

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

LHÁŘOVY SLOUPKY
KOMENTOVANÝ PŘEKLAD PUBLICISTICKÉ TVORBY BORISE VIANA

CHRONICLES OF THE LIAR
COMMENTED TRANSLATION OF PUBLICISTIC PRODUCTION BY BORIS VIAN
Magisterská diplomová práce

Magdaléna Jaroňová
Česká filologie – Francouzská filologie

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

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu, z nichž jsem náležitě citovala.

Práci odevzdávám v rozsahu 136 241 znaků (včetně mezer a poznámek pod čarou).

V Olomouci dne 23. 4. 2013

.....

Děkuji doc. PhDr. Boženě Bednaříkové, Dr. za odborné vedení, podnětné komentáře a užitečné rady při psaní této diplomové práce.

Rovněž děkuji rodilým mluvčím francouzského jazyka, slečně Céline Fournierové a M.A. Camille Rémuzonové, za ochotu a plodnou spolupráci při analýze výchozího francouzského textu.

Obsah

Úvod.....	6
1 Obecná charakteristika překládaného textu.....	8
1.1 Kulturně-historické souvislosti.....	9
2 Český překlad: Lhářovy sloupky.....	12
2.1 Červen 1946.....	12
2.1.1 Krajina bez hvězd.....	12
2.1.2 Hvězda bez záře.....	14
2.1.3 Záře bez krajiny.....	15
2.2 Červenec 1946.....	16
2.2.1 Několik odhalení známých osobností.....	16
2.2.2 Jak umírají velikáni tohoto světa.....	18
2.2.3 Trocha literární kritiky.....	20
2.3 Říjen 1946.....	21
2.3.1 Za renovaci Temps modernes.....	21
2.4 Červen 1947.....	25
2.4.1 Tabáková cesta.....	25
2.4.2 Dvojhlavý orel.....	26
2.4.3 Škrty.....	27
2.5 Listopad 1947.....	30
2.5.1 Nečtené knihy.....	30
2.5.2 Dábel v těle.....	32
3 Teorie překladu se zaměřením na překlad literární.....	35
4 Stylistika.....	37
4.1 Teorie funkčních stylů.....	38
4.2 Subverzivní estetika tzv. husarů a Vianův autorský styl.....	40
4.2.1 Stylotvorní činitelé.....	42
4.2.1.1 Rovina fonetická.....	43

4.2.1.2	Rovina morfologická.....	43
4.2.1.3	Rovina lexikální.....	44
4.2.1.4	Rovina syntaktická.....	45
5	Francouzské výplňkové konstrukce (tzv. étoffement).....	47
5.1	Klasifikace étoffement.....	50
5.2	Étoffement ve Lhářových sloupcích.....	51
5.2.1	Étoffement předložky za pomoci podstatného jména.....	52
5.2.2	Étoffement předložky za pomoci infinitivu.....	55
5.2.3	Étoffement předložky za pomoci příčestí.....	56
5.2.4	Étoffement předložky za pomoci přechodníku.....	57
5.2.5	Étoffement jiných slovních druhů.....	58
5.3	Důsledky pro literární překlad.....	61
6	Jazyková hra.....	62
6.1	Slovní hříčky na základě vlastních jmen.....	63
6.2	Slovní hříčky s kulturními aluzemi.....	66
6.3	Slovní hříčky ostatní.....	67
6.4	Důsledky pro literární překlad.....	69
7	Francouzsko-česká interkulturní pragmatika.....	70
7.1	Bezekvivalentní lexikum.....	70
7.1.1	Apelativa.....	71
7.1.2	Propria.....	72
7.1.3	Jazykové konvence.....	73
7.2	Důsledky pro literární překlad.....	75
	Závěr.....	77
	Resumé.....	79
	Anotace.....	80
	Použitá literatura.....	81
	Příloha.....	84

Úvod

Boris Vian bývá mezi překladateli z francouzštiny s oblibou označován jako „nepřeložitelný“ autor. Přesto se jeho povídky a romány do češtiny stále překládají a jsou čtenářsky oblíbené. Co tedy mají překladatelé ve skutečnosti na mysli, když hovoří o oné údajné „nepřeložitelnosti“?

Odpovědí budiž tato diplomová práce, která obsahuje jak vlastní překlad dvanácti Vianových krátkých publicistických textů z let 1946–1947 se souhrnným názvem *Lhářovy sloupky*, tak jeho lingvisticko-translatologický komentář.

V úvodní kapitole komentáře nejprve předestřeme obecná východiska literárního překladu, která budou teoretickou oporou celé práce. V duchu *funkčního přístupu* k překládání (Levý 2012) dokážeme, že je možné v cílovém jazyce vyjádřit i ty nejspecifičtější jevy výchozího jazyka a výchozí kultury. Tento holistický *sémanticko-stylisticko-pragmatický přístup* (Knittlová 2010) klade na překladatele vysoké nároky, ovšem jeho výsledky jsou přímo úměrné vyvinutému úsilí.

Ve vlastním lingvisticko-translatologickém komentáři zaměříme pozornost na tři konkrétní problematické momenty překladu daných textů, jimiž se budeme zabývat ve třech samostatných kapitolách. Jsou to francouzské výplňkové konstrukce, slovní hříčky a bezekvivalentní lexikum.

Výše uvedené jevy, které spojuje fakt, že pro ně při překladu z francouzštiny nemáme přímý český ekvivalent, nás postupně zavedou do odborného pole působnosti různých lingvistických disciplín od morfologie a syntaxe přes lexikologii až po pragmatiku, ovšem rozhodující slovo bude mít vždy stylistika. Požadavek zachování Vianova výrazného autorského stylu, jehož popisu bude věnována samostatná kapitola, podmiňuje každý náš výběr překladového ekvivalentu a provází nás celým překladatelským procesem coby pomyslná červená nit.

Omezený rozsah diplomové práce nás nutí spokojit se pouze s korpusem vlastního překladu dvanácti *Lhářových sloupků*. Rozšířením analyzovaného materiálu např. na všechny české překlady děl Borise Viana by naše zkoumání získalo další rozměr, ovšem bezpochyby také pár set stránek navíc, a také bychom se povážlivě vzdálili podtitulu „komentovaný překlad“. Stylově vyhraněné *Lhářovy sloupky* nám budou

samy o sobě velice zajímavým výchozím materiálem pro kvalitativní lingvistickou analýzu, jejíž závěry a důsledky pro literární překlad vždy přehledně shrneme na konci příslušné kapitoly.

Rozbor tří výše jmenovaných vybraných jevů budeme stavět především na poznacích z oblasti lingvistiky a teorie překladu, interdisciplinární charakter této práce ovšem nevyklučuje ani přesahy do literární historie a literární teorie. V tomto ohledu budeme mít příležitost maximálně zúročit vědomosti nabyté studiem francouzské a české filologie, a to jak v oblasti jazykovědné, tak i literárněvědné.

Při práci na komentáři vlastního překladu zjistíme, jak osvobozující je pro překladatele možnost odůvodnit svá překladatelská řešení, zvláště u tak náročného autora, jakým Vian skutečně je. Nicméně dobrý překlad musí být životaschopný a soudržný především sám o sobě, a to je podmíněno také zaujetím překladatele pro daného autora a pochopením jeho textu. Slangově řečeno: text musí překladateli „sednout“. V našem případě hrál již při prvotním výběru textu zásadní roli vřelý vztah k Borisi Vianovi a jeho dílům. Považujeme jej za jednoho ze stylově nejzajímavějších francouzských autorů dvacátého století a jeho sloupky za jedinečnou reflexi poválečné Francie. Vian v nich neotřelým a mnohdy nevybíravým způsobem představuje kulturní a politické ikony své doby, např. Edith Piaf, Jeana-Paula Sartra, Jeana Cocteaua či Maurice Schumanna a další. Ovšem je třeba se mít na pozoru: Vian si pseudonym *Lhář* nevybral jen tak pro nic za nic. Jeho sloupky je nutno chápat primárně jako literární fikci inspirovanou skutečnými historickými osobnostmi a událostmi.

1 Obecná charakteristika překládaného textu

Následující vybrané texty Borise Viana byly publikovány ve francouzském literárním časopise *Temps modernes* v rubrice *Lhářův sloupek* (*Chronique du menteur*) v letech 1946–1947. Vian si v nich pod ochranou pseudonymu *Lhář* bere na mušku osobnosti tehdejšího francouzského kulturního, společenského a politického života a opřádá je a jejich činnost smyšlenými příběhy. Vznikají tak specifické karikatury, které jsou charakteristické jak kritikou a zveličením příslušných atributů, tak čistě fantastickou fabulací.

Ve své době spočívalo kouzlo Vianových sloupků v jejich bezprostřední aktuálnosti. O tu jsme dnes sice ochuzeni, ale druhý, neméně zajímavý rozměr textů s časem nemizí: projevy Vianovy nezkrotné fantazie a hra s jazykem. Vian umí každou banální aktuální skutečnost bezpečně přetvořit v nadčasové proroctví. K tomu se ostatně sám přiznává v předmluvě ke svému románu *Pěna dní* známou větou „Hlavní věcí v životě je vynášet o všem apriorní soudy“ (Vian 2005, s. 7). A tak spolu s Noëlem Arnaudem, Vianovým životopiscem a vydavatelem, považujeme *Lhářovy sloupky* za atraktivní i po téměř sedmdesáti letech.

Arnaud v předmluvě k francouzskému knižnímu vydání Vianových sloupků vysvětluje, že text záměrně neopatřil vysvětlivkami, aby čtenáře nerušil informacemi, které jsou podle něj při četbě *Lhářových sloupků* jako umělecké fikce zbytečné. To si ale my nemůžeme dovolit, jelikož překladem text hodláme zpřístupnit čtenářům se zcela jinými zkušenostmi a bez hlubšího povědomí o vývoji francouzské poválečné společnosti, a tak výsledný text rozšiřujeme o poznámky, čímž prudce stoupá jeho informativní charakter.

Z hlediska teorie funkčních stylů zde máme co do činění s beletrizujícím, syžetovým publicistickým útvarem. Záměr informovat o konkrétních aktuálních událostech se spojuje s fantazií a hojným užitím uměleckých prostředků. Smyslem textu je kritika kulturních, společenských a politických jevů. Vian jí dosahuje buď za pomoci ironie, nebo tak, že čtenáři předkládá zcela nový úhel pohledu na daný jev. Stručně řečeno zpochybňuje všeobecně uznávané pravdy a podrobuje kritice skutečnosti, které jsme si zvykli považovat za dané.

1.2 Kulturně-historický kontext

Když Vian začal psát slopuky pro Sartrův literární existencialisticky orientovaný časopis, bylo mu dvacet šest let a cítil silnou potřebu vyjadřovat se k aktuálnímu společenskému dění, o kterém byl jakožto Pařížan vychovaný v intelektuálním prostředí velmi dobře informován.

Francie se stejně jako celá Evropa musela vypořádat s pozůstatky války, a to nejen s těmi materiálními, ale také duševními či ideovými: Francouzi začali oslavovat své hrdiny a nelítostně se zbavovat zrádců. Ve vleklých soudních procesech se ukázalo, že určit, kdo je válečný hrdina a kdo zrádce, není vždy snadné. Zúčtování s kolaboranty se výrazně zaměřilo na intelektuály, především spisovatele, protože ti na rozdíl od např. průmyslníků, kteří za války spolupracovali s Němci, nemohli nijak přispět k materiálnímu zotavení Francie.

Politická situace byla po válce chaotická. Zmizely zkompromitované pravicové strany, které nějakým způsobem sympatizovaly či dokonce spolupracovaly s vichistickým režimem, a na jejich místo se ze středu posunulo nové gaullistické hnutí sdružené především pod politickou stranou Sdružení francouzského lidu (Rassemblement du peuple français). Toto hnutí bylo založeno na volném seskupení příznivců silné osobnosti generála Charlese de Gaulla a jeho nejvýraznějším rysem bylo prosazování přímé demokracie, referendum, plebiscitů atd. A právě k tomuto hnutí, obecně vnímanému jako pravicové, tíhli v jeho počátcích představitelé literárního hnutí tzv. husarů (les hussards; Kyloušek 2002), k nimž lze Borise Viana částečně zařadit. Husaři gaullismus vnímali jako hnutí překonávající antagonismus pravice a levice. Osvoboditel Francie De Gaulle ovšem dočasně odešel z politiky. V prvních volbách zvítězila Komunistická strana, ale její ministři byli vzápětí vytlačeni socialisty. Komunistické hnutí se však zdálo být natolik silným, že nikdo nepochyboval o tom, že se zase do vlády vrátí. Koneckonců se Komunistická strana „zasloužila o značnou část vnitřního odboje, sovětská moc zvítězila nad nacisty a SSSR se ocitl na vrcholu slávy“ (Kyloušek 2002, s. 326). Tyto skutečnosti společně způsobily, že došlo k rozmachu komunistických organizací (Unie francouzských žen, Francie-SSSR) a periodik (L'Humanité), komunismus fascinoval francouzskou inteligenci. „V čele národního vedení komunistických intelektuálů stojí Frédéric

Joliot-Curie, Louis Aragon, André Lurçat, Roger Garaudy. Ten upozorňuje na význam marxismu, *otce veškeré velikosti ducha*“ (Ferro 2006, s. 328). Paradoxem je, že vliv Komunistické strany byl patrný všude, jen ne ve vládě.

Masové následování komunistické ideologie nenechalo Viana chladným ze dvou důvodů: 1) rozený elitář vychovaný v buržoazním intelektuálním prostředí se s komunistickými myšlenkami nikdy neztotožnil a své okolí provokoval přesvědčením, že „ti nejvíce vykořisťovaní si za svůj úděl mohou taky trochu sami“ (Boggio 2004, s. 105), a 2) odmítal každé stádní chování, ať už politické, či jakékoli jiné. Zakládal si na své výlučnosti a nezařaditelnosti a snažil se „nikdy nebýt tam, kde ho čekali, hlavně nikdy netáhnout s módní většinou“ (Boggio 2004, s. 106). Ona „módní většina“ se tehdy ve Francii vyznačovala nadšením pro komunismus z hlediska politického a pro existencialismus z hlediska filozofického. Oba proudy výrazně překračovaly rámec svých „mateřských“ vědních disciplín a staly se obecným životním pocitem, postojem či stylem. Skloňovaly se ve všech možných souvislostech. Existencialismus byl zprofanován natolik, že se od něj jeho hlavní představitel a téměř zbožštěná ikona Jean-Paul Sartre distancoval. Jeho obdivovatelům se začalo říkat *sartrovci* a proti své vůli k nim byl zařazen také Boris Vian. Vian si Sartra vážil jako spisovatele a člověka a toužil po jeho respektu, bylo pro něj ale nemyslitelné stát se jedním z jeho mnoha nekritických stoupenců, a tak svou kritiku zaměřil právě na tyto následovníky, ať už v románu *Pěna dní* nebo ve *Lhářových sloupcích*.

Vedle komunismus a existencialismu zažívala poválečná Francie velký rozmach kinematografie a šansonu. Ty také patří spolu s politikou a literaturou ke Lhářovým hlavním tématům. V souvislosti s poválečnou francouzskou filmovou kulturou se hovoří dokonce o *cinéfili* (Bordwell – Thompsonová 2011, s. 382). Intelektuálové se zajímali o film již od první světové války, ovšem filmové šílenství, které propuklo po roce 1945, nemělo obdoby. Zakládaly se filmové kluby, kde se promítaly především za okupace zakázané americké filmy a starší filmy z celého světa. Na univerzitách se začala vyučovat filmová věda a zakládaly se filmové časopisy. Vzniklo několik významných děl o teorii a dějinách filmu. Z tohoto ovzduší vzešla francouzská nová vlna 50. let.

Po druhé světové válce došlo ve Francii k nebývalému propojení literatury

a politiky. Toto sblížení se projevovalo buď v očividné politizaci literatury jako cestě k úspěchu v konkurenčním boji, nebo nenápadněji v případě Sartrovy angažované literatury. Pro tu neměl Vian absolutně žádné pochopení. Jakkoliv lze na základě výše řečeného u „husarů“ pozorovat sympatie s raným gaullismem, stále platí jejich silný důraz na čistě literární hodnoty, na literaturu a kritiku oproštěnou od ideologizování. Proto bylo pro Viana Sartrovo pojetí angažované literatury nepřijatelné. Vianův životopisec Philippe Boggio popisuje stanovisko mladého Borise takto: „Doba velela, aby se všichni mladí intelektuálové angažovali. On se vysmekal. Každý si měl vybrat svůj tábor, ohledávat sociální a geopolitické skutečnosti. On se tvářil, že to všechno ho otravuje, že jejich manifesty jsou plné ješitnosti“ (Boggio 2004, s. 103–104).

Za těchto okolností a s tímto přístupem začal Vian anonymně psát sloupky do nové literární revue *Temps modernes* vydávané prestižním nakladatelstvím Gallimard. Její zakladatel Jean-Paul Sartre uvítal Vianův nevybíravý humor jako osvěžující zpestření jinak nadmíru seriózního a intelektuálně náročného periodika. Brzy se ale ukázalo, že sloupky, třebaže samotným autorem dobrovolně označované jako „lži“, urážejí a pobuňují ostatní členy vedení *Temps modernes*, a tak byla rubrika po roce a půl zrušena. Lhářovy sloupky se v revui objevily celkem pětkrát, další dva texty byly kvůli nepřijatelnému obsahu odmítnuty. Jedním z oněch nepřijatelných je text *Dojmy americké*, do češtiny přeložený Patrikem Ouředníkem. My jsme se rozhodli českému čtenáři zprostředkovat dosud nepřeložené oficiální *Lhářovy sloupky*, tedy ty, které vyšly v číslech 9, 10, 13, 21 a 26 výše uvedeného periodika.

2 Český překlad: Lhářovy sloupky

2.1 Červen 1946

2.1.1 Krajina bez hvězd

Dobré přijetí tohoto filmu pařížskou kritikou, jejíž doyen Paul Arthur nedávno při odchodu z nějakého banketu vyjádřil svůj údiv nad tím, jak to dopadlo, by v žádném případě nemělo ovlivnit diváky vzhledem k tomu, že jmenovaný vesměs nemá ani páru o kritikách od předčasné smrti politováníhodného Françoise Vinneule¹ v červnu 1940. Proto se na následujících řádcích pokusíme přinést pronikavou analýzu tohoto snímku; má určité přednosti, ale Lháři se zdá, že se právě sami vůči sobě dopouštíme jedné z těch monumentálních chyb – se zachováním veškerých proporcí – kterými Georges Sadoul² už nějakou dobu krmí své čtenáře.

V prvé řadě nás mrzí barva filmu. Pokusy Georgese Lacomba a distribuční společnosti Discina již, doufejme, nebudou pokračovat. Ač nejsem šovinista, v momentě, kdy jsou předmětem vášnivých debat Ustavujícího shromáždění zájmy národní obrany, nezbyvá mi než plakat nad nehorázným brajglem, který reprezentuje pasáž dlouhá více než dva tisíce metrů filmového pásu v barvě metylénové modři. Dodejme, že výsledný efekt je katastrofální, neboť modř přetéká mimo obraz a nikdo se neobtěžoval s tím něco udělat. To ovšem v žádném případě není hlavní námitka, kterou chceme vůči filmu vznést, a tak se nejdříve pokusme shrnout scénář.

Děj se odehrává v kraji Vendée, na venkovském sídle Hraběte. Vládne zde zvláštní atmosféra navozená zurčící vodou, vodopády uprostřed polí, natrhanými květinami a zkopírovanými osobními údaji³. Bělovlasý stařec posílá blondáteho mladíka, aby se vypravil po stopách Andrého, který se vydal do Ameriky. Jenže mladík za ním

¹ Vlastním jménem Lucien Romain Rebatet (1903–1972), francouzský spisovatel, novinář, hudební a filmový kritik. Již před druhou světovou válkou vyjadřoval své antisemitské postoje, kritizoval komunismus, demokracii a církev. Roku 1940 se prohlásil za fašistu a kolaboval s vichystickým režimem.

² Georges Sadoul (1904–1967), francouzský spisovatel a historik filmu, autor významného šestisvazkového díla *Histoire générale du cinéma*.

³ Zápletka filmu tkví v tom, že se tentýž tragický příběh milostného trojúhelníku dvou mužů a jedné ženy znovu opakuje po sto letech.

neodpluje, a my jej tak můžeme sledovat po celý zbytek filmu. Naopak Andrého nevidíme vůbec. Režisér ho na poslední chvíli nahradil pravěkým člověkem, kterého dle našeho názoru nevyužil zrovna nejlépe, a to především proto, že jej osvětloval zespoda. Jsou to jen detaily, ale vzhledem k délce jejich trvání je nemůžeme nezmínit. Začínají se dít věci, které mladého muže, ztělesněného na první pohled proradným Gérardem Philipem, nemálo znepokojují. Na scénu vstupuje Pierre Brasseur. V ruce drží malou rakev, otevírá ji a dál ničemu nerozumíme, neboť je snímán z profilu. Ovšem rozuzlení, které na sebe nechává čekat, to nijak neovlivní. Jany Holtová tancuje na hrobě, kam právě pohřbili její babičku Anaïs, a samotný Georges Lacombe, jako by mu nestačilo, že během filmu Brasseurovi zlomil nohu, ho ještě zbrassuje kamenem a nahrává nám tím na neumělou slovní hříčku. Potom před očima sekretáře znásilní Jany Holtovou a uvrhne Gérarda Philipa do prázdnoty. To se povedlo, protože stačilo, aby si nasadil vousy jako v *Idiotovi*. Útes je pěkný a exteriéry zalité sluncem – byl to hezký den.

Rozsudek, který chceme nad výše shrnutým scénářem Pierra Véryho vynést, zní: neobstojí. Divák není ani na chvíli příběhem dojat: do děje je vtažen jen tu a tam (například když je Jany Holtová znásilňována). Navíc postrádám hezké dívky (kromě Jany Holtové, ale tu šoustá Georges Lacombe). Ale především, a tím se dostáváme k hlavnímu bodu, se tvůrce snaží zesměšnit zastánce reinkarnace tím, že ukazuje tytéž osoby narozené v týchž tělech konající tytéž činy v intervalu sta let. (Proč zrovna sto let? Kvůli decimální soustavě založené na počtu prstů na ruce, jak každý ví. Kdybyste měli na každé ruce prstů šest, bylo by to sto dvacet let, tím si buďte jisti.) Mimoto je nepřipustné, aby zralý muž prezentoval reinkarnaci, fenomén sám o sobě příjemný asi jako stará bačkora, coby duše zalepené v identických obálkách tančící na místě. K čemu by bylo umírání, kdybychom museli začínat tentýž život? K čemu by bylo Georges Lacombovi točit další filmy, kdyby vznikl vždy tentýž? Představovat si tutéž osobu konající tytéž činy v týchž situacích je známkou prachsprostého determinismu. Jak se zpívá v jedné písničce: „Kdybys mohl začít znovu, poučil by ses?“ Nikdy se nepoučíme, leda tak v tom, jak být ještě zhýčkanější, anebo, a to vyjde nastejno, jak ignorovat smysl zkušenosti a popřít naši samozřejmou a vlastně dost nezajímavou svobodu.

Ale vraťme se k filmu jako takovému: baletní soubor odvedl dobrou práci.

2.1.2 Hvězda bez záře

Navzdory naprostému nedostatku opravdu talentovaných francouzských režisérů (Marcel Carné a Georges Lacombe jsou, jak víme, Američané, André Cayatte⁴ byl Francií zavžen a Hugo Hache-buisson⁵ není režisér) naštěstí jednou za čas zhlédneme výplod nečekaných kvalit čnicí nad masou těžkopádných kýčů a kontrastující s jejich průměrností. To je případ nového filmu Edith Piaf *Hvězda bez záře* s Marcelem Blistènem a Antoinem⁶.

Připomeňme, že Edith Piaf, svého času nazývaná Vrabčák, byla nedávno papežem uvedena do šlechtického stavu za to, že nahrála *Půlnoc, křesťané* spolu s tenorsaxofonistou Alixem Combellem, a nyní si nechává říkat baronka Piaffová. Navenek vytrvale zakrývat opravdový talent domýšlivostí – to je vůbec nejcharakterističtější rys této pařížské postavičky. Kromě toho, že je prostá jako kopr nebo fenykl, Edith či Didi, jak jí přezdívaly její spolupracovnice zašité v krejčovské dílně, kde prožila své strastiplné začátky, ve skutečnosti o šlechtické tituly neusiluje; ovšem svým vzezřením si o nějaký ten přídomek vyloženě koleduje a my se domníváme, že na vyšších místech již pomýšlejí na její svatořečení coby Marii-Edythu, vévodkyni z Piaffe. V tomto bujarém příběhu zpívá několik nových zajímavých písní se známkou moderní poetiky – plastickou iniciálou na žluté a modré⁷. Citujme například tuto:

... *U vodopádu*

Za zpěvu tak něžné-é-é-ho...

(etc.)

Kromě toho Lhář zase rád viděl dlouhé nohy a útlý pas Kay Francisové, která se na pět let indisponována vzdálila z našich pláten; neztratila žádnou ze svých oslnivých

⁴ André Cayatte (1909–1989), francouzský režisér a scénárista. Bojoval proti trestu smrti a kritizoval puritánskou a zpátečnickou poválečnou společnost.

⁵ Hugo Hache-buisson, jeden z mnoha Vianových pseudonymů.

⁶ *Étoile sans lumière* (1946), francouzský film Marcela Blistèna, na jehož scénáři se kromě režiséra podílel také André-Paul Antoine.

⁷ Francouzský šanson byl tehdy vydáván především na gramofonových deskách se žlutomodrým logem společnosti *Columbia Records*.

kvalit a my jí předpokládáme zajímavou kariéru, pokud se jí podaří zbavit se onoho latentního divoštví, jež má po svém otci narozeném v Brazzaville v červenci 1893. Mohla by to rozjet například jako prodavačka v obchodním domě Printemps.

Nejodvážnější myšlenka scénáře spočívá v zavedení scén, které se odehrávají v naprosté tmě, a dopřávají tak divákovi odpočinek. Jsou pravidelně vkládány po celou dobu trvání filmu; tímto bylo možno zdvojnásobit délku, aniž by se citelně zvýšil rozpočet. Sečteno podtrženo, zdá se, že výdaje navíc činí stěží 0,009 % ceny jedné kopie, což je asi 723 franků. Je zbytečné dodávat, že tyto tmavé scény jsou podbarveny jímavými zvuky, jejichž dopad na obecenstvo během premiéry bylo zajímavé sledovat. Diváci noční orgie, zdá se, uvítali. Tento postup se nepochybně rozšíří a ještě o něm uslyšíme; mimochodem, doporučujeme jej integrálně aplikovat ve filmu *Madam a její flirt*, kde kromě orchestru (toho, který je v záběru) není nic zajímavého, či v nesoudržném snímku *Ivan Hrozný*, fádním výplodu rozjařeného vaudevillisty.

2.1.3 Záře bez krajiny

Uzavíráme kruh a provádíme permutaci, hrajeme si na škorpióny nebo na Barbaru la May⁸ a všechno to do sebe zapadá et cetera et cetera: není náhodou, že ruský autor Ejzenštejn právě vydává důležité dílo *Záře bez krajiny* přeložené Gallimardem pod názvem *Bílé příběhy* a podepsané Andréem Frédériquem, jelikož Ejzenštejn je komunist a profláklo by se to. Alexandre Astruc v předmluvě, která je mistrovským dílem bezelstné zvrhlosti, představuje čtenáři autora slovy, která zde nebudeme opakovat – takovou radost mu neuděláme. Zatímco Ejzenštejn originálním dílem psaným duracitinou nedělá zrovna čest svému jménu, dílo z Frédériquova pera je skvělé, řekněme vynikající nad vším, co kdy Ejzenštejn napsal. V dobře informovaných literárních kruzích se dokonce začíná proslýchat, že zde nemáme co dočinění s Ejzenštejnem coby autorem knihy *Záře bez krajiny* přeložené Andréem Frédériquem pod názvem *Bílé příběhy*, nýbrž (konečně, nic o tom nevíme, ale může to být pravda) se samotným Andréem Frédériquem, který je skutečným autorem,

⁸ Barbara la May, francouzská herečka, tanečnice a akrobatka, která se proslavila ve třicátých letech díky své extrémní tělesné flexibilitě. Dokázala se zaklonit natolik, že svým tělem vytvořila kruh.

a *Bílé příběhy* tedy nejsou překladem Ejzenštejnovy *Záře bez krajiny* v originále napsané duračtinou a následně dejme tomu přeložené pod názvem *Bílé příběhy* a podepsané Andréem Frédériquem, ale zcela originálním dílem jistého Andrého Frédériqua, instruktora juda v klubu Passy; ostatně není žádný důvod se domnívat, že by André Frédérique, kterého navíc vůbec neznáme, nebyl sám schopný napsat knihu, jíž by dal dosud nepatentovaný název *Bílé příběhy*. Avšak nejzajímavější na celé věci je, že u Gallimarda skutečně právě vyšly *Bílé příběhy* Andrého Frédériqua, což ponecháváme bez komentáře.

Vypadá to tedy, že Aragon není zrovna dvakrát upřímný, když o Ejzenštejnově *Záři bez krajiny* píše: „Je to ta nejtrvalejší památka, jakou tento chrabrý pionýr vytvořil ke slávě své vlasti; vedle ní jsou *Bílé příběhy* Andrého Frédériqua slabý odvar z růže a rezedy⁹.“

Ač riskujeme, že se dostaneme do křížku s Aragonem (uvědomujeme si totiž, že za tímto pseudonymem se skrývá bézierský biskup), máme naopak za to, že Ejzenštejnova *Záře bez krajiny* vychází ze srovnání hůře. A zajdeme ještě dál: dle našeho názoru Ejzenštejnova *Záře bez krajiny* vůbec neexistuje.

2.2 Červenec 1946

2.2.1 Několik odhalení známých osobností

Za současného stavu věcí se jeví téměř nevyhnutelné mluvit dříve či později o politice. Je v ní hodně lidí hodných zabítí, jimiž se nezabýváme: Maurice Schumann, protože pod klerikou nenosí kalhoty a provozuje tmářství, Christian Pineau, protože je to oligarcha a hnusák, Marcel Cachin, protože by měl pochopit, že v jeho věku nestačí modré oči a bílý knír: existuje precedens. Stejně tak Geneviève Tabouisová, v současné době vedoucí propagace u Bozon-Verduraze, Herriot Edouard, 11. května 1924 odsouzený mazametským soudem za ohrožování

⁹ Odkaz na Aragonovu alegorickou báseň *La Rose et le Réséda* (1943), která měla za okupace Francie morálně povzbudit odbojáře a přispět k jejich sjednocení.

mravnosti, který od té doby svedl na scesti a pozřel 9 horníků a jejich dětí, a plno dalších, které bych mohl jmenovat, nebo taky ne. Svět je jedna velká cela a dá se říci, že oni jsou v ní uvězněni. Zabít je zdá se tedy legální vzhledem k tomu, že my jsme v ní uvězněni také. Byla by to legitimní sebeobrana a jen by uspíšila jejich odsouzení budoucími pokoleními. Je ovšem třeba se dobře připravit.

Dejme tomu, že jen tak bez varování zabiju třeba Cachina. Nazítří o mně bude komunistický tisk (*Le Monde, Paris-Presse* atd.) psát, že jsem fašistická svině a že mi zlámou vaz. Ale nebude to pravda, nejsem fašista, jsem jen trochu reakcionář registrovaný v komunistické straně a v odborech, čtu *Le Peuple* a dávám ho číst mým přátelům a nevynechám žádnou příležitost distribuovat do ulic použitá čísla *Křesťanského svědectví* a *Pravdy*. Ale dost bylo žvanění. Nejprve je třeba nastínit mou nezaujatost. Což se stalo. Následuje jediné řešení: zabít je všechny. Ale to by zase křičeli: „Teď hanebně zaútočila dokonce celá tlupa údajných soudruhů!“ No tak fajn: abych jim ukázal své dobré úmysly, zabiju i Merleau-Pontyho (on je ten, kdo to celé vede, ale nikdo ještě nepojal podezření). Je to kapitalista a v téhle revui zabírá moc stránek, sobce nemám rád. Koncekonců Merleau-Ponty nebo kdokoliv jiný... Jen ne Pontalis, ten má parádní vous.

Ve skutečnosti znám dva způsoby, jak někoho zabít: buď mu zabránit žít, nebo jej nechat zemřít. První vás sice nekompromituje, ale kompromisům já se nemálo vysmívám. Začnu s Cachinem. Vyhnu se podezření, protože jak jsem řekl, jsem komunista, a nebude to tak smutné, protože už je starý, má knír a v roce 1829 zavraždil na rohu ulice Mouffetard a Coq-Héron nebohou perníkářku, která tam zpívala o zapomnění. Žila na konci ulice Croix-des-Petits-Champs se svým švagrem, bačkorářem a skladatelem Ernestem Ansermetem¹⁰.

Na jaře se na Croix-des-Petits-Champs sbírají jahody a lesní konvalinky, ale to jsem zase odbočil, už o tom nemluvíme. Cachin bydlí v ulici d'Enghien v sídle *Huma*¹¹. Má kancelář ve čtvrtém patře, okna do dvora. Hned vedle Cogniota¹². Spojení mezi nimi zprostředkovává Barbotin. Řešení se vyloženě nabízí: počkat si na chodbě na

¹⁰ Ernest Ansermet (1883–1969), švýcarský muzikolog a dirigent působící střídavě v Ženevě a Paříži.

¹¹ *L'Humanité*, lidově zkracováno na *L'Huma*, oficiální deník Francouzské komunistické strany. Marcel Cachin jej řídil od roku 1918 až do své smrti roku 1958.

¹² Georges Cogniot (1901–1978), francouzský spisovatel, filozof a komunistický politik. V letech 1937–1939 a 1944–1947 zastával funkci šéfredaktora deníku *L'Humanité*.

Barbotina v masce Barbotina, provést estrapádu, maskovaný vejít ke Cachinovi. Zůstává tam i přes noc, spí v šuplíku psacího stolu, který si k tomu uzpůsobil; vejde se tam, protože je strašně malinký. Správný šuplík najdete snadno, jelikož z něj visí knír. Do pórkové polévky, kterou mu Barbotin před spaním nosí, dáte jed. Dojdete k šuplíku, pootevřete jej, chytnete Cachina za knír. Zařve „rruááá!“ (protože to fakt bolí), přičemž otevře hubu dost na to, abyste mu nalili pórkovou polévku do výše zmíněné huby. Takže se Cachin rázem zadává, neboť spí na zádech (pít vleže je ozvlášť nebezpečné). Vlastně by se to obešlo i bez jedu. Jenže doktor Paul (Marcel) by byl po pitvě dost otrávený, kdyby nic nenašel; je to pilný hoch, nechceme mu přece odpírat takové potěšení; nehledě na to, že každý den riskujeme, že nás dříve či později přivezou mezi jeho v pokoji odpočívající klienty.

Mrtvému Cachinovi nasadím Barbotinovu masku; zasunu šuplík a s křikem vyběhnu na chodbu: „Rychle sem! Barbotin právě zabil Cachina.“ Všichni si zamnou ruce, protože Cachin je trockista (viz proslov při slavnostním otevření hlavního nádraží v Ekatopolicovorksovočsku pronesený Josifem Stalinem 10. května 1920, zápisky ze schůzí Akademie věd, speciální číslo z května 1946). Až budu odcházet, využiju zmatku a šlohnou jim ten 37 mm kanón, se kterým tak rádi v neděli střílí na lidi trousící se na mši ke svatému Juliánovi.

2.2.2 Jak umírají velikáni tohoto světa

Zavřeli mě do vězení; dalo se to čekat, všechny jsem je zabil. Schumann¹³ byl docela rád; dal mi rozhřešení a napít mashního vína, které měl ještě z londýnských dob Bojující Francie¹⁴. Celkem litoval toho, co udělal; být mrtvý je pro něj vlastně požehnáním, jelikož je to teď on, koho budeme litovat: „Litovat někoho, kdo lituje, vede k dosažení transcendence,“ říká Hegel, „která se v řádu věcí nachází mezi

¹³ Maurice Schumann (1911–1998), francouzský politik, novinář a spisovatel. Za okupace Francie se podílel na zahraničním odboji v Londýně, účastnil se také vylodění v Normandii. Po válce čelil obvinění, že při bitvě nedokázal skočit s padákem. Roku 1942 se vzdal judaismu a konvertoval ke katolictví.

¹⁴ Nejprve *France Libre* (Svobodná Francie), později *France Combattante* (Bojující Francie), zahraniční odbojová organizace založená Charlesem de Gaullem za okupace v Londýně.

filozofií dějin a výrobou dětí metodou Ogino¹⁵.“ (Korespondence s Raymondem Queneauem, svazek 609, 69, 9, řádek 9)

Takový Pineau¹⁶ se ukázal být zdrženlivějším. Řekl jsem mu: „Víte, že na váš pobyt na ministerstvu zásobování se nezapomnělo?“ Odpověděl mi: „Já jsem taky nezapomněl. Tam jsme si dobře žrali! To byly jiné časy, než když mě vykopli z Pařížské a nizozemské banky kvůli antikoncepčním intrikám...“ Pineau Christian, jak vidíte, nešetří vulgarismy. Když jsem si uvědomil, že Longchambon se tam taky ohřál, zdálo se mi zbytečné ho šetřit, a dal jsem mu uctivě pěstí. V ten moment byl mrtvý, žádné halelujakání. Ne tak Geneviève Tabouisová¹⁷, ale u ní to bylo hlavně kvůli Bozonovi-Verdurazovi, kteří poslouchali za dveřmi: Verduraz je starý dobrý auvergnský katolík; nechtěla přijít o místo. Přinutil jsem ji svléknout se před velkým zrcadlem. Bohužel jsem tam to zrcadlo musel nechat, takové zacházení jej vyřadilo z provozu. Zbýval Herriot. Jednoduše jsem mu před očima roztrhal Ústavu z roku 1875¹⁸ vytištěnou na mapě Lyonu¹⁹, zatímco jsem rozdupával jeho pěnovku a močil mu na tabák. Nevydržel ani pět vteřin. Řekl bych: „To bylo radikální!“ ale bylo by to směšné jen tehdy, pokud by Herriot místo vykonávání profese obláta byl členem Socialistické strany.

Ve vězení je dobře. Jsem v cele s generálem Gamelinem, který uspořádal ilegální shromáždění v ulici Monsieur-le-Prince²⁰, aby naučil starouše z Grand Quartier Général²¹, že se to dá dělat i v malém. Je to správný chlap. Mastí karty a hrozně mu smrdí nohy.

¹⁵ Kjúsaku Ogino (1882–1975), japonský porodník a gynekolog, který vyvinul tzv. kalendářovou metodu přirozeného plánování rodičovství.

¹⁶ Christian Pineau (1904–1995), francouzský politik a odbojář. Před druhou světovou válkou pracoval pro Banque de Paris et des Pays-Bas, za války byl kvůli činnosti v odboji zatčen Gestapem a deportován do koncentračního tábora Buchenwald. Dožil se jeho osvobození a po válce se stal socialistickým poslancem a několikrát také ministrem.

¹⁷ Geneviève Tabouisová (1892–1985), francouzská novinářka, kvůli protinacistickému postoji musela za okupace utéct do Londýna a později do Spojených států amerických, kde se stala mimo jiné přítelkyní a důvěrníci Eleanory Rooseveltové. Po válce se vrátila do Francie. V době studené války byla obviněna ze špionáže pro Sovětský svaz, toto podezření se dodnes nepodařilo vyvrátit.

¹⁸ Přijetím tří ústavních zákonů roku 1875 byla ve Francii po období Druhého císařství definitivně nastolena Třetí republika.

¹⁹ Francouzské město Lyon bylo za okupace Francie hlavním centrem domácího odboje.

²⁰ V této pařížské ulici byl po divoké honičce, při níž zemřeli dva policisté, dopaden Georges Cadoudal (1771–1804), organizátor spiknutí proti Napoleonovi. Brzy poté jej popravili na gilotině.

²¹ Grand Quartier Général (G. Q. G.), francouzská vojenská organizace působící za první i druhé světové války.

Jdou pro mě kvůli přelíčení. Slyším, jak dozorcova dřevěná noha řinčí o stříbrňáky na klíčnickově zadnici, protože na jeho vkus nejde dost rychle.

2.2.3 Trocha literární kritiky

Čekám na kata. Čtu předmluvu Henriho Jeansonu k Breffortovým²² *Povídám dědy Ziga*. Je o dost vtipnější než zbytek knihy. Jeanson prokazuje ohromnou neznalost, když se navází do chlapů, kteří si dovolují publikovat jen v pěti tisících výtisků, zatímco je tak snadné dotáhnout to na sto tisíc jako Breffort. Chudák Breffort (který není členem žádného klanu) najde jen tak pod polštářem sto tisíc výtisků své knihy a k tomu lidi, které nikdy neviděl (Ferjac, Monier, Jeanson) a kteří mu ji chtějí ilustrovat a předmlouvat. Stejně jako pašerácký týdeník *Spoutaná kachna*, do kterého píše, je Breffort otevřený všem samozvancům – ani Bénard ani Grosrichard ani Laroche²³ ani ostatní pijáci juliénaského vína²⁴ (kteří určitě nejsou členy žádného klanu) Brefforta neznají nebo neznali: žijí jeden od druhého odděleni tlustými cihlovými zdmi a pracovně spolu komunikují výhradně prostřednictvím telefonu, nikdy se nestýkají. *Spoutaná kachna* je smrdutý oportunistický, mnohdy legrační plátek a Henri Jeanson zase strašlivý pozér, jakého svět neviděl a který má talent jen každý druhý den. Dneska ne. Ale mě baví lhát. Takže končím. Zapomněl jsem. Právě mě gilotinovali.

²² Alexandre Breffort (1901–1971), francouzský novinář, dramatik a humoristický spisovatel. Od roku 1934 působil jako redaktor satirického týdeníku *Le Canard enchaîné* (Spoutaná kachna). Jedna z jeho rubrik s názvem *Zig Zag* vybírá krátké zprávy z denního tisku a opatřuje je humornými titulky a komentáři.

²³ Pierre Bénard, Yves Grosrichard, Pierre Laroche - redaktoři týdeníku *Le Canard enchaîné*.

²⁴ Juliénas, vyhlášené francouzské víno pyšníci se prestižním označením kvality *Appellation d'origine contrôlée* (AOC). V dané době bylo známkou luxusu.

2.3 Říjen 1946

2.3.1 Za renovaci Temps modernes

Navzdory Lhářovým snahám zbývá ještě mnohé učinit pro vylepšení *Temps modernes*. Vyčíslit tady změny, které je třeba provést, by bylo obtížné. Vpodstatě nám postačí vědět, že je třeba tuto revui zdokonalit alespoň o padesát metrů měřeno vojenskou mírou, tj. podle vidličky nebo čtyř pravděpodobných odchylek.

Kritika jakožto přirozené umění má být konstruktivní; ani my se neomezujeme podobnými úvahami, pro vedoucího, ředitele a další dokonce urážlivými. Druhý zmiňovaný na to ostatně kašle, neboť zrovna skládá vstupní zkoušky do florentského kláštera uršulinek coby tříhvězdičkový sborista.

1. Destruktivní kritika současného modelu

1° Hledisko fyzikálně-chemické

- a) Zaprvé, papír je nechutný. Je to spodní číslo Afnor²⁵ (vám to nic neříká, ale technici se zardívají). Uvidíte, co se z něj stane za 150 let. Je to typ papíru, na který se vrhají moli, vši a další neuroptera všeho druhu, jen co se otočíte zády. Abyste se přesvědčili, otevřete první číslo na straně 107. Směju se, až se za břicho popadám. Katastrofa, strana 107 zničená! Ale pojďme dál. Znamenám si:

Lepší výběr papíru.

- b) *Obálka*: potahovaná. Nepříjemná se zraňujícími rohy, které jsou zvláště nebezpečné, pokud časopis muchláme, a dále:
- c) *Ta barva*: neslaná nemastná, odpudivá. Ušmudlaná. Je z ní cítit anilín na míle daleko. Znamenám si:

Vizuální a hmatové změny obálky.

- d) *Formát*: moc velký do kapsy, moc malý na balení věcí. Pokud se nedohodneme s křeččími na zvětšení rozměrů kapes:

Změnit formát.

²⁵²⁵ *Association française de normalisation* (AFNOR), francouzský normalizační orgán, kde Vian v letech 1942–1946 pracoval jako úředník.

- e) *Sazba*: písmena nejsou dost rozmanitá. Ať už antikva, nebo kurzíva, vždy je to minuskule. Přesto někteří autoři potřebují bohatou a vznešenou majuskuli. Nechme to být, ale nezapomeňme:

Upravit písmo.

- f) *Ilustrace*: politováníhodný nedostatek:

Nezbytně nutných barevných ilustrací.

2° Hledisko neosociální

Ano, občané, teď přichází to nejdůležitější. Sloupce, či spíše sloupec této revue není přístupný všem, tak jak by měl. (Navíc jsou spolupracovníci velmi nedostatečně placeni. Prakticky nejsou placeni vůbec. Gaston Gallimard sice dělá, co může, a to ho šlechtí, ale stejně!) Vpodstatě je to tak, že když chce člověk něco napsat do *Temps modernes*, tak nemůže. Berou jen seriózní, důležité věci. Hesla, hloubku, výcuc, zhuštění, požadavky, donášení na vykořisťovatele, anti-tyrání, svobodu, oprostění od všeho. Vítr do plachet a závan čerstvého vzduchu v tomhle přízemním pekle. To nestačí. Prostor pro ostatní. Prostor pro lidi, kteří ještě mají víru v netotalitní metody a kteří se nespokojí se slovy „lepší už to nebude“, ale navrhnou lék: kanóny, věznice, střelbu, válku, život proboha! Občané! Konec žvanění!

Znamenám si:

Potlačit ideologického ducha Temps modernes a zajistit důchod pro jejich tvůrce.

3° Hledisko ontologické

Vzhledem k tomu, že *Temps modernes* ve své podstatě nejsou filozofickou revuí, netrváme na tom: jen je nám líto, že tu nenajdete ani drobet metafyziky. Kromě toho od doby, co zemřel nebohý Pius IX., *Temps modernes* opustil Bůh.

Znamenám si:

Vnést zbožného ducha.

4° Hledisko intelektuálně-literární

Pokud chceme v tomto ohledu navrhnout zlepšení, nemůžeme neupozornit na to, že v žádném z dosavadních 12 čísel není jediný příspěvek od Henryho Montherlanta, ani od Paula Claudela, ani od Marcela Arlanda, ani od Giona,

ani od Malrauxa,
ani od Aragona,
ani žádná poezie od Eluarda,
ani žádná velkofreska od Emmanuela,
ani žádný americký románřeka,
ani žádná pravidelná literární kritická rubrika.

Prostě nic!

Ani nic od Thierryho Maulniera.

Ani nic od Gabriela Marcela.

Ani nic ineditního od Paula Valéryho.

A málo věcí od Astruca...

Znamenám si:

Zajistit spolupráci opravdových spisovatelů.

5° Hlediska různá

Z lékařského pohledu vykazují *Temps modernes* značné nedostatky, nepočítáme-li Lhářovy sloupky, bohužel nepravidelné. Rovněž vůbec neberou v úvahu předpoklady, které musí splňovat jakožto nástroj, jež chce v zásadě tlumočit povahu kolektivních požadavků ostrovanů z pařížského Cité. Také tu nenajdeme ani náznak čerstvých zpráv či informací. Odborné přírodovědné články se objevují jen občas. Či spíše zřídka. Vojenské novinky byste hledali marně. Aniž bychom chtěli konkurovat *Prádelnickému majáku*, odbornému periodiku hodnému našeho neutuchajícího obdivu, musíme jen litovat, že stránky *Temps modernes* nejsou těmto úctyhodným lidem, tedy zejména pradelnám, otevřeny; ostatní cechy raději necháme na pokoji - nemusíme se vysmívat do tváře úplně všem.

Znamenám si:

Obměňovat témata.

6° Hledisko lidské

Temps modernes stojí šest pěttek a vychází každý měsíc. Což činí 6 pěttek měsíčně.

Znamenám si:

Zavést bezplatné předplatné, aby lidi Temps modernes vůbec četli.

2. Několik návrhů svědčících o chvályhodném konstruktivním duchu

Následně předkládáme tři ukázková řešení, bez toho abychom příliš brali v úvahu výše uvedené poznámky, jelikož jsou destruktivní:

Řešení A

- 1° Zvětšení formátu na velikost běžných novin.
- 2° Proměna obálky: budou na ní barevné kresbičky zobrazující dobrodružství z džungle.
- 3° Snížení počtu stran na 10, strany budou vzájemně zaměnitelné. (Toto řešení umožňuje zachovat současnou kvalitu papíru.)
- 4° Ustálení prodejní ceny na 10 francích.
- 5° Používání fontu garamond velikosti 24 a bezpáteřního gillu velikosti 6 na reklamy.
- 6° Zařazení fotografií spoře oděných dívek. (Ale hezkých, ne jen tak ledajakých.)
- 7° Občasné publikování článků o existencialismu, což je, zdá se, dnes velmi módní způsob odívání.
- 8° Spolupráce s Magali a Pierrem Nézelofem.
- 9° Fotografie čtenářů (jich samotných i jimi pořizovaných, vyhlásit soutěž).
- 10° Změnit název třeba na *Robinson* nebo *Mickey Mouse*.

Řešení B

- 1° Osvojit si italský formát jako útěchu pro Tende a La Brigue²⁶.
- 2° Zavést obálky s vůní: připálený chleba, zvrátky, Cattleya od Renoira²⁷, zmoklý pes, klín nymfy, podpaží po bouřce, sléz, slezina, moře, borovicový les, Marie-Růžena, Marie-Kramářka, Marie-Coura (jako analogie ke starému lodnímu asfaltu).
- 3° Speciální vydání na očíslované roli toaletního papíru ke čtení na záchodě.
- 4° Vytisknout několik exemplářů na biblický papír a zaslat je Radě francouzských biskupů.
- 5° Zavést články o skautských odznacích a norských vzorech.
- 6° Žhavé novinky o uzdraveních skrze dobrého Otce Brottiera²⁸.

²⁶ *Tende a La Brigue*, dvě území na francouzsko-italské hranici, která od roku 1860 patřila Itálii, ale po druhé světové válce byla připojena k Francii.

²⁷ *Cattleya*, luxusní parfém pařížské značky Renoir, velmi populární ve 40. letech.

7° Publikovat cokoli pod názvem „Slovesná diktatura“.

Řešení C (dle našeho názoru nejefektivnější)

1° Vyhradit 190 stran pro Lhářův sloupek.

2° Pro zbytek ponechat 2 strany.

3° Publikovat portréty autorů jednotlivých článků se zbytečnými komentáři.

4° Rozšířit vnitřní polemiku.

5° Zachovat název a obálku, ale zaobalit to tak, aby byl časopis přitažlivější (inspirace: *Paris-Magazine*²⁹).

6° Vytahovat špínu na Gallimarda tak dlouho, dokud

7° se nevzdá svých práv. Potom vydat 500 000 výtisků a prodat je.

8° Rozdělit si prachy.

Našli bychom mnoho dalších řešení. Nechci vás jimi ale zahltit, a tak pokud se situace nezlepší, probereme je zase příští rok.

2.4 Červen 1947

2.4.1 Tabáková cesta

Na světě – i mimo něj – se poflakuje spousta zlomyslných lidí, kteří foukáním do skleněné trubičky způsobem, jakým si můj bratr veterinář počínal u koňské zadnice, vypouštějí divné přízemní drby, na první pohled nebesky nevinné, ale dost protivné, když o ně sami zakopnete.

A takto se – neboť dnes vám povím něco o dramatickém umění – nedávno vyčítalo ředitelům divadel, že jejich baletní soubory uvádějí převážně cizí kusy, třeba *Tabákovou cestu* Erskina Caldwellova přeloženou Kirklandem do dramatu a adaptovanou včetně autorova jména, Kirkland, do francouzštiny Duhamelem Marcelem, mimochodem okouzlujícím chlapcem, který holduje džezíčku.

²⁸ Otec Daniel Brottier (1876–1936), francouzský misionář v Senegalu, účastnil se první světové války jako vojenský kaplan v první linii, přesto nebyl ani jednou zraněn, což považoval za zázrak svaté Terezie z Lisieux. Roku 1984 byl blahořečen papežem Janem Pavlem II.

²⁹ *Paris-Magazine*, francouzský módní časopis.

Využívaje vztahů mezi námi, o kterých si myslí, že jsou vzájemné, a které ústí ve skutečnost naší známosti, chtěl jsem se jej zeptat, proč tolik cizích kusů. Nacionalistický charakter *Temps modernes*, jež mě, přiznávám, v poslední době odradil od psaní pro ně – mám svou hrdost, ne? – se mě vlastně dotýká méně od té doby, co jsem si zvykl, a je to pochopitelné, sám Jean Paulhan³⁰ by to uznal. Takže proto jsem se musel zeptat.

(Pochopíte, proč píšu tuhle omáčku: odpověď Marcela Duhamela je tak stručná, že ji musím něčím zahalit, neboť Daniel Parker³¹ je předplatitelem *Temps modernes*.)

„Překládám kusy z američtiny,“ řekl mi Duhamel, „protože je to mnohem snazší, než je překládat z francouzštiny.“

A vzápětí to odvolal, neboť jeho otec Georges Duhamel se dobře zná s Paulem Claudelem, se kterým rediguje francouzský slovník Akademie – přesněji písmeno „emm“.

Dodávám, že *Tabáková cesta* je docela dlouhá na to, že Marcel Duhamel jak známo nekouří, což není pravda; a protože Duhamel vzhledem k tomu, jaký úspěch jeho kus sklízí, nepotřebuje reklamu, povím vám o Cocteauovi, který ji taky nepotřebuje. Ať si nezávidí.

2.4.2 Dvojhlavý orel

Nuže v divadle Hebertot právě hraje novou hru mladého autora Cocteaua *Dvojhlavý orel*³². Rovnou poznamenejme, že dvojhlavý orel by byl býval byl ze

³⁰ Jean Paulhan (1884–1968), francouzský spisovatel a literární kritik, v letech 1925–1940 a 1953–1968 vedl přední francouzský literární časopis evropského významu *La Nouvelle Revue française*. Spolupracoval také s *Temps modernes*.

³¹ Daniel Parker, francouzský moralista, který Viana obvinil z ohrožování mravnosti.

³² *L'Aigle à deux têtes* (1947, název tradičně překládán jako *Dvojhlavý orel*) je Cocteauova divadelní hra, kterou hned následujícího roku převedl také na filmové plátno. Jde o milostný příběh královny vdovy, jež se uchýlí před mocenským bojem na odlehlý zámek, a anarchistického básníka, který se ji zpočátku snaží zabít. Ukáže se, že královna je ve skutečnosti stoupenkyní anarchistických myšlenek a anarchista zase králův dvojník, jenž chce královnu přimět, aby se znovu chopila vlády. Zamilují se do sebe a prožijí spolu tři dny plné vášně. Zámek je obklíčen a básník spáchá sebevraždu za pomoci královnina jedu. Než zemře, královna v něm záměrně vyvolá pocit, že zradil své poslání, a vyprovokuje ho tím k vraždě. Básník ji probodne dýkou. Dílo nepopisuje život skutečných historických osobností, ale nechává se inspirovat událostmi předcházejícími pádu Rakouska-Uherska, postavou císařovny Sisi a také tragickým osudem podivínského bavorského krále Ludvíka II.

zjevných aritmetických důvodů namísto spíše v Divadle U Dvou oslů³³. I přes tento principiální omyl, jak říká Pierre Machin, týpek z *Actionu*, skákavá choreografie z pera Fernanda Légera a z kalamáře kulisáka Josepha Duponta uvádí do extáze milióny diváků, které sem každý večer přiláká jako zázrakem stoupající Cocteauova hvězda, o níž ještě určitě uslyšíme.

Navzdory tomu však způsob, jakým slibný název láká ornitologické a heraldické publikum, jehož typickým představitelem je čtenář *Temps modernes* Philippe, nese známky (ten způsob, ne Philippe) podniku nebezpečně směřujícího k podvodu a, přiznejme si to, také ke lži.

Ve skutečnosti ti z diváků, kteří upírají své zraky od prvního do předposledního dějství hry k provazišti, aby viděli orla (toto zvíře létá od dob Buffona³⁴ a Alfreda de Vignyho³⁵, před nimiž se má z pádných důvodů na pozoru, velmi vysoko), odcházejí zklamaní, neboť se ani jednou neobjeví. Mezitím na scéně Jean Marais a Edwige Feuillèreová hrají velmi vznešeně a nenuceně dámičku a daří se jim silně zaujmout ty, kteří názvu divadelní hry neuvěřili a kterým stačí dívat se před sebe. Navzdory nepříjemnému pádu Jeana Maraise na příliš vyleštěném schodišti (pochvalme za to leštiče Jacquesa Hébertota) představení skončilo všeobecným uspokojením.

Jak poznamenal večer po premiéře Jean-Jacques Gautier, duchaplný kritik z *Humanité*: „Je lepší mít dvě hlavy, než vůbec žádnou, obzvláště když nepatříte k těm s orlicí ve znaku.“ Čtenář si snadno domyslí, co tím chtěl Jean-Jacques Gautier, talentem zrovna neoplývající, zato přímý člověk, říci.

2.4.3 Škrty

Ti, kteří mi prokazují tu čest, že čtou mé sloupky, si již nepochybně povšimli mé snahy o dokonalou podobu *Temps modernes*. Nyní bych chtěl jejich rozptýlenou pozornost soustředit na zásadní problém, kterým jsou škrty.

³³ *Le théâtre des Deux Ânes* (Divadlo U Dvou oslů), menší pařížské divadlo, založené roku 1910 jako kabaret. Kvůli nevýhodné lokaci bylo dlouhou dobu málo navštěvované, úspěch zaznamenalo až na konci 20. let.

³⁴ Georges Louis Leclerc de Buffon (1707–1788), francouzský matematik, přírodovědec, filozof a osvícenský spisovatel, autor rozsáhlé encyklopedie o přírodě.

³⁵ Narážka na Vignyho báseň *La Mort de l'aigle* (Smrt orla), v níž Španělsko zabíjí orla letícího nad hornatým Asturským knížectvím na severu Iberského poloostrova.

Nikomu jistě neušlo, že články zvané „fundamentální“ jsou všeobecně příliš dlouhé, neboť dosahují vysoké intelektuální úrovně. Vpodstatě je k zaplnění sto dvaadvadesáti stran potřeba sto dvaadvadesáti jednostránkových článků, anebo tři šedesátistránkové a šest dvoustránkových. Obvykle se po dlouhých a upřímných diskuzích, jichž se dotčený Lhář přestal účastnit, aplikuje druhý model.

Ale to není moje věc, takže s tím prd nadělám. A tak abych se pomstil, odhalím jejich tajemství.

Zpravidla to probíhá následujícím způsobem: v kanceláři *Temps modernes* je přítomen vedoucí (nesmírně svědomitý muž) a komparzisté. Anebo ředitelka a komparzisté. Anebo ředitel a komparzisté³⁶.

Dotyčná osoba (pro zjednodušení třeba Merloir de Beauvartre) si všimne textu, který přišel ze sazby a nese dobře známý podpis Ondry Maléřníka³⁷ či Césarine Bronzaviové³⁸ apod.

Chopí se ho, přehlédne jej a kalkuluje.

„...Můj nejnovější článek *Yogi, Bilance a Dvojnáčnost* má dvě stě stran, no dobrá, můžu v něm seškrtnat dvě, ne, spíš jednu. Machine, můj milý...“ (Machin je komparzista.)

„Ano prosím?“ odpoví Machin.

„Tady máte článek Césarine Bronzaviové... Je to sice blbost, ale to nevadí.“ Když Pontartra de Merlebeauvyho nikdo nehlídá, vždycky si nechá podstrčit samé idiotské články. A se Sarvoirem de Perteaumilonem to není o nic lepší. Jsou to slabčáci.

„Ano prosím,“ odpoví Machin.

„Tak ho vezměte a seškrtejte. Já sám seškrtnám ten svůj, ale je třeba, aby každý přiložil ruku k dílu, protože Beaupont de Sarmertrelepy si dělal legraci.“

„Kolik toho mám seškrtnat?“ ptá se Machin.

„No, je toho deset stran, že? Seškrtejte osm a půl, možná devět.“

„Dobrá,“ na to Machin, „vynasnažím se.“

³⁶ Ve vedení periodika byli v dané době Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoirová a Maurice Merleau-Ponty.

³⁷ V originále zkomolenina Andruče Malenpoing odkazuje na Andrého Malrauxe (1901–1976), francouzského spisovatele a politika.

³⁸ Příjmení Bronzavia je přesmyčkou jména Boris Vian.

„Ano, zajisté to provedete na výbornou.“

Machin zrudne, zčásti z rozpaků, zčásti kvůli tomu, že v kanceláři *Temps modernes* je ustavičně strašné horko způsobené sálající kapalinou. Obuje se do toho a podaří se mu seškrtat devět stran a dvacet řádků.

„Tady to je,“ řekne.

Merloir de Beauvartre vezme papír.

„Výborně! Teď nemusím vyhazovat ty dvě strany mého článku. Díky bohu! To by byl nesrozumitelný. Už zbývá jen zmenšit písmo. Řekneme Festymu. Dáme velikost nula celá pět – s dobrou lupou a brýlemi je to stále velmi dobře čitelné.“

Takto odcházejí do tisku nesmrtelná díla Andruche Malenpoinga, Cézarine Bronzaviové či Onfra Tartamouilleho. A tenhle Onfre Tartamouille potkává za čtrnáct dní Pontbeaumerla de Sarvoirtra.

„Jak se vám líbil můj článek?“

„Ano, ano,“ odpoví Pontbeaumerle, „byl vynikající. Trochu dlouhý, ale vynikající.“

„Vy jste mi ho seškrkali?“ škubne sebou Onfre Tartamouille a hořce se usměje.

„Skoro vůbec!“ praví Pontbeaumerle. „Každý přiložil ruku k dílu. Bude to velice zajímavé číslo. Velice úrodné.“

„Kdo mi to seškrтал?“ nato Onfre, samolibě zaujatý svou jedinečnou prózou.

„Ujal jsem se toho já osobně,“ ujišťuje jej Savoirtre.

„Oh! Tak k tomu nemám co dodat,“ hlesne dojatý a uznalý Onfre Tartamouille.

„Děkuji vám.“

„To nestojí za řeč, drahý Onfre... Napíšete nám zase něco?“

Napříště se škrतání ujme Merboitre de Pontausavoir.

A tak končí tento sloupek.

2.5 Listopad 1947

2.5.1 Nečtené knihy

I tento měsíc poutá mou pozornost mýty opředené zákulisí *Temps modernes*, přestože ji přitahují také různé obzvláště zajímavé fenomény zvenčí; mezi jinými podvržený dopis Césarine Bronzaviové, smrt prezidenta republiky, aféra s podvody a křest architekta Rébequina před Fontánou Neviňátek. Ale o tom mluvit nebudu a, řečeno úslovím, které mám ve zvyku použít vždy jednou za sedm let, přejudu rovnou k ohanbí věci.

Temps modernes – či spíše fyzické autority, které tvoří tuto morální autoritu – dostávají s pravidelností sezónních dělníků nebo škytání opilce výtisky děl s označením „styk s veřejností“ napsaných lidmi s označením „autoři“. Nejčastěji s věnováním, což ještě zvyšuje jejich schizofrenní hodnotu.

Tím rozumějte, že se tyto knihy nikdy nedostanou k osobám, jimž jsou určeny. Mnohem častěji jsou na své pouti někam odlifrovány zloduchy, vandráky, co neznají špás ani mráz ani strast ani nás ani vás (teď jsem vás dostal). Případně skončí (protože si je nikdo nechce vzít – ať už kvůli příliš osobnímu věnování, bezcenné poctivosti, prosté nevšímavosti či úctyhodné averzi vůči literatuře) v poličce vybrané samotným mistrem truhlářem Barbitonem de Monsoupirail, kterému již dvačtyřicet let Gaston Gallimard svěruje prorazit každý týden nové dveře do jedné ze zdí a všechno vymalovat.

Okolo této poličky krouží bzučící Lhář a číhá na kořist. Ve jménu napravování křivd *Temps modernes* vám Lhář o těch nečtených knihách poví. Za tímto účelem jich sebral tucet. Seznam titulů:

Rozsévač, červen 47, n°8, roč. 45 (se článkem inženýra (sic) Daniela Parkera).

Od Boha živého (beze jména v antepozici) od Armanda Pierhala.

Při západu slunce, deník Géo Vallise pojednávající o chovu štěnic bez ventilů.

Na konci světa od Jean-Pierra Audoina, který tam nikdy nebyl a je tedy Lhář, což jej šlechtí.

Láska od Vasilije Grossmanna, překlad z ruštiny (bez věnování; to je ale sprosták, ten Grossmann).

Poslání Léona Bloye od Stanislase Fumeta (s věnováním Lháři, za což ti tímto děkuji, Stanislasi).

Krásný svazek tištěný na nejlepším pergamenu s otisky prstů a třemi ovíněnými vinětami.

Lidská věž od Hana Rynera, také na nejlepším pergamenu, vzhledem k obscénnosti tématu vydáno v Ženevě.

A nakonec ta nejkrásnější ze všech, *Zjevný člověk* od Jeana Legranda; vydáno v nakladatelství L. G. T., třída Porte-Brunet 6, čtvrté poschodí vlevo; jestli jsi Aurette, zazvoň dvakrát, jestli Tony, třikrát a jestli Joséphine, jen jednou, protože Jacques je unavený.

Každému, co jeho jest, první budou poslední, *in hoc signo vinces, amen*; povím vám tedy o *Zjevném člověku* Jeana Legranda, protože chci napravit trestuhodnou křivdu, která dovolila, aby se Jean Legrand stal spisovatelem, zatímco by měl dojit krávy (neboť je nadmíru zručný). V každém případě bude moc rád, že propagujeme jeho tělorii, na to dám krk.

Počínaje titulní stranou je zjevné, že Jean Legrand, pokud skutečně není šťastnou obětí obzvláště silné formy donchuanismu, což bych mu přál, nebyl postižen, jak bychom se mohli obávat, velkou zvířecí epidemií z roku 1936 a sensorialismu užívá jen jako pádnou záminku k tomu, aby se mohl nechat „vlastnoručně komponovat“ (jak sám říká, prasák) svými přáteli ženského pohlaví.

Ale abychom pokračovali v rozboru:

Na straně 11 Jean Legrand statečně spojuje humoristy a dozorčí v našich věznicích.

Od strany 11 po stranu 50 nerozumím jedinému proradnému slovu. (Přeháním, ale sedí to.)

Pak se dočítáme o různých věcech, které, zdá se, mají znamenat (pokud jsem to ovšem správně pochopil; jsem totiž panic), že bychom měli všechno obětovat pro pohlavní styk.

Buď se plētu, nebo takzvaně inteligentní lidé pouze předstírají, že být inteligentní vám také přináší mnohé radosti. Vše se nicméně vysvětlí, když si uvědomíme, že orgán inteligence je méně viditelný a méně přístupný než ten, který si vybral Jean Legrand a jeho přítelkyně za osu své existence a jehož evidentnost přinejmenším v jeho případě bije do očí.

Ale dokáže z toho vytěžit maximum? Na to se můžeme ptát, když na straně 50 čteme neobvyklý recept hodný Gouffého:

„S tou ženou má jedno dítě. Neboť vlastní mnoho okultistických knih, myslím, že dokonce malou laboratoř.“

Pokračujeme a uplatňujeme u něj presumpci nevinny.

Od strany 50 po stranu 57 nic zajímavého.

Na straně 58 vzdává hold velkému Oginovi, japonskému císaři v roce 1837. Ví se, že Ogino vymyslel metodu jak s jistotou dělat děti (nebo naopak). Jeanovi Legrandovi se to líbí. Jean Legrand je blbec. Zbavit lásku onoho mrazení štěstěny znamená zničit mystično, které z tohoto hezkého sportu činí rozptýlení stejně napínavé jako natahovací spinet nebo zaseklá páka. Navíc to snižuje nepopiratelné společenské postavení a kazí pověst těch, kteří mohou s dívkami dělat, co se jim zachce, aniž by ony cokoli riskovaly, čemuž se mylně či správně říká neplodnost.

Na straně 67 se Jean Legrand připojuje k vysoké civilizační morálce Daniela Parkera aforismem silně intelektuálního významu: „Bez práce nejsou koláče.“

Následují méně vzrušující stánky.

Nakonec, ačkoli už to nikdo ani nečekal, Jean Legrand ukazuje svou pravou tvář: „Posměváčci, vězte,“ píše na straně 89 a hořce uzavírá: „že žít jen pro rozkoš jest nikdy nekončící zkouškou.“

Vrcholem sarkasmu je, že toto dílo, vlastnoručně zkomponované autorovými přáteli ženského pohlaví, bylo zčásti napsáno v městečku Svatý Albín Ctnostný³⁹.

K dostání v nakladatelství L. G. T.

A protože mi ještě zbývá prostor povědět vám o ostatních knihách, okamžitě utíkám ke kinematografickému sloupku.

2.5.2 Dábel v těle

Dostal jsem od jednoho kněze, který se podepisuje César Exoseptoplix, což je, domnívám se, pseudonym, zajímavý dopis. Jelikož věděl, že se vám chystám povědět o filmu *Dábel v těle*, dal si tu práci mě předem informovat.

³⁹ *Saint-Aubin-le-Vertueux*, obec na severo-západě Francie.

„Dábel,“ píše ve zkratce, „je vápencový útvar podobný bazuce až na to, že světélkuje ve tmě. Útočí na sanitky. A domnívám se, že Pierre Bost je s názvem *Dábel v těle* vedle, neboť dábel se zmocňuje duší a těla nechává být.“

Jsem s knězem zajedno. Ale Pierre Bost se v názvu nespletl, jelikož Pierre Bost není kněz, Jean Aurenche také ne, ani Claude Autant-Lara a navíc, je to Radiguetův název.

Rovněž jsem dostal další dopisy, v nichž mě lidé žádají, abych využil svého nesporného vlivu a nechal ten film zakázat. To ale neudělám, neboť má žena je zamilovaná do Gérarda Philipa a pěkně bych to schytl! Navíc je to moc hezký film, a i když žárlím na Gérarda Philipa, protože je do něj moje žena zamilovaná, nic takového neudělám. Spokojím se s prostým a objektivním zveřejněním dopisů, které mi přišly, a odhalím tak nekalé úmysly našich čtenářů. A pak se utěším tím, že pomocí lží svedu Micheline Preslovou.

Od Syndikátu zvoníků pařížské oblasti:

„Považujeme za politováníhodné, že autoři filmu použili rozplzlého zvuku glisanda, který vyvolává dojem, že se zvony zasekly. Taková nehoda se stává jen velmi zřídka a nikdy ne v našich zeměpisných šířkách; prezentovat ji jako častý jev vrhá špatné světlo na celý náš cech – ve filmu se objevuje nejméně čtyřikrát. Žádáme vystřížení inkriminovaných pasáží, a když už jsme u toho, zbytek filmu by se měl také zrušit – není na něm nic zajímavého, protože nejsou slyšet zvony.“

Od Sdružení lyonských nosičů:

„V žádném případě není členům Sdružení lyonských nosičů dovoleno usmívat se při nesení rakve, ani kdyby to měl být Den příměří první světové války. Doporučujeme tudíž tvůrcům filmu, aby se příště obrátili přímo na Sdružení lyonských nosičů a předešli tak podobným nepříjemnostem. Příspěvek: 200 franků ročně.“

Bez komentáře.

A nakonec dopis ze zákaznického centra Poštovních a telefonických služeb:

„Vážený pane, upozorňujeme Vás, že k tomuto dni dlužíte částku 983 franků. Žádáme o zaplacení dluhu do 8 dnů, jinak Vás odstříhneme.“

Podepsán: Jules P. T. S.“

Je smutné, že mi v souvislosti s *Ďáblem v těle* chodí podobné dopisy, které nijak nepřispívají k osvětlení tohoto zásadního tématu, ba naopak zamlžují naši pronikavou debatu.

Končím se zveřejňováním pošty a shrnu to: ve všeobecném zájmu a pro klid mysli francouzského úředníka, který během promítání *Ďábla v těle* v Bruselu opustil sál, aby neobtěžoval naše milé belgické přátele zápachem noh, by bylo vhodné vystříhnout veškeré pasáže, v nichž vystupuje Gérard Philipe a Micheline Preslová. Zbyl by z toho hezký dokument o říčních trajektech a o životě na předměstí, který by se mohl přejmenovat např. na *Léto na Saint-Martin*. Smilné scény by se nahradily záběry na arcibiskupa ze Saint-Cucufa, jak křtí své fanoušky, a všichni by byli spokojení. Když se zamyslíte nad tím, že v tomhle filmu sledujete mladý pár, jak jen tak souloží, bez řečí, bez uzardění a bez ochrany, řeknete si, že tady něco nehraje a na co si to ti zakomplexovaní filmaři hrajou.

3 Teorie překladu se zaměřením na překlad literární

Porovnáváme-li abstraktně dva jazykové systémy, nalezneme i u jazyků nepříbuzných, jakými jsou francouzština a čeština, mnohé paralely, tzv. jazykové univerzálie. Avšak zapojíme-li také pohled funkčně stylistický, jež nám přiblíží způsob užití a frekvenci daných jevů, velká část podobností mezi jazyky zde končí. Překladatelství využívá obou těchto disciplín: je k němu nutný teoretický systémový základ srovnávací jazykovědy, ale také empirie speciálních případů.

Šabršula rozlišuje tři různé stylistiky podle jejich zaměření: stylistiku textu, stylistiku jazykových subsystémů (sociální a profesní rozvrstvení) a srovnávací stylistiku (Šabršula 1947, s. 9). Cílem srovnávací stylistiky je popis a hodnocení různých formálních prostředků se stejným významem v různých jazycích. „Jestliže *vnitřní forma* (tímto starým Humboldtovým termínem se vlastně označuje funkční struktura, mohli bychom při této příležitosti poukázat i na Hjelmslevovo chápání formy obsahu) je tedy vlastně nepřeložitelná, lze ji téměř vždy vyjádřit parafrází (v daném jazyce), jejíž *vnitřní forma* pak je vyjádřitelná v jazyce cílovém“ (Šabršula 1947, s. 14). Tato Šabršulova **parafráze** pak může náležet do jiného jazykového plánu než originální vyjádření, neboť třebaže se pro účely popisu jazyk štěpí na jednotlivé plány, při překládání musíme mít neustále na paměti komplexní jazykovou strukturu.

Pro tuto metodu se v teorii překladu vžil pojem **funkční ekvivalence**⁴⁰, tedy možnost při překládání užít rozdílných jazykových prostředků, pokud plní stejnou funkci v rovině významové, věcné (denotační, referenční) i v rovině konotační (expresivní, asociační). Velmi důležitý je také pragmatický aspekt překladu. Knittlová hovoří o *sémanticko-stylisticko-pragmatickém* (Knittlová 2010, s. 7–8) přístupu k překladu, čímž zdůrazňuje, že vedle práce s jazykovým systémem je neméně důležitá práce se všemi negramatickými a nelexikálními složkami textu, které jsou vzájemně těsně propojeny. „Pragmaticky adekvátní text uchovává pragmatiku tím,

⁴⁰ Fišer preferuje v souvislosti s teorií překladu Hrdličkův pojem *adekvátnost* (HRDLIČKA, M. *O ekvivalenci a adekvátnosti ve sféře uměleckého překladu*. 1997.) a termín *ekvivalence* řadí do oblasti kontrastivní lingvistiky, jelikož podle něj není možné u každého textu dosáhnout úplné textové ekvivalence na všech rovinách. Fišer dodává, že diskuse o ekvivalenci stále probíhá a že tato teorie má mezi translatology mnoho zastánců (Fišer 2009, s. 173–181).

že ji přizpůsobuje pragmatickým pravidlům cílového jazyka. Vytváří nový text v cílovém jazyce ne prostě gramaticko-sémantickou substitucí, ale **pragmatickou rekonstrukcí**“ (Knittlová 2010, s. 11).

Respektováním všech jazykových i mimojazykových rovin originálního textu a jejich vzájemného propojení se hlásíme k holistickému překladatelskému přístupu, v dnešní době vůbec nejrozšířenějšímu pojetí překládání. Tímto směrem se přitom teorie překladu začala ubírat až v 70. letech v souvislosti s rozvojem pomezích lingvistických disciplín. Spolu s těmito tendencemi sílí také snaha o tzv. **dynamickou ekvivalenci** překladu (Knittlová 2010, s. 16), tzn. dosažení takového účinku na čtenáře, který by byl totožný s účinkem, jaký měl či má originální text na rodilého mluvčího daného jazyka. U překladu je perlokuce jakožto skutečný efekt ilokučního aktu nesmírně důležitá, protože ukazuje, zda bylo porozuměno.

Překlad je tedy svébytný komunikační projev, jehož komunikační situace je jiná než výchozí komunikační situace originálu. Ovšem zatímco jazykové a mimojazykové podmínky jsou u originálního a překladového textu jiné, komunikační záměr musí zůstat stejný. V opačném případě by vznikl komunikačně nepřiměřený či komunikačně defektní text. Obecné zásady úspěšné komunikace platí jak v rámci jednoho jazyka, tak při interakci mezi dvěma jazyky, a to pro všechny typy textů. Z tohoto hlediska se translát vyznačuje stejnými charakteristikami jako jakýkoli jiný text: kooperace, intertextovost, uzavřenost, průběhovost (poznávání zejména literárního textu v průběhu času), intenciálnost. Z výše řečeného je zřejmé, že komunikační záměr je u překladu dokonce zřetelnější než u běžného textu.

Vytvoření po všech stránkách kvalitního překladu klade na překladatele nemalé nároky. Zbyněk Fišer (Fišer 2009, s. 30) shrnuje požadované kompetence překladatele do pěti bodů: 1) jazyková kompetence ve výchozím i cílovém jazyce, 2) analyticko-interpretáční kompetence (imaginativnost, obrazotvornost), 3) textotvorná kompetence (literárnost), 4) sociální a řešeršní kompetence (pomůcky, odborní konzultanti, pracovní podmínky), 5) interkulturní kompetence.

V souladu s moderním přístupem k překladatelskému procesu jsme při překládání uplatnili postup od celku k detailům, tzn., že jsme text nejprve historicky a literárně ukotvili, definovali jsme si autorův záměr a jeho vztah k daným tématům, klasifikovali jsme text z hlediska literárního, stylistického a funkčního. Na základě

tohoto rámce jsme poté přistupovali k dílčím gramatickým, lexikálním i pragmatickým jevům a tvořili překladový text.

4 Stylistika

Stylistika představuje spolu s lexikologií nejrychleji se vyvíjející oblast jazykovědy. Přestože se stylistika zabývá vnitřně jazykovou stratifikací, její zkoumání se neobejde bez přihlédnutí k vnějším, mimojazykovým faktorům. Každý komunikát je úzce sjatý se svou komunikační situací, se svým jazykovým i nejazykovým kontextem. „Jazykový **styl** je způsob cílevědomého výběru a uspořádání (organizování) jazykových prostředků, který se uplatňuje při genezi textu; v hotovém komunikátu se pak projevuje jako princip organizace jazykových jednotek, který z částí a jednotlivostí tvoří jednotu vyhovující komunikačnímu záměru autora. V textu existuje v souvislosti s jeho obsahovou stránkou...“ (Čechová 2003, s. 17). Zde je namístě pojem lipské školy, jež uvádí Knittlová, tzv. **vnitrojazykový pragmatický význam** (Knittlová 2010, s. 11), který souvisí bezprostředně s jazykovými prostředky, na rozdíl od tzv. mimojazykového pragmatického významu, který souvisí se situací a její interpretací. Totéž má na mysli Fišer, když hovoří o **sémantice stylu** (Fišer 2009, s. 88). S tímto pojmem pracuje nejen literární teorie, ale také teorie překladu. A právě Fišer považuje důkladnou předpřekladovou analýzu sémantiky stylu výchozího textu za zásadní bod překladatelovy práce.

Při stylistickém rozboru literárního textu je koncepce stylistiky využívající poznatků literární teorie klíčová. V následujících podkapitolách se pokusíme jednak stručně charakterizovat náš text z pohledu teorie funkčních stylů, a jednak vytyčit základní jazykové rysy konkrétního autorského stylu, který je v textu přítomen napříč všemi jazykovými plány a zajišťuje jeho soudržnost. Budeme operovat především s pojmy jazykovědnými, v některých případech si ale vypomůžeme také terminologií literárně-teoretickou.

Při stylistické analýze výchozího textu nám jako obecný rámec poslouží následující osnova, vypracovaná Alenou Vrbovou (Vrbová 1998, s. 9):

- 1) Všeobecná charakteristika textu, uplatnění subjektivních a objektivních slohotvorných činitelů.
- 2) Ráz textu.
- 3) Stylová oblast – funkční styl.
- 4) Jazykový útvar.
- 5) Zásady stylizace.
- 6) Výstavba a členění textu. Vztah jazykových prostředků a tematických prvků. Intertextualita.
- 7) Výběr lexikálních výrazových prostředků lexikálních a slovtvorných.
- 8) Výběr výrazových prostředků fonetických a morfologických.
- 9) Výběr výrazových prostředků syntaktických.

Komplexní předpřekladová analýza výchozího textu je základním předpokladem pro vytvoření kvalitního překladu. Přestože jsme pro náš komentář vybrali jen tři konkrétní jevy, pro potřeby překladu jsme text analyzovali ze všech výše uvedených hledisek. V následujících kapitolách a podkapitolách se tedy budeme podrobněji věnovat bodům 1, 3, 5, 7 a 9.

4.1 Teorie funkčních stylů

Pro překlad jakéhokoli typu je nesmírně důležitá znalost globálních textových struktur jak ve výchozím, tak v cílovém jazyce. Výhodou jazyků kulturně tak blízkých jako francouzština a čeština jsou minimální posuny v chápání těchto struktur. V českém a francouzském jazykovém prostředí bez větších problémů najdeme ekvivalentní textové vzorce s toutéž funkcí, proto budeme v této zobecňující podkapitole hovořit pouze o jednom textu zahrnujícím jak francouzský originál, tak český překlad.

Náš text se nachází na pomezí publicistického a uměleckého stylu, využívá ovšem také slohotvorných prostředků či dokonce žánrů dalších funkčních stylů, např. běžně dorozumivacího, odborného či administrativního. Z hlediska současné české

stylistiky bychom styl našeho textu označili za **publicistický styl beletristický**. Oproti typickému publicistickému stylu je zde užito četných uměleckých prostředků a obrazných vyjádření, můžeme vysledovat rysy autorova individuálního stylu. Z výše řečeného vyplývá, že útvary tohoto specifického publicistického stylu plní vedle funkce informativní a ovlivňovací také funkci **estetickou**. Přestože se tyto texty svou funkcí a formální povahou blíží útvarům stylu uměleckého, liší se od nich tím, že jsou dobově aktuální. Tím, že tematizují konkrétní jev (problém, událost, instituci, osobnost atd.) své současnosti, často nabývají charakteru dokumentu, který s postupem času může dokonce získávat na hodnotě coby dobové svědectví. Na druhou stranu je pro tyto texty typické, že se s postupem času stávají součástí literární tradice, přestože byly původně napsány s jiným než čistě literárním záměrem. V českém prostředí jsou toho důkazem Nerudovy fejetony, Čapkovy sloupky či Bassovy rozhlásky, ve Francii kromě Vianových sloupků např. sloupky Mauriacovy. Z hlediska stylistiky to znamená, že v těchto textech byla rozpoznána estetická funkce alespoň ve stejné míře jako funkce informativní. Tato díla byla tedy tvořena jak se záměrem čtenáře o něčem zpravit, tak se záměrem působit na jeho citovou stránku.

Náš text jsme již v překladu názvu označili jako *sloupek*. Tento termín odpovídá jak francouzskému *chronique*⁴¹ v originálním názvu⁴², tak povaze samotného textu z perspektivy české stylistiky. Minářová definuje *sloupek* jako „krátký a stručný útvar psané publicistiky. I z hlediska formálního představuje v novinách jeden novinový sloupec, v němž jeho autor reaguje na úsek životní reality. Jako dílčí postřeh ze života si neklade za cíl řešit nejdůležitější problémy, ani nemusí podávat informace, které jsou z hlediska doby rozhodující. Přesto je sloupek aktuální, protože je bezprostřední reakcí a bývá konkrétní, někdy i vtipný, humorný nebo kritický. Do jeho stylu proniká hovorovost. (Blíží se glose)“ (Čechová 2003, s. 231).

⁴¹ „Novinový nebo časopisecký článek, televizní nebo rádiový pořad, který se objevuje pravidelně a pojednává o určitém tématu“ (*Le Nouveau Petit Robert*, 2010, s. 430. Překlad: Magdaléna Jaroňová. „Article de journal ou de revue, émission de télévision ou de radio qui traite régulièrement d'un thème particulier.“).

⁴² Patrik Ouředník ve svém překladu z roku 1981 zvolil slovo *kronika*. Ve francouzštině má slovo *chronique* více významů. Kromě výše citovaného ještě: „Soubor kolujících zpráv“ (*Le Nouveau Petit Robert*, 2010, s. 430. Překlad: Magdaléna Jaroňová. „L'ensemble des nouvelles qui circulent.“). Je tedy možné, že chtěl Ouředník do názvu vnést i tento význam.

Z výše řečeného vyplývá, že u *Lhářových sloupků* hraje estetická funkce významnou roli, a proto je při jeho rozboru stejně jako u jiných uměleckých textů nutné důsledně rozlišovat **jazyk** autora a **styl** autora (Čechová 2003, s. 256). Zatímco prvním pojmem rozumíme pouhý souhrn jazykových prostředků v jednom nebo více dílech daného autora, druhý termín zahrnuje také funkci, které tyto prostředky v konkrétním textu nabývají. „Autorský styl zjišťujeme stylistickým rozbohem spojeným s konfrontací stylu projevů s přibližně stejnými objektivními slohotvornými činiteli, ale tvořenými autory různými. Výsledkem takového rozboru je odhalení všech typických rysů stylu jednotlivce“ (Čechová 2003, s. 256).

4.2 Subverzivní estetika tzv. husarů a Vianův autorský styl

Jelikož autor našeho textu je v první řadě spisovatel a až v druhé řadě novinář, při charakteristice jeho autorského stylu se nemůžeme nezmínit o literárně-estetickém kontextu vzniku *Lhářových sloupků*. Jevy popsané v této podkapitole jsou platné nejen pro ně, ale také pro ostatní Vianova díla, která časově spadají do tohoto tvůrčího období jako např. román *Pěna dní*, a v obecném smyslu také pro celou jeho tvorbu.

Slovník francouzsky píšících spisovatelů definuje hlavní rysy Vianovy románové a povídkové tvorby, které jsou platné také pro *Lhářovy sloupky*, takto: „Humor, zároveň krutý, groteskní i hravý, jež pomocí slov a představ proměňuje skutečnost, prolíná též hlavní linií Vianovy románové a povídkové tvorby. Ta je od základu antirealistická, fantazijní, básnivá, demystifikuje literární konvence a vytváří autonomní světy konfrontující čtenáře s podivnými bytostmi a absurdními situacemi. Vianovská představivost se dotýká surrealismu, ale má také blízko k Jarrymu, Cocteauovi i Lewisi Carrolovi. Nepostrádá přitom metafyzického přesahu: je kladením otázek i vzpourou proti absurditě lidského údělu (zlo, smrt), je i ironickou odpovědí na existenciální úzkost“ (Fryčer 2002, s. 713).

Boris Vian je nezařaditelný autor, přesto u něj nacházíme některé styčné body s estetikou a postoji francouzského literárního hnutí tzv. *husarů* (*hussards*; Kyloušek 2002). Literární historie u těchto spisovatelů zdůrazňuje jejich marginální postavení v rámci soudobé literární produkce i společnosti, což je pravděpodobně důsledek

jejich sklonu k elitářství a individualismu. Jejich tvorba i životní postoje byly často vnímány jako radikální až cynické. V mnohém navázali na evropské avantgardy, ovšem např. vůči surrealismu a jeho nahodilosti se důrazně vymezovali. Byly jim vlastní nejrůznější provokace, kolektivní žerty, mystifikace. Jejich styl se označuje jako **nový klasicismus** a je charakteristický především citlivým a precizním vztahem k jazyku.

Z hlediska literární teorie definuje Kyloušek základní rys této skupiny jako **oscilaci mezi řádem a vzpourou** (Kyloušek 2002, 175–178). Ta se projevuje v konkrétních jevech ve všech rovinách jejich textů a dává tak vzniknout specifické poetice, kterou Kyloušek označuje jako *subverzivní* (Kyloušek 2002, 187–203). Oscilace mezi řádem a vzpourou je také zastřešujícím principem celé jejich tvorby či dokonce existence.

Tento moment zdůrazňuje v souvislosti s tvorbou Borise Viana také slovník spisovatelů francouzského jazyka *Dictionnaire des écrivains de langue française*: „Boris Vian se baví napodobováním stereotypů realistické fikce, útočí na stylová klišé tradičně vnímaná jako vznešená a poetická, a to tak, že např. své literární postavě nečekaně vkládá do úst alexandrín (...) nebo ve své poezii soustavně používá vulgarismy (...). Tato nevázanost je v kontrastu s tendencí ke spontánnímu lyrismu, jež je patrný při výběru určitých obrazů: leknín coby metafora nemoci v románě *Pěna dní*, evokace mateřské lásky v románě *Srdcerváč* (...) atd. Ovšem vyjádření citovosti je vždy limitováno sebeironií“ (de Beaumarchais – Couty – Rey, s. 1977)⁴³.

My se ovšem zaměříme na to, jakým způsobem se realizuje v jednotlivých vrstvách našeho textu.

Na rovině obecně **komunikační** se tento podvojný postoj realizuje především nepřiměřeností textu vzhledem ke kontextu. V našem případě se tím vysvětluje skutečnost, že Vian píše své sloupky do uznávaného seriózního literárně-filozofického existencialistického periodika, čímž se de facto hlásí k jeho programu

⁴³ Překlad: Magdaléna Jaroňová. „Boris Vian se plaît à pasticher les stéréotypes de la fiction réaliste ; il s'en prend aussi aux artifices du ton traditionnellement noble et « poétique », soit qu'il introduise un alexandrin inattendu dans la bouche d'un personnage (...), soit qu'il affecte une vulgarité systématique dans le texte de ses poèmes (...). Cette désinvolture contraste avec une tendance spontanée au lyrisme que l'on perçoit dans le choix de certaines images : le nénuphar comme métaphore de la maladie dans *l'Écume des jours*, l'évocation des effets de l'amour maternel dans *l'Arrache-Cœur* (...) etc. Mais l'expression des sentiments est toujours limitée par l'auto-ironie.“

(řád), ale zároveň se obsahem i charakterem svých příspěvků vůči němu vymezuje (vzpoura).

Na rovině **tematické** se tento rozpor projevuje nekonvenční prezentací běžných témat. Tematizace politické scény v publicistickém textu je v naprostém souladu s normou (řád), ovšem popis bizarních způsobů, jak její aktéry zneškodnit, už nikoli (vzpoura).

Na rovině **kompoziční** se koncepce řádu a vzpoury projevuje především kompoziční diskontinuitou. Vian i v tak kompozičně ustáleném útvaru, jakým je novinový sloupek (řád), používá metody výstavby typické např. pro osnovu vědecké práce ve sloupku *Za renovaci Temps modernes* či úředního dopisu v případě sloupku *Ďábel v těle* (vzpoura).

A konečně na rovině **jazykové** je tento přístup u Viana vůbec nejvýraznější, o čemž svědčí neustálá jazyková hra (viz kap. 6) využívající jak polysémii slova, tak jeho formální grafickou či zvukovou podobu. Přijetím jazyka za nástroj vyjadřování svých myšlenek se Vian stejně jako ostatní husaři a vůbec všichni slovesní umělci podřizuje jeho řádu, zároveň se však jeho fonetickým, morfologickým, syntaktickým, lexikálním, stylistickým a ortografickým pravidlům neustále vzpírá.

4.2.1 Stylotvorní činitelé

Kylouškovu koncepci řádu a vzpoury považujeme pro charakteristiku Vianova stylu za zásadní, a tak jsme se ji rozhodli převzít z literárně-teoretické oblasti a aplikovat ji v následujících podkapitolách také při popisu jazykovědném.

„Vnitrojazykové pragmatické významy se tedy realizují prostřednictvím roviny sémantické a syntaktické, u kterých jde opět o souhru. Syntaktická rovina slouží ke kombinování, organizaci a hierarchizaci sémantických významů, včetně uspořádání na rovině výpovědního dynamismu, aktualizuje jeden z potenciálních významů znaků, monosémantizuje je“ (Knittlová 2010, s. 12).

4.2.1.1 Rovina fonetická

Na **fonetické** rovině Vian využívá a zároveň překračuje normu francouzského jazyka tvořením slovních hříček. Tyto jsou nejčastěji založené na homofonii. Za všechny jmenuje např. záměnu slov *cri* (výkřik) a *Christ* (Kristus) ve spojení *pousser un cri* (vydat hlásku). Homofonie je jev pro francouzštinu příznačný, protože fonetika a ortografie jsou v případě tohoto jazyka velmi vzálené. Příčinou je *Francouzská akademie*, která od svého založení roku 1635 až dodnes plní svůj původní účel, tj. péči o francouzský jazyk a jeho kultivaci. Tato instituce je známá svým konzervativním přístupem a výsledkem její kodifikační činnosti je to, že francouzský pravopis po staletí uchovává jevy, které z výslovnosti už dávno zmizely. Z tohoto faktu Vian těží a dává tak vzniknout komickým slovním hříčkám.

Závažným porušením výslovnostních pravidel je pak tzv. nepravé vázání (*fausse liaison*) osobního zájmena *leur* a následného zájmeného příslovce *y*⁴⁴, kdy se analogicky ke tvaru množného čísla *leurs*, kde je vázání povinné, váže také, ačkoli ani není co vázat. Tato chyba je typická pro hovorovou francouzštinu. Vian ji záměrně používá v psaném projevu, aby svůj text ozvláštnil, a vytváří tak z pravopisného hlediska nepřipustné a až neologické spojení *leur-z-y* místo správného *leur y*.

4.2.1.2 Rovina morfologická

Tato kapitola se opět vrací ke slovním hříčkám, které vedle fonetického plánu prostupují i rovinu **morfologickou**. Vian vědomě porušuje stylistickou zásadu neopakovat slova se stejným kořenem, a dosahuje tak specifického ozvláštnění textu. V následující větě např. opakuje kořen *tour-*: „On se dit que ça ne tourne pas rond et qu'il y a vraiment des tourneurs de films qui ont des complexes anormaux“ (Vian 2010, s. 78). V prvním případě se jedná o sloveso *točit* v určitém tvaru a objevuje se zde jako součást spojení *ça tourne rond*, tedy *dobře funguje*.

⁴⁴ „[Vázání] spočívá v oživení koncové souhlásky, která je jinak němá, a v jejím plynulém napojení na samohlásku následujícího slova. Přitom oživená koncová souhláska vytváří s počáteční samohláskou následujícího slova ucelenou slabiku“ (Hendrich – Radina – Tláškal 2001, s. 32).

Ve druhém případě je to podstatné jméno *soustružník* či *navíječ* v množném čísle a tvoří součást Vianova neologického spojení *tourneurs de films*, tedy *filmoví soustružníci* či *filmoví navíječi*. Pro převod do češtiny jsme vybrali kořen *hra-* a zopakovali jsme jej ve dvou různých tvarech slovesa *hrát*: „Řeknete si, že tady něco nehraje a na co si to ti zakomplexovaní filmaři hrajou.“ Za tímtež účelem opakuje na jiném místě v rámci jedné věty kořen *-prom-* i s předponou *com-*: „Le premier n'est pas compromettant mais je me moque pas mal des compromission“ (Vian 2010, s. 31). V prvním případě se jedná o deverbativní přídavné jméno *kompromitující*, v druhém případě o množné číslo podstatného jména *kompromis*. Ve francouzštině stejně jako v češtině je původní význam právního latinského *compromittere* (dohodnout se s ústupky na obou stranách), popř. *compromissus* v běžné mluvě zachováno jen u podstatného jména, zatímco u slovesa a přídavného jména je význam přenesen. Díky tomu jsme mohli slovní hříčku bez jakýchkoli kompromisů zachovat: „První vás sice nekompromituje, ale kompromisům já se nemálo vysmívám.“

V morfologickém plánu se Vian dále odklání od normativní psané francouzštiny užitím slovesných časů a osob charakteristických pro mluvenou řeč: místo jednoduchého perfekta (*passé simple*) zapojuje imperfektum (*imparfait*) a místo osobního zájmena ve funkci podmětu vyjadřujícího slovesnou osobu používá neurčitá zájmena *on* nebo *ça*.

4.2.1.3 Rovina lexikální

Porušování jazykové normy na rovině **lexikální** je zřejmé na první pohled. Vian velmi často používá nespisovné a citově zabarvené lexikum (*balle/kačka*, *mufle/nevymáchaná* *huba*, *savate/škrpál*, *type/týpek*, *bouffer/dlabat*, *chiper/štípnout něco*, *foutre à la porte/vykopnout někoho*, *se contrefoutre/kašlat na něco*, *s'envoyer/šoustat*).

Dále vytváří četné neologismy (*et kohêtera*, *douraque*, *préfacer*, *frotteur*, *docrique*, *degueulando*, *jazotte*), přičemž ve většině případů respektuje základní principy francouzské slovtvorby. Dodržuje slovtvorné modely, ale používá neobvyklé či cizojazyčné slovní základy, nebo naopak od existujících základů

derivuje pomocí běžných předpon a přípon slova, která ve francouzské slovní zásobě nenajdeme, ovšem svou morfémovou stavbou jí dobře odpovídají.

Nebrání se ani archaismům a historismům (savetier/arch. švec, estrapadouiller/provést estrapádu, écume/pěnovka, plume/brk, encrier/kalamář), cizím slovům a slovům cizího původu (pin-up girls/dívky, boy-scout/skaut, mess/nepořádek, standing/postavení, sic/ano, in hoc signo vincas/v tomto znamení zvítězíš, amen/staniž se, aficionados/fanoušci) a odborným slovům (héraldiste/heraldický, névroptères/neuroptera, oblat/oblát, ornithologique/ornitologický).

Obzvláště výrazná je Vianova záliba v polysémních slovech (couché/položený, ležící, potahovaný; glace/zrcadlo, led, zmrzlina; mineur/horník, nezletilý; poireau/pór, pórek; poseur/pozér, model). Když ve Vianově textu narazíme na polysémii, s největší pravděpodobností je základem slovní hříčky.

4.2.1.4 Rovina syntaktická

Ještě výrazněji Vian překračuje jazykovou normu na rovině **syntaktické**. Někdy je ozvláštnění dosaženo opět použitím (1) hovorových prvků v psaném projevu, jindy Vian přechází do řeči naopak (2) knižní.

Do první kategorie můžeme zařadit např. tzv. předsouvání, které je u Viana stejně jako v moderní mluvené francouzštině velice frekventované. Jako jeden z mnoha příkladů uveďme větu: „Votre passage au ministère du Ravitaillement, on y pense encore“ (Vian 2010, s. 36), kde se předmět *passage*, tedy *pobyt*, předsouvá a vzápětí deikticky opakuje v zájmenném příslovci *y*.

Podobného zdůraznění dosahuje mluvená francouzština také opačným postupem, kdy se větný člen naopak odsouvá na konec věty. Také těchto případů najdeme v našem textu mnoho, např. v následující větě: „...le Menteur va vous en causer, de ces livres inlus“ (Vian 2010, s. 69). První podtržené slovo je opět zájmenné příslovce zastupující předmět *livres*, tedy *knihy*, který se sám vzápětí objevuje.

Dalším syntaktickým jevem je tzv. parcelace výpovědi, která je vlastní jak hovorové francouzštině, tak hovorové češtině. V psaném projevu působí nepatříčně a Vian jí dosahuje větší dynamičnosti textu. Ve většině případů jsme parcelaci originálu zachovali, např. v následujících dvou větách: „Son bureau est au quatrième étage

sur la cour. Tout près de celui de Cogniot“ (Vian 2010, s. 32), přeloženo jako: „Má kancelář ve čtvrtém patře, okna do dvora. Hned vedle Cogniota,“ a dále: „...et qui a du talent une fois sur deux. Pas celle-là“ (Vian 2010, s. 40), přeloženo jako: „... a který má talent jen každý druhý den. Dneska ne.“

Poslední výraznou syntaktickou odchylkou od psané normy jsou slovní vycpávky a větné vsuvky, jev opět příznačný jak pro hovorovou francouzštinu, tak pro hovorovou češtinu. Nejčastějšími slovními vycpávkami jsou u Viana výrazy *donc* (tedy), *entre autre* (mimo jiné), *en tout cas* (v každém případě), *au fait/en fait* (vlastně), *en gros* (v podstatě), *en effet* (ve skutečnosti), *par contre* (na druhou stranu), *d'ailleurs* (ostatně). Z větných vsuvek se objevuje např. *je l'avoue* (přiznávám), *espérons-le* (doufejme), *disons-le* (řekněme).

Druhá kategorie, zahrnující knižní syntaktické jevy, v textu tak výrazně zastoupena není, přesto se setkáme např. s elipsou *parler politique* (mluvit o politice) místo běžné a stylově neutrální konstrukce *parler de la politique*.

Když syntetizujeme výše popsané dílčí jazykové jevy a pochopíme záměr jejich užití, dobereme se základní stylistické charakteristiky našeho textu. Více než cokoli jiného je pro něj příznačné porušování normy, míchání stylů a nepatřičné kontextové zapojení stylových činitelů. Tím Vian dosahuje výrazné kontextové expresivity na všech úrovních. Tento princip je třeba mít neustále na paměti při výběru překladových protějšků. Přestože je prakticky nemožné tento požadavek naplnit u všech dílčích jednotlivostí, v překladu jako celku bychom jej měli být schopni rozpoznat.

5 Francouzské výplňkové konstrukce (tzv. *étoffement*)

Termín *étoffement* se v románsky orientované srovnávací jazykovědě či teorii překladu používá pro označení dvou jevů z různých oblastí: 1) **obecný překladatelský postup**, kdy se jednoslovné vyjádření ve výchozím jazyce nahrazuje dvou a víceslovným spojením v jazyce cílovém (Šabršula 1947, s. 75)⁴⁵, 2) v užším slova smyslu typicky **francouzský fenomén amplifikace sémanticky prázdných předložek** (Šabršula 1947, Malblanc 1968, Tionová 2000, Šabršula 2007, Lapáčková 2012).

Setkali jsme se ovšem také s přístupem (Vinay – Darbelnet 1958, Radina 1977), který na tento jev nenahlíží ani z hlediska čistě formálního, ani z hlediska čistě sémantického, nýbrž z hlediska funkčního. Kanadští romanisté J.-P. Vinay a J. Darbelnet termínem *étoffement* míní doplnění slov, která **nemohou** ve větě z různých důvodů **plnit svou funkci samostatně**⁴⁶. Přestože kanadští jazykovědci uznávají, že se tento problém týká především francouzských sémanticky prázdných předložek, zahrnují do tohoto pojmu také francouzská ukazovací zájmena s nedostatečnou deiktickou schopností a samostatně nefungující francouzské spojky.

Různé chápání tohoto pojmu vyplývá již z faktu, že slovo *étoffement* nenajdeme v žádném francouzském výkladovém slovníku. Pro jazykovědné a translatické účely bylo odvozeno za pomoci substantivní přípony *-ment* ze slovesa *étoffer*, tedy *rozhojnit, obohatit*. V naší práci operujeme s tímto termínem v rozsahu, který mu přisuzují Vinay a Darbelnet. V souladu s výše uvedeným tedy tímto pojmem rozumíme doplnění slov, která **nemohou** ve větě z různých důvodů **plnit svou funkci samostatně**. Ovšem vzhledem k tomu, že první a největší skupinu těchto francouzských výplňkových konstrukcí tvoří různé způsoby doplnění sémanticky

⁴⁵ Toto chápání termínu *étoffement* je pro svou obecnou platnost použitelné také při srovnávání jiných jazyků. Opačný postup, kdy se víceslovná konstrukce výchozího jazyka překládá jedním slovem, se nazývá *dépouillement*. Z hlediska srovnávací jazykovědy se u obou termínů jedná o tutéž skutečnost, tj. vzájemný nesoulad v délce vyjádření téhož v různých jazycích. Šabršula považuje oba postupy za projevy obecných principů *diluce a koncentrace*, tj. zředění a zhuštění (Šabršula 1947, s. 75).

⁴⁶ „*Étoffement* je posílení slova, které si nevystačí samo o sobě a které vyžaduje zapojení pomocného slova.“ (Vinay – Darbelnet 1958, s. 109. Překlad: Magdaléna Jaroňová. „L'*étoffement* est le renforcement d'un mot qui ne se suffit pas à lui-même et qui a besoin d'être épaulé par d'autre.“)

prázdných **předložek**, využijeme pro naše účely také ostatní výše uvedené práce, které tuto skupinu velmi dobře popisují.

Étoffement patří mezi dosud málo prozkoumané⁴⁷ jevy, přestože francouzštinu výrazně odlišuje nejen od češtiny, ale také od jiných francouzštině typologicky bližších analytických jazyků, např. od angličtiny. To je také důvod, proč v české romanistické lingvistice nenajdeme uspokojivý český ekvivalentní termín. Pokud se české práce k tomuto jevu vůbec vyjadřují, nejčastěji ponechávají francouzský pojem *étouffement* (Šabršula 1947, Tionová a kol. 2000), případně používají český výraz *výplň* či *výplně* (Radina 1977) nebo nejnověji termín *výplňkové konstrukce* (Lapáčková 2012). Podstatě problému se nejvíce blíží spojení *výplňkové konstrukce*, přesto ani tento pojem zcela nepokrývá význam původního *étouffement*, a navíc se s ním při odborném popisu daného jevu, kdy jsme nuceni tento pojem neustále používat, pro jeho složitost špatně operuje. Tyto důvody přispěly k tomu, že jsme se rozhodli v této práci používat původní francouzský pojem *étouffement*, který je na rozdíl od pokusů o jeho český překlad skutečným lingvistickým termínem.

Princip výplní spočívá v tom, že se některá francouzská slova musí doplnit jinými, jelikož sama o sobě nemohou plnit funkci danou příslušností k určitému slovnímu druhu. Nejčastějším důvodem pro doplnění jiným slovem je sémantická prázdnota daného slova. Stejně jako v češtině jsou sémanticky prázdny slovy nejčastěji předložky⁴⁸, ovšem na rozdíl od českých předložkových vazeb ve francouzštině nestačí jen přidat plnovýznamové slovo v odpovídajícím pádovém tvaru. Kromě něj se totiž na dané vazbě podílí také další plnovýznamové slovo, příp. spojení více

⁴⁷ Nejnověji se mu věnuje nepublikovaná diplomová práce Niny Lapáčkové (Ústav romanistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2012). Kromě této práce není dostupná žádná odborná literatura, která by byla zaměřena na tuto problematiku.

⁴⁸ Sémanticky prázdna slova najdeme ve francouzštině také mezi plnovýznamovými slovními druhy. Jsou to např. kategoriálních sloves *être* (*být*) a *faire* (*dělat*), která až teprve ve spojení s dalšími slovy vykazují sémantický význam. V našem textu jsme narazili na krátkou pasáž s vysokou frekvencí těchto dvou sloves, kde je jejich význam pokaždé jiný. Česká stylistika na rozdíl od té francouzské považuje za základní chybu neustálé opakování téhož slovesa, proto jsme v našem překladu použili slovesa různá:

Il fait « Rrouâh!... » (parce que c'est très douloureux) ... (...) Alors, Cachin s'étrangle net, car il est sur le dos (il est particulièrement dangereux de boire couché). En fait, on peut faire l'économie du poison. Mais, à l'autopsie, le docteur Paul (Marcel) sera très ennuyé de ne rien trouver; comme c'est un brave garçon ...

(VIAN 2010, s. 32.)

Zařve „rruááá!“ (protože to fakt bolí) ... (...) Takže se Cachin rázem zadává, neboť spí na zádech (pít vleže je ozvlášť nebezpečné). Vlastně by se to obešlo i bez jedu. Jenže doktor Paul (Marcel) by byl po pitvě dost otrávený, kdyby nic nenašel; je to pilný hoch ...

plnovýznamových slov či dokonce krátká věta, které se spolu s předložkou následně začnou chovat jako neplnovýznamové elementy a plnit funkci předložky. Jasně a konkrétně tento jev popisuje *Francouzština pro pokročilé*: „Francouzské předložky, zejména nejužívanější *de* a *à*, jsou oproti českým mnohem vágnější, v některých spojeních fungují už jen jako gramatikalizované částice bez konkrétního obsahu. Proto bývají doplňovány nebo nahrazovány výrazem plnějším, hutnějším, plnovýznamovým.“ (Tionová a kol. 2000, s. 437)

Jednoduché ilustrativní příklady si vypůjčíme od kanadských lingvistů Vinaye a Darbelneta. Přestože se ve své publikaci (Vinay – Darbelnet 1958) zabývají francouzským *étoffement* ve vztahu k angličtině, přesvědčíme se, že překlad do češtiny kopíruje model anglický. Obecně rozšířený nápis na vlakovém nádraží *to the trains* je v češtině konstruován stejným způsobem: *k vlakům*. Ovšem ve Francii má tentýž nápis zásadně podobu *accès aux quais*, tedy doslova *přístup na nástupiště*. Ze stejných důvodů nemůžeme do francouzštiny doslova přeložit spojení *pozdřívovat někoho ode mne*, protože francouzská předložka *de*, tedy *od*, je i v kombinaci s osobním zájmenem stále natolik sémanticky prázdná, že by mohlo dojít dokonce k nedorozumění. Proto musí francouzština zapojit podstatné jméno *part*, tedy *část* či *strana*, a výše uvedené spojení vyjádřit následovně: *dire bonjour à quelqu'un de ma part*, doslova *říct někomu dobrý den z mé strany*. Zbývá jen dodat, že tento francouzský jev je popisován také při překládání do němčiny (Malblanc 1968).

Jak jsme již předeslali na začátku této kapitoly, budeme se zde zabývat konkrétní problematikou francouzského *étoffement*. Ovšem vzhledem k tomu, že na tento jev nahlížíme z perspektivy českého literárního překladu, nesmíme opomenout fakt, že se jedná také o určitý překladatelský postup a jeho aplikace nemusí být vždy bezpodmínečně správná, obzvláště zohledníme-li stylovou rozmanitost překládaných textů. Toto má na mysli Tionová, když zdůrazňuje, že nahrazení francouzské výplňkové konstrukce v českém překladu jediným slovem může, ale nemusí být povinné, a že hranici mezi správným a chybným přeložením *étoffement* není možné stanovit (Tionová a kol. 2000, s. 438–439). V našem případě je tato stylistická otázka nasnadě, a proto se v následujících podkapitolách pokusíme vysvětlit, kdy a proč jsme v překladu usilovali o zachování tohoto specifického jevu.

5.1 Klasifikace *étoffement*

Při popisu *étoffement* narazíme na zásadní problém spojený s jeho formální podobou. Z výše řečeného vyplývá, že se nejčastěji jedná o **předložku**, která je ve francouzštině doplněna jiným plnovýznamovým slovem. To odpovídá také definicím českých romanistů (Šabršula 1947, Radia 1977, Tionová a kol. 2000) a nejnovějšímu výzkumu za pomoci paralelního korpusu Intercorp (Lapáčková 2012). Ovšem nahlédneme-li do popisu lingvistů kanadských (Vinay – Darbelnet 1958), najdeme rozšíření *étoffement* také na **ukazovací zájmeno** a **spojku**. Sami autoři věnují ve své práci výskytu *étoffement* u těchto slovních druhů v porovnání s předložkami méně prostoru, jelikož si jsou vědomi faktu, že *étoffement* ukazovacích zájmen a spojek není ve francouzštině tak frekventované jako *étoffement* předložek. Proto jsme se také my rozhodli věnovat především předložkám. Nechceme ovšem ostatní slovní druhy zcela opominout, a tak jim věnujeme samostatnou podkapitolu.

V našem překladu se v souladu s frekvenčním zkoumáním překládání *étoffement* do češtiny (Lapáčková 2012) setkáváme se čtyřmi z pěti⁴⁹ základních typů *étoffement* předložek. Dělíme je podle toho, pomocí jakého slovního druhu je předložka doplněna či nahrazena. Dále rozeznáváme *étoffement* jiných slovních druhů, konkrétně ukazovacích zájmen, vztažných zájmen a spojek.

- 1) *Étoffement* předložky za pomoci podstatného jména
- 2) *Étoffement* předložky za pomoci infinitivu
- 3) *Étoffement* předložky za pomoci příděstí
- 4) *Étoffement* předložky za pomoci přechodníku
- 5) *Étoffement* jiných slovních druhů

S pomocí této klasifikace v následujících podkapitolách rozebereme konkrétní *étoffement*, se kterými jsme se v *Lhářových sloupcích* setkali, a stylisticky odůvodníme náš výběr překladového ekvivalentu.

⁴⁹ Lapáčková popisuje navíc *étoffement* předložky ve formě věty (Lapáčková 2012, s. 19–22), s tímto typem jsme se ovšem v našem textu nesetkali.

5.2 Étoffement ve Lhářových sloupcích

Než přikročíme k rozboru jednotlivých případů *étoffement*, považujeme za vhodné stručně nastínit příčiny jejich existence ve francouzštině, stejně jako východiska naší koncepce zachování *étoffement* jakožto stylového činitele v textech Borise Viana. Tyto teze budou platné pro všechny následující konkrétní příklady.

České (Radina 1977, s. 140) i zahraniční (Vinay – Darbelnet 1958, s. 114) lingvistické práce považují *étoffement* za dědictví francouzské tradice karteziánského racionalismu a jeho potřeby argumentačního zdůvodňování. Francouzština je považována za velmi konkrétní jazyk, jehož větná struktura vyžaduje **explicitní vyjádření vztahů** mezi jednotlivými členy. Na druhou stranu má poměrně malou slovní zásobu⁵⁰, a proto je často třeba k dosažení požadovaného konkrétního významu spojit několik slov dohromady.

Výše uvedené příčiny historického charakteru nasvědčují, že *étoffement* je důsledek samotné podstaty francouzského jazyka. Nabízí se tedy otázka, zda má vůbec smysl snažit se natolik specifický rys převádět do jiného jazyka.

V zásadě souhlasíme se všeobecným doporučením *étoffement* v běžném českém překladu přirozeně nahrazovat jediným slovem nebo jednoduchým spojením (v mnohých případech to opravdu jinak ani není možné). Pokud ale máme co do činění s natolik stylově specifickým textem, jakým jsou Vianovy *Lhářovy sloupky*, musíme se i nad tak zdánlivě jednoznačným překladatelským řešením zamyslet.

Jak již bylo v předcházející kapitole uvedeno, autorský styl Borise Viana je založen na narušování jazykových norem. Pro nás je nyní směrodatné především porušování normy stylistické, které je realizováno neustálým střídáním rejstříků (knižní, formální, poetický, hovorový, slangový atd.) a různorodou délkou vět (velmi složitě vystavěná souvětí zabírající až celou jednu stranu, jednočlenné věty, parcelace výpovědi atd.). Na pozadí této kreativní nesourodosti můžeme navíc vysledovat inspiraci klasickou vytříbenou francouzštinou ze 17. a 18. století, která je charakteristická pro celé literární hnutí tzv. *husarů*, ke kterému bývá Vian řazen

⁵⁰ *Le Nouveau Petit Robert* (2010), výkladový slovní spisovného francouzského jazyka, ze kterého v této práci čerpáme, uvádí asi 60 000 hesel. *Příruční slovník jazyka českého* (1935–1957) uvádí zhruba 250 000 hesel, *Slovník spisovného jazyka českého* (1989) 190 000 hesel.

(viz kap. 4.2). Texty těchto autorů včetně Viana jsou jazykově precizní, vyjadřování je elegantní, plné vtipných a trefných slovních hříček, polysémie, náznaků, paradoxů a kulturních aluzí. Díky často velmi složité syntaxi a neobvyklým konstrukcím texty vyznívají nápadně **uměle** a neodpovídají přirozenému rytmu jazyka.

Není v silách překladatele a v možnostech cílového jazyka přesně reprodukovat všechny prvky formující Vianův komplikovaný styl. Je ale nutné zapojit všechny prostředky cílového jazyka, abychom našli funkční ekvivalent, jímž by mohl být daný jev kompenzován. Jedním z těchto prostředků může být také překládání formální stránky francouzského *étoffement* – jevu, který je v češtině realizovatelný, ale může působit **nepřirozeně**. V některých případech nám tedy pomůže dosáhnout požadovaného stylového efektu.

V následujících podkapitolách podrobně rozebereme případy, kdy jsme *étoffement* nahradili českou jednoslovným vyjádřením (povinný postup) a kdy se nám podařilo zachovat původní strukturu (nepovinný postup), a docílit tak výše popsaného efektu.

5.2.1 *Étoffement* předložky za pomoci podstatného jména

Nejběžnějším případem výplňkové konstrukce, tedy *étoffement*, je doplnění či posílení francouzské sémanticky prázdné předložky podstatným jménem. Toto podstatné jméno může být již ustálenou součástí komplexního předložkového sousloví vzniklého historickým vývojem starých předložkových spojení. Přestože tyto konstrukce splňují podmínky *étoffement*, jsou vnímány již jako ustálené lexikum (Hendrich – Radina – Tláskal 2001, s. 483–528) a neposkytují téměř žádný prostor pro stylistický výběr. Proto jsme tento typ *étoffement* překládali výhradně jednoduchou českou spojkou.

- (1) à cause du système décimal
kvůli decimální soustavě
- (2) au cours du film
během filmu

- (3) à l'égard du film
vůči filmu
- (4) à son endroit
vůči sobě
- (5) à l'exception de l'orchestre
kromě orchestru
- (6) qui font courir au ras du sol des bruits
kteří vypouštějí přízemní drby

Ve výše uvedených příkladech jsme podtrhli plnovýznamová podstatná jména, která doplňují francouzské sémanticky prázdné předložky *à* a *de*. Jedná se zpravidla o podstatná jména běžně používaná také mimo tyto předložkové výrazy⁵¹. Výjimku v tomto smyslu tvoří jen příklad (6), kde historické podstatné jméno *ras*⁵² je v současné francouzštině používáno buď samostatně jako přídavné jméno či příslovce⁵³, nebo nesamostatně jako součást předložkové vazby. U téhož příkladu chceme poukázat také na to, jak je důležité při překladu pracovat se sémantickou transpozicí: francouzské spojení *au ras du sol*⁵⁴ lze doslovně přeložit jako *těsně při zemi*, čeština nám ovšem nabízí přídavné jméno *přízemní*, které nejenže přesně odpovídá základnímu významu tohoto francouzského spojení, ale obsahuje také onen přenesený význam, jež je v našem kontextu aktuální. Tomuto významu odpovídá ve francouzském jazyce lexikalizovaný hovorový výraz *au ras de pâquerettes*, tedy *vulgární, hrubý, přízemní*.

Volba překladového ekvivalentu byla u tohoto typu *étoffement* jednoduchá. Narazili jsme zde ovšem na problematiku intence sloves, která není ve francouzštině

⁵¹ **Cause** (sub. f.): příčina, důvod; věc, případ, práv. kauza, (pře)líčení.

Cours (sub. m.): proud, tok; průběh; oběh; kurz; přednáška; korzo, promenáda.

Égard (sub. m.): zřetel, ohled.

Endroit (sub. m.): místo; pasáž; líc, vrchní strana; strana, stránka (věci).

Exception (sub. f.): výjimka; práv. námitka.

⁵² **Ras** (sub. m.): „Vor plovoucí u ponoru velké lodi sloužící k její přípravě“ (*Le Nouveau Petit Robert*, 2010, s. 2122. Překlad: Magdaléna Jaroňová. „Radeau servant à la préparation d'un bâtiment près de la flottaison.“)

⁵³ **Ras** (adj.): oholený, vyholený; nakrátko ostříhaný; holý, lysý; širý; hladký; (adv.) velmi krátce.

⁵⁴ **À ras de, au ras de** (prep.): „Těsně nad povrchem, na stejné úrovni. Na hladině, při zemi. Na souši. Hovor. **Au ras de pâquerettes** (adj): vulgární, hrubý, přízemní. (*Le Nouveau Petit Robert*, 2010, s. 2122. Překlad: Magdaléna Jaroňová. „Au plus près de la surface de, au même niveau. Au ras des eaux, du sol. À ras de terre. Loc. fam. Au ras de pâquerettes: peu élevé, grossier, prosaïque.“)

vždy stejná jako v češtině, a na rozdílný způsob deklinace francouzských a českých jmen. Považujeme za užitečné o druhém jmenovaném problému krátce pojednat.

Francouzština při deklinaci substantiv využívá dvou prostředků typických pro analytické jazyky: 1) slovosledu a 2) předložek. V souvislosti s problematikou *étoffement* nás zajímá především druhý jmenovaný prostředek. Šabršula se k této problematice vyjadřuje následovně: „Různé typy transpozic ním ukazují, proč je ve francouzštině – ve srovnání s češtinou – velká hojnost předložek. Kompenzují zčásti morfologické vyjádření pádu, často substantivum s předložkou nacházíme proti českému lokálu a instrumentálu, místo dativu aj., francouzština tedy v těchto případech vyjadřuje ‚syntaktický‘ to, co čeština jakožto jazyk flexivní vyjadřuje morfologicky (Šabršula 1947, s. 175). Považujeme za užitečné uvést případy, kdy se v našem textu čeština a francouzština rozcházejí v užití předložky coby součásti pádového tvaru.

V našem textu jsme se s takovými rozdíly setkali u čtyř ze sedmi pádů:

1) Genitiv:

(1) à cent ans d'intervalle

v intervalu sta let

(2) le goût de l'expérience

smysl zkušenosti

2) Dativ:

(1) je lis *Le Peuple* et le fais lire à mes amis

čtu *Le Peuple* a dávám ho číst mým přátelům

(2) à quoi servirait à Georges Lacombe de tourner plusieurs films

k čemu by bylo Georgesovi Lacombovi točit další filmy

3) Akuzativ:

(1) il joue à la belote

mastí karty

4) Instrumentál:

(1) faite d'eau fraîche

navozená zurčící vodou

(2) Alexandre Astruc présente l'auteur au lecteur en des termes que nous ne

rapporterons pas ici

Alexandre Astruc představuje čtenáři autora slovy, která zde nebudeme opakovat

- (3) le metteur en scène l'a remplacé par un homme préhistorique
režisér ho nahradil pravěkým člověkem
- (4) le jeune homme, incarné par Gérard Philipe avec une mauvaise foi
mladého muže, ztělesněného proradným Gérardem Philipem
- (5) vient d'assommer Basseur avec une pierre
zbrassuje ho kamenem

Deklinace francouzských jmen pomocí předložky odpovídá principu *étoffement*, zde ovšem čeština většinou neumožňuje jiný překlad než pomocí příslušného bezpředložkového pádového tvaru. Jiný postup by v tomto případě nebyl stylistickou alternativou, ale jen překladatelskou chybou.

5.2.2 Étoffement předložky za pomoci infinitivu

Následující příklady z našeho textu ukazují, že překlad francouzského infinitivu u tohoto typu *étoffement* není žádoucí.

- (1) trop grand pour mettre dans la poche
moc velký do kapsy
- (2) à compter au nombre de ses reposants clients
mezi jeho v pokoji odpočívající klienty
- (3) à partir d'une fourchette
podle vidličky
- (4) on va venir me chercher
jdou pro mě

Přestože čeština v prvních dvou případech umožňuje převzít strukturu těchto *étoffement*, výsledné konstrukce by byly v porovnání s výše uvedenými značně neobratné: (1) moc velký na to, abychom jej dali do kapsy; (2) abychom se počítali mezi jeho v pokoji odpočívající klienty. Přestože Vianův styl vykazuje známky

jazykové nepřirozenosti a umělosti, není možné při snaze o jeho reprodukci přistoupit na jednoznačně neobratné konstrukce, které by český příjemce nebyl schopen identifikovat s jejich originálními protějšky. Proto jsme ve výše popsáných dvou případech použili konstrukci bez formálního zapojení *étoffement*.

V příkladech (3) a (4) znovu narážíme na lexikálně ustálená spojení obsahující infinitiv, jejichž doslovné překládání by bylo chybou.

5.2.3 *Étoffement* předložky za pomoci příčestí

Existuje také *étoffement* předložky prostřednictvím příčestí, a to buď příčestí přítomného, nebo příčestí minulého.

Příčestím přítomným se při popisu francouzského jazyka rozumí neměnný slovesný tvar, který se tvoří pomocí koncovky *-ant*. *Francouzská mluvnice* (Hendrich – Radina – Tláškal 2001, s. 410–412) upozorňuje na častou záměnu s přídavným jménem a zdůrazňuje, že na rozdíl od přídavného jména, které vyjadřuje statickou vlastnost, kvalitu či trvalý stav, je příčestí přítomné dynamické, vyjadřuje děj. Zásadním formálním rozdílem je to, že přídavné jméno vyjadřuje kongruenci s dominujícím substantivem, zatímco příčestí přítomné zůstává neměnné.

V následujícím případě jsme příčestí přítomné od slovesa *profiter* (*prospívat, využívat*) – *profitant* (*prospívající, využívající*) – nahradili předložkovým souslovím *vzhledem k*.

(1) profitant de ce que nous y sommes enfermés aussi

vzhledem k tomu, že my jsme v ní uvězněni také

S **příčestím minulým** se ve francouzštině setkáme nejčastěji u složených slovesných tvarů, jichž je součástí. Lze jej ovšem užít také bez pomocného slovesa v trpném významu a u určitých sloves může příčestí minulé vyjadřovat také stav. V obou naposledy jmenovaných případech se příčestí minulé formálně chová jako přídavné jméno v přívlastku a vyjadřuje kongruenci s dominujícím substantivem. (Hendrich – Radina – Tláškal 2001, s. 414–418)

V následujícím případě jsme přičestí přítomné od slovesa *voir* (*vidět*) – *vu* (*viděný*) – nahradili opět předložkovým souslovím *vzhladem k*.

(1) vu leur durée

vzhladem k délce jejich trvání

5.2.4 Étoffement předložky za pomoci přechodníku

Francouzský přechodník je dvojitý, přítomný a minulý. Přítomný přechodník ve shodě s češtinou vyjadřuje současnost a minulý předčasnost. Rozdíl je ovšem ve frekvenci užití a ve vnímání těchto slovesných tvarů uživateli jazyka. Francouzské přechodníky jsou na rozdíl od těch českých běžným jevem nejen v psaném, ale také v mluveném jazyce. Nepatří mezi knižní tvary, jako je tomu u přechodníků českých, naopak jejich tvoření⁵⁵ a používání patří mezi základní jazykové dovednosti Francouzů.

V níže uvedeném příkladě nacházíme přechodník přítomný od slovesa *dire* (*řici*) – *en disant* (*řka*) vytvořený pomocí přičestí přítomného a předložky *en*.

V našem překladu jsme se uchýlili k nahrazení přechodníku předložkou, přestože by původní přechodníková konstrukce byla adekvátní specifickému stylu *Lhářových sloupků*. Vedl nás k tomu základní požadavek srozumitelnosti překladu. Daný příklad je součástí pro češtinu syntakticky velmi komplikované pasáže, a tak jsme se rozhodli pro kratší a obsahově hutnější vyjádření.

(1) en lui disant des mensonges

pomocí lží

⁵⁵ Francouzské přechodníky mají jeden tvar pro oba rody a obě čísla.

5.2.5 Étoffement jiných slovních druhů

Práce některých českých (Radina 1977) i zahraničních (Vinay – Darbelnet 1958) romanistů tvrdí, že ve francouzštině najdeme výplňkové konstrukce také u jiných slovních druhů, než jen u předložek. Ve *Lhářových sloupcích* jsou to nejčastěji **ukazovací zájmena**, **vztažná zájmena** a **spojky**. Důvodem, proč v určitých případech tyto slovní druhy nemohou plnit svou syntaktickou funkci samostatně, je buď nedostatečná schopnost deixe v případě ukazovacích zájmen, neschopnost uvozovat vztažnou větu vztahující se k řídicí větě jako celku v případě vztažných zájmen, nebo podobně jako u předložek sémantická prázdnota a nepřesnost v případě spojek.

Čeština podobně jako např. angličtina běžně využívá **ukazovací zájmena** *ten, tento* jako prostředky textové deixe. Pro francouzštinu není tento způsob vyjádření dostatečně explicitní, a tak přistupuje buď k opakování – příklady (3) a (4), nebo k opsání denotátu obecným abstraktním pojmem – příklady (1) a (2).

Náš překlad se z výše popsaných stylistických důvodů snaží částečně zachovat francouzskou explicitnost, proto jsme v příkladech (2) a (4) ponechali původní konstrukce, přestože se nabízejí také jednodušší řešení pomocí ukazovacího zájmena *ten*. Tato potenciální řešení uvádíme v kuzívě pod naším překladem.

(1) aménagé pour cet usage

který si k tomu uzpůsobil

(2) Réduction à 10 du nombre de pages, qui seront amovibles. Cette solution permet de conserver la qualité actuelle du papier.

Snížení počtu stran na 10, strany budou vzájemně zaměnitelné. Toto řešení umožňuje zachovat současnou kvalitu papíru.

Snížení počtu stran na 10, strany budou vzájemně zaměnitelné. To umožňuje zachovat současnou kvalitu papíru.

(3) je suis en train de lire la préface – cette préface est bien plus drôle
čtu předmluvu – je o dost vtipnější

- (4) comme Breffort – ce pauvre Breffort trouve comme ça
jako Breffort – chudák Breffort najde jen tak
jako Breffort – ten chudák najde jen tak

Abstraktní pojmy (*usage/užití, solution/řešení*) typické pro tento typ *étoffement*, označují Vinay a Darbelnet jako *nepravá upřesnění* („fausses précisions“, Vinay – Darbelnet 1958, s. 113)⁵⁶.

U výše uvedených příkladů jsme si mohli vybrat, zda *étoffement* vypustit, či přeložit. V následujícím případě možnost volby nemáme, protože autor dále v textu odkazuje na slovo, které je součástí této výplňkové konstrukce, přesněji na onen výše popsaný abstraktní pojem, v tomto případě slovo *façon*, tedy *způsob*. Proto jsme v zájmu soudržnosti textu museli toto *étoffement* velmi přesně přeložit.

- (5) Malgré quoi, cette façon d'allécher avec un titre prometteur le public ornithologique et héraldiste, dont le lecteur Philippe des *Temps modernes* est un des représentants les plus caractérisés, porte la marque (cette façon, disais-je) d'un esprit dangereusement tourné vers la fraude et, décidons-nous, le mensonge.

Navzdory tomu však způsob, jakým slibný název láká ornitologické a heraldické publikum, jehož typickým představitelem je čtenář *Temps modernes* Philippe, nese známky (ten způsob, ne Philippe) podniku nebezpečně směřujícího k podvodu a, přiznejme si to, také ke lži.

Étoffement **vztažných zájmen** je spojeno se zálibou francouzštiny ve vedlejších vztažných větách. Vedlejší vztažné věty jsou ve francouzštině k řídicí větě připojeny vztažnými zájmeny *qui, que, quoi, lequel, dont*, nebo vztažným příslovcem *où*. V určitých případech však francouzská vztažná zájmena nemohou plnit tuto

⁵⁶ Přestože kanadští lingvisté uvádějí v souvislosti s nedostatečnou deiktickou schopností jen ukazovací zájmena, v našem textu jsme na tentýž problém narazili také u příslovcí. V případě deiktického prostředku *takto* musí francouzština použít *étoffement* stejně jako u ukazovacího zájmena *to*. Na následujícím příkladu chceme demonstrovat zachování výplňkové konstrukce v češtině, přestože se nabízí řešení pomocí deiktického prostředku *takto*:

- (1) généralement, cela se passe de la façon suivante
zpravidla to probíhá následujícím způsobem

připojovací funkci samostatně a je třeba je obohatit o ukazovací zájmeno *ce (to)*, ke kterému se následně vztahuje vztažné zájmeno. Na principu *étoffement* tak vznikají zájmenná sousloví *ce qui, ce que, ce dont, ce à quoi* (Hendrich – Radina – Tláskal 2001, s. 309).

České vztažné věty tuto výplň nepotřebují – příklady (1) až (4), přesto se u příkladu (5) přesvědčíme, že také v češtině lze takovou konstrukci vytvořit. Umožňují to slovesa, která se pojí s nepřímým předmětem.

Poslední příklad (6) ukazuje, jak francouzština a čeština řeší připojení vztažné věty, která se vztahuje k celému obsahu řídicí věty. Zatímco češtině opět stačí vztažné zájmeno, francouzština jej musí znovu posílit pomocí *étoffement* v podobě ukazovacího zájmena *ce*, příp. podstatného jména obecného významu, např. *chose*, tedy věc (Hendrich – Radina – Tláskal 2001, s. 617).

- (1) vous verrez ce qu'il deviendra
uvidíte, co se z něj stane
- (2) il fait tout ce qu'il peut
dělá, co může
- (3) les lecteurs comprendront ce que Jean-Jacques Gautier voulait dire par là
čtenář si domyslí, co tím chtěl Jean-Jacques Gautier říci
- (4) César Exoseptoplix, ce que je crois un pseudonyme
César Exoseptoplix, což je, domnívám se, pseudonym
- (5) il regrettait ce qu'il a fait
litoval toho, co udělal
- (6) et qui est donc un menteur, ce dont je le loue
a je tedy lhář, což jej šlechtí

Posledním slovním druhem, kterému v souvislosti s *étoffement* věnujeme v našem překladu pozornost, jsou **spojky**. Ani ty ve francouzské větě často nemohou fungovat samy o sobě, a tak jsou doplňovány nejrůznějšími pomocnými slovy, v následujících příkladech nejčastěji opět ukazovacím zájmenem *ce*, ale také předložkou *de*, spojkou *que* či dokonce slovesem *être* v určitém tvaru. Níže ukážeme francouzské spojovací výrazy, které jsou na základě principu *étoffement* složeny

z jednoduché spojky a výše uvedených pomocných slov. U příkladů (1) až (3) jsme celou francouzskou výplňkovou konstrukci přeložili jedinou českou spojkou, ale u příkladu (4) jsme se rozhodli ze stylistických důvodů *étoffement* zachovat, přestože jej lze jednoduše nahradit spojkou *když*.

- (1) c'est pourquoi nous tenterons
proto se pokusíme
- (2) jusqu'à ce qu'il abandonne ses droits
dokud se nevzdá svých práv
- (3) profitant de ce que nous y sommes enfermés aussi
vzhledem k tomu, že my jsme v ní uvěznění také
- (4) en un moment où
v momentě, kdy

5.3 Důsledky pro literární překlad

Z pohledu češtiny, která je velmi flexivní a konkrétní jazyk, se *étoffement* jeví jako nadbytečné. Na druhou stranu francouzština, analytický a abstraktní jazyk, je nutně potřebuje, protože některé její předložky, ukazovací a vzažná zájmena či spojky nemohou plnit svou syntaktickou funkci samostatně bez pomoci jednoho nebo více pomocných slov.

Máme za to, že překládání či nepřekládání *étoffement* je třeba podříditi funkčnímu stylu a především potom stylu autorskému. Mechanické překládání *étoffement* v běžném prostě sdělovacím textu by mohlo působit nepatřičně, ale v uměleckém textu nám tyto konstrukce mohou pomoci při napodobování autorského stylu.

Naše analýza francouzských výplňkových konstrukcí v textech Borise Viana je důkazem toho, že u literárního překladu není vyloučeno porušení obecných překladatelských zásad, pokud se tím podaří zachovat individuální styl daného autora. Levý tuto tezi dokládá překladem Charlese Dickense, ve kterém překladatel zachoval oblíbený dobový stylistický prostředek, a zdánlivě se tak prohřešil proti překladatelské zásadě nearchaizovat. Tento dobový stylistický prostředek však

vhodně korespondoval s dickensovským patosem a sentimentalitou, a proto jej překladatel reprodukoval (Levý 2012, s. 84).

Podobný střet zájmů, konkrétně zásady přirozenosti překladu a jazykově nepřirozeného stylu autora, konstatujeme také v případě *Lhářových sloupků*. Proto jsme v některých případech zachovali francouzské výplňkové konstrukce, které by bylo záhodno v jiném než uměleckém textu přeložit českým ukazovacím zájmenem nebo spojkou, aniž bychom ovšem překročili hranici únosnosti.

6 Jazyková hra

Levý upozorňuje, že podle Otokara Fischera je překlad činností nacházející se na pomezí vědy a umění (Levý 2012, s. 78). Na základě toho pak můžeme teorii překladu považovat za lingvistickou nebo literárněvědnou disciplínu: „Do kompetence jazykovědy patří srovnávací zkoumání jazykových systémů; znalost jeho výsledků je samozřejmým předpokladem překladatelovy řemeslné výzbroje. Hledání jazykových ekvivalentů sice zabírá největší část překladatelovy práce, ale nevyčerpává ji: do oblasti umění patří právě ty momenty jeho činnosti, které se nedají redukovat na praktickou aplikaci srovnávací gramatiky a stylistiky – kritický odhad, jak budou hodnoty díla působit ve vztahu k životní problematice překladatelova prostředí, volba interpretačního stanoviska, přetransponování uměleckých skutečností v něm zobrazených i jeho stylistických rovin do nového kulturního prostředí a jazyka atd.; právě tímto poměrem dvou různých konkretizací téhož díla, podvojnou strukturou přeloženého díla, jeho funkcí v národní kultuře apod. se zabývá literární věda“ (Levý 2012, s. 78).

Překlad coby umění je pak podle Levého uměním reprodukčním, paradoxně ovšem využívá postupů původně tvůrčích. Tím je určena norma ideálního překladu: překladatel má za úkol vytvořit co nejvěrnější reprodukci za pomoci co nejkreativnějších postupů. Odchýlením se od této normy, a tedy porušením zásad dobrého překladu se pak rozumí netvůrčí překlad, který špatně tlumočí podstatu a charakter originálu. Tento moment překladatelovy práce zdůrazňuje také Fišer

(Fišer 2009, s. 31), když tvrdí, že k vytvoření úspěšného translátu je třeba nejen odborné kompetence, ale také kreativity – k té by měli být podle něj studenti překladatelství soustavně vedeni. Dále klasifikuje základní případy využití tvůrčího potenciálu překladatele: 1) věcná chyba ve výchozím textu, 2) entita (předmět, idea, činnost atd.), která v cílové kultuře neexistuje, 3) stylistické prvky umělecké literatury (pragmatická složka textu – překlad je součástí komunikace). Integrace překladu do domácí kultury je možná jen díky kreativitě překladatele. S tím však vyvstává otázka vhodnosti či nevhodnosti míry uplatněné tvořivosti. Zde již překladatel musí spoléhat jen na svůj vlastní úsudek: „Musí vědět, kdy **smí** a kdy **musí** pracovat tvořivě, aniž by byl osočován z nepřesnosti, neobornosti, neznalosti a nekompetentnosti“ (Fišer 2009, s. 20). Tuto zásadu je třeba mít na paměti jak při vytváření překladového díla jako celku, tak při práci s konkrétními jednotlivostmi.

U Viana jsou takovými typickými detaily, které se významně podílejí na celkovém dojmu z textu, slovní hříčky. Rozpor reprodukovatosti a tvořivosti je u nich velmi výrazný, neboť každá slovní hříčka má v textu svou jedinečnou funkci, kterou je nutno zachovat, na druhou stranu nás ale odlišné formální prostředky výchozího a cílového jazyka nutí zapojit v maximální míře naši kreativitu. V následujících podkapitolách uvedeme nejvýraznější slovní hříčky, se kterými jsme se v textu setkali, pokusíme se popsat jejich podstatu a přiblížit naše postupy při jejich převádění.

6.1 Slovní hříčky na základě vlastních jmen

Podle toho, jakého typu daná slovní hříčka je, nám pak při překladu činí větší či menší obtíže. Nejjednodušším případem bylo autorovo kombinování a komolení jmen tří významných osobností francouzské literatury a filozofie. Ze jmen Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir a Maurice Merleau-Ponty vzniká hned šest nových postav: *Merloir de Beauvartre*, *Pontartre de Merlebeauvy*, *Sarvoir de Perteaumilon*, *Beaupont de Sarmertrelepy*, *Pontbeaumerle de Savoirtre*, *Merboitre*

*de Ponteausavoir*⁵⁷. Dodejme jen, že jazyková hra má v tomto případě pouze formální rozměr. Takto vzniklé zkomoleniny nezískávají žádné nové sémantické významy, snad jen kromě posledních dvou ve výčtu, u nichž zakomponování francouzského slovesa *savoir* (infinitivní tvar), tedy *vědět, umět, znát*, může do jisté míry odkazovat ke spisovatelské a vědecké profesi původních tří osob. V tomto případě by byl jakýkoliv pokus o převedení slovní hříčky zbytečný.

Ne tak u zkomoleniny dalšího známého francouzského jména: spisovatel a politik André Malraux je autorem přejmenován na *Andruche Malenpoinga*. Křestní jméno *André* je doplněno o část kořene slova *cruche*, tedy džbán, ale také hlupák či popleta. Vzniká tak nové jméno vyvolávající určité despektivní konotace. Francouzskému jménu *André* odpovídá české *Ondřej*, a tak jsme se uchýlili k tzv. *kulturní transplantaci* (Knittlová 2010, s. 28) a použili jeho familiární formu *Ondra*. Příjmení *Malraux* je pak modifikováno tak, že vysloveno francouzsky zní úplně stejně jako adjektivum *mal-en-point*, tedy člověk, který má nějaké problémy. A tak vzniklo příjmení *Maléřník*. Stejně jako autor originálu jsme i my vytvořili neologismus. Využili jsme k tomu slovotvorný postup pro češtinu charakteristický – derivaci, stejně jako autor originálu využil postupu typického pro francouzštinu – kompozice. Je nutno podotknout, že rozklíčovat tuto slovní hříčku je obtížné nejen pro českého čtenáře, ale také pro rodilého mluvčího bez hlubších znalostí francouzských dějin a literatury. Tím spíše jsme se v tomto případě uchýlili ke stručné vysvětlivce⁵⁸. Levý upozorňuje na to, že britský lingvista John C. Catford v polovině dvacátého století rozdělil překlady na totální a omezené podle množství jazykových vrstev, které překládáme. Můžeme lineárně překládat pouze zvukovou či pouze sémantickou rovinu, ale také můžeme funkčně zapojit ostatní jazykové plány, pokud je to možné. Je pochopitelné, že především v oblasti vlastních jmen jsou totální překlady opravdu vzácné. Ve většině případů se pak musí překladatel rozhodnout, které rovině dá přednost (Levý 2012, s. 28).

⁵⁷ Stejný postup Vian použil také ve svém románu *Pěna dní* (1947), kde z Jeana-Paula Sartra udělal Jeana-Sol Partra.

⁵⁸ Musíme přiznat, že v textu se objevilo také několik smyšlených jmen, u nichž nejsme schopni určit, co autora k jejich vytvoření motivovalo. Jsou to *Onfre Tartamouille*, *Barbiton de Monsoupirail* a *César Exoseptoplix*. Pokud se jedná o Vianovy tolik oblíbené zkomoleniny jmen známých osobností, nepodařilo se nám zjistit jakých. Je ovšem dost dobře možné, že máme co do činění se zcela imaginárními postavami bez jakéhokoliv odkazu do reality, a jejich jména jsou tedy čistě formální hrou.

V dalších dvou případech autor ve své jazykové hře opět vychází z vlastních jmen osob, tentokrát ovšem využívá shody jejich zvukové nebo i písemné podoby s podstatným jménem obecným. Francouzské jméno *Pierre* (český překladový protějšek *Petr*) zároveň znamená *kámen* či *skála*. Autor v dané pasáži popisuje, kterak režisér ve filmu nechá herce Pierra Brasseura rozbít si hlavu o kámen: „...vient d'assomer Brasseur avec une pierre...“ (Vian 2010, s. 17), což vzápětí samotný Vian označí za lacinou slovní hříčku: „...pour faire un jeu de mots facile...“ (Vian 2010, s. 17). V tomto případě se překladatel potýká hned se třemi překážkami: 1) součástí slovní hříčky je jméno konkrétní historické osoby, která je navíc důležitá pro soudržnost celého textu, 2) slovní hříčka odkazuje na specifickou scénu úderu kamenem do hlavy a 3) autor sám na ni v textu odkazuje. Z těchto důvodů jsou nám zapovězeny některé běžně používané postupy, např. záměna vlastního jména, kompenzování slovní hříčky na jiném místě v textu či u jiného vlastního jména, nebo dokonce její úplné vypuštění. Naše řešení tentokrát není příliš obratné, splňuje ale výše popsané požadavky a zároveň usiluje o co neplynulejší a češtině nejpřirozenější konstrukci: „...jako by mu nestačilo, že během filmu Brasseurovi zlomil nohu, ho ještě zbrassuje kamenem a nahrává nám tím na neumělou slovní hříčku.“ Na rozdíl od Viana jsme jako základ použili hercovo příjmení a jeho spojením se slovesem *zrasovat* jsme vytvořili nové slovo *zbrassovat*, respektive vazbu *zbrassovat někoho kamenem*. S vědomím toho, že naše řešení ani zdaleka nedosahuje přirozenosti či, řečeno autorovými slovy, lacinosti originální hříčky, pozměnili jsme také autorův komentář.

Poslední ze skupiny slovních hříček, které vycházejí z vlastních jmen, je neméně komplikovaná. Autor využil homofonie jména *Christ*⁵⁹, tedy *Kristus*, a slova *cri*, tedy *výkřik*: „...il est mort sans pousser un Christ...“ (Vian 2010, s. 36), což znamená: *zemřel, aniž vydal jediný výkřik/jediného Krista*. Možnosti převodu této slovní hříčky jsou taktéž omezeny kontextem, jelikož autor na ni vzápětí navazuje: „Ne tak Geneviève Tabouisová, ale u ní to bylo hlavně kvůli Bozonovi-Verdurazovi, kteří poslouchali za dveřmi: Verduraz je starý dobrý auvergnský katolík; nechtěla přijít

⁵⁹ Výslovnost jména *Christ* je ve francouzštině dvojitá a závisí na tom, zda se vyskytuje samostatně, nebo jako součást jména *Jésus Christ*. V prvním případě se jméno vyslovuje celé včetně konsonantického spojení *-st* na konci, tedy [krist]. Ve druhém případě se konsonanty nevyslovují a říkáme tedy [žezükri].

o místo.“ Ani zde se nám nepodařilo dosáhnout lehkosti a vtipu originální hříčky. Pokusili jsme se alespoň najít slovo, které by v sobě neslo sémantický význam *výkřiku* či *zvolání* a zároveň vyvolávalo určité křesťanské konotace. Takové slovo jsme nenašli, a tak jsme spojením hebrejského provolání *haleluja* a českého slovesného podstatného jména *halekání* vytvořili neologismus *halelujakání*.

V jednom případě jsme se převodu slovní hříčky na základě vlastního jména museli vzdát: Lhář v jednom ze svých sloupků vyjmenovává knihy, které přicházejí do redakce *Temps modernes* s věnováním konkrétním osobám, ale nikdy se k nim nedostanou a končí na polici nečtených knih. Jednou z nich je *Láska* od Vasilije Grossmanna, překlad z ruštiny. Lhář k tomu dodává: „...bez věnování; to je ale sprosták, ten Grossmann“. Vtip spočívá v tom, že ve jméně *Grossmann* je obsaženo francouzské slovo *gros*, tedy *hrubý*. V češtině slovo Grossmann žádnou podobnou konotaci nevyvolává, takže pokud jméno v překladu musíme zachovat nezměněné, jelikož se jedná o skutečnou historickou osobnost (dle Levého tzv. invariabilní sdělení), podobný efekt v češtině nikdy nemůže nastat.

6.2 Slovní hříčky s kulturními aluzemi

Podobné omezení jako zapojení vlastního jména představuje při převodu slovní hříčky odkaz na kulturní, společenskou, historickou či jinou skutečnost. Pokud se navíc jedná o jev kulturně podmíněný zemí originálu a na mezinárodní úrovni ne příliš známý, neobejde se ani sebelepší řešení bez vysvětlivky. Tak je tomu i u dvou slovních hříček tohoto typu v našem textu.

U první z nich autor modifikuje metaforu *eau de rose*, doslova *růžová voda*, kterou Francouzi běžně používají se stejnou platností jako my spojení *slabý odvar*. Tato metafora se objevuje ve Lhářově fiktivní citaci básníka Louise Aragona, je ovšem rozšířená o další květinu – *rýt*, latinsky i francouzsky *reseda*, a tím nás odkazuje ke skutečné alegorické básni zmíněného básníka *La Rose et le Réséda* (1943), která měla za okupace Francie morálně povzbudit odbojáře a přispět k jejich sjednocení. V překladu jsme zkonstruovali metaforu stejným způsobem, jakým ji vytvořil autor, tedy *slabý odvar z růže a rezedy*, a připojili jsme krátké vysvětlení. Jen tak je čtenář bez podrobnější znalosti francouzské poezie schopen pochopit smysl této hříčky.

Totéž platí pro druhý případ slovní hříčky s kulturní aluzí, mimochodem velmi nenápadné a o to rafinovanější. Lhář uvržený do vězení vypráví, kterak mu Maurice Schumann, ještě než zemřel, dal rozhřešení a napít mešního vína, francouzsky *vin de messe*. Slovo *messe*, tedy *mše*, se píše s němým -e na konci, autor je zde ale záměrně píše bez tohoto -e. Takové slovo ve francouzštině neexistuje, našli bychom jej ale v angličtině: *mess*, tedy *nepořádek* či *chaos*. Autor, známý svou výbornou znalostí angličtiny, touto dehonestující záměnou vytváří slovní spojení, které odkazuje nejen k odbojové činnosti Maurice Schumanna v Londýně, ale také k jeho konverzi od judaismu ke katolictví. V překladu se nám podařilo vytvořit slovní hříčku na stejném principu: novotvar *mashní víno* vznikl zapojením anglického slova *mash*, tedy *mačkat*, *drtit* nebo *kaše*, *šlichta*. V jazykové rovině se nám podařilo hříčku dobře zachovat, pragmatická stránka věci se však neobešla bez příslušného vysvětlení českému čtenáři.

V jednom případě se nám nepodařilo slovní hříčku s kulturní aluzí interpretovat a tím pádem ani náležitě převést do češtiny. „...Herriot Edouard, 11. května 1924 odsouzený mazametským soudem za ohrožování mravnosti, který od té doby svedl na scestí a pozřel 9 horníků a jejich dětí...“ Klíčovým je zde slovo *horník*, francouzsky *mineur*, což ovšem znamená také *nezletilý*. V souvislosti s daným politikem není známá žádná aféra se zneužíváním nezletilých ani žádná událost typu vzpoura horníků apod. Není vyloučeno ani to, že tato hříčka na žádnou skutečnost neodkazuje a že autor jen dostal svému jménu a čtenářům lže, respektive vytváří svůj vlastní fikční svět. A tak jsme v tomto případě českého čtenáře ochudili o slovní hříčku na základě polysémie slova *mineur* a na interpretační rovině jsme jej nechali tápat bez vysvětlení stejně jako autor čtenáře francouzského.

6.3 Slovní hříčky ostatní

Pokud není překladatelův výběr slov omezen vlastními jmény ani kulturními aluzemi, je šance na vytvoření vtipné hříčky větší. V následujícím případě se nabízí hned několik možností převodu: autor navrhuje různé podivné vůně pro obálku literárního časopisu a vedle připáleného chleba, zmoklého psa či klínu nymfy uvádí také slova *seringa* a *seringue*, tedy *pustoryl* čili *jasmín* a *injekční stříkačka*. Vtip tedy

spočívá v uvedení ve výčtu za sebou slova stejně nebo velmi podobně znějící, přičemž jedno z nich ukrývá sladce vonící květinu a druhé objekt spojený s nemocničním prostředím. A tak jsme v překladu použili *sléz* a *slezinu*.

Na další slovní hříčku tohoto typu narazíme v pasáži, kde autor popisuje živoření Edith Piaf⁶⁰ v době, když ještě nebyla slavnou zpěvačkou, ale prostou švadlenou v malé krejčovské dílně, kde pracovala nepovšimnutá spolu s dalšími dívkami, které jí říkaly Didi: „...Didi comme l'avaient surnommée ses compagnes dans l'atelier de coutures rabattues où elle fit ses pénibles débuts...“ (Vian 2010, s. 22). Zde je důležité spojení *atelier de couture*, tedy krejčovská dílna, doslovně *dílina šití*. Slovo *couture* se v tomto spojení vyskytuje v singulárové formě, tedy bez koncového -s, autor jej ale záměrně uvádí v plurálu, aby dosáhl stejných mluvnických kategorií jako u slova *compagnes*, tedy spolupracovnice. Výrazy *coutures* i *compagnes* jsou oba ženského rodu a plurálového tvaru, takže dochází ke dvojí možné shodě s adjektivem *rabattues*⁶¹, taktéž s ženskou plurálovou koncovkou. Ze sémantického i syntaktického hlediska je přirozenější v pořadí druhé syntagma, tj. *coutures rabattues*. Jedná se o ustálené spojení označující specifický druh stehu. Druhá možnost je ale také sémanticky i syntakticky správná a dává vzniknout spojení *compagnes rabattues*, tedy *skryté*⁶² *spolupracovnice*. Při převodu bylo tedy třeba najít vhodné adjektivum, jehož primární význam by souvisel s krejčovstvím a přenesený význam by zároveň vyjadřoval uzavřenost či odtrženost od světa. Čeština nám nabídla slovo *zašitý*: „...Didi, jak jí přezdívaly její spolupracovnice zašité v krejčovské dílně, kde prožila své strastiplné začátky...“ Tuto komplikovanou slovní hříčku se nám sice podařilo zachovat jen částečně⁶³, důležité ale je, že pasáž zní v češtině přirozeně.

Poslední slovní hříčka, ke které se v této kapitole vyjádříme, spočívá v kombinaci názvu starobylé francouzské společenské hry *trou-madame* a frazému *jouer à la madame*, tedy *dělat ze sebe fajnovku*. Vian tuto slovní hříčku zapojuje v následující

⁶⁰ Příjmení francouzské šansoniérky Edith Piaf (1915–1963) jsme se rozhodli v českém překladu nepřechylovat, jelikož je nepřechýlená varianta v našem prostředí příliš vžitá. Ostatní ženská příjmení důsledně přechylujeme.

⁶¹ Základní postavení adjektiv ve francouzštině je v postpozici, tudíž i syntakticky jsou obě možnosti správné.

⁶² Deverbativní adjektivum *rabattu* v tomto spojení nabývá přeneseného významu *uzavřený před světem, skrytý očím veřejnosti*.

věť: „Pendant ce temps, sur scène, Jean Marais et Edwige Feuillère jouent au trou-madame avec beaucoup de distinction et d'aisance...” (Vian 2010, s. 58). S cílem zachovat oba sémantické významy v jednom spojení jsme se rozhodli pro překlad pomocí konstrukce *hrát dámičku*: „Mezitím na scéně Jean Marais a Edwige Feuillèrová hrají velmi vznešeně a nenuceně dámičku.“⁶⁴

6.4 Důsledky pro literární překlad

Slovní hříčky jsou charakteristickým rysem uměleckého textu, který překladatelům často komplikuje práci. Při snaze o jejich vyjádření v cílovém jazyce je třeba s textem nakládat tvořivě, ovšem nesmíme zapomínat, že při překládání má kreativita své hranice. Zachování všech rovin, které daná slovní hříčka má, je ne vždy dosažitelným cílem, zato srozumitelnost a přirozenost jsou pro vhodné převedení slovní hříčky podmínkou. K tomu nám nejčastěji pomůže princip tzv. *funkční kompenzace*, kdy v cílovém jazyce vybíráme prvky formálně i sémanticky odlišné od těch výchozích, které ale v daném kontextu plní tutéž funkci. Ve výše popsaných případech jsme tímto způsobem nahradili např. dvojici slov *seringa – seringue* (*jasmín – injekční stříkačka*) dvojicí *sléz – slezina*.

Tento princip ovšem nelze použít v případech, kdy slovní hříčky vycházejí z vlastních jmen skutečných historických osobností nebo z aluzí na určitý kulturní fenomén, protože zde je třeba zachovat sémantickou složku, aby nebyla narušena obsahová soudržnost textu. U těchto slovních hříček jsme použili různé překladatelské postupy, ovšem ve většině případů jsme byli nuceni vlastní řešení podpořit explicitací v podobě poznámky pod čarou.

⁶⁴ Tento příklad jsme nezařadili do skupiny slovních hříček s kulturními aluzemi, přestože odkaz na francouzskou společenskou hru lze považovat za kulturní aluzi. Rozhodli jsme se tak proto, že v tomto případě lze poměrně jednoduše daný kulturní fenomén nahradit jevem se stejnou funkcí v cílové kultuře, aniž by tento evokoval nechtěné souvislosti s českým prostředím. Takový postup nebyl u příkladů uvedených v podkap. 6.2 možný.

7 Francouzsko-česká interkulturní pragmatika

„Od 80. let přichází do teorie překladu nová vlna, nová orientace spíše na kulturní než na jazykový transfer, překlad se chápe spíše jako komunikativní záležitost než jako proces překódování, orientace směřuje spíše k funkci cílového textu, který se nepovažuje za izolovaný jazykový útvar“ (Knittlová 2010, s. 14).

V této souvislosti je třeba podotknout, že díla různých autorů jsou různou měrou spjata více s obsahovou stránkou a jiná s umělecko-jazykovou vytříbeností. Může se tedy stát, že některý autor je nepřeložitelný kvůli tomu, že hojně využívá specifika svého mateřského jazyka, je ale stejně pravděpodobné, že překlad znemožní ideová stránka díla příliš spjatá s domácím prostředím. Překladatel při své práci nesmí zapomenout na budoucího čtenáře svého překladu, který s největší pravděpodobností nemá znalosti jazyka originálu ani reálií daného národa, a tomu svůj text přizpůsobit.

Překlad je ve výsledku vnímán širokou veřejností jako součást národní literatury psané českým jazykem, zároveň však plní informativní funkci, přibližuje čtenářům přinejmenším slovesnou kulturu národa, v jehož prostředí originální dílo vzniklo. Překladatel se pak musí neustále rozhodovat, na kterou z těchto dvou složek překladu se více zaměří.

K jazykovým specifikům originálu tedy přistupují národní a dobové souvislosti, které je třeba v překladu také jistým způsobem vyjádřit. Takto byla čeština obohacena například o slova jako *rikša* či *tomahavk*. Při zvažování, které typické národní rysy dané země zachovat a které obětovat přirozenosti výsledného překladu, je jediným ukazatelem konečný vnímatel, tedy český čtenář, jehož presupozici, tj. schopnosti a znalosti, je třeba mít stále na paměti.

7.1 Bezekvivalentní lexikum

Při překládání textů různého druhu se běžně setkáváme se slovy, jejichž lexikální význam odkazuje k jevu výchozí kultury, v kultuře cílové ale neexistuje. Jsou to jevy známé celé dané společnosti bez ohledu na teritoriální, sociální či profesní

rozvrstvení. Jsou ovšem také pevně svázané s danou kulturou, tudíž zůstávají pro cizince neznalého této kultury záhadou. V běžném překladovém slovníku bychom jejich význam hledali marně. Knittlová uvádí, že L. S. Barducharov takové lexikum označuje jako **bezekvivalentní** a A. D. Švejcar hovoří o tzv. nulové sémantické korespondenci (Knittlová 2010, s. 12).

7.1.1 Apelativa

V našem textu jsme na taková slova také narazili. Konkrétně je to *belote*, oblíbená francouzská karetní hra podobná mariáši, *trou-madame*, starobylá francouzská společenská hra, a *balle*, nespisovný familiární výraz pro jednotku francouzské měny (v době vzniku originálu to byly franky, používá se ale dodnes pro eura nebo centimy), podobně jako třeba *kačky* pro české koruny. Tato slova fungují v textu tak, že ve čtenáři vyvolávají určité konotace a dotvářejí tak ucelenou představu o hlavním fenoménu, který chce autor podtrhnout. Tak např. při popisu starého generála a válečného vysloužilce, který hraje *belote* a kterému smrdí nohy, je důležitější onen atribut hráčství, než jestli známe pravidla dané karetní hry. Proto se v překladu uchylujeme k zobecnění a hru *belote*, která v českém prostředí není známá, nahrazujeme prostým spojením „mastí karty“.

V případě společenské hry *trou-madame* jsme daný fenomén nahradili v českém prostředí známější hrou *dáma*. Podařilo se nám tak zachovat nejen kulturní funkci, ale v tomto případě také slovní hříčku, jejíž princip je popsán v podkap. 6.3.

Přestože jsme ve výše uvedených případech nahradili francouzské reálie reáliemi pro českého čtenáře bližšími, ani jednou se nejednalo o jev typicky český či s českým prostředím úzce spjatý. Na druhou stranu při překladu výrazu pro francouzské franky *balles* se nabízí pouze různá podobně familiární označení českých korun, na což ovšem nemůžeme přistoupit, chceme-li čtenáři zachovat povědomí o tom, že čte překladovou literaturu založenou na cizí kulturní bázi. Vzhledem k tomu, že u nás žádný podobný nespisovný běžně používaný výraz pro měnovou jednotku neexistuje, bylo by velmi obtížné najít přijatelné řešení. Nám ale v tomto případě nahrál kontext: v dané pasáži autor hovoří o *soixantes balles*, tedy o šedesáti „francích“, takže můžeme použít český nespisovný výraz pro deset korun „pětka“.

Naše překladové řešení tedy zní „šest pětetek“. Tím jsme se vyhnuli frankům i korunám, význam spojení jsme ale zachovali.

7.1.2 Propria

Specifickou skupinou bezekvivalentního lexika jsou toponyma (Vendée, Paris, rue Mouffetard, rue Coq-Héron, rue Croix-des-Petits-Champs, Auvergne, Lyon, rue Monsieur-le-Prince, Île-de-la-Cité, Tende, Brige, avenue de la Porte-Brunet, Saint-Aubin-les-Vertueux), názvy francouzských časopisů (Les Temps modernes, Le Monde, Paris-Presse, Le Peuple, Témoignage chrétien, La Vérité, L'Humanité, Le Canard enchaîné, Le Phare de la Blanchisserie, Robinson, Le Journal de Mickey, Paris-Magazine, Action), institucí (Discina, Printemps, Club de Passy, Gallimard, Bozon-Verduraz, tribunal de Mazamet, Académie des Sciences, France Combattante, Banque de Paris et des Pays-Bas, Ursulines de Florence, Afnor, Corps des Evêques de France, Académie, théâtre Hébertot, théâtre des Deux-Anes, éditions L. G. T., Syndicat des Sonneurs de Cloches de la Région Parisienne, Amicale Lyonnaise des Porte-Bières, P. T. T.), politických stran (C. G. T., Parti Socialiste, G. Q. G.), monumentů (Fontaine des Innocents), měn (franc), státních svátků (Armistice).

Při převodu takových slov jsme postupovali různě, vzhledem k charakteru textu jsme se ovšem nezřídka museli uchýlit k přidání informací, tj. k vysvětlení vně textu (poznámka pod čarou) či uvnitř textu (zakomponování dodatečné informace přímo do dané pasáže, např. v obchodním domě Printemps). Některé jevy nebylo třeba vysvětlovat, protože a) jsou všeobecně známé také v českém prostředí (Le Monde, franc), nebo b) lze jejich význam vyrozumět z kontextu (čtu Le Peuple).

Tím však pragmatická rekonstrukce nekončí. U každého takového slova je třeba zjistit, jestli existuje jeho české jméno, resp. český překlad daného názvu. Pokud ano, použijeme jej jen v případě, že se jedná o dostatečně vžitý ekvivalent (např. Académie des Sciences/Akademie věd, P. C./Komunistická strana, Paris/Paříž, franc/frank, Fontaine des Innocents/Fontána Neviňátek). V opačném případě raději ponecháme originální název, terminologií Herveye a Higginse (Hervey – Higgins 1997, s. 30) tzv. *exotismus* (např. Les Temps modernes, Printemps). Pokud

počeštěný název neexistuje, máme několik možností: a) použít nezměněný originální francouzský název (např. L'Humanité, Vendée), b) originální francouzský název počeštit (např. Club de Passy/klub Passy), c) převést sémantický význam a doslovným překladem vytvořit nové české jméno čili *kalk* (např. Témoignage chrétien/Křesťanské svědectví, théâtre des Deux-Anes/Divadlo U Dvou oslů, Saint-Aubin-les-Vertueux/Svatý Albín Ctnostný), d) modifikovat sémantickou složku a vytvořit český název podle českých konvencí (např. P. T. T. – Poste, télégraphe et téléphone/P. T. S. – Poštovní a telefonické služby, Armistice/Den příměří první světové války, Amicale Lyonnaise des Porte-Bières/Sdružení lyonských nosičů), čímž vznikne tzv. *komunikativní překlad* (Knittlová 2010, s. 29).

7.1.3 Jazykové konvence

Do oblasti pragmatiky překladu náleží také jazykové společenské konvence. V různých kulturách se s tímž komunikačním záměrem užívá různých pozdravů, oslovení, konverzačních obrátů atd. Ani zde nemůžeme doslovně překládat výrazy, které by vzhledem ke komunikační situaci v cílovém textu působily nepatřičně. České a francouzské jazykové společenství jsou si svými komunikačními návyky dostatečně blízké na to, aby při převodu mezi těmito jazyky nedocházelo k větším nesrovnalostem či dokonce nedorozuměním. Přesto se ale čas od času s chybným převedením některých formulací setkáme, často se chybuje např. při překládání francouzského přání hezkého dne *Bonne journée!* (v závěru rozhovoru) jako *Dobrá den!* nebo oslovení *Monsieur!*, které samo o sobě na rozdíl od českého *Pane!* běžně vyjadřuje nejrůznější komunikační záměry (kromě prostého oslovení také omluvu, dotaz, odpověď na pozdrav, pozdrav při odchodu, zdvořilé odbytí, výhrůžku, prosbu), a Francouzi jej používají mnohem častěji než Češi, mimo jiné také proto, aby obohatili příliš strohou větu (Radina 1977, s. 208, 220).

V našem textu jsme se s touto problematikou také setkali. Lhářem popisovaná komunikační situace je následující: respektovaný vedoucí literárního časopisu žádá svého podřízeného, aby seškrtnal jistý článek, a při tom jej oslovuje *mon petit Machin*, tedy doslova *můj malý Machine*. Jazykové konvence v českém prostředí zde vyžadují jinou formulaci než v prostředí francouzském, a tak jsme se onen záměr

vyjádřit jistou povýšenost a blahosklonnost obsaženou v tomto francouzském spojení pokusili vyvolat slovy *Machine, můj milý*. V tomtéž článku jsme dále u familiárního oslovení *mon cher Onfre*, tedy doslova *můj drahý Onfre*, vynechali přivlastňovací zájmeno *můj*. Vedly nás k tomu dva důvody: 1) oslovení *drahý* má v češtině samo o sobě dostatečně familiární charakter a 2) francouzština (podobně jako např. angličtina) má obecně mnohem vyšší frekvenci užití přivlastňovacích zájmen než čeština, takže pokud se chceme vyhnout jejich nadužívání, musíme je v mnoha případech při překládání vynechat.

V souvislosti s pragmatikou překladu hovoří Otomar Radina o tzv. **mimologickém rázu jazyka** (Radina 1977, s. 220). Konvenčnost jazyka a nemotivovanost jazykových znaků má za následek taková pojmenování jako např. *bílá káva* a *bílé víno*, třebaže skutečná barva obou nápojů rozhodně stejná není. Na jazyk nelze uplatňovat přísně logická pravidla. „Požadavek logiky bývá vznášen nejen na vlastní, mateřský jazyk, ale velmi často právě na jazyk cizí. To si vysvětlíme tím, že k cizímu jazyku přistupuje obvykle člověk už víceméně dospělý, který má vypracované určité vidění skutečnosti, a navíc k tomuto jazyku přistupuje zvnějšku. Je však třeba si uvědomit, že přirozený jazyk není matematická, logická konstrukce ani intelektuální hra s přesnými pravidly, nýbrž že to je nástroj myšlení a dorozumění, který budovaly a budují celé generace nejrůznějších lidí“ (Radina 1977, s. 220).

Jevů, které Češi a Francouzi vidí a pojmenovávají jinak, je nepřeberné množství, mezi ty nejvýraznější patří právě spojení obsahující názvy barev. V našem textu jsme narazili na *violet de méthyle*, tedy *metylénovou fialovou*, kterou ale Češi znají jako *metylénovou modř*. Důkazy o rozdílném vnímání skutečnosti najdeme také v rovině časové: když Lhář hovoří o časových údobích *huit jours* a *quinze jours*, tedy *osm dní* a *patnáct dní*, má na mysli obyčejný český týden o *sedmi dnech* a dva týdny, kterými rozumíme *čtrnáct dní*. Fyzikální měření času je pochopitelně ve Francii stejné jako u nás, jen historicky dané vnímání těchto časových údobí je odlišné.

S podobnými mezikulturními posuny se překladatel potýká neustále, nejčastěji v rovině frazeologické. Doslovné překládání by zde bylo velkou chybou a v našem případě by mělo za výsledek „patvary“ jako *hygienická role* (*rouleau hygiénique/role toaletního papíru*), *pokladna pomoci* (*caisse de secours/pojišťovna*), *ležatá obálka*

(couverture couchée/potahovaná obálka) nebo *výhoda pochybování* (bénéfice du doute/presumpce neviný).

Výjimkou není ani situace, kdy různé jazyky nahlížejí na tutéž skutečnost z protichůdných úhlů pohledu. Tak např. v našem textu se několikrát objevuje sloveso *parler*, tedy *mluvit* ve spojeních, u nichž bychom v češtině očekávali sloveso *slyšet*:

- (1) la montée quasi miraculeuse de l'étoile de ce Cocteau, dont on reparlera certainement
jako zázrakem stoupající Cocteauova hvězda, o níž ještě určitě uslyšíme

Podným způsobem *Lhář* uvádí slovo *nez*, tedy *nos*, ve spojeních, u kterých čeština používá slovo *oči* nebo *zraky*:

- (2) lèvent le nez vers les cintres
upírají své zraky k provazišti
(3) je lui ai simplement déchiré sous le nez une Constitution
jednoduše jsem mu před očima roztrhal Ústavu

7.2 Důsledky pro literární překlad

Překládání lexika, které je spojeno s výchozí kulturou, vyžaduje schopnost překladatele nahlížet na text očima příjemce, jenž s daným prostředím není podrobně obeznámen. V literárním překladu, u něhož je **estetická funkce** důležitější nebo stejně důležitá jako funkce informativní, není překladatel vždy nucen přesně zachovávat veškeré reálie, na rozdíl od překladu odborného či administrativního.

V případě *Lhářových sloupků* je ovšem míra zachování reálií vysoká, protože tyto jsou často tématem jednotlivých textů. Z tohoto důvodu jsme ponechali slova jako *Temps modernes* či *Humanité*. Na druhou stranu jsme narazili také na jevy obecnějšího charakteru, jejichž existence není vázána jen na francouzské prostředí (např. politické strany, vědecké instituce, pozdravy), a ty jsme přizpůsobili českým konvencím. Při rozhodování mezi zachováním či nahrazením bezekvivalentního

lexika pro nás byla hlavním ukazatelem přirozenost a srozumitelnost v cílovém jazyce i prostředí, a proto jsme také v mnoha případech opatřili daný fenomén explicitací uvnitř nebo vně textu.

Závěr

Tato diplomová práce přináší překlad dvanácti *Lhářových sloupků*, krátkých publicistických textů francouzského spisovatele Borise Viana z let 1946–1947, a lingvisticko-translatologický popis tří vybraných jazykových jevů, které se v daných textech vyskytují.

Naším cílem bylo vypracovat kvalitní překlad doposud do češtiny nepřeložených sloupků, který by byl založen na translatologickém principu *funkční ekvivalence* (Levý 2012), jež lze stručně shrnout tak, že pro každý jev výchozího textu je možné ve struktuře cílového jazyka najít element se stejnou funkcí a se stejným efektem na příjemce. V komentáři jsme se z pohledu této teorie zaměřili na popis tří jevů, u nichž je otázka ekvivalence problematická.

Prvním z nich jsou francouzské výplňkové konstrukce čili *étoffement*, syntaktické specifikum výchozího jazyka, druhým jevem jsou autorovy důmyslné slovní hříčky, nejednou s výraznou kulturní aluzí, a třetím bezekvivalentní lexikum coby důsledek interkulturní pragmatiky překladu. Dokázali jsme, že i tyto jevy lze v češtině vyjádřit, je ovšem třeba v maximální míře zapojit překladatelskou kreativitu a jazykovou vynalézavost. Ačkoli se daný prvek v konečném překladu formálně, ba i sémanticky liší, s originálním protějškem jej pevně spojuje totožná funkce a stejné působení na příjemce.

Lhářovy sloupky jsou ve velké míře vázány na určitý prostor a čas, konkrétně na společenské dění ve Francii v prvních poválečných letech. Proto bylo pro jejich správnou interpretaci a následný překlad zásadní historické ukotvení textů, stanovení autorova záměru a vztahu ke zpracovaným tématům. Dále jsme ve snaze vytvořit stylově soudržný text důsledně a komplexně definovali Vianův autorský styl, neboť jen tak jej bylo možné v překladu reprodukovat. Na základě tohoto rámce jsme poté přistupovali nejen k výše uvedeným vybraným jevům, ale také ke všem ostatním dílčím detailům, na které se v komentáři nedostalo. V souladu s moderním přístupem k překladatelskému procesu jsme tedy uplatnili postup od celku k detailům.

V případě francouzských výplňkových konstrukcí jsme ukázali, jakým způsobem je možno v literárním překladu využít určité specifikum výchozího jazyka, jehož formální stránka se v cílovém jazyce běžně nezachovává, jako jeden ze stylových činitelů.

U slovních hříček, které nejčastěji vycházely buď ze jmen skutečných historických osobností, nebo z aluzí na určitý francouzský kulturní fenomén, jsme použili různé překladatelské postupy podle povahy jednotlivých slovních hříček, ovšem ve většině případů jsme vlastní řešení podpořili explicitací v podobě poznámky pod čarou.

K jazykové originalitě *Lhářových sloupků* se připojuje fakt, že jde o reflexi určitého období v určité společnosti, tudíž je zde výrazně zastoupena bezekvivalentní slovní zásoba. Toto bezekvivalentní lexikum jsme v případě obecných jevů, které jako takové nebyly vázány jen na francouzské prostředí (např. politické strany, vědecké instituce, pozdravy), přizpůsobili českým konvencím ve snaze dosáhnout tzv. *komunikativního překladu* (Knittlová 2010, s. 29), kdežto v případě jevů specificky francouzských (např. měna, významná periodika, toponyma), jsme ponechali daný název coby funkční *exotismus* (Hervey – Higgins, s. 30). Jelikož jsou naše texty tematicky úzce spjaté s výchozí kulturou, preferovali jsme zachování výše zmíněných *exotismů* opatřených vysvětlením v poznámce pod čarou před jejich přílišným převáděním do českého kontextu, abychom nevytvořili nežádoucí iluzi, že mají texty určitou spojitost s naším prostředím. Činili jsme tak ovšem jen do té míry, aby informace zůstala českému příjemci srozumitelná.

Přestože je možno všech dvanáct *Lhářových sloupků* považovat za syntakticky, lexikálně i pragmaticky velmi komplikované texty, za pomoci funkční ekvivalence, příp. funkční kompenzace se nám podařilo vyjádřit převážnou část komplexního sdělení, které Vian pod pseudonymem *Lhář* předával svým čtenářům. Texty Borise Viana jsou pro překladatele opravdovou výzvou, ovšem při použití vhodných *sémanticko-stylisticko-pragmatických* překladatelských postupů (Knittlová 2010) lze vytvořit jejich kvalitní český překlad.

Resumé

The Master's degree thesis includes a Czech translation of twelve short French publicistic texts by Boris Vian with the omnibus title *Chronicles of the Liar* and a translational and linguistic commentary of three selected language phenomena: French Supplementations (étoffement), quibbles and non-equivalent vocabulary. The thesis describes the historical and literary context of the creation of *Chronicles of the Liar* and characterizes the Boris Vian's style. The translation as well as the commentary are based on the theory of functional equivalence, i. e. the ability to find the translation equivalent of every element of the text within the whole language structure, the original and the translated elements can belong to the different language levels.

From the point of view of the equivalence, the selected phenomena are problematical, because there is not any direct translation equivalent in the Czech language. Using the examples from the *Chronicles of the Liar* documents how these phenomena can be compensated.

Anotace

Příjmení a jméno autorky: Jaroňová Magdaléna

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Lhářovy sloupky. Komentovaný překlad publicistické tvorby Borise Viana

Vedoucí: doc. PhDr. Božena Bednaříková, Dr.

Počet znaků: 136 241

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 50

Klíčová slova: překlad, čeština, francouzština, funkční stylová ekvivalence, francouzské výplňkové konstrukce, étoffement, slovní hříčky, bezekvivalentní lexikum, Boris Vian, Lhářovy sloupky

Anotace diplomové práce: Magisterská diplomová práce zahrnuje český překlad dvanácti krátkých francouzských publicistických textů Borise Viana se souhrnným názvem Lhářovy sloupky a translatologicko-lingvistický komentář překladu tří vybraných jazykových jevů: francouzských výplňkových konstrukcí (étoffement), slovních hříček a bezekvivalentního lexika. Práce popisuje historicko-literární kontext vzniku překládaných textů a charakterizuje autorský styl Borise Viana. Překlad i komentář vycházejí z teorie tzv. funkční stylové ekvivalence. Pro dané jevy neexistuje při překladu češtiny přímý ekvivalent. Na příkladech z *Lhářových sloupků* demonstrujeme, jak lze tyto jevy v češtině kompenzovat.

Použitá literatura

- DE BEAUMARCHAIS, J. - P. – COUTY, D. – REY, A. *Dictionnaire des écrivains de langue française (M – Z)*. Paris: Larousse, 2001.
- BOGGIO, P. *Boris Vian*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004.
- BORDWELL, D. – THOMPSONOVÁ, K. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2011, 2. vyd.
- CALDWELL, E. *Tobacco Road*. London: Falcon, 1948.
- COCTEAU, J. *L'Aigle à deux têtes*. Paris: Gallimard, 1947.
- ČECHOVÁ, M. a kol. *Současná česká stylistika*. Praha: ISV, 2003.
- ERISMANN, G. *Cesta francouzského šansonu od středověku po dnešek*. Praha: Supraphon, 1988.
- FERRO, M. *Dějiny Francie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
- FIŠER, Z. *Překlad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno: Host, 2009.
- FRYČER, J. a kol. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*. Praha: Libri, 2002.
- HENDRICH, J. – RADINA, O. – TLÁSKAL, J. *Francouzská mluvnice*. Plzeň: Fraus, 2001, 3. vyd.
- HERVEY, S. – HIGGINS, I. *Thinking Translation*. London: Routledge, 1997.
- CHARDÈRE, B. *Le cinéma français à travers 100 succès*. Paris: Larousse, 2003.
- KNITTLOVÁ, D. a kol. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- KYLOUŠEK, P. *Literární hnutí husarů ve Francii po roce 1945*. Brno: Masarykova univerzita, 2002.
- LAPÁČKOVÁ, N. *Francouzské výplňkové konstrukce (étouffement) jako translátologický a lingvistický problém* (nepublikovaná diplomová práce). České Budějovice 2012.
- LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Miroslav Pošta - Apostrof, 2012, 4. vyd.
- MALBLANC, A. *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris: Didier, 1968.

- SADIE, S. *The new Grove dictionary of music and musicians. Volume 1 (A to Aristotle)*. New York: Grove, 2001, 2. vyd.
- PAVLAKIS, Ch. *The American Music Handbook*. New York: The Free Press, 1974.
- PINEL, V. *Le Siècle du Cinéma*. Paris: Bordas, 1994.
- RADIGUET, R. *Le Diable au corps*. Paris: Librairie Générale Française, 1987.
- RADINA, O. *Francouzština a čeština, systémové srovnání dvou jazyků*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977.
- REY, A. – REY-DEBOVE, J. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert, 2010.
- SAKA, P. *La Chanson française à travers ses succès*. Paris: Larousse, 1996.
- SEKVENT, K. – ŠLOSAR, D. *Jak užívat francouzská vlastní jména ve spisovné češtině*. Praha: Academia, 2002.
- ŠABRŠULA, J. *Problémy srovnávací stylistiky francouzsko-české a česko-francouzské*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1947.
- ŠABRŠULA, J. *Teorie a praxe překladu*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2007.
- ŠRÁMEK, J. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997.
- TIONOVÁ, A. a kol. *Francouzština pro pokročilé*. Praha: LEDA, 2000.
- VIAN, B. *Chroniques du menteur*. Paris: Le Livre de Poche, 2010, 5. vyd.
- VIAN, B. *Pěna dní*. Praha: Euromedia Group, 2005, 4. vyd.
- VIAN, B. *Průvodce po Saint-Germain-des-Prés*. Praha: Garamond, 2002.
- VINAY, J.-P. – DARBELNET, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Marcel Didier, 1958.
- VLASÁK, V. *Francouzsko-český, česko-francouzský velký slovník. Dictionnaire français-tchèque, tchèque-français*. Praha: Leda, 2002.
- VRBOVÁ, A. *Stylistika pro překladatele. Texty a cvičení*. Praha: Karolinum, 1998.

Internetové zdroje:

- Alexandre Breffort. Dostupné z: http://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Breffort
[cit. 13. 3. 2013]
- Barbara La May. Dostupné z:
<http://www.flickr.com/photos/18643384@N08/3388482112/> [cit. 16. 1. 2013]

Le Canard enchaîné. Dostupné z:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Canard_encha%C3%AEn%C3%A9 [cit. 13. 3. 2013]

Daniel Brottier. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Brottier
[cit. 18. 1. 2013]

Georges Cogniot. Dostupné z: http://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Cogniot
[cit. 24. 1. 2013]

Christian Pineau. Dostupné z: http://fr.wikipedia.org/wiki/Christian_Pineau
[cit. 24. 1. 2013]

Étoile sans lumière – film 1945 avec Edith Piaf. Dostupné z:
<http://www.youtube.com/watch?v=shw-1JVB-g4> [cit. 4. 3. 2013]

Histoire de "L'Humanité". Bref survol historique. Dostupné z:
<http://www.humanite.fr/taxonomy/term/53> [cit. 20. 1. 2013]

Julié纳斯 (AOC). Dostupné z:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Juli%C3%A9nas_%28AOC%29 [cit. 23. 2. 2013]

Kjúsaku Ogino. Dostupné z: http://fr.wikipedia.org/wiki/Kyusaku_Ogino
[cit. 25. 2. 2013]

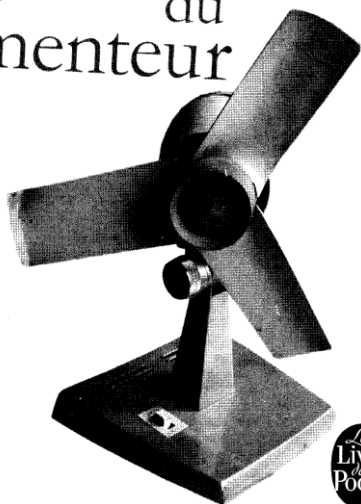
Le Pays sans étoiles. Dostupné z: http://www.cinema-francais.fr/les_films/films_l/films_lacombe_georges/le_pays_sans_etoiles.htm
[cit. 17. 2. 2013]

Saint-Aubin-le-Vertueux. Dostupné z: http://www.communes.com/haute-normandie/eure/saint-aubin-le-vertueux_27300/ [cit. 9. 3. 2013]

Maurice Schumann. Dostupné z: http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Schumann
[cit. 24. 1. 2013]

Geneviève Tabouis. Dostupné z:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Genevi%C3%A8ve_Tabouis [cit. 24. 1. 2013]

BORIS
Vian
Chroniques
du
menteur



Le
Livre
de
Poche

CHRONIQUE DU MENTEUR

I

LE PAYS SANS ÉTOILES
un film de Georges Lacombe

L'accueil favorable fait à ce film par la critique parisienne, dont le doyen, Paul Arthur, déclarait récemment à l'issue d'un banquet, qu'il ne croyait pas que ça se passerait comme ça, ne doit en aucune façon influencer le spectateur, ce dernier ne tenant en général plus compte des critiques depuis la mort prématurée, en juin 1940, du regrettable François Vinneuil. C'est pourquoi nous tenterons, dans les lignes qui suivent, de donner une subtile analyse de cette bande ; ses mérites sont

15

certains, mais il paraît au Menteur que l'on est en train de commettre à son endroit une de ces erreurs monumentales — toutes proportions gardées — auxquelles Georges Sadoul tente d'accoutumer ses lecteurs depuis bientôt quelque temps.

Regrettons tout d'abord la couleur du film. La tentative de Georges Lacombe et de la Discina n'aura, espérons-le, pas de suite. Sans être chauvin, on peut déplorer, en un moment où l'intérêt de la Défense nationale occupe le premier plan des discussions passionnées de l'Assemblée constituante, le gâchis scandaleux que représente le passage de plus de deux mille mètres de pellicule au violet de méthyle. Ajoutons que l'impression produite est désastreuse, car le violet déborde l'image et cela ne fait pas soigné. Mais ce n'est point le grief principal que l'on puisse concevoir à l'égard du film, dont nous allons tout d'abord tenter de résumer le scénario.

L'action se situe en Vendée, dans le manoir du Comte. Il y règne une étrange atmosphère, faite d'eau fraîche, de chutes en plein champ, de fleurs cueillies et de dossiers recopiés. Un vieillard à cheveux blancs lance un jeune homme à cheveux

16

blonds sur la piste d'André, qui est parti pour les Amériques. Mais le jeune homme n'y va pas et nous pouvons ainsi le voir pendant le reste de la projection. On ne voit pas André du tout, par contre. Le menteur en scène l'a remplacé au dernier moment par un homme préhistorique dont nous croyons qu'il n'a point tiré le meilleur parti, notamment lorsqu'il l'éclaire en dessous. Ce sont là des détails, mais on les remarque, vu leur durée. Il se produit des phénomènes, lesquels ne manquent pas d'impressionner grandement le jeune homme, incarné par Gérard Philipe avec une mauvaise foi désarmante. Pierre Brasseur apparaît alors. Il tient à la main un petit cercueil, il l'ouvre et on cesse de comprendre, car il est photographié de profil. Mais cela ne modifie guère le dénouement, qui se fait attendre. Jany Holt danse sur une tombe où l'on vient d'enterrer sa grand-mère Anaïs et Georges Lacombe lui-même, qui, non content de lui avoir cassé la jambe au cours du film, vient d'assommer Brasseur avec une pierre, pour faire un jeu de mots facile, viole Jany Holt devant le secrétaire et précipite Gérard Philipe dans le vide. C'est bien fait, parce qu'il n'avait qu'à mettre une barbe, comme

17

dans *L'Idiot*. La falaise est jolie et les extérieurs ensoleillés, car il fait beau.

La critique fondamentale que l'on peut donc adresser au scénario de Pierre Véry, résumé ci-dessus, est qu'il ne tient pas debout. A aucun moment, le spectateur n'est empoigné par l'histoire : il n'y participe que de loin en loin (quand Jany Holt se fait violer par exemple). D'autre part, ça manque de jolies filles (à part Jany Holt, mais c'est Georges Lacombe qui se l'envoie). Mais surtout, et nous touchons au point capital, on tente de ridiculiser les tenants de la métempsychose en montrant les mêmes personnes réincarnées dans les mêmes corps accomplissant les mêmes actes à cent ans d'intervalle. (Pourquoi cent ans ? à cause du système décimal, basé lui-même sur le nombre de doigts des deux mains, comme chacun sait. Vous auriez six doigts à chaque main, ce serait cent vingt ans, n'en doutez nullement.) Ceci à part, il est inadmissible qu'un homme d'âge à réfléchir puisse avoir le droit de présenter la métempsychose, phénomène aussi supportable que la savate, comme cette danse sur place des âmes dans des enveloppes identiques. A quoi sert de mourir si l'on doit recommencer la

même vie ? A quoi servirait à Georges Lacombe de tourner plusieurs films s'il refaisait chaque fois le même ? C'est la marque d'un déterminisme facile que d'imaginer les mêmes esprits accomplissant les mêmes gestes dans les mêmes situations. Si c'était à refaire, recommenceriez-vous ? dit la chanson ; jamais on ne recommencerait, à moins d'être gâteux, ou, ce qui revient au même, d'ignorer le goût de l'expérience et de nier cette évidence, inintéressante par ailleurs, la liberté.

Pour en revenir au film, dans l'ensemble, le corps de ballet fait du bon travail.

II

ÉTOILE SANS LUMIÈRE

d'Edith Piaf

Malgré l'absence complète de metteurs en scène français de réel talent (Marcel Carné et Georges Lacombe sont, on le sait, Américains, André Cayatte est apatride et Hugo Hache-buisson n'est pas metteur en scène), on voit heureusement, de temps à autre, une production se signaler par ses qualités inopinées, émerger, tel un inter-signe, de la masse de navets à la grosse dont la médiocrité lui sert de repoussoir. C'est le cas d'*Etoile sans lumière*, le nouveau film d'Edith Piaf, avec Marcel Blis-tène et Antoine.

Rappelons qu'Edith Piaf, autrefois la

même Piaf, vient de se faire anoblir par le Pape, moyennant l'enregistrement de *Minuit, chrétiens* avec Alix Combelle au ténor, et se nomme maintenant baronne Piaffe. C'est un caractère singulier de cette figure bien parisienne de dissimuler avec constance un réel talent sous des dehors de prétention. Outre qu'elle est simple comme l'aneth ou le fenouil, Edith — Didi comme l'avaient surnommée ses compagnes dans l'atelier de coutures rabattues où elle fit ses pénibles débuts — ne tient pas, en réalité, aux titres de noblesse ; mais son physique appelle, de toute évidence, la particule, et nous croyons savoir que l'on songe en haut lieu à la faire canoniser (dans quelque temps) sous les espèces de Marie-Edythe, duchesse de Piaffe. Elle interprète, dans cette histoire pleine d'entrain, une série de chansons nouvelles, intéressantes, et empreintes de la marque poétique moderne, jaune et bleue avec une initiale en relief. Nous citerons en particulier celle-ci :

... *Près de la cascade*
Au chant si dou-ou-ou-oux...

(etc.)

Le menteur a été heureux de revoir par surcroît les longues jambes et la taille cintrée de Kay Francis, qu'une indisposition tenait éloignée de nos écrans depuis cinq ans ; elle n'a rien perdu de ses brillantes qualités et l'on peut lui prédire une carrière intéressante si elle réussit à perdre cette espèce de sauvagerie latente qu'elle doit à son père, né à Brazzaville en juillet 1893. Elle pourrait, par exemple, entrer comme vendeuse au Printemps.

L'idée la plus audacieuse du scénario consiste en l'introduction de séquences qui se passent entièrement dans le noir et viennent reposer l'œil du spectateur. Elles s'intercalent régulièrement tout le long de la bande ; ainsi, on a pu doubler la durée de la projection sans augmenter sensiblement les frais de réalisation. Tous comptes faits, il est apparu que la dépense supplémentaire atteint à peine 0,009 % du prix d'une copie, soit 723 francs environ. Il est superflu d'ajouter que ces scènes en noir comportent une sonorisation para-affective dont il était curieux de noter l'effet sur le public au cours de la première. L'orgie nocturne, entre autres, a semblé particulièrement bienvenue. Ce procédé se

23

répandra sans doute et nous en reparlerons ; notons incidemment qu'il eût été indiqué de l'appliquer intégralement au film *Madame et son flirt*, où, à l'exception de l'orchestre (celui qu'on voit), il n'y a rien d'intéressant, et à la bande inconsistante *Ivan le Terrible*, insipide invention d'un vaudevilliste déchaîné.

III

LUMIÈRE SANS PAYS d'Eisenstein

Voulant boucler la boucle et fermer la permutation, jouer les scorpions ou Barbara la May, obturer l'inclos, et kohêtera, et kohêtera, ce n'est pas un hasard si Eisenstein publie tout juste un important ouvrage, *Lumière sans pays*, traduit par Gallimard sous le titre : *Histoires blanches* et signé André Frédérique, car Eisenstein est communiste et ça se saurait. Dans une préface qui est un chef-d'œuvre de perversité ingénue, Alexandre Astruc présente l'auteur au lecteur en des termes que nous ne rapporterons pas ici, il serait trop content. Si Eisenstein ne se montre pas à

25

la hauteur de sa réputation dans l'édition originale en langue douraque, la traduction signée Frédérique est excellente, supérieure, disons-le, à tout ce qu'Eisenstein n'a jamais pu écrire. On commence même à penser dans les milieux littéraires bien informés, que ce n'est pas Eisenstein l'auteur de *Lumière sans pays* traduit sous le titre *Histoires blanches*, d'André Frédérique, et (après tout, on n'en sait rien mais c'est peut-être vrai) on ajoute que l'auteur s'appelle en réalité André Frédérique, et qu'*Histoires blanches*, ce n'est pas la traduction de *Lumière sans pays* d'Eisenstein, écrit en langue douraque, à l'origine, puis traduit, dit-on, par la suite, sous le nom de : *Histoires blanches*, et signé André Frédérique, mais bien une œuvre originale, d'un certain André Frédérique, professeur de Judo au Club de Passy, et d'ailleurs, il n'y a aucune raison, surtout quand on ne le connaît pas, de penser qu'André Frédérique soit incapable d'écrire lui-même un livre qu'il pourrait, le titre n'étant pas encore breveté, intituler *Histoires blanches* ; mais le plus curieux de l'affaire, c'est qu'il vient réellement de paraître, chez Gallimard, *Histoires blanches*, par André

26

Frédérique, ce qui se passe de commentaires.

Il est donc permis de penser qu'Aragon n'est pas sincère lorsqu'il écrit, à propos de *Lumière sans pays* d'Eisenstein : « C'est le monument le plus impérissable que le vaillant pionnier ait jamais réalisé à la gloire de sa patrie, et, à côté de ça, les *Histoires blanches* d'André Frédérique, c'est de l'eau de rose et de réséda. »

Au risque de nous trouver en désaccord avec Aragon (car l'on se rappelle que ce pseudonyme cache l'évêque de Béziers), nous croyons au contraire que *Lumière sans pays*, d'Eisenstein, perd des points à la comparaison. Nous irons même plus loin : à notre avis, *Lumière sans pays* d'Eisenstein, ça n'existe pas.

CHRONIQUE DU MENTEUR

I

QUELQUES RÉVÉLATIONS SUR DES GENS CONNUS

Dans une conjoncture telle que l'actuelle, il apparaît quasiment inévitable de parler, tôt ou tard, politique. Il y a beaucoup de gens à tuer dont on ne s'occupe pas assez : Maurice Schumann, parce qu'il n'a pas de pantalons sous sa soutane et fait de l'obscurantisme, Christian Pineau, parce que c'est un synarque et un affreux, Marcel Cachin, parce qu'il devrait comprendre qu'à son âge, il ne suffit pas d'avoir les yeux bleus et une moustache blanche : il existe un précédent. Egaleme

29

viève Tabouis, à l'heure actuelle chef de publicité chez Bozon-Verduraz, Herriot Edouard, condamné le 11 mai 1924 pour outrage aux mœurs par le tribunal de Mazamet et qui, depuis, a détourné 9 mineurs et leurs enfants, pour les manger, et bien d'autres que je citerai ou non. Le monde est une cellule et l'on peut considérer qu'ils y sont enfermés. Il paraît donc légal de les tuer, profitant de ce que nous y sommes enfermés aussi ; c'est de la légitime défense, et cela ne fera qu'accélérer le jugement de la postérité. Mais il faut prendre des précautions.

Supposons que je tue Cachin, par exemple, comme ça, sans crier gare. Du jour au lendemain, les journaux communistes (*Le Monde*, *Paris-Presse*, etc.) imprimeront que je suis un salaud de fasciste, et qu'on me les coupera les vertèbres cervicales. Et pourtant, ça n'est pas vrai, je ne suis pas un fasciste, je suis juste un peu réactionnaire, inscrit au P.C. et à la C. G. T., je lis *Le Peuple* et le fais lire à mes amis, et je profite de toutes les occasions pour distribuer dans la rue des numéros usés de *Témoignage chrétien* et de *La Vérité*. Trêve de bavardages. Il faut donc d'abord expliquer mon objectivité. Voilà qui est fait.

30

Ensuite, le seul moyen, c'est de les tuer tous. Mais on dira : « — Encore la bande des faux frères qui recommencent leurs sales coups !... » — Eh bien, tant pis ! Pour leur montrer ma bonne foi, je tuerai Merleau-Ponty aussi, (c'est lui le gérant, mais personne ne s'en doute). C'est un capitaliste et il prend trop de pages dans cette revue, je n'aime pas les égoïstes. Enfin, Merleau-Ponty ou un autre après tout, mais pas Pontalis, en tout cas, il a une barbe trop ravissante.

Au fait, je connais deux moyens de tuer quelqu'un : ou bien l'empêcher de vivre ou bien le faire mourir. Le premier n'est pas compromettant mais je me moque pas mal des compromissions. Je vais prendre Cachin pour commencer. Ça ne sera pas suspect, puisque j'ai dit que je suis communiste, et ce sera moins triste, parce qu'il est vieux, qu'il a une moustache, et qu'en 1829, il a assassiné, à l'angle de la rue Mouffetard et de la rue Coq-Héron, une marchande d'oublies qui avait chanté tout Léthé. Elle vivait au bout de la rue Croix-des-Petits-Champs, avec son beau-frère qui était saveur et compositeur et s'appelait Ernest Ansermet.

Au printemps, rue Croix-des-Petits-

31

Champs, on peut cueillir des fraises et du muguet des bois, mais ça sort du sujet, aussi, n'en parlons pas. Cachin habite rue d'Enghien, à *L'Huma*. Son bureau est au quatrième étage sur la cour. Tout près de celui de Cogniot. En général, c'est Barbotin qui fait la liaison. Alors, la solution s'impose : attendre Barbotin dans le couloir avec un masque de Barbotin, l'estrapadouiller, entrer chez Cachin avec le masque sur la figure. Il reste là toute la nuit, il dort dans un tiroir de son bureau aménagé pour cet usage ; il peut tenir dedans parce qu'il est tout petit. On trouve facilement le bon tiroir parce que sa moustache dépasse. Le bouillon de poireaux que Barbotin lui apportait pour dormir, on y met du poison ; on va au tiroir, on l'ouvre un peu, on attrape la moustache de Cachin. Il fait « Rrouâh !... » (parce que c'est très douloureux), en ouvrant la goule un bon coup, et on verse le bouillon de poireau dans ladite goule. Alors, Cachin s'étrangle net, car il est sur le dos (il est particulièrement dangereux de boire couché). En fait, on peut faire l'économie du poison. Mais, à l'autopsie, le docteur Paul (Marcel) sera très ennuyé de ne rien trouver ; comme c'est un brave garçon, il ne faut pas lui refuser ce

plaisir, d'autant plus qu'on risque toujours d'être amené, tôt ou tard, à compter au nombre de ses reposants clients.

Cachin tué, je lui mets sur la figure le masque de Barbotin ; je referme le tiroir, et je file dans les couloirs en criant : « — Venez vite !... Barbotin vient de tuer Cachin. » — Ils se frottent tous les mains, parce que Cachin est un trotskiste (discours d'inauguration de la gare principale d'Ekatopolitzovorksovotchsk, prononcé par Joseph Staline le 10 mars 1920, comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences, numéro spécial de mai 1946). En sortant, et profitant de la confusion, je n'oublie pas de leur prendre le petit canon de trente-sept avec lequel ils s'amuse à tirer, le dimanche, sur les gens qui vont à Saint-Julien-le-Pauvre.

II

COMMENT MEURENT LES GRANDS DE CE MONDE

Ils m'ont mis en prison ; c'était à prévoir, je les ai tués tous. Schumann était plutôt content ; il m'a donné l'absolution et j'ai bu le vin de mess qu'il avait rapporté de la France Combattante. Dans l'ensemble, il regrettait ce qu'il a fait, c'est pain bénit qu'il soit mort, par conséquent, puisque c'est lui qu'on regrettera maintenant : « Regretter quelqu'un qui regrette aboutit, dit Hegel, à une transcendance qui s'insère, dans l'ordre des choses, entre la philosophie de l'histoire et la fabrication des enfants par la méthode Ogino. » (Correspondance avec Raymond

Queneau, volume six cent neuf, 69, 9, ligne 9).

Pineau, lui, s'est montré plus réticent. Je lui ai dit : « Votre passage au ministère du Ravitaillement, on y pense encore, vous savez... » Il m'a répondu : « Moi aussi. Qu'est-ce que j'ai bouffé !... Ça me changeait du temps où on m'a foutu à la porte de la Banque de Paris et des Pays-Bas pour menées anticonceptionnelles... » Pineau Christian parle, on le voit, avec vulgarité. Pensant que Longchambon allait y passer aussi, j'ai jugé inutile d'épargner Pineau et je lui ai enfoncé un poing d'honneur entre les amygdales, il est mort sans pousser un Christ, à l'encontre de Geneviève Tabouis ; mais elle, c'était surtout à cause des Bozon-Verduraz qui écoutaient à la porte : Verduraz est un vieil Auvergnat très catholique ; elle ne voulait pas perdre sa place. Je l'ai forcée à se déshabiller devant une grande glace. J'ai dû, malheureusement, laisser la glace, que ce traitement mit hors d'usage. Il restait Herriot. Je lui ai simplement déchiré sous le nez une Constitution de 1875, imprimée sur carte de Lyon, en piétinant des pipes d'écume, tandis que j'urinai sur du tabac. Il n'a pas tenu cinq secondes. Je dirais bien : « Ce fut radi-

cal ! » mais ce ne serait drôle que si Herriot, au lieu d'exercer la profession d'oblat, appartenait au Parti Socialiste.

En prison on est bien. Je suis enfermé avec le général Gamelin, qui a tenu une réunion clandestine rue Monsieur-le-Prince, pour apprendre aux anciens du G. Q. G. comment on fait des modèles réduits. C'est un homme intègre. Il joue à la belote avec des majuscules et il sent fort des pieds.

On va venir me chercher pour l'audience. J'entends le bruit de la jambe de bois du gardien sur la fesse d'argent du porte-clefs qui ne marche pas assez vite à son gré.

bande, ouvert à tous s'il en fut ; ni Bénard, ni Grosrichard, ni Laroche, ni les autres buveurs de Juliéna (qui ne font sûrement pas partie d'une bande) ne connaissent ou n'ont connu Breffort : ils vivent tous séparés les uns des autres par des murs en brique pleine, et ne communiquent qu'au téléphone, sans se voir, pour le service. *Le Canard enchaîné* est un organe puant, opportuniste, souvent drôle et Henri Jeanson est un effroyable poseur, un comme on n'en fait guère et qui a du talent une fois sur deux. Pas celle-là. J'aime mieux être un menteur. Je m'arrête. J'oubliais. On vient de me guillotiner.

III UN PEU DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

J'attends le bourreau. Je suis en train de lire la préface, par Henri Jeanson, des *Contes du grand-père Zig*, de Breffort. Cette préface est bien plus drôle que le reste du livre. Jeanson tape avec une grande inconscience sur les types qui se permettent de ne se faire éditer qu'à cinq mille exemplaires, alors qu'il est si simple de tirer à cent mille, comme Breffort. Ce pauvre Breffort (qui ne fait pas partie d'une bande) trouve comme ça, sous son oreiller, cent mille exemplaires de son livre, et des gens qu'il n'a jamais vus, Ferjac, Monier, Jeanson, pour l'illustrer et le préfacer. Il écrit dans *Le Canard enchaîné*, organe de contre-

39

CHRONIQUE DU MENTEUR

POUR UNE RÉNOVATION DES TEMPS MODERNES

Malgré les efforts du Menteur, il reste encore beaucoup à faire pour améliorer *Les Temps modernes*. Il est difficile de chiffrer la transformation que l'on devrait opérer. Il nous suffira de dire, en gros, qu'il faut perfectionner cette revue d'au moins cinquante mètres, comptés suivant les règles en vigueur dans l'armée, c'est-à-dire à partir d'une fourchette ou de quatre écarts probables.

La critique, art aisé, se doit d'être constructive ; aussi nous ne nous bornons pas à ces considérations, désobligeantes pour le gérant (entre autres) et

41

pour le directeur. D'ailleurs, ce dernier s'en contrefout, car il est en train de passer des examens pour entrer au couvent des Ursulines de Florence, en qualité de chantre à trois ficelles.

1. CRITIQUE DESTRUCTIVE DE LA FORMULE ACTUELLE.

1° Point de vue physico-chimique.

a) En premier lieu, le papier est dégoûtant. C'est un bas numéro d'Afnor (cela ne vous dit rien, mais les techniciens rougisseront). Vous verrez ce qu'il deviendra dans cent cinquante ans. C'est la sorte de papier sur lequel les mites, les poux et autres névroptères de toute espèce se ruent dès qu'on a le dos tourné. Pour vous en convaincre, ouvrez le numéro 1, à la page 107. C'est à ce taper le derrière sur un faitout moyenâgeux. Ravagée, la page 107 ! Mais passons. A reporter :

Amélioration du papier.

42

b) *La couverture* : couchée. Désagréable, formant des angles blessants et dangereux lorsqu'on la chiffonne, et puis

c) *Cette couleur* : opéra vaseux, est infecte. Ce n'est pas franc. Cela sent son aniline à des lieues. A reporter :

Modifications visuelles et tactiles de la couverture.

d) *Format* : trop grand pour mettre dans la poche, trop petit pour envelopper des choses. A moins d'entente avec les tailleurs pour augmenter les dimensions des poches :

Changer le format.

e) *Impression* : les caractères sont peu variés. Ou bien du romain, ou bien de l'italique ; mais toujours un corps minuscule. Certains auteurs nécessitent pourtant des majuscules abondantes et distinguées. Passons l'éponge mais n'oublions pas de :

Modifier les corps.

f) *Illustrations* : carence pitoyable de :
Illustrations en couleur indispensables.

43

2° Point de vue néo-social.

Eh bien, citoyens, c'est là le plus grave. Les colonnes, la colonne plutôt de cette revue n'est pas ouverte à tous, comme il se devrait. (Et puis, en plus, les collaborateurs sont très insuffisamment payés. Pratiquement, ils ne sont pas payés. Il faut dire à la gloire de Gaston Gallimard qu'il fait pourtant tout ce qu'il peut. Mais voilà !) En fait, si l'on veut écrire n'importe quoi dans *Les Temps modernes*, on ne peut pas. Il faut du sérieux, du qui porte. De l'article, de fond, du resucé, du concentré, du revendicatif, du dénonciateur d'abus, de l'anti-tyrannique, du libre, du dégagé de tout. Du vent du large et du souffle d'air pur dans la géhenne d'ici-bas. Ce n'est pas assez. Place aux autres. Place aux gens qui croient encore à l'efficacité des méthodes non totalitaires et qui ne se bornent pas à dire : « C'est comme ça », mais proposent un remède : des canons, des prisons, des fusillades, de la guerre, du vivant, quoi ! Citoyens ! Assez de baratin !

A reporter :

Suppression de l'esprit partisan des Temps Modernes et création d'une caisse de secours pour les créateurs dudit.

44

3° Point de vue ontologique.

Nous n'insisterons point, *Les Temps modernes* n'étant pas, en général, une revue philosophique : on regrette de ne plus y trouver même un brin de métaphysique. Outre, depuis la mort du regretté Pie IX, cela manque un peu de Dieu. A reporter :

Esprit religieux à créer.

4° Point de vue intellectuelo-littéraire.

Pour donner une idée des améliorations que l'on pourrait envisager, signalons qu'en douze numéros il n'y a pas eu un seul article d'Henry de Montherlant, pas un de Paul Claudel, pas un de Marcel Arland, pas un de Giono, pas un de Malraux, pas un d'Aragon ; pas une poésie d'Eluard ; pas une fresquimmense d'Emmanuel ; pas un romanfleuveaméricain ; pas unecritiquelittéraièrègulièrement périodique ;

45

Rien, quoi !
Ni rien de Thierry Maulnier.
Ni rien de Gabriel Marcel.
Ni rien d'inédit de Paul Valéry.
Et si peu de chose d'Astruc...
A reporter :

S'assurer la collaboration de vrais écrivains.

5° Points de vue divers.

Du point de vue médical, si l'on en excepte la chronique du Menteur — malheureusement irrégulière —, *Les Temps modernes* présentent de fort graves lacunes. Ils ne tiennent non plus aucun compte des conditions que doit remplir un organe visant, en principe, à traduire l'esprit de revendication collective des insulaires de la Cité. On n'y trouve également point trace d'informations ou de nouvelles fraîches. Les chroniques scientifiques sont peu fréquentes. Voire même rares. L'actualité militaire ne s'y trouve enregistrée nulle part. Sans vouloir concurrencer *Le Phare de la Blanchisserie*, organe

46

professionnel dont on ne dira jamais assez de bien, on peut enfin regretter que *Les Temps modernes* n'ouvrent pas leurs colonnes à ces gens estimables que sont notamment les blanchisseurs ; et nous nous garderons d'entrer dans le détail des autres corps de métier, car il ne faut pas se foutre de la figure du monde. A reporter :

Varié les sujets.

6° Point de vue humain.

Les Temps modernes coûtent soixante balles et paraissent tous les mois. Ce qui fait soixante balles par mois. A reporter :

Faire des abonnements gratuits, afin que des gens lisent tout de même Les Temps modernes.

2. QUELQUES PROPOSITIONS TÉMOIGNANT D'UN LOUABLE ESPRIT CONSTRUCTIF.

Nous proposons en conséquence, et sans tenir compte, ou peu, des remarques

47

ci-dessus, puisque destructives, les trois, par exemple, solutions suivantes :

Solution A.

1° Augmentation du format à celui d'un journal ordinaire.

2° Modification de la couverture : il y aura des petits dessins en couleurs racontant des aventures dans la jungle.

3° Réduction à 10 du nombre de pages, qui seront amovibles. (Cette solution permet de conserver la qualité actuelle du papier.)

4° Fixation du prix de vente à 10 francs.

5° Utilisation du garamond corps 24 et du gill désossé corps 6 pour la publicité.

6° Insertion de photos de pin-up girls. (Mais des bien, pas du tout-venant.)

7° Publication de quelques articles sur l'existentialisme, qui est, paraît-il, une nou-

48

velle manière de s'habiller assez à la mode.

8° Collaboration de Magali et de Pierre Nézelof.

9° Photographies des lecteurs (d'eux et prises par eux, et concours).

10° Le titre devient, par exemple, *Robinson* ou *Le Journal de Mickey*.

Solution B.

1° Adopter le format à l'italienne, pour les consoler de Tende et Brigue.

2° Faire des couvertures odorantes : pain brûlé, vomit, Cattleya de Renoir, chien mouillé, entrecuisse de nymphe, aisselles après l'orage, seringas, seringues, mer, forêt de pins, Marie-Rose, Marie-Trifouille, Marie-Salope (analogue au vieux goudron à bateau).

3° Un tirage spécial sur rouleau hygiénique numéroté, pour lire aux cabinets.

49

4° Tirer sur papier bible un certain nombre d'exemplaires, à envoyer au Corps des Evêques de France.

5° Introduire le « Coin du boy-scout » et donner des modèles de jacquard.

6° Les dernières guérisons obtenues par l'entremise du bon Père Brottier.

7° Publier n'importe quoi sous le titre « La dictature lettriste ».

Solution C (la plus efficace à notre avis).

1° Porter à 190 pages la chronique du Menteur.

2° Conserver 2 pages pour le reste.

3° Publier le portrait des auteurs de chaque article avec commentaires oiseux.

4° Augmenter la polémique intérieure.

5° Garder le titre et la couverture, mais vendre sous emboîtement attrayant (s'inspirer de *Paris-Magazine*).

50

6° Vilipender Gallimard jusqu'à ce qu'il

7° Abandonne ses droits. Ensuite tirer à 500 000 exemplaires et les vendre.

8° Se partager le fric.

Il y aurait beaucoup d'autres solutions. Nous en reparlerons l'année prochaine pour ne pas vous fatiguer l'entendement, si toutefois ça ne va pas mieux à ce moment-là.

CHRONIQUE DU MENTEUR

I

Il y a de-ci de-là, dans le monde et en dehors du, des tas de gens malintentionnés, qui font courir au ras du sol, en soufflant dessus avec une petite pipe en verre, comme mon frère qui était vétérinaire et qui manœuvrait de la sorte dans le derrière des chevaux, des bruits bizarres, combien que céruléens, dont on se sent tout constriqué quand on vient à leur-z-y trébucher dessus.

C'est ainsi — car, aujourd'hui, je vous parlerai théâtre — que l'on a récemment reproché aux directeurs de salles théâtrales de faire représenter, par leurs troupes baladines, des pièces principalement étran-

53

gères, et dont s'y trouve *La Route au tabac* d'Erskine Caldwell, traduite par Kirkland en théâtre, et adaptée au français, de Kirkland, par Duhamel Marcel, charmant garçon, d'ailleurs, qui aime bien les disques de jazotte.

J'ai voulu, profitant des relations qu'il se trouve que je partage avec lui et qui ont pour résultat le fait de notre connaissance, lui demander pourquoi tant de pièces étrangères. Le caractère nationaliste des *Temps modernes*, qui m'a, je l'avoue, un peu éloigné d'y écrire ces derniers temps — on a sa fierté, pas ? — me frappe moins, en effet, depuis que j'y suis habitué, et c'est compréhensible, Jean Paulhan lui-même en conviendrait. C'est pourquoi il fallait que je sache.

(Je rajoute de la sauce, vous allez comprendre pourquoi : la réponse de Marcel Duhamel est si brève que je dois l'habiller, car Daniel Parker est abonné aux *Temps modernes*)

— Je traduis, m'a dit Duhamel, des pièces de l'américain, parce que c'est beaucoup plus facile que de les traduire du français.

Puis, il s'est rétracté aussitôt, car son père, Georges Duhamel, connaît bien Paul

54

Claudiel avec lequel il rédige le dictionnaire de l'Académie — la lettre « emm », pour préciser.

J'ajoute que *La Route au tabac* prend tout son temps lorsque l'on sait que Marcel Duhamel ne fume pas, ce qui est faux, et comme Duhamel n'a pas besoin de réclame, vu que sa pièce marche très bien, je vais vous parler de Cocteau, qui n'en a pas besoin non plus : ça ne fera pas de jaloux.

un titre prometteur le public ornithologique et héraldiste, dont le lecteur Philippe des *Temps modernes* est un des représentants les plus caractérisés, porte la marque (cette façon, disais-je) d'un esprit dangereusement tourné vers la fraude et, décidons-nous, le mensonge.

En fait, ceux des spectateurs qui, du premier à l'avant-dernier acte de la pièce, lèvent le nez vers les cintres pour voir l'aigle (cet animal vole très haut depuis Buffon et Alfred de Vigny dont il a des raisons de se méfier) repartent déçus, car pas une fois il ne paraît. Pendant ce temps, sur scène, Jean Marais et Edwige Feuillère jouent au trou-madame avec beaucoup de distinction et d'aisance, et réussissent à tenir en haleine ceux qui, ne croyant pas au titre de la pièce, se bornent à regarder devant eux. Malgré une chute pénible de Jean Marais dans un escalier trop bien ciré (louons-en le frotteur de Jacques Hébertot), la pièce se termine à la satisfaction générale.

Comme le remarquait Jean-Jacques Gautier, le spirituel critique de *L'Humanité*, le soir de la première : « Il vaut mieux avoir deux têtes que pas de tête du tout, surtout si on n'est pas un aigle. » — Les lec-

II

Donc, on joue actuellement, au théâtre Hébertot, une nouvelle pièce d'un jeune auteur, Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*. Signalons tout de suite que l'aigle à deux têtes, pour des raisons manifestement arithmétiques, eût été plus à sa place au théâtre des Deux-Anes. Cette erreur de principe, comme dit Pierre Machin, le type d'*Action*, mise à part, la chorégraphie bondissante due à la plume de Fernand Léger, et à l'encrier de Joseph Dupont, machiniste, plonge dans l'extase les millions de spectateurs attirés chaque soir par la montée quasi miraculeuse de l'étoile de ce Cocteau, dont on reparlera certainement.

Malgré quoi, cette façon d'allécher avec

teurs comprendront aisément ce que Jean-Jacques Gautier, être droit, au talent dépouillé, voulait dire par là.

III

Ceux qui me font l'honneur de me suivre se sont, déjà, sans doute aperçus de l'intérêt que je porte à la parfaite présentation des *Temps modernes*. Je voudrais maintenant attirer leur attention désintéressée sur un problème capital : celui des coupures.

Nul n'ignore ici que les articles dits « de fond », parce qu'ils sont d'un niveau intellectuel élevé, sont, en général, très longs. Il faut, en effet, pour remplir cent quatre-vingt-douze pages, cent quatre-vingt-douze articles d'une page, ou trois articles de soixante pages et six articles de deux pages. C'est cette dernière formule qui est adoptée régulièrement, après de longues et hon-

61

Sarvoir de Perteaumilon, c'est la même chose. Ils sont trop faibles.

— Oui... dit Machin.

— Alors, prenez ça et coupez-le... Moi-même, je vais faire des coupures dans le mien, mais il faut que tout le monde y mette du sien, puisque Beaupont de Sarmertrepley a fait des blagues.

— J'en coupe combien ? dit Machin.

— Ben... euh... ça fait dix pages ?... coupez-en huit et demi... neuf, peut-être.

— Bon, dit Machin, je vais tâcher.

— Mais oui, vous ferez ça très bien.

Machin devient rouge, de confusion et parce qu'il fait très chaud dans le bureau des *Temps modernes*, vu la quantité de fluide qui rayonne d'un bout de la journée à l'autre. Il s'applique et réussit à couper neuf pages et vingt lignes.

— Voilà, dit-il.

Alors Merloir de Beauvartre prend le papier.

— Parfait !... Comme ça, je n'aurai pas besoin d'enlever ces deux pages à mon article... heureusement... ça devenait incompréhensible... Il n'y aura qu'à faire recomposer celui-là dans un corps plus petit... On va dire ça à Festy. On va prendre un corps de zéro virgule cinq, avec une

63

nêtes discussions auxquelles le menteur a cessé d'assister, vexé.

Mais ce n'est point de mon ressort : aussi bien, je n'y peux rien. Alors, pour me venger, je vais dévoiler des secrets.

Généralement, cela se passe de la façon suivante : il se trouve, au bureau des *Temps modernes*, le gérant (c'est un homme très consciencieux) et des comparses. Ou la directrice et des comparses. Ou le directeur et des comparses.

Le personnage en question (disons Merloir de Beauvartre pour simplifier) aperçoit un texte revenu de la composition et portant la signature bien connue Andruche Malenpoing, ou Césarine Bronzavia, etc.

Il prend, parcourt et calcule.

— ... Mon dernier article, « Le Yogi, le Bilan et l'Ambiguïté », fait deux cents pages... voyons... je peux en couper deux... non... disons une. Mon petit Machin (Machin, c'est un comparse)...

— Oui ? dit Machin.

— Prenez cet article de Bronzavia... c'est une stupidité, mais ça ne fait rien ; c'est toujours la même chose : quand on laisse Pontartre de Merlebeauvy se débrouiller, il se fait toujours coller des articles idiots. Et

62

bonne loupe et des lunettes, c'est encore très lisible.

Ainsi s'en vont à l'impression les œuvres immortelles d'Andruche Malenpoing, de Césarine Bronzavia ou d'Onfre Tartamouille. Lequel Onfre Tartamouille rencontre, quinze jours après, Pontbeaumerle de Savoirtre.

— Ça allait, mon article ? dit-il.

— Oui, oui, dit Pontbeaumerle. C'était parfait. Un peu long... mais parfait.

— Vous m'avez coupé ? dit Onfre Tartamouille avec un sourire amer et des palpitations.

— Presque rien !... dit Pontbeaumerle. Nous y avons tous mis du nôtre. Nous aurons un numéro très intéressant. Très riche.

— Qui a fait ces coupures ?... dit Onfre égoïstement intéressé à sa prose unique.

— Je m'en suis chargé personnellement, assure Savoirtre.

— Oh !... dit Onfre Tartamouille ému et reconnaissant... alors... je ne dis plus rien... Merci...

— Mais je vous en prie, mon cher Onfre... Vous nous préparez quelque chose ?...

64

La fois suivante, c'est Merboitre de Ponteausavoir qui se charge des coupures. Aussi, cette chronique s'arrête là.

sonnes physiques qui composent cette personne morale — reçoivent, avec une régularité tenant de l'avalanche saisonnière ou du hoquet de l'ivrogne, des exemplaires, dits « service de presse », d'ouvrages écrits par des gens dits « auteurs ». Dedicacés, le plus souvent, ce qui augmente singulièrement leur valeur paraphrénique.

Bien entendu, jamais ces livres ne parviennent aux personnes à qui ils sont destinés. Ils sont plus souvent calottés en cours de route par des méchants, des va-nu-pieds sans foi ni loi, ni moi, ni toi, ni lui, ni même vous (là, je vous ai eus). Le cas échéant, ils atterrissent (lorsque personne n'a voulu les prendre — crainte d'une dédicace trop personnelle, rebut d'honnêteté, simple oubli, ou respectable aversion pour la littérature) sur une étagère spécialement désignée par le maître ébéniste Barbiton de Monsoupirail, auquel Gaston Gallimard confie depuis quarante-deux ans le soin de percer par semaine, une nouvelle porte dans une de ses cloisons, et de repasser une couche de peinture un peu partout.

Près de cette étagère passe en vrombissant le Menteur, à l'affût du butin. Désireux de réparer les torts des *Temps modernes*, le

CHRONIQUE DU MENTEUR

I

Les dessous mystérieux et enrubannés des *Temps modernes* continueront, ce mois, d'avoir toute mon attention, malgré que la sollicitent divers phénomènes extérieurs particulièrement attachants ; entre autres, une lettre de Césarine Bronzavia, qui est apocryphe, la mort du Président de la République. l'affaire des faux machins, et le baptême de l'architecte Rébequin devant la Fontaine des Innocents. Or donc, je ne parlerai pas de tout ça, et, suivant une expression qui m'est coutumière une fois tous les sept ans) je vous entraîne immédiatement au pubis même du sujet.

Les Temps modernes — ou plutôt les per-

Menteur va vous en causer, de ces livres inclus. Pour ce faire, il en a pris une bonne douzaine¹. Liste des titres :

Le Semeur, Juin 47, n° 8, 45^e année (avec un article de Daniel Parker, ingénieur (*sic*)).

De Dieu vivant (sans nom devant) par Armand Pierhal.

Au soleil couchant, journal intime de Géo Vallis, traitant de l'élevage des punaises sans soupapes.

Le Bout du monde, par Jean-Pierre Audoin, qui n'y a jamais été, et qui est donc un menteur, ce dont je le loue.

L'Amour, de Wassili Grossmann, traduit du russe (sans dédicace, ce Grossmann est un mufle).

Mission de Léon Bloy, par Stanislas Fumet (avec une dédicace au Menteur, ce dont je te remercie, Stanislas).

Beau volume imprimé sur vélin supérieur, avec empreintes digitales et trois culs-de-lampe à pétrole.

La Tour des peuples, par Han Ryner, encore du vélin supérieur imprimé à Genève, vu l'obscénité du sujet.

1. A bien recompter ma liste, ça ne fait que huit, mais il y en a quatre autres que j'ose pas dire que j'ai chipés.

Enfin le plus beau de tous, *L'Homme manifeste*, de Jean Legrand ; aux éditions L. G. T., 6, avenue de la Porte-Brunet, quatrième à gauche ; si c'est Aurette, sonne deux coups, si c'est Tony, trois coups et si c'est Joséphine un seul coup, parce que Jacques est fatigué.

A tout seigneur tout honneur, les premiers seront les derniers, *in hoc signo vinces, amen* ; je vais donc vous parler de *L'Homme manifeste* de Jean Legrand, réparant ainsi l'injustice coupable qui fait que Jean Legrand est écrivain alors qu'il devrait traire les vaches (car il a du doigté). Il sera très content, d'ailleurs, gagé-je, que l'on propage sa docrique.

Dès la page de garde, il est manifeste que Jean Legrand, à moins qu'il ne soit réellement l'heureuse victime d'une forme particulièrement virulente de satyriasis, ce que je lui souhaite, n'a pas été décimé, comme on pouvait le craindre, par la grande épidémie de 1936 et n'use du sensorialisme que comme d'un prétexte valable à se faire « composer à la main » (comme il dit, le grand sale) par ses amies (avec un « e » muet).

70

Passons et laissons-lui le bénéfice du doute.

Pages 50 à 57, rien à signaler.

Page 58, un hommage au grand Ogino, empereur du Japon en 1837. On sait qu'Ogino inventa une méthode pour faire des enfants à coup sûr (ou l'inverse). Jean Legrand trouve ça très bien. Jean Legrand est un vaurien. Priver l'amour du frisson de la chance, c'est tuer le mystère qui fait de ce beau sport un divertissement aussi passionnant que l'épingle à ressort ou le maneton coinché. En plus, c'est rabaisser le standing incontestable et tuer la réputation de ceux qui peuvent tout faire avec les filles sans qu'elles risquent rien, ce que l'on nomme à tort ou à raison, stérilité.

Page 67, Jean Legrand rejoint la haute moralité civilisatrice de Daniel Parker dans un aphorisme d'une très grande tenue intellectuelle : « Aucun plaisir n'est promis au paresseux. »

Je passe sur des pages moins enthousiasmantes.

Enfin, alors que personne ne s'y attendait plus, Jean Legrand se démasque tout à fait : « Rieurs, attention ! » dit-il page 89, et il conclut amèrement : « C'est

72

Mais poussons plus loin l'analyse :

A la page 11 Jean Legrand associe avec hardiesse les humoristes et les gardiens de nos prisons.

De la page 11 à la page 50, on ne comprend pas un traître mot. (J'exagère, mais ça frappe.)

Ensuite, viennent des choses diverses, semblant signifier (si j'ai bien saisi car je suis vierge) que l'on devrait tout sacrifier à l'acte sexuel.

Je m'abuse, ou des gens dits intelligents prétendent par ailleurs qu'on éprouve aussi beaucoup de joies à être intelligent. Tout s'explique cependant lorsqu'on se rappelle que l'organe de l'intelligence est moins visible et moins accessible que celui choisi par Jean Legrand comme axe de son existence et de celle de ses amies, et dont l'évidence, dans son cas du moins, paraît sauter aux yeux.

Mais sait-il en tirer tout le parti possible ? On peut se le demander en lisant à la page 50 cette recette extraordinaire digne de Gouffé :

« Il a un enfant de cette femme. Car il possède de nombreux livres d'occultisme, je crois même un petit laboratoire. »

71

une constante épreuve de ne vivre que pour le plaisir. »

Comble de sarcasme, cet ouvrage, composé à la main par les amies de l'auteur (avec un e muet) fut écrit en partie à Saint-Aubin-les-Vertueux.

En vente aux éditions L. G. T.

Et comme il me reste de la place pour vous parler des autres livres, je passe immédiatement à la chronique cinématographique.

II

J'ai reçu d'un curé qui signe César Exo-septoplix, ce que je crois un pseudonyme, une lettre intéressante. Il savait, en effet, que j'allais vous parler du *Diabole au corps*, et il a pris soin de me renseigner au préalable.

— Le diable, m'écrivit-il en substance, est une formation calcaire rappelant le bazooka, à ceci près qu'il est lumineux dans l'obscurité. Il possède des ambulances, et je présume que Pierre Bost s'est trompé en l'appelant *Le Diabole au corps*, car le diable enlève les âmes et laisse les corps.

Je suis entièrement de l'avis du curé. Mais Pierre Bost ne s'est pas trompé, car Pierre Bost n'est pas un curé, Jean

75

que de le présenter comme fréquent, puisqu'il ne se produit pas moins de quatre fois au cours du film. Nous demandons la suppression des passages incriminés, et pendant qu'on y est, qu'on supprime le reste qui n'a aucun intérêt puisqu'on n'entend pas les cloches. »

De l'Amicale Lyonnaise des Porte-Bières :

« — ... Jamais, en tout cas, un membre de l'Amicale Lyonnaise ne se serait permis de sourire en portant un cercueil, même un jour d'armistice. Nous recommandons, par conséquent, aux réalisateurs de la bande de s'adresser à l'avenir à l'Amicale Lyonnaise pour éviter des désagréments du même ordre. Cotisation : deux cents francs par an. »

Ce texte se passe de commentaires oiseux.

Enfin, de l'Administrateur des P. T. T. :

« — Monsieur, je vous rappelle que vous êtes redevable, à ce jour de la somme de 983 francs. Vous êtes prié de régler votre dette dans les 8 jours, sinon, on vous le coupe :

« Signé : Jules P. T. T. »

77

Aurenche non plus, Claude Autant-Lara non plus, et, d'ailleurs, le titre est de Radiguet.

J'ai reçu également d'autres lettres qui me prient d'user de mon influence indéniable pour faire interdire ce film. Ce que je me garderai bien de faire, car ma femme est amoureuse de Gérard Philipe, et qu'est-ce que je prendrais ! Comme en plus c'est un très joli film, bien que je sois jaloux de Gérard Philipe, puisque ma femme est amoureuse de lui, je ne ferai rien de cet ordre. Je me bornerai à publier, en toute objectivité, et dans toute leur sécheresse, les lettres que j'ai reçues, pour éclairer le monde sur la mauvaise foi de mes correspondants. Et puis, je me consolerais avec Micheline Presle que je séduirai en lui disant des mensonges.

Du Syndicat des Sonneurs de Cloches de la Région Parisienne :

« — Nous trouvons parfaitement regrettable l'emploi du fondu sonore en forme de dégueulando fait par les auteurs du film, et qui laisse à chaque instant supposer que les cloches se sont enrayées. Or, cet accident n'arrive que très rarement, et en tout cas jamais sous nos latitudes ; et c'est rendre un mauvais service à la Corporation

76

Je regrette qu'à propos du *Diabole au corps* on m'envoie des lettres de ce genre qui n'apportent aucune lumière particulière sur ce sujet crucial, et ne font, au contraire, qu'obscurcir un débat poignant.

J'arrête ici la publication de mon courrier et je résume : Il conviendrait, dans l'intérêt général, et pour la tranquillité d'esprit de l'officiel français qui, lors de la projection du *Diabole au corps* à Bruxelles, quitta la salle pour ne pas gêner nos bons amis les Belges par l'odeur de ses pieds, de couper tous les passages où l'on voit Gérard Philipe et Micheline Presle. Il resterait un bon documentaire sur les bateaux mouche et la vie en banlieue, et on pourrait l'appeler autrement : par exemple, *L'Été de la Saint-Martin*. On remplacerait les scènes de luxure par des vues de l'archevêque de Saint-Cucufa en train de bénir les aficionados et tout le monde serait content. En effet, quand on pense que l'on voit dans ce film deux jeunes gens s'aimer sans blabla, sans vergogne et sans précautions eh bien ! on se dit que ça ne tourne pas rond et qu'il y a vraiment des tourneurs de films qui ont des complexes anormaux.