

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky



Dialogy v českém překladu Kingova románu *Misery*

Dialogues in The Czech Translation of King's *Misery*

(Magisterská diplomová práce)

Bc. Michaela Večerková, Česká filologie

Vedoucí práce: doc. PhDr. Božena Bednaříková, Dr.

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne 13. 12. 2018

Podpis:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce doc. PhDr. Boženě Bednaříkové, Dr. za cenné rady, ochotu a čas, který mé práci věnovala.

V Olomouci dne 13. 12. 2018

Michaela Večerková

OBSAH

Úvod	1
1 Literárněhistorické pozadí.....	6
1.1 Stephen King.....	6
1.2 <i>Misery</i>	8
1.3 Miroslav Jindra	10
2 Analýza dialogů	13
2.1 Autorský styl Stephen Kinga.....	13
2.2 Rozbor úvodního dialogu.....	15
2.3 Rovina syntaxe	18
2.4 Rovina lexika	24
2.4.1 Idiomaticnost textu.....	27
2.4.2 Lexikální expresivita	29
2.4.2.1 Vulgarismy	34
2.4.2.2 Sakrální rovina textu.....	38
2.4.2.3 Specifický slovník Annie Wilkesové	40
2.5 Prvky obecné češtiny.....	42
Závěr.....	48
Použitá literatura	51
Resumé	55
Anotace.....	57
Abstract	58

Seznam zkratk

VT – výchozí text

CT – cílový text

ÚVOD

Dialog postav v umělecké literatuře je specifickým úkazem, který v různé míře, výběru a stupni stylizace napodobuje v psaném textu mluvenost.¹ Na přiblížení beletrie běžné řeči měl neoddiskutovatelnou zásluhu Ernest Hemingway, jehož autentické dialogy nahradily do té doby exemplární přístup k dialogům Henryho Jamese.² „Hemingway,“ píše Anthony Powell, „systematized a treatment of dialogue in a manner now scarcely possible to appreciate, so much has the Hemingway usage taken the place of what went before.“³ Hemingwayův lakonický styl je dnes považován za základ, ze kterého vychází celé generace spisovatelů dvacátého i jednadvacátého století. S uměním dialogu je však spjata i řada dalších, především amerických autorů, mezi něž patří například John Steinbeck, Raymond Carver nebo Elmore Leonard. V současné době platí za spisovatele kvalitních dialogů zejména světoznámý autor hororů, sci-fi a fantasy románů Stephen King.

V roce 2000 publikoval King své memoáry o řemesle,⁴ z nichž pochází jeho často citovaný výrok „writing good dialogue is art as well as craft“.⁵ Prostřednictvím rad začínajícím spisovatelům v nich představuje svůj autorský styl, jež se v mnohém podobá známé Hemingwayově metodě ledovce,⁶ a velkou pozornost věnuje právě výstavbě

¹ Viz HOFFMANNOVÁ, JANA a ZEMAN, JIŘÍ. Výzkum syntaxe mluvené češtiny: inventarizace problémů. *Slovo a slovesnost*. 2017, 78(1), s. 45–63 (s. 46).

² Přelomový charakter Hemingwayových dialogů dokládá bezpočet pochvalných recenzí sdružených v bibliografii, kterou sestavil Audre Hanneman, viz HANNEMAN, AUDRE. *Ernest Hemingway: A Comprehensive Bibliography*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

³ „Hemingway systematizoval přístup k dialogům způsobem, který je dnes téměř nemožné ocenit, do takové míry totiž Hemingwayův styl nahradil, co bylo předtím.“ (překlad vlastní), cit. v LAMB, ROBERT PAUL. Hemingway and the Creation of Twentieth-Century Dialogue. *Twentieth Century Literature*. 1996, 42(4), s. 453–480 (s. 473).

⁴ KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. New York: Scribner, 2000.

⁵ Tamtéž, s. 184.

⁶ Ve slavném rozhovoru pro literární magazín *The Paris Review* v roce 1958 uvedl Hemingway, že se vždy snaží psát na principu ledovce, jehož sedm osmin se skrývá pod vodou. Všechno, co autor ví a co je možné z příběhu vynechat, v textu eliminuje. Tato část se pak stane podvodní částí jeho pomyslného ledovce, viz PLIMPTON, GEORGE. The Art of Fiction No. 21. *The Paris Review*. 1958, 18, s. 60–89 (s. 84).

dialogů jako významnému atributu tvůrčího psaní. „Dialogue,“ uvádí King, „is a skill best learned by people who enjoy talking and listening to others—particularly listening, picking up the accents, rhythms, dialect, and slang of various groups“.⁷ V českém prostředí vyjádřil tuto myšlenku už v roce 1920 Otokar Fischer ve svém doporučení českým autorům dramát: „Naslouchejte, vy autoři, ve společnosti rušnému hovoru a snažte se vyposlechnouti tu melodii, která, ležíc pod řečmi jednotlivých účastníků konverzace, sjednává jakousi jednotící notu: tu zachycujte do dramát, nikoli jednotlivá slovíčka, z nichž... nevzniká ještě pravý dialog“.⁸

Snaha o zdařilou nápodobu mluveného jazyka je bezpochyby styčným bodem dramatických dialogů určených k přednesu na jevišti i dialogů postav v próze. Obecná norma mluveného jazyka se však od psaného vyjádření značně liší, vzdaluje a neplatí pro ni stejná „pravidla“. Literární dialog, který na rozdíl od běžné řeči svazuje interpunkce a větné ohraničení, proto nemůže být nikdy pouze mechanickým přenesením autentického mluveného dialogu do uměleckého textu. Přístupy jednotlivých autorů k výstavbě dialogu se různí, jedním extrémním pólem jsou vysoce a otevřeně stylizované dialogy Vladislava Vančury, druhým jsou pak dialogy, které usilují o co největší živost a přirozenost. Autorky Olga Müllerová a Jana Hoffmannová soudí, že spisovatel by se měl o nápodobu mluveného projevu pokoušet jen výběrově a uměřeně, nezapojovat všechny charakteristické rysy mluveného projevu najednou, a navíc s takovou frekvencí, s jakou se objevují v běžné komunikaci.⁹

Specifickou tvůrčí situaci pak představuje výstavba uměleckých dialogů v překladu, která s sebou nese určitá úskalí. Kromě identifikace a adekvátního převodu autorského stylu předlohy je úkolem překladatelů rovněž odhalit v dialozích stupeň stylizace mluvenosti a zachovat ho v překladu pomocí prostředků typických pro mluvenost jejich mateřštiny.¹⁰ Přeložené dílo je nutně útvar hybridní, který si obsahově ponechává návaznost na cizojazyčné prostředí, v němž vznikl, formálně je však zakódován do jazyka cílového. Nezávládnutí této rozpornosti překladu se pak projeví

⁷ „Umění dialogu si nejlépe osvojí ten, kdo se rád baví s ostatními, a především kdo umí naslouchat a všimát si přízvuků, rytmů, nářečí a slangů různých skupin.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 183.

⁸ FISCHER, OTOKAR. Rytmus dialogu. In: LEVÝ, JIŘÍ. *České teorie překladu 2*. 2. vyd. Editor JIŘÍ HONZÍK. Praha: Ivo Železný, 1996. s. 124–125 (s. 124).

⁹ Viz MÜLLEROVÁ, OLGA a HOFFMANNOVÁ, JANA. *Kapitoly o dialogu*. Praha: Pansofia, 1994. s. 19–20.

¹⁰ Předpokládá se, že překladatelé uměleckých textů vždy překládají z cizího jazyka do jazyka rodného.

v prvé řadě topornými a nepružnými dialogy, jež nápadně upozorňují na svůj cizí původ. Překlady dialogů v umělecké próze, na rozdíl od dialogů divadelních, však není v oboru translatologie zatím věnována soustředěná pozornost.¹¹ Předkládaná diplomová práce si proto zvolila za svůj cíl podrobit srovnávací analýze dialogy v českém překladu jednoho z Kingových úspěšných textů, který se o dialog velkou měrou opírá, a zhodnotit, jak pracuje s dialogy a jejich stylizovanou mluveností český překladatel.

Předmětem práce je Kingův román *Misery*, který vyšel roku 1987, a jeho dosud jediný český překlad renomovaného překladatele Miroslava Jindry z roku 1994. Děj románu se omezuje na jeden pokoj, respektive dům a sleduje dějovou linii spisovatele Paula, kterého vězní psychicky narušená Annie trpící bipolární poruchou. Na význam dialogu v románu *Misery* poukazuje nápadný dramatický charakter díla, který spočívá v jeho formálním rozdělení na čtyři části připomínající tři divadelní jednání a závěrečný epilog. King sám označuje román za „almost a play in a book“.¹²

Práce je rozdělena na dvě hlavní části, z nichž první, kratší část tvoří literárněhistorické pozadí vzniku díla a jeho překladu, část druhá je pak vyhrazena pro samotnou analýzu. Předmětem rozboru jsou pouze repliky, které si mezi sebou vyměňují Annie a Paul, analyzován je ale i Paulův významný dialogizovaný vnitřní monolog,¹³ který Paulovy pronášené repliky často doplňuje nebo opravuje. Paul se v něm obrací sám k sobě, k Annie nebo i svému okolí a vyjadřuje jeho pomocí své skutečné pocity a myšlenky, které si netroufá vyslovit nahlas. Vynechány jsou stylisticky odlišné dialogy postav vložené do románu *Miseryin návrat*, kterými se tato práce nezabývá. Vzhledem k omezenému rozsahu studie odhlíží rozbor také od uvozovacích vět a popsáných neverbálních prostředků, které dialogy doprovázejí, a přihlédnuto je k nim pouze na místech, kde jsou pro práci relevantní.

¹¹ Na zvláštní a opomíjené zákonitosti překladu uměleckých dialogů v próze upozorňuje například Newmark (viz NEWMARK, PETER. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988. s. 57). Co se překladu dramatických textů týče, je možné vycházet například z Levého kapitoly *Překládání divadelních her* v LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012. s. 146–178.

¹² „téměř divadelní hra v knize“ (překlad vlastní), ADAMS, TIM. The Stephen King interview, uncut and unpublished. *The Guardian* [online]. Poslední změna 14. 09. 2000 11:41 britského letního času [cit. 30. 11. 2018]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2000/sep/14/stephenking.fiction>

¹³ Jedná se o repliky, které postava pronáší v duchu, v originálu i překladu jsou tyto části odlišeny kurzívou. Termín „dialogizovaný vnitřní monolog“ byl převzat z *Lexikonu literárních pojmů*, který jej definuje jako stylizovanější vnitřní monolog, v němž postava vede rozhovor sama se sebou, viz heslo Vnitřní monolog. In: PAVERA, LIBOR a VŠETIČKA, FRANTIŠEK. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. s. 370–371.

Zvolený text je analyzován na rovině syntaxe, na níž se mluvený a psaný projev rozcházejí nejnápadněji, a na rovině lexika, analytickou část pak uzavírá posouzení funkčnosti užitých prvků obecné češtiny a jejich rozmístění v promluvách postav. Praktická část práce nemá ambice podrobit materiál vyčerpávající analýze, nýbrž zhodnotit nejvýraznější rysy a tendence překladu se zřetelem k tomu, do jaké míry je v českém textu stylizována současná mluvená čeština.

Objektivní kritika překladu začíná podle Levého „jemným srovnáváním převodu s předlohou a takřka statistickým hromaděním detailních odchylek ... Jisté procento bude náhodné, ale část jich bude příznačná pro poměr překladatelova osobního i dobového stylu ke stylu předlohy“.¹⁴ Tuto metodu podle Knittlové doplňuje ještě sémantická interpretace, proces kritiky tak ve výsledku kombinuje sémantickou analýzu, konfrontační stylistiku a aspekt pragmatický.¹⁵ Srovnávací analýza VT a CT, která je předmětem této práce, vychází z klasického modelu hodnocení kvality překladu Kathariny Reissové,¹⁶ který spočívá v posouzení překladu na základě objektivních a relevantních kritérií. Objektivita hodnocení je zde chápána jako ověřitelnost, tzn. „každá kritika překladu, ať pozitivní, nebo negativní, má být explicitně zdůvodněna a doložena příklady“.¹⁷ Reissová připouští užitečnost kritiky pouze na základě CT, po této fázi však musí nutně následovat srovnání s VT, bez něhož není kritika překladu možná. Pro názornost vychází postup srovnávací analýzy této práce právě z prvotního posouzení CT bez srovnání s předlohou a teprve poté následuje konfrontace CT s VT. Hodnocení kvality překladu je přirozeně třeba podložit teorií.

Teorie uměleckého překladu se opírá o práce české i slovenské, z cizojazyčné literatury pak převážně anglické. Cennými pracemi je zejména dílo již jmenovaného českého teoretika překladu Jiřího Levého, především výše citované stěžejní *Umění*

¹⁴ LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. s. 185–186.

¹⁵ Viz KNITTOVÁ, DAGMAR, GRYGOVÁ, BRONISLAVA a ZEHNALOVÁ, JITKA. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010. s. 193.

¹⁶ Svůj systematický přístup k hodnocení kvality překladu vydala Reissová poprvé v roce 1971 (viz REISS, KATHARINA. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Mnichov: Hueber, 1971), v roce 2000 pak byla monografie přeložena do angličtiny (viz REISS, KATHARINA. *Translation Criticism—The Potentials and Limitations; Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester: St. Jerome, 2000).

¹⁷ ZEHNALOVÁ, JITKA a kol. *Kvalita a hodnocení překladu: modely a aplikace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 62.

překladu,¹⁸ nebo abstraktnější přístupy slovenského translatologa Antona Popoviče.¹⁹ Významné jsou dále studie Zlaty Kufnerové,²⁰ odborná práce nederlandistek Olgy Krijtové²¹ a Veroniky ter Harmsel Havlíkové a z hlediska překladu z angličtiny do češtiny především příručky Dagmar Knittlové.²² Čerpat je dále možné z řady různých příspěvků, které se zabývají dílčími problémy překladu z různých úhlů pohledu. Vzhledem k současně preferovanému funkčnímu pojetí překladu bude ústředním pojmem rozboru funkční ekvivalence, tedy ekvivalence, u níž nezáleží na tom, použije-li překladatel stejných či jiných jazykových prostředků, ale na tom, aby plnily v textu stejnou funkci.²³

Z hlediska tvůrčí reflexe současné mluvené češtiny se práce opírá zejména o dílo trojice autorek Jany Hoffmannové, Světlý Čmejrkové a Olgy Müllerové,²⁴ které se zabývají mimo jiné právě analýzou dialogů a mluvenou češtinou.

¹⁸ LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*.

¹⁹ POPOVIČ, ANTON. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. preprac. a rozš. vyd. Bratislava: Tatran, 1975.

²⁰ KUFNEROVÁ, ZLATA. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994.; KUFNEROVÁ, ZLATA. *Čtení o překládání*. Jinočany: H&H, 2009.

²¹ KRIJTOVÁ, OLGA a HARMSSEL HAVLÍKOVÁ, VERONIKA TER. *Pozvání k překladatelské praxi: kapitoly o překládání beletrie*. 2. aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Apostrof, 2013.

²² KNITTLOVÁ, DAGMAR. *K teorii i praxi překladu*. Dotisk 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003; KNITTLOVÁ, DAGMAR a kol. *Překlad a překládání*.

²³ Tamtéž, s. 7.

²⁴ Například ČMEJRKOVÁ, SVĚTLÁ a HOFFMANNOVÁ, JANA, eds. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. Praha: Academia, 2011; MÜLLEROVÁ, OLGA a HOFFMANNOVÁ, JANA. *Kapitoly o dialogu*. aj.

1 LITERÁRNĚHISTORICKÉ POZADÍ

Writing does not cause misery, it is born of misery.

— Montaigne

1.1 Stephen King

Stephen Edwin King se narodil 21. září 1947 v Portlandu ve státě Maine. Když mu byly dva roky, opustil rodinu otec a matka se z finančních důvodů se syny často stěhovala. Rodina se nakonec trvale usadila opět v Mainu, tentokrát v městečku jménem Durham, kde Ruth Kingová pečovala o své rodiče a kde zůstala až do své smrti v roce 1973.

S obtížným dětstvím se King vyrovnával četbou a posléze psaním vlastních příběhů, které sám kopíroval a prodával spolužákům a rodině. V roce 1965 vyšla v alabamském hororovém časopise *Comic Review* jeho první povídka s názvem „I Was a Teenage Grave Robber“.²⁵ Krátce nato získal King stipendium na univerzitě v Oronu, kde se seznámil se spisovatelkou Tabithou Spruceovou a o rok později se s ní oženil. Manželé žili zpočátku ve finanční nejistotě, zlom nastal až v roce 1973, kdy se Kingovi podařilo prodat jeho první román s názvem *Carrie*, jehož úspěch Kingovi umožnil věnovat se psaní naplno.

Stephen King je dnes autorem více než šedesáti románů, několika povídkových souborů, novel, scénářů, komiksů a dvou naučných textů. Sedm z těchto knih publikoval King pod pseudonymem jménem Richard Bachman, který si zvolil již zpočátku své kariéry. Důvodem byla obava nakladatelů, že publikování více než jedné knihy stejného autora ročně vede k přesycení trhu a zákonitě nižším prodejm vydaných děl, jež mezi sebou soupeří o pozornost. Kingovo autorství bylo odhaleno právě ve chvíli, kdy pracoval na románu *Misery*, jenž rovněž plánoval vydat jako Bachmanovu knihu.

Literární kritika Kinga od začátku zavrhovala jako autora populární literatury, která se dobře prodává, a tudíž nemůže dosahovat vyšších kvalit. King sám nesl negativní přijetí svých děl velmi těžce. „Good deal of literary criticism serves only to reinforce

²⁵ Povídka byla ve skutečnosti publikována pod názvem „In a Half-World of Terror“, viz KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 36.

a caste system which is as old as the intellectual snobbery which nurtured it,“ prohlásil ve svých memoárech o psaní v roce 2000.²⁶ Jeho díla pravidelně kritizovala americká periodika *The New York Times* a *The Village Voice*, které kdysi otisklo Kingovu karikaturu, na níž se autor cpe penězi z prodaných knih. „[It] hurts even today when I think about it,“²⁷ vyjádřil se k ní autor. Hodnoty Kingových děl nicméně dokazuje celá řada nominací a získaných ocenění, mezi něž patří mimo jiné ceny Brama Stokera či Edgara Allana Poea a medaile za významný podíl na americké literatuře, kterou mu v roce 2003 udělila organizace National Book Foundation.

Aby pomohl začínajícím umělcům, zahájil King v roce 1982 prodej autorských práv ke svým příběhům za pouhý dolar. Výsledné projekty vešly ve známost jako tzv. Dollar Babies a tím nejúspěšnějším z nich se stal krátký film podle povídky „The Woman in the Room“, který sám King hodnotí jako „clearly the best of the short films made from my stuff“.²⁸ Režisér filmu Frank Darabont si později od Kinga zakoupil práva na povídku „Rita Hayworth and Shawshank Redemption“ a natočil na jejím základě jeden z nejlépe hodnocených filmů současnosti, a sice *The Shawshank Redemption*.

Filmovou nebo televizní podobu mají v současné době téměř všechny autorovy romány a valná část jeho povídek. Kromě *Misery* se mezi Kingova nejúspěšnější díla řadí *The Shining* (1977, česky *Osvícení*), *It* (1986, česky *To*), *The Green Mile* (1996, česky *Zelená míle*), *Bag of Bones* (1998, česky *Pytel kostí*) či série fantasy knih *The Dark Tower* (1988–2004, česky *Temná věž*).²⁹

²⁶ „Velká část literární kritiky slouží jenom k posílení kastovního systému, který je stejně starý jako intelektuální snobství, z něhož vzešel.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 143.

²⁷ „Dodnes se kvůli tomu cítím ukřivděně.“ (překlad vlastní), GREENE, ANDY. Stephen King: The Rolling Stone Interview. *Rolling Stone* [online]. Poslední změna 31. 10. 2014 13:37 východního času [cit. 30. 11. 2018]. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/stephen-king-the-rolling-stone-interview-191529/>

²⁸ „jednoznačně nejlepší krátký film ze všech adaptací mých textů.“ (překlad vlastní), cit. v LIUJA, HANS-ÅKE. Frank Darabont: An Interview. In: BEAHM, GEORGE. *The Stephen King Companion: Four Decades of Fear from the Master of Horror*. New York: St. Martin's Griffin, 2015, s. 491.

²⁹ Viz oficiální hodnocení Stephena Spignesiho v SPIGNESI, STEPHEN J. *The Essential Stephen King*. Franklin, NJ: New Page Books, 2001.

1.2 *Misery*

V roce 1985 se King potýkal s těžkou závislostí na alkoholu a kokainu. Pod vlivem byl běžně všech sedm dní v týdnu a během práce dokonce často upadal do bezvědomí. King si vážnost svého stavu uvědomoval, bál se ale, že pokud se alkoholu a drog vzdá, přijde o své nápady a schopnost psát. Řešení svých problémů hledal autor ve vlastní tvorbě. „I began to scream for help in the only way I knew how, through my fiction and through my monsters“.³⁰

Koncem roku 1985 začal King pracovat na psychologickém thrilleru *Misery*, jehož název zcela vystihuje tehdejší autorův stav. Původně se mělo jednat o kratší novelu, námět se však ukázal být mnohem slibnější, než si King představoval. *Misery* je příběh Paula Sheldona, populárního spisovatele milostných románů s hrdinkou jménem Misery Chastainová, který se jednoho dne probudí v domě bývalé zdravotní sestry Annie Wilkesové. Annie ho vytáhla z vraku jeho auta potom, co se zřítíl mezi stromy, a rozhodla se o něj sama postarat. Je totiž jeho největší fanynkou. Paul je kvůli poraněným nohám upoután na lůžko a zcela závislý na Annie, která zjevně není mentálně v pořádku. Výměnou za léky proti bolesti ho donutí spálit rukopis jeho nejnovější knihy a napsat místo ní *Misery's return* (v Jindrově překladu *Miseryin návrat*), další knihu o Misery, kterou Annie tolik zbožňuje. Paul předstírá poslušnost, mezitím však uvažuje, jak by z Annieina domu unikl. Román vygraduje k nevyhnutelnému finálnímu střetu, při němž Paul Annie zabije.

Misery je jednou z pěti knih, jež King publikoval během čtrnácti měsíců svého výjimečně tvůrčího období. Na rozdíl od jeho ostatních děl tu ale nejsou zdrojem hrůzy nadpřirozené jevy, nýbrž naprosto reálná situace plynoucí z jednání psychotické osoby. Pro autora měl text především terapeutický význam. Paul Sheldon je ztělesněním samotného Kinga ovládaného návykovými látkami, jež v románu reprezentuje Annie. „Annie was coke, Annie was booze, and I decided I was tired of being Annie's pet writer.“³¹ Postava Annie je zároveň jakousi karikaturou extrémních fanoušků, se kterými mají Kingovi rovněž bohaté zkušenosti. K tomu odkazuje i Kingovo věnování knihy své

³⁰ „Začal jsem křičet o pomoc jediným způsobem, jaký znám, svým psaním a svými příšerami.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 96.

³¹ „Annie byla kokain a chlast a já se rozhodl, že už mě nebaví psát, jak Annie píská.“ (překlad vlastní), tamtéž, s. 98.

švagrové a jejímu manželovi, kteří se denně setkávali s dopisy jeho přívrženců nejrůznějšího druhu.³² Paradoxně právě postava založená na negativních aspektech autorova života, se mu psala nejlépe. „[Annie] had a lot more depth and she actually generated a lot more sympathy in my heart than I expected“.³³

Román sestává ze čtyř částí uvozených různými tematickými citáty. První část představuje postavu Annie a končí po prvním Paulově tajném úniku z pokoje. Navazuje část s názvem *Misery*, ve které Annie přijde na to, že se Paul několikrát dostal ven z pokoje, a rozhodne se ho potrestat useknutím nohy. Po Paulově „přihoblování“ následuje část nazvaná Paul, která spisovatele sleduje až do chvíle, kdy se mu podaří Annie přelstít a zabít. Závěrečná část s názvem *Goddess* (česky *Bohyně*) je krátkým epilogem, který představuje traumatizovaného Paula devět měsíců po Annieině smrti. Děj románu se omezuje téměř výhradně na Paulův pokoj, respektive Anniein dům a je prokládán retrospekce Paulovy toulavé mysli a kapitolami *Miseryina návratu*. Kromě příběhu je dílo pro čtenáře zajímavé také tím, že jim umožňuje nahlédnout do vnitřního světa spisovatele a jeho řemesla.

Román vyšel v červnu roku 1987 v nakladatelství Viking a setkal se s překvapivě vřelým přijetím. Podle Kinga měla *Misery* úspěch zejména proto, že ji kritikové nepovažují za román hororový, ale za příběh, který by se mohl skutečně odehrát.³⁴ Týdeník *The New York Times* zhodnotil dílo jako „intriguing work“,³⁵ a *USA Today* ho dokonce označil za „King’s best“.³⁶ *Misery* sklidila úspěch také v Evropě, kde britské deníky *The Times* a *The Guardian* přirovnávaly Kinga k Charlesi Dickensovi. V roce 1990 vznikla úspěšná filmová adaptace románu s názvem *Misery* (česky *Misery nechce zemřít*) s Jamesem Caanem a Kathy Batesovou, která byla za ztvárnění psychotické sestry Annie oceněna Oscarem. V roce 2015 pak měla v jednom z broadwayských divadel premiéru také méně úspěšná divadelní

³² „Věnováno Stephanii a Jimu Leonardovým, kteří vědí proč. Aby nevěděli!“ (překlad vlastní), věnování v KING, STEPHEN. *Misery*. New York: Viking Penguin Inc., 1987.

³³ „Annie měla větší hloubku a vzbudila ve mně mnohem více sympatií, než jsem očekával.“ (překlad vlastní), cit. v ROGAK, LISA. *Haunted Heart: The Life and Times of Stephen King*. New York: Thomas Dunne Books, 2009, s. 153.

³⁴ Viz BEAHM, GEORGE. *The Stephen King Companion: Four Decades of Fear from the Master of Horror*. New York: St. Martin’s Griffin, 2015, s. 269.

³⁵ „poutavé dílo“ (překlad vlastní), cit. v ROGAK, LISA. *Haunted Heart: The Life and Times of Stephen King*. New York: Thomas Dunne Books, 2009, s. 155.

³⁶ „Kingovu nejlepší knihu.“ (překlad vlastní), cit. tamtéž.

adaptace díla s Bruce Willisem a Laurie Metcalfovou. Stephen King získal za *Misery* cenu Brama Stokera v kategorii Nejlepší román.

1.3 Miroslav Jindra

V komunistickém Československu Stephen King jako západní autor nevycházel a od jeho debutu v roce 1974 uběhlo čtrnáct let, než začalo jeho dílo pozvolna vycházet také u nás. Prvním slovenským překladem byla *Mrtvá zóna* (anglicky *The Dead Zone*), která vyšla v Bratislavě v roce 1987, následovaná o dva roky později *Podpaľáčkou* (anglicky *Firestarter*). Ani prvním českým překladem nebyla Kingova stěžejní *Carrie*, nýbrž novela *Nadaný žák* (anglicky *Apt Pupil*) publikovaná v Praze roku 1991.

Nezájem o produkci Kingovy tvorby u nás po převratu v roce 1989 vystřídal usilovné dohánění zameškaného. V devadesátých letech vycházely v průměru čtyři české překlady Kinga ročně a jeho texty publikovalo hned několik nakladatelství zároveň. Velká poptávka si vyžádala zapojení celé řady překladatelů, mezi něž patřil například i Pavel Medek nebo předčasně zesnulý Tomáš Hrách. Počátkem devadesátých let se k týmu Kingových překladatelů krátce připojil také Miroslav Jindra.

Překladatel a vysokoškolský pedagog **Miroslav Jindra** vystudoval češtinu a angličtinu na Univerzitě Karlově, kde se mu dostalo příležitosti pracovat na doktorátu pod vedením profesorů Josefa Vachka, Bohumila Trnky a Ivana Poldaufa. Po dokončení studií vyhrál konkurz na překlad románu *The Vicar of Wakefield* (česky *Farář wakefieldský*) Olivera Goldsmitha v nakladatelství SNKLHU (pozdějším Odeonu), jímž započal svou dráhu překladatele. V Odeonu Jindra spolupracoval mimo jiné s Josefem Škvoreckým nebo Evou Kondrysovou, která se zasloužila o vydávání překladů tzv. zamlčovaných překladatelů pod krycími jmény.³⁷ Sám Jindra propůjčil své jméno tehdy nonkonformním manželům Jiřině a Karlu Kynclovým. V roce 1990 založil na katedře anglistiky Univerzity Karlovy kanadská studia a řadu let se tamtéž soustavně věnoval problematice literárního překladu. Pokles úrovně českých literárních překladů po převratu v roce 1989 přiměl Jindru k publikování článku v revue *Souvislosti*, v němž tehdejší situaci uměleckého

³⁷ K tomuto viz bibliografii RACHŮNKOVÁ, ZDEŇKA. *Zamlčovaní překladatelé: bibliografie 1948–1989*. Praha: Ivo Železný, 1992.

překlada kritizuje.³⁸ Jako jeden z dvaceti sedmi českých překladatelů se k situaci vyjadřuje také ve známé knize rozhovorů Stanislava Rubáše z roku 2012.³⁹

Miroslav Jindra je spoluautorem *Dějín Kanady* a několika učebnic angličtiny a autorem několika desítek knižních doslovů a předmluv. Je znám především svými překlady amerického satirika Josepha Hellera a kanadského básníka Leonarda Cohena, za jehož sbírku s názvem *Kniba toužení* získal v roce 2009 Státní cenu za překladatelské dílo. Významné jsou také jeho překlady Michaela Cunninghama (*Hodiny*), Roberta Ruarka (*Medojedky*), Johna Updikea (*Králík se vrací*) či Francise Scotta Fitzgeralda (*Podivuhodný případ Benjamina Buttona*).

Na překlada tvorby Stephena Kinga se Miroslav Jindra podílel celkem dvakrát. V roce 1992 přebásnil verše hororového románu *Cujo* pro překlad Tomáše Vodáka a o dva roky později přeložil do češtiny thriller *Misery*. Toho se čeští čtenáři dočkali až sedm let po publikaci originálu a předběhl ho například překlad německý (1987), španělský a italský (1988), francouzský (1989), polský a také slovenský (1991). Autorem slovenského překlada *Misery* je **Dušan Janák**, zblhlý překladatel, který je stejně jako Jindra překladatelem textů Josepha Hellera a Roberta Ruarka a mimo jiné také celé řady detektivek Agathy Christie. Janák spolu s autorem německého překlada Joachimem Körberem se jako jediní rozhodli pracovat také s názvem díla, který v originále odkazuje jednak k hlavní postavě oblíbených románů Annie, jednak ke stavu, v němž se nachází vězněný spisovatel. Slovenský překlad vyšel pod místním názvem *Mizéria*, Körber varioval a přeložil název díla jako *Sie*, tedy „ona“.

V České republice vyšel román *Misery* poprvé v roce 1994 v pražském nakladatelství Melantrich a jen o tři roky později vyšlo tamtéž vydání druhé. V roce 2003 byla u nás *Misery* publikována potřetí a prozatím naposledy, tentokrát v nakladatelství Beta-Dobrovský. Všechna tři vydání jsou totožná a nevykazují žádné známky zásahu překladatele. V českém prostředí měl román *Misery* stejný úspěch jako jeho předloha v Americe, naše čtenáře však přivedl k dílu především vysoce hodnocený film, který se u nás proslavil již několik let před vydáním knihy. Přestože je román i mezi českými

³⁸ JINDRA, MIROSLAV. Traduttore – Traditore? Aneb aby překladatel nebyl zrádce. *Souvislosti*. 1998, 9(2), s. 24–29.

³⁹ Miroslav Jindra. In: RUBÁŠ, STANISLAV, vyd. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha: Academia, 2012, s. 141–155.

čtenáři řazen mezi nejlepší Kingova díla, ztratil se v hojné nakladatelské aktivitě po listopadu 1989 a dnes již není k dostání.

2 ANALÝZA DIALOGŮ

Language does not always have to wear a tie and lace-up shoes.

— Stephen King

Praktickou část práce uvádí stručná charakteristika tvůrčího stylu Stephena Kinga a jeho pojetí tvorby uměleckých dialogů. Analýzu otevírá zběžný rozbor úvodního dialogu románu *Misery* v české verzi jako první fáze hodnocení překladu a jeho následná konfrontace s originálem. Hlavní část analýzy je pak věnována podrobnému srovnání českých dialogů s předlohou na úrovni syntaktické a lexikální a na závěr části je zhodnoceno užití prvků obecné češtiny. Rozbory jednotlivých kapitol jsou prokládány reprezentativními příklady, které jsou voleny tak, aby co nejlépe vystihovaly obecné rysy a tendence originálu a českého překladu. Ačkoliv je práce postavena na konkrétních příkladech, které jsou nutně vyňaty z kontextu, uvedené jevy jsou v ní rozebírány se znalostí a s přihlédnutím k celku.

Anglický originál je v rozboru citován z prvního knižního vydání z roku 1987 vydavatelství Viking, český překlad pak z třetího (značeného druhého) a dosud posledního českého vydání z roku 2003, které je s předchozími dvěma totožné. Zvolené příklady z Paulova dialogizovaného vnitřního monologu jsou v rozboru stejně jako v originálu i překladu značeny kurzívou, příležitostně ale může kurzíva v citacích předlohy označovat také důraz položený autorem originálu. Tučné písmo je zásahem autorky práce, kterým v příkladech upozorňuje na důležitá místa. Repliky dialogizovaného vnitřního monologu Paula jsou pro zjednodušení v rámci analýzy nazývány „vnitřními replikami“.

2.1 Autorský styl Stephena Kinga

Kingovy texty vznikají ve dvou vlnách, v první vlně vypráví příběh sám sobě, v té druhé pak vyškrtává z textu vše, co není pro příběh relevantní. Ve své tvorbě se tak omezuje pouze na nezbytné vyjádření skutečnosti a zakládá si na jednoduchosti a autentičnosti. Zcela zásadní je pro něj na všech úrovních textu požadavek upřímnosti, tzn. psát tak, aby text co nejvěrněji odrážel realitu každodenního života. V memoárech odkazuje King začínající spisovatele na příručku s názvem *The Elements of Style*, která byla sepsána už

v roce 1918,⁴⁰ v níž vyzdvihuje především pravidlo vynechávání přebytečných slov. Pravidlo praví, že „a sentence should contain no unnecessary words, a paragraph no unnecessary sentences. Vigorous writing is concise“.⁴¹ Neznamená to však, že by se měl autor držet pouze krátkých vět, vyvarovat se detailů, nebo se zabývat tématy jen povrchně. Znamená to pouze, že každé slovo, které autor v textu použije, má mít svůj účel a výpovědní hodnotu.

Umělecká próza se podle Kinga skládá ze tří částí: z vyprávění, které posouvá příběh z bodu A do bodu B, popis, který vytváří smyslové zapojení čtenářů, a dialog, jehož prostřednictvím postavy ožívají. Dialog je zvukovou částí díla, propůjčuje postavám hlas a hraje zcela zásadní roli v definování jejich charakteru. „Only what people do tell us more about what they're like, and talk is sneaky: what people say often conveys their character to others in ways of which they—the speakers—are completely unaware“.⁴² King dále hovoří o jedné z hlavních zásad kvalitní literatury: nikdy nepopisovat, co je možné přímo předvést. Umně vystavěný dialog ukáže, jestli je postava chytrá, nebo hloupá, poctivá, nebo nepoctivá, zábavná, nebo nudná.

Dobrému dialogu předchází léta praxe, tvrdé práce a představivosti. Jako příklad špatného dialogu uvádí King úryvek z knihy *The Colour Out of Space* (česky *Barva z vesmíru*) amerického průkopníka moderního hororu H. P. Lovecrafta, ve kterém umírající farmář popisuje mimozemské síly ve své studně:

“Nothin’... nothin’... the colour... it burns... cold an’ wet... but it burns... it lived in the well... I seen it... a kind o’ smoke... jest like the flowers last spring... the well shone at night... everything alive... sucked the life out of everything... in the stone... it must a’come in that stone...”⁴³

⁴⁰ STRUNK, WILLIAM. *The Elements of Style*. New York: Macmillian, 1979.

⁴¹ „Věta by neměla obsahovat přebytečná slova a odstavec přebytečné věty. Silné psaní je stručné.“ (překlad vlastní), tamtéž, s. 32.

⁴² „Jací lidé jsou, poznáme jen z jejich jednání. Řeč je záluďná, to, co lidé říkají, často prozrazuje druhým jejich povahu způsobem, který si oni sami vůbec neuvědomují.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 180.

⁴³ „Nic... nic... ta barva... spaluje... mokro a zebavo, ale spaluje... žilo to ve studni... já to viděl... je to takovej čmoud... zrovna jako zjara ty kytky... studna v noci zářila... Thad, Merwin i Zenas... všecičko živý... vysaje ze všeho život... v tom šutru... muselo to přilítnout v tom šutru...“ (překlad František Jungwirth), LOVECRAFT, H. P. a MÜLLER, ONDŘEJ, ed. *Volání Ctbulbu*. Praha: Plus, 2012. 2 sv. Sebrané spisy; sv. 3/2. s. 111. Originál cit. v KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 182.

Farmářův projev je strojený a bez života. Umělost Lovecraftových dialogů připisuje King jeho uzavřenosti, protože aby si autor vybudoval schopnost psát kvalitní dialogy, musí se v první řadě začlenit do společnosti a naučit se naslouchat druhým (viz úvod této práce). Samotáři, jako byl Lovecraft, proto předkládají čtenářům dialogy vystavěné s pečlivostí člověka, který píše v cizím jazyce. A čtenář vždy pozná, jestli je dialog dobrý, nebo naopak špatný – „It jags on the ear like a badly tuned musical instrument“.⁴⁴

2.2 Rozbor úvodního dialogu

Následující text je úryvkem dialogu z románu *Misery* v překladu Miroslava Jindry. Jedná se o první relevantní rozhovor mezi Annie a Paulem, který navazuje na zjištění, že si Annie ověřila Paulovu totožnost v jeho peněžence. Z ukázky byly vynechány pasáže narace.

„Mimochodem, kde je vlastně moje náprsní taška?“ zeptal se.

„Bezpečně uložená, nebojte se,“ ujistila ho. ... „Snad si nemyslíte, že bych vám z ní mohla něco ukrást?“

„To jistě ne. Jenom snad že –“ *Jenom snad že v ní je celý můj ostatní život*, říkal si v duchu. *Můj život mimo zdi tohoto pokoje. Mimo tu šílenou bolest. Mimo čas, který se táhne jako dlouhý růžový proužek žvýkácké gumy, kterou si vytahuje z úst nudící se dítě. Protože takovéhle představy on teď mívá v průběhu poslední hodiny před tím, než od ní dostane prášky.*

„Jenom snad že co, Mistře?“ dorážela, a on se celý vyplašil, protože ten její zúžený pohled byl stále temnější.

„Totiž tatínek mě vždycky nabádal, abych si na náprsní tašku dával dobrý pozor,“ vysvětloval a žasl, jak snadno z něj tahle lež vyšla.

...

Paul pokračoval: „Asi mi to s tou náprsní taškou, abych si ji pořádně hlídal, říkal tak často, že se mi to zarylo hluboko do podvědomí. Jestli jsem vás snad urazil, omlouvám se.“

(CT s. 19–23)

⁴⁴ „Špatný dialog tahá za uši jako špatně naladěný hudební nástroj.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 182.

Vyňatý úryvek je dostatečně kohezní i koherentní, aby byl čtenáři srozumitelný. Zvoleným vykáním nastavil Jindra adekvátně zdvořilý vztah postav, charakterizovaný z jedné strany obdivem Annie a z druhé opatrností Paula. Z nějakého důvodu však rozhovor neplyne, jak by měl, je stylisticky neobratný a vyjadřování postav působí strnule a nepřirozeně. Obecně se může zdát, že se v textu objevuje stylisticky vyšší vrstva češtiny, než by se v dané situaci a u daných postav očekávalo. Stylově příznakové se jeví zejména formulace „to jistě ne“, „jenom snad že“, „nabádal“, nebo „jestli jsem vás snad urazil“. Podivně může na čtenáře působit také deminutivum „tatínek“ z úst dospělého muže nebo výraz „náprsní taška“, který dnes již příliš nepoužívá.

Bližší pohled odhalí rovněž formální nedostatky dialogu, jako je například nedokončená výpověď Paula zakončená pomlčkou („Jenom snad že –“), která se v praxi běžně užívá pro přerušenu promluvu. Paul však přerušen nebyl, jeho nedokončený projev značí váhavost, nejistotu, a tudíž by po něm měly následovat tři tečky. Svědčí o tom i reakce Annie, která zjevně netrpělivě čeká, až Paul větu dokončí. Její replika upozorňuje na další nedostatek, kterým je velké počáteční písmeno v oslovení „Mistře“. Pro to není v textu žádné opodstatnění, pravděpodobně se tedy jedná o pravopisnou chybu, ke které se překladatel nechal svést originálem a odlišnými pravidly psaní velkých písmen v angličtině. Ačkoliv za tyto nedostatky nesou zodpovědnost také redaktor a korektor textu, jejichž význam se v překladové literatuře devadesátých let hrubě podceňoval,⁴⁵ nepůsobí dojmem, že by měl překladatel text pevně v rukou.

Následuje srovnání překladu s původním zněním dialogu.

“Where *is* my wallet, by the way?” he asked.

“I’ve kept it safe for you,” she said. ... “Did you think I’d *steal* something out of it?”

“No, of course not. It’s just that—” *It’s just that the rest of my life is in it*, he thought. *My life outside this room. Outside the pain. Outside the way time seems to stretch out like the long pink string of bubble-gum a kid pulls out of his mouth when he’s bored. Because that’s how it is in the last hour or so before the pills come.*

⁴⁵ Viz výše zmíněnou knihu rozhovorů RUBÁŠ, STANISLAV, vyd. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*, v níž se k tristní situaci české překladové literatury po roce 1989 vyjadřuje dvacet sedm českých překladatelů.

“Just *what*, Mister Man?” she persisted, and he saw with alarm that the narrow look was growing blacker and blacker.

“It’s just that my father always told me to keep my eye on my wallet,” he said, astonished by how easily this lie came out.

...

Now Paul went on: “I guess he told me to keep my eye on my wallet so many times that it’s stuck inside for good. If I offended you, I’m truly sorry.”

(VT s. 9–10)

Původní dialog působí na první pohled mnohem uvolněněji a lépe plyne. Porovná-li se překlad s originálem, potvrdí se uvedené postřehy, a zároveň vyvstane i několik dalších problémů.

Hned v první replice originálu je podle anglického úzu kurzívou vyznačené sloveso „is“ coby jádro výpovědi – Paul reaguje na zmínku o své peněžence a ptá se, kde se nachází. Ve svém překladu Jindra adekvátně využil modifikační částice „vlastně“, která text oživuje a zároveň zapojuje výpověď do kontextu, objektivní slovosled jeho řešení však důraz položený na sloveso zastírá. V mluveném jazyce by důraz nepochybně vyřešila intonace mluvčího, psaný text, jakkoliv se snaží mluvenost napodobit, ale zůstává odkázán na aktuální členění větné, podle kterého patří tento prvek do rematické pozice na konci věty, zatímco kontextově zatížená náprsní taška patří na její začátek. Protože by zde však toto uspořádání působilo poněkud neobratně, vhodnějším řešením by bylo posunutí slovesa do rematictější pozice: „Kde vlastně je moje náprsní taška?“. Méně obvyklé umístění sloveso zdůrazní a zachová se tak návaznost na předchozí sdělení.

Pozornost je dále třeba věnovat Paulově vnitřní replice „*Protože takovéhle představy on teď mívá v průběhu poslední hodiny před tím, než od ní dostane prášky.*“, která působí mnohem šroubovaněji než původní „*Because that’s how it is in the last hour or so before the pills come.*“ Překlad je problematický hned z několika důvodů: Za prvé otrocky kopíruje anglickou stavbu věty, za druhé zcela ignoruje, že se jedná o vyjádření samotného Paula, tudíž odkaz ke třetí osobě je zde nesmyslný, a nakonec hovoří o Paulových představách, které však v originálu vůbec nefigurují. Kingovo „*that’s how it is*“ totiž odkazuje k faktu, že se Paulovi čas u Annie táhne, nikoliv k představě znuděného dítěte. Mnohem lépe by proto fungovalo například: „*Takhle se totiž vleče poslední hodina před tím, než dostanu prášky.*“

Problematickou syntax vykazují mimo jiné také Paulovo vysvětlení: „Asi mi to s tou náprsní taškou, abych si ji pořádně hlídal, říkal tak často, že se mi to zarylo hluboko do podvědomí.“ Oproti originálnímu „I guess he told me to keep my eye on my wallet so many times that it's stuck inside for good.“ je překlad zjevně delší, komplikovanější a stylisticky méně obratný. Rovněž Paulova omluva „Jestli jsem vás snad urazil, omlouvám se.“ vyžaduje češtější slovosled, a sice „Omlouvám se, jestli jsem vás (snad) urazil.“

Taktéž výrazy, které už prve působily rušivě, se od originálu vzdalují. Například zdvojnásoběné „tatínek“ nebo stylisticky vyšší „nabádal“ působí v kontextu výrazněji než původně neutrální „father“ a „told“. Za zmínku stojí také tendence k intenzifikaci adjektivem „šílenou“ ve větě „Mimo tu šílenou bolest.“, které v předloze není.

Zběžný rozbor úryvku z úvodních stran díla poukazuje v Jindrově dialogu na celou řadu nedostatků. Překladač, ačkoliv má bezpochyby cit pro vytříbený český jazyk, se vzdaluje stylu originálu a dopouští se chyb i po formální stránce textu, kde zjevně zcela nereflektuje funkci, kterou v předloze plní kurzíva. Následující část studie se tedy podrobněji zaměří na jednotlivé roviny dialogu a posoudí jejich funkčnost.

2.3 Rovina syntaxe

Při rozboru skladby uměleckých dialogů nutně vyvstává otázka syntaxe mluveného projevu. Na poli mluvenosti naráží překladač na výrazné rozdíly v úzu mezi výchozím a cílovým jazykem, se kterými se musí vypořádat, aby jeho překlad nejen odpovídal předloze, ale aby také fungoval jako věrohodná stylizace mluvenosti v cílovém jazyce.

Postavy v románu *Misery* komunikují v neformálním prostředí a neformální je i jejich vyjadřování. V angličtině se syntax takového projevu vyznačuje mimo jiné běžným výskytem tzv. wh-cleft konstrukcí,⁴⁶ levých či pravých dislokací (dověteků) a obecně kratšími a jednoduššími větami. Méně často se oproti psanému vyjádření objevují existenciální konstrukce začínající expletivem „there“ a ještě vzácněji příznakový slovosled a pasivum.⁴⁷ V češtině má mluvená řeč k psanému projevu ještě dál. Její

⁴⁶ Jedná se o rozštěpené vedlejší věty uvedené zájmeny, které začínají na wh- (př. „*What I like is champagne.*“), podrobněji viz BIBER, DOUGLAS et al. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow, England: Longman, 1999. s. 959–961.

⁴⁷ Viz tamtéž, s. 964.

podstatné rysy jsou dány spontánností a expresivností komunikátu a od pravidelné mluvnické stavby věty se odklání celou řadou jevů, mezi něž patří například elipsa, vsuvka, anakolut, kontaminace nebo zeugma. Výstavba mluveného projevu je velmi uvolněná a převládá v ní parataxe a juxtaopozice. Enormně důležitá je také zvuková realizace, která mnohdy úzce souvisí se slovosledem. Jeho úloha v mluveném projevu slábne a nedodrhuje se objektivní pořadí východiska a jádra.⁴⁸

Jak již bylo zmíněno v úvodu práce, autor, respektive překladatel by měl vzhledem k výraznému odklonu mluvené češtiny od psaného projevu přistupovat ke stylizaci mluvené řeči v textu obezřetně a nezacházet do krajností. Umělecké texty primárně určené ke čtení například nemohou dost dobře napodobit zvukovou stránku mluvené češtiny, důraz a intonaci mluvčího, a čtenář tak zůstává odkázán na slovosled, jehož přílišná rozvolněnost by ubírala textu na plynulosti a srozumitelnosti. Právě čtenáře by měl mít podle Kinga spisovatel vždy na zřeteli. Teprve v jeho myslí se totiž texty finalizují, a tvůrčí rozhodnutí autora by proto měla směřovat k tomu, aby čtenáři čtení usnadnil. V rámci snadnějšího vstřebání textu preferuje King například rozdělení jedné myšlenky na dvě (př. „I wonder if you could turn that typewriter around? So it faces the wall?“ [59]) a striktně se v dialozích vyhýbá trpnému rodu a příslovcím zakončeným slovo tvorným sufixem *-ly*, které text komplikují. Obojí považuje za nástroj nespělých autorů, kteří si nejsou svými texty jisti.

Dialogy *Misery* se obecně skládají z jednodušších větných, nevětných nebo nedokončených výpovědí. Syntax Anniiny přímé řeči se zdá být poměrně volnější než skladba přímé řeči Paula, Jindrova syntax však mezi postavami nijak nerozlišuje a vyznačuje se dvěma hlavními rysy, z nichž ani jeden jednoduchost a plynulost Kingovy syntaxe neodráží. Místy příliš důsledně kopíruje anglickou strukturu textu (viz [1]), jindy se od ní zase neúměrně vzdaluje (viz [2]).

[1] “‘The boy’s mind, you see, is confused, and so—’
‘Yes! He’s *very* confused, and that makes him less interesting. Not *uninteresting* — I’m sure you couldn’t create an *uninteresting* character — but *less* interesting.’” (20)

„Mysl toho mladíka je velmi zmatená, rozumíte, takže —“

⁴⁸ Viz HOFFMANNOVÁ, JANA a ZEMAN, JIŘÍ. Výzkum syntaxe mluvené češtiny: inventarizace problémů. s. 57.

„To tedy je! A to velmi zmatená. Což z něj dělá postavu nepříliš zajímavou. Neříkám, že *nezajímavou* – vy byste ani *nezajímavou* postavu stvořit neuměl – ale prostě méně zajímavou.“ (30)⁴⁹

[2] “Sometimes you get it down or it gets away.” (279)

„Někdy se to musí zapsat, když to má člověk v hlavě jasně rozmyšlené, jinak by se mohlo stát, že se mu to z ní zase vypaří.“ (292)

Strnulá, nečeská syntax se objevuje nápadně často především v dialogích první části knihy, zatímco přirozenější a čtivější skladba druhého příkladu převládá v části druhé. Výsledný text tak působí dojmem, že si překladatel během překladu teprve hledal svou cestu. Nicméně formální uspořádání a nadbytek hypotaktických spojení v druhém příkladu přesto dodává textu pedantský neživý ráz. Nadměrně komplexní syntax se objevuje i ve chvílích, kdy se Paul ve svých vnitřních replikách obrací sám k sobě (viz [3]).

[3] “*Pry open the medicine cabinet door and then just knock a bunch of stuff out into the basin. But the bottles will break and even if there are no bottles, fat chance, everyone has at least a bottle of Listerine or Scope or something in their medicine cabinet, you have no way of putting back what you knock down.*” (77)

„Třeba se ti podaří otevřít dvířka a pak z té skřínky něco vyšoupnout, aby to spadlo přímo do umyvadla. Ale lahvičky by se při tom určitě rozbily, a i kdyby tam žádná lahvička nebyla, což je silně nepravděpodobné, protože každý přece v takovéhle lékárnice nějakou tu lahvičku má, třeba s dezinfekcí či s čistým lihem a podobně, neměl bys žádnou možnost, jak to, co shodíš, dostat do skřínky zpátky.“ (91)

Nadměrné členění textu a časté zapojení hypotaktických spojení v Jindrově překladu koresponduje s přesvědčením Levého, že překladatelé tíhnou k formálnímu rozvádění myšlenkových zkratk a k vyjadřování logických vztahů v původních textech pouze naznačených.⁵⁰ Nežádoucí je Jindrova formální důslednost také v příkladu [4], kde Annie

⁴⁹ Překladatel tu rovněž ignoruje logickou návaznost replik tím, že použil příslovce „velmi“ už v replice Paula. Anniina výpověď „A to velmi zmatená.“ proto působí nesmyslně.

⁵⁰ Viz LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. s. 135–137.

právě usekla Paulovi nohu a uvažuje nahlas o dalším postupu. Je zamyšlená a vyjadřuje se neúplnými větami, překladatel však tento odraz jejího rozpoložení nereflektuje.

[4] **“‘Can’t suture,’ she said. ‘No time. Tourniquet’s no good. No central pressure point. Got to cauterize.’”** (206)

„Nemůžu to šít,‘ poznamenala. **„Na to není dost času. Turniket by nebyl nic platný. Chybí centrální bod stlačení. Musím to vypálit.“** (217)

Jindrova syntax se tak přibližuje spíše projevu psanému, který v překladu evokují také některé formální konstrukce (př. „s přihlédnutím k tomu“ [278], „vím, že je vám známo“ [203]) a výrazný nadbytek přívlastkových vět uvedených spojovacím výrazem „který“, v běžné řeči častěji nahrazovaným vztažným zájmenem „co“,⁵¹ a to i na místech, kde převod originálu přívlastkovou větou nutně nevyžaduje (viz [5], [6], [7]).⁵²

[5] **“I got it at Used News.”** (54)

„Koupila jsem ho v obchodě, kterému říkají Staré jako nové.“ (67)

[6] **“... and which Peter Prescott would shit upon in his finest genteel disparaging manner when he reviewed it for that great literary oracle, Newsweek?”** (41)

„A kterou by Peter Prescott v onom veleváženém literárním orákulu, které se jmenuje Newsweek, rozcupoval tím svým typickým rafinovaně pohrdavým způsobem na cucky?“ (53)

[7] **“It’s a loose-leaf binder where I have all my Misery stuff.”** (57)

„Pořadač, který na jednotlivých volných listech obsahuje veškerý poznámkový aparát k cyklu o Misery.“ (71)

Popisnost těchto konstrukcí působí v neformálním rozhovoru rušivě a v případě příkladu [6] i poněkud nesmyslně. Paul se tu snaží přesvědčit sám sebe, že nemá smysl, aby Annie vzdoroval a odmítal spálit svou novou knihu, protože by beztak sklidila jen kritiku. Název

⁵¹ Viz HOFFMANNOVÁ, JANA a ZEMAN, JIŘÍ. Výzkum syntaxe mluvené češtiny: inventarizace problémů. s. 57.

⁵² Na nadbytek vztažných vět v překladech, zvláště těch ze západních jazyků, upozorňuje i Levý, viz LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. s. 71, nebo Krijtová, viz KRIJTOVÁ, OLGA a HARMSSEL HAVLÍKOVÁ, VERONIKA TER. *Pozvání k překladatelské praxi: kapitoly o překládání beletrie*. s. 34.

obávaného periodika proto nepotřebuje sám sobě představovat. Stejně neobratné jsou v překladu i některé opisné tvary (viz [8]).

- [8] “Do you want the novel, or do you want me to fill out a questionnaire?” (229)
„Chcete po mně román, nebo byste ráda, abych vám vyplnil **něco jako** dotazník?“
(240)

Uvedené problémy přivádějí pozornost k výraznému rysu Jindrova překladu, a sice k jeho tendenci k explicitaci a „dointerpretaci“ předlohy, která vede k rozšiřování textu v rámci výpovědí i replik (viz [9], [10], [11], [12]).

- [9] “But mostly I just scream.” (162)
„Ale většinou tam ječím, **protože tu svou bolest už nemůžu vydržet.**“ (171)

- [10] “Right now I need the sugar.” (252)
„Ale teď potřebuju něco hodně sladkého. **Na nervy.**“ (264)

- [11] “And you won’t make me mad anymore?” (87)
„A už mě nebudete zlobit? **Že už mě nikdy nerozčílíte.**“ (102)

- [12] “I heard that same sound as a small, unburnt boy” (248)
„Tenhle zvuk jsem **prvně** slyšel, když jsem byl ještě **docela malý, ale taky docela zdravý a nezmrzačený kluk**“ (259)

Explicitací, která je podle lingvistky Blum-Kulkové⁵³ překladovou univerzálií, je rušena implicitnost příznačná jednak pro mluvené projevy, jednak pro styl autora. Vyzvedáváním informací na povrch dochází navíc k ochuzení čtenáře, který je tak připraven o možnost vlastní interpretace a čtení mezi řádky (viz zejména [9] a [10]).

Okrajově se syntaxe dialogů dotýkají i všudypřítomné tendence k intenzifikaci vloženými příslovci (př., „tired“ [253] = „**děsná** únava“ [265], „close“ [257] = „**hodně**

⁵³ Viz BLUM-KULKA, SHOSHANA. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In: HOUSE, JULIANE a BLUM-KULKA, SHOSHANA, eds. *Interlingual and Intercultural Translation*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 1986, s. 17–36.

blízko“ [269]), a redundanci (př. „zdejší místní orgány“ [154], „bez pomoci a úplně sám“ [213], „umíněný a nedáte si říct“ [215]), které text oproti předloze opět nadměrně rozšiřují. Čistě z hlediska mluvenosti mohou být tyto prvky funkční, vysoká frekvence jejich výskytu však text zahlučuje a ostře kontrastuje se strohostí originálu.

Ekvivalentní předloze a v souladu s běžnou řečí se v překladu naopak jeví tzv. „malá slova“, o kterých pojednává studie Jany Hoffmannové⁵⁴ a které dialog podstatně oživují. Jedná se mimo jiné o „pseudoukazovací“ zájmena „ty“, „ten“, „on“, „vona“, nebo slůvka „teda“ (i „tedy“) či „prej“.⁵⁵ Zdařile je v překladu podpořena mluvenost i občasným užitím dativu zainteresování (př. „nerozbijte mi to“ [286]). V původním textu je mluvenost imitována obdobnými slovními vycpávkami, které jsou typické pro spontánní projev v angličtině, například „uh“, „so“, „sort of“ a nejčastěji „you see“ nebo „you know“. Sémanticky není taková výplň v textu důležitá a v překladu není nutné, ba ani žádoucí její denotační význam zachovávat. Jindra však k českým vycpávkám místy přidává i doslovně přeložené vycpávky anglické. Zejména výrazy „you see“ a „you know“ převádí běžně jako „víte“ (32), „rozumíte“ (30) a „pochopte“ (31), které nepůsobí v českém textu přirozeně, nebo dokonce „uvědomte si to“ (152) a časté „abyste věděli“ (203), čímž nápadně posouvá komunikační sílu výpovědi.

Co se plynulosti českého textu týče, škodí mu místy nerespektování aktuálního členění větného, jehož dodržování je pro správné pochopení a logickou návaznost textu nezbytné, (př. „Měl krosnu na zádech.“ [205] místo „Na zádech měl krosnu.“) a nadužívání pomlček v replikách (př. „Abychom si dobře rozuměli – jistě, starožitný stroj, to je nesmysl!“ [67] „Aha – už to vidím“ [68], „Děvka je to – dvakrát rozvedená, a teď žije s barmanem!“ [68]). Matoucí je pak nekonzistentní interpunkční značení přerušované promluvy (viz úvodní rozbor v kapitole 2.2).

Z celkového hlediska se tedy syntax českého překladu zjevně vzdaluje stylu předlohy i plynulosti mluveného projevu, a to jednak doslovností a přejímáním anglické výstavby textu, jednak vyšší měrou popisnosti a komplexnějšími syntaktickými konstrukcemi. Jindrův přístup k interpretaci textu je poměrně volný a jeho tendence k explicitaci, „dovysvětlování“ a intenzifikaci (bez náležité kompenzace kompresí či

⁵⁴ Viz HOFFMANNOVÁ, JANA. „Malá slova“ a jejich podíl na stylu mluvených projevů. *Stylistika*. 2017, *Slowo a styl*, s. 155–173.

⁵⁵ Přítomnost těchto bezobsažných slůvek v překladu hodnotí kladně například Krijtová, podle které především vyrovnávají rytmus sdělení a podporují plynulost a živost řeči. Viz KRIJTOVÁ, OLGA a HARMSSEL HAVLÍKOVÁ, VERONIKA TER. *Pozvání k překladatelské praxi: kapitoly o překládání beletrie*. s. 34.

vypouštění informací na vhodných místech) mají za následek nežádoucí nárůst objemu přeloženého textu. Mluvenost v dialozích zdařile imitují deiktická zájmena a jiná „malá slova“, pečlivostí výstavby se však syntax dialogů přibližuje spíše projevu psanému.

2.4 Rovina lexika

Slovní zásoba, se kterou spisovatelé pracují, nemusí být podle Kinga nutně bohatá. Na poli lexika uplatňuje především požadavek jednoduchosti a přímočarosti sdělení, a pokud to kontext nevyžaduje, vyhýbá se zbytečně složitým, odborným nebo cizím výrazům (v angličtině například vždy raději „tip“ než „emolument“).⁵⁶ V dialozích je pak především třeba věrně zachytit vyjadřování osob v reálném životě, a to včetně slov hovorových, slangových až vulgárních. „The point is to let each character speak freely,“ uvádí King.⁵⁷ „To do otherwise would be cowardly as well as dishonest, and believe me, writing fiction in America as we enter the twenty-first century is no job for intellectual cowards.“⁵⁸

Při překladu kontextově zapojených lexikálních jednotek z angličtiny do češtiny vyvstávají rozdíly významových složek denotačních, konotačních i pragmatických. Knittlová rozlišuje překladové protějšky úplné, částečné, kterých je zdaleka nejvíce, a nulové, které se v podstatě řeší vytvářením nových protějšků částečných.⁵⁹ Největší výzvou je pro českého překladatele oblast stylistické konotace. Potýká se tu s výrazně vyšší vrstevnatostí češtiny, kde se konotační složky pohybují od výrazů knižních, archaických nebo poetických až po výrazně nespisovné, hovorové, slangové či vulgární. Analogických vodítek v angličtině, jak uvádí Knittlová, je nepoměrně méně (Informal, Slang, Southern U. S.).⁶⁰ V rámci konotace je také zásadní otázka expresivity nebo expresivní příznakovosti lexika, tj. pragmatická složka významu zvolených slov, která odráží postoj mluvčího, jeho subjektivitu a emotivnost příznačné pro neformální mluvený projev. U dialogů je proto nezbytné, aby překladatel přistupoval k překladu s ucelenou představou o charakteru, záměrech a vývoji postav, které pak výběr lexika podřizuje.

⁵⁶ Viz KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 117.

⁵⁷ „Podstatou je, aby se každá vaše postava vyjadřovala volně a bez omezení.“ (překlad vlastní), tamtéž, s. 187.

⁵⁸ „Psát jinak je zbabělé a nepoctivé a věřte mi, že psát fikci v Americe na počátku jednadvacátého století není práce pro intelektuální slabochy.“ (překlad vlastní), tamtéž.

⁵⁹ Viz kapitolu *Překlad a rovina lexikální* v KNITTOVÁ, DAGMAR a kol. *Překlad a překládání*. s. 39–120.

⁶⁰ Viz tamtéž, s. 63.

Annie je v předloze prezentována jako podivínka, která žije stranou od lidí jen se svými slepicemi a dobyt看em a vyžívá se v četbě Paulových brakových románů. Od chvíle, kdy Paula zachránila z vraku jeho vozu, se stylizuje do role jakési zvrácené matky, která Paula zbožňuje a opečovává a zároveň mu ubližuje. Její slovní zásoba není tak bohatá jako Paulova a její vyjadřování je v předloze posazeno stylisticky níže než jeho. Přestože je Annie zjevně prostší, není však hloupá, jak se Paul několikrát sám přesvědčí. Paul má jako spisovatel kultivovanější projev a nad Annie má jednoznačně intelektuální převahu, vzhledem k situaci se ale Annie ve svém projevu podřizuje a (alespoň zpočátku) pečlivě volí slova ze strachu, aby se jí nedotkl. Neplatí to však pro jeho vnitřní repliky, které naopak odrážejí jeho spontánní úvahy.

Jindrovo pojetí postav je poměrně nejednoznačné. Nejnápadněji se v jeho překladu projevuje volba stylisticky vyššího lexika, které má místy až knižní nádech, a to jak v přímé řeči Annie, tak v pronášených i vnitřních replikách Paula. Jedná se například o podstatná jména „zvířectvo“, „šero“, „šatstvo“, „ústa“ nebo slovesa „plakat“, „smýšlet“, „přát si“ (místo „chtít“) či „opatřit si“ (místo „sehnat“). Příležitostně volí překladatel také knižnější podoby tvarů slov v případech, kdy čeština disponuje stylisticky odlišnými dubletami, například „mohu“ místo „můžu“ nebo „jest“ místo „je“. Stylisticky příznakové jsou v dialozích dále výrazy „zřídka“, „nikoli“, „značný“ nebo knižní „věru“ a obecně velmi často se opakující „ovšem“, „dobrá“, „jistě“, „velmi“ a „či“. Vzhledem k načrtnuté charakteristice postav by bylo možné přijmout stylisticky vyšší výrazy v přímé řeči Paula, stejný argument ale není možné uplatnit pro jeho vnitřní repliky, které by bylo vhodné volbou lexika od pronášených replik odstínit.

U Annie a v menší míře i u Paula kombinuje Jindra stylisticky vyšší výrazy také s výrazy hovorovými a slangovými, které podporují expresivitu výpovědí (př. „špitál“, „ženská“, „holka“, „hrozně“ nebo „exnout“). Ty se k postavám – především k Annie – a neformálnímu prostředí děje hodí mnohem více, v konečném důsledku jsou ale repliky stylisticky příliš rozkolísané, a tím pádem méně funkční. Rušivé jsou zejména pasáže, kdy dochází k nežádoucí oscilaci na stylistické škále v rámci jednotlivých výpovědí nebo replik (př. „**Mohu** se podívat na to **lejstro**?“ [153] nebo „A příští sobotu jsem stála před tím **bijákem** už v poledne, **ačkoli** pokladnu otevírali teprve ve čtvrt na dvě...“ [115] či „Budu si muset vzít Ralphův **terénní motocykl**. Nejspíš z toho **klumpru** někde spadnu a zlomím si vaz!“ [263]).

Stylistický rozptyl se v překladu objevuje dokonce i u protějšků některých obecných jmen, jež se v promluvách postav opakují. V závislosti na měnícím se postoji a citovém rozpoložení mluvčího se takové výrazy přirozeně obměňují, v běžné, neemocionální řeči však mají lidé zvyk pojmenovávat věci určitým způsobem, a ani překlad by proto neměl tyto výrazy příliš variovat. U Annie je takovým výrazem například slovo „car“, které má v jejích promluvách celou škálu protějšků, a to i v běžných, neemocionálních situacích (př. „automobil“ [203], „vůz“ [25], „auto“ [114], „aut’ák“ [263] nebo i „kára“ [25]). Nejednotnost v překladu lexikálních jednotek předlohy narušuje někdy také logickou návaznost děje, jako například ve chvíli, kdy se Paul neudrží a řekne Annie, že je „šílená“ (257) (v předloze “you’re **crazy**” [246]). O něco později odkazuje Annie k incidentu ironickým “but I’m **crazy**, right?” (248), v Jindrově podání jako „Ale jsem přece **blázen**, ne?“ (259), a v další kapitole zase Paul: “Annie, when I said you were **crazy**—” (250), česky jako „Annie, když jsem říkal, že jste **šílenec** –“ (262). Pro čtenáře je taková variace matoucí a může dojít i k nepochopení odkazu. Nežádoucí nekonzistence lexika se pak projevuje především u Anniiných speciálních výrazů, o nichž pojednává zvláště sekce 2.4.2.3.

V lexiku se stejně jako u syntaxe (viz kapitolu 2.3) vzdalují Jindrovy dialogy přirozenosti také vyšší měrou popisnosti, kterou evokují neutrální víceslovná pojmenování (př. „rodina Roydmanů“ [167] místo „Roydmanovi“, „zavařovací sklenice“ [176] místo „zavařovačky“ či „láhev pepsí-coly“ [267] místo „pepsi-cola“ nebo jen „pepsi“),⁶¹ dále výskytem anglicismů (př. ústřední “number-one fan” [6] = „fanyňka číslo jedna“ [16] nebo “Memory Lane” [176] = „Cesta paměti“ [186]) a obecně nevhodnými nebo neexistujícími protějšky (př. “so I pulled over [a car]” [13] = „tak jsem zarazila“ [23], “The **bag** won’t be **zipped**.” [254] = „Ten **pytel** nebude **zazipnutý**.“ [266] nebo “So I took a look at the things **I keep** in the downstairs bathroom” [198] = „A tak jsem si šla zkontrolovat věci, které **přechovávám** tady dole v koupelně“ [210]).

Strnulost překladu podporuje i Jindrova práce s názvy děl, filmů nebo míst, které Annie a Paul zmiňují, a jejichž neadekvátní překlad, ačkoliv o charakteru postav nijak nevyovídá, umocňuje efekt umělosti dialogů a předkládaného fikčního světa obecně.

⁶¹ Na tendenci lexika českého mluveného jazyka k ekonomičnosti pojmenování, která se projevuje vysokou frekvencí univerbismů, upozorňuje ve své monografii Bláha, viz BLÁHA, ONDŘEJ. *Funkční stratifikace češtiny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 37.

Jedná se například o novou Paulovu knihu s názvem *Fast Cars*, jejíž doslovný překlad *Rychlé vozy* se k dílu z prostředí newyorského podsvětí psanému nízkým, vulgárním jazykem nehodí. Podobně šroubovaně působí například seriál *Rocket Man* jako *Muž z rakety* nebo nadbytečný překlad newyorského Central Parku jako „Ústředního parku“. Málo pozornosti věnoval Jindra také překladu hotelu Overlook, který je v textu narážkou na Kingův román *The Shining* (do češtiny přeložený roku 1993), a přeložil jej nejprve jako „Horskou vyhlídku“ [206] a hned vzápětí jako hotel „Na Vyhlídce“ [206].⁶²

Některé konkrétní názvy nebo jména pak Jindra v překladu dokonce vynechává nebo nahrazuje apelativy (př. „Paper Patch“ = „papírnictví“ [82], „Today show“ = „v televizi“ [239], „Red Queen“ = „Královna“ [117], „Captain Kirk“ = „Pane kapitáne“ [205]). Překladatel tu možná navazuje na Tomáše Vodáka, s nímž spolupracoval na českém vydání románu *Cujo* (viz kapitolu 1.3) a který se rozhodl ze svého překladu vynechat některé názvy amerických filmů, seriálů, produktů apod., protože podle něj čtenářům mimo USA nic neříkají.⁶³ Nutno poznamenat, že způsobů, jak se v textu vypořádat s kulturními odkazy, je několik, a záleží jen na překladateli (popř. zadavateli textu), jaký přístup si zvolí.⁶⁴ V mluveném projevu jsou však tyto aluze zcela běžné a v uměleckém dialogu pomáhají dotvářet iluzi existence postav v reálném světě mimo příběh románu. Jejich zahlazování tudíž text ochuzuje a ubírá postavám na živosti (zejména v případě Paula, u něhož se intertextuální narážky předpokládají).

2.4.1 Idiomatická textu

V rámci lexika je třeba krátce pojednat také o problematice idiomatické, tj. zapojení idiomatických spojení, která se lexikální roviny textu okrajově dotýká. O překladu ustálených idiomů se zmiňuje už Levý, který upozorňuje, že je třeba k nim přistupovat jako k ucelené lexikální jednotce.⁶⁵ V současné době preferovaný funkční překlad se však neomezuje pouze na výměnu idiomatického spojení výchozího jazyka za idiomatické

⁶² Překlad také nesprávně uvádí, že hotel zapálil „sám majitel“ (206), ve skutečnosti se ale jednalo o jeho správce (v angličtině „caretaker“ [194]).

⁶³ Viz poznámku překladatele v KING, STEPHEN. *Cujo*. Přeložil TOMÁŠ VODÁK. Bratislava: Gemini, 1992.

⁶⁴ Kulturní transpozicí v překladu se podrobně zabývají například Sándor Hervej a Ian Higgins v HERVEY, SÁNDOR a HIGGINS, IAN. *Thinking Translation*. London and New York: Routledge, 1992.

⁶⁵ Viz LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. s. 118.

spojení jazyka cílového, ale snaží se o celkové pozvednutí míry idiomatickosti textu, která podporuje čtivost a tím pádem lepší přijetí textu literárními konzumenty. Jedná se vlastně o rovinu jazykové tvořivosti, ve které se překladatel může více realizovat.⁶⁶ Na důležitost idiomatických výrazů v překladu poukázal například Tomáš Hrách, který v roce 1998 vydal sbírku anglických idiomů a slangu.⁶⁷ Sbírkou sestavil původně pro vlastní potřeby, protože jako překladatel pocíťoval nutnost znát těchto výrazů co nejvíce, aby mohl „co nejlépe odvádět svou práci“.⁶⁸

Idiomatickost je v překladu obtížněji uchopitelná hodnota, kterou není možné uspokojivě posoudit pouze na základě několika příkladů. V předloze *Misery* je idiomatických spojení přirozeně celá řada (př. “I’m the pits” [228], “gone goose” [101], “worth a damn” [228]) a na vhodných místech je idiomatický i český překlad (př. „má to spočítaný“ [114], „na to vemte jed“ [207] aj.), z globálního hlediska však dialogy české verze *Misery* idiomatickosti spíše postrádají. Objevuje se v nich celá řada míst, kde překladatel příležitosti použít idiomatictější jazyk nevyužil (viz například [13], [14], [15], [16]), a místy i nesprávně převedené idiomy anglické (viz [17]).

[13] “Whew! That was a close one!” (5)
„Fuj! **Málem se to nepovedlo.**“ (15)

[14] ““But you can’t write with your hand like that!”
‘No. **My hand’s shot.**’ ” (281)
„Ale s takovouhle rukou přece nemůžete psát!“
„To ne. **Ta je zatím k nepotřebě.**““ (294)

[15] “I was hoping *Misery’s Child* would finally be out in paperback, but **no such luck.**” (10)
„Doufala jsem, že tam konečně najdu paperbackové vydání Miseryina dítěte, ale **byla jsem zklamaná.**“ (20)

[16] “You deserve it. **You’ve been working so hard.**” (227)

⁶⁶ Viz KUFNEROVÁ, ZLATA. *Čtení o překládání*. Jinočany: H&H, 2009. s. 65.

⁶⁷ HRÁCH, TOMÁŠ. *Sbírka anglických idiomů a slangu*. Praha: Argo, 1998.

⁶⁸ Cit tamtéž, s. 5.

„Zasloužíte si to. **Pracujete velmi pilně.**“ (238)

[17] “The two things are like **apples and oranges**, Annie.” (228)

„Tyhle dvě věci, to je něco jako **jablka a pomeranče**, Annie.“ (239)

Výsledný efekt těchto momentů opět podporuje neobratnost a umělost dialogů.

2.4.2 Lexikální expresivita

Jak již bylo naznačeno, při charakteristice literárních postav v dialozích hrají důležitou roli expresiva. Expresivitou slova se v rámci současné češtiny zabýval Jaroslav Zima,⁶⁹ který rozšířil její pojetí za hranice emocionality a vnímal ji obecně jako „výraz, jehož základním jazykovým rysem je nápadnost v systému jazyka, a to formální a významová“.⁷⁰ V principu může být expresivita obsažena ve výrazech spisovných i nespisovných, záporně zabarvená slova však stojí většinou mimo rámec spisovného jazyka a teprve postupem času se mohou neutralizovat.⁷¹

Přítomnost lexikálních expresiv jako prvku stylizace mluvené češtiny dokládá Hoffmannová i v česky psané umělecké literatuře, například u prozaiků Michala Viewegha, Emila Hakla nebo Václava Kahudy.⁷² V původní tvorbě i překladu se míra expresivity zpravidla odvíjí od povahy, zainteresovanosti a citového rozpoložení promlouvajících. Obecně platí, že autor, respektive překladatel stupňuje expresivitu v konfliktních nebo vypjatých situacích (jak vypožorovala Hoffmannová například v textech českých spisovatelek Františky Jirousové, Petry Procházkové a Kateřiny Tučkové⁷³). Angličtina jako izolační jazyk vyjadřuje emocionálnost oproti češtině spíše analyticky, lexikálně nebo kombinací citově neutrálních lexikálních jednotek (př. „little“, „old“, „poor“). Expresiva mohou proto při překladu odpovídat i neutrálním anglickým

⁶⁹ ZIMA, JAROSLAV. *Expresivita slova v současné češtině: Studie lexikologická a stylistická*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

⁷⁰ GREPL, MIROSLAV. Významný pokus o syntetický výklad expresivity slova. *Slovo a slovesnost*. 1965, 26(1), s. 54–58 (s. 54).

⁷¹ Viz NĚMEC, IGOR. Od nelichotivého pojmenování k čestnému názvu. *Naše řeč*. 1997, 80(3), s. 113–115.

⁷² Viz sekci o mluvené češtině v současné české próze v ČMEJRKOVÁ, SVĚTLA a HOFFMANNOVÁ, JANA, eds. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. Praha: Academia, 2011. s. 350–359.

⁷³ Viz tamtéž, s. 355.

jednotkám a záleží pouze na subjektivním pojetí překladatele, zda se v danou chvíli rozhodne pro užití varianty racionální, nebo emocionální.⁷⁴

Jednou z forem vyjádření citového zabarvení, kterou podle Levého překladatelé nevyužívají dostatečně, jsou zdobněliny.⁷⁵ Není to ale případ *Misery*, kde právě zapojení deminutiv poukazuje na Jindrovu schopnost práce s mateřštinou. Některé zdobněliny v překladu poukazují na malé předměty, a tudíž mohou pouze reflektovat velikost a nemusí nutně nést emocionální náboj (př. věta „A jak jí tluče **srdíčko**!“ [168], kterou Annie pronese, když ukáže Paulovi kysu chycenou do pastí), jindy se volba deminutiva nabízí jako protějšek citově modifikujících adjektiv „little“ nebo „poor“ (př. „good little boy“ [200] = „vzorný **chlapeček**“ [212] nebo „poor dear“ = [87] „chudáčku“ [102]). V překladu však najdeme i zdobnělé výrazy, které originál nevyžaduje a které zdařile tlumočí postoj mluvčího, například Paulův výraz „kancelářská **mašinka**“ (67), jímž vychvaluje psací stroj, který mu Annie koupila, nebo Anniino přezíravé „nemusíte mi hrát **divadýlko**“ (203) v reakci na Paulovy domnělé lži. Na příhodných místech evokují deminutivní tvary také Anniinu charakteristickou starostlivost a mateřskou péči, například „Asi čekáte na svou **medicínku**, co?“ (32) nebo „Ještě **chvilinku**, Paule a můžete si trošku zchrupnout.“ (103). Takovým případem je i Anniino chlácholení „**Minutku** vydržte a budete to mít za sebou.“ (216), které ve chvíli, kdy se Paulovi chystá useknout nohu, vhodně podtrhuje její vyšinutost. Nefunkční se naopak jeví některé zdobněliny členů rodiny, ke kterým je třeba v replikách dospělých (pokud nehovoří s dítětem) přistupovat opatrně. Adekvátní se jeví užití zdobnělého tvaru „maminka“ v momentě, kdy Annie hovoří o vztahu matky s dítětem, neadekvátní je naopak ve chvílích, kdy mluví o vlastní matce, ke které podle všeho neměla vřelý vztah. Rušivě působí také Paulův výraz „tatínek“ (viz úvodní rozbor dialogu) nebo Anniin výraz „bráška“ vzhledem k tomu, že se jedná o bratra staršího.

Citové zabarvení dodávají výpovědi podle Knittlové rovněž syntakticky samostatné útvary, jako jsou citoslovce a oslovení.⁷⁶ Jindrova volba citoslovcí v *Misery* však není příliš ideální. Hned zkraje díla volí nešťastné citoslovce „Fuj!“ (15) jako protějšek k citoslovcí „Whew!“, které odráží Anniinu úlevu po tom, co se jí podařilo Paula

⁷⁴ Viz KNITTLOVÁ, DAGMAR a kol. *Překlad a překládání*. s. 65.

⁷⁵ Viz LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. s. 67.

⁷⁶ Viz KNITTLOVÁ, DAGMAR a kol. *Překlad a překládání*. s. 70.

bezprostředně po jeho nehodě resuscitovat. Podivně působí i zvukomalebné „Uink! Uink! Ui-ui-uink!“ (22), které má imitovat prasečí zvuky, „hrc“ (114) jako citoslovce auta, které právě sjelo z útesu, nečeské „Bang...!“ (289) nebo obtížně vyslovitelné „Chm!“ (154) či „hh“ (150) jako výrazy zoufalství a zatvrzelosti.⁷⁷ Nefunkční citoslovce v textu odvádějí pozornost od obsahu dialogů a upozorňují nežádoucím způsobem na jazykové prostředky.

K citoslovcím vyjadřujícím expresivitu řadí Knittlová také slova a slovní spojení s citoslovečnou funkcí, která v různé míře ztrácí svou denotační hodnotu. Mezi takové jednotky je možné zařadit v předloze poměrně frekventovaný výraz „oh boy“ vyjadřující povzdech, pobavení nebo paniku. Jednotlivá Jindrova řešení odrážejí jeho vlastní jazykové cítění a pojetí postav, následující doslovný převod je však stěží možné považovat za adekvátní:

[18] *“Dull dirty half-shine **oh boy** you gotta remember that one that one ain't half-bad **oh boy** I am stoned now...”* (191)

*„Špinavý matný pololesk **no chlapče** to ti teda řeknu to si musíš zapamatovat to vůbec není špatný **chlapče drahý** ale teď jsem pěkně zblblej...”* (202)

Naléhavost výpovědi zvyšují dále časté a v mluveném projevu velmi běžné sakrální výrazy (viz sekci 2.4.2.2) nebo denotačně vyprázdněné „hell“, které zvyšuje expresivitu především v pásmu Paulových vnitřních replik. Právě zde ji ale český překlad často nereflektuje a na výrazu ubírá (viz [19], [20], [21]).

[19] *“There are lots of guys out there who write a better prose line than I do and who have a better understanding of what people are really like and what humanity is supposed to mean — **hell I know that.**”* (108)

*„Samozeřejmě, že je na světě spousta lidí, kteří píšou lepší prózu než já a vidí do lidského nitra hlouběji a vědí přesně, jací by lidé měli být – **to já všechno uznávám.**“* (121)

⁷⁷ Ačkoliv se jedná o dialogy, které nejsou určeny k hlasitému přednesu, měla by tu platit stejná pravidla pro mluvnost jako u dialogů dramatických.

[20] *“Forgetting to make the quarterly property-tax payment is a **hell of a lot more serious** than forgetting to change the calendar page...”* (144)

*„Ovšem zapomenout ubravit čtvrtletní platbu daně z majetku, **to je podstatně vážnější, než** zapomenout otočit list v kalendáři...”* (152)

[21] *“If you ever get out of this, you’ll work yourself around in much the same fashion to thinking you never needed your left foot anyway — **hell, five less nails to clip.**”* (263)

*„Jestli se odtud kdy dostaneš, budeš si podobným způsobem namlouvat, žeš tu levou nohu vlastně nikdy ani moc nepotřeboval – **máš teď vlastně jednodušší život: o pět prstů míň, když si stříháš nehty na nohou.**”* (275)

Také v oslovování Jindra expresivitu spíše snižuje a používá stylisticky vyšších protějšků, které místy zachovávají výraz ironickým nádechem, jindy ale působí přímo rušivě (př. při překladu solidárního „my friend“ jako „chlapče“ [24] nebo dokonce „mládenče“ [248] či „vážený příteli“ [63]). Různorodost a expresivita se z textu vytrácí také častým použitím jednotného oslovení „vážený“ a obdobou „vážená“ v reakci na různé emocionální zabarvení originálu (př. Annieho rozhodné „Yes, sir!“ [24] nebo slangový výraz „toots“⁷⁸ [24], kterým se Paul Annie v duchu vysmívá). Podobně se v rámci oslovení objevuje přívlastek „milý“, který často postrádá svůj základ v předloze, a to na místech, kde se do kontextu příliš nehodí. Následující příklad ([22]) zachycuje Paulovy úvahy ve chvíli, kdy si prohlíží Annieho knihu novinových výstřižků, které připomínají její životní události a spáchané vraždy. Paul v knize objeví oznámení o svatbě Annie s Ralphem Duganem.

[22] *“I think the chances are very good that somewhere up ahead in these untuned pages I am going to find a brief article about you.”* (178)

*„Skoro bych se vsadil o dost vysoký obnos, **milý pane,** že o vás někde na těch dosud neodhalených stránkách najdu taky článkuček.”* (188)

Nepříliš funkčně v textu působí dále dodatečná oslovení „příteli“ nebo „chlape“, které například v případě [23] kompenzuje vynechaný vulgární výraz.

⁷⁸ Jedná se o méně obvyklé neformální laskavé nebo neuctivé oslovení ženy podobné výrazům „honey“ nebo „baby“, viz heslo Toots. In: STEIN, JESS, ed. *The Random House College Dictionary: Revised Edition*. New York: Random House, 1964. s. 1385.

[23] “*SCREAM YOUR FUCKING HEAD OFF!!!*” (239)

„*KŘIČ CHLAPE I KDYBY TI MĚLA PUKNOUT HLAVA!!!*“ (250)

Kromě uvedených prostředků je v předloze expresivita podpořena také typickým modifikujícím výrazem „old“ (často v kombinaci s hodnotícím adjektivem), který tu opět ztrácí svůj prvotní význam a slouží pouze k vyjádření postoje mluvčího. Český překlad tlumočí tato místa buď příliš doslovně (viz [24]), neutralizuje je (viz [25]), nebo vůbec nereflektuje (viz [26]).

[24] “*Mean old Annie!*” (87)

„*Ošklivá stará Annie.*“ (102)

[25] “*it’s time for the old morning fix*” (262)

„*byl čas na obvyklou ranní dávku drogy*“ (274)

[26] “So there was **poor old** Rocket Man...” (101)

„A tak se Muž z rakety řítí...“ (114)

V kontextu *Misery* je vyjádření expresivity klíčové především v necenzurovaných vnitřních replikách Paula, které jsou oproti jeho pronášeným replikám skutečným ukazatelem jeho psychického rozpoložení a odrazem jeho osobnosti. Zatímco je tedy možné přijmout určité snižování výrazu v přímé řeči Paula jako součást stylizace jeho opatrného jednání s Annie (př. “Then I suggest you pay their **crappy tax-bill** today.” [146] = „V tom případě vám vřele doporučuju, abyste **ten dluh** jela ještě dneska do města urovnat.“ [154] nebo “I agree that the world is a **pretty crappy place** most of the time.” = „Já si taky myslím, že svět je **z valné části hodně smutné místo.**“ [169]), stírání expresivity v Paulově vnitřních replikách není možné hodnotit jinak než jako nefunkční. Vytrácení výrazu je tu možné doložit na celé řadě příkladů (viz například [27], [28], [29]).

[27] “*Some lousy Scheherazade I turned out to be.*” (191)

„*Ta role Šeberezády se mi tedy moc nevyvedla.*“ (201)

[28] “*Oh BOY are you stoned*” (192)
„*Panebože, ta injekce se mnou ale zamávala*“ (203)

[29] “*...her lawyer probably would have shot her to shut her up.*” (184)
„...*asi by jí její advokát musel zastřelit, aby jí zacpal ústa.*“ (194)

Je třeba zdůraznit, že expresivní prvky se v překladu nemusí nutně nacházet na stejných místech jako v originálu. Většina uvedených jevů dokládá, že expresivita se v angličtině koncentruje především v nominálních vazbách, zatímco čeština jako verbální jazyk tíhne k vyjadřování expresivity pomocí slovesa, na které je obecně třeba při překladu do češtiny soustředit pozornost.⁷⁹ Právě volba méně expresivních sloves v emocionálních situacích (viz například [27] nebo [28]) se jeví jako zásadní problém lexika Jindrových dialogů. Obecně je expresivita zachována více v replikách Annie, která se v projevu jednak nemusí nijak omezovat, jednak kvůli své výbušné povaze užívá často hanlivé výrazy, se kterými se překladatel musí nějakým způsobem vypořádat (př. „white trash“ [146] = „bílá pakáž“ [154]). I u ní ale často není dostatečně podpořena expresivita slovesa (př. „Takovej panákum, jako jste vy, choděj psi s oblibou **čůrat** na boty!“ [150]). V druhé části románu pak Jindra přidává na expresivitě prokládáním promluv hodnotícími příslovci „přímo“, „krásně“, „nakrásně“ nebo „pěkně“ (př. „Kdyby se to **nakrásně** stalo, Annie, co by pak bylo se mnou?“ [263]). S postojem mluvčího tedy v překladu nepochybně pracuje, z celkového hlediska ale expresivitu v dialozích výrazně snižuje. Nejnápadněji se nedostatek údernosti projevuje zejména v oblasti vulgarismů.

2.4.2.1 Vulgarismy

Vulgarismy jako eskalace expresivity se opět nezdědka objevují i v původní české literární produkci a vyhýbat by se jim neměl ani překladatel. Stephen King se netají tím, že ho veřejnost za používání sprostých slov právě v dialozích postav pravidelně kritizuje, trvá však na tom, že vulgární výrazy do literární tvorby patří a mají v ní své opodstatnění. „The key to writing good dialogue is honesty. And if you are honest about the words coming out of your characters’ mouths, you’ll find that you’ve let yourself in for a fair amount of

⁷⁹ Podle Bláhy má sloveso v próze dokonce vyšší frekvenci než v běžně mluveném jazyce, viz BLÁHA, ONDŘEJ. *Funkční stratifikace češtiny*. s. 61.

criticism.⁸⁰ Ve svých memoárech King poměrně obsáhle vysvětluje význam expresivního jazyka pro vykreslení postav a prostředí, ve kterém žijí nebo ze kterého pocházejí. Pokud si autor zvolí postavu z nižší střední třídy, ve které sám King vyrůstal, hrubým výrazům se v jejich replikách nevyhne. „I'm not trying to get you to talk dirty, only plain and direct. Remember that the basic rule of vocabulary is to use the first word that comes to your mind.“⁸¹

V *Misery* má vulgární jazyk své specifické místo. Annie ze zásady sprostě nemluví a vulgární výrazy obecně netoleruje (zejména “that effword” [20]), jak dá Paulovi jednoznačně najevo, když ho donutí spálit jeho novou knihu, protože ji napsal nízkým jazykem (“And the profanity!... It has no *nobility!*” [20]). Paul sám nemá k vulgarismům daleko a jeho vnitřní repliky jsou jimi prokládány už od začátku (“*that fucking stink*” [5]). Uvědomuje si ale, že je v jeho zájmu, aby před Annie sprostě nemluvil, vulgární výrazy se proto v románu omezují především na jeho vnitřní repliky a v těch pronášených se objevují pouze výjimečně, ve vyhrocených situacích nebo ve chvílích, kdy Paul mluví sám se sebou.

Český překlad se vulgarismům striktně nevyhýbá a místy volí stejně nebo podobně silné výrazy jako předloha (př. „whore“ = „prodejná děvka“ [80], „fucking bitch“ = „čubko hnusná“ [175], „fucking foot“ = „zasranou nohu“ [262]) a vypomáhá si i prvky obecné češtiny (př. „fuck off“ = „vyser si voko“ [293]). Některá řešení ale působí v kontextu románu poněkud neohrabaně, místy až komicky (př. „you cockadoodie son of a bitch“ = „ty proklatej čubčí synu“ [272]). Globálně směřuje Jindrova strategie opět k výraznému snižování vulgárnosti nebo úplnému vynechávání těchto výrazů. Zásadním způsobem se tak v překladu oslabuje Paulovo subjektivní prožívání situace a zmírňují se jeho pocity frustrace, vzteku, zoufalství atd. (viz [30], [31], [32]).

[30] “*In case you didn't know it, friend, the Weather Bureau can post tornado warnings, but when it comes to telling exactly when and where they'll touch down, they don't know fuck-all.*”

(76)

⁸⁰ „Klíčem k dobrému dialogu je upřímnost. A když vybíráte slova, která vypouštějí z pusy vaše postavy, podle pravdy, vysloužíte si hodně kritiky.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 185.

⁸¹ „Neříkám vám, abyste psali sprostě, jen upřímně a narovinu. Pamatujte si, že základním pravidlem slovní zásoby je použít první slovo, které vás napadne.“ (překlad vlastní), KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. s. 118.

„Pokud vám to není známo, přáteli, meteorologická služba sice může vydat varování, že se blíží tornádo, ale přesně specifikovat, kdy a kde zasáhne, **ti mládenci nedokážou, kdyby se rozkrájeli.**“ (90)

[31] „...I'll see if I can do anything about **getting the fuck out of here,**“ (146)
„...začnu systematicky přemýšlet o tom, **jak bych se odtud dostal co nejrychleji pryč,**“ (154)

[32] **“Who gives a shit?”** (44)
„Ale copak na tom záleží?“ (57)

Annie nazývá Paul ve svých myšlenkách různými přizvisky (př. „beldame“ [41], „goblin“ [290]), nejčastěji však vulgárním výrazem „bitch“, které Jindra poměrně konzistentně převádí jako „bestii“. Ačkoliv je „bestie“ výraz hanlivý, který Annie bezpochyby vystihuje, obsahuje oproti originálu nežádoucí konotační složku dravé zvěře a nevystihuje dostatečně intenzitu Paulovy nenávisti. Bizarně pak působí Paulova nadávka, pronesená při výjimečně otevřené konfrontaci, v kombinaci s vykáním (viz [33]).

[33] **“You bitch,”** (246)
„Vy bestie,“ (284)

Jindra také opakovaně nadávku úplně vynechává, čímž opět oslabuje expresivitu výpovědi (viz [34], [35]).

[34] **“The *bitch* was right. I didn't.”** (49)
„Měla pravdu. Žádná kopie neexistovala.“ (284)

[35] **“They could only put you in jail, *bitch*.”** (271)
„Oni tě přece můžou maximálně zavřít.“ (284)

Paulovo utrpení se v průběhu děje přirozeně stupňuje, a to nejen s přibývajícím počtem dnů, které tráví v zajetí, ale i s rostoucí labilitou Annie, jež vygraduje ve chvíli, kdy Paulovi uřízne nohu. Takto končí druhá část románu a následuje část třetí, ve které se Paulův přístup a vyjadřování po prožitém traumatu viditelně mění. Čtenář se v této části setkává

s mrzutým a odevzdaným Paulem, který se vzdal veškeré naděje na záchranu, a dozvídá se, že mu Annie po amputaci nohy usekla i palec na levé ruce. Zlost se v Paulových vnitřních replikách projevuje větším důrazem a častějšími vulgarismy, jejichž absence v překladu je významným nereflektováním vývoje postavy (viz [36], [37], [38]).

[36] *“I am going to not just ask for a new typewriter but **fucking demand one!**”* (211)

„Ani mě nenapadne pokorně žadonit o nový psací stroj – **prostě ji bez velkých okolků vyzvu, aby mi ho koupila.**“ (223)

[37] *“He would go to longhand tomorrow. **Fuck longhand. Complain to the management, Paul.**”* (218)

„Zítra bude pokračovat rukou. **Jaképak rukou. Podej stížnost správě podniku, Paule.**“ (228)

[38] *„No. Yes. **Fuck you.**“* (220)

„Ne. Ale ano. **Jdí se vycpat.**“ (230)

Nešťastnou volbou je v případě [36] i snížení expresivity vynechaným vykřičníkem.

Na rozdíl od Paula nesou Anniiny repliky nádech vulgárnosti jen zcela výjimečně, a to ve chvílích, kdy Annie prochází fází deprese v cyklu své bipolární poruchy. Pro Paula jsou tyto momenty ukazatelem Anniina stavu, mají proto v textu svůj význam a jejich zahlazování v překladu opět není ideální (viz [39], [40]).

[39] *„If you feel like you need that injection, stick it in your leg. Or **stick it up your ass.**“* (258)

„Kdybyste cítil, že potřebujete tu injekci, píchněte si ji do nohy. Nebo si ji **strčte víte kam.**“ (271)

[40] *“If you can get into that chair all by yourself, Paul, then I think you can fill in your own **fucking n’s.**”* (158)

„Když se už sám dostanete na vozejk, tak si myslím, že si taky můžete sám dopisovat ty **proklatý ,n‘.**“ (166)

Po oznámení v příkladu [40] odejde Annie z pokoje a Paul zůstane šokovaně pozorovat zavřené dveře (“He was too flabbergasted to do anything else.” [158]). V českém překladu se taková reakce zdá nepřiměřená a český čtenář cítí, že mu něco uniká.

V rámci snižování expresivity předlohy tihne Jindra místy k nahrazování kleteb a ojedinele vulgarismů výrazy sakrálními. Tato tzv. sakrální rovina textu je natolik výrazná, že si zaslouží zvláštní pozornost.

2.4.2.2 Sakrální rovina textu

Annie Wilkesová není jen zásadová ale i silně věřící postava. Její pobožnost se v textu odráží v její řeči (“So I prayed. There *is* a God, you know, and He answers prayers. He always does.” [38]) i v jejích činech (“Paul had watched her plant the cross and then read the Bible over the grave by the light of a new-risen spring moon.” [240]). Z víry vychází i Anniein výše zmiňovaný odpor vůči vulgárním výrazům a klení a přirozeně i zneužívání Božího jména (“Don’t use the Saviour’s name in vain, Paul.” [200]). Sama se k sakrálním výrazům (podobně jako k vulgarismům) uchyluje pouze ve vypjatých situacích, kdy není zcela při smyslech, a za normálních okolností si ulevuje výrazem „Goodness“ (viz sekci 2.4.2.3).

Paul naproti tomu nábožensky založený není. Sakrální výrazy se u něj v předloze běžně objevují jako citoslovce ve funkci expresiv, která jsou z hlediska víry neutrální (př. časté “God” [201] nebo o něco silnější “for Christ’s sake” [200]). V českém překladu odpovídají těmto výrazům místy obdobné sakrální protějšky, v nichž na ztrátu původního významu poukazuje i pravopis (př. „panebože“ [213] nebo „prokristapána“ [211]). Některá zvolená řešení však neutrálnost nezachovávají a nesou spíše zabarvení náboženské, které působí v replikách nevěřícího poměrně nepatříčně (př. “Oh god!” [276] = „Panenko Maria!“ [289] nebo “Jesus” [74] = „Kriste Ježíši“ [89]). Nežádoucí posun je patrný zejména ve chvílích, kdy se zoufalý Paul obrací k bohu o pomoc, nejedná se však o modlitby v pravém slova smyslu (viz [41], [42]).

[41] “Please God, what do you say?” (74)
„Prosím tě, Pane, smiluj se.“ (88)

[42] “*Let that be the end of her. Please God let that be the end or her.*” (295)
„*Bože dej at’ to už je její konec. Prosím tě Bože už tomu udělej konec.*“ (308)

Nevhodná je tu především náboženská úcta projevující se soustavným zápisem boha s velkým počátečním písmenem. Paulovu zbožnost v překladu dále umocňují i přidané odkazy na bibli (viz [43], [44]).

[43] “I’ve been suffering.” (86)
„Trpěl jsem tu **jako Job.**“ (101)

[44] “*The walls came tumbling down*” (240)
„**Hradby Jericha** se zhroutily“ (251)

Co by za jiných okolností mohlo působit jako oživení překladu a známka Paulovy vzdělanosti tu nešťastně podtrhuje zvýrazněnou sakrální rovinu. Na tu je dále zbytečně upozorněno v příkladu [45], v němž sakrální výraz nahrazuje v originálu užitý výraz vulgární, načež je v pásmu vypravěče odstraněna a nahrazena narážka na Anniinu averzi vůči sprostému jazyku.

[45] “**Mighty fuck!** I got it!’ The **dreaded effword** was out before he could help it...” (153)
„Už to mám! **Kristepane!** Věděl, že nemá ráda, **když se jméno Boží bere nadarmo**, ale v rozčilení mu to maně vylétlo z úst.“ [161].

V rámci zvýrazňování sakrální roviny v přímé řeči i vnitřních replikách Paula je třeba zmínit i časté prokládání jeho replik citoslovcem „**proboha**“, které si vysokou frekvencí výskytu opět získává nežádoucí příznakovost (viz [46], [47], [48], [49], [50]).

[46] “*Never... never in time... She’ll bear...*” (85)
„*Já to nestihnu... **proboha**... Ušlyší mě...*“ (100)

[47] “What the hell—?” (190)
„Co se **proboha** – ?“ (201)

[48] “Look out, she’s coming!” (242)
„Pozor, **proboha!** Jede na vás!“ (253)

[49] “*Easy! Easy does it!!*” (289)
„*Klid! **Proboha,** jen klid!*“ (302)

[50] “Be careful!” (300)
„Pozor na ni, **proboha!**“ (313)

Výjimečně se silnější náboženské zabarvení vyskytuje i v replikách Annie, kam vlastně podle její charakteristiky patří. I taková výpověď ale působí někdy v kontextu poměrně rušivě. V příkladu [51] konfrontuje Annie Paula se svým zjištěním, že byl bez jejího vědomí venku z pokoje, a chce vědět, kolikrát se tak stalo.

[51] “‘Damn you!’ she cried. ‘God *damn* you! *How many times?*’” (202)
„Jděte se vycpat!‘ zaječela. **At’ vás Bůh ztrestá!** Kolikrát?’“ (214)

V konečném důsledku je tato tzv. sakrální rovina v Jindrově překladu nadměrně vyzvednuta a zvýrazněna. Pobožnost Annie, která má v díle bezpochyby svůj význam, je v překladu zachována, snižuje se však kontrast mezi ní a Paulem, který věřící není. Paulova přímá řeč a vnitřní repliky v originálu neutrální mají v české verzi nežádoucí náboženský nádech, který navíc podporují přidané biblické narážky nebo citoslovce. V Jindrově pojetí tak Paul projevuje více náboženské úcty než v originálu, což je spolu s nápadným snižováním expresivity, a především vulgárnosti jeho přímé řeči i vnitřních replik poměrně zásadním posunem v charakteru jeho postavy.

Co se Annie týče, její vyjadřování formují v předloze výše zmíněné zásady a životní postoje. Zavrhané prostředky vulgární i sakrální v jejím projevu nahrazuje sbírka specifických výrazů, o nichž je rovněž třeba pojednat izolovaně.

2.4.2.3 Specifický slovník Annie Wilkesové

Anniin netradiční projev reflektuje v románu pásmo vypravěče (“He heard her rummaging around in the kitchen, throwing things, cursing in her strange Annie Wilkes

language.” [233]) i samotný Paul (“*The ooggiest part*, he thought. *Save that one for the Annie Wilkes lexicon in your memoirs — if you ever get a chance to write your memoirs, that is. Along with dirty birdie and fiddle-de-foof and all the others which I’m sure will come up in time.*” [62/63]). Její slovník tvoří například zmiňované citoslovce „Goodness“ nebo „Yessiree Bob“, přirovnání „busy as a one-armed paperhanger“ nebo několik dětských výrazů podtrhujících její mateřský přístup k Paulovi, a sice „Do-Bee“, „rooty-patooties“, „fiddle-de-foof“, „kaka“, „kaka-poopie-doopie“ a nonsensová adjektiva „cockadoodie“ a „oogy“. Místo běžných nadávek užívá Annie hojně výrazu „dirty bird“ (a různých jeho podob, př. „dirty birdie“ či „dirty old bird“) nebo „brat“ (popř. „cockadoodie brat“). Specifické pojmenování má i pro Paula, kterého oslovuje ironickým „Mister Smart Guy“, když má pocit, že se nad ni povyšuje, a pro svůj džíp, kterému říká láskyplně „Old Bessie“.

Překlad specifického, opakujícího se lexika a jeho konzistentní uplatnění není v beletrii neproblematické, zejména mění-li se kontext, komunikační záměr nebo pojmenovávaná skutečnost. Jindrův přístup k těmto výrazům je opět nejednotný, některé Anniiny výrazy v překladu víceméně pravidelně zachovává, jiné obměňuje a některé úplně vynechává. Dopouští se tak jednoho z prohřešků, které v českých překladech vyzoroval Levý, a sice nežádoucí lexikální variability v případech, kdy je opakování slovních výrazů v textu funkční.⁸²

Z Anniiných zvláštních výrazů převádí Jindra neadekvátněji oslovení „Mister Smart Guy“ (česky většinou „pane geniální spisovatel“) a citoslovce „Goodness“ (česky „Propána“, „Propáníčka“) nebo „fiddle-de-foof“ (česky „třesky plesky“). Charakteristický výraz „dirty bird“ má v překladu hned několik protějšků (př. „šmejd hnusnej“ [44], darebák [111], „špinavý grázl“ [203], „obyčejnej šupák“ [206] nebo „čmunchal hnusnej“ [252]), nejčastěji však „smrad špinavej“ (obvykle s adjektivem v postpozici) a v této formě ho od ní přebírá i Paul (př. „*Kdyby tvoje zvířata uměla mluvit, Annie, asi by ti řekla pěkně od plíc, kdo je v tomhle domě DOOPRAVDY špinavej smrad.*“ [198]). Spolu s překladem nadávky „cockadoodie brat“ jako „hajzl špinavej“ se tak jedná o řešení, která se opakovaným výskytem stávají pro Anniinu řeč příznaková, a plní tím pádem v překladu požadovanou funkci. Příznak tu obecně získává i expresivní přídavné jméno „špinavej“. Tím ale konzistence překladových řešení Anniina lexika končí a ostatní její výrazy v překladu zahlazuje větší množství protějšků, které jsou často po formální i významové stránce

⁸² Viz LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. s. 132.

odpovídající, nereflektují však specifčnost slovní zásoby postavy. Zvláštní problém představují zejména adjektiva „cockadoodie“ a „oogy“, které Annie užívá v celé řadě různých kontextů, jejich jednotný převod je proto velmi komplikovaný, dá se však řešit kompenzací. Jindra tyto výrazy bohužel v podstatě ignoruje. Významné ochuzení překladu představuje také vypuštění přezdívky Anniina džípu „Old Bessie“, jež postrádá českou variantu a v překladu se objevuje obecně jako „křáp“, „stará kára“ nebo jen „vůz“.

Některé často opakované výrazy tedy Jindra v překladu zachovává, u jiných se však nekonzistentním překladem nevytváří v textu požadovaná příznakovost. Narážky na Anniino specifické vyjadřování pak působí v českém překladu poněkud zvláště a jakoby neopodstatněně. Z celkového hlediska zůstává Jindrův převod Anniina specifického slovníku do češtiny někde na půli cesty.

Při posuzování zvolených lexikálních jednotek v překladu je třeba brát v úvahu fakt, že se jedná o oblast subjektivní volby překladatele, která je, jak uvádí Knittlová, „řízena v první řadě přihlížením k individuálnímu stylu autorovu, pojetím překládaného díla a konečně i vkusem“.⁸³ Jindrova lexikální preference v dialozích *Misery* je nicméně především matoucí, kombinuje stylisticky vhodné i nevhodné překladové protějšky, a činí tak u obou postav i vnitřních replik Paula stejně, čímž mezi jednotlivými postavami stírá rozdíly a vytváří rozpačitý výsledný efekt. Zásadní je v oblasti lexika snižování expresivity, zejména vulgárnosti, vyzvedávání sakrální roviny textu oproti originálu a obměňování překladových protějšků na nežádoucích místech. Vypíchnutá řešení pracují v konečném důsledku proti čtenářům, kterým ztěžují uchopení postav, a opět se nápadně odklánějí od autorského stylu předlohy.

2.5 Prvky obecné češtiny

Mají-li umělecké dialogy vzbuzovat iluzi věrné reprodukce mluvené řeči, nevyhne se překladatel prvkům nespisovné češtiny. Ty mohou v překladu reflektovat jednak nespisovný útvar předlohy (například místní nářečí), jednak obecně neformální ladění komunikace postav. V rámci převodu nářečí je podle Levého i Kufnerové vhodné volit

⁸³ Viz KNITTOVÁ, DAGMAR. *K teorii i praxi překladu*. s. 85.

prvky regionálně bezpříznakové, tedy nevyužívat konkrétních dialektů, ale pouze takových rysů, které jsou společné několika nářečím.⁸⁴ Ať už se jedná o reflexi nářečí užitého v předloze, nebo čistě o imitaci spontánní mluvené řeči, čeští překladatelé z různých jazyků dnes shodně volí jako základ obecnou češtinu.

Tento specifický jazykový útvar se v uměleckém překladu v rostoucí míře objevuje už od poloviny 20. století, třebaže se nejedná o varietu pocit'ovanou jako bezpříznakový dorozumivací útvar celonárodně. Samotný termín „obecná čeština“ je podle Bláhy diskutabilní a v rámci situace mluveného jazyka současné češtiny preferuje rozdělení na „běžně mluvenou češtinu západního typu“ (spjatou s prostředky obecné češtiny) a „běžně mluvenou češtinu typu východního“ (která se podstatně kryje s češtinou spisovnou).⁸⁵ Není proto nijak překvapivé, že tendence k zapojení prvků obecné češtiny slábnou u překladatelů pocházejících z východních částí českých zemí, stejně jako klesá tolerance obecné češtiny v beletrii u tamějších čtenářů. Zajímavý jazykový experiment moravského překladatele, který ve svém překladu srbské povídky obecnou češtinu víceméně obešel, popsala ve své stati Milada Nedvědová.⁸⁶

V předloze *Misery* se postavy vyjadřují především neformálně bez jazykových stop konkrétního dialektu (snad jen ojedinělé výrazy „howdy“ [274] nebo „cache“ [77] by mohly odkazovat na dialekt oblasti Rocky Mountain). Jak uvádí Sgall a Panevová, v angličtině se v běžném užití vzdaluje pravopisu především výslovnost,⁸⁷ z té tu ale překladatel vycházet nemůže. Některé rysy obecné češtiny, které Jindra v překladu zapojuje, tak zjevně korespondují především s hovorovým laděním předlohy a výše rozebranou lexikální expresivitou a vulgárností. Vzhledem ke komunikační situaci, danému charakteru postav a zjevné překladatelově ochotě rysy obecné češtiny v dialozích zapojit je však jejich výskyt v textu překvapivě nízký. Nápadněji tak v textu vystupují varianty spisovné, jejichž místy silný až rušivý účinek umocňuje specifická diglosní situace

⁸⁴ O tomto viz JIŘÍ LEVÝ, *Umění překladu*. s. 117, a *Jak překládat nářečí*. in: ZLATA KUFNEROVÁ, *Překlad a překládání*. s. 68–71.

⁸⁵ Viz BLÁHA, ONDŘEJ. *Funkční stratifikace češtiny*. s. 20.

⁸⁶ Viz NEDVĚDOVÁ, MILADA a kol. *Obecná čeština v překladu*. *Naše řeč*. 1981, 64(2), s. 64–76.

⁸⁷ Viz SGALL, PETR a PANEVOVÁ, JARMILA. *Jak psát a jak nepsat česky*. Praha: Karolinum, 2004. s. 27.

českého jazykového prostředí, ve které je vzdálenost mezi nižší a vyšší varietou češtiny výraznější než v jiných jazycích.⁸⁸

Oproti množství dominantních rysů obecné češtiny, které se užívají k modelaci běžné řeči v původně českých uměleckých textech,⁸⁹ se Jindra omezuje jen na několik selektivních prvků v rovině hláskové i tvarové. Jedná se o -ej- místo spisovného -í- v základech slov (př. „kejchat“ [113]), úžení -é- na -í- (př. „převlíknout“ [52]),⁹⁰ -ej místo -í v koncovkách (př. „nepostradatelné“ [80]), -í v konkurenci se spisovným -é (př. „pitomýho“ [115]), koncovky -ma v instrumentálu množného čísla (př. „vašima nohama“ [24]),⁹¹ vypouštění formantu -l v zakončení slovesných tvarů (př. „moh“ [60] nebo „vším“ [24]) a sporadicky -ej místo -í ve tvaru 3. osoby množného čísla přítomného času sloves 4. slovesné třídy (př. „chodějí“ [150]). Místy se objevuje také tvar druhého stupně příslovčí zakončených -ejš (př. „rychlejš“ [268]) a jen velmi zřídka protetické v- (př. výše uvedené „voko“ [293]). Nutno poznamenat, že všechny zmíněné jevy se v překladu střídají s variantami spisovnými, a žádný z nich není zachován do důsledků.⁹²

Rozmístění nespisovných prvků se v překladu beletrie obvykle řídí určitými „pravidly“. Častým přístupem překladatelů je koncentrovat signály nespisovnosti v emocionálně vypjatých či konfliktních situacích, ve kterých by zvýšená expresivita a silnější výrazy měly automaticky vést ke stylizaci nespisovnosti i v rovině hláskové a tvarové. Tento postup zachovává do určité míry i Jindra, a to jak u Annie (viz [52], [53]), tak u Paula (viz [54], [55]).

[52] “Breathe, goddammit! *Breathe*, Paul!” (5)

„Dejchejte, proboha! *Začněte dejchat*, Paule!“ (14)

⁸⁸ Viz kapitolu *Česká jazyková situace a teorie diglosie* v ČMEJRKOVÁ, SVĚTLA a HOFFMANNOVÁ, JANA, eds. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. Praha: Academia, 2011. s. 41–46.

⁸⁹ O tomto viz kapitolu *Mluvená čeština v krásné literatuře* v ČMEJRKOVÁ, SVĚTLA a HOFFMANNOVÁ, JANA, eds. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. Praha: Academia, 2011. s. 349–391.

⁹⁰ Ačkoliv tento jev se neomezuje pouze na obecnou češtinu a na jazykovém území češtiny už natolik zevšeobecněl, že částečně proniká i do spisovné češtiny, viz BLÁHA, ONDŘEJ. *Funkční stratifikace češtiny*. s. 46.

⁹¹ Opět frekventovanější spíše v běžně mluvené češtině západního typu, ale objevuje se i v češtině typu východního.

⁹² Jak ostatně ani není žádoucí, viz JENIŠTA, JAN, 2013. *Mladá polská próza ve středoevropském kontextu*. Olomouc. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Školitelka MARIE SOBOTKOVÁ. s. 115, nebo obecně kapitolu *Obecná čeština a slang*. In: KUFNEROVÁ, ZLATA. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994. s. 71–76.

[53] “I thought you were *good*, but you are *not* good. You are just a lying old dirty birdie.”
(32)

„Já myslela, že jste **dobrej** člověk, ale to vy nejste. Jste **starej prolhanej špinavej** smrad...“ (44)

[54] “Novril, where’s the fucking *Novril?*” (77)

„Novril – kde je ten **zasranej** Novril?“ (92)

[55] “*I’m gonna rape you because all I can do is the worst I can do.*” (292)

„Udělám s tebou **krátkej** proces, protože není *kerutosti*, kterou by sis nezasloužila.“ (305)

Na některých příhodných místech emocionálně silnějšího obsahu ale Jindra nespisovný prvek nezapojuje, což je s přihlédnutím k pražské jazykové bázi překladatele zvláště překvapivé (př. „toho **špinavého** grázla“ [203], „...nebyl bych teď v **téhle děsivé** šlamastyce“ [31] nebo „A nejen povedená, je prolezlá **samými špatnými vlastnostmi**.“ [68]).

Tam, kde se nejedná o zesílené sdělení, prokládají nespisovné varianty obecně repliky postav, které překladatel pocítuje jako hovorovější, nespisovnější. V kontextu *Misery* je takovou postavou bezpochyby Annie, přesto i u ní převládají spíše varianty spisovné (viz například [56], [57], [58], [59]).

[56] „Vždyť vy jste úplně **mokrý**, jak jste **zpocený**... a tváře vám přímo **hoří**.“ (101)

[57] „V knihách o *Misery* **taková** slova nemusíte používat, protože oni tehdy **takové** výrazy asi vůbec neznali.“ (32)

[58] „Uvědomila jsem si, že jste vlastně už zase skoro **zdráv**.“ (210)

[59] „Už takhle vás **jimi** krmím víc než zdrávo.“ (21)

Slohově rušivé jsou pak zejména výpovědi, ve kterých kontrastují prvky spisovné a nespisovné (př. „S **vámi** si to vyřídím **pozdějš**.“ [255]), spisovné varianty a hovorové výrazy (př. „Když jsem dorazila do **té samošky**.“ [21]) nebo nespisovné prvky a stylisticky vyšší lexikum (př. „**velmi špatnej** román“ [262]).

Ještě důsledněji jsou spisovné varianty zachovávány v přímé řeči i vnitřních replikách Paula, kde opět často korespondují se stylisticky vyššími výrazy (viz [60], [61], [62]).

[60] „Ale **abychom** se vrátili k tomu papíru–“ (80)

[61] „*Víš, co bych si přál? Aby se ta tvoje rozštěkanost projevila i ve chvíli, kdy se konečně dostanu k nějakému tvému kuchyňskému noži a zároveň si budu jist, že mám dost síly na to, abych ho použil.*“ (152)

[62] „*Jak tak koukám, máme tady dvou věci víc než zdrávo – siláckých řečí a čistých bílých stránek.*“ (122)

Spisovné tvary zachovává Paul často i když opakuje Anniiny nespisovné nadávky (př. „**S námi smrady špinavými**, jak nám říká Annie...“ [117]). Ojedinelé nespisovné prvky tak na pozadí jinak spisovného prostředí Paulových replik ostře vystupují (př. „Posadila byste mě do **vozejčku**, než odejdete?“ [156]). Na nespisovnosti (a hovorovosti, popř. idiomatičnosti) by mělo být u Paula přidáno především v situacích, které jsou pro něj nějakým způsobem přelomové, a tudíž emocionální. Takovým momentem je například chvíle, kdy si Paul poprvé jasně uvědomí, v jak zlé se ocitl situaci (viz [63]), nebo několik vteřin před tím, než Annie Paulovi usekne nohu (viz [64]).

[63] „*Lítám tady v něčem velmi ošklivém. Ta ženská není normální.*“ (23)

[64] „*Touble sekerou ubila Pomeroye. To je víc než jisté.*“ (216)

Právě v těchto rozhodujících momentech je stylizace Paulových replik v překladu nefunkční až kontraproduktivní.

Způsob a míra využití nespisovných rysů obecné češtiny v překladech se u různých překladatelů pochopitelně liší. Vzhledem k nestejněmýrné toleranci těchto prvků u českých čtenářů je třeba k nim přistupovat vždy s rozvahou. V českých dialogích *Misery* je volba některých profilových rysů obecné češtiny nepochybně vhodná, rozmístění těchto prvků se však zdá být problematické. Nejčastěji se nespisovné varianty objevují na

přiléhavých pozicích, kde podtrhují expresivitu výpovědi, jejich výskyt na těchto místech však není pravidlem a někdy tam naopak pocitově chybí. Jindy se zase nespisovné signály objevují téměř nahodile a nemotivovaně, a to především u Paula, který se z obou postav vyjadřuje obecně spisovněji. Nežádoucí je zejména bezprostřední blízkost nebo kombinace nespisovných variant s variantami spisovnými anebo stylisticky vyšším lexikem, které mohou působit až jako jazyková parodie. Právě vyšší míra spisovných variant a obecné snižování expresivity pak pomáhají utvářet pocit umělosti dialogů. Spíše než častější zapojení zvolených nespisovných signálů, které působí v tištěném textu přece jen silněji než v běžné řeči, by se však v promluvách postav hodilo pozvednout hovorovost na úrovni lexika.

Na závěr analytické části je třeba zběžně upozornit na formální a gramatické nedostatky českých dialogů, které rovněž komplikují jejich přijetí českými čtenáři. Po formální stránce je v textu nápadně rušivý nekonzistentní zápis chybějícího písmena „n“ v Paulově psacím stroji (př. „chybí mu písmeno **N**“ [68], „ta zatracená **en**“ [145], „ty proklatý **n**“ [166]), nedůsledné členění odstavců podle předlohy nebo náhodné přemístování vykřičníků, které má přirozeně za následek posuny v expresivním vyznění výpovědi. Významné je také nedodržování kurzívy, která místy nesprávně označuje text, jež vnitřní replikou Paula není, nebo naopak v označení Paulovy vnitřní repliky chybí. V těch dochází také ke gramatickému posunu, kdy se Paulovy repliky přestávají obracet k Paulovi samotnému, ale k cizí třetí osobě (př. „*Alespoň se to snaží provést obleduplně... ulehčit **mu** to...*“ [201] nebo viz úvodní rozbor v kapitole 2.2). Gramaticky nekorektní bývá v textu dále užití nesprávného vidu (často v budoucím čase, př. Anniina replika „Třeba poznají, že jste vlastně taky krysa, Paule. A **budou vás adoptovat**.“ [271], kam zjevně patří vid dokonavý) a neadekvátní posuny ve slovesném čase (př. “You because of the book, me because of my life, miserable as it **has become** to me.” [246] = „Vy kvůli té knize, já proto, že jsem si chtěl zachránit život, i když už to vlastně žádný život **nebyl**.“ [257]). Všechny tyto prohřešky poukazují spíše na nedostatek pozornosti překladatele, případně redaktora.

ZÁVĚR

Jedna z hlavních a osvědčených zásad rétoriky a stylistiky je podle Sgalla a Panevové hodně toho říct nemnoha slovy.⁹³ I takto by se daly definovat tvůrčí dialogy Stephena Kinga, které tíhnou k jednoduchosti a přímočarosti sdělení. Úkol překladatele je při překladu dialogu dvojí, stylizovat v textu mluvenost, která se v každém jazyce vyznačuje jinými „pravidly“, a zároveň zůstat věrný autorově tvůrčímu stylu.

Cílem této práce bylo provést srovnávací analýzu dialogů v českém překladu románu *Misery* Stephena Kinga a jejich anglické předlohy. V praktické části práce byl nejprve podroben analýze úvodní dialog překladu, načež byl zvolený text podrobněji rozebrán na rovině syntaxe a lexika, a nakonec byla zhodnocena funkčnost užitých rysů obecné češtiny a jejich rozmístění v promluvách postav. Pozornost byla při rozboru věnována přítomnosti prvků současné mluvené češtiny, které v dialozích evokují běžnou řeč. V rámci lexika byl v práci vyhrazen prostor i pro zhodnocení úrovně idiomatickosti a expresivity textu, přičemž vyvstala potřeba pojednat izolovaně o vulgarismech a specificky pro dialogy *Misery* také o tzv. sakrální vrstvě textu a zvláštním slovníku jedné z postav. Rozbor jednotlivých rovin vedl k následujícím závěrům.

Na **rovině syntaxe** se Jindrův překlad místy nechává svěst anglickou strukturou věty, a jako český text proto neplyne a nepůsobí přirozeně. Obecně pak tíhne především k přidávání hypotaktických spojení a tím pádem k vyšší komplexitě větné skladby, díky čemuž působí české dialogy příliš popisně. To umocňují i některé formální konstrukce, opisné tvary a výrazný nadbytek vztažných vět uvozených spojovacím výrazem „který“. Nápadná je na rovině syntaxe Jindrova tendence k explicitaci a „dovysvětlování“ předlohy, která se projevuje přidáváním explikativních konstrukcí nebo samostatných vět, a přirozeně tak vede k nadměrnému rozšiřování textu. K tomu dále přispívají vložená příslovce zvyšující intenzitu výpovědi a zdvojené, a tudíž redundantní informace. Pečlivou až popisnou syntaxí dialogů se Jindra vzdaluje nejen Kingově stylu, ale také

⁹³ Viz SGALL, PETR a PANEVOVÁ, JARMILA. *Jak psát a jak nepsat česky*. Praha: Karolinum, 2004. s. 119.

uvolněné skladbě mluvené češtiny, kterou v dialozích stylizuje pouze užitím tzv. parazitních slov a deiktických zájmen.

Na **rovině lexika** je v překladu nápadná především stylisticky vyšší vrstva slovní zásoby, kterou v menší míře střídají adekvátnější výrazy hovorové a slangové. Koexistence těchto výrazů však vytváří v dialozích nežádoucí stylistickou rozkolísanost. Přírozenému plynutí dialogů dále škodí občasná anglicismy, víceslovná, popisná pojmenování nebo nevhodně zvolené protějšky a ochuzování textu apelativy místo proprií. Proti mluvenosti pracuje na rovině lexika také nižší míra idiomatičnosti a expresivity textu. Adekvátní je v překladu zapojení zdvořilých, nežádoucí jsou naopak nevhodná citoslovce a doslovné překlady anglických expresivních prostředků. Snižování expresivity se nápadně projevuje zejména v oblasti vulgarismů, které jsou často zmírňovány nebo úplně zahlazovány, a to i v případě, že jsou důležité pro vykreslení charakteru nebo vývoje postavy. Pozoruhodným zjištěním je v rámci lexika vyzvednutí sakrální roviny textu vkládáním nábožensky zabarvených výrazů, odkazů a citoslovcí, které udělují postavě Paula nový rozměr. Vyjadřování Annie je naopak ochuzováno o svou jedinečnost nekonzistentním překladem některých specifických výrazů, které tak v textu nevytvářejí požadovanou příznakovost. Na jiných místech v dialozích vede nadměrné obměňování lexika také k zahlazování logické návaznosti. Zvolená slovní zásoba je tak v dialozích spíše rozptylující a příliš nekoresponduje s nastavenými charakterem postav.

Poslední kapitola rozboru byla věnována prvkům **obecné češtiny**. Některé dominantní rysy obecné češtiny Jindra vhodně využívá především v přímé řeči Annie a obecně koncentruje v emocionálně vypjatých situacích. Proti přirozenosti projevu ale pracují některé nevhodné kombinace spisovných a nespisovných variant nebo jejich umístění v blízkosti stylisticky odlišného lexika. Celkově jsou nespisovné prvky v dialozích užívány poměrně střídavě a postrádá je zejména Paulův dialogizovaný vnitřní monolog, který se v předloze vyznačuje vyšší expresivitou. Zapojení a rozmístění nespisovných prvků a volba lexika jsou v překladu poměrně subjektivní záležitosti, které se odvíjí od jazykových preferencí a individuálního pojetí překladatele, zvolená strategie by však neměla v textu vytvářet rušivá místa a přitahovat k jazykovým prostředkům díla nežádoucí pozornost, jako je tomu právě v Jindrově překladu.

Vzhledem k uvedeným posunům a nedostatkům je výsledný efekt dialogů postav příliš gramaticky komplikovaný, neplynulý a stylisticky nefunkční. Vyjadřování **Annie**

Wilkesové získává sofistikovanější podobu a stylisticky vyšší výrazy zejména u ní ostře kontrastují s výrazy stylisticky nižšími. Zásadní je pak již zmíněná nedostatečná reflexe specifických výrazů, které postavu významným způsobem charakterizují. Přímá řeč **Paula Sheldona** si v překladu udržela určitou míru formálnosti, která koresponduje s předlohou, příliš formální slovosled a formálnější vyjadřování však doprovází i Paulův dialogizovaný vnitřní monolog, u kterého to naopak žádoucí není. Závažným problémem je u Paula především úbytek expresivity, který působí v jeho vyjadřování nápadný rozkol mezi obsahem a formou. Stíráním jazykových rozdílů ve vyjadřování obou postav dochází ve výsledku k jejich určitému splynutí.

Jak uvedl Fischer v roce 1920, „dialog má plynouti, má téci tak, jako by jeho autor byl měl za svůj nástroj naši mateřštinu“.⁹⁴ Toho dialog Miroslava Jindry bohužel nedosahuje. Jindrův přístup k překladu dialogů *Misery* je poměrně volný, text si přizpůsobuje a rozšiřuje, přidává mu na intenzitě a zároveň ho ochuzuje a ubírá mu na výrazu. V rámci objektivit je však třeba poznamenat, že se v textu vyskytuje také celá řada kvalitních dílčích řešení, která poukazují na schopnosti překladatele, jeho správné „cítění“ textu a znalost českého jazyka. Na jednotlivých rovinách vykazuje překlad některé adekvátní tendence, které ale nejsou zachovány do důsledků, více než cokoliv jiného proto působí české dialogy *Misery* jako nevyrovnaný a nedotažený mikropřeklad, který nepohlíží na text v jeho celistvosti. Z celkového hlediska se tak český překlad dialogů *Misery* nejeví funkčně ekvivalentní stylu předlohy a vzhledem k těžkopádnosti a nápadným rysům psaného projevu nepůsobí uvěřitelně ani jako imitace mluvené češtiny, která je v něm stylizována jen velmi málo.

Závěrem je třeba uvést, že k analýze českých dialogů bylo přistoupeno se znalostí celého textu díla, cílem však bylo zhodnotit pouze pásmo dialogů, a práce se tudíž vyjadřuje pouze k nim a nevynáší soudy ke kvalitě Jindrova překladu jako takového. Některé závěry, ke kterým práce dospěla, však naznačují, že i ostatní části české verze *Misery* pravděpodobně vykazují stejné nebo i další překladatelské nedostatky a tyto nezkoumané části by si proto v budoucnu zasloužily vlastní pozornost.

⁹⁴ FISCHER, OTOKAR. Český dialog. In: LEVÝ, JIŘÍ. *České teorie překladu 2*. s. 125–126 (s. 125).

POUŽITÁ LITERATURA

I. Primární zdroje

KING, STEPHEN. *Misery*. New York: Viking Penguin Inc., 1987.

KING, STEPHEN. *Misery*. London: Hodder Paperback, 2011.

KING, STEPHEN. *Misery*. Přeložil MIROSLAV JINDRA. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1994.

KING, STEPHEN. *Misery*. Přeložil MIROSLAV JINDRA. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1997.

KING, STEPHEN. *Misery*. Přeložil MIROSLAV JINDRA. 2. vyd. Praha: Beta-Dobrovský, 2003.

II. Sekundární zdroje

ADAMS, TIM. The Stephen King interview, uncut and unpublished. *The Guardian*

[online]. Poslední změna 14. 09. 2000 11:41 britského letního času

[cit. 30. 11. 2018]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/books/2000/sep/14/stephenking.fiction>

BEAHM, GEORGE. *The Stephen King Companion: Four Decades of Fear from the Master of Horror*. New York: St. Martin's Griffin, 2015.

BLÁHA, ONDŘEJ. *Funkční stratifikace češtiny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.

BLUM-KULKA, SHOSHANA. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In:

HOUSE, JULIANE a BLUM-KULKA, SHOSHANA, eds. *Interlingual and Intercultural Translation*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 1986, s. 17–36.

ČMEJRKOVÁ, SVĚTLA a HOFFMANNOVÁ, JANA, eds. *Mluvená čeština: hledání funkčního rozpětí*. Praha: Academia, 2011.

GREENE, ANDY. Stephen King: The Rolling Stone Interview. *Rolling Stone* [online].

Poslední změna 31. 10. 2014 13:37 východního času [cit. 30. 11. 2018].

Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/stephen-king-the-rolling-stone-interview-191529/>

GREPL, MIROSLAV. Významný pokus o syntetický výklad expresivity slova. *Slovo a slovesnost*. 1965, 26(1), s. 54–58.

- HERVEY, SÁNDOR a HIGGINS, IAN. *Thinking Translation*. London and New York: Routledge, 1992.
- HOFFMANNOVÁ, JANA. „Malá slova“ a jejich podíl na stylu mluvených projevů. *Stylistyka*. 2017, Slovo a styl, s. 155–173.
- HOFFMANNOVÁ, JANA a ZEMAN, JIŘÍ. Výzkum syntaxe mluvené češtiny: inventarizace problémů. *Slovo a slovesnost*. 2017, 78(1), s. 45–63.
- HRÁCH, TOMÁŠ. *Sbírka anglických idiomů a slangu*. Praha: Argo, 1998.
- JENIŠTA, JAN, 2013. *Mladá polská próza ve středoevropském kontextu*. Olomouc. Disertační práce. Fakulta filozofická. Univerzita Palackého v Olomouci. Školitelka MARIE SOBOTKOVÁ.
- JINDRA, MIROSLAV. Traduttore – Traditore? Aneb aby překladatel nebyl zrádce. *Souvislosti*. 1998, 9(2), s. 24–29.
- KING, STEPHEN. *Cujo*. Přeložil TOMÁŠ VODÁK. Bratislava: Gemini, 1992.
- KING, STEPHEN. *On Writing: A Memoir of the Craft*. New York: Scribner, 2000.
- KNITTLIOVÁ, DAGMAR. *K teorii i praxi překladu*. Dotisk 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.
- KNITTLIOVÁ, DAGMAR, GRYGOVÁ, BRONISLAVA a ZEHNALOVÁ, JITKA. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- KRIJTOVÁ, OLGA a HARMSEL HAVLÍKOVÁ, VERONIKA TER. *Pozvání k překladatelské praxi: kapitoly o překládání beletrie*. 2. aktualiz. a rozš. vyd. Praha: Apostrof, 2013.
- KUFNEROVÁ, ZLATA. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994.
- KUFNEROVÁ, ZLATA. *Čtení o překládání*. Jinočany: H&H, 2009.
- LAMB, ROBERT PAUL. Hemingway and the Creation of Twentieth-Century Dialogue. *Twentieth Century Literature*. 1996, 42(4), s. 453–480.
- LEHMANN-HAUPT, CHRISTOPHER a RICH, NATHANIEL. The Art of Fiction No. 189. *The Paris Review*. 2006, 178, s. 66–101.
- LEVÝ, JIŘÍ. *České teorie překladu 2*. 2. vyd. Editor JIŘÍ HONZÍK. Praha: Ivo Železný, 1996.
- LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012.

- LOVECRAFT, H. P. a MÜLLER, ONDŘEJ, ed. *Volání Cthulhu*. Praha: Plus, 2012. 2 sv. Sebrané spisy; sv. 3/2.
- MÜLLEROVÁ, OLGA a HOFFMANNOVÁ, JANA. *Kapitoly o dialogu*. Praha: Pansofia, 1994.
- NEDVĚDOVÁ, MILADA a kol. Obecná čeština v překladu. *Naše řeč*. 1981, 64(2), s. 64–76.
- NĚMEC, IGOR. Od nelichotivého pojmenování k čestnému názvu. *Naše řeč*. 1997, 80(3), s. 113–115.
- NEWMARK, PETER. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988.
- PLIMPTON, GEORGE. The Art of Fiction No. 21. *The Paris Review*. 1958, 18, s. 60–89.
- POPOVIČ, ANTON. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. 2. preprac. a rozš. vyd. Bratislava: Tatran, 1975.
- RACHŮNKOVÁ, ZDEŇKA. *Zamlčování překladatelé: bibliografie 1948–1989*. Praha: Ivo Železný, 1992.
- REISS, KATHARINA. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Mnichov: Hueber, 1971.
- REISS, KATHARINA. *Translation Criticism—The Potentials and Limitations; Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- ROGAK, LISA. *Haunted Heart: The Life and Times of Stephen King*. New York: Thomas Dunne Books, 2009.
- RUBÁŠ, STANISLAV, vyd. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha: Academia, 2012.
- SGALL, PETR a PANEVOVÁ, JARMILA. *Jak psát a jak nepsat česky*. Praha: Karolinum, 2004.
- SPIGNESI, STEPHEN J. *The Essential Stephen King: A Ranking of the Greatest Novels, Short Stories, Movies, and Other Creations of the World's Most Popular Writer*. Franklin, NJ: New Page Books, 2001.
- STRUNK, WILLIAM. *The Elements of Style*. New York: Macmillian, 1979.
- ŠOBROVÁ, IVETA. Využití obecné češtiny při překladu nespisovných a hovorových prvků: na příkladu ze současné chorvatské prózy. *Porta Balkanica*. 2013, 5(2), s. 26–30.
- ZEHNALOVÁ, JITKA a kol. *Kvalita a hodnocení překladu: modely a aplikace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

ZIMA, JAROSLAV. *Expresivita slova v současné češtině: Studie lexikologická a stylistická*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

III. Slovníky a příručky

ARBEIT, MARCEL. *Bibliografie americké literatury v českých překladech*. I–III. Olomouc: Votobia, 2000.

BIBER, DOUGLAS et al. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow, England: Longman, 1999.

HANNEMAN, AUDRE. *Ernest Hemingway: A Comprehensive Bibliography*. Princeton: Princeton University Press, 1967.

KARLÍK, PETR, NEKULA, MAREK A PLESKALOVÁ, Jana. *Nový encyklopedický slovník češtiny online* [online]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/index.html>.

PAVERA, LIBOR a VŠETIČKA, FRANTIŠEK. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.

STEIN, JESS, ed. *The Random House College Dictionary: Revised Edition*. New York: Random House, 1964.

RESUMÉ

Literary dialogue is a specific phenomenon that strives for the imitation of spoken language in written text. The skill of writing good dialogue is a quality found in many writers, one of which is a contemporary author of mostly horror fiction, Stephen King. King declares that a good dialogue is art as well as craft, and stresses its need for authenticity and honesty. While some attention has been dedicated to the issue of translating drama dialogue from one language to another, the topic of translating literary dialogue in prose has not yet been thoroughly discussed. This thesis therefore attempts to investigate the matter and examine the way a Czech translator deals with the difficulties of translating a foreign language dialogue into his native one in terms of stylization of spoken Czech in the characters' speeches.

The subject of the present Master's thesis is a comparative analysis of the dialogues in Stephen King's novel *Misery* (1987) and their Czech version in the only Czech translation of the novel by Miroslav Jindra, which has been published three times (1994, 1997, 2003). The thesis is divided into two main parts. The first part consists of three chapters forming the literary-historical background which briefly introduces the author and discusses the troublesome period of his life which prompted him to write the *Misery* novel. This is followed by a plot summary and critical response to the novel, concluding with the introduction of the Czech translator Miroslav Jindra. The second part of the thesis describes King's writing style and his artistic approach to literary dialogue and opens with an analysis of the novel's introductory dialogue. The brief analysis is followed by close examination of the selected text on the level of syntax and lexicon, and finally with the evaluation of employment of non-standard Common Czech.

The examination of Jindra's translated dialogue reveals its many shortcomings. On the level of syntax, it tends to follow the formal structure of the original too closely, making the Czech text less fluid and awkward, and its syntax also appears to be overly complex and structured, which does not comply with the rather loose syntax of the English original. Regarding lexicon, the translator's choices are also somewhat confusing. Jindra employs noticeably formal vocabulary and ill-chosen phrases that lower the

dialogue's credibility, he reduces expressiveness of characters' utterances, especially vulgarisms, and visibly elevates the so called sacral level of the text by inserting Bible references and overusing religious exclamations. Additionally, he partially ignores the specific lexicon of the female character varying the Czech equivalents of her characteristic expressions which results in the loss of their markedness. Finally, the analysis examined the features of non-standard Common Czech present in the characters' speeches. The analysis observed that Jindra adequately concentrates these elements in intense and escalated situations aptly enhancing their expressiveness. These non-standard options however appear in less suitable positions as well and at the same time seem to be lacking in other, defining moments. Usage of non-standard language is however a subjective matter which needs to be approached with caution, as Common Czech is not a spoken variety of language used nationwide and linguistic preferences vary substantially in native Czech speakers.

As for spoken language, the translated dialogue successfully imitates it by the occasional usage of Czech filler words and deictic pronouns, some of its informal or slang expressions and non-standard options. The aforementioned observations however cause a shift in the characters' speeches towards stiffness and formality and the overall effect of the Czech version of the *Misery* dialogue thus fails to convey the impression of spoken language and also deviates substantially from King's authorial writing technique.

ANOTACE

Vypracovala: Bc. Michaela Večerková

Katedra a fakulta: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název: Dialogy v českém překladu Kingova románu *Misery*

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Božena Bednaříková, Dr.

Počet znaků: 111 106

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 53

Klíčová slova: Stephen King, *Misery*, Miroslav Jindra, dialog, analýza překladu, mluvená čeština, syntax, lexikum, expresivita, vulgarismy, obecná čeština

Předmětem této diplomové práce je srovnávací analýza dialogů románu *Misery* Stephena Kinga a jejich české verze v dosud jediném českém překladu Miroslava Jindry se zřetelem ke stylizaci mluvené češtiny v promluvách postav.

Práce sestává ze dvou hlavních částí. První část studie představuje relevantní literárně historický kontext vzniku díla a jeho českého překladu, druhou část pak tvoří samotná analýza. Praktickou část práce otevírá zběžný rozbor úvodního dialogu, načež je zvolený text podrobněji analyzován na rovině syntaxe a lexika, a nakonec je v textu zhodnoceno zapojení a rozmístění prvků obecné češtiny. Jednotlivé kapitoly analytické části jsou prokládány reprezentativními příklady, které konfrontují překlad s anglickou předlohou. Závěr práce pak rekapituluje a hodnotí zjištěné poznatky a upozorňuje na hlavní rysy zkoumaného překladu a jeho zásadní problémy.

ABSTRACT

Author of the thesis: Bc. Michaela Večerková

Department and faculty: Department of Czech Studies, Philosophical Faculty

Title of the thesis: Dialogues in The Czech Translation of King's *Misery*

Supervisor: doc. PhDr. Božena Bednaříková, Dr.

Number of characters: 111 106

Number of appendices: 0

Number of sources: 53

Keywords: Stephen King, *Misery*, Miroslav Jindra, dialogue, translation analysis, spoken Czech, syntax, lexicon, expressiveness, vulgarisms, Common Czech

The subject of this Master's thesis is a comparative analysis of the dialogues in Stephen King's *Misery* and their Czech version in the only Czech translation of the novel by Miroslav Jindra focusing on the stylization of spoken Czech in the characters' speeches.

The thesis consists of two main parts. The first part covers the relevant literary and historical context of the novel and its Czech translation, the second part is reserved for the analysis itself. The practical part opens with a brief analysis of the novel's introductory dialogue, which is then followed by close examination of the selected text on the level of syntax and lexicon, and finally by the evaluation of employment of non-standard Common Czech. The individual chapters are based on representative examples that confront the translation with the English original. The conclusion of the thesis then summarizes and evaluates the findings and draws attention to the main features of the translation and its fundamental issues.