rayuela*, ve kterém se koncentrují jazykové a mimojazykové experimenty autora, a je tím pádem překladatelsky nejnáročnějším dílem, se věnuje kapitola 5.2, ale pokud budeme o překládání děl J. Cortázara hovořit obecně, uvědomíme si, že vzhledem k promyšlenosti děl a zejména povídek se jedná o nesnadný úkol. Je si toho vědom dokonce sám autor:

Mi problema es cuando me traducen: cuando se traducen cuentos míos a un idioma que conozco, muchas veces me encuentro con que la traducción es impecable, todo está dicho y no falta nada pero no es el cuento tal como yo lo viví y escribí en español porque falta esa pulsación, esa palpitación a la cual el lector es sensible porque si a algo somos sensibles es a las intuiciones profundas, a las cosas irracionales; lo somos aunque muchas veces la inteligencia se pone a la defensiva y nos prohíbe, nos niega ciertos accesos. (...) Cuando el traductor no ha recibido eso, no ha sido capaz de poner en otro idioma un equivalente a esa pulsación, a esa música, tengo la impresión de que el cuento se viene al suelo, y es muy difícil explicarlo a ciertos traductores porque se quedan asombrados. “¡Sí, pero está bien traducido! Tú dijiste eso, aquí dice así: es exactamente lo mismo.” “Sí, es exactamente lo mismo pero le falta algo.” Es exactamente lo mismo en el plano de la prosa, como transmisión de un mensaje, pero le falta esa aura, esa luz, ese sonido profundo que no es un sonido auditivo sino un sonido interior que viene con ciertas maneras de escribir prosa en español. (ibid: 153-154)

O jednotlivých úskalích překladů do češtiny budu hovořit v kapitolách 3 a 5.2.

Celoživotní dílo Julia Cortáзара komentuje jeho přítel a autor řady prologů jeho děl S. Yurkievich následovně:

Cortázar no acata el decálogo realista, varía, fantasea, desvaría, disparata, pone en juego todos los lenguajes, todos los tonos, todos los registros, desde el irónico-humorístico al más dramático y sobrecogedor. Cortázar emplea la andadura novelesca para transgredirla y trascenderla, para llevarla a esos ápices de máxima intensidad poética como las estremecidas transfiguraciones, las líricas escapadas a lo desmesurado y a lo cósmico que en las escenas amorosas se operan. (Yurkievich: 2001: 5-6)

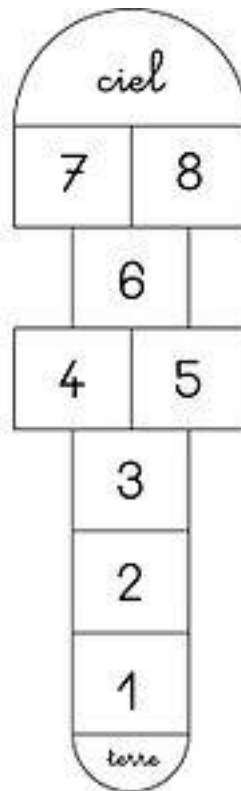
Zvláštní pozornost si zaslouží román *Rayuela*, a to nejenom z pohledu překladatelského, ale především čtenářského a literárněvědného. Jak již bylo zmíněno, je to mistrovské dílo Julia Cortáзара, ve kterém koncentruje všechny jazykové, stylistické, vypravěčské, žánrové a ideové experimenty ze své tvorby. Zároveň je typickým představitelem moderního románu, který neklade důraz na děj a dochází v něm k deheroizaci jednajících postav. Důležitost románu netkví v samotném příběhu, který je svým způsobem velmi jednoduchý, jen ověšený zdánlivě nesouvisjícími příběhy. J. Kratochvil ve své předmluvě vymezuje tři různé interpretace románu: „*jako milostný příběh, jako kronika zvláštního, takřka gnostického společenství, a konečně jako román o Paříži*“ (Kratochvil: 2001: 9). Jeho hlavní postavou je argentinský intelektuál Horacio Oliveira, alter ego samotného Julia Cortáзара, který pobývá v Paříži a následně ve své rodné Argentině. Román vypráví protagonistovo životní putování, jeho milostná dobrodružství s Bosorkou (v orig. la Maga) a osobnostní a intelektuální konflikty v kombinaci s řadou kulturních odkazů (především na jazz). Román je rozdělen na tři části: Horaciův pobyt v Paříži (*Del lado de allá*), Horaciův návrat do Argentiny (*Del lado de acá*) a pak část nazvaná „postradatelné kapitoly“ (*De otros lados – capítulos prescindibles*), která obsahuje zdánlivě nesouvislou změť poznámek, literárních výstřižků, poezie a citátů. Tyto kapitoly doplňující hlavní děj lze skutečně z četby vynechat, ale to pouze v případě, kdy čtenář nedodrží sled kapitol, jak jej navrhnul sám autor. Cortázar totiž na začátku knihy nabízí ke své „hře“ hrací plán. V něm je čtenáři nabídnut dvojí způsob četby: buď číst kapitoly v lineárním sledu, což je nedoporučovaný způsob, nebo číst kapitoly na přeskáčku, navzdory částem a v nahodilém pořadí, jak nabízí Cortázar, tedy 73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81, ... Při tomto druhém způsobu čtení jsou postradatelné kapitoly zakomponovány mezi

kapitoly dvou hlavních částí knihy a doplňují jejich děj³. Jak píše J. Kratochvíl, není to první román-hra nebo román – labyrint, ale je to poprvé, kdy nám k němu autor nabízí herní plán (ibid: 9). V každém případě se jedná o avantgardní dílo, jehož forma do jejího vydání neměla na literární scéně obdoby. J. Franco dokonce přichází s teorií, že se jedná o filosofické dílo, které se zabývá abstraktními tématy, a je svým způsobem převrácenou osvícenskou francouzskou *Encyklopedií*. *Encyklopedie* si kladla za cíl shromáždit a seřadit veškeré dosavadní vědění, zatímco *Rayuela* se snaží o jeho desintegraci. (Franco: 2009: 348). Filosofem je tu Horacio Oliveira, který při svém putování zpochybňuje všechny hodnoty a neúspěšně hledá neexistující absolutno ve všem: v mezilidských vztazích, kultuře, myšlení, literatuře, morálce a ve smyslu života.

To důležité na románu není obsah, ale jeho forma. Román *Rayuela* je metaforickým i fyzickým obrazem hry, k níž je čtenář zván. Už sám název *Rayuela* evokuje hru, struktura románu nabízí herní plán, tedy jak román číst, a ona samotná hra rayuela (latinskoamerická dětská hra) se fyzicky i symbolicky v průběhu děje několikrát promítne. Pro českého čtenáře je koncept rayuely těžko uchopitelný, protože v naší kultuře takový typ hry neznáme. V překladu se hra nazývá „nebe, peklo, ráj“, ale to nám spíše evokuje papírovou skládačku. Fyzicky je rayuela nejpodobnější českému skákacímu panákovu nakresleném křídou na chodníku (a stejně tak řeší pojmenování hry překladatel V. Medek), nicméně podstata a provedení hry jsou odlišné:

Panáček se hraje s kamínkem, postrkujete ho špičkou boty; potřebujete k tomu chodník, kamínek, botu a pěkný obrazec, namalovaný křídou, nejrůzněji barevnou. Nahoře je nebe a dole země, a dostat kamínek až do nebe je velice těžké, skoro vždycky to odhadnete špatně a vyletí vám ven. Postupně však nabýváte potřebné zručnosti, dovedete už zasáhnout políčka nejrůznějšího tvaru (panáček jako točité schodiště, se čtvercovými políčky, panáček, jak vám zrovna napadne, ale to se vidá jen málo), až jednoho dne umíte dostat kamínek ze země až do nebe, umíte se dostat až do nebe, jenže právě v tu chvíli, kdy se skoro nikdo ještě nenaučil dostat kamínek až do nebe, dětství naráz skončí a vy se propadnete do románů, do úzkosti z nicoty a do úvah o jiném nebi, a zase se teprve musíte učit, jak se tam dostat. (Cortázar: 2001: 241-242)

³ Zajímavostí je, že v plánu jakoby omylem schází kapitola 55, na tu čtenář naráží pouze při lineárním čtení. Tato kapitola je však rozdělena do kapitol 129 a 133.



Obr. 1 – Schematický plán hry rayuela

Dílo Julia Cortáзара je ovlivněno francouzským existencialismem a surrealismem, především francouzskými autory A. Camusem a J.-P. Sartrem. Surrealismus, jako jedno z avantgardních hnutí, se vyznačuje bojem proti zavedeným, ustáleným normám a logickým schémátům. Stejně tak je to v Cortázarově díle. O surrealismu a existencialismu a jejich vlivu na literaturu pojednává ve své esejí „Teoría del túnel“ (*Obra crítica*, 1994). Tento esej napsal již v roce 1947, a jak píše L. Elphick, pro Cortáзара není surrealismus jen umělecký a literární směr, ale samotný styl života. Existencialismus chápe jako možnost, jak rozšířit obzory a tvárnost svého psaní. Tyto dva směry nestaví proti sobě, nýbrž je propojuje (Elphick: 1). Ve své tvorbě je využívá především k dosažení estetických efektů. Další umělecká tendence, kterou lze v Cortázarově díle nalézt, je tzv. *oulipovská poetika*. Jak píše ve svém článku J. Hejzl, oulipovské hnutí bylo jako sdružení literátů založeno roku 1960 ve Francii, kteří staví svou tvorbu na „formálně ustavených systémech“ a s těmito systémy si pohrávají a modifikují je až za hranice jejich možností (Hejzl: 2012). Základ těchto systémů je striktně dodržován, takže vznikají útvary jako anagramy, palindromy, metafory, homofonie, obousměrné věty, díla založená pouze na jednoslabičných slovech či jen na jednom písmenu, atd. Těchto jazykových a kompozičních her Cortázar hojně využívá, takže zejména pro překladatele velkým oříškem udržet autorovu poetiku s ohledem na

fakt, že systémy dvou jazyků nikdy nejsou plně souměřitelné. S tímto stylem psaní je v románu *Rayuela* spojen fiktivní spisovatel Morelli, jehož skupina kolem protagonisty Horacia Oliveiry uctívá. Morelli vytváří v *Rayuele* paralelní rovinu metarománu, která stírá hranici mezi vypravěčem a autorem a mezi hlavním dějem a fikcí uprostřed fikce:

Desde las casillas de Morelli, el texto se torna autorreferente, para instaurar un nuevo espacio comunicacional: el metatexto. En él la novela se cuestiona y se examina, poniendo en tela de juicio no sólo el género mismo sino la tradición y los protocolos de la narratividad misma. (Díaz de León: 2014: 4)

Tvorba J. Cortáзара je skutečně velmi bohatá, rozmanitá a v povídkovém a románovém žánru průkopnická. Autor se snažil změnit ustálenou literární scénu, přinést něco nového a probudit čtenáře, donutit jej přemýšlet. Literární revoluce J. Cortáзара byla s nadšením přijata po celém světě, jeho díla byla přeložena do více než třiceti jazyků a čítá s miliony čtenářů: „*la obra de Cortázar se interpretó como una ruptura, una rebelión abrupta que rompe con la tradición vieja y la rechaza sin compromisos*” (Pawerová: 2015: 22).

3 Překlady Julia Cortázara do češtiny

Překladová literatura tvořila od pradávna nedílnou součást kultury každého národa a velkou roli hrála především v literaturách malých národů. Jak poznamenává K. Bednářová, překlad funguje jako samostatná specifická literární aktivita a má informativní (vzdělávací) funkci (Bednářová: 2004: 86) a díky němu jsou zprostředkovávány informace o cizích kulturách. Také měla význam pro vývoj a charakter národní literatury a kultury. Tvoří samostatnou formu meziliterární recepce. Mnoho teoretiků se zabíralo otázkou možnosti či nemožnosti překladu, většina se jich přiklání k jeho proveditelnosti. Nicméně při každém převodu z jednoho jazykového systému do jiného je potřeba počítat se třemi základními faktory, které mají vliv na výsledný produkt překladu, celou práci ztěžují a nejčastěji jsou původci překladatelských posunů. D. Ďurišín uvádí následující: 1. jazykový systém překladu je odlišný od systému, v němž vznikl originál; 2. omezená schopnost recepce překladatele, která může vést ke ztrátě informací a interpretačních hledisek; 3. překladatelova způsobilost nebo nezpůsobilost vyjádřit originál v jazyce překladu (Ďurišín: 2004: 99). Tedy vidíme, že ne všechny faktory dobrého překladu závisí na osobě překladatele. Většina však ano, proto je výběr dobrého překladatele zásadní, a to zvláště u autora s tak složitým stylem, jako byl Julio Cortázar.

Španělština, co se týče překladů do češtiny, stála dlouhou dobu na okraji zájmu. První překlady nenáboženského charakteru začaly vznikat až v průběhu 19. století. První překlad ze španělštiny byl uveřejněn roku 1835 v obrozeneckém časopise Kwěty, jednalo se tehdy o báseň Luise Góngory v překladu Josefa Bojislava Pichla. První překlad z hispanoamerické literatury pochází z roku 1908 od překladatele Antonína Pikharta – sentimentální román Kolumbijce Jorgeho Isaacse *María*. Někdy se za první přeložené hispanoamerické dílo považuje Vrchlického překlad divadelní hry *La verdad sospechosa* (*Lež nad lež*, 1898) od Mexičana Juana Ruize de Alarcóna, ale vzhledem k tomu, že autor prožil takřka celý život ve Španělsku a byl následovníkem školy Lopeho de Vegy, těžko jej lze považovat za hispanoamerického spisovatele. Jak uvádí Hralova publikace, literatura Latinské Ameriky se začala na české literární scéně ve větší míře objevovat až po 2. světové válce, ale první překlady se začaly ojediněle objevovat již od počátku 20. století (Hrala: 2002: 253). Tehdy se jednalo především o povídky nebo romány z období regionalismu.

Od 60. let, v návaznosti na boom v hispanoamerické literatuře, přichází boom těchto autorů do českého překladu. Byla to především zásluha překladatelů a redaktorů v hispánské sekci nakladatelství Odeon – Josefa Čermáka, Eduarda Hodouška, Kamila Uhlíře, Jana Schejbala a Jana Hlouška. Jak se můžeme dočíst v rozhovoru s J. Čermákem, literatura z frankistického Španělska u nás z politických důvodů vycházet nesměla, ale Latinská Amerika platila za revoluční kontinent (především díky kubánské revoluci), díky čemuž se mohli prosadit autoři, jako byli J. L. Borges, J. Cortázar, M. Vargas Llosa, C. Fuentes, A. Carpentier, G. García Márquez a další (Rubáš: 2013^a: 24). Nejvíce byla u nás z hispánských literatur zastoupená argentinská, která se proti španělské vymezuje a naopak čerpá inspirace z literatury francouzské a anglické.

3.1 Překladatelé

Argentinský spisovatel Julio Cortázar po sobě zanechal velmi rozsáhlé dílo. Vzhledem k nepravdělnému rozložení překladů jeho děl na české literární scéně (celkem 47 let) a velkému objemu textů není překvapující, že autora překládalo více překladatelů. Těch oficiálních, uvedených v tirážích knih, má Cortázar celkem devět. Někteří z nich přeložili Cortázarových děl více, někteří pouze jedno. Mezi těmito jmény vynikají především K. Uhlíř, H. Vydrová, M. Housková a V. Medek. V této podkapitole si krátce představíme jejich profily a ukážeme jejich překladatelský styl.

Kamil Uhlíř (1923 – 1983)

Vystudoval románskou filologii a filosofii na Univerzitě Karlově v Praze. Působil na Akademii věd a také jako diplomat v Montevideu a v Buenos Aires. Po roce 1970 musel vědecké práce zanechat, režim mu zakázal publikovat i překládat a byl nucen pracovat jako dělník. Jeho největším přínosem je, že pro českého čtenáře objevil argentinskou literaturu, vydal o ní vysokoškolská skripta *Nástin dějin argentinské literatury od počátků do roku 1910*. Kromě povídek Julia Cortázara překládal do češtiny také J. L. Borgese (*Nesmrtelnost, Zrcadlo a maska, Artefakty*), Roa Bastose (*Syn člověka*), M. Benedettiho (*Chvilé oddechu*), J. Donosa (*Korunovace*), A. Machada (*Kastilské pláne*), R. J. Payroa (*Kariéra*), J. C. Onettiho a další autory.

Kromě sbírky *Pronásledovatel* se ještě podílel na překladu povídek ze souboru *Změna osvětlení* (konkrétně povídky „Bestiář“, „Kirké“, „Maminčiny dopisy“, „Zabraný dům“, „Axolotl“, „Zvětšenina“ a znovu se tu objevuje povídka

„Pronásledovatel“). V časopise Světová literatura byla K. Uhlířovi vydána povídka „Babí léto“ a ukázky nedokončeného překladu *Průběhů o kronopech a zvěstech*. Kromě překládání byl K. Uhlíř také autorem řady předmluv a doslovů, konkrétně u Cortáзара je autorem (v tiráži zamlčeným) předmluvy k prvnímu vydání románu *Nebe, peklo, ráj*.

Následující ukázka je z povídky „Casa tomada“ (sbírka *Bestiario*) / „Zabraný dům“ (sbírka *Změna osvětlení*):

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. (Cortázar: 1970: 14)

Pamatuji si na to zcela přesně, protože se to událo zcela jednoduše, bez jakýchkoliv vedlejších okolností. Bylo osm hodin večer, Irena pletla ve svém pokoji a mne najednou napadlo, že dám svařit vodu na maté. Došel jsem na chodbu až k zavřeným dubovým dveřím a v okamžiku, kdy jsem odbočoval ke kuchyni, zaslechl jsem něco v jídelně nebo v knihovně. Ozval se tam neurčitý, temný zvuk, jako když někdo převrhne na koberec židli nebo rozmlouvá tlumeným hlasem. Zároveň, nebo o vteřinu později, jsem ten zvuk zaslechl vzadu v chodbičce vedoucí ze zadních pokojů k dubovým dveřím. Vrhл jsem se ke dveřím, chvatně jsem je zamkl a opřel se o ně, dřív než bude pozdě. Klíč byl našťestí z naší strany. Zastrčil jsem také ještě závoru. (Cortázar: 1990: 314-315)

Styl K. Uhlíře je jako vždy velmi přirozený, nelpí na větné struktuře španělštiny, nebojí se větnou strukturu v zájmu češtiny převrátit nebo přeformulovat. Z dnešní perspektivy, jak si ukážeme i v kapitole o povídce „Pronásledovatel“, by mu u překladů povídek mohlo být vytýkáno nerespektování syntaxe originálu, překladatel dle vlastního uvážení dlouhá španělská spojení rozpojuje nebo krátké věty spojuje. To je však dáno tehdejší dobovou překladatelskou normou a navzdory tomuto stylistickému nedostatku jeho překladů lze Kamila Uhlíře považovat za velmi kvalitního a moderního překladatele, u kterého zřídka narazíme na chyby nebo posuny výraznějšího rázu.

Vladimír Medek (*1940)

Tento překladatel je původně vystudovaným ekonomem a tomuto oboru se věnoval i profesionálně, a to v podnicích Skloexport Liberec, Sklounion Libochovice, Crystalex Nový Bor a Cecomex v Madridu. Je překladatelem z angličtiny, španělštiny a portugalštiny a je sám autorem poezie a pohádek. Ačkoliv nejvíce děl přeložil ze španělštiny, proslavil se především překladem sedmidílné ságy *Harry Potter*, na kterém pracoval se svým bratrem Pavlem Medkem.

Co se překladů ze španělštiny týče, zaměřuje se na románovou a povídkovou tvorbu latinskoamerických autorů. Kuriózně přeložil do češtiny tři největší latinskoamerické romány minulého století – *Sto roků samoty (Cien años de soledad)* Gabriela Garcíi Márqueze (1971), *Nebe, peklo, ráj (Rayuela)* Julia Cortázara (1972) a *Zelený dům (La casa verde)* Maria Vargase Llosy (1981). Všechny velmi zdařile. Od Garcíi Márqueze dále přeložil díla *Dvanáct povídek o poutnících* (1996), *O lásce a jiných běsech* (1977), *Žít, abych mohl vyprávět* (2003), *Všechna špína světa* (2006), *Zlá hodina* (2006), *Dobrodružství Miguela Litína v Chile* (2007), *Zpráva o jednom únosu* (2007) a od Vargase Llosy *Válka na konci světa* (1989), *Pantaleón a jeho ženská rota* (1994) a *Zlobivá holka* (2007). Dále ze španělských a latinskoamerických autorů překládal další velká jména, jako jsou J. Donoso, J. Lezama Lima, A. Pérez-Reverte, C. Fuentes, D. Bustos a A. Muñoz Molina.

Od Julia Cortázara přeložil pouze jeho román *Rayuela*, který si spolu s ukázkami překladatelského stylu Vladimíra Medka představíme v kapitole 5.2.

Hedvika Vydrová (*1939)

Vystudovaná romanistka FF UK v Praze, kde od roku 1989 působila jako vedoucí katedry Romanistiky, později Ústavu románských studií a také na Univerzitě Komenského v Bratislavě. Je překladatelka, tlumočnice, esejistka, editorka, autorka řady předmluv a doslovů a pedagožka. Jako odbornice na hispanoamerickou literaturu interně působila na FF UK, externě na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích a přednášela na univerzitách v Mexiku, Kolumbii a Španělsku. Je spoluautorkou *Slovníku světových literárních děl I, II* a *Slovníku spisovatelů Latinské Ameriky* a spolupracovala s řadou československých a českých odborných literárních periodik (například *Ibero-Americana Pragensia* a *Světová literatura*).

Z latinskoamerických autorů přeložila díla J. C. Onettiho (*Bezejmenný hrob a jiné příběhy, Neuskutečný sen*) a z jejích překladů J. Cortázara vyšla roku 1990 sbírka

povídek *Změna osvětlení* (celkem 13 povídek, spolu s dalšími povídkami v překladu K. Uhlíře a B. Límové) v nakladatelství Odeon a v roce 2010, v nakladatelství Garamond, dvojjazyčná (česko-španělská) sbírka *Queremos tanto a Glenda / Tolik milujeme Glendu* ve spolupráci s překladatelkou M. Houskovou. Následuje ukázka překladu povídky „Nocí naznak“ (*Změna osvětlení*):

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y —porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre— montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos. (Cortázar: 2013^a)

V polovině dlouhé hotelové chodby ho napadlo, že je už asi pozdě, rychle vyšel na ulici a vzal si motorku u sousedního domu, kde si ji se svolením domovníka nechal. V hodinářství na rohu viděl, že je za deset minut devět; nemusí spěchat, přijede včas. **Slunce se prodíralo mezi vysokými domy** ve středu města a on – když přemýšlel sám o sobě, neměl jméno – nasedl na stroj a vychutnával jízdu. Motorka mu **předla mezi koleny** a svěží vítr se opíral do nohavic.

Projel kolem ministerstev (růžového a bílého) a řady obchodů s přepychovými výkladními skříněmi na **hlavní třídě**. Vjížděl do nejpříjemnějšího úseku cesty, kde **si mohl připadat** skutečně jako na výletě: před ním dlouhá ulice lemovaná stromy, téměř bez provozu: po obou stranách prostorné vily se zahradami, **které sahaly až** k chodníkům, odděleny pouze nízkými keříky. (Cortázar: 1990: 67)

Překlady H. Vydrové byly vždy považovány za velmi kvalitní, podobně jako u dvou předchozích překladatelů. Její styl je velmi přirozený, přichází s velmi originálními překladatelskými řešeními, velmi dobře operuje se slovní zásobou, je znát velký cit pro jazyk. V druhé části ukázky přidává do souvětí slovesa, která v originále nejsou, aby celkové vyznění bylo v češtině přirozené a zároveň aby nebyl narušen styl originálu. Její překlady povídek J. Cortázara patří mezi nejlepší.

Bohumila Límová (*1948)

Překladatelka z angličtiny a španělštiny. Pochází z překladatelské rodiny, její matka Bohumila Grögerová překládala z němčiny a francouzštiny a její sestra Michaela Jacobsenová z němčiny a slovenštiny.

Z hispanoamerické literatury se vypracovala překlad celkem 11 povídek J. Cortázarova ze sbírky *Změna osvětlení*. Na ukázkou jsem zvolila povídku „Místo jménem Kindberg“ („Lugar llamado Kindberg“):

Marcelo está por preguntarle qué Romero, primera noticia del tal Romero, pero mejor dejarla hablar, lo divierte asistir a esa felicidad de comida caliente, como antes su contento en la pieza con chimenea esperando crepitando, la burbuja burguesa protectora de una billetera de viajero sin problemas, la lluvia estrellándose ahí fuera contra la burbuja como esa tarde en la cara blanquísima de Lina al borde de la carretera a la salida del bosque en el crepúsculo, qué lugar para hacer auto-stop y sin embargo ya, otro poco de sopa osita, cómame que necesita salvarse de una angina, el pelo todavía húmedo pero ya chimenea crepitando esperando ahí en la pieza de gran cama Habsburgo, de espejos hasta el suelo con mesitas y caires y cortinas y por qué estaban ahí bajo el agua decime un poco, tu mamá te hubiera dado una paliza. (Cortázar: 1983^b: 200)

Marcelo se už chce zeptat, o jakého Romera jde, je to první zmínka o jakémisi Romerovi, ale raději ji nechává mluvit, baví ho být spoluúčastníkem jejího spokojeného prožitku z teplého jídla, tak jako předtím z pohody v místnosti s praskajícím krbem, **pod příkrovem měšťácké bubliny**, s náprsní taškou obchodního cestujícího bez problémů, dešť venku se o bublinu tříští, tak jako odpoledne o bělostnou Lininu tvář na kraji silnice u výjezdu z lesa, už se stmívalo, co je tohle za místo na autostop, a přece jen je, ještě trochu polévky, najez se, medvědě, to tě uchrání před angínou, vlasy má ještě vlhké, ale v krbu už praská oheň a čeká nás v místnosti s velkou habsburskou postelí, se zrcadly až k zemi, se stolečky, střípci a závěsy a pověz mi, proč jsi tam stála v tom dešti, kdyby tě viděla maminka, dostala bys výprask. (Cortázar: 1990: 219-220)

Tato Cortázarova povídka je postavena na dlouhých souvětích, ve kterých se neodděluje přímá řeč od zbytku vyprávění a plynule se přechází z jedné postavy do druhé, z jedné dějové sekvence do další. Dialogy tu jsou pouze naznačeny, spisovatel využívá pouze nepřímou řeč, kterou od zbytku textu nijak neohraničuje. Dále si hraje s opakováním a se zvukomalebnými slovy k vykreslení atmosféry. Tyto elementy je potřeba samozřejmě v překladu zachovat. B. Límová dlouhá souvětí zachovává a s autorovým stylem se vypořádává velmi dobře. Občas narazíme na lehce neobratně

přeložené pasáže (viz podtržený příklad), ale velmi často nám také nabízí pěkná řešení (viz tučně zvýrazněný příklad). Její styl překládaných Cortázarových povídek je vyvážený, bez výkyvů a větších problémů.

Miloslav Uličný (*1942)

Překladatel, romanista, translátolog, pedagog a básník, vystudoval španělštinu, italštinu, portugálštinu a estetiku na FF UK. Od studií vykonával několikero povolání, většinou překladatelských. Mezi léty 1993 – 2012 vyučoval na Ústavu translátologie FF UK, zaměřoval se především na dějiny překladu, literární překlad a španělskou a hispanoamerickou literaturu. Ve španělštině napsal přehledné dějiny českých překladů španělských a hispanoamerických autorů, které vyšly pod názvem *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica* v roce 2005. Za své celoživotní dílo byl oceněn Jednotou tlumočnicků a překladatelů, Obcí překladatelů, Centrem hispanistických básnických studií v Madridu a nově také španělským řádem krále Filipa VI.

Překládal především poezii, z angličtiny překládal Shakespearovy sonety, z italštiny Petrarkovy. Ze španělských autorů jmenujme alespoň J. R. Jiméneze, F. Garcíu Lorku, L. de Góngoru, G. A. Béquera, P. Calderóna de la Barca, J. Manriqueho či anonymní *Píseň o Cidovi*. Do španělštiny mimo jiné přebásnil *Máj* K. H. Máchy. Hispanoamerických autorů přeložil oproti španělským výrazně méně, přeložil některá díla P. Nerudy nebo M. Vargase Llosy a podílel se na výběrech z mexické a kubánské poezie. Od J. Cortázara přeložil hravou sbírku *Jistý Lukáš*, která vyšla roku 1991 v Mladé frontě. Jako ukázkou jsem vybrala část kapitoly „Lucas, sus compras“/„Lukášovy nákupy“:

Lucas paga, se olvida de comprar los fósforos y va con Juárez a la farmacia donde el viejo Olivetti dice que no es cosa, que nada, que se vayan a otro lado, y en ese momento su señora sale de la trastienda con una kódač en la mano y usted, señor Lucas, seguro que sabe cómo se la carga, estamos de cumpleaños de la nena y dése cuenta justo se nos acaba el rollo, se nos acaba. Es que tengo que llevarle fósforos a la Tota, dice Lucas antes que Juárez le pise un pie y Lucas se comida a cargar la kódač al comprender que el viejo Olivetti le va a retribuir con las gotas ominosas, Juárez se deshace en gratitud y sale echando putas mientras la señora agarra a Lucas y lo mete toda contenta en el cumpleaños, no se va a ir sin probar la torta de manteca que hizo doña Luisa, que los cumplas muy felices dice Lucas a la nena que le contesta con un borborigmo a través de la quinta tajada de torta. (Cortázar: 1987: 19-20)

Lukáš zaplatí, zapomene koupit sirky a jde s Juárezem do lékárny, kde jim starý Olivetti řekne, že to nejde, **nic takového**, ať si jdou někam jinam, a v té chvíli se z místnosti za **krámem** vynoří jeho žena s foťákem v ruce, a vy, pane Lukáši, určitě víte, jak se to nabíjí, slavíme narozeniny naší **žáby** a představte si, **zrovna teď nám musí dojít film, zrovna teď**. Ale já musím Totě přinést sirky, řekne Lukáš, než mu Juárez šlápne na nohu, a Lukáš se uvolí, že kodak nabije, když pochopil, že starý Olivetti se mu odmění neblahými kapkami, Juárez se rozplývá v dících a odchází s nadávkami, samá kurva, zatímco paní **chňapne** Lukáše a s velkou radostí ho zapojí do oslav narozenin, přece neodejdete, vždyť jste ani neochutnal ten máslový dort, co dělala paní Luisa, všechno nejlepší k narozeninám, říká Lukáš žábě, ta mu odpoví **řihnutím** skrz pátou porci dortu. (Cortázar: 1991: 14)

Jistého Lukáše je potřeba překládat s dávkou humoru a používat méně obvyklé, ale zároveň výstižné lexikum, aby vynikl Cortázarův humor, styl vyprávění a absurdnost popisovaných událostí. Stejně jako v předcházejícím případě Cortázar nepoužívá přímou řeč, pouze nepřímou a zakomponovanou v dlouhých souvětích, ve kterých se jedna akce přelévá v následující. Se všemi těmito úkoly si překladatel M. Uličný poradil výborně, stejně humorně, odlehčeně a přirozeně vyznívá překlad celé sbírky. Je tu znát velký cit pro jazyk, rytmus a bohatá slovní zásoba.

Mariana Housková (Machová) (*1977)

Překladatelka a pedagožka, studovala anglistku a hispanistku na FF UK a v Madridu, je dcerou hispanistky, literární teoretičky, překladatelky a profesorky A. Houskové. Již od samotného počátku své překladatelské kariéry je velmi úspěšná a získala několik ocenění. Působila na pražské literární akademii a v redakci internetového literárního časopisu iLiteratura. V současné době překládá z angličtiny a španělštiny, ze španělštiny konkrétně díla J. Cortázara, J. L. Borgese, G. Claudia a eseje, které vyšly časopisecky.

M. Housková do češtiny přeložila ze všech Cortázarových překladatelů největší část jeho díla, konkrétně přeložila sbírky *Konec hry* (za její překlad byla oceněna) a *Ten, kdo chodí kolem* a společně s H. Vydrovou přeložila sbírku *Queremos tanto a Glenda / Tolik milujeme Glendu*. Ukázka povídky „Konec hry“ („Final del juego“) pochází ze stejnojmenného souboru.

Quando íbamos a dormirnos esa noche, Holanda me dijo: «Vas a ver que desde mañana se acaba el juego.» Pero se equivocaba aunque no por mucho tiempo, y al otro día Leticia

nos hizo una seña convenida en el momento del postre. Nos fuimos a lavar la loza bastante asombradas y con un poco de rabia, porque eso era una desvergüenza de Leticia y no estaba bien. Ella nos esperaba en la puerta y casi nos morimos de miedo cuando al llegar a los saucos vimos que sacaba del bolsillo el collar de perlas de mamá y todos los anillos, hasta el grande con rubí de tía Ruth. Si las de Loza espiaban y nos veían con las alhacas, seguro que mamá iba a saberlo en seguida y que nos mataría, enanas asquerosas. Pero Leticia no estaba asustada y dijo que si algo sucedía ella era la única responsable. (Cortázar: 1983^b: 140)

Když jsme šly ten večer spát, Holanda mi řekla: „Uvidíš, že od zítřka hra končí.“ Ale mylila se, **i když ne moc**, a další den nám Leticia při moučníku dala smluvené znamení. Šly jsme mýt nádobí dost překvapené a trochu rozzlobené, protože to od Leticie byla nestydatost a nebylo to dobře. Čekala na nás u branky a my jsme skoro umřely strachy, když jsme přišly pod vrby a viděly jsme, že vytahuje z kapsy mámin perlový náhrdelník a všechny prsteny, dokonce i ten velký s rubínem, **který patřil tetě Ruth**. Jestli nás Lozovic šmírují a vidí nás s těmi šperky, máma se to určitě hned dozví a zabije nás, trpaslice ohavné. Ale Leticia nebyla vyděšená a řekla, že jestli se něco stane, je zodpovědná jen ona. (Cortázar: 1990: 218)

Překlady Cortázara od M. Houskové jsou vždy vyrovnané, bez výkyvů. Překládá velmi obratně a nelpí na španělské větné struktuře. Občas sice najdeme případy, kde by se některé věci daly přeložit lépe nebo přirozeněji nebo místa, kde by se hodilo pozměnit slovosled, ale prakticky nenarazíme na místa, kde by docházelo k překladatelským nebo významovým posunům, je překladatelsky velmi přesná.

Lada Hazaiová (*1978)

Vystudovala Hispanistiku na FF UK, kde také získala titul Ph.D. jakožto odbornice na fantastickou hispanoamerickou literaturu. V současné době působí jako pedagožka na VŠE v Praze, kde přednáší španělský jazyk, a dále publikuje odborné články o hispanoamerické literatuře a překládá. Z latinskoamerických autorů doposud přeložila autory jako P. De Santis (*Smrtící překlad*), E. Vila-Matas (*Bartleby a spol.*), I. Falcones (*Katedrála moře*) a S. Álvarez (*35 mrtvých*). Získala několik překladatelských ocenění.

Jediný překlad J. Cortázara od této překladatelky vyšel v nakladatelství Mladá fronta roku 2004 pod názvem *Příběhy o kronopech a fámech* u příležitosti autorova dvojího výročí – 90 let od jeho narození a 20 let od jeho úmrtí. Tento výbor je sbírkou minipříběhů, anekdot, slovních hříček, fantastických her a surrealistických textů s výstředními postavami a patří mezi Cortázarova nejslavnější díla. Je členěn do čtyř oddílů (Příručka návodů, Podivné kratochvíle, Tvůrčí materiál a Příběhy o kronopech a

fámech). Mezi hlavní rysy díla patří hravost a nevšední zacházení s všedními tématy. Tuto sbírku původně začal překládat Kamil Uhlíř, ale překlad z politických důvodů nedokončil, jeho ukázky vyšly pouze časopisecky. Lada Hazaiová titul přeložila odlišně od Kamila Uhlíře (došlo ke změně překladu termínu *famas*, z původního „zvěst“ na „fám“, které lépe vystihuje podstatu fiktivní postavy). Překladatelka se s textem originálu vypořádala následovně (z kapitoly „Conservación de los recuerdos“ / „Uchovávání vzpomínek“):

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala, con un cartelito que dice: «Excursión a Quilmes», o: «Frank Sinatra.»

Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: «No vayas a lastimarte», y también: «Cuidado con los escalones.» Es por eso que las casa de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio. (Cortázar: 1970^a: 108)

Fámové si uchovávají vzpomínky balzamováním, při **kterémžto** si počínají následovně: jakmile je vzpomínka upevněna i s ochlupením a mateřskými znaménky, zavinou ji od hlavy až k patě do černého prostěradla a opřou ji o zeď pokoje s cedulkou, na které stojí: „Výlet do Quilmesu“ či „Frank Sinatra“.

Naproti tomu kronopové, tyto neuspořádané a vlašné bytosti, nechávají vzpomínky volně pobíhat po domě s veselým pokřikem a sami chodí mezi nimi, a když některá běží okolo, zlehka ji pohladí a řeknou jí: „Ať si neublížíš“ a taky „Pozor na schody“. Domy fámů jsou tudíž spořádané a tiché, zatímco v domech kronopů **je náramně živo** a práská se dveřmi. Sousedé si na kronopy ustavičně naříkají a fámové chápavě potřásají hlavou a chodí se přesvědčit, jsou-li všechny cedulky na svých místech. (Cortázar: 2004: 117)

Pro překlad této sbírky je potřeba notná dávka fantazie a humoru. L. Hazaiové se tato sbírka velice vydařila, a to nejenom část o kronopech a fámech, ale i první část knihy s návody a instrukcemi pro ty nejobyčejnější lidské činnosti (chození do schodů, natahování hodinek, zpěv, pláč, strach, ...). Zároveň je potřeba tato témata s bohatou a neobvyklou slovní zásobou podávat s velkou mírou vážnosti, aby vynikl komický efekt. V českém překladu tato Cortázarova sbírka díky překladatelce funguje výborně.

Blanka Stárková (*1944)

Vystudovala španělštinu, výtvarnou výchovu a žurnalistiku na UK v Praze a v současné době je literární a rozhlasovou redaktorkou, dramaturgyní a překladatelkou ze španělštiny. Působila v Československém rozhlase a do dnešního dne pracuje v redakci Českého rozhlasu. Ze španělštiny překládá beletrii, filmové dialogy a dramata, a to jak španělských tak hispanoamerických autorů. Ze Španělů jmenujme například C. Laforet (*Nic*), J. Mariase (*Srdce tak bílé, Všechny duše, Černá záda času, Zamilovanosti*), J. Cercase (*Vojáci od Salaminy*), E. Fortún (sága *Celie*) nebo M. Delibese (*Podobenství o trosečnickovi*). Z hispanoamerických autorů je jednou z hlavních překladatelek díla G. Garcíi Márqueze (*Dobrý Blacamán, prodavač zázraků, Láska za časů cholery, V tomhle městečku se nekrade, Na paměť mým smutným courám,...*) a dále přeložila díla A. Posseho (*Evita, Psi z ráje*) nebo Z. Valdésové (*Každý den nic*).

Od J. Cortázara přeložila pouze jedno dílo, a to jeho první úspěšný román *Výherci*, který vyšel v češtině až v roce 2007, daleko později než originál nebo slovenský překlad. Román je bohužel málo známý, protože stojí ve stínu daleko propracovanějšího díla *Nebe, peklo, ráj*. Zde je ukázka překladu z části úvodní kapitoly románu:

–Hermosa criatura –opinó el doctor Restelli–. No estaría nada mal que se sumara al crucero. Será la perspectiva del aire salado y las noches en los trópicos, pero debo confesar que me siento notablemente estimulado. A su salud, colega y amigo.

–A la suya, doctor y coagraciado –dijo López, dándole un bajón sensible a su medio litro. El doctor Restelli apreciaba (con reservas) a su colega y amigo. En las reuniones de concepto solía discrepar de las fantasiosas calificaciones que proponía López, empeñando en defender a vagos inamovibles y a otros menos vagos pero amigos de copiarse en las pruebas escritas o leer el diario en mitad de Vilcapugio (con lo jodido que era explicar honrosamente esas palizas que le encajaban los godos a Belgrano). Pero aparte de un poco bohemio, López se conducía como un excelente colega, siempre dispuesto a reconocer que los discursos de 9 de julio tenía que pronunciarlos el doctor Restelli, quien acababa riéndose modestamente a las solicitudes del doctor Guglielmetti y a la presión tan cordial como inmerecida sala de profesores. (Cortázar: 1983^a: 16-17)

„Vážně moc pěkná,“ usoudil doktor Restelli. „Nebylo by marné, kdyby s **námi jela**. Asi to bude tou vyhlídkou na sláný vzduch a tropické noci, ale musím přiznat, že se cítím velmi povzbudivě. Na vaše zdraví, pane kolego a příteli.“

„Na vaše, pane doktore a **spoluvýherče**,“ řekl López a **vyzunkl** skoro celý púllitr. Doktor Restelli si svého kolegy a přítele považoval, **i když s jistými výhradami**. Na čtvrtletních konferencích zpravidla Lópezovi oponoval, když se vybájenými známkami snažil obhajovat nenapravitelné lenochy i jiné, méně líné, hlavně od sebe opisovat při písémkách nebo si číst noviny při výkladu o bitvě u Vilcapugia (zrovna když člověk **potí krev**, aby se ctí vysvětlil ten nářez, který **Španěláci** uštedřili našemu generálu Belgranovi). Ale nehledě na jisté bohémství se López jako kolega choval výtečně. Vždycky uznával, že projev na devátého července musí přednést doktor Restelli, který se nakonec pokaždé skromně podvolil snažným prosbám pana ředitele jakož i srdečnému, byť nezaslouženému naléhání profesorského sboru. (Cortázar: 2007: 10-11).

Přeložený román *Výherci* nabízí standardně kvalitní překlad B. Stárkové. Nabízí bohatou slovní zásobou, kterou text překladu ozvláštňuje, nelpí na španělské větné struktuře, ale zároveň respektuje styl originálu. V citované ukázce bych ráda vyzdvihla překlad *godos* jako *Španěláci*, kde překladatelka využila explicitace za účelem přiblížení neznámého termínu českému čtenáři, zachovávajíc pejorativní pejorativní tón termínu.

Jan Machej

Je absolventem Ústavu románských jazyků a literatur Masarykovy univerzity v Brně (2004), vystudoval kombinaci španělština – bulharština. Z hispanoamerických autorů přeložil už řadu titulů – od J. Llamazarese (*Žlutý déšť*), M. Benedettiho (*Jaro s rozbitou tváří, Lešení*), J. J. Saera (*Oblaka, Pastorek, Pátrání*), H. Tizóna (*Dům a vítr*), E. Bertiho (*Smyslená zem*) či několik povídek z antologie *Had, který se kouše do ocasu* pod vedením doc. Evy Lukavské. Od J. Cortázara kromě *Pronásledovatele*, který vyšel jako samostatná kniha s ilustracemi Josého Muñoze v roce 2013 a jehož analýze je věnována kapitola 5.1, přeložil ze stejné edice také Cortázarovu povídku *Shledání* (2013). Je ze všech Cortázarových překladatelů nejmladší.

Ukázku překladatelova stylu si spolu s analýzou ukážeme v kapitole 5.1 na Cortázarově povídce „Pronásledovatel“.

3.2 Problematika překladů

Julio Cortázar byl ve své době kultovním spisovatelem, s čímž souvisí také řada problémů s překládáním jeho děl. V dnešní době se jeho tvorba už prakticky nepřekládá.

Jeho díla nejsou jednoduchá ani čtenářsky, natož překladatelsky. Čtenář, a tedy i překladatel, musí být pozorný, protože spisovatelova díla jsou mnohdy dvojsečná a špatná interpretace pak vede ke zkreslení díla v překladu. Toho je například dokladem trojí verze závěru povídky „Axolotl“, kterou nezávisle na sobě přeložili K. Uhlíř, M. Housková a spisovatel a amatérský překladatel P. Pazdera Payne. Interpretační hledisko je u tohoto autora obzvláště důležité, proto jeho překladatelé musí být v této oblasti obzvláště pozorní.

J. Villoro píše, že překladatel je více než pouhým čtenářem, ale zároveň něčím menším než je autor, aby dokázal dílo správně převést (Villoro: 2003: 209). Nejedná se totiž jen o převádění obsahu z jednoho jazyka do druhého, překlad se realizuje na více rovinách a jedině podle nich všech je pak možné překlad objektivně hodnotit. Tyto vztahy mezi textem originálu a překladu definuje ve svém textu E. Zierer: zda si oba texty odpovídají po stránce sémantické (obsahové), pragmatické (komunikační), zda je text překladu v souladu s gramatickými, jazykovými, formálními normami svého jazyka, jestli je použití jazyka adekvátní dané situaci a zda se příliš neprojevuje překladatelův osobní umělecký styl (Zierer: 2003: 215-216). Je totiž obecně známo, že především začínající překladatelé tíhnou k jistému přikrášlování originálu.

Costa Álvarez na začátku svého textu na několika citátech dokládá, že vytvořit dobrý překlad, který plní funkci originálního textu, je ještě těžší než samotné psaní originálu (Costa Álvarez: 2003: 90). Literární překladatel v sobě musí potlačit uměleckého ducha, aby nepřetvářel nebo nepřikrášloval originál, ale zároveň musí mít dostatek uměleckého citu, aby původního autora mohl adekvátně reprodukovat. Osobu překladatele nelze ignorovat, hraje klíčovou úlohu, i když má být ve výsledku neviditelný. Základními požadavky, které se na překladatele kladou, jsou podle Costy Álvarez následující: znalost obou jazyků, především jazyka, do kterého se překládá, včetně veškerých norem a pravidel používání, literární cit a úplné porozumění originálu. Mechanické překládání slova za slovem není v literárním překladu za žádných okolností možné (ibid: 90-91). Dále je potřeba, aby se u literárního překladu uplatňovala Levého dvojí norma překladu, aby mohl překlad správně fungovat: *norma reprodukční*, která si žádá věrnost vůči originálu, a *norma umělecká*, která vyžaduje estetické a literární hodnoty. Při jejich vyváženém použití se sice nebude překlad originálu rovnat, ale bude aspoň stejně působit (Levý: 2012: 82-83). Navíc překladatel nezprostředkovává čtenářům jen text originálu; svou činností také předává kulturu jazyka originálu. Např. překladatel Viktor Janiš v rozhovoru v tomto bodě považuje překládání za jednu

z nejnáročnějších lidských činností, protože podle jeho názoru je potřeba tuto novou kulturu přijímací kultuře pomocí překladu upravit, aby mohla být přijímací kulturou jazyka překladu přijata, a čím exotičtější jazyk, tím bude toto přizpůsobení náročnější (Šustrová: 2008: 109). S tímto problémem úzce souvisí právě překládání ze španělštiny a převádění hispanoamerických reálií do českého textu. V dnešní době tyto rozdíly už nejsou tak znát, ale od 20. let 20. století, kdy se hispanoamerická literatura u nás začala více překládat, byly tyto střety s neznámým velmi znatelné. To se týká i prvních překladů J. Cortázara (sbírka *Pronásledovatel*, první vydání *Nebe, peklo, ráj*).

Pak je tu pochopitelně jistá nesouměřitelnost mezi češtinou a španělštinou, a to nejen na úrovni jazykové, ale také vyjadřovací, což musí překladatel zohlednit, a bohužel ne u všech překladatelů J. Cortázara k zohlednění tohoto jazykového rysu došlo. Jak uvádí i J. Levý, románské jazyky tíhnou k vyšší míře expresivity, impulzivnosti, přecitlivělosti a využívání superlativů a konkrétně pro španělštinu je typický patos, což jsou všechno projevy, které nejsou běžnému českému vyjadřování vlastní (Levý: 2012: 110). Tyto projevy je potřeba při překladu do češtiny zmírňovat, jinak bude cílový text vyznívat nepřirozeně. Dále jsou tu kulturní a vyjadřovací specifika latinskoamerické španělštiny (například *voseo*), které jsou mnohdy do českého prostředí nepřeveditelné. K tomu je ještě třeba připočíst autorovo nakládání s jazykem, protože Cortázar si pohrává nejen s významovou hodnotou textu, ale i s členěním textu, kapitol, odstavců, syntaxí a tvaroslovím. K tomu se musí překladatelé vypořádat s hojnou dávkou metafor a kulturních odkazů, kterými doplňuje svá díla.

Jednou velkou samostatnou problematickou skupinou jsou při překládání Cortázara názvy jeho děl. Některé jsou víceznačné, jiné obtížně přeložitelné. Otázce překladu názvů literárních děl se věnoval J. Levý. Název díla by měl reprezentovat jeho funkci, měl by představovat problematiku díla a zároveň být ve shodě s jeho formou a historickým vývojem, měl by mít snadno zapamatovatelnou formu, být výrazný, respektovat národní konvence a nebýt dlouhý. Zejména nedoporučuje název díla oproti originálu zobecňovat. Název je klíčem k celému dílu a jeho srozumitelnost je důležitější než jeho obraznost. Také je třeba mít na paměti, že do překladu názvu zasahuje i nakladatel a dříve hrálo velkou úlohu ideologické stanovisko nakladatele a překladatele (ibid: 140-145). Tyto faktory je potřeba mít na paměti i u rozsáhlého díla J. Cortázara. Například sbírku *Historias de cronopios y de famas* přeložil K. Uhlíř jako *Příběhy o kronopech a zvěstech*, kdežto L. Hazaiová jako *Příběhy o kronopech a fámech*. Dále je otázkou, jak správně přeložit název sbírky a současně povídky *Alguien que anda por*

allí: oficiální překlad zní *Ten, kdo chodí kolem*, ale nabízejí se i varianty *Někdo odtamtud* nebo *Někdo tam chodí*. Nebo hravý překlad titulu *Pameos y meopas*, který byl nakonec do češtiny převeden velmi půvabně jako *Běsná a sábně*. Dále název povídky „Deshoras“ byl do češtiny převeden jako „Rozcestí času“, vzhledem k absenci českého ekvivalentu a totéž platí pro překlad názvu románu *Rayuela* jako *Nebe, peklo, ráj*.

Navíc velmi podstatným faktorem je, že J. Cortázar má v češtině celkem 9 oficiálních překladatelů a jak podotýká E. Zierer, překlad vždy ponese jedinečné rysy svého překladatele, překlad téhož textu od dvou překladatelů nikdy nebude stejný a žádné z těchto provedení nebude optimální verzí originálu, pouze kritik bude moci říci, která z variant se jemu osobně zdá lepší (Zierer: 2003: 218). Je ale pak otázka, do jaké míry má na autorův osobní styl přeložený do češtiny vliv fakt, že jej překládá tolik různých osob a každá z nich má jiné překladatelské dispozice, zkušenosti, styl, slovní zásobu, atp. Zvláště u uměleckého překladu se nejvíce projevuje tvůrčí hledisko překladatele, které však nesmí zastínit autorův záměr (Knittlová: 2004: 191). Při hodnocení jednotlivých překladů musíme vzít v úvahu typ textu, osobu překladatele (vzdělání, zkušenosti, podmínky práce), podmínky a dobu vzniku překladu, proces a techniku překladu, měnící se překladatelské dobové normy a zásahy zvenčí (redaktor, korektor, cenzura). Překlady dobou stárnou, takže v dnešní době budou první překlady Cortázara od K. Uhlíře, V. Medka nebo H. Vydrové vyznívat jinak než v době jejich vzniku. V každém případě platí, co říkával J. Levý, „*překladatel je tím lepší, čím nenápadnější je jeho účast na díle*.“ (Levý: 2012: 101)

3.3 Vývoj

Julio Cortázar se mezi české čtenáře dostal zásluhou hispanisty a překladatele Kamila Uhlíře (ve spolupráci s tehdejším redaktorem Josefem Čermákem), který v roce 1966 vybral a přeložil výbor z Cortázarových povídek pod souborným názvem *Pronásledovatel*. Byl to výbor původně ze tří sbírek – *Bestiario*, *Final del juego* a *Las armas secretas* a vyšel v nakladatelství Odeon v nákladu 6 000 výtisků. Další český překlad Cortázara v pořadí byl jeho nejslavnější román *Rayuela*, v češtině jako *Nebe, peklo, ráj*, v překladu Vladimíra Medka z roku 1972 (kvůli cenзуře nemohl vyjít dříve) a opět pod nakladatelstvím Odeon. Bohužel toto dílo již bylo poznamenáno politikou minulého režimu, jak si blíže představíme v kapitole 5.2.

Od vydání a následného stažení cenzurované verze románu *Nebe, peklo, ráj* u nás díla Julia Cortáзара nesměla až do roku 1989 vycházet. Jako první vyšla od sametové revoluce v roce 1990 sbírka *Změna osvětlení* v překladu Hedviky Vydrové, Kamila Uhlíře a Bohumily Límové.

V 90. letech pak překládání ze španělštiny ustupuje do pozadí a zájem se soustředí především na překlady z angličtiny (Hrala: 2002: 256). I tak v roce 1991 vychází v nakladatelství Mladá fronta Cortázarova sbírka povídek a reflexí *Jistý Lukáš (Un tal Lucas)* v překladu M. Uličného. Ve velkém pak jeho díla začala u nás vycházet hned od začátku 21. století – v roce 2001 vychází v Mladé frontě druhé, revidované vydání románu *Nebe, peklo, ráj*, v letech 2002 a 2004 v brněnském nakladatelství Julius Zirkus sbírky *Konec hry* a *Ten, kdo chodí kolem* v překladu Mariany Houskové a v Mladé frontě v roce 2004 vychází sbírka *Příběhy o kronopech a fámech (Historias de cronopios y famas)*, kterou přeložila Lada Hazaiová. Konečně byl roku 2007 do češtiny přeložen jeden z prvních Cortázarových románů *Výherci (Los premios)*, u něhož je kuriózní, že vyšel daleko dříve ve slovenštině, a to roku 1981. Dílo bylo do slovenštiny přeloženo velmi volně, s nepřesnostmi a odchylkami od originálu. Do slovenštiny román převedl Ladislav Franek, do češtiny Blanka Stárková. Poté v roce 2010 v nakladatelství Garamond vychází dvojjazyčné vydání sbírky povídek *Queremos tanto a Glenda / Tolik milujeme Glendu*, které překladem opatřily Hedvika Vydrová a Mariana Housková a o odborný literární komentář se postaral J. Sánchez Fernández.

Poslední díla Julia Cortáзара vyšla v češtině v roce 2013, jedná se o dvě samostatné, knižně vydané povídky *Pronásledovatel* a *Shledání*. Obě vyšly v brněnském nakladatelství B4U v překladu Jana Macheje.

4 Vnímání Julia Cortáзара

Jak již bylo řečeno dříve, Julio Cortázar byl jedním z čelních představitelů hispanoamerického boomeru v literatuře a ve své době byl považován za revolučního a kultovního spisovatele. V této kapitole si přiblížíme, jak bylo a je na jeho tvorbu nahlíženo, a to z pohledu odborníků i laiků.

4.1 Předmluvy

Autory předmluv k českým překladům J. Cortáзара jsou renomovaní hispanisté a literární kritici, takže jsou psány velmi poutavě, neomezují se na pouhý životopis autora a přinášejí čtenáři informace o díle, hispanoamerickém kontextu a zajímavostech o autorově stylu tvorby. Zajímavé je srovnání s originálními díly, která až na výjimky předmluvy ani doslovy neobsahují, v drtivém případě pouze krátký medailonek o spisovateli. Ve španělštině je nejčastějším autorem předmluv k dílům J. Cortáзара a jejich odborných studií Cortázarův kolega a přítel Saúl Yurkievich. Zde si představíme slova těch nejvýznamnějších českých odborníků.

K. Uhlíř v doslovu k historicky první povídkové sbírce vydané česky prvně J. Cortáзара čtenářům představuje a především tu vyzdvihuje autorovu vyzrállost, s ohledem na pozdní věk, kdy začal Cortázar publikovat. Jako hlavní rys jeho povídek označuje snahu proniknout pod povrch skutečnosti, převrátit ji a objevit v ní nové světy a po celé délce doslovu vysvětluje čtenáři, pro kterého je moderní hispanoamerická povídka něčím novým, v čem tkví spisovatelovy inovace a čím jsou jeho povídky výjimečné. Cortázarovu rozmanitou tvorbu shrnuje následovně:

Cortázarův styl, jenž je v zásadě syntetizující a generalizující, je současně schopen velmi přesného popisu a zachycení podrobností až drobnohledných. Tu pak obzvlášť tam, kde v jeho povídkách racionálně začíná přecházet v iracionálně, realita v irealitu, dochází k záměrnému protikladu mezi koncizním, jakoby jednoznačným slovním vyjádřením a nejasnými, rozplývajícími se obrysy zobrazované skutečnosti. Je to esteticky velmi plodný protiklad, jenž je nejen jedním z nejcharakterističtějších rysů Cortázarova literárního stylu, ale je též svérázným projevem snahy soudobého umělce o ztvárnění složitosti světa vnějšího i lidského nitra. (Uhlíř: 1966: 167)

K. Uhlíř je také autorem doslovu k prvnímu českému vydání románu *Nebe, peklo, ráj* (1972), jen jeho jméno není z politických důvodů v tiráži uvedeno. Tento doslov je poměrně obsáhlý a Uhlíř se v něm snaží čtenáři přednést alespoň povrchovou analýzu románu, Cortázarův již jako nového spisovatele nepředstavuje. Na začátku svého textu hovoří o nakladatelských úspěších a významu díla, ale následně se pouští do analýzy autorovy tvorby a tohoto románu především, včetně literárněvědných otázek.

Autorovým záměrem bylo vyvolat rozruch, rozvířit hladinu literárního života, provokativně zaútočit na stavební a výrazové principy románového žánru. A rozbitím toho, co pocítoval jako umrtvující literární klišé, otevřít si cestu k novému, neotřelému, objektivnímu a autentickému zobrazení životní problematiky a reality dnešního člověka. (...)Trýzní ho pocit, že dlouhým mechanickým a návykovým používáním ztratila již slova původní sdělnou svěžest a významovou plnost, že se stala prázdnyými zaklínacími formulkami a přestala být klíči otvírajícími realitu. (Uhlíř: 1972: 573-574)

Dále komentuje jeho strukturu a snaží se dovysvětlit vztahy mezi jednotlivými celky a dějem, aby si čtenář ujasnil po přečtení složitého díla základní souvislosti. Blíže jsme si román představili v rámci kapitoly 2.

M. Uličný v doslovu *Jistého Lukáše* (1991) poukazuje na Cortázarovu tvůrčí výjimečnost a v její další části se věnuje samotné sbírce – přibližuje čtenáři, o co se vlastně jedná, co se skrývá za rádoby prostými příběhy a čím je tato sbírka jedinečná. Předmluvu nazval „Vášnivý texturolog“, jak označuje Cortázarův a jeho originální neklasifikovatelnou tvorbu. Sbítku charakterizuje jako „*ironický a sebeironický souhrn postřehů, bonmotů, parafrází a minipříběhů*“, Lukáše pak charakterizuje jako autorovo alterego (Uličný: 1991: 139). Dále je v doslovu vyzdvihován Cortázarův smysl pro humor, absurdno a textovou komiku, což jsou elementy, které využívá k zesměšnění nejrůznějších situací, postav i zdánlivě závažných věcí (literární kritika, módní estétství, salónní revolucionáři, nadšení pro sport aj.), klíčovými zbraněmi této sbírky jsou sarkasmus, nadsázka a ironie, spolu s jazykovými hříčkami a neologismy. V závěru doslovu se pak Uličný věnuje problematice překladu tohoto typu děl do češtiny: „*Překladatel se při převodu Cortázarových texturologií ocitne každou chvíli před zdánlivě nepřekonatelnou překážkou; ale tradice absurdity a černého humoru v české literatuře a štedrost naší mateřštiny mu dávají šanci pokusit se o nemožné: vytvořit text ekvivalentní originálu*“ (ibid: 141). To se překladateli Uličnému bezpochyby podařilo.

Za zmínku pak rozhodně stojí dva texty, mnohokrát v této práci citované, které doprovázejí nové vydání *Nebe, peklo, ráj* (2001): předmluva spisovatele J. Kratochvila a doslov H. Vydrové.

J. Kratochvil nazval svou předmluvu příhodně jako „Cortázarův románový mnohostěn“ s odkazem na Cortázarovu koncepci psaní, kterou jsme si přiblížili v kapitole. Přináší v ní pohled na současnou argentinskou literaturu a její trendy a také nám přibližuje politické a nakladatelské okolnosti prvního vydání románu. Tyto okolnosti dává do kontrastu s druhým vydáním a dalšími povídkovými sbírkami, co vyšly od 90. let 20. století. Stejně jako K. Uhlíř se zabývá románovou strukturou, ale z jiného pohledu: zaměřuje se tu především na francouzské vlivy, oulipovskou poetiku a gestaltismus. V závěru pak rozvíjí teorie dopadu Cortázarova převratného experimentálního románu na pozdější literární tvorbu autorů následující generace.

Text H. Vydrové nazvaný „Svět pod víčky“ přináší podrobný filologický životopis spisovatele včetně zpracovaného přehledu jeho tvorby. Po této části přechází k analýze samotného románu *Nebe, peklo, ráj*, ale opět z jiné perspektivy. Prvně se zabývá metaforou hry rayuela v díle, symbolem hry vůči románové struktuře a své pojednání zakončuje rozborem vztahů jednotlivých postav v souvislosti se strukturou díla. Neopomíná také úlohu čtenáře, která se pro rozklíčování děl J. Cortáзара zásadní a v nichž je vztah spisovatele a čtenáře „*něčím jako skrytou nabídkou smlouvy o spojenectví, o vzájemném alibi*“ (Vydrová: 2001: 600).

4.2 Ohlasy

Až do vydání sbírky *Bestiario* (1951) byl Cortázar jako argentinský spisovatel málo známý, spíše se pohyboval ve stínu svých současníků a navíc se skrýval za pseudonymem. Jeho však nejvíce očekávaným a nejúspěšnějším dílem byl román *Rayuela* (1963). Jak píše J. Franco, román si vybudoval svou pověst hned okamžikem vydání, protože hned v jeho úvodu spisovatel inzeroval dva způsoby jeho četby, což byl jen úvod k inovacím, které toto dílo přineslo (Franco: 2009: 348). Od té doby bylo každé jeho další dílo s napětím očekáváno a Cortázar se hned vedle J. L. Borgese zařadil mezi přední argentinské spisovatele všech dob a stal se jedním ze symbolů hispanoamerického literárního boomeru. Velké popularitě se také těšil ve Francii, do jejíž kultury vnášel argentinského ducha.

Od začátku 21. století zájem o Cortázarovu experimentální tvorbu klesá, čtenáři se orientují jiným směrem a jeho díla už se prakticky nepřekládají. Ovšem ani k dnešnímu dni mu nelze upřít jeho literární a umělecký přínos.

V Československu se Cortázar poprvé objevil v roce 1966 zásluhou K. Uhlíře a hned od počátku o něj byl velký zájem. Přinášel totiž exotickou kulturu Latinské Ameriky a také byl ohlašován jako revoluční, experimentální autor, čímž vzbudil zájem nejen čtenářů, ale především odborníků. Proto také mohl vyjít roku 1972 román *Nebe, peklo, ráj*, který byl však z oběhu brzy stažen. Cortázar se pak na trh vrátil s úspěchem v 90. letech a na přelomu století, ale vzhledem k obrovské spoustě knih a autorů, které k nám po revoluci přišly, se již patřičně neuchytil. Dnešním trendem je literatura z anglofonních zemí, zájem o hispanoamerickou upadá. Současný pohled českých čtenářů a kritiků si můžeme přiblížit několika literárními recenzemi. Obecně jsou názory českých čtenářů a kritiků veskrze velmi pozitivní, ale i přesto jméno J. Cortázara není mezi širokou veřejností příliš známé.

Nejvíce pozornosti ze strany čtenářů a kritiků se pochopitelně u nás těšil román *Nebe, peklo, ráj*. Bylo na něj nahlíženo z řady úhlů a každá nová kritika díla se zaměřuje na jiné aspekty, až se zdá, že je tento román nevyčerpatelným zdrojem informací a interpretací. U tohoto díla je obzvláště důležitá role překladatele V. Medka, jehož mistrovství v překladu tohoto románu nemá obdoby.

M. Jareš ve svém komentáři zmiňuje strukturu díla, věnuje se hlavním postavám, jejich vztahům a obsahu jako celku a zamýšlí se nad tím, v čem spočívá Cortázarovo experimentátorství a jestli je vůbec tento román z dnešního čtenářského pohledu, s ohledem na to, jaká díla se v literatuře objevila po Cortázarovi, něčím převratným a překvapujícím, jako tomu bylo v době jeho vydání. Dospívá k názoru, že již zdaleka ne tolik jako v 60. letech minulého století, kdy byl román poprvé vydán, ale i přesto mu přikládá velký historický význam. Vyzdvihuje glygličtinu a s ní současně umění V. Medka a celé dílo pojímá jako dílo filosofické – o bloudění, hledání a nicotě, v kombinaci s nenápadným hořkým humorem, který přirovnává k Dostojevskému: „*velmi jemný Cortázarův humor, onen 'ruský' humor s pistolí u spánku*“ (Jareš: 2001: 4). V žádném případě mu neupírá intelektuální hodnotu, oceňuje jeho nové vydání a doporučuje vydání s poznámkami a vysvětlivkami, které by sice značně navýšily objem knihy, ale sloužily by k lepšímu pochopení zjevných i skrytých kulturních odkazů, cizojazyčných pasáží a citátů.

O. Horák se ve své recenzi snaží o neutrální postoj a čtenářům představuje román v kostce – kombinaci struktury a základní zápletky spolu se styčnými body knihy. Na rozdíl od mnohých jiných považuje za zdařilejší, propracovanější a živější druhou část románu, o Argentině, než tu základní o Paříži, a to zejména pokud jde o interakci postav a vytěžení maxima z těch nejprostších dějových situací. Závěrem vzdává Cortázarovi hold za výjimečnost jeho díla: „*Cortázarův román (na rozdíl od jiných) patří k těm nemnoha dílům, po jejichž přečtení je člověk rozhodně výrazně jiným než před ním*“ (Horák: 2001: 5).

Na rozdíl od dvou předchozích kritiků, P. Zavadil se o Cortázarovi a jeho románu vyjadřuje jen v samých superlativech. Považuje jej za výjimečného a velmi odlišného od ostatních Latinoameričanů ve stylu psaní a jazyce, což přičítá evropským a zejména francouzským vlivům:

Zatímco jazyk nejlepšího Garcíi Márqueze přirozeně vplývá do své podstaty, Cortázarův nedůvěřivě očichává svůj předmět ze všech možných stran, jako když se francouzský spisovatel noří stále hlouběji do citového života svého hrdiny. Na rozdíl od svých literárních soupeřů Cortázar stále hledá řád v nahodilosti nebo konstatuje neslučitelnost dvou světů. (Zavadil: 2003)

P. Zavadil především vyzdvihuje metaforičnost díla a postav, jeho experimentátorství a celkovou uzavřenost, protože román nemá ve své podstatě začátek ani konec, lze jej začít odkudkoliv. Dále vyzdvihuje charakter Horacia Oliveiry a jeho touhy, který pro něj není jen románový hrdina, ale především člověk z masa a kostí se vším svým lidským tápáním a chybami. V závěru eopomíná také vzdát hold českému překladateli: „*Vladimír Medek zde prokázal nebývalý cit pro oba jazyky a v jeho překladu je tato kapitola jedním z největších zážitků, jaký kniha čtenáři nabízí*“ (ibid) (hovoří zde o kapitole 68 popisující milostný akt Horacia a Bosorky v glygličtině).

Recenze D. Nemravy na sbírku *Konec hry* (2002) se příhodně věnuje konceptu hry Cortázarově tvorbě. Tuto sbírku vnímá jako „*směs nesourodých příběhů či jejich náznaků, motivů, nedorečených epizod, náčrtů, dojmů, které s absolutní svévolí a téměř vždy nečekaně přecházejí z reálného a představitelného časoprostoru do oblasti naším rozumem neuchopitelné*“ (Nemrava: 2003). Zároveň ale ve všech příbězích nachází motiv ponuré hry, která nikdy neskončí dobře (smrt, vražda, rezignace,...). Kromě

splývání snu a skutečnosti Nemrava zdůrazňuje všudypřítomnou skepsi a zpochybnění reality a lidství, čímž se Cortázar přibližuje Borgesovi. Nicméně stejně jako ve své recenzi M. Jareš píše o soudobé ztrátě exkluzivity Cortázarových děl, tak tuto myšlenku podporuje i D. Nemrava. V dnešní době už tato díla nelze vnímat jako revoluční a kultovní experiment, jak tomu bylo v minulém století, ale zároveň kritik věří, že tento argentinský autor zůstane nadále v oblíbě čtenářů a že vyjdou další jeho překlady, především poezie, která u nás zatím ještě nevyšla.

V kontrastu k vážnosti předchozího díla stojí sbírka *Příběhy o kronopech a fámach* (2004), k níž recenzi napsal opět D. Nemrava. Je sice také hrou, ale hrou na absurditu, filosofií a s velkou dávkou humoru a nadhledem. Cortázar tu vychází ze všední každodennosti a odkrývá v ní nové, nenadálé roviny. Příběhy sbírky se zakládají především na symbolech a fantazii. Autor si tu inovativním způsobem pohrává s jazykem i se čtenářem: „*Najdeme zde trochu dada, zázračného či surreálně podivuhodného (maravilloso), patafyziky, ale taky třeba Baudelaira, a to ve snaze dojít v hledání jazyka svou cestou k jakési 'čisté poezii', v prolnutí prózy a poezie, jenž dovolí vyjádřit existenciální pocit ve své totalitě*“ (Nemrava: 2004). D. Nemrava soudí, že tento soubor se dá vykládat různými způsoby, ale že to ani možná nebyl spisovatelův záměr. Toto dílo by podle jeho názoru mělo být vnímáno spíše jako odlehčená literatura v kontrastu k existenciálnímu románu *Nebe, peklo, ráj*.

Autorka recenze ke sbírce *Ten, kdo chodí kolem* (2004), Lucie Buhajová, stručně vyzdvihuje rozmanitost povídek, a to nejen po stránce tematické, ale i stylistické a geografické. Z nejvýraznější a nejzdařilejší označuje povídku „Podruhé“, v níž vyzdvihuje koncepty tajemna a zániku člověka.

Julio Cortázar je nevidaný vypravěč. Nijak čtenáře neobtěžuje dlouhými popisy, jednoduše řadí výpovědi, vnitřní monology i útržky popisků za sebe do dlouhých souvětí. Tento monolog pak vyzní jako vypravěčova krátká, útržkovitá vzpomínka, která však čtenáři poskytuje prostor pro vlastní představivost, ačkoliv je nucen ztotožnit vlastní prožitky s vypravěčovými. (...)Sbírka jako celek působí na čtenáře jaksi ukolébavě, vyprávěný děj ho však rozhodně v klidu nenechá. (Buhajová: 2005)

Dalším žánrem, ve kterém se nám Cortázar představuje, je detektivka, kterou reprezentuje román *Výherci* (2007). Nebo alespoň tak jej kategorizuje ve své kritice J. Mattuš. Nabízí však i další roviny, které „pouhou detektivku“ obohacují: komentáře

argentinské současnosti, monology jedné z postav, která stojí jakoby stranou, a osobní Cortázarův pohled na svět. Mattuš se v recenzi o autorovi vyjadřuje velmi pochvalně, vnímá jej jako literární ikonu, která je za každou cenu originální, ale která si také občas své čtenáře dobírá. Román považuje za nadčasový, a to především díky brilantnímu překladu B. Stárkové a nad úlohou překladu se zamýšlí následovně: *„Jestlipak originál působí na španělsky čtoucí oči dosud tak moderně a hladce jako díky parádnímu překladu české verze na naše? Potažmo: nemají nakonec překlady nad originálem, jednou daným, výhodu v tom, že mohou při výkonu své zprostředkovací funkce chodit s dobou?“* (Mattuš: 2007)

5 Analýza vybraných překladů

Tato kapitola je věnována rozboru jednotlivých překladů – povídky „Pronásledovatel“ a románu *Nebe, peklo, ráj*. Na úvod bude dobré definovat pojmy, se kterými budeme při analýze konkrétních textů operovat. Většinu pojmů čerpám z definic podle Antona Popoviče.

Pravděpodobně nejzávažnějším prohřeškem překladu vůči originálu je posun, který všeobecně označuje „*narušenie jednotého štýlu, cudzorodé, neorganické prvky, vybočenia, pokrivenia*“ (Koška: 2004: 210). Posun vyjadřuje napětí mezi textem originálu a překladu a je projevem nedostatečné věrnosti překladu vůči originálu (Popovič: 1975: 118). Některé posuny jsou nevyhnutelné (tzv. konstitutivní posuny), ty je potom potřeba nějakým způsobem v cílovém textu kompenzovat, aby bylo dosaženo věrnosti celku. Posuny můžeme rozdělit na významové a výrazové. Výrazový posun dále definuje A. Popovič jako rozdíl mezi výrazovou hodnotou originálu a výrazovou hodnotou překladu. Tyto posuny mohou být nositeli estetických hodnot, vyjadřovat individuální poetiku překladatele a celkově vypovídají o kvalitě překladu (Popovič: 1974: 29). Výrazovým posunem může překlad ztrácet, ale také získat na kvalitě. Významový posun vyjadřuje odchylku od smyslu. Ne každý posun je špatný, jak říká A. Popovič, ale v případě, že překladatel nivelizuje výrazové vlastnosti originálu a styl originálu ochuzuje, zjednodušuje a zplošťuje, jedná se o negativní posun (Popovič: 1975: 123).

Opačným projevem posunu je ekvivalence, která vyjadřuje rovnost prvků jazyka originálu a překladu a může se uskutečňovat na různých rovinách (jazyková, textová, stylistická, pragmatická,...) (Popovič: 1983: 189)

Kompenzace je jednou z forem substituce, která jednoduše vyjadřuje vztah, že pokud někde překladatel dílo ochudí (z důvodu jazykové nebo kulturní nerovnosti jazyků), je nutné je zase jinde obohatit (Levý: 2012: 120).

Kalkováním a kalky rozumíme přebírání hotových výrazových vzorců z originálu do překladu, v jehož jazyce v dané podobě neexistují (Popovič: 1983: 192).

Velmi častým jevem je explicitace, která je typem individuálního posunu (tedy vinou stylu překladatele) a označuje nadbíhání příjemci za účelem zvýšení operativnosti a komunikativnosti cílového textu. Zahrnuje vnitřní vysvětlivky v textu, vysvětlování logických vztahů, dodávání nevyřčeného, zlogičťování originálu (ibid: 202).

Konkretizace je dalším typem negativního posunu, kterým rozumíme záměnu obecného za konkrétní oproti originálu. Může se objevovat na úrovni jednotlivých výrazů i celých vět.

5.1 Povídka „Pronásledovatel“

Rozsáhlou povídku „Pronásledovatel“ přeložili do češtiny dva překladatelé, mezi nimiž je rozdíl více než jedné generace: Kamil Uhlíř a Jan Machej. Originál byl poprvé publikován v roce 1959 v Argentině jako součást sbírky *Las armas secretas*. Uhlířův překlad povídky „Pronásledovatel“ vyšel v roce 1966 ve stejnojmenné sbírce *Pronásledovatel* v nakladatelství Odeon, knihu redigoval Josef Čermák. Překlad Jana Macheje vyšel jako samostatná kniha *Pronásledovatel* v roce 2013 v brněnském nakladatelství B4U a redigovala jej Sylvie Sanža.

„Pronásledovatel“ vypráví příběh geniálního jazzového saxofonisty Johnnyho Cartera z pohledu hudebního kritika a umělcova přítele Bruna. Postava Johnnyho Cartera vychází ze skutečného příběhu hudebníka Charlieho Parkera, jemuž Julio Cortázar povídku věnoval. Bruno, autor úspěšné Johnnyho biografie, ve svém vyprávění popisuje poslední týdny Johnnyho tragického života, hrdinovy alkoholové a drogové eskapády a psychické a sociální problémy promísené s geniální tvorbou hudebníka, jehož příběh končí předčasnou smrtí. Tematika jazzové muziky provází i další Cortázarova díla, mimo jiné jeho největší dílo, román *Nebe, peklo, ráj*.

Oba překlady jsou velmi zdařilé, pokud zohledním dobový kontext, ve kterém vznikly, a překladatelské normy obou období; každý z překladatelů přistupuje k autorově stylu odlišně. Nový překlad mladého a zatím málo známého překladatele Jana Macheje může v řadě čtenářů a kritiků předem vyvolávat obavy, ale z mého osobního hlediska překlad dopadl nad očekávání dobře. Ovšem po bližším zkoumání jsem nabyla přesvědčení, že Jan Machej vytvořil svůj překlad na základě překladu Kamila Uhlíře; velmi často se tu objevují úplně stejné věty, obraty i slovosled, ve kterém jsou nahrazeny některé lexikální výrazy. V několika případech čtenář narazí i na stejné chyby. Když si oba překlady porovnáme, působí to, jako by J. Machej zmodernizoval a zaktualizoval starý překlad K. Uhlíře, podobnost stylů je až příliš nápadná na to, aby byla pouze náhodná. Odpověď na tuto otázku se mi od J. Macheje nepodařilo získat. Pokud to tak ale je, nabízí se otázka, proč nevyšla pouze reedice Uhlířova překladu. K tomuto tématu se vyjadřuje ve svém článku M. Hrala, kde říká, že

v případě zastarání překladu je v nakladatelské praxi běžnější vytvořit nový překlad než „generální opravu“ původní verze (až na výjimky) a velkou roli také hraje vkus vydavatele a prestižní a konkurenční momenty, což bude pravděpodobně i tento případ (Hrala: 2004: 160). Nelze tvrdit, že je Machejův překlad okopírovaný, přichází s řadou vlastních řešení, lepších i méně zdařilých než v překladu K. Uhlíře, ale rozhodně se v tomto překladu mladší překladatel inspiroval. Nicméně v tiráži není o překladatelském přínosu K. Uhlíře žádná zmínka. Konkrétním případům se věnuje podkapitola 5.3.

5.1.1 Překlad Kamila Uhlíře

Překlad Kamila Uhlíře je stabilní a vyrovnaný, nenajdeme v něm výkyvy. Z dnešního pohledu by se mu dalo ledacos vyčíst, ale je třeba mít na paměti, že většina těchto věcí byla dána tehdejším překladatelským územ a nakládáním s jazykem. Mezi tyto problémy se řadí velmi časté spojování a rozpojování souvětí (téměř na každé stránce), vypouštění středníků ve větách, spisovný až knižní jazyk v přímé řeči, používání zastaralého lexika (podzemka, pasivní, strejc) a pravopisu (obdivovat se komu, slíznout se rtů, strhnout se sebe, spadnout se židle), jiné nakládání s cizím jazykovým materiálem, který se liší od jazyka originálu („*Jdeme dolů ulicí de l'Abbaye*“⁴ [Cortázar: 1966: 55] vs. „*Por la rue de l'Abbaye vamos bajando*“ [Cortázar: 1983: 298] – v případě staršího překladu byl francouzský termín ve španělském textu také přeložen do češtiny). Také se tu jednou objevuje vysvětlující poznámka pod čarou s překladem francouzského zvolání „*La paix!*“ (Cortázar: 1983: 63), což se v současném překladatelském úzu používá naprosto minimálně.

Příklady rozdělování a spojování souvětí v kontrastu s originálem:

Uvědomil jsem si to, když jsem byl ještě úplně malý kluk. Skoro hned potom, co jsem se naučil hrát na saxofon (Cortázar: 1966: 11). Vs. Me di cuenta cuando era muy chico, casi enseguida de aprender a tocar el saxo. (Cortázar: 1983: 255)

Je to jako ve výtahu. Jedeš výtahem, mluvíš s lidmi a necítíš nic zvláštního. Zatím přijedeš do prvního poschodí, do desátého (...) (Cortázar: 1966: 13). Vs. Es como un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entretanto pasa el primer piso, el décimo (...). (Cortázar: 1983: 256)

⁴ Srov. J. Machej: „*Po rue de l'Abbaye scházíme (...)*“ (Cortázar: 2013: 67)

Hele, je to hodná holka, ale mám jí už až po krk (Cortázar: 1966: 15). Vs. Es una buena chica, sabes. Pero me tiene hartó (Cortázar: 1983: 258).

Znovu se hlasitě rozesmáli a Johnny uznal za vhodné pobíhat po ateliéru a skákat samou spokojeností. Spolu s Artem pak tančili bez hudby. Pohybovali jen do taktu obočím (Cortázar: 1966: 28). Vs. Y se han vuelto a reír a gritos, y Johnny ha considerado conveniente correr por el estudio dando grandes saltos de contento, y entre él y Art han bailado sin música, levantando y bajando las cejas para marcar el compás (Cortázar: 1983: 271).

Art a Johnny přistoupili ke klavíru. Art ukazuje Johnnymu nové téma. Johnny si je prozpěvuje a pokyvuje přitom hlavou (Cortázar: 1966: 29) Vs. Art y Johnny se han ido hasta el piano, y Art le está mostrando un nuevo tema y Johnny que mueve la cabeza y canturrea. (Cortázar: 1983: 272)

Baby, plna okouzleného vzrušení, jehož je schopno jejích dvacet let, uvidí přicházet Johnnyho. Johnny na ni pohlédne, aniž ji bude vnímat, projde kolem a posadí se sám k vedlejšímu stolu. Bude úplně opilý, nebo bude spát. (Cortázar: 1966: 50-51) Vs. Baby verá aparecer a Johnny con el arrobamiento de sus veinte años, y Johnny la mirará sin verla y seguirá d elargo, hasta sentarse solo en otra mesa, completamente borracho o dormido. (Cortázar: 1983: 293)

Zítřa pochopitelně napíšu do *Jazz Hotu* referát o dnešním koncertu, ale zde, nad těšnopisnými poznámkami, naškrábanými na koleně v přestávkách mezi jednotlivými čísly programu, nemám nejmenší chuti vyjadřovat se jako hudební kritik, to znamená pronášet soudy srovnávací metodou. (Cortázar: 1966: 30) Vs. Como es natural mañana escribiré para *Jazz Hot* una crónica del concierto de esta noche. Pero aquí, con una taquígrafa garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir, de sancionar comparativamente. (Cortázar: 1983: 273)

Ale odložil jsem to až na druhý den a ráno jsem se s Johnnyho jménem setkal ve *Figaru*, v rubrice policejních zpráv. Včera v noci totiž Johnny podle všeho založil v hotelovém pokoji požár a vyběhl nahý na chodbu. (Cortázar: 1966: 35) Vs. Pero de todos modos lo he dejado para mañana. Y a la mañana siguiente me he encontrado a Johnny en las noticias de policía del *Fígaro*, porque durante la noche parece que Johnny ha incendiado la pieza del hotel y ha salido corriendo desnudo por los pasillos. (Cortázar: 1983: 278)

Představ si, že koukáš sám na sebe. Už jenom to stačí, abys na půl hodiny úplně ztuhnul. Tohle přece nejsem já. V první chvíli jsem jasně cítil, že to nejsem já. Požíval jsem

se do toho zrcátka rychle, znenadání, a bylo mi jasné, že to nejsem já. (Cortázar: 1966: 39) Vs. *Imaginate que te estás viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo era yo, lo agarré de sorpresa, de refilón y supe que no era yo.* (Cortázar: 1983: 282)

Má žena se na mne stále ještě hněvala kvůli té historii s Baby Lennoxovou, ačkoliv to vlastně nebylo nic vážného. Baby má ostatně vyložený sklon k promiskuitě a každá inteligentní žena by měla pochopit, že taková věc nemůže porušit manželskou rovnováhu, nehledě k tomu, že Baby se už vrátila do New Yorku společně s Johnnym. Konečně se jí splnilo její toužebné přání odjet s Johnnym na jedné lodi. (Cortázar: 1966: 67) Vs. *Mi mujer seguía furiosa por mi historia con Baby Lennox, nada demasiado grave por lo demás, al fin y al cabo Baby es acentuadamente promiscua y cualquier mujer inteligente debería comprender que esas cosas no comprometen el equilibrio conyugal, aparte de que Baby ya se había vuelto a Nueva York con Johnny, finalmente se había dado el gusto de irse con Johnny en el mismo barco.* (Cortázar: 1983: 310)

Občas ale v překladu narazíme na nepřesnosti typu nepatřičné explicitace („*Dédée řekla, že půjde uvařit tři šálky nescafé.*“ [Cortázar: 1966: 6] vs. „*Entonces Dédée ha dicho que iba a preparar unos nescafé.*“ [Cortázar: 1983: 250]) nebo naopak generalizace, používání zvláštních nepřírozených obrátů (což lze přičíst přílišnému lpění na struktuře španělštiny, například: „*Nejsem tak naivní, abych v tom spatřoval pouhý důsledek svých přátelských citů.*“ [Cortázar: 1966: 46] vs. „*No soy tan inocente como para creer en una simple reacción amistosa*“ [Cortázar: 1983: 289]) a místy na negativní výrazové posuny, ty ale nejsou nijak četné. Na několika místech jsem objevila vynechávky části věty nebo dokonce věty celé:

„Dnes ne,“ řekl Johnny. „Zítřka, až budu mít saxofon.“ (Cortázar: 1966: 10) Vs. „Hoy no,“ ha dicho Johnny **mirando el frasco de ron.** „Mañana, cuando tenga el saxo.“ (Cortázar: 1983: 253)

Výborně, Johnny! A tenhle člověk o sobě tvrdí, že není schopen přemýšlet! Začíná mě skutečně zajímat, co bude Johnny povídat dál, on si toho všimne a dívá se na mne ještě prohnanejše než jindy. (Cortázar: 1966: 14) Vs. Bravo, Johnny. El hombre que dice que no es capaz de pensar. **Vaya con Johnny.** Y ahora estoy realmente interesado por lo que va a decir, y él se da cuenta y me mira más socarronamente que nunca. (Cortázar: 1983: 258)

Je otázka, zda se tak stalo vinou nepozornosti překladatele a následně redaktora, nebo tyto části byly vyškrtnuty cíleně; ze současného čtenářského pohledu však na

těchto částech neshledávám nic, co by muselo být cenzurováno. Zde je naopak výpustka opodstatněná, s ohledem na dobu vzniku překladu:

Celé dvě minuty spílal všem, kdo měli něco společného s nahrávkou Amorous, počínaje Artem, Delaunayem i mnou (ačkoliv já...) a konče Dédée a pánembohem všemohoucím. (Cortázar: 1966: 50) Vs. Y así ha estado dos minutos insultando a todos los de Amorous, empezando por Art y Delaunay, pasando por mí (aunque yo...) y acabando en Dédée, en Cristo omnipotente **y en la puta que los parió a todos sin menor excepción.** (Cortázar: 1983: 293)

Na druhou stranu bych ráda vyzdvihla, že překlad je na svou dobu moderní, například Uhlíř nepoužívá přechodníky, které byly tehdy v překladech hojně používané a k nimž překlad španělského gerundia tíhne. Dále dodržuje český způsob psaní uvozovek a občas nabízí lepší překladatelská řešení než novější překlad. I přesto však v Uhlířově překladu narazíme na nepřesnosti, významové posuny, explicitace či vlastní příspěvky, které se v originálu neobjevují.

Příklady významových posunů:

A Johnny vypadal náramně šťastně vedle markýzy, ačkoliv **o několik řad dál** seděla Lan nebo na něho čekala s dětmi doma. (Cortázar: 1966: 23-24) Vs. Y Johnny parecía enormemente feliz al lado de la marquesa, aunque **en alguna otra platea** o en su casa estaban Lan y los chicos esperándolo. (Cortázar: 1983: 267)

Potom jsem však pomyslel na následky, které to všechno bude mít, **ozvala se i má náklonnost k Johnnymu, a úzkost mi sevřela útroby.** (Cortázar: 1966: 33) Vs. Pero después he pensado en las consecuencias y mi cariño por Johnny se ha puesto a retorcerme el estómago. (Cortázar: 1983: 276)

Nemusím pro to hledat vysvětlení, když to přitom pociťuji tak zřetelně, jako bych asi cítil něčí nos přitisknutý k tváři.⁵ (Cortázar: 1966: 46-47) Vs. No necesito buscarle explicaciones cuando lo siento tan claramente como puedo sentir la nariz pegada a la cara. (Cortázar: 1983: 289)

Ale buďme si zcela upřímní. Jakou důležitost má Johnnyho život. (Cortázar: 1966: 61) Vs. Honestamente, ¿qué me importa su vida? (Cortázar: 1983: 303)

⁵ Srov. J. Machej: „Když to tak zřetelně cítím, tak zřetelně jako nos, který mám přilepený na tváři, nemám zapotřebí hledat vysvětlení.“ (Cortázar: 2013: 58)

Rozpojování souvětí místy vede k pozměnění spojovacích výrazů. Za povšimnutí stojí také změněný pravopis u názvu skladby:

Zvukař mu nakonec cosi ukázal, přesvědčil ho, že je to nahrávka, a Johnny potom navrhl, abychom nahráli *Streptomycine*. Dopadlo to mnohem líp a zároveň i mnohem hůř, **rozumíš?** Je to od začátku do konce bezvadná nahrávka, ale už to v sobě nemá to neuvěřitelné, co Johnny zafoukal v *Amorous*. (Cortázar: 1966: 35) Vs. Por fin el ingeniero le mostró cualquier cosa y lo convenció, y entonces Johnny propuso que grabáramos *Streptomicyne*, que salió mucho mejor y a la vez mucho peor, **quiero decirte** que es un disco impecable y redondo, pero ya no tiene esa cosa increíble que Johnny había soplado en *Amorous*. (Cortázar: 1983: 277-278)

Další příklady explicitace a vycpávkových výrazů, které posouvají význam oproti originálu:

Kdosi mi řekl, že také markýza dala Lan nějaké peníze. Lan **samozřejmě** nevěděla, od koho ty peníze jsou. (Cortázar: 1966: 24) Vs. Alguien me dijo que la marquesa dio también dinero a Lan, sin que Lan supiera de dónde procedía. (Cortázar: 1983: 267)

A chvílemi listuje ve svém pověstném (a ušmudlaném) výtisku kapesního vydání veršů Dylana Thomase nebo probírá poznámky, **které píše tužkou na kdejaký papír**. (Cortázar: 1966: 43) Vs. Mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes. (Cortázar: 1983: 286)

Příklad rozděleného souvětí na menší úseky, jejichž vytvoření vede k nechtěné explicitaci přidáním návštbových výrazů:

O droze nepadala ani zmínka. Ale jsem na ni tak alergický, že jsem měl pocit, jako by se její vůně vznášela v ovzduší ateliéru. Ostatně i Tica se směje tak, jak to někdy pozoruji u Johnnyho i Arta. **Je to smích, který prozrazuje** kuřáky drogy. (Cortázar: 1966: 26) Vs. No se ha hecho la menor referencia a la droga, aunque yo estoy tan aprensivo que me ha parecido olerla en el aire del estudio de Tica, aparte de que Tica se ríe de una manera que también noto a veces en Johnny y en Art, y que delata a los adictos (Cortázar: 1983: 269).

Příklad chyby překladu:

Vypodobnil jsem Dédé **co nejpodrobněji**. (Cortázar: 1966: 26) Vs. Le he hecho una descripción **lo más sucinta posible**. (Cortázar: 1983: 269)

5.1.2 Překlad Jana Macheje

Překlad Jana Macheje sází na moderní způsob překládání. Píše moderním jazykem, dialogy překládá hovorově, takže vyznívají přirozeněji, nevypouští úseky, ve většině případů respektuje syntax a větnou interpunkci originálu. Pro současného čtenáře je tento překlad čtivější než Uhlířův psaný místy zastaralým jazykem. Tento překlad je také přesnější a mnohdy nabízí obratnější řešení než K. Uhlíř, častěji než obráceně (například: *koncertní zájezd* vs. *turné*, *nacpat se drogami* vs. *zřetovat se*). Zejména v této rovině překlad působí jako aktualizace starší verze, jako by nový překladatel některá nešikovně vyjádřená místa původního překladu nahradil vhodnějšími obraty nebo výrazy a jinak zbytek věty ponechal. Avšak na rozdíl od Uhlířova překladu je Machejova verze nekonzistentní a nevyvážená, nalezneme v ní velké výkyvy. Mívá velmi dobrá řešení a obraty, ale místy zde až nepříjemně kontrastuje čeština, protože v některých souvětích až příliš kopíruje španělskou větnou strukturu, která v češtině nefunguje (například „*Jsem jazzovým kritikem s dostatkem citu pro pochopení hranic svých možností.*“ [Cortázar: 2013: 17]). Dále místy volí neobvyklé lexikum hraničící s dialektovými výrazy a velmi často je expresivnější než samotný originál (*saxík* vs. *saxo*, *šrajtofle* vs. *bolso*, *velikanánskej vynález* vs. *gran invento*, *prdel* vs. *trasero*, *fotr a mutra* vs. *el viejo y la vieja*, *vyřízenej idiot* vs. *triste idiota*, *vyžahnout* vs. *beber*), což lze považovat za velký nedostatek, protože obecně je španělština sama o sobě expresivnější než čeština, a to je potřeba při překládání zohlednit.

I přesto, že se překladatel snaží dodržovat výstavbu textu originálu, i u Jana Macheje nalezneme případy, kdy rozpojuje anebo naopak spojuje věty a souvětí, a tím se odlišuje od originálu:

Dvě minuty, a to jsem ti řek jen ždibec, ale kdybych ti vyprávěl, co všechno jsem viděl kluky provádět. (Cortázar: 2013: 23) Vs. Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos. (Cortázar: 1983: 260)

Stanice, to jsou minuty, chápeš? Je to ten váš čas, jakým měříte tyhle chvíle, ale já vím, že je ještě jinej čas, a hodně a neustále jsem o tom přemýšlel... (Cortázar: 2013: 25) Vs. Las estaciones son los minutos, comprendes, en ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (Cortázar: 1983: 261)

Johny upustil od *hot stylu*, který se ještě před deseti lety docela běžně hrával. Tento prudce erotický projev byl totiž pro něj příliš pasivní. (Cortázar: 2013: 41) Vs. Johnny ha

abandonado el lenguaje hot más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él. (Cortázar: 1983: 274)

V některých případech se u rozdělených souvětí setkáme s případy, kdy si překladatel přidal výrazy nebo logické spojky, které se v originálu nevyskytují, nebo pak samotné rozdělené věty vyznívají neobratně:

A když o tom tak přemítáme, nakonec ucítíme v ústech opravdovou pachut' a ani veškerá upřímnost světa neodčiní náš nenadálý objev, že vedle takového chlápka, jako je Johnny Carter, jsme jen ubohým svinstvem. Vedle Johnnyho Cartera, který se teď uvelebil na pohovce, aby vyžahl svůj koňak, a jenž na nás teď pobaveně hledí (Cortázar: 2013: 39). Vs. Y cuando se piensan cosas así acaba uno por sentir de veras mal gusto en la boca, y toda la sinceridad del mundo no paga el momentáneo descubrimiento de que uno es una pobre porquería al lado de un tipo como Johnny Carter, que ahora ha venido a beberse su coñac al sofá y me mira con aire divertido. (Cortázar: 1983: 273)

O dva či tři dny později jsem si uvědomil, že mým úkolem je zjistit, zda Johnymu Carterovi náhodou neobstarává marihuanu markýza. Zašel jsem **proto** do jejího ateliéru na Montparnassu. (Cortázar: 2013: 31) Vs. Dos o tres días después he pensado que tenía el deber de averiguar si la marquesa le está facilitando marihuana a Johnny Carter, y he ido al estudio de Montparnasse (Cortázar: 1983: 265).

Teď ze mě ale mluví má vlastní zbabělost. V hloubi duše bych si totiž asi přál, aby se Johnny jednou provždy obrátil v prach. Jako hvězda, která se roztříští na tisíc kousků a astronomové jsou z toho celý týden vedle, a pak všichni rychle do postele, protože zítra nám začíná nový den. (Cortázar: 2013: 35-36) Vs. Y todo eso lo sostengo desde mi cobardía personal, y quizá en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día. (Cortázar: 1983: 270)

Myslím, že tenkrát ve zlaté éře Klubu 33 je dost finančně podporovala. Většina kritiků se tehdy proti Johnnyho nahrávkám silně ohrazovala a jeho styl posuzovala podle dávno překonaných kritérií. (Cortázar: 2013: 31-32) Vs. Me imagino que debió darles no pocos dólares en los días del Club 33, cuando la mayoría de los críticos protestaban por las grabaciones de Johnny y juzgaban (...) (Cortázar: 1983: 266)

V překladu Jana Macheje také nezřídka čtenář narazí na významovou explicitaci či konkretizaci:

Někdy v té době **si** asi také markýza **s Johnym začala**, jednou za čas se s ním vyspala a začali společně kouřit. (Cortázar: 2013: 32) Vs. Probablemente también en esa época la marquesa empezó a acostarse de cuando en cuando con Johnny, y a fumar con él (Cortázar: 1983: 266-267).

Nebo že nenajde v peněžence **stodolarovou bankovku**, když ho zrovna napadne, že by jí tam měl mít. (Cortázar: 2013: 42) Vs. O cien dólares en la cartera cuando le parece normal ser dueño de cien dólares. (Cortázar: 1983: 275)

Toužil jsem se ocitnout někde jinde, jen ne na téhle židli **s očima upřenýma do Johnyho tváře**. (Cortázar: 2013: 65) Vs. Queriendo estar en cualquier parte menos en esa silla y frente a Johnny de rodillas. (Cortázar: 1983: 296).

Avšak nejvýraznější a nejčastější posun, který v novém překladu „Pronásledovatele“ najdeme, je zvýšená expresivita oproti originálu, která je patrná i bez konfrontace s původním textem. Jan Machej, na rozdíl od Kamila Uhlíře, překládá dialogy přirozenou hovorovou češtinou. Nežřídka však v dialozích sáhne po dialektových řešeních nebo výrazně expresivních výrazech, ačkoliv španělština originálu je v daném spojení neutrální. Expresivní výrazy se neobjevují pouze v přímých řečech, ale i v jazyce samotného vyprávění, který je po čas celého originálu psán nepříznačným jazykem. Tato expresivita v některých případech pak posouvá a konkretizuje samotný význam:

Kdy se z Johnyho ze dne na den **stala velká star** (...) (Cortázar: 2013: 31) Vs. Que Johnny **se hizo famoso** de la noche a la mañana (...) (Cortázar: 1983: 266)

(...) jehož verše Johny stále louská. (Cortázar: 2013: 32) Vs. (...) a quien Johnny lee todo el tiempo. (Cortázar: 1983: 267).

„V Camarillu mě hodili na **čtyřlůžkovou cimru**.“ (Cortázar: 2013: 47) Vs. En Camarillo me habían puesto en **una pieza con otros tres**. (Cortázar: 1983: 280)

„(...) svou **zasranou** psychoanalýzou.“ (Cortázar: 2013: 48) Vs. „(...) su **maldito** psicoanálisis.“ (Cortázar: 1983: 281)

„Oni si totiž myslěj, že **sežrali všecku moudrost světa**.“⁶ (Cortázar: 2013: 50) Vs. Lo que pasa es que **se creen sabios**. (Cortázar: 1983: 282)

⁶ Srov. K. Uhlíř: „*Myslí si o sobě, že jsou náramně chytrí, to je to.*“ (Cortázar: 1966: 39)

Když jsem si tyto zprávy vyslechl a **vyžahl** koňak v kavárně na rohu, zapadli jsme do přehrávacího sálu, abychom si poslechli *Amorous* a *Streptomycine*.⁷ (Cortázar: 2013: 55) Vs. Con estas noticias y **un coñac** en el café de la esquina, nos hemos instalado en la sala de audiciones para escuchar *Amorous* y *Streptomycine*. (Cortázar: 1983: 286)

„Hele, to, cos napsal o **saxíku a sexíku**, je opravdu nápaditý, pěkná slovní hříčka. *Six months ago. Six, sax, sex*. Opravdu skvělý, Bruno. **Jdi se s tím vším vysrat**, Bruno.“ (Cortázar: 2013: 70) Vs. „Y a propósito: muy ingenioso lo que has escrito sobre **el saxo y el sexo**, muy bonito el juego de palabras. *Six months ago. Six, sax, sex*. Positivamente precioso, Bruno. **Maldito seas**, Bruno.“ (Cortázar: 1983: 300)

„Protože ty to hned všechno převedeš do toho svého **zasraného** jazyka.“ (Cortázar: 2013: 76) Vs. „Inmediatamente lo traduces a tu **sucio** idioma.“ (Cortázar: 1983: 305)

Příklady významových posunů a výrazových změn:

Závidím mu všechno, jen jeho utrpení ne, **což stejně nikdo nepochopí**. (Cortázar: 2013: 35) Vs. Envidio todo menos su dolor, **cosa que nadie dejará de comprender**. (Cortázar: 1983: 269)

Studio se tak proměnilo v botanickou zahradu, zaměstnanci kolem nás chodili **jak vzteklí psi**⁸ a za celou dobu jsme vůbec nic nenahráli. (Cortázar: 2013: 43) Vs. Resultado, que **el piso del estudio** parecía el jardín botánico, los empleados andaban de un lado a otro **con cara de perros**, y a todo esto sin grabar nada. (Cortázar: 1983: 276)

A pak ničeho nic zařval a **pomalů se na nás zadíval** a na co prý čekáme, proč nehrajeme *Amorous*. (Cortázar: 2013: 44-45) Vs. Y en una de esas pega un grito, **nos mira a todos uno a uno**, y nos pregunta qué estamos esperando para empezar con *Amorous*. (Cortázar: 1983: 277)

První, co Johnny prohlásil, když jsme dohráli, bylo, že **jsme to všechno zpackali** a že ta nahrávka nestojí za nic. (Cortázar: 2013: 45) Vs. Y es que cuando acabamos, lo primero que dijo Johnny fue que **todo había salido como el diablo** y que esa grabación no contaba para nada. (Cortázar: 1983: 277)

⁷ Opět změna pravopisu, stejně jako v 5.1.1 u K. Uhlíře

⁸ Srov. K. Uhlíři: „Zaměstnanci kolem nás chodili jak vzteklí psi.“ (Cortázar: 1966: 34)

Každý ráno za náma chodil jeden doktůrek, vymydlenej a růžovoučkej, **vypadal opravdu jedle, jako by ho zplodil Kleenex s Tampaxem**, na to vem jed.⁹ (Cortázar: 2013: 47-48). Vs. Por la mañana entraba un interno lavadito y rosadito **que daba gusto. Parecía hijo del Kleenex y del Tampax**, créeme. (Cortázar: 1983: 280)

V následujícím příkladu překladatel použil zvláštní výrazový prostředek, který označil kurzivou. V přeloženém úseku vinou nepochopení originálu dochází k významovému posunu:

Dobře vím, jak o těchto věcech smýšlí, jak *o těchto věcech žije*. Schválně říkám, jak *o těchto věcech žije*, protože Johnny...¹⁰ (Cortázar: 2013: 54) Vs. Yo sé bastante bien lo que piensa, lo que vive de estas cosas. Digo: lo que vive de estas cosas, porque Johnny... (Cortázar: 1983: 285)

Zde opět narážíme na libovolné nakládání se syntaxí originálu (spojování vět) a dále se zde překladatel dopouští významového posunu v podobě použití jiného spojovacího prostředku mezi větami. Dále spojení „*osahává prsty tvář*“ není s ohledem na originál a vyjadřovanou skutečnost přesné:

A možná právě proto mi Johnny **osahává prsty tvář**, čímž ve mně vyvolává pocit mé vlastní ubohosti, průhlednosti, bezvýznamnosti; ve mně, který se pyšním pevným zdravím, domem, manželkou a dobrou pověstí; ano, hlavně svou dobrou pověstí, hlavně svou dobrou pověstí. (Cortázar: 2013: 54) Vs. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio. (Cortázar: 1983: 285)

V následujících ukázkách si můžeme povšimnout přílišného lpění na španělské struktuře věty, až se ztrácí význam sdělení, ve třetím případě dochází i k významovému posunu:

Ano, ano, je to tak. Teď, když sedím v jedné kavárně a od mé návštěvy v nemocnici už uběhly dvě hodiny, teď, když jsem dopsal všechno, co uvádím výše, a snažil se přitom jako

⁹ Srov. Kamil Uhlíř: „*Ráno vždycky přišel jeden internista, vymydlený a růžovoučký jedna radost. Vypadal jako dítě těch čistících prostředků Kleenex a Tampax, na mou duši.*“ (Cortázar: 1966: 37-38)

¹⁰ Srov. K. Uhlíř: „*Vím dost dobře, co si o těchto věcech myslí, jak je prožívá. Říkám záměrně, jak ty věci prožívá, protože Johnny...*“ (Cortázar: 1966: 42)

odsouzenec být aspoň trochu slušný k sobě samému, je pro mě zkrátka snazší věřit, že to tak je.¹¹ (Cortázar: 2013: 54) Vs. Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo. (Cortázar: 1983: 285-286)

V Johnym se skrývá jakýsi přízrak jiného Johnnyho, tedy přízrak toho, kým mohl být, a tenhle jiný Johnny oplývá velikostí; na tom jeho přízraku se dá vypořádat jakýsi nedostatek tohoto rozměru, který však negativně evokuje a obsahuje.¹² (Cortázar: 2013: 60) Vs. En Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; al fantasma se le nota como la falta de esa dimensión que sin embargo negativamente evoca y contiene. (Cortázar: 1983: 290)

Baby **vypadala úchvatně**, rázem zanevřela na veškerou poštilost, s jakou se obvykle chová, když jde o Johnnyho (...)¹³ (Cortázar: 2013: 66) Vs. Baby **ha estado maravillosa**, renunciando de golpe a toda estupidez cuando se trata de Johnny (...) (Cortázar: 1983: 297).

Zde překladatel narušuje styl originálu (ztráta závorek), čímž překlad ochuzuje o rytmické opakování struktury autorova souvětí:

Pokutu už zaplatili, Tica jim sehnala jiný hotel a Johnny se zotavuje v obrovské, náramně pěkné posteli, lije do sebe hektolitry mléka a listuje časopisy *Paris Match* a *New Yorker*, které občas prokládá četbou své proslulé (a otrhané) kapesní knížečky s básněmi Dylana Thomase a s tužkou načmáranými poznámkami, jimiž se to všude hemží. (Cortázar: 2013: 55) Vs. Multa (ya pagada), otro hotel (ya conseguido por Tica), y Johnny está convaleciente en una cama grandísima y muy linda, toma leche a baldes y lee el *Paris Match* y el *New Yorker*, mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes. (Cortázar: 1983: 286)

¹¹ Srov. K. Uhlíř: „*Ano, ano, je to tak. Ted' v kavárně, dvě hodiny po návštěvě v nemocnici, je pro mne snazší myslet si, že je to tak, než bylo napsat předchozí odstavec, kdy jsem se musel přímo nadlidsky přemáhat, abych si sám před sebou zachoval aspoň zdání slušnosti.*“ (Cortázar: 1966: 43)

¹² Srov. K. Uhlíř: „*V Johnnym je něco jako přelud jiného Johnnyho, přelud Johnnyho, jenž mohl být, a ten druhý Johnny má v sobě velikost; tento přelud vnímáme právě jako nedostatek osobnostního rozměru, který v sobě nicméně tato osobnost negativně zahrnuje a jehož povědomí v nás vyvolává.*“ (Cortázar: 1966: 48)

¹³ Srov. K. Uhlíř: „*Baby byla úžasná. Zbavila se pro tu chvíli veškeré své pitomosti, která se jí zmocňuje, když běží o Johnnyho (...)*“ (Cortázar: 1966: 54)

Hned po přílišné expresivitě je druhým největším problémem Machejova překladu nekonzistentní styl psaní, místy velmi expresivní a nespisovný, jindy spisovný až knižní, objevují se tu kombinace hovorových výrazů ve vysokém stylu, výkyvy v rejstřících jednajících postav v přímých řečech. Toto je markantní zejména u postavy Johnnyho Cartera, který v novém překladu mluví nespisovnou a hovorovou češtinou, čímž se liší od ostatních vystupujících postav. Občas ale v přímé řeči hlavního hrdiny najdeme věty, které se tomuto nízkému stylu vymykají. V těchto případech jsem Machejův překlad konfrontovala s verzí Kamila Uhlíře a velmi často se shodovaly. Uhlíř veškeré dialogy překládá spisovným jazykem, takže ke kontrastům u něj nedochází, zatímco libovolné střídání stylů u Jana Macheje je čtenáři patrné na první pohled. V prvním příkladu si kromě vzletného stylu vyjadřování všimneme zbytečného užití přivlastňovacího zájmena (v tomto případě kalk ze španělštiny).

„Bruno, bolí mě tady,“ hlesl po chvilce Johnny a přitom si sáhl tam, kde se nachází srdce.
„Bruno, byla jako bílý kamínek, který jsem třímal **ve své dlani**. Jsem jen ubohý žlutý kůň a nikdo, už nikdo na světě neосуší mé slzy.“¹⁴ (Cortázar: 2013: 61)

„Tak mi teda **pověz**, jak je možný, že jsem najednou **ucejtil**, že se metro zastaví, a já najednou svou **mutru** a Lan a tohle všecko opustím, a co nevidím.“ (Cortázar: 2013: 25)

Markýza mě zahrnovala hubičkami – (Cortázar: 1966: 24) + (Cortázar: 2013: 32)

„Dédée mi **pověděla**, žes jí dal **prašule**.“ (Cortázar: 2013: 36) Vs. originál: Dédée me contó que le habías dado dinero. (Cortázar: 1983: 271)

Významový lapsus: Po pár metrech bezcílného bloudění (...).¹⁵ (Cortázar: 2013: 74) Vs. originál: Erramos unos metros (...). (Cortázar: 1983: 304)

5.1.3 Srovnání

Oba překlady jsou na první pohled odlišné a je jasné, že Jan Machej se snažil o modernizující verzi Cortázarovy povídky, aby byla bližší současnému čtenáři. Na každé

¹⁴ Srov. K. Uhlíř: „Bruno, bolí mě tady,“ řekl po chvíli Johnny a dotkl se místa, kde obvykle ukazujeme srdce. „Bruno, byla jako bílý kamínek, který jsem držel v dlani. Jsem jen ubohý žlutý kůň a nikdo na světě neосуší mé slzy.“ (Cortázar: 1966: 49)

¹⁵ Srov. K. Uhlíř: „Ujdeme bez cíle několik metrů.“ (Cortázar: 1966: 62)

stránce si čtenář všimne odlišnosti v pravopisu u slova džez (K. Uhlíř) – jazz (J. Machej) a u křestního jména hlavní postavy Johnny (originál a K. Uhlíř) – Johny (J. Machej). Je překvapující, že J. Machej se rozhodl jméno hlavního hrdiny pozměnit, vzhledem k tomu, že současným překladatelským zvykem je ctít originál, a to především u vlastních jmen. Dalším velkým rozdílem je hovorovost, kterou jen zřídka najdeme u Kamila Uhlíře (pouze u konkrétních expresivních výrazů), zato u Jana Macheje všude v dialozích. Ovšem i přes tyto odlišnosti je při konfrontaci obou překladů na první pohled zřejmé, že si jsou až nápadně podobné. Souvětí a věty bývají často úplně stejně vystavěny, rozděleny nebo spojeny oproti originálu, objevují se stejné výrazy a obraty a často narazíme na dlouhé pasáže, které jsou takřka identické, s rozdílem několika výrazů. Tento jev se objevuje po celé délce povídky, uvedené příklady nejsou zdaleka jediné. Zejména je tento jev patrný u neobratně přeložených pasáží, stejná nesrovnalost se opakuje u obou překladatelů. Vzhledem k tomu, že překlad téhož díla od různých překladatelů nemůže být nikdy stejný, protože jazyková a stylistická vybavenost je individuální, a to zejména u překladatelů různé generace, lze ze srovnání obou překladatelů usoudit, že J. Machej s velkou pravděpodobností pracoval na základě překladu K. Uhlíře. Změna proběhla především v modernizaci lexika.

Příklady stejně rozdělených souvětí:

De manera que al final me he ido de la pieza, pero antes ha pasado una de esas cosas que tienen que pasar – ésa u otra parecida - y es que cuando me estaba despidiendo de Dédée y le daba la espalda a Johnny he sentido que algo ocurría, lo he visto en los ojos de Dédée y me he vuelto rápidamente (porque a lo mejor le tengo un poco de miedo a Johnny, a este ángel que es como mi hermano, a este hermano que es como mi ángel) y he visto a Johnny que se ha quitado de golpe la frazada con que estaba envuelto, y lo he visto sentado en el sillón completamente desnudo, con las piernas levantadas y las rodillas junto al mentón, temblando pero riéndose, desnudo de arriba a abajo en el sillón mugriento. (Cortázar: 1983: 263) Vs. KU: Nakonec jsem se přece jen dostal z pokoje, ale předtím se ještě stalo něco, k čemu musí vždycky dojít (ať už se stane přímo tohle nebo něco podobného). Když jsem se loučil s Dédée a obrátil se k Johnnymu zády, uvědomil jsem si, že se něco děje. Zpozoroval jsem to Dédée na očích a rychle jsem se otočil (mám z Johnnyho patrně trochu strach, z té andělské bytosti, která jako by byla mým bratrem; mám strach z tohoto svého bratra, jenž jako by byl mým andělem). Viděl jsem, že Johnny se sebe strhl příkrývkou a zůstal v křesle úplně nahý. Kolena měl přitažena k bradě, třásl se, ale přitom se smál a seděl v ušmudlaném

křesle, jak ho pánbůh stvořil. (Cortázar: 1966: 19-20) Vs. JM: Takže jsem nakonec odešel. Předtím se však přihodilo cosi, co se stejně, tak či onak, zkrátka muselo stát. Když jsem se totiž loučil s Dédée a stál přitom k Johnymu zády, cítil jsem, že se něco děje. Zpozoroval jsem to Dédée na očích a rychle jsem se otočil (z Johnyho, z toho anděla, který je jako můj vlastní bratr, z toho vlastního bratra, který je jako můj anděl, mám možná tak trochu strach). A co nevidím: Johny ze sebe strhl deku, do níž se ještě před chvílí choulil, a zůstal v křesle úplně nahý. Nohy zdvihl tak, že mu kolena podpírala bradu, a třásl se, a přitom se chichotal a seděl v ušmudlaném křesle, jak jej pánbůh stvořil. (Cortázar: 2013: 26)

Vaya a saber si Amorous no resulta el testamento del pobre Johnny; y en ese caso, mi deber profesional... (Cortázar: 1983: 278) Vs. KU: Kdo ví, jestli se Amorous nakonec nestane závětí chudáka Johnyho. Je tedy mou profesionální povinností... (Cortázar: 1966: 36) Vs. JM: Kdo ví, jestli se Amorous nakonec nestane závětí chudáka Johnyho. A tudíž je mou profesionální povinností... (Cortázar: 2013: 46)

Příklady prakticky stejných pasáží, místy oba překlady stejným způsobem kontrastují s originálem:

He querido saber algo más de la sesión, pero a Johnny le basta ese desborde de orgullo. Casi enseguida se ha puesto a hablar con Marcel del programa de esta noche y de lo bien que les caen a los dos los flamantes trajes grises con que van a presentarse en el teatro (Cortázar: 1983: 270) Vs. KU: Chtěl jsem se dozvědět něco víc o včerejší nahrávce, ale Johnny se spokojil jen s tímhle výlevem hrdosti. Vzápětí se dal s Marcelem do řeči o programu na dnešní večer a jak jim oběma bezvadně padnou zbrusu nové šedivé obleky, ve kterých vystoupí v divadle. (Cortázar: 1966: 27) Vs. JM: Chtěl jsem se dozvědět víc o včerejší nahrávce, ale Johny se spokojil jen s tímhle výlevem hrdosti. Vzápětí se dal s Marcelem do řeči o programu na dnešní večer a jak jim oběma padne zbrusu nový šedivý oblek, v němž vystoupí v divadle. (Cortázar: 2013: 36)

Y se han vuelto a reír a gritos, y Johnny ha considerado conveniente correr por el estudio dando grandes saltos de contento. (Cortázar: 1983: 271) Vs. KU: Znovu se hlučně rozesmáli a Johnny uznal za vhodné pobíhat po ateliéru a skákat samou spokojeností (Cortázar: 1966: 28) Vs. JM: A znovu se nahlas rozesmáli a Johny uznal za vhodné pobíhat po ateliéru a skákat samou radostí. (Cortázar: 2013: 38)

Me ha empezado a inquietar la cara de Johnny, su excitación. Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque

vamos a acabar todos locos.) (Cortázar: 1983: 284) Vs. KU: Výraz Johnnyho tváře, jeho rozrušení mě začalo znepokojovat. Je stále obtížnější přimět ho, aby mluvil o džezu, o svých vzpomínkách, o svých plánech. Je stále obtížnější přivést ho zpět ke skutečnosti. (Zpět ke skutečnosti. Sotva jsem napsal tahle slova, dělá se mi z nich nanic. Johnny má pravdu. Tohle přece nemůže být skutečnost. Není možné, aby byla skutečnost, když je někdo džezovým kritikem. To by potom znamenalo, že nás někdo vodí za nos. Zároveň však není možné nechat se unášet Johnnyho úvahami, protože takhle bychom všichni skončili v blázinci.) (Cortázar: 1966: 41) Vs. JM: Výraz Johnnyho tváře a jeho rozrušení mě začaly znepokojovat. Je čím dál těžší ho přimět, aby se rozhovořil o džezu, o svých vzpomínkách, o svých plánech. Je stále obtížnější přivést ho zpět ke skutečnosti. (Zpět ke skutečnosti. Sotva jsem tohle napsal, zvedá se mi žaludek. Johnny má pravdu. Tohle přece nemůže být skutečnost. Není možné, aby byla skutečnost to, že je někdo jazzovým kritikem. Pokud by to tak totiž bylo, někdo by nás vodil za nos. Zároveň však není možné nechat se takhle unášet Johnnyho úvahami, protože takhle bychom všichni skončili v blázinci.) (Cortázar: 2013: 52)

Y nadie lo sabe, ni siquiera Johnny. Uno no puede confesarle cosas así a Johnny, como las confesaría a un hombre realmente grande, al maestro ante quien nos humillamos a cambio de un consejo. ¿Qué mundo es este que me toca cargar como un fardo? ¿Qué clase de evangelista soy? (Cortázar: 1983: 290) Vs. KU: Nikdo o tom neví, dokonce ani Johnny. S něčím takovým se člověk Johnnymu nemůže svěřit, jako by se svěřil opravdu velikému člověku, učiteli, před nímž se pokoříme a dostane se nám za to rady. Co je to za svět, který musím brát na sebe jako břímě? Jaký jsem to evangelista? (Cortázar: 1966: 47-48) Vs. JM: A nikdo o tom neví, dokonce ani Johnny. Johnnymu se s něčím takovým nemůžeme svěřit, jak bychom se svěřili opravdu velikému člověku, učiteli, před kterým se pokoříme, za což se nám dostane rady. Co je to za svět, jež musím brát na sebe jako břímě? Jaký jsem to evangelista? (Cortázar: 2013: 47-48)

Una rabia sorda y que no va contra Johnny, más bien como cuando se ha hecho el amor toda una tarde y se siente la necesidad de una ducha, de que el agua y el jabón se lleven eso que empieza a volverse rancio, a mostrar demasiado claramente lo que al principio... (Cortázar: 1983: 302-303) Vs. KU: Je to temná zloba, ne však na Johnnyho. Je to spíš, jako když jsme celé odpoledne strávili milováním a cítíme potřebu se osprchovat, aby voda a mýdlo spláchly něco, co začíná být žluklé a příliš zřetelně už zjevuje to, co zpočátku... (Cortázar: 1966: 60) Vs. JM: Jakási temná zloba, ne však na Johnnyho, je to spíš, jako bychom celý večer strávili milováním a cítili potřebu se osprchovat, aby voda a mýdlo spláchly něco, co už začíná žluknout a příliš zřetelně už zjevuje to, co zpočátku... (Cortázar: 2013: 72)

Následující příklad poukazuje na výraz patrně přejatý z Uhlířova překladu. Jedná se o velmi neobvyklý výraz a v dnešní době už zastaralý. Souvětí je navíc u obou překladů stejným způsobem rozděleno na menší celky:

KU: Nakonec celý ten zmatek jako vždy urovnala Tica. Sedla si s **bohorovným klidem** k našemu stolu, přistrčila Johnnymu židli a zcela nenásilně mu položila ruku na rameno. (Cortázar: 1966: 54) Vs. JM: Nakonec celou tu šlamastyku dala jako vždy do pořádku Tica. S **bohorovným klidem** se posadila k našemu stolu, přistrčila Johnnymu židli a nenásilně mu položila ruku na rameno (...). (Cortázar: 2013: 66) Originál: Como siempre, ha sido Tica la que ha arreglado el lío sentándose con su **gran tranquilidad** en nuestra mesa, arrimando una silla del lado de Johnny y poniéndole la mano en el hombro (...). (Cortázar: 1983: 296)

Lepší překladatelská řešení Kamila Uhlíře, v porovnání s verzí Jana Macheje:

Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores. (Cortázar: 1983: 265) Vs. KU: Když si něčím nejsme příliš jisti, je dobře vymyslet si nějaké povinnosti, které nám pak poslouží jako plováky. (Cortázar: 1966: 22) Vs. JM: Když si něčím nejsme příliš jisti, je dobré si vymyslet úkoly, kterými se obepneme jako záchrannými kruhy. (Cortázar: 2013: 31)

Ajenjo (Cortázar: 1983: 301) vs. KU: absint (Cortázar: 1966: 58) vs. JM: pelyněk (Cortázar: 2013: 71): - *El nombre de la estrella es Ajenjo* – está diciendo Johnny, y de golpe oigo su otra voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido? Inquieto, me bajo del pretil, lo miro de cerca. Y el nombre de la estrella es Ajenjo, no hay nada que hacerle. (Cortázar: 1983: 301)

Rara modestia, en verdad, a esa hora de la noche. Este Johnny... (Cortázar: 1983: 306) Vs. KU: Na mou duši, tohle je podivná skromnost, takhle pozdě v noci. Ten Johnny má ale nápady... (Cortázar: 1966: 63) Vs. JM: Vskutku podivná skromnost, jen co je pravda, a ještě takhle pozdě v noci. Ten Johny má ale věci... (Cortázar: 2013: 76)

Příklady lepších překladatelských řešení u Jana Macheje, v porovnání s verzí Kamila Uhlíře:

Chuleta (Cortázar: 1983: 275) vs. KU: řízek (Cortázar: 1966: 32) vs. JM: kotleta (Cortázar: 2013: 42)

La cara gris, sabes, y de cuando en cuando como un escalofrío. (Cortázar: 1983: 277) Vs. KU: Obličej úplně šedivý, chápeš?, a co chvíli jako by jím třásla zimnice (Cortázar:

1966: 34). Vs. JM: Tvář měl, člověče, úplně popelavou a co chvíli jím třásla zimnice. (Cortázar: 2013: 43)

Le caen las lágrimas y se las bebe. (Cortázar: 1983: 258) Vs. KU: Po tvářích mu stékají slzy do úst a stále se přitom směje. (Cortázar: 1966: 14). Vs. JM: Po tvářích mu stékají slzy, olizuje si je a nepřestává se smát. (Cortázar: 2013: 20)

Baby soplándome en la oreja su admiración por Johnny y lo bueno que sería llevarlo a un sanatorio para que lo desintoxicaran. (Cortázar: 1983: 295) Vs. KU: Baby mi bude šeptat do ucha, jak se Johnnymu obdivuje a jak by to bylo pěkné, kdyby ho odvezla někam do sanatoria, aby ho vyléčili z následků omamné drogy. (Cortázar: 1966: 52) Vs. JM: Baby mi bude šeptat do ucha, jak Johnnyho obdivuje a jak by bylo skvělé odvézt ho do sanatoria na odvykací kúru. (Cortázar: 2013: 65)

Por ejemplo el vestido rojo de Lan – está diciendo Johnny –. Y en todo caso aprovechar las novedades de esta noche para incorporarlas a una nueva edición; no estaría mal. Tenía como un olor a perro – está diciendo Johnny – y es lo único que vale en ese disco. (Cortázar: 1983: 300) Vs. KU: *Například ty červené šaty, co měla Lan na sobě – říká Johnny. Rozhodně by nebylo marné využít toho, co se dnes dozvím, a začlenit to do nového vydání. Připomínalo to něco podobného, jako když je cítit psa – říká Johnny – a jen to má na té desce cenu.* (Cortázar: 1966: 57) JM: *„Například Laniny rudý šaty,“ říká Johnny. Každopádně by nebylo vůbec od věci využít toho, co se dnes dovím, a zařadit to pak do nového vydání. „Jako skunk smrděly,“ říká Johnny, „a to je to jediný, co na tý desce za něco stojí.“* (Cortázar: 2013: 70)

5.2 Román Nebe, peklo, ráj v překladu Vladimíra Medka

Román *Rayuela* jsme si již představili v kapitole 2.2.3. Toto své vrcholné dílo napsal Julio Cortázar v Paříži, ale první vydání vyšlo v Buenos Aires v říjnu 1963 v nakladatelství Pantheon Books. Hned od prvního okamžiku se stal román bestsellerem a tvoří jeden z pilířů literatury hispanoamerického boomu. Pro svou jedinečnost je dodnes tento román považován za „jeden z nejvýznamnějších románových experimentů dvacátého století“ (Kratochvíl: 2001: 8).

Do češtiny tento román přeložil již zmiňovaný Vladimír Medek a poprvé u nás vyšel již v roce 1972 pod názvem *Nebe, peklo, ráj* v nakladatelství Odeon. V sedmdesátých letech, kdy do Československa mnoho španělské literatury nepřicházelo, byla latinskoamerická literatura stále něčím novým, neprobádaným, a Julio Cortázar mohl být díky své levicové politické orientaci u nás překládán. I přesto však toto vydání bylo poznamenáno řadou cenzorských změn, o nichž budeme hovořit

v následujících podkapitolách. Kniha vyšla v nízkém nákladu pouhých 2000 výtisků a velmi brzy byla stažena z oběhu pro podezřelé novátorství. Druhé, revidované vydání románu vyšlo až roku 2001 v nakladatelství Mladá fronta. Sám Vladimír Medek po sobě překlad znovu zrevidoval a doplnil části odstraněné tehdejší cenzurou.

5.2.1 Překladatelsky problematické prvky

Vzhledem k propracovanosti a vysoké jazykové úrovni díla narazí čtenář na řadu problematických pasáží, výrazů či jevů, které jsou jen velmi obtížně nebo vůbec ekvivalentně převeditelné do češtiny. K tomu se přidává ještě řada obtížných elementů z oblasti reálií a filosofických až metafyzických myšlenek, které Cortázar do svého románu vkládá, takže lze s jistotou prohlásit, že *Rayuela* bude překladatelským oříškem. Zejména pak při překladu do češtiny, do jazyka vycházejícího z jiné skupiny jazyků než jsou románské, systémově tedy velmi odlišného od španělštiny. K náročnosti textu ještě přispívá fakt, že autorem je Latinoameričan, který hovoří jinou variantou španělštiny, než je ta z Pyrenejského poloostrova, jež je u nás daleko více rozšířená. Román *Rayuela* je ideově a jazykově náročné dílo i pro rodilého mluvčího španělštiny, takže zde platí dvojnásob, co vždy tvrdil Jiří Levý: překladatel musí být především dobrým čtenářem (Levý: 2012: 50). Překladatel románu je však velmi dobrý překladatel Vladimír Medek, „značka kvality“, jak jej označuje M. Uličný (Uličný: 2005: 91). Hned jeho první překlad *Nebe, peklo, ráj* sklidil velký úspěch, ačkoliv kvůli nízkému nákladu jen v omezeném kruhu čtenářů. Nedostatky, které se v prvním vydání objevily, ať už vinou cenzury, nepochopení nebo neznalosti reálií, překladatel po vlastní důkladné revizi pro nové vydání opravil.

V následující části jsem na základě čtení originálu shromáždila jevy, které by mohly být překladatelsky zajímavé nebo nabízet více možných řešení a které se v průběhu románu opakují. Pak jsem tyto jevy dohledala v Medkově překladu a na základě této konfrontace si můžeme udělat představu o kvalitě Medkova překládání a jeho překladatelských řešeních. Ke srovnání používám výhradně druhé, revidované vydání překladu.

Rozhodně nejpočetněji zastoupenou skupinu tvoří vulgarismy a hovorové výrazy. Ty jsou ve španělštině hojněji užívané než v češtině a při překladu je třeba zjemňovat, protože nadávky mají v češtině větší váhu než ve španělštině. V. Medek našel tu správnou rovnováhu, na rozdíl od v této oblasti expresivnějšího J. Macheje:

Cretinos (139) x pitomci (151)
 Qué imbécil (153) x to je ale pitomec (165)
 Madre mía (158) x bože (171)
 Qué joder (181) x ksakru (195), sakra (261), do prdele (264)
 Qué se vaya al quinto carajo (181) x ať si trhne nohou (196)
 Qué viejo idiota (183) x blbec jeden stará (198)
 Me dan ganas de romperte la cara (187) x mám chuť ti rozbít hubu (201)
 Una especie de lameculos metafísico (187) x takový metafyzický lízoprđ (201)
 Pobrecita, carajo (203) x ksakru, chudák děvče (217)
 Heráclito se había hecho enterrar en un montón de estiércol (221) x Herakleitos se
 dal zahrabat do sraček (237)
 Esto, vieja, ni Heráclito (224) x tohleto nesvedl ani Herakleitos, děvče (241)
 Pederatas (225) x teplouši (242)
 Vieja llorona (225) x ženská ubřečená (242)
 Estás bastante jodido con ese sol (245) x v tom slunci si to dost užiješ (262)
 La puta que te parió (345) x ty zkurvysynu jeden (366)
 Me cago en tu alma (346) x na to ti kašlu (366)
 Puñetera escalera (437) x zatracené schodiště (461)
 Coño (437) x hergot (461), ksakru (462)
 Alguien me está tocando el culo (438) x někdo tady po mně sahá (462)
 Maldita llave (462) x zatracený klíč (438)
 El viejo (438) x dědek (462)
 Pie hecho una mierda (438) x nohu mám nadranc (462)

Další výrazovou oblast, která je odlišná od češtiny, představují citoslovce. Při jejich překládání je potřeba se soustředit, jaký význam přenášejí a podle toho s nimi nakládat. Takto si s nimi poradil překladatel *Rayuely*:

Topitopitopi (139; la Maga při krmení dítěte) x Ťuťuťuťuťu (151)
 Chin chin (140; la Maga uklidňuje dítě) x ňu, ňu (152)
 Ni mamá, ni papá, ni papa rica ni pipí ni vuf vuf ni nada (165) x máma ani táta, ani pořádná kaše, ani čururú, ani puf puf, ani nic jiného (178)
 Y patatí y patatá (202) x atakdale, atakdale (217)

Se oía el gluglú (220) x bylo slyšet žbluňkání (237)

V románu se setkáme s celou řadou cizojazyčných pasáží a výrazů. Dřívější překladatelský úzus byl takové pasáže překládat, vysvětlovat nebo umisťovat jejich překlad do poznámek pod čarou, ale V. Medek se zachoval velmi moderně, pasáže ani výrazy z jiných jazyků nepřekládal a počítá, stejně jako J. Cortázar, se vzdělaným čtenářem, který buďto těmto jazykům rozumí, nebo si potřebné věci sám vyhledá. Vyskytují se zde francouzština (nejvíce zastoupená, část románu se odehrává v Paříži a ve skupině intelektuálů), angličtina, latina, italština, často se jedná o písňové texty, citáty nebo známé slovní obraty. Jazyky se také mezi sebou nezřídka prolínají. Takto cizojazyčné pasáže působí zakomponované do českého překladu:

Kvůli téhle otázce přestal spát. Oblomove, *cosa facciamo?* (39)

Představil si tvář toho dobrého muže v robe de chambre z pátého poschodí, když mu s ledovým výrazem zabušil na dveře, *quelqu'un vous demande au téléphone.* (178)

O toi que voilà qu'as tu fait de ta jeunesse? Inkvizitor, na co všechno to děvče nepřijde... Jestli, tak inkvizitor sama sebe, et encore. (229)

Bavilo ho, že Emmanuèle mu přátelsky a úplně matter of fact rozepíná kalhoty (239)

Začal nadávat na Oliveiru, the bloody bastard, just another of his practical jokes I imagine, dis donc, tu vas me foutre la paix, toi, Paříž je pořád je tohle, hergot, jedno zatracené schodiště za druhým, jestli mu tu něco leze krkem, tak to je tohle. (461)

Už to bude, začíná se otáčet, Jin, samozřejmě, stars fell in Alabama, pravou nohu mám nadranc, ještě jednu zápalku, je tu hrozná tma, ou qu'elle est, la minuterie? (462)

Dále jsou pro překlad slovní hříčky. Překladatel si s nimi poradil následovně:

La medusa chupando solapada, la medusa solando chulapada (214) x medúza, která potají saje, medúza, která satají poje (229–230)

Pensar es el resultado de la interacción de unos ácidos de cuyo nombre no quiero acordarme. *Acido, ergo sum.* (452) x Myšlení je výsledkem vzájemného působení jakýchsi kyselin, jejichž jméno jsem již zapomněl. *Kyselím, tedy jsem.* (477)

Další nedílnou součástí románu jsou reálie (ve většině případů latinskoamerické) a jejich překlad:

Encendiendo un Gauloise (140) x zapálila si gauloisku (152)

Pava (159) x konvička (171)

Canadiense (158) x bunda (171): bunda je příliš obecná, vhodnější by byla kanadanka, protože se jedná o konkrétní typ bundy

Caña (159) x pálenka (171): v kastilské španělštině se výrazem caña označuje pivo

Rayuela (224) x panák (241)

Particulares livianos (245) x lehké cigarety, nejlépe Particulares (262)

Yerba (246) x maté (264)

Jipijapa (265) x slamák (283)

Asado de tira (362) x pečená žebra (384)

Vzhledem k tomu, že autorem románu je Argentinec, najdeme v díle celou škálu latinskoamerických výrazů, které se ve Španělsku nepoužívají, nesou jiný význam nebo jsou nesrozumitelné. Tato pasáž také souvisí s problematikou reálií:

Linda (161) x miláčku (174)

Tricota (165) x vesta (178)

Plata (187) x peníze (201)

Chicotazo (245) x plesnutí (262)

Che (246) x kamaráde (264), člověče (594)

Pibe (249) x člověče (266)

Yesquero (438) x zapalovač (462)

Pamemas (451) x třesky plesky (475)

Macaneo (450) x žvásty (475)

Ñato (569) x panáčku (593)

Zejména pro Argentinu je při oslovování typické tzv. *voseo*. Základní rozdíl od normativní španělštiny spočívá v užití osobního zájmena „vos“ (vy, 2. os. pl), které označuje plurál, ve významu zájmena „tú“ (ty) pro druhou osobu singuláru. Současně se také také zakončení slovesa pro tuto osobu a jeho podoba neodpovídá žádné ze

standardních španělských forem. Nutno podotknout, že v Latinské Americe existuje více tipů jazykového jevu voseo, ale v každém případě se jedná o neformální formu oslovení. Tento pro Ameriku příznačný jazykový jev je bohužel do češtiny nepřeložitelný, takže český čtenář odlišný způsob mluvy nezaznamená:

Sos dostoevskianamente asqueroso y simpático a la vez, una especie de lameculos metafísico. Cuando te sonreís así uno comprende que no hay nada que hacer. (...) Vos sos como yo, y por eso no me vas a pegar. (187) Vs. Ty jsi takový metafyzický lízoprđ, odporný a sympatický zároveň, jako postavy z Dostojevského. Když se takhle usměješ, člověk pochopí, že se nedá nic dělat. (...) Ty jsi jako já, takže mi nenařekuješ. (201)

–Armá un paquete y mel o tirás. (...) –Lo malo en vos–dijo traveler–es que cualquier problema lo retrotraerás a la infancia. Ya estoy harto de decirte que leas un poco a Jung, che. Y mirá que la tenés con el cortaplumas ese, cualquiera diría que es un arma interplanetaria. (245) Vs. „Uděláš z toho balíček a hodíš mi ho.“ (...) „S tebou je ta potíž,“ řekl Traveler, „že se s každým problémem vrátíš do dětských let. Už mě omrzelo pořád ti vykládat, aby sis přečetl něco od Junga. Třeba s tím perořízkem toho naděláš, jeden by mýsl, že je to nějaká meziplanetární zbraň.“ (262)

Dále v díle narazíme na španělské idiomatické vazby:

Hecho una porquería (158) x zbědovaný (171): spíše špinavý

Ya está uno más harto de ellas que del quinto carajo (437) x jestli mu tu něco leze krkem, tak to je tohle (461): zde idiom nebyl přeložen

Y así vamos y que nos echen un galgo (501) x a tak to jde pořád dál, a kde to jednou vezme konec (526)

Objevují se i pasáže se sexuální tematikou:

Ya deben haber hecho el amor como gatos (158) x určitě se mrouskali jako kočky (170)

Se han revolcado toda la noche (159) x pelešili se celý večer (171)

Zajímavé je Medkovo nakládání s vlastními jmény; ta, která nemají v češtině snadný ekvivalent, nechává v původním tvaru (většina vlastních jmen), a některá překládá. Současný překladatelský úzus je však originální jména neměnit, pokud to není z významového hlediska pro dílo potřeba:

La Maga (19) x Bosorka (21): v tomto případě byl překlad jména spíše na škodu
Lucía (153) x Lucie (165)
Oscuro (225) x Pochmurný (243)

Španělskou poezii a písňové texty V. Medek velmi obratně překládá:

La guitarra en el ropero / para siempre está colgada... nadie en ella toca nada / ni hace sus cuerdas sonar (188) x kytara vzadu ve skříni / navždycky visí už a mlčí... nikdo ji už nerozezvučí / a nesáhne do jejích strun (202)

Lo corrieron de atrás, lo corrieron de atrás, le metieron un palo en el cúúulo. ¡Pobre señor! ¡Pobre señor! No se lo pudo sacar. (Bis). (271)	Postavili se za něj, postavili se za něj a strčili mu do zadnice hůůůl. Chudáček pán! Chudáček pán! Nemoh ji vytáhnout. (Bis) (289)
--	--

Dalším charakteristickým rysem Cortázarova psaní jsou jazykové variace. Až na výjimky byl jejich překlad do češtiny velmi důvtipný:

La noticia corriócomounreguero depólvora (437) x zpráva se rozletěla jako blesk (437):
zde z nepochopitelných důvodů neproběhla žádná úprava

Los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de zapatillas (539)
x odstavce, v kterých se logika (logika šílenství?) nakonec oběsila na tkaničkách od bot (564)

La batalla de Actium con el Anschluss de *Austria* (las tres A tendrían posiblemente algo que ver en la elección o más probablemente la aceptación de esos momentos históricos) (539) x bitva u Actia s *Anschlussem* Adolfa Hitlera (při volbě těchto dějinných okamžiků, nebo spíš při jejich přijetí, sehrála zřejmě svou úlohu ona tři A) (564)

Velmi specifická je kapitola číslo 34. Skládá se vlastně ze dvou kapitol, její forma je nastavena tak, aby byla čtena ob řádek (což nám hned na první pohled naznačuje odsazení prvních dvou řádků), přičemž sudé řádky představují první část kapitoly a

liché druhou. Poslední odstavec kapitoly již rozdělený není, je společný oběma částem. Což spisovatelsky není nikterak těžká technika, ale naopak pro překladatele je obtížné, aby myšlenku jednoho řádku originálu vtěsnil do jednoho řádku překladu a vyvolaný efekt stejný. U této kapitoly vidíme jednu typografickou zvláštnost odlišnou od originálu – starší překlad kvůli lepší čitelnosti značí liché řádky kurzivou. Srovnání originálu s překladem:

En septiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una
de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos a
edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle algo así.
otra cosa extractora de Jerez tan acreditada como la mía; realicé
Pensar que se ha pasado horas entera devorando esta sopa fría y
los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé las bodegas y
desabrida, tantas otras lecturas increíbles, *Elle y France Soir*, los
sus existencias, y me fui a vivir a Madrid. Mi tío (primo carnal
tristes magazines que le prestaba Babs. *Y me fui a vivir a Madrid*,
de mi padre), don Rafael Bueno de Guzmán y Ataide, quiso al-
me imagino que después de tragarse cinco o seis páginas uno
bergarme en su casa; mas yo me resistí a ello por no perder mi...
(204)

Vs.

V listopadu 1880, několik měsíců po smrti svého
A podívejte se, co čte, román, špatně napsaný,
otce, jsem se rozhodl zanechat obchodů a postoupil jsem
a ještě ke všemu v takovém mizerném vydání; člověk se
je jiné vinařské firmě v Jérezu, těšící se stejně dobrému
jen ptá, jak jí něco takového může zajímat. Když si pomys-
jménu jako má vlastní; zpeněžil jsem všechny pohledávky,
lím, že dokázala celé hodiny hltat tuhleto vystydou,
u nichž to bylo možné, pronajal jsem pozemky, předal jsem
nechutnou polévku, a tolik jiného nemožného čtiva, *Elle*
své sklepy i zásoby v nich a přesídlil jsem do Madridu.
a *France Soir*, ty smutné magazíny, které jí půjčovala
Můj strýce (pokrevní bratranec mého otce), don Rafael
Babs. *A přesídlil jsem do Madridu*, po pěti šesti stránkách
Bueno de Guzmán y Ataide, mi nabídl přístřeší ve svém... (218)

Podskupinu Cortázarových jazykových variací tvoří hry s kultismy a slovníkovými výrazy:

Hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano y el clípeo y le hicieron tragar una clicca. Luego le aplicaron un clistel clínico en la cloaca, aunque clocaba por tan clivoso ascenso de agua mezclada con clinopodio, revolviendo los clisos como clerizón clorótico. (247) Vs. Znechuceni klientem a jeho klábosením, vyňali mu klišku a klíček a přiměli ho spolknout klikvu. Potom mu do kloaky zavedli klinický klystýr, i když při tom klopeném průtoku vody smíšené s klím klektal zuby a kroutil kladélkem jako klepouchý klerik. (264)

Podobným způsobem si autor pohrává i s fonetickou stránkou jazyka – zde fonetický přepis latinskoamerické výslovnosti. Zde musel překladatel vyvinout značnou kreativitu, protože čeština zaznamenává jen malé rozdíly ve výslovnosti oproti psanému jazyku:

–¿Ké bida no es tragedia? –Leyó Talita en excelente ispanoamerikano. (305) Vs. „Který život není tragedyje?“ řekla Talita bezvadnou špameričtinou. (323)

Stejným způsobem je komponovaná celá kapitola 69. Ukázka:

Ingrata sorpresa fue leer en «Ortografía» la notisia de aber fayasido en San Luis Potosí el 1.º de marso último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porke no teníamos notisia de ke se ayara en kama. Por lo demás, ya ase tiempo lo teníamos katalogado entre nuestros amigos los suisidas, i en una okasión se refirió «Renovigo» a siertos síntomas en él obserbados. (379) Vs. S nemilím překvapením sme f „Pravopisnosti“ četli správu, že 1. března toho roku f San Luis Potosí zemřel potplukovník (povíšený na plukovníka, abi ho dostali do víslužbi) Adolfo Ábila Sánčes. Bilo to překvapení, poněvač sme nevjeděli, že se nachází na smrtelném lúšku. Jinak sme ho uš delší dobu počítali do řat svých přátel sebevrahú a při jisté příležitosti se „Obnovina“ už zmínila o určitých příznacích, které u něj bili pozorovány. (402)

Další pro překlad velmi obtížnou část představují Horaciovy vnitřní reflexe. V průběhu celého románu, ne ovšem vždy, hlavní hrdina při svých úvahách přidává na začátek každého slova začínajícího samohláskou ve španělštině nevyslovené „h“, které se v mnohých slovech píše, ale nemá vlastní zvukovou složku. Což je při překladu do češtiny obzvláště těžké, protože náš hláskový systém je odlišný od španělského a české „h“ vyslovované je. Proto si překladatel s problémem poradil následovně, aby

jazykovou hříčku nějakým způsobem alespoň částečně kompenzoval. Využil k tomu střídání vokálů „y“ a „i“, jejichž použití nemá ve většině případů v češtině vliv na výslovnost:

Y lo importante de este ejemplo es que el hángulo es terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de Francisco I o en la batalla de Sinigaglia, algo hincalificablemente hasombroso. (93) Vs. A nejdůležitější na celém tom příkladě je, že ten úhel musí být velyce ostrý, musíte málem přimáčknot nos až na plátno, abí se ta změt' nesmislných čar proměnila v portét Františka I. nebo bytvu u Sinigaglie, v něco nevislovně podivuhodného. (102)

«Hojo, Horacio», hanotó Holiveira sentándose en el parapeto debajo del puente. (214) Vs. „Dej sy pozor, Horacio,“ pomyslyl sy Olyveyra, sedl si na zábradlí. (230)

Co je z jazykových variací pro román *Rayuela* nejpriznačnější, je *glygličtina* (glígligo), tedy Cortázarův smyšlený jazyk, jehož slova vycházejí ze skutečných, méně obvyklých, často slovníkových výrazů. Tato slova mají často změněné zakončení nebo předponu, vzniká tedy slovo bez samostatného významu a je na čtenářových asociacích, jak tato slova interpretovat. Vyznačují se především melodičností a libozvučností, a o to větší je tím pádem překladatelská výzva. Zde Vladimír Medek prokázal ohromný talent, překlad náročné glygličtiny je vskutku velmi zdařilý. Tímto jazykem se spolu dorozumívají Oliveira a la Maga a je v něm napsaná celá kapitola 68, která popisuje milostný akt mezi těmito postavami:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémisio y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiéndolo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de egromanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. (378) Vs. Sotva jí zchorobil neseň, nabíhal jí vlídánek a upadali do vodočin, divokých oboulin a vzrušujících příleků. Pokaždé, když se pokoušel obluzovat netavilky, zapléтал se do plačtivého rmutění a musel se zakřečet tváří k celínu; cítil, jak se vezerky pomalu začidlují, zavislují se a zedvělují, až se nakonec usadily jako námelatan úsladčelý, do kterého přikápli několik žilánek smušiliny. (401)

5.2.2 Cenzurované vydání z roku 1972 a revidovaná reedice z roku 2001

Jak již bylo zmíněno v úvodu kapitoly, překladu románu *Rayuela*, česky *Nebe, peklo, ráj*, se dostalo od téhož překladatele dvou odlišných vydání. První překlad do češtiny vyšel krátce po vydání originálu, tedy v roce 1972. Ne náhodou vyšel román v nakladatelství Odeon, které podle slov S. Rubáše mezi ostatními překladatelskými redakcemi ve své době vynikalo (Rubáš: 2013: 11). Do tohoto vydání zasáhla cenzura, především v sexuálně a politicky zabarvených pasážích, ve kterých byly nevhodné výrazy nahrazeny, vypuštěny, opsány nebo zjemněny. Vydavatelská cenzura a později autocenzura byla dvojího druhu, jak v rozhovoru uvádí J. Čermák, a právě z toho důvodu cenzura zasáhla nejvíce tyto dvě oblasti:

V beletrii bylo tabu všechno, co bylo nepokrytě kritikou marxismu a komunismu, tábora socialismu, tamější i domácí politiky a podobně. Druhý mantinel představovala dosti pokrytecky požadovaná ochrana našeho lidu před nemravností a vulgaritou, jakožto nebezpečnou nákazou ze strany buržoazního kapitalismu. (Rubáš: 2013^a: 34)

Politika tehdejšího československého režimu do vydání zasáhla dokonce natolik, že v tiráži je uvedeno pouze jméno redaktora, hispanisty a překladatele Eduarda Hodouška, a nikoliv už jméno překladatele (Vladimíra Medka) a autora doslovu (Kamila Uhlíře). Stojí zde pouze „Přeloženo ze španělského originálu *Rayuela* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2. vydání 1965)“. O tehdejší nakladatelské a cenzorské praxi v nakladatelství Odeon vypráví jeho dlouholetý redaktor, vedoucí hispánské sekce a šéfredaktor Josef Čermák. Prostřednictvím rozhovoru s ním se dozvídáme, proč je údaj v tiráži *Nebe, peklo, ráj* v této podobě:

Existovaly seznamy konkrétních povolených a zakázaných spolupracovníků? Kdo určoval, že jeden smí a jiný nesmí?

To se neví, protože na papíře nic nebylo. Přicházelo to ve vlnách. Sdělovalo se to důvěrně ředitelům po telefonu nebo při osobních schůzkách. Vždy bylo okamžitě informováno ministerstvo kultury a to pak vedlo zákaz bedlivě v pozornosti. Všimněte si, že někde je v tiráži uvedeno pouze „přeloženo z angličtiny“ a chybí tam jméno překladatele. To se stávalo, když k zakazu došlo v době, kdy kniha byla už ve výrobě. Dodnes to ztěžuje práci bibliografům. (ibid: 32)

Podobně se o zákazech a nakladatelské praxi v rozhovoru vyjadřuje i herec a překladatel Rudolf Pellar:

Ne, to samozřejmě nebylo oficiální. To prostě jen měla ta nakladatelství nebo rozhlas pokyn. Ale to šlo všechno, jak se říkalo, per hubam, nikde nebyly žádné písemné pokyny. Nebo vlastně byly, vím, že v rozhlasu byl nějaký seznam, který byl v trezoru, a na tom byli lidi, který v rozhlasu nesměj. (...)Řekli nám prostě: Vy nesmíte a hotovo. Oni taky neměli nic písemně. To prostě ten Pilař nebo někdo takový na ústředním výboru rozhodl – tohle jsou nežádoucí lidi. A konec. Nic oficiálně, nic písemně, nic. Nesmí a hotovo. (Šustrová: 2008: 215)

Od J. Čermáka a R. Pellara se dozvídáme, že tím pádem i Vladimír Medek a Kamil Uhlíř patřili od 70. let k nežádoucím osobám a že román *Nebe, peklo, ráj* v Medkově překladu a bez nutnosti „pokrytí“¹⁶ jeho jména jiným překladatelem vyšel opravdu na poslední chvíli. J. Kratochvil toto vydání popisuje v předmluvě k druhému vydání jako téměř tajnou událost a že román vyšel v tak malém nákladu, že bylo velmi obtížné se ke knize dostat (Kratochvil: 2001: 8). Byl také velmi brzy stažen z oběhu, protože byl politicky jako „každý experiment čímsi ideologicky podezřelým“ (ibid: 8).

Druhé vydání, tentokrát pod nakladatelstvím Mladá fronta, proběhlo po téměř třiceti letech (2001) bez jakýchkoliv potíží. Politická a společenská situace byla naprosto odlišná a Cortázarova tvorba, po vydání několika povídkových sbírek, byla českému čtenáři již známá. Cenzurní zásahy a chyby způsobené neporozuměním překladatel zrevidoval a nahradil. Román byl opět publikován pod názvem *Nebe, peklo, ráj*, předmluvu napsal již několikrát citovaný Jiří Kratochvil, autorkou doslovu je hispanistka a překladatelka Hedvika Vydrová a práce odpovědné redaktorky se zhostila Anežka Charvátová.

¹⁶Antonín Přidal v rozhovoru pro *Slovo za slovem* vypovídá: „'Pokrývat' znamenalo půjčovat své jméno někomu, kdo svoji práci nesměl podepsat, protože byl zapsán do seznamu lidí politicky zavržených, názorově nepoddajných a pro veřejný život nežádoucích. Občan takto oceňovaný se zpravidla nemohl skrýt ani za vymyšlený pseudonym a musel předstírat, že se svou publikovanou prací nemá nic společného. Jeho 'pokrývačem' nebo 'pokrývačkou' se mohla stát osoba, jejíž jméno zatím na černé listině nebylo a jejíž dobrá vůle se nezalekla konspiračních nesnází; s ní uzavřelo vydavatelství nebo divadlo nebo jiné pracoviště smlouvu, na ni se obracelo v oficiální korespondenci, jí posílalo korektury, autorské výtisky, pozvánky a honoráře, její jméno bylo vytištěno v tiráži, na plakátech a v programech, uváděno v recenzích, zanášeno do katalogů.“ (Rubáš: 2013: 14)

5.2.3 Srovnání

O tom, v čem a proč se od sebe dvě česká vydání *Rayuely* lišila, jsme si vysvětlili v předchozích podkapitolách. Tato kapitola si klade za cíl ukázat praktické případy toho, kde a k jakým změnám ve vydání z roku 2001 oproti vydání z 1972 došlo.

Nejvíce byly pochopitelně vzhledem k jejich četnosti cenzurovány pasáže obsahující sexuální tematiku a vulgaritu. Byly buď obejity, nebo nahrazeny, nebo úplně vypuštěny:

Orig.: Ver a un hombre que orinaba aplicadamente hasta el momento en que, apartándose de su compartimiento, giraba hacia mí y me mostraba, sosteniéndolo en la palma de la mano como un objeto litúrgico y precioso, un miembro de dimensiones y colores increíbles. (24) Vs. 1972: Uvidím člověka, který soustředěně močí až do okamžiku, kdy vystoupí ze svého oddílu, tu věc neuvěřitelných rozměrů a barev, drží ji na dlani jako nějaký vzácný bohoslužebný předmět. (21) Vs. 2001: Uvidím člověka, který soustředěně močí, potom však odstoupí od své mušle, otočí se ke mně a ukáže mi úd neuvěřitelných rozměrů a barev, drží ji na dlani jako nějaký vzácný bohoslužebný předmět. (27)

Orig.: ¿Vos te acostaste con un hombre, Horacio? (40) Vs. 1972: Tys už miloval nějakého muže, Horacio? (38) Vs. 2001: Tys už se vyspal s chlapem, Horacio? (45)

Orig.: En una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Parsifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica. (43-44) Vs. 1972: Po celou dlouhou noc, o které se pak je zřídka zmiňovali, proměnil ji v Parsifae, laskal ji nejrůznějšími způsoby a požadoval od ní naprosté oddání i součinnost, povýšil ji na souhvězdí, svíral ji v pažích, až cítil její pulsující krev, sál všechna místa jejího těla a potom ji přitáhl k sobě, vrcholně vzrušenou v onom nejvyšším stupni poznání, jaké může poskytnout ženě jenom muž, rozjitřil ji celým svým tělem a stony, vyprázdnil ji do nejposlednějšího zbytku jejich velkolepých sil. (43) Vs. 2001: po celou dlouhou noc, o které se pak jen zřídka zmiňovali, proměnil ji v Parsifae, otočil si ji a pomiloval ji jako chlapce, poznal ji a chtěl po ní služby nejubožejší běhny, povýšil ji na souhvězdí, svíral ji v pažích, až cítil krev, napojil ji semenem, které vytéká z úst jako výzva Logu, lízal jí temný podbřišek a zadnici a potom ji přitáhl k sobě a pomazal ji výměškem jejího vlastního těla v onom nejvyšším stupni poznání, jaké může

poskytnout ženě jedině muž, rozjitřil ji kůží a vlasy a slinami a stony, vyprázdnil ji do posledního zbytku jejich velkolepých sil. (50)

Orig.: 1972: A potom vyšlehnutí trubky, žlutý ohňostroj trhal vzduch a rozkošnický se pohyboval sem a tam. (65) Vs. 2001: a potom vyšlehnutí trubky, žlutý úd trhal vzduch a rozkošnický se pohyboval sem a tam. (72-73)

Orig.: Le hacía gracia que amigablemente y de lo más matter of fact la mano de Emmanuèle lo estuviera desabotonando, y poder pensar al mismo tiempo que quizá el Oscuro se había hundido en la mierda hasta el cogote sin estar enfermo, sin tener en absoluto hidropesía, sencillamente (...) como por razones de elemental higiene hubiera condenado que Emmanuèle se echara poco a poco sobre su amigo borracho y con una lingua manchada de tanino le lamiera humildemente la pija, sosteniendo su comprensible abandono con los dedos y murmurando el lenguaje que suscitan los gatos y los niños de pecho, por completo indiferente a la meditación que acontecía un poco más arriba, ahincada en un menester que poco provecho podía darle. (222-223) Vs. 1972: Bavilo ho, že Emmanuele se ho přátelsky a úplně matter of fact drží a on přitom nerušeně uvažuje o tom, že Pochmurný se možná pohroužil až po krk do hnoje a nemocný vůbec nebyl, netrpěl žádnou vodnatelností. Udělal to jen proto, aby (...) stejně jako by z důvodů základní hygieny odsoudil Emmanuèle, která si teď pomalu lehala ke svému opilému společníkovi, pokorně sesunula hlavu až k jeho hrudi a něco si mumlala v řeči, jakou se mluví na kočky a na děti u prsu, vůbec jí nezáleželo na úvahách, které vířily o kousek výš, tak byla zabrána do úkonu, z kterého sama mnoho mít nemohla. (237) Vs. 2001: Bavilo ho, že Emmanuele mu přátelsky a úplně matter of fact rozepíná kalhoty a on přitom nerušeně uvažuje o tom, že Pochmurný se možná pohroužil až po krk do sraček a nemocný vůbec nebyl, netrpěl žádnou vodnatelností, udělal to jen proto, aby (...) stejně jako by z důvodů základní hygieny odsoudil Emmanuèle, která si teď pomalu lehala ke svému opilému společníkovi a jazykem červeným od taninu mu pokorně olizovala úd, prsty se mu snažila odpomoci od pochopitelné zvadlosti a něco si přitom mumlala v řeči, jakou se mluví na kočky a na děti u prsu, vůbec jí nezáleželo na úvahách, které vířily o kousek výš, tak byla zabrána do úkonu, z kterého sama mnoho mít nemohla. (239)

Orig.: Oliveira abría los ojos y veía las piernas del vigilante contra las suyas, ridículamente desabotonado y con una botella vacía rodando bajo la patada del vigilante, la segunda patada en el muslo, la cachetada feroz en plena cabeza de Emmanuèle que agachaba y gemía, sin saber cómo de rodillas, la única posición lógica para meter en el pantalón lo antes posible el cuerpo del delito reduciéndose prodigiosamente con un gran espíritu de colaboración para dejarse encerrar y abotonar, y realmente no había pasado nada. (223) Vs. 1972: Oliveira otevřel oči a viděl nad sebou strážníkovy nohy, šaty měl směšně rozepjaté a po zemi se kutálela prázdná láhev, jak do ní strážník kopl, druhý kopanec do stehna a

mlaskavá facka Emmanuèle do tváře, žena se skrčila a zaskučela, ani nevěděl, jak se octl na kolenou, v jediné logické poloze, jak zamaskovat rozpaky a celou situaci, celý se přitom scvrkával, jako by mu něco ze všech sil pomáhalo, aby se honem dal do pořádku, opravdu se nic nestalo. (238-239) Vs. 2001: Oliveira otevřel oči a viděl nad sebou strážníkovy nohy, kalhoty měl směšně rozeprté a po zemi se kutálela prázdná láhev, jak do ní strážník kopl, druhý kopanec do stehna a mlaskavá facka Emmanuèle do tváře, žena se skrčila a zaskučela, ani nevěděl, jak se octl na kolenou, v jediné logické poloze, v níž se dal co nejrychleji zastrčit zpátky do kalhot corpus delicti, který se zázračně scvrkával, jako by chtěl spolupracovat a dát se honem zase zavřít a zapnout, opravdu se nic nestalo. (240)

Orig.: Con una mano lejanísima y libre le acariciaba el vientre, iba y venía por los muslos, jugaba con el vello. (...)Se preguntó si también haría eso con su amiga, la madre del chico. (...)No, no le gustaba hacer eso con su amiga. (458-459) Vs. 1972: Volnou rukou, jakoby velice vzdálenou, ho hladila po těle, přejížděla mu po zarostlé hrudi, pohrávala si s jeho ochlupením. (...)Napadlo ji, jestli se tak chová i ke své přítelkyni, matce toho dítěte. (...)Ne, ke své přítelkyni se takhle nechoval. (477-478) Vs. 2001: Volnou rukou, jakoby velice vzdálenou, ho hladila po břiše, přejížděla mu po stehnech, pohrávala si s jeho ochlupením. (...)Napadlo ji, jestli to tak dělá i se svou přítelkyní, matkou toho dítěte. (...)Ne, se svou přítelkyní to takhle dělal nerad. (483-484)

Orig.: Para acercar los labios a los suyos, tocar con la lengua esa ligera llama rosa que titilaba rodeada de sombra, y después, como hago ahora con vos, le iba apartando muy despacio los muslos. (...)todo se resume alfa y omega, coquille, cunt, concha, con, coño, milenio. (548) Vs. 1972: Abych přiložil své rty na její a dotkl se jazykem onoho růžového plamínku, který se chvěl ve tmě, a pak jsem ji pomaloučku přitahoval k sobě, tak jako teď tebe. (...)všecko je alfa a omega, coquille, cunt, mušle, con, dlouhá tisíciletí. (554) Vs. 2001: Abych přiložil své rty na její a dotkl se jazykem onoho růžového plamínku, který se chvěl ve tmě, a pak jsem ji pomaloučku roztahoval stehna, tak jako teď tobě. (...)všecko je alfa a omega, coquille, cunt, kunda, con, dlouhá tisíciletí. (572)

Orig.: Ahora Ronald tendía a estirar la mano y meterla entre las piernas de Babs que rezongaba como desde lejos, a Ronald le gustaba dormirse con los dedos perdidos en ese vago territorio tibio. (212) Vs. 1972: Právě teď dostal Ronald chuť natáhnout ruku a položit ji Babs na nohy, ta něco bručela, jakoby z dálky, rád usínal s prsty někde na té vlahé hřejivé kůži. (225) Vs. 2001: Právě teď dostal Ronald chuť natáhnout ruku a položit ji Babs mezi nohy, ta něco bručela, jakoby z dálky, rád usínal s prsty ztracenými v tom nezřetelném vlahém území. (227)

Orig.: la Gran Madre tirada en el polvo y pisoteada por soldados borrachos que se divertían en mear contra los senos mutilados, hasta que el más payaso se arrodillaba entre las

aclamaciones de los otros, el falo erecto sobre la diosa caída, masturbándose contra el mármol y dejando que la esperma le entrara por los ojos. (220) Vs. 1972: Velikou Matku svalenou do prachu a pošlapanou opilými vojáky, kteří se vysmívali jejím zmrzačeným prsům, až za jáсотu ostatních si největší šprýmař, slintající chechotem, klekl na padlou bohyni, poškleboval se nad tím mramorem a plival jí do očí. (235) Vs. 2001: Velikou Matku svalenou do prachu a pošlapanou opilými vojáky, kteří posměšně močili na její zmrzačené prsy, až za jáсотu ostatních si největší šprýmař, slintající chechotem, se ztopořeným údem klekl na padlou bohyni, masturboval nad tím mramorem a stříkal jí sperma do očí. (237)

Orig.:

–Masturbador, en una palabra.

–Y qué? ¿Por qué tener vergüenza de masturbarse? Un arte menor al lado del otro, pero de todos modos con su divina proporción, sus unidades de tiempo, acción y lugar, y demás retóricas. A los nueve años yo me masturbaba debajo de un ombú, era realmente patriótico.

–¿Un ombú?

–Como una especie de baobab – dijo Oliveira – pero te voy a confiar un secreto, si jurás no decírselo a ningún otro francés. El ombú no es un árbol: es un yuyo.

–Ah, bueno, entonces no era tan grave.

–¿Cómo se masturban los chicos franceses, che? (...)

–Porque no ves el piano. Había un hueco entre el piano y la pared, y yo me escondía ahí para hacerme la paja. Mi tía tocaba *Milonguita* o *Flores negras*, algo tan triste, me ayudaba en mis sueños de muerte y sacrificio. La primera vez que salpiqué el parquet fue horrible, pensé que la mancha no iba a salir. Ni siquiera tenía un pañuelo. Me saqué rápido una media y froté como un loco. Mi tía tocaba *La Payanca*, si querés te lo silbo, es de una tristeza... (568)

Vs. 1972:

„Jedním slovem masturbant.“

„No a? Proč bych se za to měl stydět?“

„Poslyš, jak to provádějí, francouzští kluci?“ (...)

„Poněvadž si neviděl ten klavír. Stál u zdi a za ním byla mezera, tam jsem se schovával. Teta zatím hrála *La Payancu*, jestli chceš, zapískám ti to, je úžasně smutná...“ (570)

Vs. 2001:

„Jedním slovem masturbant.“

„No a? Proč bych se za to měl stydět? Je to sice menší umění ve srovnání s tím druhým, ale má také své božské rozměry, svou jednotu času, místa a děje a další zákony. V devíti letech jsem masturboval pod ombúem, to bylo opravdu vlastenecké.“

„Pod ombúem?“

„To je takový druh baobabu,“ řekl Oliveira, „ale svěřím ti jedno tajemství, jestli mi odpřísáhneš, že je nikdy nevyzvoníš žádnému Francouzi. Ombú, ‚Phytolacca dioica‘, není

žádný strom: je to plevel.“

„Aha, tak to nebylo tak vážné.“

„Hele, a jak onanujou francouzský kluci?“ (...)

„Poněvadž jsi neviděl ten klavír. Stál u zdi a za ním byla mezera, tam jsem se schovával, abych si ho vyhonil. Teta hrála *Milonguitu* nebo *Černé květy* a bylo to tak smutné, že mi to pomáhalo v mém snění o smrti a oběti. Když jsem poprvé pocákal parkety, bylo to děsné, měl jsem strach, že ta skvrna nikdy nezmizí. Neměl jsem ani kapesník. Honem jsem si sundal ponožku a drhnul jsem podlahu jako blázen. Teta zatím hrála *La Payancu*, jestli chceš, zapískám ti to, je úžasně smutná...“ (592-593)

Příklad politické cenzury:

Orig: Y no por el Edén, no tanto por el Edén en sí, sino solamente por dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de **Nikita** o de Dwight o de Charles o de Francisco, el despertar a la campanilla, el ajustarse a termómetro y ventosa, la jubilación a patadas en el culo. (382-383) Vs. 1972: Ne kvůli Edenu, už ani ne kvůli Edenu samotnému, ale proto, aby nechali za sebou trysková letadla, tvář **Konrada** nebo Dwighta nebo Charlese nebo Francisca, probuzení zvonkem, přizpůsobování teploměru a nepohodě, odchod do penze, spojený s kopanci do zadku. (404) Vs. 2001: Ne kvůli Edenu, už ani ne kvůli Edenu samotnému, ale proto, aby nechali za sebou trysková letadla, tvář **Nikity** nebo Dwighta nebo Charlese nebo Francisca, probuzení zvonkem, přizpůsobování teploměru a nepohodě, odchod do penze, spojený s kopanci do zadku. (405)

V politické oblasti se objevila také úprava některých termínů, například: pokrokový časopis (1972) x revolucionářský časopis (2001), bezdomovec (1972) x emigrant (2001), obrana Paříže (1972) x obrana Stalingradu (2001), radikálové (1972) x komunisté (2001).

Dále se v prvním vydání objevovaly menší překladatelské nepřesnosti, většinou plynoucí z neznalosti, upravené pasáže:

Orig.: Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. (384) Vs. 1972: Řekněme, že svět je přirovnání, které je třeba přečíst. (407) Vs. 2001: Řekněme, že svět je obraz, který je třeba přečíst. (407)

Orig.: Habla con figuras (543) Vs. 1972: mluví v přirovnáních (550) Vs. 2001: mluví v metaforách (568)

Orig.: El cierre defiende el ingreso a una casa zodiacal. (394) Vs. 1972: Uzávěr znemožňuje přístup do kteréhosi dílku zvířetníku. (416) Vs. 2001: Uzávěr znemožňuje přístup do kteréhosi políčka zvířetníku. (417)

Orig.: Morelli añade: «Acostumbrarse a emplear la expresión figura en vez de imagen, para evitar confusiones. (...)y en el último término los orienta hacia una transcendencia en cuyo término está esperando el hombre». (485) Vs. 1972: Morelli dodává: „Zvyknout si užívat slovo *tvar* namísto slova *obraz*, abychom se vyhnuli záměnám. (...)a konec konců je obrací k nadsmyslnu, na jehož konci čeká člověk.“ (500) Vs. 2001: Morelli dodává: „Zvyknout si užívat slovo *figura* namísto slova *obraz*, abychom se vyhnuli záměnám. (...)a konec konců je obrací k transcendenci, na jejímž konci čeká člověk.“ (508-509)

Orig.: –Allí lo que más se agradece son los Particulares livianos –dijo Oliveira. (245) Vs. 1972: „Tam se nejvíc zajímají o balíčky s označením Soukromé,“ řekl Oliveira. (262) Vs. 2001: „Tam se nejvíc zajímají o lehké cigarety, nejlépe Particulares,“ řekl Oliveira. (262)

Ve druhém vydání byly také doplněny některé zeměpisné názvy a názvy děl existující v českém překladu, například: Benares (1972) x Váránasí (2001), *Roman de la Rose* (1972) x *Román o růži* (2001), *Bardo* (1972) x *Tibetská kniha mrtvých* (2001), mají své *Onze mille verges* (1972) x mají Apollinairových *Jedenáct tisíc prutů* (2001), překvapení na Linkovaném hřišti (1972) x překvapení na bitevním poli Cancha Rayada (2001).

Specifický případ pak tvoří v kapitole 86 citace z díla *Jitro kouzelníků* (*Le matin des magiciens*, jak uvádí originál a překlad z 1972) a v kapitole 145 z díla *IV. Předmluva k Filidorovi dítětem podšitému* F. Gombrowicze (Orig.: *Cap. IV. Prefacio al Filidor forrado del niño*, 1972: *IV. Předmluva k Filidorovi, vystrojenému jako dítě*). Citace, ač se jedná o tytéž pasáže, jsou přeloženy zcela odlišně. Poprvé se jedná o Medkův vlastní překlad, který byl ve druhém vydání nahrazen již dostupným českým překladem daného díla. Nutno podotknout, že Medkův překlad těchto pasáží je také velmi zdařilý:

Orig.:

«Quizá haya un lugar en el hombre desde donde pueda percibirse la realidad entera. Esta hipótesis parece delirante. Auguste Comte declaraba que jamás se conocería la composición química de una estrella. Al año siguiente, Bunsen inventaba el espectroscopio.

...

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro. Clasificamos en sí y no, en positivo y negativo. (...) Lo único que prueba mi

lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario. Esta insuficiencia del lenguaje es evidente, y se la deplora vivamente.» (414)

Vs. 1972:

„Snad existuje v člověku místo, odkud je možno vnímat celou pravdu. Tato domněnka zní jako blouznění. Ovšem Auguste Comte prohlašoval, že člověk nikdy nepozná chemické složení hvězd; a následujícího roku Bunsen vynalezl spektroskop.
...

Jazyk, stejně jako myšlení, vychází z podvojných aritmetických funkcí našeho mozku. Třídíme všechno na ano a ne, na kladné a záporné. (...) Jediné, co můj jazyk dokazuje, je pomalost pohledu na svět, omezeného na podvojnost. Tato nedostatečnost jazyka bije do očí, a my jí upřímně litujeme. ...“ (432)

Vs. 2001:

„Možná že je v člověku místo, odkud může být vnímána veškerá skutečnost. Tato domněnka vypadá ztřeštěně. Auguste Comte prohlašoval, že nikdy nepoznáme chemické složení hvězdy. Příštího roku vynalezl Bunsen spektroskop.
...

Náš jazyk jako naše myšlení vychází z aritmetického, binárního chodu našeho mozku. Třídíme vše na ano a ne, na pozitivní a negativní, srovnáváme a dedukujeme. (...) Můj jazyk podává jen svědectví o zpomaleném vidění světa, jež je samo omezené a binární. Tento nedostatek jazyka je zjevný a živě ho pociťujeme. ...“ (438)

Orig.:

Una cita:

Ésas, pues, son las fundamentales, capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes sueltas—conceptuando la obra como una partícula de la obra—y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma—mientras la Humanidad entera la trato como a un mezclado de partes. (550)

Vs. 1972:

Citát:

To jsou tedy základní, hlavní a filosofické důvody, které mě přiměly zbudovat toto dílo z jednotlivých částí, přičemž dílo pojmám jakožto částici díla, člověka chápu jako spojení částí tělesných a částí duševních a celé lidstvo jako směsici součástí. (554)

Vs. 2001:

Citát:

Toto jsou tedy ty zásadní, kapitální a filozofické argumenty, které mě přiměly vybudovat dílo na základě jednotlivých částí – dílo míním pojímat jako část díla a člověka jako soubor částí, zatímco celé lidstvo pojmám jako směsici částí a kousků. (574)

Drobných chyb vyplývajících z nepochopení předlohy nebo překladatelovy neznalosti je ve srovnání s rozsahem práce opravdu velmi málo, což svědčí o

výjimečných překladatelských kvalitách a uměleckém talentu Vladimíra Medka již od samého počátku jeho překladatelské kariéry. Díky reedici z roku 2011 se konečně českému čtenáři dostává do rukou kompletní a plnohodnotný překlad, který si román *Rayuela* bezpochyby zaslouží.

6 Závěr

Představili jsme si osobnost, dílo a české překlady kosmopolitního argentinského velikána Julia Cortáзара. Tento autor si svým osobitým a inovativním stylem psaní vydobyl své místo nejen v argentinské a francouzské literatuře, ale díky obratným překladatelům se dostal také mezi české čtenáře. To nebyl vždy snadný úkol, protože minulý politický režim Československa mnohým autorům a překladatelům nepřál a cenzura se nevyhnula ani překladům levicově zaměřeného Cortáзара.

J. Cortázar byl společensky a kulturně velmi významnou osobou nejen v Argentině a Latinské Americe, ale také ve Francii a západní Evropě, takže o jeho dílo byl velký zájem hned od prvního úspěchu, který sklídl svou první povídkovou sbírkou *Bestiario* (1951). Vzhledem k jeho velmi originálnímu, inovativnímu a sofistikovanému stylu psaní, v němž snoubí argentinské vlivy s francouzskými, vzbudil zájem především literárních kritiků. Ačkoliv dílo J. Cortáзара není již v dnešní době převratným, jak tomu bylo v minulém století, stále je kritikou a čtenáři hodnoceno pozitivně a jako něco velmi originálního.

Jak jsme si ukázali, v českém prostředí počítal tento spisovatel hned s devíti oficiálními překladateli. Ti překládali různě zaměřená díla a jen některé z povídek byly přeloženy více překladateli. Průkopníkem argentinské literatury u nás, a tedy i J. Cortáзара, je překladatel a hispanista K. Uhlíř, který zároveň za minulého režimu patřil k těm nechtěným osobnostem. Jeho překlady však vždy byly na vysoké úrovni a i když je jeho styl v dnešní době možná lehce zastaralý, stále má čtenářům co říci. Za nejzdařilejší překlad lze s ohledem na jazykové, textové, stylistické, pravopisné, kulturní a další zmíněné faktory považovat překlad největšího a zároveň nejobtížnějšího Cortázarova románu *Nebe, peklo, ráj* od překladatele Vladimíra Medka. Tento překladatel z angličtiny a španělštiny ukázal v tomto díle svůj mimořádný talent, cit pro jazyk a důvtip. Ostatní Cortázarova díla stojí poněkud ve stínu tohoto románu, ale z překladatelského a tvůrčího hlediska je třeba vyzdvihnout překlad M. Uličného sbírky *Jistý Lukáš* (1991), překlad humorné sbírky *Příběhy o kronopech a fámách* (2004) L. Hazaiové nebo překlady povídek od H. Vydrové.

Analýzou dvou překladatelů „Pronásledovatele“ jsme zjistili, že nový překlad J. Macheje nabízí i navzdory dobovým překladatelským konvencím horší kvalitu než překlad prvotní; nový překlad je sice místy přesnější, ale na druhou stranu je velmi nevyvážený, čítá s řadou extrémů, je místy až přes míru expresivní a ve velké části textu

pouze kopíruje a vylepšuje nebo modernizuje starý překlad K. Uhlíře. Z toho důvodu by bylo bývalo lepší vydat reedici původního překladu.

V druhé analýze jsme si představili překladatelsky problematická místa románu *Rayuela* a jak se s nimi v české verzi *Nebe, peklo, ráj* vyrovnal překladatel V. Medek. Ve výsledku až na pár zanedbatelných detailů (s ohledem na rozsah práce) všechny tyto problémy zdárně a s elegancí překonal, jak jsme si ukázali na novém, revidovaném vydání z roku 2001. V druhé části analýzy románu jsme se zaměřili na rozdíly mezi vydáním z roku 1972 a 2001, které především souvisely s problematikou cenzury nebo omezeným přístupem k odkazovaným textům.

Cortázarovo dílo představuje velký milník hispanoamerické literatury minulého století, který svou svébytností fascinoval a inspiroval řadu autorů. A díky talentovaným českým překladatelům se s jeho díly seznamuje i český čtenář. Vzhledem k tomu, že jeho poslední překlad vyšel roku 2013, můžeme tvrdit, že Cortázarův odkaz je stále živý a že můžeme doufat v další jeho překlady.

7 Bibliografie

Primární zdroje:

- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970
- Historias de cronopios y famas*. Barcelona, Edhasa, 1970^a
- El perseguidor y otros relatos*. Havana, Editorial Arte y Literatura, 1983
- Los premios*. Madrid, Alfaguara, 1983^a
- Reunión y otros relatos*. Barcelona, Seix Barral, 1983^b
- Un tal Lucas*. Madrid, Alfaguara, 1987
- Rayuela*. Biblioteca El Mundo, 2001
- Konec hry*. Brno, Julius Zirkus, 2002, přel. M. Housková
- Jistý Lukáš*. Praha, Mladá Fronta, 1991, přel. M. Uličný
- Nebe, peklo, ráj*. Praha, Odeon, 1972, přel. V. Medek
- Nebe, peklo, ráj*. Praha, Mladá fronta, 2001, 2. revidované vydání, přel. V. Medek
- Pronásledovatel*. Praha, Odeon, 1966, přel. K. Uhlíř
- Pronásledovatel*. Brno, U4B, 2013, přel. J. Machej
- Příběhy o kronopech a fámech*. Praha, MF, 2004, přel. L. Hazaiová
- Výherci*. Praha, Garamond, 2007, přel. B. Stárková
- Změna osvětlení*. Praha, Odeon, 1990, přel. K. Uhlíř, B. Límová, H. Vydrová

Sekundární zdroje:

BEDNÁROVÁ, Kamila. „Miesto a funkcia v prekladu v kultúre národa“. In M. Hrdlička, E. Gromová: *Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004, s. 85-94

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura: Berkeley 1980*. Madrid, Alfaguara, 2010

COSTA ÁLVAREZ, Arturo. „El traductor inepto y el mal traductor: sus vicios mayores y menores“. In L. Scholz (ed.): *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. Budapešť, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, s. 90-98

ĐURIŠIN, Dionýz. „Preklad jako forma recepcie“. In M. Hrdlička, E. Gromová: *Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004, s. 99-101

FRANCO, Jean. *Literatura Hispanoamericana desde la Independencia*. Barcelona, Ariel, 2009, přel. Carlos Pujol

HORÁK, Ondřej. Dojít k svému kibucu. *Tvar*. 2001, no. 17, 18. 10. 2001, s. 5

HRALA, Milan (ed.). *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha, Karolinum, 2002

HRALA, Milan. „Zastarávání překladů jako obecný problém“. In M. Hrdlička, E. Gromová: *Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004, s. 160-167

JAREŠ, Michal. Ahasveři novodobého světa. *Tvar*. 2001, no. 17, 18. 10. 2001, s. 4-5

KAZMAR, Vít. „Cortázar poeta“. In J. Opatrný: *Las relaciones checo-argentinas*. Praha, Karolinum, 2014, s. 227-232

KNITTLOVÁ, Dagmar. „O kreativitě překladatele uměleckého textu“. In M. Hrdlička, E. Gromová: *Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a*

slovenských autorů). Ostrava, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004, s. 191-196

KOŠKA, Ján. „Ktorý preklad je najlepší“. In M. Hrdlička, E. Gromová: *Antologie teorie uměleckého překladu (Výběr z prací českých a slovenských autorů)*. Ostrava, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004, s. 206-214

KRATOCHVIL, Jiří. „Cortázarův románový mnohostěn“. In J. Cortázar: *Nebe, peklo, ráj*. Praha, Mladá fronta, 2001, 2. revidované vydání, s. 7-12

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha, Apostrof, 2012

LUKAVSKÁ, Eva (ed.). *Had, který se kouše do ocasu*. Brno, Host, 2008

PAWEROVÁ, Liliana. *Lo fantástico en los cuentos de Borges y Cortázar: cuestionamiento de la hegemonía de la racionalidad empírica moderna. Bakalářská diplomová práce*. Brno, Masarykova univerzita, 2015

POPOVIČ, Anton. *Originál – preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava, Tatran, 1983

POPOVIČ, Anton. *Umelecký preklad v ČSSR*. Martin, Matica slovenská, 1974

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava, Tatran, 1975

RUBÁŠ, Stanislav. „Dvacet sedm životů“. In: S. Rubáš (ed.): *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha, Academia, 2013, s. 9-19

RUBÁŠ, S. ed. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha, Academia, 2013^a

ŘEŘICHOVÁ, Michaela. *Jiné světy v románu Julia Cortázara. Diplomová práce*. Praha, Univerzita Karlova, 2008

ŠUSTROVÁ, Petruška. *Služebníci slova*. Praha, Pulchra, 2008

UHLÍŘ, Kamil. „Poznámka“. In: J. Cortázar: *Pronásledovatel*. Praha, Odeon, 1966, s. 165-167

UHLÍŘ, Kamil. „Román jako otevřená forma“. In J. Cortázar: *Nebe, peklo, ráj*. Praha, Odeon, 1972, s. 573-581

ULIČNÝ, Miloslav. „Vášnivý texturolog“. In: J. Cortázar: *Jistý Lukáš*. Praha, Mladá Fronta, 1991, s. 139-141

ULIČNÝ, Miloslav. *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*. Praha, Karolinum, 2005

VILLORO, Juan. „El traductor“. In L. Scholz (ed.): *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, s. 208-215

VYDROVÁ, Hedvika. „Cestami hledání“. In J. Cortázar: *Změna osvětlení*. Praha, Odeon, 1990, s. 464-477

VYDROVÁ, Hedvika. „Svět pod víčky“. In J. Cortázar: *Nebe, peklo, ráj*. Praha, Mladá fronta, 2001, 2. revidované vydání, s. 595-600

YURKIEVICH, Saúl. „Prólogo“. In: J. Cortázar: *Rayuela*. Biblioteca El Mundo, 2001, s. 5-7

ZATLKAJOVÁ, Katarína. *Rayuela de Cortázar: un juego en muchos juegos. Diplomová práce*. Praha, Univerzita Karlova, 2013

ZIERER, Ernesto. „La crítica de la traducción“. In L. Scholz (ed.): *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003, s. 215-224.

On-line zdroje:

CORTÁZAR, Julio. *Final del juego: La noche boca arriba* [online] [cit. 2015-12-18]. 2013^a. Dostupné z: <<http://lecturasindispensables.blogspot.fr/2013/08/cuentos-final-del-juego-cortazar.html>>

BUHAJOVÁ, Lucie. Cortázar, Julio: Ten, kdo chodí kolem [online] [cit. 2015-12-23]. 2005. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/17153/cortazar-julio-ten-kdo-chodi-kolem>>

DÍAZ DE LEÓN IBARRA, Margarita. „*Teoría del túnel*“: *el pre-texto de Rayuela* [online] [cit. 2015-11-11]. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Distrito Federal, México, 2014. Dostupné z:

<http://www.researchgate.net/publication/256091925_Teora_del_tnel_El_pre-texto_de_Rayuela_de_Julio_Cortzar>

ELPHIC, Lilian. *Las poéticas de Cortázar sobre la literatura y el cuento* [online] [cit. 2015-11-10]. Dostupné z:

<http://www.letrasdechile.cl/Joomla/images/poeticas_cortazar.pdf>

HEJZL, Jan. *Oulipo, šuple pro tarot tak akorát (literatura jako tarot v textu)* [online] [cit. 2015-11-18]. Dostupné z: <<https://taroteilles.wordpress.com/2012/11/29/oulipo-suple-pro-tarot-tak-akorat-literatura-jako-tarot-v-textu/>>

MATTUŠ, Jan. Cortázar, Julio: Výherci. Rekrece Cortázarem [online] [cit. 2015-12-23]. 2007. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/20839/cortazar-julio-vyherci>>

NEMRAVA, Daniel. Cortázar, Julio: Konec hry. Fuerzas extrañas. [online] [cit. 2015-12-23]. 2003. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/12559/cortazar-julio-konec-hry>>

NEMRAVA, Daniel. Cortázar, Julio: Příběhy o kronopech a fámech. Podivná každodennost [online] [cit. 2015-12-23]. 2004. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/16497/cortazar-julio-pribehy-o-kronopech-a-famech-in-ltn>>

ZAVADIL, Petr. Cortázar, Julio: Nebe, peklo, ráj. O hledání a nenacházení v románu Julia Cortázara [online] [cit. 2015-12-23]. 2005. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/11069/cortazar-julio-nebe-peklo-raj>>

www.databaze-prekladu.cz

www.obecprekladatelů.cz