

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ANALÝZA ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH PREKLADOV**  
**ROMÁNU *THE SUN ALSO RISES* S OHLEDOM NA**  
**HEMINGWAYOV AUTORSKÝ ŠTÝL**

**DIPLOMOVÁ PRÁCA**

Bc. Miroslav Bellay

OLMOUC 2018

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta  
Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Analýza českých a slovenských prekladov románu *The Sun Also Rises* s ohľadom na Hemingwayov autorský štýl**

**The Analysis of Czech and Slovak translations of the novel  
*The Sun Also Rises* with respect to Hemingway's authorial  
style**

Diplomová práca

**Autor:** Bc. Miroslav Bellay

**Študijný obor:** Anglická filologie

**Vedúca práce:** Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

Olomouc 2018

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému „Analýza českých a slovenských prekladov románu *The Sun Also Rises* s ohľadom na Hemingwayov autorský štýl“ vypracoval samostatne pod odborným dohľadom vedúcej práce a uviedol som všetky použité podklady a literatúru.

V Olomouci, dňa 10.12.2018

.....  
Podpis

## **Pod'akovanie**

Ďakujem mojej vedúcej práce, Mgr. Josefine Zubákovej, Ph.D, za jej odborné vedenie, cenné rady a materiálne podklady, ktoré mi poskytla pri vypracovaní tejto diplomovej práce.

## POUŽITÉ SKRATKY

<i>TSAR</i>	román <i>The Sun Also Rises</i> od Ernesta Hemingwaya
O	pôvodný Hemingwayov text v angličtine
V	český preklad Františka Vrba z roku 1966
P	český preklad Martina Pokorného z roku 2015
K	redigovaný slovensky preklad Jozefa Kota z roku 2015, redigovaný preklad z roku 1968

# OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>ČASŤ PRVÁ : TEORETICKÉ POZNATKY.....</b>	<b>11</b>
<b>1 HEMINGWAYOV AUTORSKÝ ŠTÝL .....</b>	<b>11</b>
1.1 Jednoduchosť jazyka.....	11
1.1.1 Odpor zložitosti .....	11
1.1.2 Slovná zásoba .....	12
1.1.3 Syntax .....	12
1.2 Expresivita .....	13
1.2.1 Jednoduchosť expresivity .....	13
1.2.2 Emócie .....	14
1.2.3 Objektívny korelát .....	14
1.2.4 Dialóg .....	15
1.2.4.1 Hovorový jazyk .....	15
1.2.4.2 Konotácie .....	16
1.2.4.3 Expletíva a vulgarizmy .....	17
1.2.4.4 Idiómy .....	17
1.3 Princíp ľadovca.....	18
1.3.1 Definícia .....	18
1.3.2 Úloha čitateľa.....	18
1.3.3 Postava a odmietanie výpovede.....	19
1.3.4 Vypustenie emocionality .....	19
1.4 Opakovanie .....	19
<b>2 ČESKO-SLOVENSKÁ TRANSLATOLOGICKÁ TRADÍCIA A UMELECKÝ PREKLAD .....</b>	<b>22</b>
2.1 Preklad umeleckého textu.....	22
2.2 Tri fázy prekladateľskej práce .....	24
2.3 Autorský štýl.....	25
2.4 Výber a problémy stylistických prostriedkov.....	28
2.5 Úloha redaktora.....	31

<b>3</b>	<b>PROBLEMATIKA PREKLADU HEMINGWAYA.....</b>	<b>33</b>
3.1	Problematika prekladu Hemingwaya v zahraničí.....	33
3.2	Problematika prekladu Hemingwaya do češtiny a slovenčiny .....	34
	<b>ČASŤ DRUHÁ : PRAKTICKÁ ČASŤ .....</b>	<b>38</b>
<b>4</b>	<b>PREDSTAVENIE ANALYZOVANÉHO MATERIÁLU.....</b>	<b>38</b>
<b>5</b>	<b>PREDSTAVENIE PREKLADATEĽOV .....</b>	<b>40</b>
<b>6</b>	<b>ANALÝZA ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH PREKLADOV HEMINGWAYOVHO ŠTÝLU V <i>THE SUN ALSO RISES</i> .....</b>	<b>43</b>
6.1	Jednoduchý jazyk a jeho prekladateľské riešenia.....	43
6.1.1	Lexikálna rovina .....	43
6.1.1.1	Slovesá.....	43
6.1.1.1.1	Uvádzanie dialógu slovesom „to say“ .....	44
6.1.1.1.2	Iné slovesá .....	46
6.1.1.2	Podstatné mená .....	48
6.1.1.3	Prídavné mená .....	50
6.1.2	Syntaktická rovina .....	52
6.1.2.1	Existenciálna konštrukcia „there is/are“ .....	52
6.1.2.2	Zlučovacia spojka „and“ .....	54
6.2	Expresivita a jej prekladateľské riešenia .....	57
6.2.1	Intenzifikátor „very“ .....	58
6.2.2	Expletíva a vulgarizmy .....	60
6.2.2.1	Premodifikátor „damn“.....	61
6.2.2.2	Pekelná tematika.....	62
6.2.2.3	Sakrálna tematika.....	64
6.2.2.4	Vulgarizmy .....	66
6.2.3	Hovorovosť.....	66
6.2.3.1	Hovorové slovesá.....	67
6.2.3.2	Slangové výrazy.....	68
6.2.3.3	Frazeológia .....	69
6.2.3.4	Syntaktická hovorovosť .....	71
6.3	Princíp ľadovca.....	73
6.4	Opakovanie .....	75

6.4.1	Syntaktický paralelizmus.....	76
6.4.2	Posun významu za pomoci opakovania.....	77
6.4.3	Opakovanie za pomoci iných lexikálnych jednotiek.....	79
<b>ZÁVER .....</b>		<b>81</b>
<b>RESUMÉ .....</b>		<b>84</b>
<b>POUŽITÁ LITERATÚRA .....</b>		<b>87</b>
<b>PRÍLOHA.....</b>		<b>94</b>
<b>ANOTÁCIA .....</b>		<b>102</b>
<b>ANNOTATION.....</b>		<b>103</b>



## ÚVOD

V dejinách literatúry je ťažké nájsť takú osobnosť, ktorej autorský štýl by bol výraznejší a známejší ako Hemingwayov. Pre neho bolo vytvorenie a zdokonalenie vlastného štýlu rovnako významné ako dokonalá forma pre atléta alebo technika pre toreadora, ktorých často vo svojich dielach zobrazoval. Jedinečný štýl považoval za výraz cností samotného individua (Brown 1965, 67). Dôležitosť, ktorú svojmu štýlu priradľoval, vyplýva aj z toho, že svoje texty bol schopný prepracovať niekoľkokrát,<sup>1</sup> až kým nedosiahol vytúženú dokonalosť. Nielen preto americký spisovateľ a recenzent pre *The New York Times*, John O'Hara (1950), o Hemingwayovi písal ako o najdôležitejšom autorovi svojej doby, ktorý by sa dal prirovnať k Shakespearovi.

Ernest Hemingway sa narodil 21. júla 1899 v Oak Parku v štáte Illinois. V roku 1917, pred začiatkom svojej literárnej kariéry, pracoval ako reportér časopisu *The Kansas City Star*, čo vo veľkej miere ovplyvnilo jeho štýl prózy. O rok neskôr sa z neho stal vodič sanitky Červeného kríža na talianskom fronte, kde bol zranený. Po zotavení pracoval ako zahraničný korešpondent v Paríži, kde sa stretol s mnohými osobnosťami literatúry, ako napr. Gertrudou Steinovou, Sherwoodom Andersonom, či Ezrom Poundom. Kritikov ohromil debutovou zbierkou poviedok *In Our Time* (1925) a prvým románom *The Sun Also Rises* (1926). V nasledujúcich rokoch vydal svoje najznámejšie diela *A Farewell to Arms* (1929), *For Whom the Bell Tolls* (1940) či *The Old Man and the Sea* (1952). Počas svojho života vydal celkovo sedem románov, šesť zbierok poviedok a dve knihy z oblasti literatúry faktu. Hemingway bol za svoje dielo v roku 1954 ocenený Nobelovou cenou. Avšak sedem rokov na to, 2. júla 1961, sa Hemingway zastrelil. Po jeho smrti boli vydané ešte tri romány (*Islands in the Stream* (1970), *The Garden of Eden* (1986) a *True at First Light* (1999)), štyri zbierky poviedok (medzi nimi napr. *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War* (1969) alebo *The Nick Adams Stories* (1972)) a tri autobiografické knihy (napr. *Under Kilimanjaro* (2005)).

Hemingwayov autorský štýl bol už viackrát preskúmaný rôznymi literárnymi akademikmi, pričom hlavným predmetom ich skúmania bol pôvodný anglický text. Zabúda sa však na fakt, že veľké množstvo čitateľov sa s Hemingwayom stretáva prostredníctvom jeho prekladu.

---

<sup>1</sup> V rozhovore pre *The Paris Review* Hemingway uviedol, že poslednú stranu románu *A Farewell to Arms* prepísal tridsaťdeväťkrát, pretože hľadal tie správne slová (Ferusová 2018, 115).

Práve preto je cieľom tejto diplomovej práce preskúmať mieru zachovania Hemingwayovho autorského štýlu v českom a slovenskom preklade jeho prvého románu *The Sun Also Rises*. Navyše, práca nebude pozostávať z analýzy iba jedného českého prekladu, ale preskúma aj novší český preklad. Z dôvodu blízkosti češtiny a slovenčiny preskúma aj slovenský preklad románu, pričom bude zaujímavé pozorovať a porovnať, aké prekladateľské metódy a riešenia daní prekladateľa používali.

Najstarší z analyzovaných prekladov v českom jazyku vytvoril v roku 1966 František Vrba. O niečo neskôr, v roku 1968, vyšiel prvý slovenský preklad od Jozefa Kota. Druhý český preklad vznikol v roku 2015 a autorom bol Martin Pokorný. V rovnakom roku vyšiel slovenský preklad Kota znova v novej jazykovej úprave. Práca odkazuje k oboj verziám slovenského prekladu iba v prípade, keď sa od seba líšia. Pokiaľ sú verzie totožné, práca odkazuje iba k redigovanému prekladu. Pôvodný anglický text bol použitý z reedície vydavateľstva Arrow Books z roku 2004, ktorá vyšla pod názvom *Fiesta: The Sun Also Rises*.

Z dôvodu rozsahu románu bude ako predmet skúmania tejto práce zvolený iba jeho fragment. Keďže je román *The Sun Also Rises* rozdelený na tri celky (ktoré Hemingway nazýva „knihy“), analyzované budú dve kapitoly z prvej knihy, jedna kapitola z druhej knihy a z poslednej knihy to bude posledná kapitola celého románu.

*The Sun Also Rises* je príbehom priateľov žijúcich v povojnovom Paríži, ktorí sa rozhodnú zabaviť cestovaním, pitím alkoholu a románikmi počas fiesty v Španielsku. Rozprávačom príbehu je vojnový veterán Jake Barnes, ktorý je kvôli zraneniu z vojny impotentný. V priebehu románu sa čitateľ zoznamuje s bývalým boxerom a nádejným spisovateľom Robertom Cohnom. Obaja páni sú zamilovaní do Lady Brett Ashleyovej, rozvedenej bývalej nemocničnej sestry, ktorá sa o Jakea po vojne starala. Hoci Brett tiež miluje Jakea, milostného života sa kvôli jeho zraneniu nemieni vzdať. Jake preto trvá na tom, aby sa vydala za Mikea Campbella, o ktorého sa po vojne tiež starala. Skupinka priateľov sa vydá na cestu do Pamplony v Španielsku, kde sleduje býčie zápasy. Montoya, majiteľ hotela, v ktorom všetci bývajú, zoznámi Jakea s nádejným devätnásťročným toreadorom Pedrom Romerom, ktorý okamžite očarí Brett. Po odchode Cohna z fiesty romániku Brett a Romera nič nebráni a obaja sa po fieste vydávajú do Madridu, zatiaľ čo zvyšok skupiny odchádza do San Sebastian. Jakea však neskôr zastihne telegram od Brett, ktorú na jej želanie Romero opustil, pretože ju požiadal o ruku. Po príchode Jakea mu Brett sľubuje, že sa vydá za Mikea. Príbeh končí konštatovaním, že by práve Jake s Brett mohli spolu žiť krásny život, no všetko zostáva iba v nenaplnených predstavách.

Podľa autorky mnohých štúdií o Hemingwayovi, Lindy Wagner-Martinovej (1998, 2), sa už v roku 1926, kedy román *The Sun Also Rises* vyšiel v angličtine, okamžite zaradil medzi popredné diela Stratenej generácie, a to hlavne vďaka téme a vycibrenému štýlu – Hemingwayovmu živému modernistickému rozprávaniu, ostrým a skutočným dialógom a charakteristickým princípom ľadovca. Navyše, podľa kritika a spisovateľa Jacksona J. Bensona (1969, 28–31) práve týmto románom Hemingway zaútočil na moderné poňatie rolí muža a ženy spojené so satirou sentimentálnosti. Podľa Bensona je román príbehom muža, ktorý sa stáva mužom i napriek tomu, že jeho mužské ústrojenstvo nepracuje a príbehom ženy, ktorá sa nikdy nestane ženou, i keď má k dispozícii všetko potrebné. Aj kvôli tomu sa kniha stala symbolom sexuálnej tragédie a rozpadu spoločenského poriadku a hodnôt.

Hemingway, na znak členstva Stratenej generácie, použil slávny výrok Steinovej ako úvod knihy.<sup>2</sup> Ten je nasledovaný citátom z Biblie, konkrétne z prvej kapitoly a piateho verša knihy *Koholet – Kazateľ*.<sup>3</sup> Úvodné slová citátu Hemingway použil pre názov knihy, ktorý sa tým stáva alúziou. Dôležité je spomenúť, že Hemingwayov rukopis knihy a prvé britské vydanie niesol názov *Fiesta*. Podľa Wagner-Martinovej (1998, 6–7) zmena názvu na *The Sun Also Rises* zdôraznila jej pozitívny charakter, hoci je v rozpore so sentimentálnym charakterom knihy. Táto zmena mala za následok rôzne názvy knihy, či už v anglickom alebo prekladovom vydaní.

Jadro tejto diplomovej práce je rozdelené do dvoch hlavných častí, pričom prvá, teoretická časť, pozostáva z kapitoly venovanej hlavným znakom Hemingwayovho autorského štýlu. Podložená je množstvom zistení popredných literárnych teoretikov, ktorí sa jeho štýlu venovali. Medzi nich patrí napr. Harry Levin (1951), Joseph W. Beach (1941) John Brown (1965), Robert P. Lamb (2010), Susan F. Beegelová (1988) alebo Gabriel R. Pazos (2011). Druhá kapitola teoretickej časti predstavuje základné poznatky česko-slovenskej translatologickej tradície umeleckého prekladu. Spomína translatológov, ako napr. Jiří Levý (1963), Anton Popovič (1968, 1971, 1975), Ján Vilikovský (1984) alebo František Miko (1969, 1970, 1973). Tretia kapitola teoretickej časti vo väčšom detaile predstavuje problematiku prekladu Hemingwayovho autorského štýlu do cudzích jazykov, ako aj do češtiny alebo slovenčiny. Opiera sa pritom o zistenia teoretikov ako napr. Miliona M. Azeveda (2005) či Jána Vilikovského (1984). Rovnako

---

<sup>2</sup> „You are all a lost generation’ – Gertrude Stein in conversation“

<sup>3</sup> „**The sun also ariseth**, and the sun goeth down, and hasteth to his place where he arose.“ (Koholet 1:5, autorizovaná Verzia kráľa Jakuba (1611))

spomína niekoľko kvalifikačných prác, napr. Christophera Dicka (2009), Gloriu Deruyckovú (2016) či Michaelu Večerkovú (2014) alebo Katarínu Sojkovú (2015). Druhá časť tejto diplomovej práce je zároveň jej praktickou časťou. Rovnako sa skladá z troch kapitol, pričom prvé dve predstavujú analyzovaný materiál a jeho prekladateľov. Posledná kapitola je venovaná analýze konkrétnych prekladov a každá jej podkapitola rozoberá konkrétny prvok Hemingwayovho autorského štýlu a analyzuje spôsob, akým ho daní prekladatelia zachovali (resp. nezachovali) v danom jazyku. Každé z prípadných pochybení prekladu je doplnené o moje vlastné prekladateľské riešenie.

Výsledkom práce je charakteristika jednotlivých prekladov a vyhodnotenie ich silných či slabých stránok. Na základe toho je vybratý preklad, ktorý najlepšie zachováva Hemingwayov autorský štýl a poskytuje českému a slovenskému čitateľovi vernejší čitateľský zážitok.

# ČASŤ PRVÁ : TEORETICKÉ POZNATKY

Cieľom teoretickej časti práce je predstaviť teoretické poznatky, o ktoré sa opiera analytická časť práce. Prvá kapitola pozostáva z charakteristiky konkrétnych prvkov Hemingwayovho autorského štýlu, pričom z veľkej časti odkazuje na zistenia popredných literárnych teoretikov a kritikov Hemingwaya. Druhá kapitola čitateľovi približuje česko-slovenskú translatologickú tradíciu umeleckého prekladu. Tretia kapitola hovorí o problematike prekladu Hemingwaya v zahraničí, ale aj v Česku a na Slovensku.

## 1 HEMINGWAYOV AUTORSKÝ ŠTÝL

Nasledujúca kapitola sa zaoberá konkrétnymi prvkami Hemingwayovho autorského štýlu. Hoci *The Sun Also Rises* (ďalej iba *TSAR*) patrí medzi jeho ranú tvorbu, mnoho kritikov sa zhodlo na tom, že po publikovaní tejto knihy v roku 1926 sa Hemingwayov autorský štýl stal štýlom epochy (Brown 1965, 102). Je teda celkom isté, že sa jeho hlavné znaky budú v tomto románe nachádzať.

Významný slovenský translatológ a teoretik František Miko (1969, 12) definuje štýl ako dynamickú konfiguráciu výrazových vlastností v jazykovom prejave.

Hoci sú znaky Hemingwayovho autorského štýlu vedomosťou stredoškolsky vzdelaného človeka, pre potreby analýzy prekladov je nutné sa nimi zaoberať detailne. Nasledujúce podkapitoly preto predstavia jeho hlavné prvky v nasledujúcom poradí: jednoduchosť jazyka, expresivita, princíp ľadovca a opakovanie. V každej podkapitole bude daný prvok preskúmaný do väčšej hĺbky.

### 1.1 Jednoduchosť jazyka

#### 1.1.1 Odpor zložitosti

Prvý z charakteristických prvkov autorského štýlu sa odohráva na úrovni lexiky a syntaxe a je ním Hemingwayov jednoduchý jazyk. Literárny teoretik Joseph W. Beach (1941, 110) tvrdí, že odpor voči komplikovanosti lexiky bol reakciou celej Stratenej generácie na dobu, v ktorej žila a tvorila.

Americký literárny teoretik Roland Berman (2003), zasadzuje Hemingwayov odpor voči zložitosti aj do rámca vyjadrovania reality, keď tvrdí, že „[Hemingway]

dôsledne varuje čitateľa, že jazyk nevyjadruje myšlienku, o to menej ‚zachycuje‘ realitu. V skutočnosti tvrdí, že jazyk nie je rekonštrukciou, ale novou realitou samou o sebe“.<sup>4</sup> Je teda na mieste povedať, že Hemingway nevidí jazyk ako prostriedok vyjadrenia reality, pretože ten by vytvoril úplne novú realitu. Tu je však na mieste otázka, akým spôsobom ju teda Hemingway zachycuje (viď. podkapitolu 1.3.2 *Úloha čitateľa*).

### 1.1.2 Slovná zásoba

Hemingwayova slovná zásoba sa stala predmetom viacerých teoretikov, no kvôli jednotnosti, akou Hemingway k slovnej zásobe pristupuje, sa všetci zhodujú na jednom. Napríklad autor Hemingwayovej biografie, John Brown (1965, 63), hovorí o jednoslabičných slovách anglosaského pôvodu, ktoré sú u Hemingwaya vždy prosté, všedné a neliterárne. V analýze štýlu novely *The Old Man and the Sea* sa Yaochen Xie (2008, 156) prikláňa k rovnakým záverom, že Hemingway používa konkrétnejšie, častejšie používané a hovorovejšie slová.

Zastúpením slovných druhov sa zaoberal americký profesor a kritik Robert P. Lamb (2010, 117), ktorý poukázal na to, že Hemingway vo vetách používal menšie množstvo prísloviak a prevažne základné slovesá. Podľa Harryho Levina (1951, 599), autora najkomplexnejšej analýzy Hemingwayovho autorského štýlu, Hemingway prevažne používa šesť základných jednoslabičných slovies, pričom najpoužívanejšie je uňho sloveso „to be“. Navyše, jeho použitie prídavných mien vôbec nie je odtieňovo bohaté a slovesám chýba energickosť.

Všeobecne povedané, či už na úrovni rozprávača alebo postavy, Hemingway vyberá také slová, ktoré by najpravdepodobnejšie vyslovila nesofistikovaná a nesčítaná postava. Levin (1951, 596) dopĺňa, že hoci sú Hemingwayove slová jednoduché a obyčajné, je jasné, že každé slovo je využité maximálnym možným spôsobom.

### 1.1.3 Syntax

Na úrovni syntaxe je jednoduchosť tiež základným pravidlom. Už vyššie spomínaný Brown (1965, 64) konštatuje, že jednoduchosťou vety Hemingway vyjadruje istú bezvýznamnosť. Hemingway ju vyjadruje najobyčajnejšou priradovacou spojkou „and“ hlavne preto, aby nerozdelil hlavné vety na nadradenú a podradenú, ale aby zachoval ich

---

<sup>4</sup> “[Hemingway is] consistently warning the reader that language does not express thought, much less “capture” reality. In fact, he will argue that language is not reconstruction but a new reality itself.” (citované podľa Berman 2003, 79).

rovnosť. Tým vyjadruje dej bez perspektívy, neuprednostňuje jednu vec pred druhou, čo je podľa Browna Hemingwayov zámer vyjadrenia ľahostajnosti.

Názor, že sa Hemingway vyznačuje prevažne priradovacím súvetím, zastáva aj Beach (1941), ktorý si všimol, že podradovacie súvetia sú u Hemingwaya nezvyklé a charakteristickejšia je jednoduchá veta, podmet, prísudok a predmet. Podľa Beacha je jednoduchosť vety dosiahnutá redukovaním myšlienok na ich základné komponenty, ktoré k sebe následne iba priradí. Toto zredukovanie a zoradovanie udalostí napomáha aj čitateľovi. Levin (1951) tvrdí, že v syntaxi dominuje sústredenosť, pretože „[Hemingway] vedie čistotu línie jedným smerom, neodvádza pozornosť a vyvaruje sa komplikovanosti štruktúry“.<sup>5</sup>

Častým prvkom je kvôli tomu použitie existenciálnej konštrukcie „there“, čo má za následok, že sú udalosti v diele vnímané postupne. Podľa Lamba (2010, 117), existenciálna konštrukcia vetu zjednodušuje a tiež znižuje silu slovesa. Samozrejme, takáto modifikácia sa v jeho texte nenachádza náhodne. Levin (1951, 601) konštatuje, že takýmto postupným zobrazovaním udalostí Hemingway vytvára charakteristickú živosť a plynulosť textu.

Výraznú jednoduchosť Hemingway vyznáva aj na úrovni uvádzacích viet, pretože je väčšinou vyjadrená iba formou “(s)he said“ alebo je úplne vynechaná. V texte je možné nájsť aj iné uvádzacie slovesá, no v menšom počte.

Podľa Levina (1951, 596) a toho, čo bolo spomenuté vyššie, je možné skonštatovať, že jednoduchá syntax stojí na strane neformálnosti z pohľadu jej vlastnej plynulosti. Hemingway sa snaží o zjednodušenie už tak jednoduchého systému angličtiny.

## **1.2 Expresivita**

### **1.2.1 Jednoduchosť expresivity**

Je jasné, že *TSAR* sa žánrovo radí k románu, a teda do umeleckého štýlu. Jedným z charakteristických prvkov takého štýlu je aj expresivita. Ako už bolo povedané, veľké množstvo teoretikov sa zhodlo na tom, že Hemingwayov autorský štýl je strohý, odmeraný a neosobný. Vo veľkej miere je to spojované s jeho žurnalistickou praxou. Brown (1965, 74) dokonca prirovnáva opisy prechádzok po Paríži alebo opisy baskických krajín v *TSAR* k cestovným príručkám. Je preto na mieste tvrdiť, že Hemingwayov štýl,

---

<sup>5</sup> „[Hemingway] holds the purity of his line by moving in one direction, ignoring sidetracks and avoiding structural complication.“ (citované podľa Levin 1951, 601).

a to hlavne v pásme rozprávača, nie je do veľkej miery expresívny, nakoľko ani žánre tlačových správ či cestovných príručiek takým prvkom nedisponujú. Beach (1941, 99) názorne vysvetľuje pochopenie Hemingwayovej expresivity na maľbe a kresbe, a prirovnáva Hemingwaya k čierno bielej linkovej kresbe. Ďalej naznačuje, že Hemingwayova snaha o jednoduchosť na úrovni expresivity je vedomou snahou zjednodušiť rysy jeho tvorby, odstrániť všetko vyumelkované (Beach 1941, 100).

### 1.2.2 Emócie

Expresivita môže byť vyjadrená viacerými spôsobmi. Takmer vždy vychádza z emócie alebo sa snaží vyvolať ju u čitateľa. V tom prípade je absurdné tvrdiť, že by Hemingwayov štýl bol bez emócií. Podľa Lamba (2010, 23) je emócia kľúčová, no nie je vyjadrená jazykom, ktorý by bol emotívny. Emócie teda takmer vôbec nepatria do Hemingwayovho jazyka. Dodáva, že Hemingwayov jazyk obsahuje takmer vždy menej emócií, ako si udalosti vyžadujú (Lamb 2010, 22). V prípade, že sa pocity predsa len objavia, sa podľa Browna (1965, 96) Hemingway usiluje ich zaznamenať, a nie ich rozoberať či nimi oživiť vnútorný svet postáv.

V prípade *TSAR* je na úrovni expresivity dôležitý opis, pretože ako v jednom z mála jeho románov, je hlavná postava zároveň rozprávačom príbehu. Lamb (2010, 116) konštatuje, že v prípadoch, kedy sa emócie objavujú, sú skôr vágne a všeobecné.

Jedným z dôvodov, prečo sa emócia z jeho štýlu takmer vytratila, je podľa Lamba (2010, 24–5) to, že prezentovanie emócií rozptyľuje čitateľa od samotného výstupu postavy, prípadne upozorňuje na spisovateľa. Druhým dôvodom je podľa Lamba otázka genderu, pričom sa Hemingway bojí prejaviť emócie, pretože by to podkopalo jeho zmysel vlastnej maskulinity.

### 1.2.3 Objektívny korelát

Ako tvrdí Susan F. Beeglová (1988, 91), Hemingway využíva techniku objektívneho korelátu, ktorú tak pomenoval T.S. Eliot (1921) v eseji „Hamlet and His Problems“ (Hamlet a jeho problémy). Jedná sa teda o „súbor vecí, či situáciu alebo reťazec udalostí, ktorý bude vzorom danej *konkrétnej* emócie, tak, že keď sú uvedené vonkajšie fakty, o ktorých musí vypovedať senzorická skúsenosť, emócia je následne okamžite vyvolaná“.<sup>6</sup> Avšak Lamb (2010, 116) konštatuje, že žiadny z autorov, dokonca ani Eliot,

---

<sup>6</sup> “a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked“ (citované podľa Eliot 1921).



túto techniku nepovýšil na svoje vlastné estetické pravidlo, tak ako Hemingway. Znamená to teda, že Hemingway bol vo vyjadrovaní emócií a expresivity ešte objektívnejší ako ostatní autori.

#### **1.2.4 Dialóg**

Jazykový rozdiel medzi pásmom rozprávača a postáv je u Hemingwaya značne veľký. Bolton (Goodheart 2010, 56) vo svojej eseji publikovanej v knihe *Critical Insights: Ernest Hemingway* (Kritické poznatky: Ernest Hemingway) vypracoval analýzu jednej z Hemingwayových poviedok, pričom zistil, že v rozprávaní sa nachádzajú konkrétne opisy, napríklad teploty či veľkosti. Dialóg sa však vyznačuje subjektívnymi opismi kvality či pôžitkov. Z toho vyplýva, že čo z expresivity Hemingwayovi chýba v reči rozprávača, to zaňho povie postava.

Lamb (2010, 177) vo svojej knihe hovorí o technikách, ktoré Hemingway pri písaní dialógu využíval. Prvou z techník je využitie minimálneho množstva jazyka na vyjadrenie maximálneho významu. Druhou je vyzdvihovanie banality na umenie, a nakoniec stieranie hraníc medzi drámou a fikciou románu. Aby to všetko dosiahol, musel odstrániť hlas autora a zakomponovať do dialógu nedialogizovanú prózu prostredníctvom nepriamej reči, juxtapozície ako významového prostriedku vyplývajúceho z blízkosti prvkov, irónie, opomenutia, opakovania, objektívneho korelátu a referenčnej nejednoznačnosti. Z tohto je teda jasné, že najširšiu škálu expresívnych prvkov Hemingway využíva v dialógu.

##### **1.2.4.1 Hovorový jazyk**

Hoci prvá podkapitola *1.1. Jednoduchosť jazyka* hovorí o jednoduchej slovnej zásobe, v oblasti priamej reči Hemingway dovoľuje využitie hovorovej tendencie jazyka. Príkladom je použitie skrátenejších foriem pomocných slovies v dialógu. Navyše, hovorovosť sa podľa Levina (1951, 596) odkláňa od správnosti vyjadrovania, pretože napríklad gramaticky správna spojka „whom“ je nahradzovaná spojkou „who“. Tak je to aj v prípade „which“, ktoré je nahradzované s „that“, aby sa predišlo zložitosti a poskytol sa priestor hovorovosti.

Hovorovosť je teda hlavnou doménou v dialógu. K tomuto sa rovnako prikláňa Xie (2008, 156), a to nielen na úrovni hovorového jazyka, ale aj tým, že čitateľ výpoveď postavy vníma ako vyslovenú skutočným človekom. Niečo podobné zastáva aj Beach (1941, 102), a teda, že Hemingwayova priama reč je štandardizovaná svojou jednoduchosťou a idiomatnosťou.

Na druhej strane, Brown (1965, 144) nazýva Hemingwayovu reč fonografickou, avšak po hlbšej analýze je jasné, že je aranžovaná, no stále prirodzená aj v písanej forme. Naznačuje, že hoci je dialóg jednoduchý a hovorový, Hemingway ho musel premyslieť do každého detailu.

Lamb poskytuje príklad takého použitia hovorového jazyka, avšak vysvetľuje to na príklade z Hemingwayovej zbierky poviedok *In Our Time* (1925):

Hemingway mohol použiť sloveso *to vomit* [vracať], ale *to puke* [grcať], jednoslabičné sloveso, ktoré je so svojim tvrdým *p* a bežným hovorovým používaním menej zjemňujúce; viac sa približuje „zvuku“ aktu zvracania s „pocitom“ slova, ktoré si na vyjadrenie vybral. (Lamb 2010, 32)<sup>7</sup>

Znamená to teda, že i jazykom v dialógu chce byť Hemingway bližšie k samotnému dojmu či skúsenosti. Samotné hovorové slovo sa tiež dá pokladať za expresívnejšie.

#### 1.2.4.2 Konotácie

Podľa *Frazeologickej terminológie* sú konotácie:

Pragmatické zložky významovej štruktúry, ktoré sú odrazom najmä hodnotiaceho postoja a kladných a záporných vzťahov a asociácií. Majú status sekundárnych významových prvkov, ich existencia nevyplýva priamo na polysémiu jazykovej jednotky a ich realizácia je ovplyvňovaná aj kontextom. Patria k nim príznaky expresívne, hodnotiace, citové, apelové, estetické, intenzifikačné, evokačné, obrazné, ideologické, religiózne atď. Ich nositeľmi sú najmä slová a frazémy. (Mlacek 1995)

Ako už definícia napovedá, dôležitosť konotačného významu je v oblasti expresivity dôležitým prvkom. Levin (1951, 594) ho preto zahŕňa do Hemingwayovho štýlu. Fakt, že Hemingway naplno využíva konotácie, je najviditeľnejšie na úrovni jeho lexiky a syntaxe, keďže výpovede postáv pripomínajú skutočnú živú reč človeka (Beach 1941, 105).

---

<sup>7</sup> “Hemingway could have used the verb *to vomit*, but *to puke*, a monosyllabic verb that, with its hard *p* and common vernacular usage is less euphemistic, more closely approximates the “sound” of the act of throwing up with the “sense” of the word chosen to express it.”

Ako už bolo spomenuté, Hemingwayova reč je neuveriteľne živá, hovorová a zároveň jednoduchá. Túto skutočnosť na Hemingwayovom štýle vyzdvihuje viacero teoretikov, ako napríklad Berman (2003, 81), ktorý vysvetľuje dôležitosť konotačného významu na príklade barových scén. V takýchto scénach nie je jednoduchý monosylabický jazyk iba denotatívny, ale naopak, podnecuje čitateľa ku konotatívnemu vysvetleniu.

Navyše, Hemingwayovo opakovanie slov a syntaktických konštrukcií podľa Lamba (2010, 121) priamo ovplyvňuje zmenu významu na konotačný. Ďalej tvrdí, že použitím opakovania slov v inom kontexte dokáže upriamiť pozornosť na rozličné denotácie či konotácie, a tým zmeniť význam celej výpovede (viď. podkapitolu *1.4 Opakovanie*).

### **1.2.4.3 Expletíva a vulgarizmy**

Expletíva a vulgarizmy sú nepochybne silným vyjadrením expresivity v umeleckom diele. Levin (1951, 593) sa vo svojej štúdii vyjadril, že Hemingway považuje jedno krátke a spontánne expletívum alebo vulgarizmus za úprimnejší než komplikované a štylizované konštrukcie, ktoré by nakoniec skutočná postava ani nepovedala. Preto takáto forma úprimnosti vypovedá o expresivite viac ako ťažko štylizovaná reč.

Na druhej strane sa Beach (1941, 103) snaží vyvrátiť tvrdenia, že by Hemingwayove postavy boli vulgárne. Hovorí, že postavy nie sú pod tlakom vulgárnych emócií, takže sami o sebe vulgárnymi nie sú. Kategorizuje teda reč do oblasti hrubosti a surovosti, nie do neprijateľnej vulgárnosti. V Hemingwayovom texte preto nemožno očakávať veľké množstvo vulgarizmov.

### **1.2.4.4 Idiómy**

Hemingway vo svojom jazyku a štýle využíva aj idiómy, často unikátnym spôsobom. Jeho diela sa zväčša odohrávajú v krajinách, ktorých reč je iná ako anglická (často Francúzsko alebo Španielsko), a z tohto dôvodu dialógy obohacuje o idiómy cudzích jazykov. Hemingway hovoril plynule po španielsky a podľa Beacha (1941, 115–9) sa usiloval o zachytenie španielčiny v angličtine práve prostredníctvom idiómov. Hemingwayovi sa pripisuje prínos aj v tom, že takýmto rafinovaným využitím cudzojazyčných idiómov dodal angličtine, anglickej próze a expresivite ďalší príznakový rozmer. Neznamená to však, že by používal výhradne španielske idiómy.

## 1.3 Princíp ľadovca

### 1.3.1 Definícia

Princíp ľadovca je najznámejším prvkom Hemingwayovho štýlu. Venuje sa mu každý z akademikov, ktorí vo svojich knihách či článkoch Hemingwaya skúma. Hemingway však nebol jediný, kto tento princíp využíval. Je možné ho nájsť aj v dielach Rudyarda Kiplinga, Willy Catherovej alebo Katherine Mansfieldovej.

Hemingway spomenul tento princíp už v roku 1958 v rozhovore s Georgeom Plimptonom pre *The Paris Review*. Poskytuje aj najlepšie vysvetlenie tohto princípu:

[J]a sa vždy snažím písať podľa princípu ľadovca. Za každou časťou, ktorá sa ukáže, je sedem osmín pod vodou. Čokoľvek, čo viete, môžete vypustiť a váš ľadovec to jedine posilní. To je tá časť, ktorú nie je vidieť. Ak spisovateľ niečo vypustí, pretože to nepozná, v príbehu sa to prejaví ako diera. (Ferusová 2018, 125)

Dôležité je vedieť, že Hemingway z textu vypúšťa informácie, ktoré sú známe a nepotrebujú byť explicitne v texte vyjadrené. Rovnako dôležitá je aj pravdivosť, resp. autenticnosť explicitne vyjadreného obsahu. Hemingway spomína princíp ľadovca aj vo svojej knihe *Smrt odpoledne* (1932; 1982, 160), kde tvrdí, že ak autor píše pravdivo, bude čitateľ implicitný obsah cítiť tak silno, akoby ho autor aj explicitne vyjadril. O princípe pokračuje v rozhovore s Plimptonom: „pokúsil [som sa] vynechať všetko, čo nebolo nevyhnutné na to, aby som čitateľovi odovzdal skúsenosť takým spôsobom, že sa po prečítaní stane jeho vlastnou a bude sa mu zdať, že ju skutočne prežil“ (Ferusová 2018, 125).

Ako jeden z mála sa Lamb (2010, 142) snažil zistiť dôvod, prečo Hemingway tento princíp používa a nakoniec konštatuje, že sa jedná o jeho zachytenie pocitu straty. Hemingway najskôr čitateľa navnadí na niečo, čo kedysi bolo prítomné, no v sekunde mu to zoberie. Pocit straty sa dá dedukciou priradiť aj k situácii po Prvej svetovej vojne, a preto aj pocitu straty celej Stratenej generácie.

### 1.3.2 Úloha čitateľa

Veľké množstvo teoretikov nazýva princíp ľadovca metódou *understatementu* alebo *the theory of omission*. Všetci sa zhodujú na tom, že je na vnímavom čitateľovi, aby pochopil implikovaný obsah (Beach 1941, 82). Je jasné, že pri dekódovaní vypusteného jazyka sa text spolieha na čitateľa, ktorý by si mal všetky veci spojiť, prípadne si ich domyslieť.

Týmto spôsobom si teda čitateľ vytvára realitu vo svete fikcie za pomoci indícií, ktoré mu Hemingway zanecháva.

Princíp ľadovca podľa Levina (1951, 596) Hemingway využíva aj na úrovni lexiky, pretože používa osobné zámená príliš často a takým spôsobom, že je ťažké určiť kto je kto, a či sa jedná o býka, alebo toreadora. To zamestnáva čitateľa ešte viac a ten musí referenta spoznať na základe vlastného úsudku.

### **1.3.3 Postava a odmietanie výpovede**

Čitateľ si môže ľahko všimnúť, že Hemingwayove postavy často odmietajú o probléme hovoriť. Takáto forma vypustenia je podľa Lamba (2010, 42) použitá najčastejšie. Podobne o tom hovorí aj Brown (1965, 141), ktorý charakterizuje Hemingwayovho hrdinu ako tichého a neochotného o veciach priveľmi, či priamo hovoriť. Berman tento názor potvrdzuje. Podľa neho sa postavy zaoberajú momentálnou témou pojednávaných vecí, no hlbšiemu problému, na ktorý občas odkazujú, sa odmietajú venovať (Berman 2003, 79).

### **1.3.4 Vypustenie emocionality**

Dalo by sa povedať, že medzi ďalšie prvky, ktoré Hemingway svojím princípom ľadovca vypúšťa, patrí emocionalita. Susan F. Beegelová venovala tejto téme celú publikáciu. Podľa Beegellovej (1988, 91) sa emócia skrýva pod hladinou a necháva čitateľovi iba špičku tohto ľadovca. Vypustenie má teda priamy dopad na emocionalitu v diele, pretože je zámerne zamlčaná.

Navyše, vypúšťanie sa využíva aj v oblasti irónie, pretože tá závisí na rozpoznaní čitateľom, a teda na vyjadrených informáciách v texte, ktoré sú v rozpore s vypustenou skúsenosťou (Beegelová 1988, 91). Vypustenie na úrovni irónie však nepatrí medzi výnimočné prvky Hemingwaya, no využíva ho aj kvôli takémuto účelu.

## **1.4 Opakovanie**

Ako už bolo spomenuté v podkapitole 1.3.2 *Úloha čitateľa*, Hemingway necháva z veľkej časti na čitateľovi, aby si vysvetlil dej. Tomu napomáha vo veľkej miere aj opakovanie slov a syntaktických konštrukcií. Tejto problematike sa v Hemingwayových dielach zaoberal hlavne Lamb, ktorý tvrdí, že:

Hemingway často využíva oneskorené dekódovanie, kedy sú senzorické vnemy prezentované tak, ako sa objavujú v prežívanom vedomí, napodobňujúc, ako ich zaznamenáva myseľ predtým, než ich začne spracúvať. Zloženie takýchto pasáží je neformálne a spontánne, i keď Hemingway ich samozrejme vytvára zámerne. (Lamb 2010, 61)<sup>8</sup>

Iným spôsobom sa tomu venuje Levin (1951, 603), podľa ktorého je veta vždy o krok vpred. Hemingway zopakuje nejaké dôležité slovo alebo celú vetnú konštrukciu v ďalšej vete, aby čitateľ dohnal zameškané. Toto opakovanie ho teda posúva na pôvodný referenčný bod. Takže by bolo možné tvrdiť, že opakovanie je pomôckou pre čitateľa, ktorý by potenciálne nestíhal vnímať všetky indicie, ktoré Hemingway zanecháva.

Podobnému vysvetleniu sa venoval aj Gabriel R. Pazos vo svojej štúdií „The Complexity of Translating Hemingway’s Simplicity: Chiasmic Patterns in *The Sun Also Rises*“ (Komplexnosť prekladu Hemingwayovej jednoduchosti: Skrížené vzory v *Slnko aj vychádza*), kde nadväzuje na Maxa Nännyho. Podľa nich Hemingway vo viacerých prípadoch využíval tzv. *skrížené vzory*, ktoré usporadúvajú slová v umeleckom texte takým spôsobom, že môžu obsahovať ikonický význam. Opakovanie často zodpovedá zrkadlovému usporiadaniu, kedy Hemingway najskôr spomína slovo A, v nasledujúcej vete slovo B, ďalej slovo C a sekvencia pokračuje zopakovaním slova C, potom slova B a na záver sa zopakuje slovo A. Tento spôsob opakovania je teda symetrický. Podľa Pazosa využíva Hemingway takýto druh opakovania na vygradovanie určitej pasáže textu. Ako aj Pazos spomína, daný spôsob opakovania môže prekladateľovi rýchlo uniknúť (Pazos 2011, 126–36).

Ako bolo spomenuté v podkapitole 1.2.4.2 *Konotácie*, opakovanie môže byť spojené so živým hovorovým jazykom, a teda s dialógom, pretože ľudia v rozhovore často opakujú slová a syntaktické konštrukcie, a to nielen tie svoje, ale aj ostatných. Avšak Hemingwayov prípad je komplikovanejší. Podľa Beacha (1941, 104) sa frázy často opakujú takým spôsobom, že ich Hemingwayove postavy vyslovia v jednom kontexte, no druhýkrát ich zasadia do kontextu iného, čo má za následok, že sa týmto frázam priradia nové asociácie a pôsobnosť.

---

<sup>8</sup> „Hemingway often employs delayed decoding; the sensory perceptions are presented as they appear in the experiencing consciousness, simulating how the mind records them before it starts processing them. The composition of such passages seems informal and spontaneous, although of course Hemingway is deliberately crafting them.“

Lamb (2010, 61) tento názor podporuje. Opakovanie má teda dvojaký zmysel, nielenže mení význam opakovaných slov a syntaktických konštrukcií, ale aj napomáha napredovaniu deja. Taktiež tvrdí, že Hemingway používa opakovanie na tri iné účely, a to na verné zobrazenie prírodnej scenérie, na zdôraznenie nejakého prvku, a zobrazenie vedomej a nevedomej akcie.

Táto kapitola sa pokúsila zhodnotiť najdôležitejšie prvky Hemingwayovho autorského štýlu. Začala s jednoduchou lexikou a syntaxou, pokračovala s expresivitou – jej jednoduchosťou a vyššou bohatosťou v hovorových dialógoch. Ďalej bol vysvetlený Hemingwayov princíp ľadovca – vypúšťanie známych informácií a ponechanie interpretácie na čitateľovi. V neposlednom rade spomína časté opakovanie slov a syntaktických konštrukcií, ktoré slúži viacerým účelom.

## 2 ČESKO-SLOVENSKÁ TRANSLATOLOGICKÁ TRADÍCIA A UMELECKÝ PREKLAD

Ešte predtým, ako práca svojou praktickou časťou upriami pozornosť na konkrétne preklady *TSAR*, je dôležité predstaviť si tradíciu umeleckého prekladu v českom a slovenskom prostredí. Teoretik umeleckého prekladu, Milan Hrdlička, zhrnul hlavný cieľ česko-slovenskej tradície nasledovne:

[č]eská a slovenská překladatelská škola [...] se pokouší nalézt optimální řešení a sladění překladatelova zřetele k originálu a ke čtenáři. Prosazuje se potřeba respektovat v nezbytné míře výchozí text (jeho kvality, specifika, klíčové rysy) a současně i úroveň čtenáře, jemuž je cílový text adresován. (Rády 2000, 111)

V kontexte autorského štýlu, o ktorom bude analýza pojednávať, tým Hrdlička dáva jasne najavo, že by malo byť v záujme prekladateľa vystihnúť všetky príznakové prvky originálu aj v preklade.

Nasledujúce podkapitoly sa postupne venujú hlavným tézám teoretikov česko-slovenskej translatologickej tradície. Spomínajú mená ako napr. Jiří Levý, Anton Popovič, František Miko, Ján Vilikovský, Jitka Zehnalová, a iné. Hoci by bolo možné o tejto téme napísať veľké množstvo strán, táto práca sa zameriava iba na podstatu, ktorá je smerodajná pre jej účely.

### 2.1 Preklad umeleckého textu

Dôležitosť samostatnosti celej kategórie prekladov umeleckých textov je možné zhrnúť snahou zakladateľa českej teórie prekladu, Jiří Levého. Ťažiskovým bodom Levého (2012, 26) argumentácie bol fakt, že jednotlivé vrstvy literárneho textu sú prepojené vo väčšej miere než vrstvy odborných textov. Zdôraznil pritom, že je na prekladateľovi, aby tieto spojenia v preklade zachoval.

Levý (2012, 43–4) svoju argumentáciu podopieral aj na tom, že umelecký text má v porovnaní s odborným textom jednu unikátnu vlastnosť. Tvrdil, že pri umeleckých textoch je nutné diferenciacia objektívnej skutočnosti od skutočnosti diela. Objektívnu skutočnosť Levý nazýva *životný fakt*. Vo svojej práci venuje väčšiu pozornosť prídavnej skutočnosti diela, tzv. *umeleckému faktu*, čím zdôrazňuje, že v umeleckom diele je



obsiahnutá autorova interpretácia skutočnosti, a nie skutočnosť objektívna. Takými unikátnymi spojeniami a hodnotami diela autor obohacuje text.

Na druhej strane, v sedemdesiatych rokoch minulého storočia sa snažil v slovenskom prostredí o vybudovanie samostatnej vednej disciplíny Anton Popovič. Popovič (1975, 13) nepokladá umelecké dielo len za jedinečný akt jeho tvorcu, ale zahrňuje doňho aj prekladateľa, pretože sa podieľa na jeho realizácii a konkretizácii. Preto by mal prekladateľ siahnuť po ucelenej teórii, nakoľko mu môže veľa ponúknuť (Popovič 1971, 9). Popovič vo veľkom nadviazal na argumenty a poznatky Levého.

Pretože je umelecký fakt tvorený autorovým štylizovaným jazykom, je podľa Levého (2012, 45–6) nutné rozlišovať medzi jeho realizáciou prostredníctvom formy jazyka a jeho ideovými a estetickými hodnotami. Prekladateľovou úlohou je prekladať ideové a estetické hodnoty diela. Nutné je myslieť na to, že pre rôzne jazyky sa ich jazyková štylizácia môže líšiť, a ideové a estetické hodnoty diela treba vyjadriť inými jazykovými prostriedkami.

Keďže obe vedúce osobnosti teórie umeleckého prekladu nadviazali na štrukturalizmus a funkcionalizmus, je pre nich v štylizácii prekladu dôležitá hlavne funkcia jednotlivých jazykových prvkov.

Levý nadviazal na poznatky britského teoretika prekladu, Johna C. Catforda, ktorý vo svojej štúdii *A Linguistic Theory of Translation* (Lingvistická teória prekladu, 1965) tvrdil, že jednotky pôvodného a cieľového jazyka nemusia mať v lingvistickom zmysle rovnaký význam, ale mali by fungovať v rovnakej situácii, čím zaviedol pojem tzv. *funkčnej ekvivalencie* (Knittlová 2010, 7). Levý (2012, 28–9) rovnako vysvetľuje, že prekladateľ by mal zvoliť také výrazové prostriedky, ktoré najvernejšie zastávajú rovnakú funkciu v cieľovom jazyku.

Popovič (1971, 69) pri ekvivalencii nadväzuje na Jurija M. Lotmana, ktorý rozlišuje princíp vnútorného a vonkajšieho prekódovania textu. Popovič sa s ním však rozchádza v tom, keď tvrdí, že ekvivalencia nemá slúžiť v umeleckom texte iba na jeho vonkajšie prekódovanie, ale omnoho dôležitejšie je jeho vnútorné stylistické určenie, ktoré je zahrnuté vo vnútornom princípe (čo podobne vyjadruje Levého *umelecký fakt*). Pre Popoviča je dôležitá rovina výrazovej štruktúry textu, čiže jeho štýl. Takú ekvivalenciu nazýva *syntagmatická ekvivalencia*, ktorú definuje ako „rozhodnutie sa pre určitý výrazový prostriedok, ktorý je ekvivalentný výrazovej situácii v texte“ (1971, 71). Pre Popoviča (1975, 110) je rovnako dôležitá aj výrazová ekvivalencia štýlu textu, pretože iba štýl môže reprezentovať štruktúrnu jednotu dvoch literárnych komunikátov (viac o štýle v podkapitole 2.3 *Autorský štýl*).

## 2.2 Tri fázy prekladateľskej práce

Pri prevode prekladaného materiálu si musí prekladateľ uvedomiť, že sa od neho vyžaduje, aby materiál umelecky spracoval v cieľovom jazyku. Levý považuje preklad „za projev alebo výraz tvůrčí individuality překladařelovy a podle toho [možno] zjišťovat podíl osobního překladařelova stylu a jeho osobní interpretace na konečném utváření díla“ (2012, 33). Z ohľadom na pojednávaný autorský štýl možno nadviazať na Zehnalovú:

[V] konečnom dôsledku to je prekladateľ, kto sa (väčšinou) rozhoduje pri prenose konkrétneho autorského štýlu. On alebo ona je v pozícii kultúrneho mediátora, ktorý stojí na križovatke konkurenčných vplyvov, internalizuje ich a mení ich na konkrétne rozhodnutia a voľby. (Zehnalová 2016, 423)<sup>9</sup>

Dôležitá je preto prekladateľská práca. Levý (2012, 50–64) ju rozdeľuje do troch rôznych fáz, pričom žiadnu z nich by prekladateľ nemal podceňovať.

Prvou je pochopenie predlohy, a teda pochopenie jej filologických, ideových a estetických hodnôt. Prekladateľ by mal zistiť, akými prostriedkami tieto hodnoty autor vyjadruje. Druhou fázou je interpretácia predlohy, na základe ktorej si prekladateľ vedome stanoví interpretačné stanovisko – čo chce svojím prekladom čitateľovi ponúknuť. V tomto bode sa od prekladateľa vyžaduje rozhodnutie, či cieľovému čitateľovi nejakým spôsobom pomôže alebo nie. Na základe toho si prekladateľ vytvorí vlastnú prekladateľskú koncepciu. Preštylizovanie predlohy je poslednou treťou fázou. Už podľa názvu je jasné, že sa od prekladateľa žiada hodnotné preštylizovanie pôvodného diela. Jazykovedkyňa Zlata Kufnerová správnu štylizáciu charakterizuje tak, že „[s]tylizace je [...] operace, při níž se v překladařelém textu [...] distribuuje určitý výběr příznakových jazykových prostředků [...], a to na všech úrovních [...], aby vznikl co nejvhodnější funkční ekvivalent stylu originálu“ (2009, 77). Prekladateľ pritom musí myslieť na to, že jazyky nie sú ekvivalentné a nemožno prekladať mechanicky, ale využívať, už vyššie spomenuté, funkčné ekvivalenty.

---

<sup>9</sup> „[I]t is ultimately the translator who makes (most of) the choices on the transfer of a particular authorial style. He or she is in the position of a cultural mediator standing at the point of the intersection of competing influences, internalising them, and transforming them into specific decisions and choices.“

Popovič (1975, 27) koncept Levého rozvíja. Vo svojej koncepcii prekladu ako komunikačného procesu rovnako hovorí o troch fázach: vystihnutí, interpretácii, a preštylizovaní originálu. Objekt prekladateľovej pritom považuje nasledovné:

Hlavným poľom prekladateľových operácií sú tie operácie, ktoré prebiehajú na úrovni mikroštylistiky diela. Na tejto úrovni sa odohráva jeho zápas o zvládnutie výrazovej štruktúry originálu. Téma, postava, ako aj iné prvky tzv. makroštylistiky originálu existujú pre neho len ako obligátne fakty textu, s ktorými „nemusi“ manipulovať, lebo nepodliehajú procesu translácie. (Popovič 1971, 81).

Popovič Levého myšlienky obohacuje tvrdením, že každé literárne dielo je aktom komunikácie, a preto zavádza pojem tzv. *literárnej komunikácie*. Vo svojej teórii Popovič (1975, 47–50) hovorí, že preklad nie je iba čírou zámenou jazyka, ale je funkčnou zámenou jednotlivých prvkov. Znamená to teda, že uprednostňuje funkčnú ekvivalenciu, pričom textová rovina je jej základom.

S ohľadom na vyššie spomenutý komunikačný proces prekladu si prekladateľ podľa Popoviča (1975, 43) text interpretuje a zároveň je aj tvorcom textu nového. Jeho prácou je odhaliť, ako sa prejavujú medzitextové vzťahy v origináli a podľa toho organizovať štylistické prostriedky v preklade.

Hoci nadväzuje na Levého, rozchádza sa s ním v odlišovaní dvoch rovín výkladu – komunikačnej a textovej roviny – a v klasifikácii charakteristických javov na týchto rovinách (Popovič 1975, 17).

### **2.3 Autorský štýl**

Keďže sa táto diplomová práca zaoberá prekladmi autorského štýlu, hneď na začiatku je nutné vyjadriť nutnosť jeho zachovania. Podľa Kufnerovej (2009, 77) musí prekladateľ pri prekladaní brať do úvahy aj autorský štýl, a ak autor originálu využíva viacero odchýlok od jazykovej normy, má povinnosť vytvoriť jeho príslušný ekvivalent v preklade.

Pre Popoviča bol štýl nosným pilierom umeleckého prekladu. Venoval sa mu vo veľkej miere vo viacerých publikáciách, pretože „štýl prekladu alebo jazyk prekladu treba pokladať za autonómny jav“ (1975, 59). Popovič pritom štýl definuje ako „funkčné zjednotenie heterogénnych prvkov na jednej rovine“ (1975, 104).

Vo veľkej miere je ovplyvnený ďalším významným slovenským translatológom, Františkom Mikom. Ten vo svojej práci tvrdí, že sa štýl musí v texte zhmotniť, inak by nebolo možné ho komunikovať (1970, 35). Miko dodáva, že ak sa štýl zhmotňuje za pomoci jazykových prostriedkov, inak povedané sekvenciou diskretných prvkov, tak aj štýl musí byť považovaný za diskretný, a preto je možné ho analyzovať. Rovnako je ho možné previesť do preloženého textu.

Ďalší slovenský teoretik a prekladateľ, Ján Viličkovský (1984), svoje konkrétne tvrdenia o autorskom štýle čiastočne zakladá aj na Bohumilovi Mathesiovi, no rozvádza ich ešte ďalej. Na margo dôležitosti fázy interpretácie tvrdí nasledovné: „[Prekladateľ] musí text nielen správne interpretovať, ale aj voliť také riešenia, aby umožnil podobnú rekonštrukciu aj čitateľovi cudzojazyčnému, pričom musí rešpektovať autorský zámer a neprezradiť viac, ako bol ochotný spraviť sám autor“ (Viličkovský 1984, 199). Inak povedané, prekladateľ musí rešpektovať autorský štýl a snažiť sa o jeho čo najlepšie zachovanie v cieľovom jazyku, aby poskytol cieľovému čitateľovi podobný zážitok ako mal čitateľ originálu.

Popovič sa priamo nevyjadruje k autorskému štýlu a jeho dosahom na preklad, ale tvrdí, že „[v]ýrazová koncepcia štýlu je nevyhnutná pre poznanie zákonitostí výberu prvkov, ako aj ich spôsob usporiadania v texte“ (1975, 107). Vyjadruje tým dôležitosť prekladateľskej práce (a precíznosť v oblasti jej troch fáz), kedy by si prekladateľ mal uvedomiť, akým spôsobom autor vyjadruje skutočnosti. Podľa Popoviča (1975, 109) čitateľ pokladá preklad za adekvátny práve vtedy, ak prekladateľ zachová jednotlivé, štýlovo rôznorodé prvky pokope, aby organizovaný vnútorný celok zostal koherentný.

So zachovaním autorského štýlu sa objavuje otázka miery voľnosti a vernosti prekladu voči originálu. Pre Levého je „[z]achováni styly [...] velmi problematick[é] a v plné míře ne zcela uskutečniteln[é]“ (2012, 83). Vo svojej štúdii Levý (2012, 104) rozlišuje verný preklad od prekladu voľného. Verný preklad sa otrocky drží originálu na úkor svojej vlastnej zrozumiteľnosti. Na druhej strane, voľný preklad sa originálu vzdáľuje, aby bol čo najbližšie cieľovému čitateľovi. Prekladateľ by sa mal snažiť nájsť rovnováhu medzi dosiahnutím významovej zrozumiteľnosti a vyvolaním predstavy exotickosti. V tomto momente stojí za spomenutie Popovič (1975, 233), ktorý rovnako ako Levý, považuje preklad za text, ktorého funkciou je byť prekladom, a teda stylistickým (tematickým a výrazovým) modelom iného diela. Prekladovosť je podľa Mika jedným z aspektov textu, pričom ju charakterizuje ako „vyjadren[ie] napätia medzi naturalizáciou (udomácnovaním) a exotizáciou (scudzovaním) v texte“ (Krivuš 1973, 170).

Levý (2012, 90) pokladal preklad za súčasť literatúry v českom jazyku a pridal mu špecifickú poznávaciu hodnotu – čitateľa informuje o cudzej kultúre a ten si chce byť vedomý, že číta preklad. Prekladateľ môže zachovať prvok prekladovosti ako svoju estetickú hodnotu. S nadviazaním na predchádzajúce je teda očakávanie zachovania autorského štýlu na mieste.

Hoci sa autorský štýl nedá s istotou pokladať za časť špecifika istej kultúry, v prípade Hemingwaya by to teoreticky možné bolo, nakoľko sa jeho štýl pretavil ako špecifikum celej generácie americkej literatúry. Preto prekladateľ môže svojmu čitateľovi ponúknuť istú novosť svojho postupu. V preklade má ale relatívne menšie šance ako autor pôvodného diela. Podľa Popoviča (1975, 160–1) je v moci prekladateľa možnosť posúvať čitateľský vkus dopredu, a to narúšaním daných konvencií. V rámci svojej teórie metatextu Popovič (1975, 238) tvrdí, že preklad môže v istej komunikačnej situácii obohatiť vývinový kontext o vyššie významové syntézy, čím sa stáva metatextom domácej literatúry.

Novosť, ktorú autorský štýl často vyjadruje, je literárne hodnotná. Podľa poľského teoretika Kazimierza Bartoszyńskiego (Krivuš 1973, 49) prekračuje v jednotlivých prvkoch súbory možností, ktoré vytvárajú isté stereotypné schémy, a tie formujú a menia nové stereotypy. Bartoszyński pritom definuje stereotyp ako „skonvencionalizovaný repertoár vzťahov“ (1973, 51).

Vilikovský (1984, 197) rovnako berie na vedomie silu konvencií cieľového jazyka, no tvrdí, že tieto tlaky sú markantnejšie pri prekladoch modernej literatúry (období jazykového novátorstva) a prekladateľ musí vytvoriť nový zodpovedajúci, reprodukčný ekvivalent. Práve preto sa na prácu prekladateľa takéhoto textu kladú vysoké očakávania, kvôli ktorým je daná práca omnoho náročnejšia.

Popovič (1968, 44) zase tvrdí, že pri preklade novátorského štýlu ide o uplatnenie takej konfigurácie štylistických postupov, aké predtým v domácej tradícii neexistovali. V prekladoch preto často dochádza ku kalkovaniu štylistických schém a k preberaniu štylistických postupov cez preklady do kontextu domácej literatúry. Dôležitosť odklonu prekladateľa od konvencií zdôrazňuje aj Edward Balcerzan (Čermák 1970, 466–7), ktorý tvrdí, že si prekladateľ musí byť vedomý toho, že novátorstvo neexistuje bez tradície, pretože sa vždy vymedzuje voči starému a zabehnutému poriadku. Na to nadväzuje Popovič, ktorý hovorí, že „[p]ôvodné dielo sa do literárneho vývinu zaraďuje svojou deviačnou hodnotou“ (1975, 31). Takýto argument sa následne dá interpretovať aj s ohľadom na autorský štýl, nakoľko býva svojím personalizovaným charakterom v porovnaní so všeobecnou literárnou normou istej literatúry často deviačný.

Vo svojej teórii literárnej komunikácie Popovič (1975, 50) zdôrazňoval potrebu skúmania procesu vzniku samotného diela. Už vyššie spomenutý komunikačný charakter prekladu je zárukou toho, že prekladateľ pri svojej práci otvára novú komunikačnú reťaz a pri tvorbe textu musí rátať s jeho potenciálnym príjemcom, no nesmie zabúdať ani na literárny kontext, literárnu normu, a tradíciu vysielajúcej literatúry a autora.

Na druhej strane, podľa Levého (2012, 111–4) by v preklade mali byť zachované iba tie špecifické prvky, ktoré čitateľ vníma ako charakteristické pre cudzie prostredie. Levý pod špecifickým prvkom vidí prevažne bezekvivalentné prostriedky, peňažné meny, miery a váhy. Popovič (1975, 63) zase tvrdí, že čitateľ v texte cudzokrajnosť priamo vyhľadáva. Charakteristická je nadmerným množstvom exotických prvkov na rovine jazykovej. Hoci, rovnako ako Levý, myslí miery a váhy, rovnaké sa dá povedať aj o autorskom štýle, pretože je napríklad všeobecne známe, že české a slovenské umelecké texty nie sú charakteristické jednoduchosťou jazyka alebo častým opakovaním (no Hemingwayove áno), a preto by takéto špecifické prvky mali byť zachované a čitateľom vnímané ako cudzorodé. Nemalo by sa preto stať, že originál bude v porovnaní s česko-slovenskou translátologickou tradíciou vynikať svojím novátorstvom, ale v nepresnom preklade z neho bude nezaujímavé a banálne dielo.

## **2.4 Výber a problémy štylistických prostriedkov**

Pri preklade umeleckého textu z jedného jazyka do druhého je dôležitý prekladateľov výber štylistických prostriedkov. No z povahy jazykov vznikajú aj komplikácie.

Dva rôzne jazyky nie sú ekvivalentné. Kvôli tejto neekvivalentnosti Levý (2012, 69) tvrdí, že má originál na preklad priamy i nepriamy vplyv. Priamy sa môže prejavovať prevzatými väzbami z originálu alebo neprítomnosťou vyjadrovacích prostriedkov cieľového jazyka, ktorými predloha nedisponovala. Nepriamy vplyv sa prejavuje na prekladateľovej snahe odlišovať sa od štylistických rysov originálu, ktoré pokladá za gramatické a bezpríznačné. Netreba však zabúdať na rysy príznakové, ktoré sú hlavnými prvkami akéhokoľvek autorského štýlu.

Ďalším z faktorov výberu štylistických prostriedkov je podľa Levého (2012, 62) potenciálna snaha prekladateľa vo väčšej či menšej miere vnucovať do originálu svoj vlastný štýl a svoje pochopenie diela. To je v kontexte autorského štýlu nežiadúcim javom, nakoľko by ho mohol prekladateľ pretvoriť alebo redukovať. Levý však jasne hovorí, že „stylistické přehodnocení nesmí jít tak daleko, aby nám zkreslilo smysl originálu“ (2012, 62). Prekladateľ by mal autorský štýl zreprodukovať aj čitateľovi prekladu a nezmeniť ho tak, akoby vytvoril text s inými štylistickými prvkami. Cieľom

prekladu je podľa Levého „zachovať, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové [...], cíl překladu je reprodukční“ (2012, 79). Prekladateľ by sa mal preto oboznámiť s autorovým štýlom (a jeho estetickými hodnotami), aby dokázal prostredníctvom tvorivého procesu vybrať také stylistické prostriedky, ktoré budú ich najlepšou reprodukciou v cieľovom jazyku. Prekladateľ môže svoju tvorivosť ukázať výhradne v oblasti jazyka, no v preloženom diele by mal byť čo najnenápadnejší.

Pri skúmaní oblasti lexikálnych prostriedkov je na mieste tvrdiť, že sa prekladateľ môže dopustiť viacerých chýb (alebo, ako ich nazýva Levý, *posunov*), medzi ktoré zaraďuje:

predevším posuny v trojím smere:

- a) medzi obecným a špecifickým pojmenovaním,
- b) medzi pojmenovaním stylisticky neutrálnym a pojmenovaním expresívnym,
- c) medzi opakovaním a obmenami slovního označení (Levý 2012, 132)

Znamená to, že by prekladateľ nemal v prípade použitia všeobecného výrazu siahať po výraze špecifickom, v prípade neutrálneho slova k expresívnemu alebo v prípade opakovania nahrádzať ho synonymami a naopak. Prípadné zmeny tohto charakteru by sa v prekladoch, hlavne prekladoch autorského štýlu, nemali objavovať.

Rovnako sa venuje výrazovým posunom v preklade aj Popovič. Hovorí, že „[v]ýrazov[é] posuny [sú] prejavom nemožnosti dosiahnuť úplnú vernosť originálu, ale paradoxne [sú] aj prejavom úsilia vyhnúť sa nevernosti a dosiahnuť totožnosť za cenu istej zmeny“ (1975, 121). Rovnako ako Levý, aj Popovič (1975, 118–9) zastáva názor, že sa preklad vzhľadom na originál musí posunúť, no straty sa musia v preklade nahradiť funkčným spôsobom. Treba pri tom myslieť aj na estetické hodnoty výpovede.

Popovič v *Teórii umeleckého prekladu* (1975, 124–31) ponúka niekoľko typov výrazových posunov, ktoré sa dejú na mikrostylistickej rovine textu a sú nasledovné:

- *výrazové zosilňovanie* – zosilňovanie takých výrazových prostriedkov, ktoré preklad posúvajú do sféry prijímajúcej literatúry
- *výrazová typizácia* – prekladateľ dodáva postave typické jazykové charakteristiky cieľového jazyka
- *výrazová individualizácia* – preklad sa vzdialil od originálu, od autorovho poetického kódu, a priblížil sa k výrazovej individualizácii prekladateľa

- *výrazová zámena (inverzia)* – zmena poradia slov, ktorú sprevádzajú výrazové posuny
- *výrazová substitúcia* – zámena štylisticky príznakových frazeologických spojení, typických pre jazyk originálu za prostriedky frazeológie cieľového jazyka
- *výrazové zoslabovanie* – dochádza v prípade, kedy sa v preklade realizuje menej výrazových prostriedkov ako v origináli
- *výrazová nivelizácia* – posun v hodnotení výrazu, kedy sa cudzorodý prvok v jazyku originálu v preklade ochudobňuje o svoju výrazovú hodnotu
- *výrazová strata* – ochudobnenie o nejakú informáciu

Súdiac podľa vyššie uvedeného neznamená, že by bol preklad samotným faktom výrazového zosilňovania alebo zoslabovania chybný. Nutné je pritom podľa Popoviča (1975, 131) obrátiť pozornosť na pozadie štylistickej diferenciácie prijímajúceho jazyka. Pri vysvetľovaní funkčného spôsobu nahradenia odkazuje Popovič na Jozefa Kota, ktorý sformuloval podstatu funkčného hľadiska v preklade tak, že sa jedná o zmeny v záujme slovenskej podoby originálu (1975, 121–2).

Na druhú stranu, môže dôjsť aj k prípadu, kedy zmeny pochádzajú z možností prekladateľa a jeho individuálnych prekladateľských sklonov. V určitých prípadoch môže mať k dispozícii ekvivalentné výrazové prostriedky, avšak zámerne zdôrazní vlastné štylistické črty. Kvôli tomu potom textu pridáva, alebo naopak ochudobňuje ho o ďalšie estetické informácie, čím splošňuje štýl originálu (Popovič 1975, 122–3).

Z dôvodu povahy jazykov môže v prekladoch často dochádzať aj k intelektualizácii textu. Levý tento jav rozdeľuje na tri typy. Prvým je pridávanie logickosti textu, kedy je v origináli vzťah medzi myšlienkou a jej vyjadrením zámerne napätý. Prekladateľ sa často dopúšťa chyby, kedy pridáva logiku nielen výrazu, ale aj myšlienke (napríklad niektorými príslovkami, časticami, apod.). Druhým typom je vysvetlenie nedopovedanej myšlienky, ktorá je v texte iba naznačená alebo je v rovine podtextu (vyjadrená implicitne). Je dôležité si uvedomiť, že aj miesta neurčitosti bývajú súčasťou výstavby diela. Tretím typom je formálne vyjadrenie syntaktických vzťahov, ktorým myslí zmenu myšlienok, ktoré sú naznačené syntaktickými vzťahmi a prekladateľ ich formálne zmení pomocou spojok – zmenou priraďovacích súvetí na podrad'ovacie. Takýto typ súvetí je v prekladoch častejší ako v pôvodných textoch a dodáva mu pedantský neživý ráz (Levý, 2012, 132–5).

Podľa Popoviča (1968, 39) sa prekladateľ podieľa na intelektualizačných zložkách svojou racionálnou zložkou, pričom sa dopúšťa tzv. vykladania



nedopovedaného na tých miestach v diele, ktoré sú predmetom iracionálneho zážitku a ktoré sú rovnako súčasťou umeleckej štruktúry.

Na záver intelektualizáciu Levý (2012, 138) považuje za oslabenie estetických funkcií výrazu v prospech výpovede. Tvrdí, že ňou dochádza k strate živosti reči a štýl umeleckého diela sa blíži k pojmovému a popisnému spôsobu vyjadrovania, ktoré je charakteristické pre vecnú literatúru.

## 2.5 Úloha redaktora

Z dôvodu, že táto práca analyzuje jeden slovenský preklad, ktorý vznikol skôr, no bol neskôr zredigovaný, je na mieste sa vyjadriť aj k práci redaktorov, prípadne editorov. Navyše, redaktor nepochybne môže zasiahnuť aj pri realizácii pôvodného prekladu. Vo svojej práci sa mu venuje Popovič (1975, 69) a tvrdí, že redaktor sprostredkováva vládnuce jazykové normy a čitateľské návyky, ktorými obohacuje text prekladu. Avšak tento názor môže byť v určitých prípadoch v rozpore s potrebou zachovania autorského štýlu. Redaktor má právo zasahovať do textu, vytvárať príslušné varianty, ktoré sa od znenia autorizovaného textu prekladateľom určitým spôsobom odlišujú. Redaktorovo manipulovanie s textom preto Popovič (1975, 70) nazýva tendenčným prepisom, no nemal by sa však oddiaľovať od zámeru autora originálu.

Hoci sa prekladateľ vo svojej práci môže stotožňovať s dominantnou literárnou a jazykovou normou, Popovič dodáva, že:

pre stylistické úpravy prekladového textu môžu [...] fungovať kanonizované stylistické vzory významných spisovateľov alebo riešenia viacerých prekladateľov v danom literárnom období. Také je napríklad pôsobenie viacerých súčasných prekladateľov na prekonávanie stylistických konvencií, úsilie o výrazovú diferenciaciu literárneho štýlu prostredníctvom prekladu. (Popovič 1975, 75)

Upozorňuje teda aj na fakt, že redaktor sa môže, rovnako ako prekladateľ, pri svojej práci od vládnucej literárnej a jazykovej normy odvrátiť, pokiaľ po tom volá aj originálne dielo.

Na záver tejto kapitoly možno konštatovať, že sa Levého text stal oporným bodom pre mnohých translatológov. Jeho úvahy majú značný dosah na kvalitu prekladu, nielen ako produktu, ale aj procesu. Ako tvrdí Zehnalová (2015, 53), vo veľkej miere sa Levý

zameriava aj na hodnotenie kvality prekladu, avšak jeho kritikou sa explicitne nezaobrá. Na druhej strane, Anton Popovič sa v niektorých vyjadreniach od Levého odkláňa a značne ich rozvádza do detailov. S Františkom Mikom na seba spolu nadväzujú. V kapitole boli spomenutí aj iní významní teoretici, ktorí ovplyvnili česko-slovenskú translatologickú tradíciu, čo mohlo čitateľovi predstaviť základné tézy česko-slovenskej translatologickej tradície umeleckého prekladu.

Nasledujúca kapitola sa bude zameriavať na problematiku prekladu Hemingwaya v zahraničí, ako aj v českom a slovenskom prostredí. Väčšia pozornosť bude venovaná Jánovi Vilikovskému (1984), ktorý spomína viacero slovenských prekladov, a to hlavne preklad románu *Slnko aj vychádza* od J. Kota (1968), pretože bol zodpovedným redaktorom tohto vydania.

### 3.1 Problematika prekladu Hemingwaya v zahraničí

Emeritný profesor Kalifornskej univerzity, Milton M. Azevedo (2005), sa v článku pre časopis *The Hemingway Review* venoval talianskym, francúzskym a španielskym prekladom románu *A Farewell to Arms*. V analýze objavil viaceré pochybenia prekladov a štúdiu uzatvára tým, že „[Hemingwayova] technika ponúka románu unikátny rozmer, ktorého absencia by poškodila preklad“.<sup>10</sup> Azevedo tým vyjadruje potrebu zachovania jeho autorského štýlu v prekladoch.

Na Azeveda nadviazal vo svojej dizertačnej práci Christopher Dick (2009), ktorý skúmal preklady Hemingwaya do nemeckého jazyka. V kapitole „Shifting the Iceberg: Conceptual Metaphoric Loss in the Translation of *The Sun Also Rises*“ (Posun ľadovca: Strata konceptuálnych metafor v preklade *Slnko aj vychádza*) Dick (2009, 80–122) chyby prekladu pripisuje nepochopeniu náročného textu, a to kvôli princípu ľadovca a jeho implicitným významom. V štúdiu skúma nemecký preklad A. Horschitzovej (1928) a tvrdí, že „v mnohých prípadoch mohla vybrať nemecký metaforický výraz, ktorý zachytáva podobnú konceptuálnu metaforu ako angličtina, ale neurobila tak, [pretože] nepochopila význam týchto koncepčných metafor.“<sup>11</sup> Svojimi tvrdeniami zdôrazňuje nutnosť dôslednosti prekladateľskej práce a jej troch fáz.

Analýzou fragmentov dánskeho (W.A. Fick-Lugten 1965) a španielskeho (Joaquín Adsuar, 1988) prekladu románu *The Sun Also Rises* sa venovala vo svojej magisterskej práci Gloria Deruycková (2016). Z jej analýzy vyplýva, že oba preklady v cudzích jazykoch nesú znaky formálnejšieho a neutrálnejšieho jazyka než originál. Dánsky preklad pritom „nie vždy zachováva pôvodný register, pridáva explicitné

---

<sup>10</sup> „[Hemingway’s] technique endows the novel with a unique dimension, the absence of which would detract from a translation.“ (citované podľa Azevedo 2005, 40).

<sup>11</sup> „Horschitz in many cases is able to choose a German metaphoric expression that utilizes the similar conceptual metaphor in English but decides not to, which points to Horschitz’s lack of understanding of the importance of these conceptual metaphors.“ (citované podľa Dick 2009, 117).

informácie alebo ozdobnejšie výrazy.“<sup>12</sup> Oba preklady tým redukovávajú hovorový charakter diela. Tento krok v španielskom preklade Deruycková ospravedľňuje cenzúrou Francovho režimu. Zastáva teda názor, že režim je dôležitým faktorom aj pre preklad. Na záver Deruycková (2016, 54) konštatuje, že časté prekladateľské postupy amplifikácie, redukcie a generalizácie text čitateľovi ponúkajú viac explicitných informácií, čo Hemingwayovmu štýlu značne škodí. Nemali by sa preto objavovať v žiadnom preklade Hemingwayových diel.

### **3.2 Problematika prekladu Hemingwaya do češtiny a slovenčiny**

Čo sa týka českého prostredia, Hemingwayovým prekladom sa prevažne zaoberali rôzne diplomové práce.

Za spomenutie stojí napríklad bakalárska práca Michaely Večerkovéj (2014), ktorá pracovala s tromi českými prekladmi románu *A Farewell to Arms* (E. Vajtauer (1931), J. Škvorecký (1958) a V. Stuchl (1974)). Večerková uvádza, že hoci si Vajtauer zvolil cestu doslovného prevodu, na niektorých miestach je to nežiadúce, pretože text nepôsobí autenticky a prirodzene. Prekladom Škvoreckého (1958) a Stuchla (1974) sa venovala aj Markéta Lhoťanová (2018) vo svojej bakalárskej práci. Aj Večerková (2014) aj Lhoťanová (2018) sa zhodujú na tom, že sa Stuchlov preklad zásadným spôsobom vzdáľuje od originálu. Lhoťanová tvrdí, že „miesta, ktoré sú strohé a priamočiare sú v jeho verzii plné prirovnaní, metafor a expresívnych slov“<sup>13</sup>. Podľa nich sa v preklade prejavuje Stuchlove básnické umenie. Znamená to, že pri preklade je dôležitý aj kontext prekladateľa a jeho štýlu (už spomenuté v podkapitole 2.2. *Tri fázy prekladateľskej práce*). Lhoťanová dokonca tvrdí, že „je [Stuchlov] preklad značne odlišný od Hemingwayovho pôvodného románu“.<sup>14</sup> Podľa Večerkovéj (2014, 59) je najlepším prekladom ten od Škvoreckého, pretože rešpektuje všetky zložky autorovho štýlu, vyhýba sa prikrášľovania, drží sa vágnych pomenovaní a Hemingwayovej základnej slovnej zásoby. Zachovanie štýlu je preto žiadúce.

---

<sup>12</sup> „does not always convey the original register, by introducing additional explicit information or more ornate expressions“ (citované podľa Deruycková 2016, 53).

<sup>13</sup> „passages that are brief and straightforward are in his version filled with similes, metaphors and expressive lexemes“ (citované podľa Lhoťanová 2018, 40).

<sup>14</sup> „the translation is vastly different from Hemingway’s original novel“ (citované podľa Lhoťanová 2018, 40).

Na české preklady sa upriamila aj Markéta Silná (2007). Rovnako ako Deruycková (2016) prišla na mnohé pochybenia v oblasti vyjadrenej formálnosti a familiárnosti v dánskom a španielskom preklade, tak aj analyzované preklady románu *For Whom the Bell Tolls* vyhodnotila Silná s množstvom chýb v oblasti formálnosti. Navyše, preklad J. Valja (1987) považuje za zbytočne predĺžený a preklad A. Sonkovej a Z. Zinkovej (1947) za príliš skrátaný. V češtine to potvrdzuje rovnaké tvrdenie ako to Deruyckovej (2016), a to že amplifikácia alebo redukcia je nežiadúca.

V slovenskom prostredí sa Hemingwayovým prekladom venoval Ján Vilikovský v kapitole „Preklad a štýlové konvencie“ knihy *Preklad ako tvorba* (1984, 173–223). Spomína pritom viacero prekladov, no hlavne *Slnko aj vychádza* od J. Kota (1968). Charakterizuje viacero aspektov Hemingwayovho autorského štýlu, ktoré sú relevantné aj pre analýzu tejto diplomovej práce.

Vilikovský (1984, 204) sa zameriava na aspekt jednoduchosti a základnej lexiky, ktorá má v texte za následok obsahovú neurčitosť. Podľa neho si práve vtedy čitateľ do takých výrazov vkladá svoj vlastný význam a čitateľská interpretácia sa tým nevyhnutne stáva zložkou diela. Na prekladoch takých výrazov kritizuje to, že sú často neutrálne alebo oslabené, alebo naopak veľmi knižné. Výraz potom oberá text o jeho tzv. sociatívny aspekt a táto zmena je podľa Vilikovského najzávažnejšia, pretože „literárnejší preklad nenúti čitateľa dotvárať text do tej miery, ako to robí originál“ (1984, 204) (viac o jednoduchosti a základnej lexiky v českých a slovenských prekladoch *TSAR* vid'. podkapitolu 6.1 *Jednoduchý jazyk a jeho prekladateľské riešenia*).

Svoju pozornosť Vilikovský upriamuje aj na dĺžku viet a spojku „and“. Do úvahy berie to, že v prípade použitia štandardných prekladateľských operácií by výsledkom v slovenskom preklade bolo neúnosné mnohočlenné súvetie s primitívnou výstavbou. Kritizuje však rozdelenie na samostatné úseky, pretože „cieľom zmien nebolo uľahčiť vnímanie textu, ide jednoznačne o tlak konvenčných slohových pravidiel“ (Vilikovský 1984, 211). Tvrdí, že by sa prekladateľ nemal podriaďovať domácim konvenciam na úkor skreslenia autorského zámeru. Kvôli tomu, že sa tento tlak „pri preklade jazykovo novátorského textu modernej literatúry prejavuje predovšetkým na rovine jazykovej výstavby“ (Vilikovský 1984, 213), je nutné preklad posunúť rovnako do jazykového novátorstva cieľového jazyka (konkrétne preklady v *TSAR* vid'. podkapitolu 6.1.2.2 *Zlučovacia spojka „and“*).

V neposlednom rade komentuje aj stereotypné uvádzanie viet. Podľa Vilikovského „slúži uvádzacia veta v podstate iba na identifikáciu hovoriaceho“ a „pokiaľ prehovor sám dostatočne signalizuje ráz a spôsob prednesu, nemusí sa táto

informácia vkladat' do uvádzacej reči“ (1984, 214). Mal by sa teda vyhýbať explicitnejšej forme vyjadrovania. No ani stereotypné opakovanie nie je podľa Viličkovského (1984, 222) na mieste, pretože sú dané uvádzacie vety „v slovenčine fakticky redundantné, [...] vykonávajú rovnakú službu [ako] napr. rodové koncovky v tvaroch minulého času priamej reči [...] a preto neraz pôsob[ia] rušivo a ved[ú] k vzniku bezfarebného, tzv. prekladateľského štýlu“ (1984, 222). Podľa toho možno usudzovať, že by sa prekladateľ nemal držať rovnakého ekvivalentného výrazu, no zároveň neposúvať výpoveď k expresívnejšiemu či explicitnejšiemu vyjadreniu (viac o uvádzaní dialógu vid'. podkapitolu 6.1.1.1.1 *Uvádzanie dialógu slovesom „to say“*).

Rovnako ako v češtine, prekladu Hemingwayovho autorského štýlu do slovenčiny sa venovali viaceré diplomové práce. Za spomenutie stojí Júlia Galušková (2017), ktorá analyzovala román *A Farewell to Arms* v slovenskom preklade (Alfonz Bednár (1964) a Vladislav Gális (2016)). Prichádza na to, že „Bednár sa nebál používať exotizujúce prvky, zatiaľ čo Gális sa im vyhýbal“ (2017, 44). Podľa Galuškovvej však Bednárov preklad nepôsobí cudzo, preto by sa prekladateľ nemal uberať k naturalizácii. Takým spôsobom je možné zachovať potrebnú príznakovosť aspektov autorského štýlu. Galušková (2017) konštatuje, že Gális siahal po explikácii aj na miestach, na ktorých to nebolo potrebné. Výrazné boli aj negatívne posuny, no je zaujímavé, že to Galušková (2017, 45) pripisuje jeho nepozornosti a časovej tiesni pri prekladateľskej práci a hlavne podmienkam, v ktorých dnešní prekladatelia musia pracovať. Po boku Dicka (2009) a Lhoťanovej (2018) rovnako prisudzuje veľký význam prekladateľskej práci.

Slovenským prekladom najznámejšej novely Hemingwaya, *The Old Man and the Sea*, sa v diplomovej práci venovala Katarína Sojková (2015). Analyzovala pritom štyri verzie, dve od Petra Ždána (1956, 1957) a dve od Juraja Vojteka (1980, 2014). Ždánov preklad vyhodnocuje pre dnešnú dobu ako staromódny a príliš verný forme (Sojková 2015, 68). Omnoho pozitívnejšie hodnotí Vojtekov funkčný preklad. Možno teda konštatovať, že takým tvrdením podporuje nutnosť funkčnej ekvivalencie v prekladoch. Zaujímavé je aj to, že Ždánov preklad (1957) spomína Popovič (1975) v kapitole „Typológia výrazových zmien v preklade“. Podľa neho Ždán neprávom ochudobňuje slovenský text o kurzívu pri príznakovom cudzorodom slove. Okrem toho, gradácia Hemingwayovho jazyka bola nahradená nežiadúcim opisným prekladom a spojky *and* boli nahradené za čiarku (Popovič 1975, 129–30).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> „Hemingway: The *Dentuso* is cruel and able strong and intelligent. But I was more intelligent he was. Ždán: *Dentuso* je ukrutný a všetkého schopný, mocný a prefikovaný. Lenže ja som bol prefikanejší než on.“ (Popovič 1975, 129–130).

Podľa vyššie uvedených prác možno konštatovať, že pri preklade Hemingwayovho autorského štýlu by sa prekladateľ nemal uberať k amplifikácii alebo redukcii. Mal by zachovať rovnaký počet implicitných informácií. Negatívna je aj zmena formálnosti a familiárnosti, či zvýšenie alebo zníženie miery expresivity. Všeobecne možno tvrdiť, že hlavným cieľom prekladateľa by malo byť zachovanie príznakovosti štýlu.

## ČASŤ DRUHÁ : PRAKTICKÁ ČASŤ

Praktická časť tejto práce predstaví, s akým konkrétnym materiálom a fragmentmi bude pracovať vo svojej analytickej časti. Nasledujúca kapitola predstaví prekladateľov románu *The Sun Also Rises*. Cieľom poslednej kapitoly praktickej časti je detailná analýza dvoch českých a jedného slovenského prekladu spomínaného románu.

Analytická časť z veľkej časti vychádza z poznatkov Dagmar Knittlovej (2010), Libuše Duškovej (1988) a Zlaty Kufnerovej (1994), nakoľko tieto práce ponúkajú konkrétne prekladateľské riešenia. Opiera sa aj o vyššie spomínaných teoretikov, o Jiřího Levého (2012), Antona Popoviča (1975) alebo Jána Vilikovského (1984).

### 4 PREDSTAVENIE ANALYZOVANÉHO MATERIÁLU

Román *The Sun Also Rises* po prvýkrát vyšiel v roku 1926 vo vydavateľstve Charles Scriber's Sons. Táto diplomová práca však odkazuje k reedícii anglickému originálu, ktoré vyšlo v britskom vydavateľstve Arrow Books v roku 2004. Román vyšiel pod názvom *Fiesta: The Sun Also Rises*.

Prvý z analyzovaných prekladov v českom jazyku vytvoril v roku 1966 **František Vrba** a po prvýkrát ho vydalo v tom istom roku vydavateľstvo Mladá fronta pod názvom *Fiesta* s podnadpisom *I slunce vychází*. Vrbov preklad bol druhýkrát vydaný v jednej knihe spolu s Hemingwayovou novelou *Stařec a moře* v roku 1985 vydavateľstvom Odeon, tentokrát pod názvom *Fiesta (I slunce vychází) - Stařec a moře*. Táto diplomová práca v analýze odkazuje na tretie vydanie z roku 1992, ktoré vydalo vydavateľstvo Svoboda pod názvom *Fiesta (I slunce vychází)*. Vrbov preklad sa dočkal aj svojho štvrtého vydania od Euromedia Group - Knižní klub z roku 2000 s rovnakým názvom. Každá z reedícií uvádza, že obsahuje Vrbov pôvodný preklad z roku 1966 bez akejkoľvek zmienky jazykovej úpravy.

Slovenský preklad, ku ktorému analýza odkazuje bol vytvorený v roku 1968 a autorom bol **Jozef Kot**. Prvýkrát vyšiel vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ pod názvom *Slnko aj vychádza* v roku 1968. Kniha vyšla v roku 2002 znova v rovnakom vydavateľstve. V roku 2015 bol Kotov preklad vydaný naposledy, a to vydavateľstvom Ikar v edícii Odeon. Edícia uvádza, že sa jedná o jazykovú úpravu, ktorej editorkou bola Elena Račková. Táto diplomová práca odkazuje práve k spomínanému redigovanému



prekladu z roku 2015, pretože je najnovší. K pôvodnému slovenskému prekladu z roku 1968 explicitne odkazuje v prípade odlišností medzi týmito dvoma jazykovými verziami.

V roku 2015 tiež vznikol druhý český preklad, ktorého autorom bol **Martin Pokorný**. Publikovaný bol pod názvom *I slunce vychází* a vyšiel vo vydavateľstve Euromedia Group v edícii Odeon.

Román *TSAR* je rozdelený na tri knihy. Prvá kniha sa odohráva v Paríži a v anglickom texte je v nej výrazný Hemingwayov jednoduchý jazyk. V druhej knihe sú postavy na španielskej fieste, vďaka čomu je zdôraznená expresívnosť. Posledná, tretia kniha sa sčasti odohráva v Madride a vrcholí v nej dej.

Z dôvodu rozsahu románu bol ako predmet skúmania pre túto prácu zvolený iba jeho fragment. Analyzované budú preto dve kratšie kapitoly z prvej knihy. Konkrétne sa jedná o kapitoly jeden a dva (Hemingway 2004, 3–11). Z druhej knihy bude analyzovaná šestnástá kapitola (Hemingway 2004, 148–62). Tretia kniha bude analyzovaná celá, pretože obsahuje iba jednu, devätnástu kapitolu (Hemingway 2004, 199–216).

Kapitoly boli vybraté so zámerom nájsť čo najrôznoodejšie príklady Hemingwayovho autorského štýlu pre analytickú časť tejto práce. Východiskom analýzy je pritom anglický originál. Po vybratí príkladov hlavných charakteristických aspektov autorského štýlu (jednoduchosť jazyka, expresivita, princíp ľadovca a opakovanie) boli následne preskúmané ich české a slovenské preklady. Vybrané boli také príklady, ktorých preklady reprezentovali najčastejšie tendencie prekladateľov. Poradie podkapitol analýzy prekladov autorského štýlu do istej miery kopíruje poradie, v akom boli prvky teoreticky predstavené v prvej kapitole tejto práce. Štyri hlavné prvky sú rozdelené do viacerých menších podkapitol, kde sú detailne analyzované.

Účelom tejto kapitoly bude predstaviť prekladateľov českých a slovenskej verzie Hemingwayovho románu *The Sun Also Rises*. Ako už bolo spomenuté v teoretickej časti tejto práce, pri preklade je dôležitá aj osoba prekladateľa, spolu s jeho skúsenosťami.

Nasledujúce životopisné informácie boli čerpané z viacerých zdrojov. V prípade Františka Vrba sa jednalo o internetový zdroj *Databáze českého uměleckého překladu* (2010), v prípade Jozefa Kota boli údaje čerpané z prebalu Kotovej knihy *Angličtina bez učebnice: What's What 2.0* (2017) a informácie o jeho prekladoch boli zozbierané zo *Slovenského národného korpusu* (SNK, prim-30/translations). Údaje o Martinovi Pokornom a jeho prekladoch uvádza internetový katalóg Krajské knihovny Františka Bartoše ve Zlíne (2018).

**František Vrba** je známy ako český literárny, divadelný a filmový kritik, ďalej ako prekladateľ z angličtiny, francúzštiny, nemčiny, ruštiny a španielčiny. Narodil sa 30. apríla 1920 v Prahe. Po štúdiu na pražskom gymnáziu v roku 1939 začal študovať na Karlovej univerzite. Ako študijný obor si zvolil medicínu, avšak po vojne prestúpil na filozofickú fakultu, kde študoval estetiku a angličtinu. Následne sa stal redaktorom vydavateľstva *Družstevní práce*, kde pracoval iba rok. Dôvodom bola Druhá svetová vojna. Vrba bol medzi rokmi 1944–5 väznený v koncentračných táboroch Dachau a Buchenwald. Po vojne odcestoval do Spojených štátov amerických, kde pôsobil ako československý kultúrny atašé. Do Československa sa vrátil v päťdesiatych rokoch. Medzi rokmi 1952–4 pôsobil ako pedagóg na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení. Počas jeho života pôsobil aj ako redaktor, a to v periodiku *Literární noviny* (1956–64). V rokoch 1968–9 bol predsedom v *Svaze československých spisovatelů*. Svojou činnosťou na poli kritiky prispieval do periodík ako *Kritický měsíčník*, *Lidové noviny* alebo *Světová literatura*.

Literárnemu prekladu sa venoval od roku 1941, kedy boli vydané *Canterburské povídky* (1941) od Geoffreyho Chaucera v jeho českom preklade. Počas života mal Vrba možnosť preložiť viacerých slávnych autorov, ako napríklad Oscara Wildea (*Balada o žalári v Readingu* (1946)), Williama Shakespeara (*Komedie plná omylů* (1966)), Johna Steinbecka (*Na východ od ráje* (1968)), J. R. R. Tolkiena (*Hobit, aneb Cesta tam a zase zpátky* (1979)) alebo D.H. Lawrenca (*Milenec lady Chatterleyové* (1987)).

Román *The Sun Also Rises* nebolo jediné dielo od Hemingwaya, ktoré Vrba preložil. Je autorom českého prekladu už spomínanej novely *Stařec a moře* (1956) a románu *Pátá kolona* (1963).

František Vrba zomrel 21. decembra 1985 v Prahe.

**Jozef Kot** je slovenský spisovateľ, prekladateľ a učiteľ angličtiny, ktorý sa narodil 1. septembra 1936 v Bratislave. Po štúdiu na gymnáziu začal študovať angličtinu a slovenčinu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Už na vysokej škole začal s prácou redaktora pre časopis *Mladá tvorba*. Štúdium absolvoval v roku 1958. V roku 1961 sa zamestnal ako redaktor v *Slovenských pohľadoch*, kde sa neskôr stal zástupcom šéfredaktora. Rovnakú pozíciu mal neskôr aj v *Revue svetovej literatúry*. Medzi rokmi 1968–71 pôsobil ako šéfredaktor vydavateľstva Tatran. Najdlhšie pôsobil na Ministerstve kultúry Slovenskej republiky (1971–90). Od roku 1991 až do odchodu do dôchodku v roku 2016 pôsobil ako pedagóg anglického jazyka na Jazykovej škole v Bratislave.

Kot je významný aj vďaka vlastnej literárnej činnosti. Poviedky začal uverejňovať od roku 1956 a knižne debutoval so zbierkou prózy pod názvom *Poslední* (1963). Usiloval sa o experimentálny nekonvenčný štýl. Medzi jeho ďalšie knihy patrí *Nanebovstúpenie stredného útočníka* (1965) alebo zbierka poviedok *Vítanie jari* (1968). V sedemdesiatych rokoch sa začal prikláňať k dobovej spoločensky angažovanej literatúre. Je tak v novele *Horúčka* (1973) alebo *Narodeniny* (1978). V polovici osemdesiatych rokov vyšla aj kniha *Beh bez konca* (1986), ktorá je výberom jeho najúspešnejších diel. Medzi jeho najznámejšiu knihu zo žánru literatúry faktu je antológia *Americká poézia XX. storočia* (1959) alebo anglická príručka pre študentov angličtiny a prekladateľov *What's What* (2001).

Najrelevantnejšia je však Kotova prekladateľská činnosť. Často prekladal pod pseudonymom Jakub Bond, a to výhradne z anglického jazyka. Prekladal najznámejších autorov, medzi inými napríklad Edwarda Albeeho (*Kto sa bojí Virginie Woolfovej* (1965)), Johna Updikea (*Kentaur* (1967)), Jamesa Joycea (*Ulysses* (1993)), J.D. Salingera (*Franny a Zooey* (1999)) alebo Williama Goldinga (*Boh múch* (2002)). Najrozsiahlejším prekladateľským projektom bol pre Kota preklad diel Williama Shakespeara (napr. *Hamlet* (1973), *Komédia omylov* (1975), *Kráľ Lear* (1976), *Rómeo a Júlia* (1978), *Macbeth* (1979), *Richard III.* (1985), *Antonius a Kleopatra* (1989), *Kupec benátsky* (1991), a iné).

Kot žije v súčasnosti v Bratislave.

**Martin Pokorný** je český filozof, literárny kritik a prekladateľ z angličtiny, nemčiny a francúzštiny. Narodil sa v roku 1973. Študoval filozofiu a anglistiku na Karlovej univerzite v Prahe (1991–6). V deväťdesiatych rokoch študoval v zahraničí, napr. v Nemecku alebo Švajčiarsku. Svoje doktorandské štúdium absolvoval na Pensylvánskej univerzite.

Rovnako ako predchádzajúci prekladatelia, aj Pokorný preložil viacero známych autorov. Medzi nich patrí napr. Virginia Woolfová (*Vlny* (2008)), F. S. Fitzgerald (*Veľký Gatsby* (2013)), Flann O'Brien (*U ptáku plavavých* (2014)) alebo R. L. Stevenson (*Podivný prípad doktora Jekylla a pana Hyda* (2014)).

Od roku 2006 pôsobí na oddelení komparatistiky Ústavu českej literatury a literárnej vedy na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity. Od roku 2009 tiež pôsobí ako člen oddelenia analytickej filozofie Filosofického ústavu Akadémie Vied Českej republiky. Publikuje vo viacerých odborných časopisoch, napríklad v *Souvislosti*, *Reflexe* a *Svět literatury*.

Na základe vyššie uvedeného možno konštatovať, že všetci traja prekladatelia románu *TSAR* majú s prekladom bohatú skúsenosť. Všetci rovnako študovali angličtinu na vysokoškolskej úrovni, čo je vhodným predpokladom na správne porozumenie Hemingwayovho textu a jeho autorského štýlu.

## 6 ANALÝZA ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH PREKLADOV HEMINGWAYOVHO ŠTÝLU V *THE SUN ALSO RISES*

V nasledujúcej kapitole budú postupne predstavené konkrétne príklady Hemingwayovho autorského štýlu z vybratých častí *TSAR*, spolu s ich prekladateľskými riešeniami v českom a slovenskom jazyku. Príklady budú ďalej analyzované a celkové zhodnotenie prekladov bude súčasťou záveru tejto práce.

### 6.1 Jednoduchý jazyk a jeho prekladateľské riešenia

#### 6.1.1 Lexikálna rovina

Ako bolo spomenuté v prvej kapitole, na úrovni lexiky sa Hemingwayov jednoduchý jazyk konkrétne prejavuje použitím jednoslabičných, obyčajných a základných slov, ktoré sú však použité v maximálnej možnej miere.

Čo sa týka prekladu, je podľa Levého (2012, 110) pre angličtinu takýto výber slov charakteristickejší ako pre češtinu a prekladajú sa plnými, silnejšími výrazmi. Avšak Hemingway takýto jazyk povýšil na autorský štýl, a preto by ho mal prekladateľ zohľadniť. Práve preto, že v češtine alebo slovenčine môže jednoduchý jazyk pôsobiť amatérsky. Prekladateľ môže, v snahe vyhnúť sa tomu, sklznúť k mnohým prekladateľským chybám, napr. k explicitácii, explikatívnosti, špecifikácii či naopak generalizácii alebo intenzifikácii daného výrazu alebo väzby. Pod explicitáciou Knittlová (2010, 44) rozumie vyjadrenie väčšieho množstva informácií výslovne vyjadrených, ktoré je možné pochopiť len z kontextu. Explicitovať v preklade by bolo chybou, pretože Hemingway sa spolieha na vyplynutie informácie z kontextu. Na druhej strane, explikatívnosť je charakteristická pridávaním vysvetlenia informácie a špecifikácia pridaním nejakej významovej zložky (Knittlová 2010, 47–8). Intenzifikáciu Knittlová (2010, 72) definuje ako zosilnenie nejakého pocitu, postoja či hodnotenia. V prípade, kedy hodnotíme redigovaný preklad, je na mieste sledovať aktualizáciu výrazových prostriedkov.

##### 6.1.1.1 Slovesá

V oblasti slovíes sa dá Hemingwayova jednoduchosť vidieť najjasnejšie, a preto by prekladateľa mala byť aj najväčšou výzvou.

### 6.1.1.1 Uvádžanie dialógu slovesom „to say“

Je dobre známe, že angličtina v porovnaní s češtinou alebo slovenčinou nie je až taká bohatá na slovesá v uvádzacích vetách. Samozrejme existujú aj autori (napríklad J.K. Rowlingová), ktorých fond uvádzacích slovies je značne bohatý a rôznorodý. Toto však neplatí pre Hemingwaya, ktorý sa spolieha na čitateľovu schopnosť vycítiť emóciu z dialógu alebo kontextu. V mnohých prípadoch uvádzacie vety úplne vypúšťa, no v prípade, že tak nerobí, sa väčšinou vo svojej ideológii jednoduchosti spolieha na minulú formu slovesa „to say“. Toto uvádzacie sloveso sa v každej analyzovanej kapitole *TSAR* objavovalo najčastejšie, a preto by malo byť považované za jeden z najlepších ukazovateľov slovesných riešení v prekladoch.

Podľa Levého (2012, 74) je tvorivá úloha prekladateľa najväčšia tam, kde sa nachádza najviac možností voľby. Pochopiteľne tam spadá aj oblasť uvádzacích slovies a Levý opakuje, že stereotypné opakovanie slovesa „to say“ je spôsobené anglickou konvenciou, preto v češtine dochádza k variabilite. Upozorňuje však, že by k tomu nemalo dochádzať, ak sa jedná o opakovanie funkčné (Levý 2012, 131–2). Knittlová (2010, 55) zastáva rovnaký názor, keď tvrdí, že sa okrem ekvivalentného prekladu „říkat“ môžu používať aj synonymá alebo protiklady zahrňujúce informáciu prevzatú zo samotnej výpovede, teda podľa kontextu.

Najčastejšie sa objavujúce prekladateľské riešenia v prekladoch *TSAR* je možné vidieť na nasledujúcom príklade:

#### Príklad 1

- O: ‘I like an olive in a Martini,’ I **said** to the barman. (214)  
V: „Mám rád do martini olivu,“ **řekl** jsem barmanovi. (209)  
P: „Mám k martini rád olivu,“ **řekl** jsem barmanovi. (230)  
K: „Mám rád v martini olivu,“ **povedal** som barmanovi. (287)

Vo všeobecnosti sa dá podľa Príkladu 1 povedať, že sa všetci prekladatelia vo väčšine prípadov držali ekvivalentného slovesa v češtine a slovenčine.

Zaujímavé je sledovať Kotov preklad, pretože vo svojej populárno-náučnej publikácii *Angličtina bez učebnice: What's What 2.0*, určenej pre študentov angličtiny a budúcich prekladateľov, tvrdí, že: „Keby každé *he said* [prekladatelia] preložili *povedal*, preklad by nadobudol monotónnosť, a preto volia synonymum [...], prípadne [...] celkom ho vynechajú.“ (2017, 181). Na základe toho možno usudzovať, že si bol

Kot v Príklade 1 vedomý Hemingwayovho zámeru a prekladal aj proti vlastnej zásade. V celom texte sa tohto skutočne držal, pretože každé „to say“ preložil ako „povedal“.

V tomto okamihu je na mieste otázka, či opakovanie rovnakého uvádzacieho slovesa neporušuje slovenské konvencie, kvôli čomu by mohol preklad pôsobiť amatérsky. Toto sa však nedeje a prekladu to vôbec neuberá na kvalite, pretože Hemingway aj v anglickom origináli nepoužíval na uvádzanie dialógu iba sloveso „to say“, naopak objavuje sa aj „to ask“ (použité je v románe viac ako šesťdesiatkrát) alebo sloveso „to call“ (použité približne dvadsaťkrát). Rozhodne však nepoužíval emóciami nabitú uvádzaciu slovesá.

Navyše v pochopení, prečo k opakovaniu výrazu v preklade Kot pristúpil, môže opäť pomôcť Viličkovský (1984, 217–9), ktorý Kota zaraďuje do vetvy moderných prekladateľov, používajúcich menší počet slovies s vysokým indexom opakovania. Viličkovský sa pozerá aj na Kotov preklad *Slnko aj vychádza* (1968) a prišiel na to, že preklad dôsledne rešpektuje originál. Toto považuje za vedomú voľbu, hoci to odporuje konvenčným zásadám. Do slovenčiny sa tým vnáša exotický prvok, ktorý si čitateľ interpretuje ako príznakovú črtu autorského štýlu.

Hoci Príklad 1 toto neukazuje, väčšiu rôznorodosť v prekladoch slovesa „to say“ spomedzi analyzovaných prekladov ponúkajú české preklady. Prekladateľské riešenia by sa dali rozdeliť do dvoch kategórií. Prvou je synonymická rôznorodosť, kedy napríklad Pokorný niekedy používa verziu „spustil“ (16), či Vrba výraz „odpověděl jsem“ (na strane 15 sa nachádza chyba tlače a výraz je uvedený ako „opověl jsem“) alebo „prohlásil“ (V, 149). Druhým typom rôznorodosti je však posúvanie emotívneho náboja dialógu aj do uvádzacej vety, a to napríklad výrazom „zaklel“ (20), odušil jsem (176) u Pokorného alebo u Vrba slovesom „naléhal“ (151), pričom všetky spomenuté výrazy sú ľahko odvoditeľné z kontextu. Snáď najviditeľnejší odklon Vrba je možné vidieť v Príklade 2, kedy chce Robert Cohn zostať v spoločnosti Brett, no ona to odmieta:

## Príklad 2

O: ‘Oh, don’t,’ Brett **said**. ‘For God’s sake, go somewhere else. [...]’ (157)

V: ‘Ale ne!’ **vybuchla** Brett. ‘Proboha někam zmiz! [...]’ (156)

Vrbova explicitácia z Príkladu 2 nerešpektuje príznakový prvok autorského štýlu a zbytočne napomáha čitateľovi v oblasti emocionality a expresívnosti, pretože už nie je implicitne vyjadrená v dialógu, ale nachádza sa aj vo forme explicitného opisu uvádzacím slovesom. Preto je možné prekladateľský sklon k explicitácii uvádzacích slovies pokladať

za chybu zvýšenia, prípadne prenášania expresivity na rozprávača (viď. podkapitolu 6.2 *Expresivita a jej prekladateľské riešenia*). Mimo iného je vo Vrbovom preklade možné pozorovať amplifikačné použitie výkričníkov, čo má na expresivitu rovnaký, zvyšujúci efekt.

Ako bolo uvedené vyššie, uvádzanie dialógu sa u Kota najviac približuje originálu. Hoci je najčastejším ekvivalentom v češtine sloveso „řekl“, preklad Vrbu, ponúka širokú škálu rôznorodostí, a to aj v prípade presúvania emotívneho náboja, čím sa značne odkláňajú od autorského štýlu.

#### 6.1.1.1.2 Iné slovesá

Ďalším zaujímavým slovesným javom u Hemingwaya sú použité, ako ich nazýva Levin (1951, 599) „základné“ slovesá. Tie sú často v minulom čase, ako ukazuje nasledujúci Príklad 3:

#### Príklad 3

- O: He **read** many books, **played** bridge, **played** tennis, and **boxed** at a local gymnasium. (5)
- V: **Četl** spousty knih, **hrál** bridž, **hrál** tenis a **boxoval** v místní tělocvičně. (11)
- P: **Četl** hodně knížek, **hrál** bridž, **hrál** tenis a **boxoval** v místní tělocvičně. (15)
- K: **Čítal** veľa kníh, **hral** bridž, **hral** tenis a **boxoval** v miestnej telocvični. (14)

V Príklade 3 je možné vidieť, že všetky preklady sú v oblasti sloviac identické. Prekladatelia zvolili správne slovenské a české ekvivalenty, a teda so „základnými“ slovesami nemali žiadny problém.

Na druhej strane, „základné“ slovesá nie sú jediné, ktoré Hemingway používa. Väčšiu variáciu je možné vidieť v nasledujúcom Príklade 4, kde je použité sponové sloveso „to be“, frázové a iné slovesá:

#### Príklad 4

- O: I **lay** on the beach until I **was dry**, then **went** into the bathing-cabin, **took off** my suit, **sloshed** myself with fresh water, and **rubbed dry**. (206)



- V: **Ležel** jsem na pláži, dokud jsem **neoschl**, potom jsem **šel** do kabiny, **stáhl** jsem si plavky, **opláchl** jsem se sladkou vodou a **vyfrotýroval** se dosucha. (202)
- P: **Ležel** jsem na pláži, dokud jsem **neoschl**, pak jsem **šel** do kabinky, **svlékl** si plavky, **opláchl** se sladkou vodou a **otřel** se dosucha. (222)
- K: **Ležal** som na pláži, kým som **neuschol**, potom som **šiel** do kabíny, **vyzliekol** si plavky, **opláchol** som sa čerstvou vodou a **vydrhol** dosucha. (277)

Vo všeobecnosti všetci traja prekladatelia v Príklade 4 zachovávajú počet slovies a v prípade prvých troch – „lay“, „was“ a „went“ – sa ich preklady vôbec nelíšia. Najzaujímavejším z nich by mohlo byť sponové sloveso „was“ (*to be*) v spojení s adjektívom „dry“. Všetci traja prekladatelia preložili túto väzbu slovesne ako „neuschol/neoschl“, čo aj Dušková (1988, 143) v takýchto prípadoch pokladá za správny krok. Rovnakú zmenu na dejové poňatie vyznáva aj Knittlová (2010, 56). V prípade slovesa „took off“ (*to take sth off*) sa Kot a Pokorný prakticky nelíšia. Variáciu v Príklade 4 ponúka Vrba slovesom „stáhl“, čo však zmenilo denotačný význam slovesa (značí, že si Jake mohol plavky „stáhnout“, napríklad na úroveň kolien, a obliecť si ich naspäť). Hoci sloveso „take“ podľa Knittlovej (2010, 53) znamená presun nejakého objektu, v spojení s predložkou „off“ sa podľa *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Hornby 2010, 1522) jedná o význam odstránenia časti odevu.<sup>16</sup> Hovorový výraz „slosh“ bol vo všetkých štyroch prekladoch v Príklade 4 preložený taktiež správnym hovorovým výrazom „opláchl/opláchol“ (viac v podkapitole 6.2.3 *Hovorovosť*). Najväčšiu variáciu v Príklade 4 je možné vidieť pri poslednom slovese „rubbed“. Kot výraz špecifikuje a intenzifikuje na „vydrhol“, čo značí použitie väčšej sily ako neutrálne „utretie sa“. Vrba toto posúva ešte ďalej a intenzifikuje na hovorovejší výraz „vyfrotýroval“, ktorý zahŕňa použitie určitého materiálu. Najlepšie si s týmto prípadom poradil Pokorný, ktorý použil neutrálne sloveso „otřel“.

Jednoduchosť slovies je možné vidieť aj v pásme postáv. Značná je v týchto prípadoch častá kumulácia viacerých slovies, čo by mohlo mať v preklade za následok redukciu niektorého z nich. Nasledujúca anglická veta v Príklade 5 obsahuje 5 slovies, z toho jedno vo forme infinitívu, pričom sa Kotov redigovaný preklad mierne líši od pôvodného:

<sup>16</sup> „to remove something, especially a piece of clothing from your/sb's body“

## Príklad 5

- O: ‘[...] I **walked** alone all one night and nothing **happened** except a bicycle cop **stopped** me and **asked to see** my papers.’ (10)
- V: „[...] **Procoural** jsem tuhle sám celou noc a **nepotkalo** mě nic, leda policajt na kole, a ten na mně **chtěl** doklady.“ (15–6)
- P: „[...] Jednou jsem **prochodil** celou noc po městě sám a nic mě **nepotkalo**, akorát mě **zastavil** policajt na kole a **chtěl vidět** papíry.“ (20)
- K (1968): „[...] Celú noc som **chodil** ako prst, a nič sa mi **nestalo**, iba hekáč na bicykli ma **zastavil** a **pýtal** odo mňa doklady.“ (17)
- K (2015): „[...] Celú noc som **chodil** ako prst, a nič to so mnou **neurobilo**, iba poliš na bicykli ma **zastavil** a **pýtal** odo mňa doklady.“ (20)

Pokorný v Príklade 5 ako jediný z prekladateľov zachováva počet slovies a ich jednoduchosť. Na druhej strane Vrba zredukoval počet slovies až na tri, čím znížil verbálny charakter vety (a ilúziu skutočnej reči) takmer o polovicu, čo sa rozchádza s autorským zámerom použitia slovies. Navyiac výraz „walked“ špecifikoval na hovorovejšie „procoural“. Kot v Príklade 5 zredukoval anglický infinitív, zrejme v domnienke, že výraz „pýtal odo mňa doklady“ bude implikovať aj zredukovaný infinitív „to see“.

Zaujímavá vec nastáva aj pri preklade gerundia, ktoré nasleduje intranzitívne sloveso „finish“ v „I **finished shaving**“ (149), kedy Vrba a Pokorný gerundium správne prekladajú do dokonavého vidu, čo má za následok správnu redukciu slovesa „finish“ („**Doholil** jsem se“ (Vrba (147), Pokorný (164)). Na druhej strane sa Kot dopúšťa vážnej chyby prekladom „**Dokončil** som **holenie**“ (1968, 148), čo samozrejme znie groteskne a amatérsky. Našťastie sa tejto chyby zbavuje redigovaný preklad a používa ekvivalent „**Doholil** som sa“ (Kot 2015, 202).

Čo sa týka slovies, u Kota a Vrba možno pozorovať intenzifikáciu a špecifikáciu. V dialógu najviac redukuje Vrba. Na druhej strane, Pokorný prekladá slovesne a v potrebných prípadoch neutrálne. Jeho slovesá si zachovávajú jednoduchosť s maximálnou významovou silou, pričom to je Hemingwayovi najbližšie.

### 6.1.1.2 Podstatné mená

Prvý príklad použitej základnej lexiky podstatných mien a je ho možné pozorovať v Príklade 6. Tu slúži výraz „wine shops“, ktorý sa v *TSAR* používa opakovane – postavy rady holdujú alkoholu a často chodia z jednej vinárne do druhej:

## Príklad 6

O:	wine shops (158)
V:	vinárničky (157)
P:	krčmy (174)
K:	vínných sklepov (215)

*Collins Dictionary* (2018) definuje slovo „wineshop“ ako obchod, ktorý sa špecializuje na predaj vína.<sup>17</sup> Tiež ponúka štatistiku používania, ktorá ukazuje, že sa toto slovo používalo najčastejšie okolo roku 1927, kedy bol román napísaný.

Ako je možné vidieť v Príklade 6, všetci traja prekladatelia si s týmto výrazom poradili inak. Kot použil počeštený výraz „vínných sklepov“. Podľa *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* (Kačala 2003, 669) slovo „sklep“ síce znamená obchod, no slovo je hovorové a zastarané (z 18. storočia). Redigovaný preklad tento výraz zopakoval, čím zastaraný a počeštený výraz priniesol do 21. storočia. V tomto prípade by bolo možné považovať to za chybu, keďže všeobecnou tendenciou redigovania prekladu býva aktualizovanie slovnej zásoby. Vrba použil slovo „vinárničky“, čím sa najviac priblížil k vhodnému prekladu pre obidva jazyky, hoci zvolené deminutívum pridáva slovu významovú zložku veľkosti – čitateľ pod „vinárničkami“ rozumie malé, útulné obchody s vínom. Pokorný v Príklade 6 zvolil výraz „krčmy“, čím pochopiteľne vypustil akúkoľvek zmienku vína, a teda výraz generalizoval.

Najvhodnejšou možnou verziou prekladu v slovenskom jazyku by mohol byť výraz „vinárne“ a výraz „vinárny“ pre český jazyk, a to pre všetky obdobia vzniku prekladu. Podľa *Slovníka slovenského jazyka* (1959–68) a *Príručného slovníku jazyka českého* (1935–57) či *Slovníku spisovného jazyka českého* (1960–71) tento výraz najlepšie charakterizuje ekvivalentný význam anglického originálu. Navyše bol zaužívaný aj v šesťdesiatych rokoch minulého storočia.

Kotov redigovaný preklad sa opäť dopúšťa chyby nenahradenia zastaraného výrazu súčasným, tentokrát v prípade „**the coast road**“. Nielenže opakuje explikatívne vysvetlenie Kota (1968) „**hradskou, ktorá viedla pozdĺž pobrežia**“ (200), čím pridal do vety podrad'ovacie súvetie (pre Hemingwaya nie je podrad'ovací typ súvetia charakteristický, čím preklad porušuje autorský zámer, vid'. podkapitolu *1.1.3 Syntax*), ale aj opakuje slovo „hradskou“, ktoré *KSSJ* (Kačala 2003, 197) považuje za zastarané označenie štátnej cesty. Ako teoretické ideálne riešenie pre slovenský preklad sa ponúka

---

<sup>17</sup>„a shop that specializes in selling wine“

výraz „pobrežnou cestou“. Týmto správnym smerom sa uberali obaja českí prekladatelia (Vrba: „**pobřežní silnici**“ (197) a Pokorný: „**pobřežní silnici**“ (218)).

Ako ďalší z príkladov prekladateľského riešenia podstatných mien môže poslúžiť Príklad 7, v ktorom sa väčšina prekladov uberala k explicitácii:

### **Príklad 7**

O:	<b>awnings</b> (210)
V:	<b>plachtová stínidla</b> (206)
P:	<b>markýzy</b> (226)
K:	<b>plátennými tienidlami</b> (283)

Podľa *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Hornby 2010, 87) slovo „awning“ vyjadruje pevnú tkaninu, ktorá je natiahnutá nad dverami alebo oknom, aby bránila pred slnkom alebo dažďom.<sup>18</sup> Anglické slovo už implicitne vyjadruje, že sa jedná o tkaninu. Kot a Vrba v Príklade 7 vyjadrujú pomocou výrazu „plátennými/plachtová“, čo je však pre slovenčinu a češtinu explicitné a redundantné, nakoľko rovnako existuje implicitný výraz. Ten v Príklade 7 použil Pokorný. Jeho „markýzy“ sú dôkazom toho, že sa dá použiť aj jednoslovný výraz, ktorý sa vyhýba akejkolvek explicitácii. Tento výraz sa, ako uvádza *PSJČ* (1935–57), používal aj v šesťdesiatych rokoch (konkrétne sa uvádza zmienku z roku 1956).

Vzhľadom na vyššie uvedené, v oblasti podstatných mien sa každý prekladateľ dopúšťa chýb. Najlepšie riešenia však ponúka Pokorného preklad, pretože zachováva jednoduchosť a implicitnosť. Naopak najväčšie nedostatky, či už v podiele redukcí, pridania podradovacích súvetí alebo redundantných slov, má slovenský preklad.

#### **6.1.1.3 Prídavné mená**

Lexikálnu jednoduchosť vidieť aj pri použití prídavným mien. Znamená to teda, že Hemingway nevyužíva ich širokú významovú škálu a obľubuje iba pár štandardných prídavných mien, napríklad „good/bad“, „small/big“, „slow/fast“ a výrazy farieb. Tie v prípade potreby intenzifikuje pre angličtinu typickým analytickým spôsobom s použitím intenzifikátorov (vid'. podkapitola 6.2.1 *Intenzifikátor „very“*).

Ako dobrý príklad prídavného mena môže slúžiť výraz „**good**“, ktorý Hemingway používa vo vysokom počte. Knittlová (2010, 115) tvrdí, že pri hodnotiacich adjektívach

---

<sup>18</sup> „a sheet of strong cloth that stretches out from above a door or window to keep off the sun or rain“

je v cieľovom jazyku veľké množstvo riešení. Treba však dávať pozor na kombinovateľnosť.

V prekladoch *TSAR* je neutrálne prekladateľské riešenie výrazu „good“ ako „dobrá/ý“ použité najčastejšie. Pozorovať je to možné v slovnom spojení „a **good** jazz band“ (200), ktoré všetci traja prekladatelia preložili neutrálne (Kot: „**dobrá** džezová kapela“ (269), Vrba: „**dobry** džez“ (196) – možné je vidieť Vrbovu generalizáciu v preklade podstatného mena, Pokorný: „**dobrá** jazzová kapela“ (216)).

Ku kombinovateľným druhom riešenia pristupujú prekladatelia napríklad v prípade výrazu „a **good** breeze“ (208), ktorý by ako doslovný preklad – „dobry vánok“ – znel v oboch jazykoch veľmi zvláštne. Všetci traja prekladatelia správne substituujú výraz podľa kontextu ako „**přijemný** větřík“ (Vrba, 203) / „**přijemný** vítr“ (Pokorný, 224) / „**přijemný** vánok“ (Kot, 279). Pokorný však podstatným menom intenzifikuje z „breeze“ („váneek, větřík“) na „vítr“.

Podobne je tak aj vo výraze „a **good** tip“ (200), ktorý Vrba prekladá ako „**pořádný** tuzér“ (196) a Pokorný ako „**vysoké** spropitné“ (216). Hoci je významová vzdialenosť medzi originálom a prekladom väčšia, takýto výraz stále obsahuje spoločný archisém kladného hodnotenia (Knittlová 2010, 115). Kot sa svojou verziou „**príslušné** prepitné“ (269) mierne odkláňa, nakoľko „a good tip“ implikuje lepšie prepitné, ako je príslušné čašníčkovi. Navyše, slovo je formálnejšie. Každopádne, teoretické neutrálne riešenie „dať **dobré** prepitné“ by zachovalo lexikálnu a významovú ekvivalenciu.

V príkladoch, kedy je výraz „good“ súčasťou menného prísudku sa českí prekladatelia vo všeobecnosti prikláňajú k neutrálnemu ekvivalentu. Možné je tak vidieť v prípade „The *marc* was **good**“ (204), kde výraz „good“ všetci preložili ako „dobry“. Naopak Kot má sklony k intenzifikácii alebo substitúcii, napríklad je tak možné vidieť vo vete „It’s **good**.“ (214), ktorá odkazuje na Martini, ktoré Jake s Brett popijajú (Kot: „Je **skvelé!**“ (288)) alebo vo výraze „a **good** hotel room“ (203), ktoré preložil ako „**slušný** hotelovú izbu“ (273).

Prekladateľských chýb sa v oblasti prídavných mien dopúšťa aj Pokorný. Významovú špecifikáciu je ňo možné vidieť napríklad v prípade, keď prekladá vágny výraz „he was a **nice** boy“ (4) ako „byl **slušně** vychovaný“ (14). Nutné je však povedať, že tak nerobí veľmi často. Teoretickým prekladom by mohol byť výraz „byl **hodný** kluk/ bol **dobry** chlapec“, čo by zachovávalo vágnosť výrazu.

Vrba v prípade „a **lovely** boy“ (154) substituuje za prirovnanie „kluk **jako** **cumel**“ (152)), čo Knittlová (2010, 81) považuje za prostriedok zvyšovania expresivity. Expresivitu zvyšuje aj v prípade „a **lovely** girl [...] a **lovely** thing“ (157), čo prekladá ako

„**krásná** holka [...] **krásná** kočka“ (155). Lexikálny význam slova „lovely“ ponecháva, no tento význam ňho ovplyvňuje všeobecné podstatné meno „thing“, ktorému po vplyve hodnotiaceho adjektíva zvýšil expresívnosť na výraz „kočka“ (viď. podkapitolu 6.2 *Expresivita*). V tomto prípade omnoho lepšie postupoval Kot s jeho verziou „**krásavica** [...] **pôvabné** stvorenie“ (213). V prvom prípade však hodnotiacemu výrazu mierne zvyšuje expresívnosť substitúciou za hovorový výraz „krásavica“, zatiaľ čo druhý prípad správne prispôsobuje kontextu. Pokorný tento prípad značne redukuje na „**krásná** [...] **nádherná**“ (172), kedy podstatné meno úplne vynecháva. To škodí Hemingwayovmu princípu ľadovca, pretože slovo „thing“ slúži ako vyjadrenie predstavy o ženách ako obyčajných predmetoch (viď. podkapitolu 6.3 *Princíp ľadovca*). Prekladateľsky najlepším riešením by bol teoretický preklad „**půvabné** děvče / **půvabné** dievča [...] **půvabné** stvoření / **půvabné** stvorenie“ (zachováva aj opakovanie – viď. podkapitolu 6.4 *Opakovanie*).

Na záver v oblasti jednoduchosti prídavných mien je potrebné skonštatovať, že si prekladatelia vedú vo všeobecnosti dobre. Sklony k zvyšovaniu expresívnosti má však Vrba aj Kot. Pokorný občas redukuje a špecifikuje.

### 6.1.2 Syntaktická rovina

Keďže sa predchádzajúca podkapitola venovala Hemingwayovej jednoduchej lexike, táto sa upriami na jednoduchú syntax, ktorá je charakteristická základnou, jednoduchou a neformálnou skladbou viet. Analýza sa venuje Hemingwayovým použitím existenciálnej konštrukcie „there is/are“ a častým použitím zlučovacej spojky „and“, nakoľko najlepšie reprezentujú jeho autorský štýl.

Podľa Knittlovej (2010, 123) môže mať použitie syntaktických prostriedkov v angličtine a češtine (a slovenčine) významný vplyv na vyznenie pôvodného a cieľového textu. Ďalej zdôrazňuje, že angličtina je omnoho viac kondenzovaná a vzťahy sú často iba implikované. Preto je dôležité prekladateľovo rozhodnutie, či syntaktickými vzťahmi čitateľovi pomôže alebo nie.

Ďalší rozdiel medzi pôvodným a cieľovým textom môže podľa Knittlovej (2010, 125) spôsobovať aktuálne vetné členenie, pretože čeština a slovenčina majú v tomto smere oproti angličtine väčšie množstvo možností.

#### 6.1.2.1 Existenciálna konštrukcia „there is/are“

Pre Hemingwaya typická existenciálna konštrukcia „there is/are“, ako napríklad v „**There was** a fine beach there. **There were** wonderful trees along the promenade above the

beach, and **there were** many children sent down with their nurses before the season opened.“ (203), je použitá frekventovane, a to napríklad len v poslednej kapitole knihy sa objavuje viac ako dvadsaťkrát.

Duškova (1988, 353) tvrdí, že existenciálne „there“ nemá v češtine formálny opak, a preto majú české existenciálne vety iba jeden podmet odpovedajúci anglickému podmetu v postverbálnom postavení. U Hemingwaya sa najčastejšie vyskytuje existenciálno-lokatívny typ, v ktorom je adverbialne určenie obligatórne (v tejto analýze označené podčiarknutím), pretože ide o vyjadrenie existencie niečoho na nejakom mieste alebo v nejakom čase, a prekladá sa do češtiny presunom na začiatok vety. Možné to je vidieť v nasledujúcom Príklade 8:

### Príklad 8

- O: **There was** a triangular scar on his cheek-bone. (161)  
V: Na lícní kosti měl trojúhelníkovitou jizvu. (159)  
P: Na lícní kosti měl trojúhelníkovou jizvu. (176)  
K: Na lícní kosti mal trojúhelníkovou jizvu. (218)

Je zřejmé, že je daná veta v Príklade 8 preložená správne vo všetkých prekladoch. Takéto riešenie súvisí aj s aktuálnym vetným členením, nakoľko sa existenciálna konštrukcia v angličtine využíva na rematizáciu postverbálnej frázy, v tomto prípade „a triangular scar“. Čeština a slovenčina rematizuje tak, že novú informáciu presunie na koniec vety, čo dodržia aj preklady v Príklade 8. Rovnako dobre postupujú aj v prípade „**There was** an orchestra playing inside the café [...]“ (206), ktoré Kot prekladá formou „V kaviarni vyhrával orchester [...]“ (Kot, 277) a Vrba a Pokorný ako „Uvnitř v kavárně hrál orchester [...]“ (Vrba, 202) a „Uvnitř kavárny hrál orchester [...]“ (Pokorný, 222).

Preklad existenciálnej konštrukcie s adverbialným určením času vo vete „**There is** a slow train at eleven, and the Sud Express at ten tonight.“ (209) je taktiež jednotný u všetkých prekladateľov. Rematizované frázy „a slow train [...] the Sud Express“ všetci rematizujú v preklade „O jedenástej ide osobák a o desiatej večer Sud Express.“ (Kot, 281) a „V jedenáct jede osobní vlak a v deset večer Jižní expres.“ (Pokorný, 225). Vrbov preklad je totožný s Pokorným, avšak Vrba redukuje slovo „vlak“ a výraz expres odkazuje k obom prídavným menám („V jedenáct jede osobní a v deset večer Jižní expres.“ (225))

Analýza existenciálnych konštrukcií objavilo aj iné pochybenia. V prípade vety „**There was** nothing going on“ (156) Vrba moduluje na „Nic se **tady** nedálo.“ (155),

pričom vernejší sú Kot aj Pokorný: „Nič sa **tam** nedialo.“ (Kot, 212), „Nic se **tam** nedělo.“ (Pokorný, 172).

Naopak, chybnéj rematizácie sa dopúšťajú všetci traja prekladatelia v nasledujúcom Príklade 9:

### Príklad 9

- O: I went into the other room and **there was** Robert Cohn **asleep** in the big chair. (11)
- V: Vyšel jsem do předpokoje a Robert Cohn **tam spal** v leňošce. (16)
- P: Pak jsem přešel do vedlejší místnosti a Robert Cohen **spal** v křesle. (21)
- K (1968): Vyšiel som z predizby a Robert Cohn **spal** ako zabitý vo veľkom kresle. (18)
- K (2015): Vyšiel som z predizby a Robert Cohn **spal** ako zabitý vo veľkom kresle s hlavou zaborenou do rúk. (21)

Keďže sa v anglickej vete Príkladu 9 nachádzalo aj adverbálne určenie miesta „in the big chair“, prekladateľ ho mal presunúť na začiatok vety a postverbálnu frázu – meno „Robert Cohn“ – mal rematizovať na koniec. Veta mala vyzeráť v slovenčine nasledovne: „Vošiel som do vedľajšej miestnosti a v kresle spal Robert Cohn.“. Česká verzia „Vešel jsem do vedlejší místnosti a v křesle spal Robert Cohn.“ by bola taktiež ideálnejšia. Okrem toho je v Príklade 9 možné vidieť Pokorného snahu o intelektualizáciu textu vsunutím príslovky „Pak“ (k tomu sa v Pokorného texte nachádza aj chyba v priezvisku „Cohen“ namiesto správneho „Cohn“). Kot v Príklade 9 porušil hranice vety a spojil ju s nasledujúcou („He was asleep with his head on his arms.“ (11)).

Na koniec možno konštatovať, že pre Hemingwaya typické existenciálne konštrukcie „there is/are“ prekladatelia vo všeobecnosti neprekladajú otrocky a výraz správne redukovujú. Problém však nastáva v aktuálnom vetnom členení, a to u všetkých prekladateľov v rovnakom pomere, pretože vetné frázy často rematizujú nesprávne.

#### 6.1.2.2 Zlučovacia spojka „and“

Pre čitateľa Hemingwaya je určite signifikantné časté použitie spojky „and“. V texte je použitá na zlučovanie vetných členov a v súvetí, aj napriek tomu, že sa v Hemingwayovom texte objavuje veľké množstvo krátkych jednoduchých viet (priemer v *TSAR* je osem slov vo vete).



V prípade zlučovania viacerých vetných členov, ako napr. vo vete „Everything was fresh **and** cool **and** damp in the early morning.“ (208) je možné konštatovať, že Kot takmer vždy siaha po čiarkach („Za včasného rána bolo všetko svieže, chladné, vlhké.“ (279)), zatiaľ čo obaja českí prekladatelia si Hemingwayov zámer všimli a prevzali ho do češtiny (Vrba: „Všetchno bylo jitrně svěží a chladivé a vlhké.“ (203)). Pozorovať to je možné aj v inom prípade u Pokorného „Pláž byla hladká a pevná a písek byl žlutý.“<sup>19</sup> (221), ktorý však vetu pretvoril na súvetie pridaním slovesa „byl“ ku koncu vety, ktoré je v tomto prípade úplne redundantné.

Ďalším častým a zaujímavým prvkom boli vety jednoduché, v ktorých je príslovkové určenie miesta zlučované spojkou „and“ a prekladatelia ich amplifikovali použitím sloviess (podčiarknuté), tak ako v nasledujúcom Príklade 10:

### Príklad 10

- O: We came over the mountains **and** out of Spain **and** down the white roads **and** through the overfoliated, wet, green, Basque country, **and** finally into Bayonne. (200)
- V: Přejeli jsme přes hory a vyjeli jsme ze Španělska dolů po bílých silnicích a přebujele listnatou, vlhkou a zelenou krajinou Basků, a konečně jsme dojeli do Bayonne. (196)
- P: Přejeli jsme hory a vyjeli ze Španělska a po bílých silnicích přes olistěné, mokré, zelené Baskicko, a nakonec jsme vjeli do Bayonne. (216)
- K: Prekročili sme hory, opustili Španielsko, uháňali sme po bielych hradských cez listnatú vlhkú zelenú baskickú krajinu a napokon sme došli do Bayonne. (268)

Hemingway v Príklade 10 spojil päť príslovkových určení miesta štyrmi spojkami, no všetci prekladatelia do viet vložili slovesá, čo má za následok omnoho väčšiu dejovosť vety. Je všeobecne známe, že česká alebo slovenská veta sa vyznačuje vyššou slovesnosťou, no prekladatelia by mali ich počet udržať na minime. Najvýraznejšiu dejovosť v Príklade 10 vyjadril Kot až troma amplifikovanými slovesami, pričom nezachoval vo vete meniacu sa scenériu, no upriamil pozornosť na pohyb vyjadrený slovesami „opustili“, „uháňali“ a „došli“. Podobným smerom sa vydali aj obaja českí prekladatelia, ale pridali dve slovesá. Tento krok značne poškvrnil Hemingwayov

---

<sup>19</sup> „The beach was smooth and firm, and the sand yellow.“ (Hemingway 2004, 205).

autorský štýl, no z povahy češtiny a slovenčiny bol nevyhnutný. Ideálnym teoretickým slovenským prekladom by mohla byť veta „Prešli sme hory a Španielsko a zišli sme dolu cez biele cesty a cez listnatú, vlhkú, zelenú, baskickú krajinu a nakoniec sme dorazili do Bayonne.“, v ktorej sa rovnako nachádzajú štyri spojky a dejovosť vety je na minime. Čo sa týka spojok, Kot ich substituuje čiarkami a ponecháva na mieste iba poslednú. Vrba ako jediný v Príklade 10 zachováva počet spojok, jednu však na inom mieste. Pokorný zredukoval počet na tri.

V prípade súvetí by prekladateľ nemal v žiadnom prípade siahat' po transformácii na podrad'ovacie súvetie, pretože ako tvrdí Levý (2012, 135), podrad'ovacie spojenia sú v prekladoch pomerne častejšie, než v pôvodnej literatúre a dodávajú prekladateľskému štýlu pedantský, neživý ráz. Našťastie k tomu v prekladoch *TSAR* takmer nedochádza (stalo sa tak ale už v jednom prípade, vid'. podkapitolu 6.1.1.2 *Podstatné mená*).

Dušková (1988, 589) o prirad'ovacích súvetiach tvrdí, že ak obsahujú viacero viet, spojka sa v angličtine z pravidla používa iba medzi poslednými z nich. Rovnakou logikou, len pre slovenský a český jazyk, sa riadili aj prekladatelia. Toto však nesmie platiť pre Hemingwaya, pretože jeho opakovanie základnej spojky možno považovať za autorský zámer (vid'. podkapitolu 6.4 *Opakovanie*). Na znázornenie takého súvetia posluži Príklad 11:

### Príklad 11

- O: He was more enthusiastic about America than ever, **and** he was not so simple, **and** he was not so nice. (7)
- V: Horoval pro Ameriku jako nikdy předtím **a** nebyl už tak prostomyslný **a** nebyl tak slušný. (12–3)
- P: Amerika v něm budila větší nadšení než kdy dřív, nebyl už takový prost'áček **a** nebyl takový slušňák. (17)
- K: Ešte väčšmi sa nadchýnal Amerikou **a** už nebol taký prostý **ani** taký milý. (14)

Ako je možné vidieť v Príklade 11, anglická veta obsahuje tri hlavné vety a dve spojky „and“. Kot sa v prvom prípade vybral cestou prekladu na rovnako zlučovaciu spojku, ekvivalentné „a“, no druhý príklad zmenil. Z hlavnej vety odstránil sloveso, čo zredukovalo počet hlavných viet na dve a spojku substituoval za „ani“. Pokorný v Príklade 11 zredukoval prvú spojku a vyriešil to asyndeticky (spojku nahradil čiarkou).

Najlepšie tu zachoval Hemingwayov štýl Vrba, ktorý v texte ponechal obe zlučovacie priraďovacie spojky.

Rovnakému spôsobu zredukovania spojok sa dopustili všetci prekladatelia. Je možné konštatovať, že Hemingwayov zámer považovali za znak jednoduchosti angličtiny, ktorý by v češtine či slovenčine pôsobil amatérsky. Preto ich substituovali za čiarky a spojku použili iba medzi poslednými hlavnými vetami. Prekladatelia tým podľa Vilikovského (1984, 212) rušia nielen jeden z dôležitých efektov autorovho úsilia, ale aj nahrádzajú príznakový prvok bezpríznakovým, a tým sa text posúva smerom ku konvenčnému vyjadrovaniu. Stalo sa tak aj vo vete Príkladu 12:

### Príklad 12

- O: Senlis is a good place **and** we can stay at the Grand Cerf **and** take a hike in the woods **and** come home. (6)
- V: Já se nezlobím, v Senlis je pěkně, můžeme se vyspat v hotelu Grand Cerf, projít se po lesích **a** vrátit se zase domů. (12)
- P: „V Senlis to je hezké, můžeme se ubytovat v Le Grand Cerf, udělat túru po lesích **a pak** se vrátit. (16)
- K: I Senlis zbaví, můžeme sa ubytovať v Grand Cerf, poprechádzať sa po lese **a** vrátiť domov. (15)

Pokorný pridaním zlučovacej spojky „a pak“ v Príklade 12 napomohol logickosti časovej následnosti, čo však Hemingwayov čitateľ nepotrebuje. Kot s Vrbom zachovali „a“, no v prípade Vrba na začiatku súvetia pribudla časť (podčiarknutá), ktorá v angličtine stála samostatne („I'm not sore. Senlis is a good place [...]“ (6)). Vrba v Príklade 12 porušil hranice Hemingwayových viet a spojil ich do jedného súvetia.

Pri zhrnutí je nutné konštatovať, že v oblasti zachovania zlučovacej spojky „and“ najlepšie pracoval Vrba, avšak porušoval hranice viet. Pokorný často pridával prostredníctvom spojok logickosť. Kot takmer vždy spojku nahradil čiarkou, čo je v slovenskom texte síce prirodzené, ale je v rozpore s Hemingwayovým zámerom.

## 6.2 Expresivita a jej prekladateľské riešenia

Ako už bolo spomenuté v podkapitole 1.2 *Expresivita*, stupeň Hemingwayovej expresivity nie je vysoký. Všetky emócie sú vyjadrené predovšetkým v dialógu. Pásmo rozprávača je v oblasti expresivity vágne. Text v angličtine je bohatý na expletíva a vulgarizmy, expresivita je tiež vyjadrená jednoduchou analytickou formou

intenzifikátorom „very“, s hovorovým a živým jazykom a syntaxou. Toto všetko je autorovým zámerom, čo by mal mať prekladateľ na pamäti. Kvôli takej podstate expresivity sa podľa Levého (2012, 130) môžu prekladatelia uchýliť k zosilňovaniu estetických hodnôt, k tzv. intenzifikácii.

### 6.2.1 Intenzifikátor „very“

Knittlová (2010, 66) tvrdí, že angličtina ako izolačný jazyk dáva prednosť analytickému spôsobu vyjadrenia emocionálneho postoja. Tak je v kombinácii neutrálnej lexikálnej jednotky s výrazmi, ktoré slúžia prevažne ako nositelia citového postoja. V Hemingwayovom texte je preto nemožné si nevšimnúť časté využitie adverbium „very“, ktoré je premodifikátorom prídavného mena. Toto úzko súvisí s jednoduchosťou Hemingwayovho jazyka. Síce je frekventované adverbium vo svojej podstate citovo neutrálne, v hovorovo štylizovanom texte sa podľa Knittlovej (2010, 74) prekladá dvoma možnými spôsobmi. V spojení s prídavným menom buď analyticky – hovorovým výrazom (napr. „moc“) či expresívnymi prekladmi (napr. „hrozne/hrozně“) alebo synteticky, kedy sa zložka veľkosti alebo intenzity stáva súčasťou určovacieho výrazu (napr. „very big: ohromný“).

Keďže Hemingwayove postavy rady holdujú alkoholu, veľké množstvo prídavných mien je spolu s intenzifikátorom použitých pri hodnotení alkoholu, pričom platí, že analyticky k prekladu pristupoval prevažne Pokorný, tak ako v nasledujúcom Príklade 13:

#### Príklad 13

- O: They [martini] were **very good**. (214)  
V: Byly **senzační!** (210)  
P: Byly **velmi dobré**. (230)  
K: Bolo **znameníte**. (288)

Pri Príklade 13 je nutné podotknúť, že Pokorného výraz „velmi“ nie je hovorový, ale neutrálny. Odkazujúc sa na Knittlovú (2010, 74) by navrhovaná verzia prekladu mohla byť vo forme „Byly moc dobré.“, čo by vyjadrovalo hovorový charakter výpovede omnoho lepšie. Vrba a Kot volia často syntetické výrazy, pričom v Príklade 13 Kotov výraz „znameníte“ pôsobí knižne a formálne, akoby boli postavy na odbornej degustácii, čo sa rozchádza s Hemingwayovým použitým registrom. Preto Vrbov hovorový výraz „senzační“ je možné považovať za najlepší možný variant.

Omnoho lepšie je na tom s analytickým prekladom Pokorný v podobnom príklade, kedy Brett opäť chváli alkohol a hovorí „It's **very** good.“ [*Rioja alta*] (215), kedy Pokorný siaha po hovorovom výraze „Je **moc** dobré.“ (232). Rovnako k tomu pristupuje aj Vrba, hoci zmenil mužský rod prídavného mena na ženský („Je **moc** dobrá.“ (211)). Kot opäť využíva syntetizujúcu metódu s výrazom „Je **výborné**.“ (290), ktorý je pre slovanské jazyky a vyjadrovanie expresivity prirodzenejší. Všetky zvolené výrazy možno pokladať za správne, rozhodne vyjadrujú kladné hodnotenie a jednoduchosť tak, ako to mienil vyjadriť aj Hemingway v origináli.

V priebehu skúmania intenzifikátora „very“ bolo možné sledovať zaujímavú tendenciu v slovenskom preklade. Ukazuje ju Príklad 14, kedy Kot prekladá amplifikačne, a to konkrétne prirovnaním:

#### Príklad 14

O: He was **really very fast**. (3)

K: Bol **rýchly ako blesk**. (11)

Knittlová (2010, 81) považuje zmenu na prirovnanie za jedno z pomerne častých spôsobov zvyšovania expresivity v texte. Kot pristúpil k rovnakému zvyšovaniu ako v Príklade 14 niekoľkokrát, čo si samozrejme uvedomelý čitateľ v priebehu diela všimne a značne ho ovplyvní v chybnom vnímaní Hemingwayovho autorského štýlu. Rovnako tak pristupuje v prípade „His neck was **very red** [...]“ (207), ktorý prekladá ako „Krk mal **červený ako rak** [...]“ (Kot, 278), no dokonca aj v „Romero's face was **very brown**.“ (152), ktorý je možné nájsť v preklade ako „Romero mal tvár **hnedú ako Cigán**.“ (Kot, 207). Hoci v šesťdesiatych rokoch ľudia vnímali slovo „Cigán“ neutrálne, v dnešnej dobe sa považuje za politicky nekorektné, čoho sa mal aspoň redigovaný preklad (2015) zbaviť, no nestalo sa tak. Okrem toho je Romero Španiel a takéto prekladateľské riešenie môže v čitateľovi vyvolať iné konotácie. Kot mal radšej použiť výrazy, ako napríklad „hrozne“ alebo „strašne“ v spojení s prídavným menom. Takým smerom šli v týchto prípadoch Vrba a Pokorný.

Jediný prípad, kedy sa Kotovo prirovnanie zdá byť akceptovateľné, je v slovnom spojení „[...] looked **very military**“ (209), ktorým Jake vyjadruje svoj pocit z poštára. Intenzifikácia takéhoto prídavného mena nie je v češtine alebo slovenčine vôbec častá, a preto je zaujímavé sledovať jeho prekladateľské riešenia, pričom sa Kotov preklad (1968) líši od redigovaného prekladu. Starší, „[...] vyzeral ako **rodený vojak**“ (Kot 1968, 207) je v redigovanom preklade nahradený spojením „[...] vyzeral ako **vojak**“ (Kot 2015,

281). Je možné pozorovať redukcii slova, ktoré však v staršom preklade vyjadruje intenzifikátor adekvátnejšie. Staršia verzia pôsobí prirodzene, zatiaľ čo redigovaný preklad je obyčajným a nezaujímavým prirovnaním. Vrbov preklad ponúka správne spojenie „[...] vypadal **hrozně vojácky**“ (205). Pokorného „[...] vyhlížel **po vojácku**“ (225) si tiež zachováva hovorovosť, ale archaickou koncovkou, ktorá na dnešného českého čitateľa pôsobí zvláštne.

Ďalším expresívnym výrazom je opakovaný intenzifikátor „very very“, o ktorom Knittlová (2010, 74) hovorí, že ho je možné preložiť s použitím augmentatívneho sufixu alebo s expresívnou predponou. Paradoxne sa v nasledujúcom Príklade 15 týmto neradia české preklady, ale slovenský preklad využíva správne expresívne deminutívum. Postavy sa tu rozprávajú o býčích rohoch:

### Príklad 15

- O: ‘They're very short, [...] **Very, very short.** [...]’ (152)  
V: „Krátký jsou, [...] Až **moc krátký.** [...]“ (151)  
P: „Jsou velice krátké, [...] Opravdu **velice krátké.** [...]“ (167)  
K: „Ale velmi krátke, [...] Celkom **kratučké.** [...]“ (207)

V Príklade 15 jasne vidieť, že Vrba a Pokorný zdvojený intenzifikátor prekladajú analyticky. Jeden z nich týmto krokom substituujú (u Vrba výrazom „až“ a pri Pokornom výrazom „opravdu“). Obaja sa však snažili zachovať opakovanie s predchádzajúcou vetou. Na druhej strane, Kotovo „kratučké“ odzrkadľuje zdvojenosť intenzifikátora a čitateľ to vníma v zmysle živosti jazyka. Vytráca sa však opakovanie.

Vyššie uvedené je možné zhrnúť tak, že najďalej Hemingwayovmu autorskému štýlu je v prípade intenzifikátora „very“ práve Kot. Intenzifikátor často prekladá prirovnaním, čím zvyšuje expresivitu textu. Avšak, pozitívom je jeho syntetický charakter prekladu. Na druhej strane, Pokornému často chýba hovorovosť. Najlepší je v prípade intenzifikátora „very“ Vrbov preklad.

### 6.2.2 Expletíva a vulgarizmy

Najčastejšie a najjasnejšie je expresivita v *TSAR* vyjadrovaná prostredníctvom tzv. expletív (slovami so silným emocionálnym významom, ktoré stratili svoj pôvodný denotačný význam a sú teraz nositeľmi emocionálneho náboja (Knittlová 2010, 72)) a vulgarizmov. Kufnerová (1994, 108) tvrdí, že vulgarizmy a expletíva podliehajú dobovým konvenciám a postupom času sú k nim čitatelia tolerantnejší. V rámci prekladu

sa dajú považovať za reálie späté s kultúrnym systémom, a preto je ich nutné prekladať funkčnými ekvivalentmi. Knittlová (2010, 69–71) pritom expletíva rozdeľuje na výraz „damn“ vo funkcii premodifikátora a na odvodené citoslovce tzv. sakrálnej a peknej tematiky, ktoré budú smerodajné v nasledujúcej analýze.

### 6.2.2.1 Premodifikátor „damn“

Najčastejším lexikálnym spôsobom vyjadrenia expresivity je v *TSAR* výraz citového hodnotenia a znechutenia – premodifikačný výraz „damn“, ktorý sa podľa Knittlovej (2010, 69) do češtiny prekladá českým hanlivým protikladom „pitomé“ v rovnakej syntaktickej funkcii. Avšak u Hemingwaya je najčastejšie použitý vo forme kladného intenzifikátora premodifikujúceho prídavné meno. V tomto prípade je podľa Knittlovej (2010, 75–6) možný preklad vo forme adverbialného alebo adjektívneho horroratíva, alebo by mal byť výraz prevedený na svoj expresívny či hovorový funkčný ekvivalent.

V nasledujúcom Príklade 16 je možné vidieť rôznorodé prekladateľské riešenia:

#### Príklad 16

O:	<b>Damned</b> good idea (201)
V:	<b>Senzační</b> nápad (197)
P:	<b>Skvělej</b> nápad (217)
K:	<b>Bohovský</b> nápad (270)

Podľa Príkladu 16 možno usúdiť, že všetci prekladatelia výraz prekladali správne funkčným ekvivalentom. Intenzifikátor s prídavným menom syntetizujú do jedného expresívneho výrazu. Navyše je možné pozorovať Pokorného snahu využiť obecnú češtinu s koncovkou „-ej“ (viac vid'. podkapitulu 6.2.3 *Hovorovosť*). Takáto tendencia pôsobí v preklade prirodzene a reč je vďaka tomu jednoduchá a živá.

Vrba a Pokorný sa vo využití výrazov líška v závislosti od príkladu a jeho kontextu. Kot prevažne používa výraz „bohovský“. Je tak aj pri preklade „a **damned** fine fiesta“ (202), ktorý tiež prekladá ako „**bohovská** fiesta“ (Kot, 271). Toto napomáha ďalšiemu Hemingwayovmu charakteristickému prvku – opakovaniu slov (vid'. podkapitulu 6.4 *Opakovanie*).

V niektorých prípadoch sa prekladatelia uberajú analytickým spôsobom. Platí to hlavne pre Vrba a Pokorného. V spomenutom „a **damned** fine fiesta“ (202) horrorativum kvôli analytickému vyjadreniu pôsobí ťažkopádne, hoci je ekvivalentné (Vrba: „**zatraceně** fajn fiesta“ (198), Pokorný: „**zatraceně** dobrá fiesta“ (218)). Rovnako tak je

v prípade, kedy Brett konštatuje, ako zle sa choval Robert Cohn: „**Damned** badly“ (157), čo Pokorný prekladá ako „**Zatraceně** bídně“ (173).

Na záver v prípade premodifikátora „damn“ možno usudzovať, že Kot postupoval synteticky – premodifikátor s prídavným menom nahradil jednoslovným funkčným ekvivalentom, čo pôsobí v texte prirodzenejšie. Naopak českí prekladatelia sa v mnohých prípadoch uberali smerom k analytickému prekladu, čo však vo výpovedi postáv pôsobí ťažkopádne a umelo.

### 6.2.2.2 Pekelná tematika

Ďalším spôsobom vyjadrenia expresivity je tzv. pekelná tematika, ktorá sa v celom románe objavuje viac ako osemdesiatkrát. Hovorovo ako citoslovce je pritom použitý neutrálny výraz „the hell“. Podľa Knittlovej (2010, 71–2) tento výraz slúži na zaujatie negatívneho stanoviska k nejakej udalosti. Slúži ako intenzifikátor. Ďalej dodáva, že nemožno hľadať priame paralely medzi angličtinou a českým prekladom, pretože vždy záleží na prekladateľovi a jeho vnímaní atmosféry v texte. Kufnerová (1994, 108) však preferuje preklady ako „sakra“, „ksakru“, „krucinál“ či „kruci“.

Obrazne poslúži Príklad 17, ktorý zachytáva reakciu Jakea na to, keď ho Robert Cohn kopne pod stolom, pretože nechce, aby hovoril o výlete do Štrasburgu s istou dámou, keď je pri stole aj Robertova snúbenica Frances:

#### Príklad 17

- O:           ‘**Hell,**’ I said, ‘why go to Strasbourg? [...]’ (5)  
V:           „**Ale čerta starýho,**“ povídám, „co bychom lítali do Štrasburku? [...]“  
              (11)  
P:           „**Ale co, sakra,**“ pronesl jsem, „na co do Štrasburku. [...]“ (15)  
K:           „**Dočerta,**“ povedal som, „načo by sme ložili do Štrasburgu? [...]“ (14)

V Príklade 17 je vidieť relatívnu autonómnosť výrazu „hell“, je však potrebné sa vo veľkej časti opierať aj o situačný kontext. Výraz je rýchlou reakciou na kopanec pod stolom, preto sa Jake týmto intenzifikátorom stavia k výletu do Štrasburgu negatívne. V rámci prekladov je možné vidieť variabilitu. V prípade Kota je v Príklade 17 použitý slovenský funkčný ekvivalent „Dočerta“, ktorý zachováva jednoslovnosť a expresívnosť. Rovnako tým zachováva aj pekelnú tematiku a prvok opakovania (viď. podkapitolu 6.4 *Opakovanie*). Dá sa konštatovať, že tento výraz používa v celom texte. Vrba a Pokorný výraz v Príklade 17 značne amplifikovali. Pri predstavení si rýchlej reakcie a zmeny



stanoviska by bol jednoslovný výraz „Sakra“ zrejme lepšou voľbou. Najbližšie k tomu je Pokorný, no výrazmi „Ale co“ pridáva textu logickosť (intelektualizuje ho), Jake akoby premýšľal o možnostiach inej destinácie. Pokorný sa rovnako ako v Príklade 17 prevažne opiera o výraz „sakra“, ale objavuje sa aj verzia „ksakru“ (Pokorný, 172) či kontextová verzia „hrozně“ (Pokorný, 228), Vrba zachováva pekelnú tematiku spomenutím „čerta“, ale je možné nájsť aj výraz „sakra“ (Vrba, 155).

Ďalším príkladom môže poslúžiť nasledujúci postmodifikátor „hell“ v Príklade 18, ktorý je použitý na naznačenie odpudivého postoja Jakea na možnosť výletu do Južnej Ameriky s Cohnom:

### Príklad 18

- O:           ‘South America **hell!** [...]’ (10)  
V:           ‘**Jdi se bodnout** s tou svou Jižní Amerikou! [...]’ (15)  
P:           ‘**Jdi do hajzlu** s Jižní Amerikou! [...]’ (20)  
K:           ‘**Do čerta** s Južnou Amerikou. [...]’ (20)

V Príklade 18 je použitá nominálna anglická veta, čo Vrba s Pokorným za pomoci transpozície zmenili pridaním slovesa. Dôvodom je verbálny charakter češtiny. Viditeľné je aj rozšírenie vety. Kot na druhej strane ponecháva nominálnosť, ktorá však v Príklade 18 znie umelo, nakoľko skôr slovesá pridávajú vetám ich živosť. Je otázne, či Vrbov a Pokorného prísudok (v prípade Pokorného aj príslovkové určenie) spĺňa podmienku funkčnej ekvivalentnosti. V prípade Pokorného bola expresivita intenzifikovaná až na úroveň vulgárnosti („Jdi **do hajzlu** [...]!“). Teoretický český preklad „Jdi k čertu s tou Jižní Amerikou!“ by vyjadroval funkčnú ekvivalentnosť lepšie.

Iným výrazom pekelnéj tematiky je slovné spojenie „what the hell“, ktoré je však v analyzovaných častiach použité iba párkrát, no i tak je možné v prekladoch vidieť zaujímavé riešenia. Vo vete „If I know an American girl that lives in Strasbourg **what the hell** is it to Frances?“ (6), v ktorej je pekelná tematika použitá v rovnakom kontexte ako v Príklade 17, no Jake s Robertom sú tentokrát už bez Cohnovej snúbenice. U Kota je výraz preložený správne ako „**Dočerta**“ (15) a u Vrbu ako „**Co je sakra**“ (11). Avšak Pokorný výraz vo vete úplne redukuje, pričom výsledný preklad: „Pokud znám Američanku, co bydlí ve Štrasburku, co je Frances po tom?“ (20) je značne oslabený.

V prekladoch použitej pekelnéj tematiky sa riešenia značne líšia. Kot sa vo všeobecnosti drží lexikálnej jednoduchosti a výraz prekladá pekelnou tematikou s výrazom „dočerta“. Nominálne vetami mierne uberá výpovedi jej živosť. Pokorný po

lexikálnej stránke často intenzifikuje (v niektorých príkladoch zachádza až do vulgárnosti). Navyše je možné nájsť aj redukciu expresívneho výrazu.

### 6.2.2.3 Sakrálna tematika

Expletíva so sakrálnou tematikou vyjadrené slovnými spojeniami „God“ a „for God’s sake“ sa v románe opakujú viac ako tridsaťkrát. Logicky sa tiež objavujú v priamej reči. Knittlová (2010, 71) konštatuje, že sakrálné výrazy s použitím „God“ sú pomerne slabou formou a české funkčné ekvivalenty ukazujú stratu pôvodného významu. Niekedy dokonca úmyselne zastierajú tabuové slová.

Najviac sa v *TSAR* sakrálné „God“ vyskytuje vo forme zvolania údivu, tak ako je možné vidieť v Príklade 19, kedy sa Brett čuduje, že Jake veľa zjedol:

#### Príklad 19

- O: ‘My **God!** what a meal you've eaten.’ (215)  
V: ‘„**Panebože!** Tys toho spořádal!“ (211)  
P: ‘„**Panebože,** tys toho snědl!“ (231)  
K: ‘„**Božemôj,** ale si toho pojedel!“ (289)

V takomto prípade všetci prekladatelia expletív prekladajú správne a vo všetkých podobných príkladoch sú vo funkčnom ekvivalente konzistentní. Kot si prevažne volil formu „Božemôj“ (v slovenčine by bolo možné aj „Panebože“) a Vrba a Pokorný formu „Panebože“.

Rovnako správne postupovali aj v prípade „My **God!** I'm so sick of him!“ (157), kedy Brett vyjadruje odpor voči Cohnovi. Použité bolo opäť „**Božemôj**“ (Kot, 214) a „**Panebože**“ (Vrba (156), Pokorný (172)).

Knittlová (2010,71) hovorí aj o inom prípade využitia sakrálnych výrazov, kedy majú úlohu zvýraznenia naliehavosti celej výpovede. V takomto prípade sa Pokorný od ostatných prekladateľov odlišuje. Takýto prípad reprezentuje Príklad 20. Jedná sa o repliku Cohna po tom, ako ho Jake zobudil:

#### Príklad 20

- O: ‘**God,** what a rotten dream!’ (11)  
V: ‘„**Panebože,** to byl hnusnej sen!“ (16)  
P: ‘„Měl jsem hrozný sen.“ (21)  
K: ‘„**Božemôj,** taký hnusný sen!“ (21)

V Príklade 20 vyššie je možné vidieť, že Pokorný počet expletív redukoval, pričom je jeho preklad neutrálny, bez akéhokoľvek vyjadrenia naliehavosti alebo šoku po zobudení sa zo zlého sna. Tým celý výraz značne ochudobnil o expresívne konotácie. Na druhej strane, Vrba a Kot v Príklade 20 expletívum zachovali správne, preto sú v porovnaní s Pokorným expresívnejší. Navyše, Vrba používa aj obecnú češtinu s koncovkou „-ej“, čo naznačuje hovorovosť výpovede (vid'. podkapitolu 6.2.3 *Hovorovosť*).

Ďalšou formou expletíva sakrálnej tematiky je slovné spojenie „for God's sake“. Kufnerová (1994, 108) pokladá za jeho najlepšie preklady výrazy „proboha“, „probůh“, no hlavne „kristepane“ a „prokristapána“. Knittlová (2010, 71) pridáva aj výraz „pro pána krále“. Najjednoduchší výraz zvolili všetci prekladatelia v prípade „Go away, **for God's sake**.“ (154), kedy Vrba a Pokorný zvolili výraz „**proboha**“ (Vrba (153), Pokorný (169)) a Kot výraz „**preboha!**“ (210).

V nasledujúcom Príklade 21 je možné vidieť zložitejšie prekladateľské riešenia:

### Príklad 21

- O: 'For God's sake don't be so noisy, Cohn!' (154)  
V: „**Proboha**, jenom ne tak nahlas, Cohne!“ (153)  
P: „**Propánajána** nebud' tak hlasitej, Cohne!“ (169)  
K: „**Prekristapána**, len sa tak nenadrapuj, Cohn!“ (209)

Všetci traja prekladatelia expletívum v Príklade 21 preložili správne. V prípade kontextu sa jedná o snahu Mikea utíšiť Cohna, ktorý sa náhle rozkričal. Vrba zvolil základné „Proboha“ a Pokorný zložitejšie „Propánajána“. Kufnerovej výrazom zodpovedá aj rovnako správna Kotova verzia „Prekristapána“, ktorej kmeň slova vychádza z mena „Kristus“, čo by odpovedalo anglickému „for Christ's sake“. Všetky tri výrazy zachovávajú zmes prekvapenia a naštvania.

V prípade čistého naštvania v „‘For God's sake,’ he said, ‘why did you say that [...]’“ (5–6), Kot svojím „**Prepánajána**, [...]“ (Kot, 15) výraz posúva k prekvapeniu. Vrba používa rovnaký výraz ako v predchádzajúcom príklade („**Proboha**, [...]“ (Vrba, 11)), čím aj s Pokorným („**Panebože**, [...]“ (Pokorný, 16)) vo výraze redukovali predložku „for“ („pro“). Výsledku to však neškodí.

Čo sa týka sakrálnej tematiky, prekladatelia sú v podstate konzistentní a prekladajú výrazy správne. U Pokorného (a občas aj u Vrbu) sa niekoľkokrát objavuje redukcia a tým ochudobňuje text o expresivitu.

#### 6.2.2.4 Vulgarizmy

Keďže bolo v podkapitole 1.2.4.3 *Expletíva a vulgarizmy* spomenuté, že Hemingway nie je vulgárny, je pochopiteľné, že vulgarizmy sa v jeho texte takmer vôbec neobjavujú. No v oblasti expresivity sú výrazným momentom.

Najvýraznejším vulgárnym výrazom je v *TSAR* slovo „**bitch**“, ktoré Brett opakuje šesťkrát (trikrát v šestnástej kapitole a trikrát v devätnástej kapitole). Vyjadruje ním pocity nad vlastným konaním (túži po sexe s Romerom, čím podvádza Mikea). Kvôli dĺžke príkladov sa preklady a originál nachádzajú v *Prílohe 1*.

Najkonzistentnejšie prekladal Vrba, ktorý použil šesťkrát výraz „**potvora**“ (158, 159, 159, 208, 209, 210). Kot využil dva výrazy, v šestnástej kapitole využil trikrát výraz „**cundra**“ (217, 218, 218) a v devätnástej kapitole trikrát výraz „**kurva**“ (286, 287, 289). Pri druhom prípade vyvstáva otázka, či nie je výraz prisilný. Podľa *Anglicko-slovenského a slovensko-anglického slovníka* medzi ekvivalenty slova „bitch“ nepatrí výraz „kurva“.<sup>20</sup> Rovnako to vidí aj rozsiahly *Anglický slovník – II. diel – anglicko-slovenský*, ktorý ponúka slovenské ekvivalenty „potvora“, „beštia“ a „fľandra“ (Caforio 1999, 113). Paralelný *Slovenský národný korpus* (SNK, par-sken-fic-4.0-en/sk) uvádza prevažne výrazy „suka“ a „potvora“. V českom prostredí sa podľa *Velkého anglicko-českého slovníka* taký ekvivalent tiež neobjavuje.<sup>21</sup> Je teda jasné, že Kot porušil slovenské konvencie, ktoré daný vulgarizmus ešte nepovažujú za primeraný. Tým zvýšil expresivitu textu.

Pokorný využíva najviac prekladateľských riešení. Trikrát nahrádza vulgarizmus výrazom „**čubka**“ (231, 229, 299) a dvakrát používa výraz „**potvora**“ (175, 176). Jeden príklad redukoval (‘Oh, I do feel such a **bitch**.’ (160) / (‘Připadám si hrozně‘ (Pokorný, 176)), čím vetu značne obral o expresívny náboj.

Súdiac podľa vulgárneho výrazu „bitch“ je možné konštatovať, že jeho expresívnosť najlepšie zachytil Vrba. Kot v slovenčine zvýšil vulgárnosť a expresivitu. Pokorný v jednom prípade redukoval, čím výpovedi expresivitu ubral.

#### 6.2.3 Hovorovosť

Ako už bolo spomenuté, Hemingwayov text svojou lexikálnou a syntaktickou jednoduchosťou pôsobí veľmi živo, akoby ho rozprával skutočný a jednoduchý človek. Prejavuje sa to aj na použitej lexike a syntaxi. Ako už bolo spomenuté niekoľkokrát, Vrba

---

<sup>20</sup> „**bitch** – pej. fľandra, suka“ (citované podľa Petráš 1997, 20).

<sup>21</sup> „**bitch** – *offens*, mrcha, potvora, kráva, koza, čubka“ (citované podľa Fronek 2006, 181).

často inklinuje k použitiu obecnej češtiny, čo môže istým spôsobom dodať českému prekladu hovorovosť.

### 6.2.3.1 Hovorové slovesá

V dialógu je možné nájsť mnoho rukolapných príkladov hovorovosti. Nimi sú napr. skrátené formy pomocných sloviac, frázové slovesá alebo opakovanie rovnakého výrazu (opakovanie u Hemingwaya však presahuje funkciu hovorovosti, a preto sa mu bude analýza venovať viac v samostatnej podkapitole 6.4 *Opakovanie*).

V nasledujúcom Príklade 22 je možné pozorovať vynechanie plnovýznamového slovesa za modálnym slovesom a použitie gerundia (z dôvodu dĺžky sa kompletne preklady s anglickým originálom nachádzajú v *Prílohe 2*):

#### Príklad 22

O: 'It's one thing I **don't worry about**,' I said.  
'You **ought to**.'  
'I've had plenty **to worry about** one time or other. **I'm through worrying**.' (10)

V prípade prekladov Príkladu 22 je správne využitý funkčný preklad. Knittlová (2010, 64) tvrdí, že je plynulejší, idiomatickejší a ľahko čitateľný, pričom dochádza k syntaktickej prestavbe s použitím bežných výrazov.

V Príklade 22 sa Kotov redigovaný preklad líši od pôvodného. Výraz „worry about“ bol editorkou substituovaný za „si starosti nerobím“ (Kot 2015, 19), pričom v pôvodnom preklade Kot použil výraz „ma nebolí hlava“ (Kot 1968, 17), ktorý nemusí každý rodený hovorca slovenského jazyka poznať. Podľa *Slovenského národného korpusu* sa výraz používa v prípadoch, ako napríklad „poslanci sa nestarajú, koho z toho bude *bolieť hlava* a kde na to štát vezme,“ alebo „z toho musí *bolieť hlava* nového riaditeľa Národného osvetového strediska“ (SNK prim-6.0-public-all, 2018), ktoré sú ekvivalentné s neutrálnym „trápiť“. Rovnako ako Kot, v Príklade 22 aj Pokorný substituuje výrazom „mi starost nedělá“ (Pokorný, 20), pričom Vrba pristúpil k inému možnému funkčne ekvivalentnému hovorovému výrazu „si hlavu nelámu“ (Vrba, 15). Ďalší z takýchto možných riešení by mohol byť aj výraz „vrásky si nerobím/vrásky si nedělám“.

Čo sa týka Hemingwayovej redukcie plnovýznamového slovesa v druhej vete Príkladu 22, Vrba a Pokorný sa držia anglického textu a hovorovosť zachovávajú. Kot

amplifikuje, a teda sloveso pridáva, čo by sa dalo považovať za ochudobnenie hovorovosti. Avšak gerundium v poslednej vete Príkladu 22 Kot redukuje, a preto je možné považovať použitie plnovýznamového slovesa s modálnym za jeho kompenzáciu.

Gerundium v poslednej vete sa u Vrbu redukuje (čím sa výraz „lámat (si hlavu)“ objavuje najmenej, a to dvakrát). Pokorný gerundium Príkladu 22 nominalizuje na „Se starostma jsem skončil.“, kde použil aj hovorovú koncovku *-a* namiesto *-i*. Stalo sa tak v dôsledku iného jazykového systému. Dôležité je tiež povedať, že Pokorný slovesá obmieňa („nedělá“, „přinesl“, „skončil“), no zachováva vo výpovedi nominálne „starosti“.

V oblasti hovorových frázových slovies je možné pozorovať explicitáciu hlavne v českých prekladoch, čo zachovaniu Hemingwayovmu štýlu uberá na kvalite. Napríklad, výraz „he could **knock down** anybody“ (3) možno nájsť u Vrbu ako „dokázal **rozbít hubu** každému“ (9), čím sa preklad posúva k väčšej vulgárnosti, ako napríklad ideálny preklad Kota „môže **zrazit'** každého“ (11). Pokorný explicitáciou „může každého [...] **srazit k zemi**“ (13) čitateľovi ponúka kontextovú informáciu, ktorú sa Hemingway vždy snažil odstrániť.

Ako bolo spomenuté vyššie, hovorovosť vyjadrená prostredníctvom slovies je zachovaná v prekladoch funkčným ekvivalentom. Avšak varíruje sa v oblasti amplifikácií a redukcii, ktoré prevládajú v českých prekladoch. Pokorný navyše slovesá obmieňa, čím text uberá o prvok opakovania slovies, a tiež sa vo väčšej miere vyjadruje explicitne. Kot teda najlepšie využíva slovenské hovorové výrazy.

### 6.2.3.2 Slangové výrazy

Hoci to nie je veľmi časté, Hemingway používa aj slangové výrazy. Keďže bola kniha napísaná pred takmer storočím, je jasné, že sú staršieho dáta, a preto je zaujímavé sledovať ich prekladateľské riešenia.

Knittlová (2010, 105) o slangu tvrdí, že hoci sa vymyká spisovnému jazyku, stále spadá do hovorového jazyka (no nespája sa s „informal“ výrazmi). V dnešnej dobe sa preto hodnotí ako prvok živý, farbistý a slovníkovo bohatší. Ďalej dodáva, že mu rodený hovorca angličtiny rozumie, preto by nahradzovanie slangových výrazov hrubšími alebo vulgárnejšími výrazmi skresľovalo štýl.

Ako prvý slangový výraz môže slúžiť podstatné meno „**chap**“ (202), ktorý je v texte použitý viac ako štyridsaťkrát. Všetci prekladatelia použili neformálne protiklady. U Kota sa najčastejšie nachádza preklad „kamarát“ (271) alebo „chlapče“ (272). Rovnako aj u Pokorného prevládajú dva výrazy „chlapi“ (218) a „kamaráde“ (218). Tri výrazy

používa Vrba „chlapi“ (198), „kamaráde“ (198) a „mladej“ (198). Vo zvolených pasážach knihy sa výraz opakoval na jednom mieste, a preto takéto použitie synonymom skresľuje iný Hemingwayov prvok (viď. podkapitolu 6.4 *Opakovanie*).

Ďalší slangový výraz „**Bung-o!**“ (214) postavy používajú ako prípitok. V preklade Kota a Pokorného možno vidieť ochudobnenie expresivity. Ich použité výrazy „**Na zdravie!**“ (Kot, 288) / „**Na zdraví!** (Pokorný, 231)“ sú neutrálne, nevyjadrujú teda akúkoľvek slangovosť alebo expresivitu. Vrba ako jediný preukázal snahu o zachovanie expresivity výrazom „**Tě péro!**“ (210), ktorý v dnešnej dobe znie archaicky. Univerzálnym výrazom pre oba jazyky by mohol slúžiť výraz „Až do dna!“. Pre slovenčinu je tiež častý slangový výraz „Čin-čin!“, ktorý navyše rovnako ako „Bung-o!“ napodobňuje zvuk štrngajúcich pohárov. V češtine by mohol byť použitý aj výraz „Ať slouží!“.

Posledným z príkladov slangu bude spomenutý výraz „**Pipe down!**“ (153), ktorý sa v texte opakuje niekoľkokrát za sebou. Podľa slovníku *Merriam-Webster* výraz znamená „prestáť hovoriť alebo vydávať zvuk“.<sup>22</sup> Starší Kotov preklad substituuje vo všetkých prípadoch na ekvivalentný výraz „**Drž papuľu!**“ (Kot 1968, 153), ktorý sa správne stráni vulgárnosti a zachováva si hovorový a slangový ráz. Redigovaný preklad obmieňa možnosti výrazmi „**drž papuľu**“, „**drž hubu**“ alebo „**drž zobák**“ (Kot 2015, 208–9). V jednej z možností sa pritom posúva k miernej vulgárnosti („drž hubu“), čím expresivitu zvyšuje. Taktiež odmietaním opakovania výrazu potiera hovorový charakter. Vrba a Pokorný ho substituujú za jeden výraz „**Sklapni!**“ (Vrba (152), Pokorný (169)).

V oblasti slangových výrazov nachádzajú prekladatelia rôzne riešenia. V prípade, kedy sa opakujú viackrát, volia veľmi často synonymá. V prípade anglického výrazu „Bung-o!“, Kot a Pokorný používajú neutrálny výraz. Navyše, výraz „Pipe down!“ redigovaný Kotov preklad varíruje a posúva k vulgárnosti.

### 6.2.3.3 Frazeológia

Hlavným frazeologickým prvkom u Hemingwaya sú anglické idiómy. Ak vychádzame z *Glossary of Linguistic Terms* (2018), ktorý hovorí, že „idióm je viacslovné pomenovanie, ktoré je samostatnou sémantickou jednotkou, ktorej význam nemožno odvodiť z významu jeho zložiek, a ktoré má neproduktívnu syntaktickú štruktúru“<sup>23</sup> tak

---

<sup>22</sup> „pipe down – to stop talking or making noise“ (citované podľa *Merriam-Webster* 2018, [online]).

<sup>23</sup> „An idiom is a multiword construction that is a semantic unit whose meaning cannot be deduced from the meanings of its constituents, and has a non-productive syntactic structure.“ (citované podľa *Glossary of Linguistic Terms* 2018, [online]).

je možné u Hemingwaya nájsť niekoľko idiémov, hoci nimi text nie je presýtený. Ako už bolo spomenuté v podkapitole 1.2.4.4 *Idiomy*, Hemingway používa idiomy aj z iných jazykov, ale v analyzovaných častiach *TSAR* sa taký príklad neobjavil.

Ako prvý príklad bude slúžiť nasledovné:

### Príklad 23

- O: I'd look a fright. (212)  
V: Vypadala bych děsně. (208)  
P: Vypadala bych příšerně. (228)  
K: Vyzerala by som ako strašidlo. (285)

Anglický idióm „look a fright“ v Príklade 23 definuje slovník *Merriam-Webster* ako „vyzerať divne, šokovane, škaredo atď.“.<sup>24</sup> Kufnerová (1994, 86) uvádza, že frazeologizmy nie je možné prekladať podľa komponentov, ale globálne, tzv. situačným ekvivalentom. Ako je možné pozorovať v Príklade 23, oba české preklady idiómu substituujú za expresívne príslovky, čím výpoveď stráca idiomatický charakter. Slovenský preklad „vyzerala ako strašidlo“ vo forme prirovnania má v sebe aspoň z časti istý idiomatický prvok a významovo je zároveň aj najekvivalentnejší.

Omnoho lepšie je vidieť prekladateľskú kreativitu v prípade „I had **scads of it** [*money*]“ (212). Správny ekvivalent použili všetci prekladatelia, no každý prípad bol iný. Kot nahradil idióm výrazom „ich [*peňazi*] mám **celý vagón**“ (285), Vrba ako „jich [*peňazi*] mám **fůry**“ (208) a u Pokorného ako „jich [*peňazi*] mám **haldy**“ (228).

Rovnako dobre si počali aj s Hemingwayovým výrazom „the whole the book to him **was sound**“ (8), ktorým vyjadruje, že Cohn berie jednu knihu, ktorú prečítal, veľmi vážne a riadi sa ňou aj v živote. Kot a Vrba zvolili spôsob prirovnania (Kot: „prijal knihu **ako Sväté písmo**“ (17), Vrba: „knihu přijal **jako evangelium**“ (13)). Pokorný však šiel neutrálnejšou cestou a substituoval výrazom „tu knihu považoval **za věrohodnou**“ (18), čím expresivitu potlačil.

V prípade frazeológie možno pozorovať, že Kot sa uberal cestou substitúcie za prirovnania, zatiaľ čo Pokorný a Vrba použili neutrálnejšie výrazy. Tento krok je možné interpretovať aj ako forma kompenzácie.

---

<sup>24</sup> „look a fright – to look strange, shocking, ugly, etc.“ (citované podľa *Merriam-Webster* 2018, [online]).



#### 6.2.3.4 Syntaktická hovorovosť

Syntaktická hovorovosť sa v *TSAR* vyznačuje častými neúplnými výpoveďami postáv, pričom anglická veta stráca svoju tradičnú spisovnú štruktúru. V reči často vynechajú osobu, v otázke niekedy nepoužívajú ani pomocné sloveso alebo inverziu, alebo sa veta skladá iba z jedného slova či vetného člena. Názorne poslúži nasledujúci Príklad 24:

##### Príklad 24

- O:           ‘**Want to walk back?**  
              ‘**Through the park.**’ (159)
- V:           „Chceš jít zpátky?“  
              „Přes park.“ (153)
- P:           „Chceš zpátky?“  
              „Přes park.“ (174)
- K:           „Chceš sa vrátiť?“  
              „Cez park.“ (216)

Ako je možné vidieť, v anglickej otázke Príkladu 24 chýba pomocné sloveso a osoba, čo ju robí hovorovou. Podobne strohá je aj odpoveď. Čeština ani slovenčina pochopiteľne pomocné slovesá v otázke nepoužíva a osoba môže byť vyjadrená synteticky slovesom.

Pri prekladateľskom riešení Vrba zistíme, že sa najviac v Príklade 24 držal lexikálnych jednotiek originálu, čo má v češtine formu štandardnej otázky. Preto stráca akýkoľvek prvok hovorovosti. Podobne je to aj v prípade Kota, ktorý slovesom pohybu lepšie vyjadruje lexikálny význam, no hovorovosť je rovnako potlačená a nahradená neutrálnosťou. Z tohto sa vymedzuje Pokorný, ktorý nerešpektoval slovesný ráz češtiny a redukoval infinitív, čím ho v porovnaní s originálom implikoval. Hoci je vyjadrenie na subjektívnom posúdení prekladateľom, v momente ako v Príklade 24, kedy sú postavy (Jake a Brett) mrzuté a nechcú priveľmi rozprávať po hádke v bare, sa dá takáto strohosť považovať za prvok reálnosti výpovede, preto najlepšie zachováva Hemingwayov zámer.

Podobne je tak aj v prípade vety „**See you at tennis**“ (6). Tentokrát Vrba vetu deverbalizoval na „**Tak na tenise!**“ (12), čím zachoval vo vete neformálnosť a hovorovosť. Neznamená to však, že v hovorovej alebo neformálnej komunikácii osoby nepoužívajú slovesá. Nedbalosť a strohosť štruktúry vety (v ktorej má sloveso významnú rolu) vyjadruje istú familiárnosť a živosť reči. Pokorný bol explicitnejší ako Vrba s výrazom „**Tak se uvidíme na tenise**“ (Pokorný, 16). Po prvé, úvodnou časticou pridal do vety nadväznosť na okolitý kontext, čo je však redundantné. Po druhé, prítomnosť slovesa

vetu posúva do oblasti neutrálneho vyjadrovania. Hovorový anglický originál sa nezaobíde bez slovesa, no čeština, ako ukázal Vrba, toho schopná je. Kot, na druhej strane, zvýraznený výraz nepochopil ako hovorový spôsob rozlúčenia sa medzi priateľmi, pretože použil formálny výraz „**Dovidenia** na tenise“ (Kot, 15), čím sa dopustil vážnej chyby a zvýšil úroveň formálnosti medzi postavami.

Naopak, Hemingwayov text obsahuje aj vety, ktoré vôbec neobsahujú sloveso. Je tak napr. v Príklade 25, kedy Robert pozýva Jakea na výlet do Južnej Ameriky, na čo Jake reaguje vetou „**Too expensive.**“ (8). Prekladateľské riešenia sú nasledovné, pričom sa aj Kotove preklady varujú:

### **Príklad 25**

- V:               **Moc** to stojí. (13)  
P:               Stojí to **majlant**. (18)  
K (1968):      Stojí to **vagón peňazí**. (15)  
K (2015):      Stojí to **kopu peňazí**. (17)

Je zjavné, že ani český ani slovenský preklad by sa nezaobišiel bez slovesa, a to kvôli jazykovému systému (teoretický preklad ako „Príliš drahé.“ by v kontexte pôsobil až roboticky). Preto musel pozorný prekladateľ hovorovosť v Príklade 25 kompenzovať. Vidieť tak u každého prekladateľa, pretože každý použil niektorý z hovorových výrazov. Vrba je však výrazne menej expresívny. Na druhej strane, Pokorný a Kot text predlžujú.

Ďalší prípad absencie slovesa bude Príklad 26, kedy sa Montoya rozpráva s Jakeom počas fiesty:

### **Príklad 26**

- O:               ‘**No bulls today.**’  
                  [...] ‘nothing but rain.’ (149)  
V:               „Bejci se dneska nekonají.“  
                  [...] „jenom déšť.“ (147)  
P:               „Dneska žádní býci.“  
                  [...] „jenom déšť.“ (163)  
K:               „Dnes nemáme nijaké býky.“  
                  [...] „máme iba dážď.“ (202)

Tentokrát sa prvá anglická veta v Príklade 26 skladá z popierajúceho kvantitatívneho zámena, podstatného mena a príslovky, a slúži ako konštatovanie Montoyu. Vrba a Kot vetu verbalizovali, pričom Vrba hovorovosť do vety dodal zmenou samohlásky na formu „-ej“ obecnej češtiny a príslovkou „dneska“. Voľba slovesa „nekonají“ znie ako kolokácia s dažd'om neprirodzene. Kotove sloveso v Príklade 26 v tomto ohľade funguje lepšie, no chýbajú hovorové prvky. Pokorný vetu rovnako ako originál deverbilizuje, čím ju zjednodušuje. Hoci veta môže pôsobiť umelo, v kontexte pôsobí prirodzene a zachováva strohosť a skutočnosť vyjadrovania postáv. Rovnako ako Vrba, aj Pokorný používa hovorovú príslovku. V tomto ohľade je Pokorného preklad najvernejší originálu a zároveň aj najideálnejší pre češtinu.

Na základe vyššie uvedeného, syntaktickú hovorovosť najlepšie zaznamenáva Pokorný. V príkladoch, kedy to pôsobí prirodzene, hovorovosť vety vyjadruje jej čiastočnou deverbilizáciou.

### 6.3 Princíp ľadovca

Ako už bolo vysvetlené vyššie, princíp ľadovca sa u Hemingwaya prejavuje množstvom implicitne vyjadrených informácií. V priebehu tejto analýzy už bolo možné pozorovať niektoré príklady lexikálnej implicitnosti, ktorá bola často preložená explicitne. Pri čítaní anglického textu je čitateľovi jasné, že veľké množstvo skutočností (napr. charakterové prvky alebo vzťahy postáv) je skryté a Hemingway ich naznačuje iba nepatrnými detailmi, ktoré sú ale v pochopení textu veľmi dôležité.

Hneď v prvých dvoch kapitolách je niekoľkokrát naznačený postoj Frances, snúbenice Roberta Cohna, k nemu samému. Vzhľadom na povahu princípu ľadovca sú dané príklady dlhé, preto sa pre lepšie pochopenie jeden z nich nachádza v plnom znení a s prekladateľskými riešeniami v *Prílohe 3*. V predstavení postoja Frances ale momentálne napomôže aj nasledujúci Príklad 27:

#### Príklad 27

- O: **his lady's attitude** toward him (5)  
V: **Postoj té jeho dámy** vůči němu (11)  
P: **Způsobu, jak se k němu jeho dáma chová** (15)  
K: **vzt'ah tej dámy** k nemu (14)

Podľa kontextu Príkladu 27 sa dá konštatovať, že má Jake na mysli postoj Frances ku Cohnovi, ktorý prezentovala po tom, ako si uvedomila, že starne a potrebuje manžela.

Tiež sa urazila na Jakovej zmienke o inej žene. Nejde tak ani o jej chovanie voči Robertovi, ale skôr o Francesino vnímanie Cohna (vníma ho ako vec, ktorá patrí iba jej, čo podporí aj príklad nižšie). Kot to nazval „vzťah“, avšak podľa predchádzajúceho kontextu je jasné, že Jake vie, že je s Frances („a woman who **had him**“ (5) – u Kota ale vyjadrené explicitnejšie – „Dáma [...] ktorej **patril**“ (Kot, 13)), no práve v tomto okamihu si Jake prvýkrát uvedomil, že je Frances voči Robertovi Cohnovi majetníčka („her **attitude** [...] changed“ (5) – čo je opäť u Kota preložené ako „jej **vzťah** k Robertovi sa [...] zmenil“ (Kot, 13–14). Takže, u Kota sa zvláštne mieša príliš explicitné „patril“ a výraz „vzťah“ – čo v kontexte princípu ľadovca spolu nefunguje).

Podobne je na tom aj Pokorný s jeho „způsob, jak se k němu chová“. Ako už bolo vysvetlené vyššie, nejde presne o Francesino chovanie, ale o postoj a snahu donútiť ho k svadbe („her **attitude** [...] changed“ (5), čo Pokorný prekladá ako „její **chování** [...] se změnilo“ (15)). Majetníčke „a woman who **had him**“ (5) vyjadruje implicitne ako „Ta dáma [...], která ho **měla v hrsti**“ (Pokorný, 15), avšak expresívnejším spôsobom. V tomto prípade funguje vcelku dobre.

Najlepšie si s týmto prípadom poradil Vrba, ktorého „postoj“ je najvernejší anglickému významu slova „attitude“ v tomto kontexte. Rovnako ako Pokorný, aj on používa expresívnejší funkčný ekvivalent „Ta dáma, co **ho držela v hrsti**“ (Vrba, 11) („a woman who **had him**“ (5)).

Ďalším z takýchto príkladov bude Jakeove konštatovanie o Robertovi, ktorým naráža na jeho šťastie, bohatstvo a úspech. Kompletný príklad aj s prekladmi možno nájsť v *Prílohe 4*, pričom nasledujúci Príklad 28 funguje ako jeho skrátená forma:

### Príklad 28

- O: he was **an attractive quantity** to women (7)  
 V: **má** pro ženské nějakou **přitažlivost** (13)  
 P: pro ženy představuje **atraktivní artikl** (17)  
 K: na ženy **působí** celkom **príťažlivo** (16)

Ako je podľa Príkladu 28 zrejmé, Vrba a Kot používajú výraz spojený s „príťažlivosťou“, čo však značí významový posun k sfére fyzickej atraktívnosti. Hemingway sa však týmto, spolu s vyššie uvedeným postojom Frances, snaží Cohna zobrazit' ako vec, o ktorú majú ľudia záujem iba kvôli jeho bohatstvu a úspechu (Cohn je známy spisovateľ). Rovnako sa k nemu v priebehu románu chová aj hlavná ženská postava, Brett, a tým je pre čitateľa neskoršia motivácia odchodu Cohna z fiesty pochopiteľnejšia. Preto je najlepším

prekladom v Príklade 28 Pokorného verzia „atraktivní artikl“, ktorý vyvoláva ilúziu veci a tovaru.

V závere románu v Príklade 29, kedy sa Jake stretáva s Brett a hovoria o Romerovi, ktorého poslala preč (chcel si ju vziať za ženu) sa opäť naznačuje postoj ženy voči mužovi ako k veci. Jake sa pýta:

### Príklad 29

O: 'Why didn't you **keep him**?' (211)

V: „Proč sis ho **nenechala**?“ (207)

P: „Proč sis ho **nenechala**?“ (228)

K: „Prečo si pri ňom **neostala**?“ (284)

V tomto prípade pochybil Kot, ktorý majetnícku narážku v Príklade 29 redukoval. Naopak, české preklady to zachovali ideálnym spôsobom.

V prípade princípu ľadovca možno konštatovať, že ho najlepšie prekladajú českí prekladatelia. Samozrejme, že v niektorých detailoch robia chyby aj oni, avšak Kot významovými rozdielmi čitateľa ochudobňuje o Hemingwayov autorský zámer.

## 6.4 Opakovanie

Ako už bolo spomenuté, opakovanie spadá do Hemingwayovho autorského štýlu a prejavuje sa na viacerých lingvistických úrovniach. Najočividnejšie je opakovanie lexikálnych jednotiek, čo podporuje hovorový ráz výpovede a danú vec alebo skúsenosť posúva do príznakového rámca. O lexikálnom opakovaní táto analýza už niekoľkokrát hovorila, pričom prekladatelia ho v texte často nezanechali. Opakovanie môže mať tiež formu častého syntaktického paralelizmu alebo významových posunov spôsobených takýmto opakovaním. Posledný spôsob opakovania je na úrovni významu, kedy Hemingway povie troma rôznymi vetami prakticky to isté.

Opakovanie nemusí byť v preklade zachytené, pretože ako tvrdí Knittlová (2010, 52), prekladateľ niekedy vyberá zo synonymných radov práve preto, aby sa opakovaniu vyhol. V angličtine sa takýmto spôsobom často zvyšuje intenzita, no v českej (alebo slovenskej) stylistickej norme je opakovanie považované za negatívny rys. Ako zdôrazňuje Knittlová, v prípade, ak sa jedná o autorský zámer, by sa nahrádzanie synonymom nemalo objavovať.

### 6.4.1 Syntaktický paralelizmus

Opakovanie syntaktických štruktúr sa u Hemingwaya dá považovať za štylistickú figúru, tzv. paralelizmus. Ako prvý posluži Príklad 30, kde je opakovaná konštrukcia „what the hell“ (hoci sa už o pekelných výrazoch hovorilo v podkapitole 6.2.2.2 *Pekelná tematika*, opakovanie nebolo spomenuté), pričom Kotov preklad (1968) sa líši od redigovaného (celý príklad s kontextom sa nachádza v *Prílohe 5*):

#### Príklad 30

- O:           ‘**What the hell**, Robert,’ I said. ‘**What the hell.**’ (10)  
V:           ‘**Sakra, sakra**, Roberte,’ povídám, ‘**a co z toho?**’ (15)  
P:           ‘Roberte, **krucinál, no a co,**’ zaklel jsme. ‘**Co jako s tím?**’ (20)  
K (1968):   ‘**Aká hrôza,**’ povedal som. ‘**Aká hrôza.**’ (17)  
K (2015):   ‘**Hrôza,**’ povedal som. ‘**Hrôza čo len pomysliet.**’ (19)

Výraz v Príklade 30 je reakciou Jakea na depresívne otázky Cohna. V prekladateľských riešeniach možno vidieť veľa možností, pričom najjednoduchšou z nich je preklad Kota (1968). Avšak použitým výrazom „hrôza“ Kot zredukoval úroveň expresivity a dopustil sa významového posunu, nakoľko si kontext vyžaduje výraz znechutenia alebo neistoty, zatiaľ čo Kotov preklad vyjadruje ľahostajné konštatovanie postoja (napomáha tomu aj strohá menná konštrukcia). Redigovaný preklad (2015) slovo opakuje, no v druhej časti zbytočne amplifikuje. Opäť sa jedná o vyjadrenie postoja, čím vkladá postave do úst implicitný význam.

Oba české preklady v Príklade 30 ponechávajú originálny význam (znechutenie, neistota), no nezachovávajú prvok paralelizmu. Oba preklady však predstavujú zaujímavý koncept zmeny postoja hovoriaceho na opytovaci (v druhej časti vety). Viedla ich zrejme k tomu povaha češtiny, kde by pôsobila strohá menná odpoveď umelo (ako u Kota). Vrba v prvej časti vety dvakrát opakuje expresívne slovo „sakra“, pričom druhá časť priamej reči je amplifikovaná a slúži intelektualizačne na zvýšenie logickosti. Rovnako je na tom aj Pokorný s jeho expresívnym výrazom „krucinál“ a použitím amplifikovanej otázky.

Je zjavné, že ani jeden z prekladateľov opakovanie v Príklade 30 nevystihol rovnako ako originál. Z povahy oboch jazykov je jasné, že najideálnejšie by bolo slovesné vyjadrenie a z povahy originálneho „what the hell“ možno usudzovať, že by bol na mieste expresívny výraz. Pre oba výrazy by mohla fungovať otázka, pričom slovenská verzia by

mohla vyzerat' nasledovne: „Čo to táraš, Robert? [...] Čo to táraš?“ a česká: „Co to meleš, Roberte? [...] Co to meleš?“.

Ďalším z príkladov opakovania syntactickej konštrukcie bude slúžiť frazeologizmus „to be sick of sth“, ktorý Cohn v Príklade 31 používa pri spojení s Parížom:

### Príklad 31

- O: 'I'm sick of Paris, and I'm sick of the Quarter.' (10)  
V: „Mám Paříže po krk, Latinský čtvrti mám plný zuby.“ (15)  
P: „Mám Paříže plné zuby a Latinské čtvrti tuplem.“ (20)  
K: „Hnusí sa mi Paříž, hnusí sa mi Latinská štvrť.“ (20)

Kot, opäť ako jediný, konštrukciu v Príklade 31 opakuje, no použitá lexikálna jednotka nie je ideálna. Ako už bolo spomenuté v podkapitole 6.2.3.3 *Frazeológia*, použitý by mal byť situačný ekvivalent. Výraz „hnusí sa mi“ však frazeologický nie je, no stále je expresívny a z prekladov sa najviac približuje anglickému originálu (zachovanie spojky „and“ by zrejme prirodzenosti iba pomohlo, rovnako ako reordering s výsledkom: „Paříž sa mi hnusí a hnusí sa mi aj Latinská štvrť“).

České preklady opakovanie konštrukcie v Príklade 31 substituovali a tak text ochudobnili o prvok autorského štýlu. Vrba zakomponoval do vety dva rozličné frazeologizmy („mať po krk“, „mať plné zuby“) a Pokorný skombinoval jeden frazeologizmus s príslovkou v druhej časti.

Pri syntaktickom paralelizme je zrejmé, že si najlepšie viedol Kot, hoci jeho výrazy pôsobili, v porovnaní s ostatnými, neprirodzene. Vyriešili by to malé zmeny. Českí prekladatelia opakovanie substituovali a často pridávali výpovedi logickosť.

### 6.4.2 Posun významu za pomoci opakovania

Opakovanie Hemingway využíva aj v inom kontexte, čím dochádza k posunu významu, a to úzko súvisí s jeho princípom ľadovca. Z povahy tohto prvku sa v texte nachádza iba pár takýchto prípadov, no pre pochopenie textu sú kľúčové. Sú istou pomôckou, vďaka ktorej si čitateľ môže domyslieť „časť ľadovca pod vodou“.

V prvej kapitole *TSAR* tento prvok naznačuje jeden z hlavných problémov celého deja románu. Z kontextu rozhovoru Cohna a Jakea okolo Príkladu 32 by malo byť čitateľovi jasné, že je snúbenica Frances voči Robertovi veľmi majetnícka. Jake spomína výlet do Štrasburgu v prítomnosti jednej Američanky. Keď sú páni sami, udeje sa

nasledujúci skrátený rozhovor v Príklade 32 (v plnom znení sa originál a preklady nachádzajú v *Prilohe 6*), kedy Robert vysvetľuje, prečo nemôže ísť. V ďalšej Robertovej replike opakuje výraz „any girl“, tentokrát je dôležité si uvedomiť, že v inom kontexte:

### Príklad 32

- O: ‘**Any girl.** I couldn't go, that would be all.’ [...] [...] ‘You don't know Frances. **Any girl at all.**’ (6)
- V: „**Jakou chceš.** Nemohl bych zkrátka s tebou.“ [...] [...] „To nemáš Frances. **At' je v tom holka jaká chceš.**“ (11–12)
- P: „**Jakékoli děvče.** Prostě bych pak nemohl jet.“ [...] [...] „Ty Frances neznáš. **Prostě žádné děvče.**“ (16)
- K (1968): „**Každé dievča.** Nemohol by som ísť, a basta.“ [...] [...] „Nepoznáš Frances. **Každé dievča.**“ (14)
- K (2015): „**Jej prekáža každé dievča.** Nepustila by ma, a basta.“ [...] [...] „Nepoznáš Frances. **Jej prekáža každé dievča.**“ (15)

Podľa rozhovoru v Príklade 32 je jasné, že prvé použitie výrazu „any girl“ je myslené tak, že pánov nesmie na výlete sprevádzať „žiadne dievča“ (kvôli Francesinej žiarlivosti). Avšak v druhom prípade je výraz v inom kontexte („nepoznáš Frances“), pričom „any girl“ teraz možno chápať tak, že Jake nepozná „žiadne dievča“. Tento moment je prvým v románe, kedy by sa čitateľ mal dozvedieť o Jakeovej impotencii (Jake bol vo vojne fyzicky zranený, čo mu neumožňuje mať sex, a teda aj vzťah, čo je v knihe hlavným Jakeovým problémom). Takéto implicitné naznačenie Jakeovej impotencie môže rozhodne zostať ľahko nepovšimnuté.

Keď upriamime pozornosť na preklady, je jasné, že opakovanie sa v nejakej forme snažil zachovať každý prekladateľ, no nevyhli sa zásadným významovým posunom, ktoré škodia správne mu pochopeniu konečným čitateľom. Prekladatelia tak podcenili jednu z troch fáz prekladateľského procesu, ktorá je pre pochopenie predlohy pri preštylizovaní podľa Levého (2012, 56–63) kľúčová.

Kotov pôvodný preklad sa opäť líši od redigovaného. Kot (1968) zachováva jednoduchosť s výrazom „každé dievča“ a dokonca ho aj správne opakuje. Avšak výraz v texte pôsobí nelogicky a stráca sa akýkoľvek rozdiel medzi „žiarlivosťou voči iným dievčatám“ a „nepoznaním iných dievčat“. Kot (2015) sa tiež drží opakovania, no editorka výraz explicitovala („jej prekáža“) a posun významu na Jakeovu impotenciu tým v druhom prípade redukovala. Vrba je Hemingwayovmu zamýšľanému mnohoznačnému



významu v Príklade 32 bližšie. Používa pre češtinu prijateľnejšiu verbálnu formu („jakou chceš“), no v druhom prípade s použitím výrazu „v tom“ výpoveď spája s výletom do Štrasburgu, a teda so žiarlivosťou Frances. Najbližšie originálu je Pokorný. Opakuje výraz „děvče“. Neurčitým zámenom síce mierne explicituje, no kvôli zachovaniu prirodzenosti a povahy češtiny je nemožné v oboch prípadoch použiť rovnaké zámeno. Druhý prípad zachováva mnohoznačnosť výpovede a rovnako napovedá čitateľovi o Jakeovej impotencii.

V prípade opakovania v inom kontexte je Hemingwayovi najbližšie Pokorný. Kot opakoval, ale použil nesprávne lexikálne jednotky, čo čitateľovi neumožnilo správne pochopenie textu. Rovnako tak aj Vrba nepochopil zmenu kontextu a opakovaný výraz prispôbil pôvodnému kontextu.

#### 6.4.3 Opakovanie za pomoci iných lexikálnych jednotiek

Posledný spôsob, akým Hemingway využíva opakovanie, má funkciu navnadenia nejakého pocitu. Väčšinou sa jedná o depresiu a opakovaním sa navodzuje nikdy nekončiacie utrpenie a koniec. Dôležité je to, že Hemingway vyjadří ten istý význam výpovede viacerými spôsobmi, a to v jednom odstavci alebo na jednej strane.

Tento prvok je vyjadrený hlavne v poslednej kapitole, kde Hemingway vyjadruje smútok z konca. Hneď v úvode kapitoly je naznačený koniec fiesty dvoma konštatujúcimi vetami s rovnakým sémantickým významom, tak ako v skrátanom Príklade 33. Rovnaký odstavec je ukončený rovnakým modulovaným konštatovaním a na začiatku pásma postáv je koniec spomínaný znova:

#### Príklad 33

- O: In the morning it **was all over**. The fiesta **was finished**. [...] The fiesta **was over**. [...] ‘Well,’ he said, ‘it’s **all over**.’ (199)
- V: Ráno **bylo po všem**. Fiesta **skončila**. [...] Bylo **po fiestě**. [...] „No,“ řekl, „a je po všem.“ (195)
- P: Ráno **bylo po všem**. Fiesta **skončila**. [...] Fiesta **skončila**. [...] „Tak je po všem,“ řekl. (215)
- K: Ráno už **bolo po všetkom**. Fiesta sa **skončila**. [...] Fiesta sa **skončila**. [...] „Nuž,“ povedal, „**máme to z krku**.“ (267)

V anglickom origináli Príkladu 33 sa opakuje mnoho segmentov, či už lexikálnych alebo syntaktických. Opakovanie v správnej forme zachoval ako jediný Vrba. V prípade Kota

je možné pozorovať zvýšenie expresivity (v poslednom prípade – „máme to z krku“), pretože používa frazeologizmus, ktorý nie je potrebný. Spolu s Pokorným opakujú rovnakú vetu v prípade, kedy sú v angličtine použité dve rôzne. Toto však nie je veľký problém, pretože je opakovanie zachované spolu s pocitom konca.

Omnoho jasnejším príkladom vyjadrenia rovnakého významu inými lexikálnymi jednotkami môže slúžiť nasledovný Príklad 34:

#### **Príklad 34**

- O: The Norte station in Madrid is **the end** of the line. All trains **finish** there. They **don't go on anywhere**. (210)
- V: Nádraží Norte v Madridu je **konečná** stanice. Všetchny vlaky tady **končí**. **Nejedou nikam dál**. (206)
- P: Madridské Severní nádraží je **konečná**. **Končí** tu všechny vlaky. **Nikam dál už nejedou**. (226)
- K: Madridská stanica Norte je **konečná**. **Končia** tam všetky vlaky. **Ďalej už nejdú**. (282)

Tri vety z Príkladu 33 sú v texte hneď za sebou a u čitateľa vzbudzujú depresívny pocit konca knihy a príbehu. Opäť je možné sledovať, že Vrba je najbližší originálnym vetám. Dá sa síce polemizovať nad substitúciou výrazu „line“ za český výraz „stanice“. Na druhej strane Pokorný a Kot výraz „end of the line“ vyjadrujú implicitne ako „konečná“ a v ďalšej vete používajú reordering. Koniec koncov, depresívny pocit konca vyjadrujú správne všetci traja prekladatelia.

Posledný prípad, opakovanie za pomoci iných lexikálnych jednotiek, najlepšie zachováva Vrba, hoci aj ostatní prekladatelia zachovali zamýšľaný Hemingwayov pocit konca, preto ho možno považovať za všeobecne dobre preložený prvok. Taký výsledok možno aj prisudzovať jednoduchosti pochopenia zámeru.

Úlohou analýzy v tejto kapitole bolo analyzovať dva české a jeden slovenský preklad Hemingwayovho románu *The Sun Also Rises*. Štruktúra kapitoly kopírovala jej teoretické základy v prvej kapitole. Najskôr preskúmala jednoduchosť Hemingwayovho jazyka v prekladoch, potom preskúmala vyjadrenú expresivitu, pokračovala s princípom ľadovca a na záver spomenula aj preklady opakovania.

## ZÁVER

Cieľom tejto diplomovej práce bolo preskúmať mieru zachovania Hemingwayovho autorského štýlu v českom a slovenskom preklade jeho prvého románu *The Sun Also Rises*. Analýza sa pritom zaoberala dvoma českými a jedným slovenským prekladom. Prvý český preklad vytvoril František Vrba a prvý slovenský zase Jozef Kot. Novší český preklad vytvoril Martin Pokorný.

Teoretická časť práce pozostávala z troch kapitol. Prvá vychádzala z poznatkov viacerých literárnych kritikov a teoretikov, ktorí sa venovali konkrétnym znakom Hemingwayovho štýlu. Druhá kapitola predstavila česko-slovenskú translátologickú tradíciu umeleckého prekladu. Tretia kapitola diskutovala o problematike prekladu Hemingwayovho štýlu v našom, ako aj zahraničnom prostredí.

Druhá, praktická časť práce najskôr predstavila analyzovaný materiál a jeho prekladateľov. Následná analýza v šiestej kapitole detailne preskúmala dva české a jeden slovenský preklad (redigovaný preklad z roku 2015, pričom k pôvodnému odkazovala v prípade odlišností medzi týmito dvoma jazykovými úpravami). Z dôvodu rozsahu témy sa práca zamerala iba na hlavné aspekty Hemingwayovho štýlu, tj. jednoduchosť slovných zásob a syntaktických konštrukcií, expresivitu, princíp ľadovca a opakovanie. Analýza ponúkla veľké množstvo príkladov, ktorých detailný rozbor poukazuje na množstvo prekladateľských pochybení a rozdielov medzi jednotlivými prekladmi a originálom.

Preklad Františka Vrba bol vytvorený v roku 1966 a je zo všetkých najstarší. Vyznačuje sa viacerými negatívami. Najmenší problém mu robila Hemingwayova lexikálna expresivita. Najbližšie originálu je prekladom v oblasti intenzifikátora „very“, rôznymi inými expresívnymi výrazmi a slangom. Niekedy sa mu to však stáva osudným. Je tak v prípadoch vyjadrenej jednoduchosti, kedy pristupuje k jej komplikovaniu, čím často zvyšuje expresivitu textu. Možno to pozorovať v oblasti uvádzania dialógu, kde používa širokú škálu emotívnych slovies, čo možno prisudzovať nevedomeniu si autorského zámeru. Hoci Vrbovo rozhodnutie podporuje českú normu, v prípade Hemingwaya oberá čitateľa o príznakový prvok štýlu a expresivitu presúva do pásma rozprávača. Rovnako tak je v prípade častého opakovania lexikálnych jednotiek a syntaktických konštrukcií, ktoré opäť prispôsobuje českým normám a výsledný dojem obohateného textu o synonymá pôsobí uhladene a knižne, preto mu chýbajú akékoľvek cudzorodé a príznakové črty. Na druhej strane, niektoré znaky Hemingwayovho štýlu

vyšších rovin textu Vrbov preklad zachováva. Jedná sa o Hemingwayov princíp ľadovca, v rámci ktorého sa snaží o rovnakú mieru zachovania implicitných informácií.

Rozhodne najviac sa dá povedať o slovenskom preklade Jozefa Kota (1968, 2015). Jeho najsilnejšou, ale zároveň aj slabou stránkou bolo vyjadrenie Hemingwayovej expresivity. Pozitívom je to, že sa často neodrží typickej anglickej analytickej formy vyjadrovania a používa pre slovenčinu prirodzenejšiu syntetickú formu. Je tak možné pozorovať v prípadoch anglických expresívnych premodifikátorov. Kotov preklad bol vernejší Hemingwayovi v oblasti lexiky, či už pri uvádzaní dialógu, kedy ako jediný z prekladateľov využíval jednoduchosť identifikačného slovesa. Adekvátnym prekladom bolo aj jeho použitie hovorových slovičiek alebo frazeológie. Na druhej strane, niekedy až alarmujúce zvyšovanie expresivity v prípade intenzifikátora „very“ textu značne uškodilo. Rovnako tak možno usudzovať pri aspektoch vyjadrených vo vyšších rovinách textu, ako napr. princíp ľadovca alebo opakovanie, ktoré zostali v Kotovom preklade úplne nepochopené. Znakov štýlu si bol vedomý, no jeho nesprávne pochopenie textu spôsobilo mnohé významové rozdiely a čitateľa oberá o správne pochopenie Hemingwayovho textu. Takisto je to aj v prípade väčšej miery vyjadrenia formálnosti medzi postavami a neutrálnosti výrazov v porovnaní s originálom a českými prekladmi. Rovnako uňho možno nájsť občasnú intenzifikáciu a špecifikáciu v prípadoch, kedy by bolo potrebné využitie jednoduchosti určitých slovičiek. Kotov preklad je charakteristický vyšším počtom redukcí alebo pridaním podradovacích súvetí (pre Hemingwaya neprijateľných). Hoci sa Kot snaží o zachovanie Hemingwayovej jednoduchosti, jeho preklad je mnohokrát umelý a neprirodzený.

Čo sa týka redigovaného prekladu (2015), ten sa od staršieho (1968) líši minimálne. V priebehu analýzy sa nedalo hovoriť o veľkých či pozitívnych zmenách, ani o aktualizácii slovnej zásoby. Redigovaný preklad sa uberal zjednodušením už aj tak jednoduchého prekladu a významové chyby zachovania autorského štýlu nenapravil.

Nakoniec, preklad Martina Pokorného z roku 2015 je oproti ostatným jednotný v použití potrebných neutrálnych výrazov, kedy si napríklad Pokorného české slovesá zachovávajú jednoduchosť s maximálnou významovou silou, čo bolo aj v príslušnej kapitole vyhodnotené ako Hemingwayovi najbližšie. Rovnako tak je v prípade podstatných mien, ktoré zachovávajú zamýšľanú jednoduchosť a implicitnosť. V rámci syntaxe verbalizuje na miestach, kde si to čeština vyžaduje a naopak deverbalizuje v dialógoch, ktoré si často vyžadujú strohosť a reálnosť. Tým v texte zachováva príznakosť. Tak ako Vrba, aj

Pokorného preklad pracuje s princípom ľadovca a množstvo implicitných informácií sa snaží zachovávať v rovnakej miere ako Hemingway. Hoci je Pokorného opakovanie často substituované synonymami, zmenu kontextu si uvedomuje najlepšie. Tým ponúka čitateľovi adekvátny preklad Hemingwayovho originálu. Samozrejme, že aj Pokorný sa dopúšťa niektorých chýb. Použitím spojok a adverbií najviac intelektualizuje text, a to aj v prípadoch, kedy to nie je potrebné. V prípade vyjadrenia expresivity, hovorovosti a živosti jazyka je Pokorného preklad často neutrálny a na niektorých miestach sa dopúšťa aj redukcie expresívnych výrazov.

V tomto momente je na mieste odpovedať na otázku, ktorý z prekladov zachováva Hemingwayov autorský štýl najlepšie. Podľa vyššie uvedeného je jasné, že ani jeden preklad nebol ideálny. Najadekvátnejší v pomere kladov a záporov bol určite preklad Pokorného. Nielenže si množstvo Hemingwayových zámerov uvedomoval a zachoval ich, ale je dnešnému čitateľovi (českému, ako aj slovenskému) najbližšie z hľadiska použitej slovnej zásoby.

V závere sa nedá nevyjadriť poľutovanie nad redigovaným slovenským prekladom, ktorý mal možnosť byť lepším, dokonca lepším ako Pokorného český preklad. Bohužiaľ, kvôli nedôslednej korektúre editorky sa nedočkal správnych opráv, ktoré by jeho hodnotu zvýšili.

Ako už bolo spomenuté niekoľkokrát, táto práca je, vzhľadom na svoj rozsah, selektívna a skúma iba fragmenty románu a jeho prekladov. Hoci sa snažila množstvom príkladov predstaviť hlavné prvky autorovho štýlu, Hemingwayov štýl je taký komplexný, že by si zaslúžil hlbšiu analýzu. Jednou z možností je rozšíriť predmet skúmania na celý román. Postupovať sa dá rozšírením skúmania o väčší počet typických aspektov Hemingwayovho textu a analýzou ich prekladov. Jednať by sa mohlo napríklad o použitie cudzieho jazyka v diele, o rôzne kultúrne špecifiká a ich preklad, o vyjadrenie irónie alebo symboliky. Zaujímavé by mohlo byť aj hlbšie skúmanie aktuálneho vetného členenia. Hoci ho táto práca sčasti spomínala, určite si zaslúži väčšiu pozornosť. Odhliadnuc od Hemingwayovho štýlu by bolo zaujímavé vypracovať detailnejšiu kategorizáciu významových chýb prekladu, nakoľko sa ich dopustil každý z prekladateľov. Východiská tejto diplomovej práce by týmto mohli pomôcť budúcemu výskumu.

## RESUMÉ

There is no other personality in literature whose authorial style is more distinctive than that of Ernest Hemingway. For him, the style was a necessity of an individual expression which is supported by the fact that he rewrote parts of his work several times in order to achieve his envisioned perfection. Hemingway's authorial style was studied uncountable times; however, a great many readers meet Hemingway through translation.

The aim of this diploma thesis is to analyze the Czech and Slovak translations of Hemingway's first novel *The Sun Also Rises* (1926) with respect to his authorial style, which is crucial for the understanding and perception of his work.

The oldest analyzed Czech translation was created by František Vrba in 1966. In addition to that, the thesis analyzes the new Czech translation created by Martin Pokorný in 2015. Jozef Kot is the author of the Slovak translation which was first published in 1968. This thesis refers to Kot's edited translation from 2015. In cases where there are significant differences between the edited translation (2015) and the original one (1968), the analysis refers to both. Because of the extent of the novel, the analysis focuses only on its fragments.

The Introduction of this diploma thesis presents its main aim and not only introduces the basic background to Hemingway's life and the synopsis of *The Sun Also Rises*, but also presents the structure of the thesis.

The core of the diploma thesis is divided into two major parts. The first, theoretical one, consists of three chapters. It provides the detailed characteristics of Hemingway's authorial style which is supported by many literary theoreticians, such as Harry Levin (1951), Joseph W. Beach (1941) John Brown (1965), Robert P. Lamb (2010), Susan F. Beegel (1988), and Gabriel R. Pazos (2011). The following chapter presents the Czechoslovak translational tradition of literary translation by the most relevant points of Jiří Levý (1963), Anton Popovič (1968, 1971, 1975), Ján Vilikovský (1984) and František Miko (1969, 1970, 1973) are mentioned. The following chapter deals with the problems of translations of Hemingway into Czech, Slovak and other languages. The chapter is based hugely on Vilikovský (1984) and many diploma theses (i.e., by Christopher Dick (2009), Gloria Deruyck (2016), or Michaela Večerková (2014), and Katarína Sojková (2015)). The second part of this thesis, the analytical one, consists of three chapters as well. Firstly, it summarizes the information about analyzed material. Secondly, it mentions the translators and their experience. The third chapter consists of many subchapters, each focusing on the main aspects of Hemingway's authorial style

(i.e., his simple language use, expressiveness, iceberg principle, and repetition) in his Czech and Slovak translations. By means of comparison of translation solutions with the original, the analysis presents, analyzes, and highlights some translational errors. When necessary, my own solution to the partial problem is proposed.

The conclusion of the thesis summarizes the findings of the analytical part and evaluates each translation. It shows the differences between them and it chooses the best translation which presents Hemingway's authorial style to the target reader.

The oldest translation was made by František Vrba in 1966 and it differs from the original in several ways. The most significant, it is within the area of Hemingway's simplicity which is increased in expressiveness. That is, for example, the case of introductory verbs. Vrba uses many emotive verbs which, in Hemingway's case, are not preferred and it causes expressiveness to be moved from the dialogue part to the narrator part. The repetition is not preserved in Vrba's text as well. By that, he does not offer any novelty to the Czech reader. On the other hand, Vrba preserves some features of the Hemingway's style. It is the case of the intensifier „very“, the lively language and slang. In addition to that, Vrba maintains Hemingway's iceberg principle and the same degree of implicit information in the used vocabulary.

Martin Pokorný's translation made in 2015 is, in contrast to others, unified in the use of the necessary neutral expressions. He preserves Hemingway's simplicity and uses it in meaningful way, which was also evaluated in the relevant chapter as the closest to Hemingway. Similarly, it is in the case of nouns which preserve the intended simplicity and implicitness. The colloquial and lively language is also maintained by Pokorný's translation and that by the various techniques and reductions which cause the dialogue to be authentic. Similarly, Pokorný's translation preserves the core of the amount of implicit information. However, the repetition is often substituted by synonyms, but when it comes to the contextual change of meaning, Pokorný provides the most adequate translations of Hemingway's original usage of language. However, by using several conjunctions and adverbs, the unnecessary intellectualization is added, and Pokorný's translation often reduces some various expressions entirely.

When it comes to the Slovak translation, Kot's translation (1968, 2015) has some weak points. Even though he often uses natural synthetic forms, i.e., in the cases of English expressive pre-modifiers and is also more faithful to Hemingway in the field of lexicology and introductory verbs, his alarming increase in expressiveness (the intensifier "very") causes a considerable damage to Hemingway's authorial style. In the case of the

iceberg principle or the repetitions, many cases are totally misunderstood. Kot was aware of the authorial style, but his misunderstanding of the text causes serious meaning differences. This is also true in the case of increased level of formality between the characters. Occasional intensification and specification can be found in Kot's translation as well. Kot's translation is characterized by a certain number of reductions. Although Kot tries to preserve Hemingway's simplicity, his translation is often artificial and unnatural. When mentioning the edited translation (2015), the editor did not correct Kot's errors in the field of Hemingway's style, and not even in the field of semantics. The thesis expected the actualization on the lexical level; however, even this was not applied properly.

In the conclusion of this thesis, the final evaluation of the translation chose Pokorný's translation as the best one. Even though it is not perfect, it is the closest representation of Hemingway's text. However, if the editor of Slovak translation was precise in semantics and in the level of expressiveness, the Slovak translation could have been on the same level, or maybe higher.

As mentioned, the thesis focused on fragments of the novel and on the main characteristics of Hemingway's authorial style. Therefore, there is a possibility for further research, and that by extending to the whole novel or extending the range of the aspects of the authorial style.



# POUŽITÁ LITERATÚRA

## Primárna

HEMINGWAY, ERNEST. 1926. *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner's Sons.

---. 2004. *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow Books.

---. 1992. *Fiesta: I slunce vychází*. Prel. František Vrba (1966). Praha: Svoboda.

---. 2015. *I slunce vychází*. Prel. Martin Pokorný (2015). Praha: Euromedia Group – Odeon.

---. 1968. *Slnko aj vychádza*. Prel. Jozef Kot (1968). Bratislava: Slovenský spisovateľ.

---. 2015. *Slnko aj vychádza*. Prel. Jozef Kot (1968, 2002, 2015). editovala Elena Račková. Bratislava: Ikar.

## Sekundárna

AZEVEDO, MILTON M. 2005. „Addio, Adieu, Adios: *A Farewell to Arms* in Three Romance Languages“. *The Hemingway Review* 25 (1): 22–42.

BALCERZAN, EDWARD. „Překladatelské umění a styl“. v *Překlad literárního díla: sborník současných zahraničních studií*. Editovali Jozef Čermák, Bohuslav Ilek, Aloys Skoumal. Prel. Josef Vlášek. 437–70. Praha: Odeon, 1970.

BARTOSZYŃSKI, KAZIMIERZ. 1973. „Literárna komunikácia v naratívnom texte“. v *Literárna komunikácia*. editoval Štefan Krivuš. 47–67. Martin: Matica slovenská.

BEACH, JOSEPH W. 1941. „Ernest Hemingway“. v *American Fiction: 1920–1940 : John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Thomas Wolfe, Erskine Caldwell, James T. Farrell, John P. Marquand, John Steinbeck*. 69–119. New York: The Macmillan Company.

BEEGEL, SUSAN F. 1988. *Hemingway's craft of omission: four manuscript examples*. Ann Arbor: UMI Research Press.

BENSON, JACKSON J. 1969. *Hemingway: The Writer's Art of Self-defense*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BERMAN, RONALD. 2003. *Fitzgerald-Wilson-Hemingway: Language of Experience*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

BROWN, JOHN. 1965. *Hemingway*. Prel. Agneša Kalinová. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

BOLTON, MATTHEW J. 2010. „Toward a Definition of the Hemingwayesque and the Faulknerian“. v *Critical Insights: Ernest Hemingway*. editoval Eugene Goodheart. 49–68. Pasadena: Salem Press.

DUŠKOVÁ, LIBUŠE, ZDENKA STRNADOVÁ, DAGMAR KNITTLOVÁ, JAROSLAV PEPRNÍK, a JARMILA TÁRNYIKOVÁ. 1988. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia.

ELIOT, THOMAS S. 1921. „Hamlet and His Problems“. v *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf. Dostupné z <https://www.bartleby.com/200/sw9.html>.

HEMINGWAY, ERNEST. 1982. *Smrt odpoledne*. Prel. Rudolf Pellar a Luba Pellarová. Praha: Odeon.

HRDLIČKA, MILAN. 2000. „K základním východiskům antiadaptační koncepce adekvátního uměleckého překladu“. v *12x o překladu: Sborník translatologických příspěvků přednesených na konferencích v ČR a SR v letech 1999 a 2000*. editovali Andrej Rády, Otto Pacholík, a Jiří Eichler. 108–16. Praha: JTP.

KNITTLOVÁ, DAGMAR, BRONISLAVA GRÝGOVÁ, a JITKA ZEHNALOVÁ. 2010. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

KOT, JOZEF. 2017. *Angličtina bez učebnice: What's What 2.0*. 2. vyd. Bratislava: Ikar.

KUFNEROVÁ, ZLATA, MILENA POLÁČKOVÁ, JAROMÍR POVEJŠIL, ZDENA SKOUMALOVÁ, a VLASTA STRAKOVÁ. 1994. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H.

LAMB, ROBERT P. 2010. *Art Matters: Hemingway, Craft, and the Creation of the Modern Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

LEVIN, HARRY. 1951. „Observations on the Style of Ernest Hemingway“. v *The Kenyon Review* 13 (4): 581–609. Gambier: Kenyon College.

LEVÝ, JIŘÍ, 2012. *Umění překladu*. 4.vyd. Praha: Apostrof.

MIKO, FRANTIŠEK. 1969. *Estetika výrazu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

MIKO, FRANTIŠEK. 1970. *Text a štýl: k problematike literárnej komunikácie*. Bratislava: Smena.

MIKO, FRANTIŠEK. 1973. „Model literárnej komunikácie a preklad“. v *Literárna komunikácia*. editoval Štefan Krivuš. 163–77. Martin: Matica slovenská.

MLACEK, JOZEF, PETER ĎURČO, JANA SKLADANÁ, FRANTIŠEK MIKO, EMA KROŠLÁKOVÁ, MILADA JANKOVIČOVÁ, a MÁRIA DOBRÍKOVÁ. 1995. *Frazeologická terminológia*. Bratislava: Jazykový ústav Ľudovíta Štúra. Dostupné z [http://www.juls.savba.sk/ediela/frazeologicka\\_terminologia/](http://www.juls.savba.sk/ediela/frazeologicka_terminologia/).

O'HARA, JOHN. 1950. „The Author's Name Is Hemingway“. *New York Times Book Review*. Dostupné z <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/07/04/specials/hemingway-river.html>.

- PAZOR, GABRIEL R. 2011. „The Complexity of Translating Hemingway’s Simplicity: Chiastic Patterns in *The Sun Also Rises*“. Madrid: Complutense University of Madrid. Dostupné z [https://www.researchgate.net/publication/305234629\\_The\\_Complexity\\_of\\_Translating\\_Hemingway%27s\\_Simplicity\\_Chiastic\\_Patterns\\_in\\_THE\\_SUN\\_ALSO\\_RISES](https://www.researchgate.net/publication/305234629_The_Complexity_of_Translating_Hemingway%27s_Simplicity_Chiastic_Patterns_in_THE_SUN_ALSO_RISES).
- PLIMPTON, GEORGE. 2018. „Interview s Ernestom Hemingwayom (1958)“. v *The Paris Review – 50. roky*. editovala Zuzana A. Ferusová. Prel. Tomáš Hučko. 108–28. Bratislava: OZ Brak.
- POPOVIČ, ANTON. 1968. *Preklad a výraz*. Bratislava: Slovenská akadémia vied.
- POPOVIČ, ANTON. 1971. *Poetika umeleckého prekladu: proces a text*. Bratislava: Tatran.
- POPOVIČ, ANTON. 1975. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.
- VILIKOVSKÝ, JÁN. 1984. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- WAGNER-MARTIN, LINDA. 1998. „Introduction“. v *New Essays on The Sun Also Rises*, editovala Linda Wagner-Martin. 1–18. Cambridge: Cambridge University Press.
- XIE, YAOCHE. 2008. „Hemingway’s Language Style and Writing Techniques in *The Old Man and the Sea*“. v *English Language Teaching* 1 (2): 156–8. Dostupné z <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1082796.pdf>.
- ZEHNALOVÁ, JITKA. 2015. *Kvalita a hodnocení překladu: Modely a aplikace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- ZEHNALOVÁ, JITKA. 2016. „Literary Style and Its Transfer in Translation: Bohumil Hrabal in English“. v *Mutatis Mutandis* 9 (2), 418-44. Dostupné z <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/325376/20783894>.

**Slovníky, korpusy, databázy:**

CAFORIO, ALIBERTO. 1999. *Anglický slovník – II. díl – anglicko-slovenský*. Bratislava: Logos.

*COLLINS DICTIONARY*. 2018. [online]. Glasgow: HarperCollins. Dostupné z <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.

*DATABÁZE ČESKÉHO UMĚLECKÉHO PŘEKLADU*. 2010. [online]. Praha: Ústav translatologie FF UK, Katedra anglistiky a amerikanistiky FF MU. Dostupné z [https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/\\_000003204](https://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000003204).

FRONEK, JOSEF. 2006. *Velký anglicko-český slovník*. Praha: Leda.

*GLOSSARY OF LINGUISTIC TERMS*. 2018. [online]. Dallas: SIL International. Dostupné z <https://glossary.sil.org>.

HORNBY, ALBERT S. 2010. *Oxford Advanced Learner's Dictionary: International Student's Edition*. 8. vyd. editovala Joanna Turnbull. Oxford: Oxford University Press.

KAČALA, JÁN, MÁRIA PISÁRČIKOVÁ, a MATEJ POVAŽAN. *Krátký slovník slovenského jazyka*. 2003. 4. vyd. Bratislava: Veda.

*MERRIAM-WEBSTER*. 2018. [online]. Springfield: Merriam-Webster. Dostupné z <https://www.merriam-webster.com>.

PETRÁŠ, ZOLTÁN. 1997. *Anglicko-slovenský a slovensko-anglický slovník*. Košice: Pezolt.

*POKORNÝ, MARTIN*. 2018. [online katalóg]. Zlín: Krajská knihovna Františka Bartoše ve Zlíně. Dostupné z <https://katalog.kfbz.cz/authorities/61677#!?pageNumber=5>.

*PŘÍRUČNÍ SLOVNÍK JAZYKA ČESKÉHO*. 1935–57. [online]. Praha: Státní nakladatelství. Dostupné z <http://psjc.ujc.cas.cz>.

*SLOVENSKÝ NÁRODNÝ KORPUS* – prim-6.0-public-all. 2018. [online]. Bratislava: Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV. Dostupné z <http://korpus.juls.savba.sk>.

*SLOVENSKÝ NÁRODNÝ KORPUS* – prim-3.0/translations. 2018. [online]. Bratislava: Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV. Dostupné z [https://korpus.sk/prim\(2d\)3\(2e\)0\(2f\)translations.html?fbclid=IwAR2gvLoNZu55UQeLmQbp44KcDOavH29h98iLVm1f9cYsJzgbxHvzFCfDi\\_k](https://korpus.sk/prim(2d)3(2e)0(2f)translations.html?fbclid=IwAR2gvLoNZu55UQeLmQbp44KcDOavH29h98iLVm1f9cYsJzgbxHvzFCfDi_k).

*SLOVENSKÝ NÁRODNÝ KORPUS* – par-sken-fic-4.0-en/sk. 2018. [online]. Bratislava: Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV. Dostupné z [http://bonito.korpus.sk/run\\_guest.cgi/first\\_form?corpname=par\\_sken\\_fic\\_40\\_en;align=par\\_sken\\_fic\\_40\\_sk](http://bonito.korpus.sk/run_guest.cgi/first_form?corpname=par_sken_fic_40_en;align=par_sken_fic_40_sk).

*SLOVNÍK SLOVENSKÉHO JAZYKA*. 1959–68. [online]. Bratislava: Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV. Dostupné z <http://slovníky.juls.savba.sk/?d=peciar>.

*SLOVNÍK SPISOVNÉHO JAZYKA ČESKÉHO* (1960–1971). 2011. [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR. Dostupné z <http://ssjc.ujc.cas.cz>.

### **Kvalifikačné práce**

DERUYCK, GLORIA. 2016. „A stylistic comparison of Dutch and Spanish translations of Ernest Hemingway’s *The Sun Also Rises* (1926)“. Dipl. práca, Ghent University. Dostupné z [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/271/687/RUG01-002271687\\_2016\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/271/687/RUG01-002271687_2016_0001_AC.pdf).

DICK, CHRISTOPHER. 2009. „Shifting Form, Transforming Content: Stylistic Alterations in the German Translations of Hemingway’s Early Fiction“. Dizer. práca, University of Kansas. Dostupné z [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/8556/Dick\\_ku\\_0099D\\_10616\\_DATA\\_1.pdf;sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/8556/Dick_ku_0099D_10616_DATA_1.pdf;sequence=1).

GALUŠKOVÁ, JÚLIA. 2017. „Porovnanie prekladov diela *Zbohom Zbraniam* od Alfonza Bednára (1964) a Vladislava Gálisa (2016)“. Bakal. práca, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici. Dostupné z <https://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblioForm&sid=18225BB4525340AB7A5A65F3993B&seo=CRZP-detail-kniha>.

LHOŤANOVÁ, MARKÉTA. 2018. „Critical comparison of the existing Czech translations of E. Hemingway’s *A Farewell to Arms*“. Dipl. práca. Univerzita Karlova. Dostupné z <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/192702/?lang=en>.

SILNÁ, MARKÉTA. 2007. „Ernest Hemingway’s *For Whom the Bell Tolls* in Czech Translations“. Bakal. práca, Univerzita Pardubice. Dostupné z [https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/25080/SilnaM\\_Ernest%20Hemingway%27s\\_BM\\_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/25080/SilnaM_Ernest%20Hemingway%27s_BM_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

SOJKOVÁ, KATARÍNA. 2015. „Ernest Hemingway – Starec a more – Komparatívna analýza viacerých slovenských prekladov“. Dipl. práca, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici. Dostupné z <http://opac.crzp.sk/?fn=docviewChild000C19FE>.

VEČERKOVÁ, MICHAELA. 2014. „Tři české překlady Hemingwayova románu *A Farewell to Arms*: Komparativní analýza“. Dipl. práca, Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z [https://theses.cz/id/xb2k25/Vecerkova\\_Michaela\\_Komparativni\\_analyza\\_prekladu\\_romanu\\_A.pdf](https://theses.cz/id/xb2k25/Vecerkova_Michaela_Komparativni_analyza_prekladu_romanu_A.pdf).

## PRÍLOHA

### PRÍLOHA 1:

- O: ‘ [...] God knows, I've never felt such a **bitch.**’ (160)  
[...]  
‘I do feel such a **bitch.**’ (160)  
[...]  
‘Oh, I do feel such a **bitch.**’ (160)  
[...]  
‘ [...] I'm not going to be one of these **bitches** that ruins children.’ (213)  
[...]  
‘I won't be one of those **bitches,**’ she said. (213)  
[...]  
‘You know it makes one feel rather good deciding not to be a **bitch.**’ (214)
- V: „ [...] Nikdy jsem si nepřipadala jako větší **potvora.**“ (158)  
[...]  
„Já si fakt připadám jako strašná **potvora.**“ (159)  
[...]  
„Já si ti fakt připadám jako **potvora.**“ (159)  
[...]  
„ [...] Nechci patřit k těm **potvorám,** co kazí děti.“ (208)  
[...]  
„Nechci patřit k těm **potvorám,**“ řekla. (209)  
[...]  
„Víš, člověk si připadá tak nějak dobřej, když se rozhodne, že nebude **potvora.**“  
(210)
- P: „ [...] Bůh to ví, že jsem si nikdy nepřipadala jako taková **potvora.**“ (175)  
[...]  
„Připadám si jako hrozná **potvora.**“ (176)  
[...]  
„Připadám si hrozně.“ (176)  
[...]



„[...] Nehodlám bejt taková ta **čubka**, co kazí malý děti.“ (229)

[...]

„Nebudu taková ta **čubka**,“ řekla. (229)

[...]

„Ty víš, že mi je skvěle při vědomí, že jsem se rozhodla nebejt **čubka**.“ (231)

K: „[...] Panebože, nikdy som si o sebe nemyslela, že som taká **cundra**.“ (217)

[...]

„Myslím si o sebe, že som strašná **cundra**.“ (218)

[...]

„Ježišmária, pokladám sa za strašnú **cundru**.“ (218)

[...]

„[...] Nechcem byť **kurva**, čo ruínuje malé deti.“ (286)

[...]

„Nechcem byť taká **kurva**,“ povedala. (287)

[...]

„Človek sa totiž cíti dobrý, keď sa rozhodne nebyť **kurvou**.“ (289)

## PRÍLOHA 2:

- O:           ‘**It's one thing I don't worry about,**’ I said.  
              ‘**You ought to.**’  
              ‘**I've had plenty to worry about** one time or other. **I'm through**  
              **worrying.**’ (10)
- V:           „S tímhle já si hlavu nelámu,“ povídám já.  
              „Ale měl bys.“  
              „Už jsem si ji nalámal v životě dost. To už mám za sebou.“ (15)
- P:           „Zrovna tohle mi starost nedělá,“ opáčil jsem.  
              „Ale mělo by.“  
              „Život mi už přinesl spoustu starostí. Se starostma jsem skončil.“ (20)
- K (1968):   „Pre to ma vôbec nebolí hlava,“ povedal som.  
              „Mala by ťa bolieť.“  
              „Mňa bolievala hlava pre inakšie veci. To už mám za sebou.“ (17)
- K (2015):   „S tým si starosti nerobím,“ povedal som.  
              „Mal by si si robiť.“  
              „Starosti mi robili iné veci. To už mám za sebou.“ (19)

### PRÍLOHA 3:

- O: **The lady who had him**, her name was Frances, found toward the end of the second year that **her looks were going**, and **her attitude** toward Robert **changed** from one of careless possession and exploitation to the absolute determination that he should marry her. (5)
- V: Ta dáma, čo ho držela v hrsti, jmenovala se Frances, shledala koncom druhého roku, že **její krása pomíjí** a **její postoj k Robertovi se změnil** z bezstarostného vlastníctví a vykořisťování v nezvratně rozhodnutí, že si ji musí vzít.“ (11)
- P: Ta dáma jménem Frances, která ho měla v hrsti, koncem druhého roku zjistila, že **ztrácí na kráse**, a **její chování k Robertovi se změnilo** z lhostejného majetnického vydrídušství v absolutní odhodlání, že si ji musí vzít. (15)
- K (1968): Tá dáma, ktorej patrilo, Frances, koncom druhého roka zistila, že **krása ju už začína opúšťať**, a **jej vzťah k Robertovi sa** z ľahostajného vlastníctva a vykorisťovania **zmenil** na nezlomné rozhodnutie, že si ju musí vziať. (13)
- K (2015): **Dáma** menom Frances, **ktorej patrilo**, koncom druhého roka zistila, že **krása ju už začína opúšťať**, a **jej vzťah k Robertovi sa** z ľahostajného vlastníctva a vykorisťovania **zmenil** na nezlomné rozhodnutie, že si ju musí vziať. (13–14)

#### PRÍLOHA 4:

- O: [...] he realized that **he was an attractive quantity to women**, and that **the fact of a woman caring for him and wanting to live with him was not simply a divine miracle.** (7)
- V: [...] uvědomil si, že **má pro ženské nějakou přitažlivost**, a že taková ženská, která by o něj stála a chtěla s ním žít, nemusí ještě znamenat zázrak z nebe. (13)
- P: [...] už pochopil, že **pro ženy představuje atraktivní artikl**, a pokud na něm nějaké ženě záleží a chce s ním žít, není to prostě zázrak od Boha. (17)
- K (1968): [...] uvedomil si, že **na ženy pôsobí celkom prít'azlivo**, a keby si ho nejaká žena obľúbila a chcela s ním žiť, nebol by to iba bohom zoslaný zázrak. (15)
- K (2015): [...] uvedomil si, že **na ženy pôsobí celkom prít'azlivo**, a keby sa doňho nejaká žena zaľúbila a chcela s ním žiť, nebol by to iba Bohom zoslaný zázrak. (16)

PRÍLOHA 5:

- O: 'Do you know that in about thirty-five years more we'll be dead?'  
'**What the hell**, Robert,' I said. '**What the hell.**'  
'I'm serious.' (10)
- V: „Víš, že za nějakých pětatřicet let bude po nás?“  
„**Sakra, sakra**, Roberte,“ povídám, „**a co z toho?**“  
„Myslím to vážně.“ (15)
- P: „Chápeš to, že za dalších pětatřicet let už budeme mrtví?“  
„**Roberte, krucinál, no a co,**“ zaklel jsme. „**Co jako s tím?**“  
„Já to myslím vážně.“ (20)
- K (1968): „Vieš, že o takých tridsaťpäť rokov už budeme mŕtvi?“  
„**Aká hrôza,**“ povedal som. „**Aká hrôza.**“  
„Myslím to vážne.“ (17)
- K (2015): „Vieš, že o takých tridsaťpäť rokov už budeme mŕtvi?“  
„**Hrôza,**“ povedal som. „**Hrôza čo len pomysliť.**“  
„Myslím to vážne.“ (19)

## PRÍLOHA 6:

- O: ‘ [...] If I know **an American girl** that lives in Strasbourg what the hell is it to Frances?’  
‘It doesn't make any difference. **Any girl**. I couldn't go, that would be all.’  
‘Don't be silly.’  
‘You don't know Frances. **Any girl at all**. Didn't you see the way she looked?’  
‘Oh, well,’ I said, ‘let's go to Senlis.’ (6)
- V: „ [...] Co je sakra Frances do toho, jestli znám **nějakou americkou holku** ve Štrasburku?“  
„Na tom nezáleží, jakou. **Jakou chceš**. Nemohl bych zkrátka s tebou.“  
„Neblbni!“  
„To nemáš Frances. **At' je v tom holka jaká chceš**. Tys neviděl, jak se tvářila?“  
„No bože,“ řekl jsem, „tak pojed'me do Senlis!“ (11–12)
- P: „ [...] Pokud znám **Američanku**, co bydlí ve Štrasburku, co je Frances po tom?“  
„To je jedno. **Jakékoli děvče**. Prostě bych pak nemohl jet.“  
„Nebud' trouba.“  
„Ty Frances neznáš. **Prostě žádné děvče**. Tos neviděl, jak se tvářila?“  
„No tak dobře,“ opáčil jsem, „pojedeme do Senlis.“ (16)
- K (1968): „ [...] Do čerta, čo Frances do toho, že poznám **nejaké americké dievča**, ktoré žije v Strasbourg?“  
„To je jedno. **Každé dievča**. Nemohol by som ísť, a basta.“  
„Nebud' chumaj.“  
„Nepoznáš Frances. **Každé dievča**. Nevidel si, ako sa ksichtila?“  
„Pre mňa za mňa,“ povedal som, „tak pod'me do Senlis.“ (14)
- K (2015): „ [...] Dočerta, čo Frances do toho, že poznám **nejaké americké dievča**, ktoré žije v Štrasburgu?“

„To je jedno. **Jej prekáža každé dievča.** Nepustila by ma, a basta.“

„Nebud' smiešny.“

„Nepoznáš Frances. **Jej prekáža každé dievča.** Nevidel si, ako sa ksichtila?“

„Pre mňa za mňa,“ povedal som, „tak poďme do Senlis.“ (15)

## ANOTÁCIA

**Autor diplomovej práce:** Bc. Miroslav Bellay

**Študijný obor:** Anglická filológia

**Názov katedry a fakulty:** Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta,  
Univerzity Palackého v Olomouci

**Názov diplomové práce:** Analýza českých a slovenských prekladov románu *The Sun Also Rises* s ohľadom na Hemingwayom autorský štýl

**Vedúca diplomovej práce:** Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

**Počet znakov (s medzerami):** 199 736

**Počet príloh:** 1 CD ROM s prácou

**Počet titulov použitej literatúry:** 63

### Abstrakt:

Predmetom tejto diplomovej práce je analýza českých a slovenských prekladov románu *The Sun Also Rises* s ohľadom na Hemingwayov autorského štýlu, ktorý je pre správne pochopenie a vnímanie diela kľúčový.

V úvode práca predstavuje svoj cieľ a poskytuje základné poznatky o Hemingwayovi, o analyzovanom románe a o štruktúre práce.

Jadro diplomovej práce pozostáva z dvoch častí. Prvá, teoretická časť, v sebe zahŕňa tri kapitoly. Čitateľovi sú predstavené charakteristické prvky Hemingwayovho štýlu, česko-slovenská translatologická tradícia umeleckého prekladu a problematika prekladu Hemingwaya u nás i v zahraničí. Druhá, praktická časť tejto práce začína s predstavením analyzovaného materiálu a jeho prekladateľov. Analýza sa v samostatnej kapitole zaoberá prekladmi charakteristických prvkov Hemingwayovho štýlu, tj. jednoduchým jazykom, expresivitou, princípom ľadovca a opakovaním. Každá z podkapitol analyzuje preklady prvku do detailu, a to aj prostredníctvom priamej konfrontácie s originálom.

Záver práce na základe získaných informácií z analýzy hodnotí samotné preklady. Poukazuje na ich rozdiely a vyberá ten, ktorý Hemingwayov autorský štýl tlmočí cieľovému čitateľovi najlepšie.

**Kľúčové slová:** Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, *Fiesta*, *I Slunce vychází*, *Slnko aj vychádza*, František Vrba, Martin Pokorný, Jozef Kot, analýza prekladu, autorský štýl, jednoduchosť, expresivita, princíp ľadovca, opakovanie



## ANNOTATION

**Author:** Bc. Miroslav Bellay

**Field of study:** English philology

**Department and faculty:** Department of English and American Studies, Faculty of Arts,  
Palacký University in Olomouc

**Title of the thesis:** The Analysis of Czech and Slovak translations of the novel *The Sun Also Rises* with respect to Hemingway's authorial style

**Supervisor:** Mgr. Josefína Zubáková, Ph.D.

**Number of characters (incl. spaces):** 199 736

**Number of appendices:** 1 CD ROM with the thesis

**Number of primary and secondary sources:** 63

### **Abstract:**

The subject of this diploma thesis is the analysis of Czech and Slovak translations of a novel titled *The Sun Also Rises* with respect to Hemingway's authorial style, which is crucial for the right understanding and perception of the work.

In the Introduction, the thesis presents its aim and provides the basic knowledge of Hemingway, of the analyzed novel, and of the structure of this work.

The core of the work consists of two parts. The first, theoretical one, includes three chapters. It presents the characteristic aspects of Hemingway's style, Czechoslovak translatic tradition in the field of literary translation, and the problems of the translation of Hemingway here and abroad. The second, practical part of this thesis begins with presenting the analyzed material and its translators. In the separate chapter, the analysis deals with the translations of the characteristic aspects of Hemingway's style, i.e., the simple language use, expressiveness, the iceberg principle, and repetition. Each subchapter analyzes the translations of the given aspect in greater detail, and that also by means of a comparison with the original.

The conclusion of the thesis evaluates the translations according to the obtained information from the analysis. It shows the differences of translations and chooses the one which translates Hemingway's authorial style to the target reader in the best way.

**Keywords:** Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, *Fiesta*, *I Slunce vychází*, *Slnko aj vychádza*, František Vrba, Martin Pokorný, Jozef Kot, translation analysis, authorial style, simplicity, expressiveness, iceberg principle, repetition