

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra anglistiky a amerikanistiky

**PŮVOD PARODIE V ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH PŘEKLADECH VYBRANÝCH
DÍLŮ ALDOUSE HUXLEYHO**

(Diplomová práce)

**TRANSFER OF PARODY IN CZECH AND SLOVAK TRANSLATIONS OF
ALDOUS HUXLEY'S CHOSEN WORKS**

Autor: Bc. Jakub Marx
Studijní obor: Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad
Vedoucí práce: Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.
Olomouc 2015

Prohlá-uji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatn a uvedl úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne 6. 5. 2015

.í í í í í í í í í í

Děkuji Mgr. Jitce Zehnalové, Dr. za cenné rady a připomínky, které mi byly při psaní diplomové práce ke značnému užítku.

SEZNAM ZKRATEK

VT ó výchozí text

CT ó cílový text

Zkratky názv Huxleyho román

PCP ó *Point Counter Point*
(PCP I ó první svazek,
PCP II ó druhý svazek)

BNW ó *Brave New World*

EG ó *Eyeless in Gaza*

AMS ó *After Many a Summer*

TMS ó *Time Must Have a Stop*

HH ó *Heaven and Hell*

BR ó *Brave New World Revisited*

ISL - *Island*

Zkratky eských a slovenských p eklad

K-CZ ó *Kontrapunkt* (eský p eklad)
K-SK ó *Kontrapunkt* (slovenský p eklad)

KC1 ó *Konec civilizace* (1. eský p eklad)
KC2 ó *Konec civilizace* (2. eský p eklad)
PNS ó *Prekrásny nový svet* (slovenský
p eklad)

RS1 ó *Ran ný slepotou* (1. verze p ekladu
Jarmily Fastrové)
RS2 ó *Ran ný slepotou* (2. verze p ekladu
Jarmily Fastrové)

PL ó *Po ad let*

Z ó *Zastaví se as*

[eský p eklad nebyl poufít]

[eský p eklad neexistuje]

OS - *Ostrov*

OBSAH

1	ÚVOD	5
2	PARODIE: VYMEZENÍ POJMU	9
2.1	Historie, formální prostředí a typologie parodie	9
2.2	Vlastnosti a funkce parodie	14
2.3	Parodie jako mezitextový vztah	23
2.4	Parodie coby flákn?.....	25
2.5	Co parodovat a pro	26
3	ALDOUS HUXLEY, SPISOVATEL	28
3.1	Život a dílo	28
3.2	Definitivní rysy Huxleyho autorského stylu	31
3.3	Užití parodie v Huxleyho románech.....	35
4	ANALÝZA PŘÍKLADU PARODIE V HUXLEYHO ROMÁNECH	37
4.1	Parodie a příklad	37
4.2	Typologie parodismů na základě hypotextu	40
4.3	Point Counter Point (1928)	45
4.4	Brave New World (1932).....	49
4.5	Eyeless in Gaza (1936)	60
4.6	After Many a Summer (1939)	64
4.7	Time Must Have a Stop (1944).....	69
4.8	Island (1962)	72
4.9	Závěrečné zhodnocení příkladových děl	76
5	ZÁVĚR	79
6	SUMMARY	83
7	POUŽITÉ TEXTY	87
8	BIBLIOGRAFIE	90
9	ANOTACE	93

1 ÚVOD

Z určitého pohledu můžeme parodii považovat za nejvyšší literární útvar, za jakousi fúzi nového a starého, za umění nadhledu. To nám napovídá i Aloys Skoumal, když ve svém doslovu k *Odysseovi* cituje Thomase Manna: „Já znám ze stylů vlastně ufl jenom parodii. V tom jsem blízký Joyceovi.“¹ Abychom mohli něco úspěšně parodovat, musíme to totiž dokonale znát a zároveň musíme být schopni se od toho racionálně distancovat. Pak ufl jen záleflí na tom, kam naše parodie bude mířit a jakou funkci jí dáme. Předmětem zkoumání této práce je především parodický prvek v románech Aldouse Huxleyho, který jako flto zručný satirik parodii různorodě využíval, a pokud nelze říci, fl by n které z jeho děl bylo parodií jako celek (tomu se blíflí pouze *Brave New World*). Z toho vyplývá, fl se budeme zabývat především sflratými parodickými promluvami, omezenými transformovanými úseky.

Správně předtumořit výsledek parodického postupu může být komplikované zejména z toho důvodu, fl parodie odkazuje k nějaké své předloze (těl *pretextu* i *hypotextu*), přičemfl tuto předlohu dekontextualizuje a zároveň ji staví do nového světla. Odkaz na jiný text s sebou pochopitelně nese úskalí předvodu kulturně specifických prvků, což se je-t násobí transformací těchto prvků. V této práci chceme především a zhodnotit možná především eklatatelská řešení různých podob parodie, různých typů, které ve vybraných Huxleyho dílech odhalíme.

Parodie je na světě patrně stejně tak dlouho jako psaní samo a za tu dobu došlo k tolika změnám v jejím pojetí, v jejím chápání i způsobu provedení, fl jakýkoli pokus o vylíčení její souvislé historie by byl zcela nad rámec této práce. Stručně zmíníme pouze několik klíčových momentů a podrobněji se zaměříme na pojetí neaktuálněji, ze kterých budeme vycházet. Parodie je bezesporu časově podmíněným jevem a v některých dobách se rozmáhala více než v jiných,² což bylo vfldy dáno celou sociokulturní situací. Z literatury navíc pronikla i do jiných oblastí, avšak její využití v hudbě, výtvarném umění, architektuře i filmu není předmětem této práce a nebudeme se jím zabývat ani okrajově.

¹ SKOUMAL, Aloys. Šp eklatatel v doslově. In Joyce, James. *Odysseus*. Praha: Odeon, 1976, s. 636.

² DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000, s. 188.

Literární parodie je ze svojí podstaty sofistickovaná syntéza dvou textů,³ z nichž jeden navazuje na druhý, přejímá některé jeho rysy a obvykle k nim zaujímá hodnotící postoj. Navazující text se pak od svého předlohy (pretextu/hypotextu) liší po formální i po významové stránce a této odlišnosti dosahuje pomocí transformace i imitace.⁴ Jde-li o lexikální transformaci, pak parodie ze svého předlohy vychází a může se lišit jen zcela minimálně; to napomáhá její rozpoznatelnosti, tedy recepci. Čtenářem, o jejíž důležitosti bude ještě řeč. Naopak sémantická změna může být i dosti výrazná a dochází tak vředy k transkontextualizaci předlohy.

Mnohem důležitější než formální principy parodie je její funkce. Prostřednictvím parodie lze zesměšňovat, kritizovat i relativizovat, lze poukázat na více i méně skryté prvky parodovaného díla tím, že je vyzdvihneme a přefeneme. Dva základní protikladné pohledy na funkci parodie jsou ty, že parodie buď 1) podřívá autoritu, aby relativizovala vše oficiální i švateč, nebo 2) je vnímána jako konzervativní postup, který neustále sleduje a zesměšňuje vše, co je po formální stránce novátorské.⁵ Tyto dva pohledy bychom však neměli vnímat jako neslučitelné protiklady, ale spíše jako dvě strany téže mince.

Nesmíme také zapomínat, že parodie je jedním z intertextových vztahů, jev ukotvený mezi dalšími druhy mezitextového navazování. Autonomně vymezit parodii v rámci jejích příbuzných termínů jako pastiš, travestie, burleska i smíšenohrdinský (šmock-heroic) flákn je však nemožné, nebo tyto pojmy se do značné míry vymezují navzájem. Navíc existují různé pohledy na jejich hierarchizaci (např. parodie může být vnímána jako hyperonymum ostatních zmíněných termínů vyjma pastiše) a od tohoto pohledu se pak odvíjí i vymezení každého jednoho pojmu.

Práce si rozhodně neklade za cíl švestit nejednoznačnost pojmu parodie, pouze chce vysvětlit, proč jsou její pojetí tak různorodá, a přiklonit se k některým pojetím soudobým. Zde bychom vyzdvihli především dva zdroje, a to komplexní monografii *Parody* Simona Dentitha⁶ a také nedlouhý, avšak pro nás velmi relevantní lánek M. R. Sadriana nazvaný *Parody: Another Revision*.⁷ Na práci v mnoha ohledech z těchto aktuálních definic a stanovisek vychází. Především v první části práce budeme zkoumat

³ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Chicago: University Of Illinois Press, 2000, s. 33.

⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, s. 7.

⁵ DENTITH 2000, s. 27.

⁶ DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000. xii, 211 s. ISBN 0415182204.

⁷ SADRIAN, Mohammad Reza. *Parody: Another Revision*. In *Journal of Language and Translation* 1 (1), jaro 2010, s. 85-90, (cit. 4. listopadu 2014). Dostupné z <http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/140420100109.pdf>.

zné teoretické aspekty parodie a pokusíme se o dostate n komplexní vymezení na to, aby posta ovalo pot ebám translatické analýzy.

Jak jífl bylo e eno, budeme parodii zkoumat na p ekladech román Aldouse Huxleyho, a to na p ekladech eských a slovenských. Konkrétn jde o romány *Point Counter Point*, *Brave New World*, *Eyeless in Gaza*, *After Many a Summer, Time Must Have a Stop* a *Island* (esky *Kontrapunkt*, *Konec civilizace*, *Ran ný slepotou*, *Po ad let*, *Zastaví se as*, *Ostrov*). Parodie hraje v t chto dílech n kdy men-í, n kdy v t-í roli a my si jí tak p edstavíme coby jeden z významných rys Huxleyho autorského stylu. Aby Huxley ve svých románech docílil satirického a kritického tónu, musela pro n j být parodie spolu s ironií a sarkasmem tak ka povinnou švýzbroji, jejífl vhodné vyufflití je d kazem autorova b itkého humoru a uvařlování. Samotné analýze bude p edcházet sb r dat, v souvislosti s nífl stru n promluvíme o procesu identifikace jednotlivých parodism .⁸ V rámci analýzy jednotlivých díl p edloříme komentované p íklady, které budou rozt íd ny podle typ pretextu daných parodism a v tabulkovém formátu budou p ímo konfrontovány se svými p ekladovými e-eními. V komentá řích k tabulkám budeme tato e-ení rovnou evaluovat, a to v p ípad existence více p eklad jednoho díla i na bázi komparace.

O tom, jak záleřfi na kvalit p ekladu parodie, stru n hovo ří i Dentith.⁹ V translatické neexistuje k fenoménu parodie řládný komplexní p ístup, řládná metodologie, ze které by bylo mofné vycházet. Pokud se jífl teoretici p ekladu k tomuto tématu v bec vyjad ují, tak obvykle jen velmi okrajov . N kolik poznámek, z nichř k n kterým budeme je-t odkazovat, najdeme u r zných autor : řlánrové pojetí parodie stru n uvádí Hatim,¹⁰ o interkulturních problémech p ekladu parodie hovo ří Leppihalmová¹¹ a van Stadenová,¹² o vztahu mezi p ekladem a parodií coby srovnatelných literárních procesech se zmi uje Brissetová¹³ a Scott,¹⁴ kulturní prvek s intertextovým se mší u

⁸ Termínem řparodismus v na-í práci míníme jeden výskyt (p ípad) parodie, jednu parodickou promluvu. Je analogicky odvozen od pojmu řintertextualismus, který je jeho hyperonymem.

⁹ DENTITH 2000, s. 47.

¹⁰ HATIM, Basil, a MUNDAY, Jeremy. *Translation: An Advanced Resource Book*. London; New York: Routledge, 2004. 373 s. ISBN 0415283051.

¹¹ LEPPihalme, Ritva. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions Topics in Translation 10*. Multilingual Matters, 1997. 241 s. ISBN 9780585120317.

¹² Van STADEN, Drieka. *Intercultural Issues in the Translation of Parody; or, Getting Alice to Speak French and Afrikaans in Wonderland*. Master of Philosophy. University of Stellenbosch, 2011. 60 s. (Cit. 4. listopadu 2014). Dostupné z <<http://hdl.handle.net/10019.1/6590>>.

¹³ BRISSET, Annie. řTranslation and Parody: Quebec Theatre in the Making.ř In *Canadian Literature* 117, 1988, s. 92-106, (cit. 4. listopadu 2014). Dostupné z <<http://canlit.ca/pdfs/articles/canlit117-Translation%28Brisset%29.pdf>>.

Harveyho.¹⁵ Z českých translátologů p í-e nap íklad Knittlová v souvislosti s p ekladem intertextových jev , fle podmínkou adekvátního p ekladu parodie bývá její rozpoznání.¹⁶ Nesta í v-ak odhalit parodii jako takovou; p íjmeme-li tvrzení Ji ího Homolá e, fle parodie je šreprodukcce siln zhu- ující a vyhrocující vlastnosti proto/arche/textu, která má komický efekt,¹⁷ musíme se ptát, jaká vlastnost je v tom kterém p ípad vlastn zhu-t na a vyhrocena. Pokud p ekladatel tuto vlastnost odhalí, má -anci najít pro parodii funk n ekvivalentní e-ení. Dojde-li v cílovém textu ke ztrát parodické funkce, m fle to text ochudit o celou jednu rovinu. V souvislosti s p ekladem parodie jsme také zmi ovali význam elementu kultury. Aby p ekladatel p í-el s p íjatelnými kulturními ekvivalenty, musí -asto hledat tv r í e-ení,¹⁸ musí reflektovat více funkci výchozího textu nejl jeho lexikum. Teoretické hledisko p ekladu parodie dále rozvedeme v podkapitole 4.1, po které následuje samotná analýza Huxleyho román .

Z analyzovaných p íkladů chceme dojít pokud možno k obecným záv r m, kdy jednak zhodnotíme p ekladatelská e-ení, jednak se pokusíme vydefinovat rozdílnost e-ení r zných typů parodie. V souvislosti s tím se zamyslíme i nad problémem p evo- ditelnosti, kdy budeme reflektovat p edev-ím hledisko kulturní specifi nosti. Parodii považujeme za jeden z p ekladatelských prubí ských kamen , na n mfl se pozná, do jaké míry je p ekladatel schopen zachovat funkci výchozího textu za pouflití kreativních e-ení.

Praktickým výsledkem na-í práce by m ly být více i mén uspokojivé odpov di na otázky, jak p í p ekladu e-it výskyt parodie, jak se li-í p ístup k r zným typ m parodie a jaký vliv má p í p ekladu problematika kulturní specifi nosti na to, do jaké míry je parodie i se svou funkcí zachovatelná. Vzhledem k Huxleyho satirickému umu se o ekává, fle práce zachytí na p íkladech r znorodé výskyty parodie, ili i r znorodé p ekladatelské problémy.

¹⁴ SCOTT, Clive. šTranslating the literary: genetic criticism, text theory and poetry.š In Bassnett, Susan, ed., a Bush, Peter, ed. *The Translator as Writer*. London; New York: Continuum, 2006, s. 106-118.

¹⁵ HARVEY, Keith. šTranslating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer.š In Venuti, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2000, s. 446-467. ISBN 0-203-75486-7.

¹⁶ KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *P eklad a p ekládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010, s. 29-30.

¹⁷ HOMOLÁ , Ji í. *Intertextovost a utvá ení smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996, s. 25.

¹⁸ Van STADEN, s. 5.

2 PARODIE: VYMEZENÍ POJMU

Je pochopitelné, že k tak širokému tématu, jakým je parodie, musíme postupovat z několika různých hledisek. A aby neupřednostnili některé z nich, neměli bychom zapomenout na ta ostatní, protože pro nás – uželiťeba nejsou přímo relevantní. Jsme si v domě, že parodie je dosti specifický případ mezitextového navazování (a budeme se tomuto pohledu v nově v podkapitole 2.3), nicméně pro nás bude zásadní hledisko funkční a výstavbové. Proto se tímto jevem budeme na následujících stránkách v nově více.

V průběhu historie námi zkoumaného pojmu se do značné míry změnil názor na to, který literární útvar si postupem vlastně dá parodií nazvat a který ne, a o jejím postavení v rámci intertextovosti se tím pádem dá široce spekulovat a obhajovat to či ono stanovisko. Ke změnám funkcí parodie sice také docházelo (v některých obdobích byla dlejší než v jiných), ale většina z nich přetrvává po staletí i déle, nebo vycházejí z určitých vlastností parodie, které tvoří její poměrně stabilní jádro a je možné ji podle nich definovat. K funkčnímu pojetí se uchylujeme také z toho důvodu, že k celé problematice postupujeme z hlediska translátologického a pro naši analýzu bude relevantní, budeme-li příklady parodism posuzovat podle toho, jaké míry funkční ekvivalence dosáhnou.

V našem teoretickém vymezení parodie vycházíme z nových pojetí, přičemž nejvíce se přikláníme k těm nejaktuálnějším, tedy k pojetí Sadrianov a Dentithov. Za významný zdroj považujeme také Osolsobho,¹⁹ který neopomíjí pragmatické hledisko, a my vyúsťujeme na které z jím popsaných parodických situací. S pojetím Genettovým se sice jako s celkem neztotožníme, avšak protože se různými aspekty této problematiky zabývá velmi důkladně, přijímáme mnohé z jeho důležitých postojů a jím vymezených termínů.

Na základě závěrů, kterými v této kapitole dojdeme, budeme moct určit funkci parodie v literatuře a v následujících kapitolách si na konkrétních příkladech z příkladů Huxleyho důkladně ukážeme, do jaké míry může a nemusí být tato funkce zachována.

2.1 Historie, formální prostředky a typologie parodie

Jednoznačně definovat parodii je obtížné především z toho důvodu, že za tisíc let její existence se její význam různě měnil a neexistuje žádná štrans-

¹⁹ OSOLSOB, Ivo. *Principia parodica, totiž Posbírané papíry p eváň o divadle*. V Praze: Akademie múzických umění, 2007. 358 s. ISBN 978-80-7331-082-0.

historická definice.²⁰ Je tedy nemohlo přesně vymezit její širší pojetí, natož jediné správné pojetí dnešní literární vědy, kteří s tímto termínem pracují, se mnohdy vrací k různým předchozím definicím parodie. Tyto definice následně kombinují, případně vyzdvihují pouze některé jejich aspekty. Z prozkoumané teoretické literatury nutno usuzovat, že je-li parodie definována za účelem řešení praktického problému (kategorizace textů i textových jednotek), zvolí autor takovou definici, jaká se zrovnáhodí jeho účelu. Tato svérázná, obvykle uflí pojetí parodie se po právu zdají být funkční, potřebná i nezbytná pro své autory, nicméně z hlediska jednotného obecného vymezení pojmu v rámci literární teorie účel je možná v případě parodie ryzí chimérou či jde o slepé uličky. Proti tomu však nelze nic namítat, rozhodně nejde o chybu; vřdy zásadní dvojakost termínu není novinkou, naopak již ve starověku bylo možné parodii vnímat buď jako formu zesměšňující básně i písně, nebo jako neutrální uflití citace i aluze.²¹ Ovšem tato mnohá různá pojetí jsou spolu s faktem existence různých historických definic parodie hlavním problémem pispívajícím ke konfúzní povaze a vnitřní rozporuplnosti pojmu.

Nejstarší výskyt českého výrazu se údajně nachází ufl v Aristotelově *Poetice*.²² Pojem se skládá ze slov *para* a *oide*. *Oide* p ekládáme jednoduše jako špiseň, avšak předložku *para* lze předložit jako šproti, ale také jako švedle, což o osudu parodie vypovídá více nežli cokoli jiného; tento dvojitý možný výklad termínu přimo podporuje a také vysvětluje jeho různá pojetí. Etymologicky vzato je tu možnost zvolit jeden i druhý význam (lze říct, že tyto významy si navzájem odporují) či nebo se chopit významů obou. Jako švedle p ekládá předložku *para* Genette a také Drábek, který parodii pojímá jako šob-zpívání, k němuž dochází kupříkladu tehdy, když parodie akcentuje jinak zasunuté motivy.²³ Pojetí ostatních námi zkoumaných zdrojů je v této věci různého rázu a obsahuje prvky šproti i švedle, jak vyplývá z definic v těchto zdrojích nalezených.

Tato dichotomie uflího a širího pojetí (vlastně trichotomie, vezmeme-li v potaz, že uflí pojetí může být dvojitá) se však týká pouze funkce parodie, nikoli jejích formálních prostředků a textových rovin, na nichž operuje. Parodický postup lze totiž uplatnit buď na konkrétní text (a ufl na výrok sestávající z několika vět nebo na frázi o dvou

²⁰ HUTCHEON 2000, s. 32.

²¹ DENTITH 2000, s. 193.

²² GENETTE 1997, s. 10.

²³ DRÁBEK, Pavel, Shakespeare, William a Krejčí, Hubert, ed. *eské pokusy o Shakespeara: d jiny eských předkladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922*. Praha: Větrné mlýny, 2012, s. 27-8.

tých slovech) nebo na celý soubor textů (a zde můžeme jít o texty jediného autora, kdy je parodován jeho *styl* psaní, nebo o texty různých autorů, které spojuje stejný *flánr*), z čehož vyplývají dva základní typy parodie, a to parodie *konkrétní* a parodie *obecná*.²⁴ Toto dělení souvisí i s dvěma hlavními prostředky, které parodie využívá. Parodie může *transformovat* rysy konkrétního díla (obvykle má ní lexikum v rámci morfosyntaktických struktur, které z větší části zachovává), ale také *imitovat* styl (autorský i flánrový). S pojmy *transformace* a *imitace* operuje především Genette ve své knize *Palimpsests*, ovšem on sám k parodii připisuje pouze první z těchto prostředků, což ji pojímá jako šhravou transformaci konkrétního textu.²⁵ Jeho úzké pojetí kritizuje Sadrian a za největší nedostatek považuje, že je toto pojetí omezené pouze na krátké texty a názvy textů.²⁶ Naopak pro Bachtina parodie znamená pouze imitaci stylu, představuje pro něj především flánrotvorný element hrající zásadní roli ve vývoji románu.

A kolik se transformace a imitace proces v mnoha ohledech liší, vzájemně se nijak nevykládají, naopak se mohou v různé míře prolínat a doplňovat. Právě v případě výskytu parodie je totiž spíše ten, kdy je tohoto postupu využito na omezeném počtu textových jednotek v literárním díle, než jeho konstantní výskyt na stylové rovině jednoho díla, které je pak možno označit za dílo šryze parodické.

S ohledem na výše naznačenou rozdílnost mezi autorským *stylem* a literárním *flánrem* samozřejmě existují i o nich typologická dělení. Například v *Encyklopedii literárních flánrů* nacházíme rozdělení dle parodované předlohy na tři typy: 1) parodie architektury, 2) parodie konkrétního díla, 3) parodie individuálního stylu.²⁷ Nejsou-li pojetí, Genettem a jinými považované za špravou parodii (jediný z typů parodie založený na principu transformace), je *parodie konkrétního díla*, která je *parodie individuálního stylu* (styl jednoho autora nebo jednoho specifického díla, jako je například bible) a nejvíce pak *parodie architektury* (je-li parodován flánr).

Jako nejaktuálnější zde uvádím dělení Sadrianovo, který také rozlišuje dělení Dentithovo a připisuje se těmto kategoriemi: 1) konkrétní parodie (šspecific parody), 2) parodie flánru (šgenre parody), 3) parodie diskurzu (šdiscourse parody).²⁸ Do své první kategorie zahrnuje jednak parodii konkrétního textu, ale také parodii autorského stylu, tónu i dikce. O parodii flánru říká, že u ní nemusí jít pouze o literární flánr (snad

²⁴ DENTITH 2000, s. 7 a 193-4.

²⁵ GENETTE 1997, s. 148-9.

²⁶ SADRIAN 2010, s. 87.

²⁷ MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních flánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 441.

²⁸ SADRIAN 2010, s. 89.

má na mysli i mimoum lecké texty, např. jazyk reklamy). Kategorie této pak zahrnuje šjakýkoli druh lidské činnosti, a ufi verbálního i neverbálního rázu,²⁹ která v-ak svojí -í í dalece p esahuje zám ry této práce.

Po této nezbytné terminologické odbo ce se vra me zp t k historii pojmu. Významnou roli parodie sehrála nejen v antické literatu e (např. šVálka flab a my-íõ nebo Aristofanovy *fiáby*), ale také pozd ji p i vývoji románového flánu. Dle Bachtina jsou mnohé milníky historie románu práv díla parodická, díla, která vznikla coby výsledky boje proti starým formám a starému my-lení,³⁰ ímfl p ispívala k sebekritici nosti tohoto flánu.³¹ Vývoj románu se tak stal zna n dynamickým a mohl dosp t afl tam, kde je dnes. D leflitý je ale fakt, fle -lo vesm s o díla autor vyuffívajících *obecný*, na imitaci zalofený druh parodie: Rabelais, Cervantes i Sterne ur it parodovali spí-e celé flány a styly nefl konkrétní díla.

Výrazn se parodické postupy (ve form travestie/burlesky) projevovaly také v 18. a 19. století ve francouzské neoklasicistní poezii, kdy byl pojem vnímán coby roz-í ené uflití aluze na plo-e v t-ího díla,³² íli -lo o imitaci stylu.

O vyuffití parodie v modernismu není sporu (viz James Joyce i T. S. Eliot), ov-em v souvislosti s tím je zajímavé, fle Bachtin v textu z roku 1940 tvrdí, fle šparodie v novodobé literatu e trpí úbyt ími a její význam je mizivýõ,³³ i kdyfl vzhledem k jeho vý-e uvedenému pojetí parodie je tento výrok pochopitelný. Navíc Bachtin o mizivosti významu parodie hovo íl i ve spojitosti s faktem, fle v moderní literatu e nemáme mnoho šposvátných text õ (šsacred writingõ).³⁴

Parodie, jakoflto literární postup, nachází ve velké mí e uplatn ní i v postmoderní literatu e, zejména pak v románu.³⁵ V é e multikulturalismu a globalizace dosahují parodické postupy r zných stup íhravosti, anífl by byly natolik kritické a závaflné, jako tomu bylo v n kterých p edchozích obdobích. Postmoderní díla -asto svým dvojitým hlasem pomocí historických prvk nastavují zrcadlo sou asnosti, staví ji tak do nových perspektiv a umofl ují její nová chápání.³⁶ A vzhledem k tomu, fle v dne-ním sv t není kultura p íli- výrazn hierarchizována, nedochází k parodii mezi švysokýmõ a šníz-

²⁹ V orig.: šany type of human activity from verbal to non-verbal formsõ. ó Ibid.

³⁰ BACHTIN, Michail Michajlovi . *Román jako dialog*. Praha, 1980, s. 85.

³¹ BACHTIN 1980, s. 10.

³² DENTITH 2000, s. 193.

³³ BACHTIN 1980, s. 211.

³⁴ LEPPihalme 1997, s. 40.

³⁵ DENTITH 2000, s. 163.

³⁶ DENTITH 2000, s. 183.

kým, ale umění parodují jeden druhého, aniž by byla jejich pozice jednoznačná.³⁷ Chápeme-li parodii jako jednu z možností mezitextového navazování, hovoří o ní nepřímo i Filka, když píše, že intertextualita šnikdy nebola nato ko kritériom na posúdenie hodnotového systému umenia ako v súasnosti.³⁸ Otázkou je, zda v-udypítomnost parodických postupů nezpůsobuje jejich devaluaci, zda nesvědčí o nemožnosti objektivního hodnocení současné kultury a o její bezvýchodnosti.

V současnosti literární vědě tihnou k určitému pojetí parodie (určitému z hlediska funkce i prostředí), jak si lze povšimnout u Dentitha i Sadriana. Druhý jmenovaný ve svém článku stručně shrnuje předchozí zásadní přístupy k této problematice (Bachtin, Genette a Barthes), vymezuje se v ní a syntetizuje z nich vlastní výstižnou definici: Parodii lze definovat jako formou záměrnou imitaci nebo transformaci sociokulturního produktu, která zaujímá především hravý postoj ke své předloze.³⁹ Sadrian k takovému pojetí dochází v souvislosti s postmoderní literaturou a v tomto kontextu se snaží o vydefinování daného pojmu. Jak si ukážeme, v této definici hraje roli každé slovo: 1) Sadrian hovoří o záměrnosti, která se u parodie předpokládá, 2) mezi prostředky parodie zahrnuje transformaci i imitaci (tedy parodii lexikální i stylistickou, *konkrétní i obecnou*), 3) díky sousloví sociokulturní produkt se definice nevztahuje pouze na literaturu, ale i na jiné druhy umění a na jevy mimoumlecké, a 4) tvrzením, že postoj parodie vůči svojí předloze je především hravý, definice implicitně zahrnuje obě možnosti užití pojetí plynoucí z interpretace předločky *parabobpívání* je jisté alespoň hravé a pro možnost šproti-způsobu nám tak zůstává značná rezerva.

Určité pojetí na jednu stranu řeší problém existence množství různých definic, protože je dokáže sloužit a snad i nahradit, ale na stranu druhou si nutně kládá další problémy. Lze pak oprávněně říci, že šnění parodie jako parodie, a my zjišťujeme, že co se zdálo být věcným, nám vyvěilo pouze problém terminologický, a jde tedy pouze o věcné slovníkové a hierarchické pojmy, které spadaly na roveš parodií, se nyní staly jejími subtypy pod těmi samými, případně pod jinými názvy.

³⁷ DENTITH 2000, s. 184.

³⁸ FILKA, Tibor. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, s. 18.

³⁹ V orig.: Parody (í) can be defined as a deliberate imitation or transformation of a socio-cultural product that takes at least a playful stance towards its original subject. Š SADRIAN 2010, s. 88.

2.2 Vlastnosti a funkce parodie

Máme-li pochopit povahu parodie, je nezbytné promluvit o jejích vlastnostech. Povahu jsme již výše popsali jako škonfúzní, o emfíhovo í i Genette ó parodie je podle n j jednou chápána jako šhřavé zkreslení, jindy jako šburleskní transpozice textu nebo jako šsatirická imitace stylu.⁴⁰ Jednotícím faktorem je tu komický úinek na úkor parodovaného textu, ale právě funkční konvergence t í jím uvedených jev je podle n j hlavní p íinou zmatení, nebo se zde slu ují transformace jak na poli tematickém a lexikálním, tak stylistickém.⁴¹ Aby se takovému zmatení vyhnul, definuje Genette parodii jako šzkreslení textu prost ednictvím jen minimální transformace, která m ní téma a nikoli styl textu.⁴² P íklad takovéto šminimální transformace si m fme uvést z románu *Eyeless in Gaza*, jednoho z námi analyzovaných díl Aldouse Huxleyho. Pro srovnání uvádíme v závorce přímo pod parodií její předlohu. Aby Huxley ústy Mary Amberleyové, která parodii pronese, zesměnil manželka její dcery Helen, sta í mu zm na jednoho slova:

(1)

šI could not love thee, dear, so much, loved I not ethnology more. (EG 335)

(šI could not love thee, Dear, so much, /Loved I not Honour more.⁴³)

Níže vyjmenovaný seznam vlastností se pokouší zahrnout všechny prvky z hlediska výstavby i pragmatiky parodické promluvy a také n kolik parodických princip a konsekvencí. N které z těchto vlastností lze patrně označit za špovinné, což znamená, že fládný výsledek parodického postupu se bez nich neobejde, jiné se naopak u parodické promluvy vyskytovat nutně nemusí. A protože z n kterých vlastností přímo vyplývají určité funkce parodie, budeme se v druhé části této podkapitoly zabývat jimi.

EVALUATIVNOST: Parodie operuje na lexikálně-sémantické jazykové rovině, ale také na rovině pragmatické a její nedílnou součástí je tedy i hodnotící postoj.⁴⁴ Nazvat něco parodií něho jiného znamená obvykle dehonestaci daného objektu. Tento postoj se kupříkladu v běžném rozhovoru dá vyjádřit i pomocí intonace a slovního

⁴⁰ GENETTE 1997, s. 24.

⁴¹ GENETTE 1997, s. 24-5.

⁴² GENETTE 1997, s. 22 a 25.

⁴³ LOVELACE, Richard. *The poems of Richard Lovelace*. Oxford: Clarendon Press, 1930, s. 18.

⁴⁴ DENTITH 2000, s. 2.

d razu, zatímco v psaném projevu ho dosahujeme prostřednictvím lexikální transformace i stylistické imitace, o kterých jifi byla e . Evaluativní postoj je v-ak obecný koncept, který se m fle projeviti r zn . Vztah parodického textu k parodované p edloze m fle být posm -ný a destruktivní nebo také hravý (a pak má tv r í funkci),⁴⁵ a nap íklad Osolsob tento vztah popisuje jako zároveň loajální a p íjímající, zároveň v-ak i extrapolující, dekontextualizující a absurdizující.⁴⁶

Homolá rozli-uje ty i r zné hodnotící postoje intertextovosti ó afirmativní, negativní, p evrácenou (inverzní) a relativistickou intertextovost.⁴⁷ Parodii s travestífi primárn p íazuje k typu t etímu, tedy inverznímu, a koli si uv domuje, fle na n lze vztáhnout i první a druhý typ. A my zde nífle jednu z funkcí parodie ozna ujeme za *relativizaci*, pro efi zde najde využití i tvrtý typ Homolá v.

REPETITIVNOST: V rámci parodie nedochází pouze k imitaci a transformaci n ích slov, ale i k jejich opakování, které m fle a nemusí být posm -né.⁴⁸ Opakována jsou ur itá slova i syntaktické struktury. V kafdodenním hovoru m fle být snadno parodicky využitá i zcela doslovná citace, a to prostřednictvím intonace, slovního d razu nebo nápodoby cizích p ízvuk í vad e i. V psaném projevu to jifi tak b flné není, av-ak i tam toho lze docílit, zvlá-t pomocí p ímé e i. Jde tu o zm nu ilokucí síly v rámci takzvaného šironického echa,⁴⁹ kdy je šparodyō skute n šparrotyō. K tomu dochází v nífle uvedeném p íkladu 2, kde se Mark Rampion v Huxleyho románu *Point Counter Point* vysmívá Shelleymu za báse ŝTo a Skylarkō a posm -n z ní cituje (šBlithe spirit!ō⁵⁰).

(2)

šI wish to God the bird had had as much sense as those sparrows in the book of Tobit and dropped a good large mess in his eye. It would have served him damned well right for saying it wasn't a bird. Blithe spirit, indeed! Blithe spirit!ō (PCP I 165)

⁴⁵ SADRIAN 2010, s. 89.

⁴⁶ OSOLSOB , Ivo. *Principia parodica, totifi, Posbírané papíry p eváfi o divadle*. V Praze: Akademie múzických um ní, 2007, s. 45.

⁴⁷ HOMOLÁ 1996, s. 31.

⁴⁸ DENTITH 2000, s. 2 a 3.

⁴⁹ SIMPSON, Paul. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge, 2004, s. 47.

⁵⁰ SHELLEY, Percy Bysshe. *Selected poetry*. New York: New American Library, 1966, s. 245.

V t-inou ale p i parodii slavného výroku i ustálené fráze dochází k lexikální transformaci, a potom obecn platí, že čím v t-í část dané struktury ponecháme v p - vodním zn ní, tím snáze tená parodii odhalí. Zde odkazujeme k vý-e uvedené šmini- mální transformaci v p íkladu 1.

Jelikož se tedy od míry repetitivnosti z ásti odvíjí i **recepce** parodie, ekneme si zde o této problematice více. U parodie snad víc než u ostatních druh mezitextového navazování záleží na recepci, zvlá-t má-li být kritického rašení. Od míry (a absence) jejího rozpoznání se pak odvíjí její úinek.⁵¹ tená i jsou tak v závislosti na svých interpreta ních schopnostech men-ími i v t-ími spolutv rci parodovaného textu.⁵² Jejich rozpoznání parodované p edlohy je p edpokladem pro škomparativní zp sob tení,⁵³ kdy jsou schopni skrze text s povahou palimpsestu p e íst i pretext. Až tehdy je poselství díla pln p edáno.

M že také dojít k nadinterpretaci, k p e tení pouze domn lé parodi nosti, kdy nám ur itá fráze vzdálen p ipomene jinou frázi bu na základ hypotetické podob- nosti, které si autor textu nebyl v dom, nebo na základ na-ích vlastních asociací. Ta- kový text lze ozna it za špseudoparodii, za text, který má pouze šparodickou auru.⁵⁴ Osolsob tuto situaci ozna uje jako šnezám rnou parodii, která vzniká vlivem tená- ovy interpretace.⁵⁵

Naopak p i autorov nedostate ném vyufití repetitivnosti nemusí být parodie odhalena. ást ji ale bude neodhalená parodie vycházet spí-e ze tená ovy neznalosti p edlohy. Tuto parodickou situaci uvádí Osolsob jako šnepochopení parodie, které znamená, že šnebyl spln n p edpoklad sdílení,⁵⁶ tedy že selhala komunikace mezi autorem a tená em. Takový text podle n j pak m že fungovat alespo jako šzáhadný originál i špoetická inovace a deformace.⁵⁷ Nerozeznání šoby ejné citace nezname- ná, že ji nem žeme ocenit nap íklad pro její my-lenkovou hloubku, av-ak nerozpoznaná parodie je jaksí vykle-t ná, zbavena svých zásadních vlastností a funkcí a tená i m že p ípat zvlá-tní nebo dokonce hloupá.

⁵¹ DENTITH 2000, s. 39.

⁵² Van STADEN 2011, s. 27.

⁵³ MOCNÁ 2004, s. 441.

⁵⁴ SIMPSON 2004, s. 221.

⁵⁵ OSOLSOB 2007, s. 62.

⁵⁶ OSOLSOB 2007, s. 63.

⁵⁷ OSOLSOB 2007, s. 65.

POLYFONI NOST: Jako dvojhlasou, vnitřně dialogizovanou promluvu vnímá parodii Bachtin,⁵⁸ v souvislosti s tímfl na něj odkazuje i Sadrian, když k parodii coby její vlastnost p i azuje práv polyfonii (a hovo í téfl o její roli karnevalové),⁵⁹ a také Homolá , který uvádí, fle parodie pracuje s tzv. šr znosm rým dvojhlasým slovemõ.⁶⁰ Je to logické, nebo aby parodie byla parodií, musíme v ní sly-et promluvu p vodní, parodovanou, i promluvu novou, parodující. Ú el a ú inek t chto dvou promluv se pak diametráln li-í. Viz p íklad 3, který sice není p ímou parodií, ale p esto je v n m kritická naráfka na druhou v tu americké *Deklarace nezávislosti* siln cítit a tu-íme, fle se zde Huxley vysmívá vzletnosti a idealismu onoho prohlá-ení.

(3)

All men are born with an equal and inalienable right to disillusionment. (TMS 274)

(šWe hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.õ⁶¹)

Z polyfoni nosti parodie plyne, fle parodie nikdy nem fle být text šsám o sob õ, vfdy u ní jde o p ímou závislost na jiném textu, která je také v domým cílem autora.

PARALELNOST vs. KONTRASTNOST: Parodie je vlastně zaloffena na zajímavém rozporu: na jednu stranu vyuffívá rys , které jsou p ízna né pro její p edlohu a jejichfl rozpoznání je fládoucí, av-ak na druhou stranu parodický postup deformuje smysl p vodního textu ó a práv to se nazývá šprincip paralely a kontrastuõ.⁶² Tento rozdíl mezi formou a funkcí parodie najdeme i u Hutcheonové, která tvrdí, fle zatímco po formální stránce se parodie snafl o šza len níõ, z hlediska funkce jí jde o šseparaciõ a kontrast.⁶³

Díky tomuto kontrastu je parodie mimo jiné *významotvorná* ó parodie ni í význam p vodní ó nap . Osol sob povafluje za nejvýrazn j-í rozli-ující rys parodie

⁵⁸ BACHTIN 1980, s. 99.

⁵⁹ SADRIAN 2010, s. 86.

⁶⁰ HOMOLÁ 1996, s. 10.

⁶¹ *The Declaration of Independence and the Constitution of the United States of America*. Washington: US Government Print. Office, 1934, s. 1.

⁶² MOCNÁ 2004, s. 441.

⁶³ HUTCHEON 2000, s. 34.

destrukci, bez níž by podle něj byla jen dokonalou imitací⁶⁴ a tvoří význam nový (provádí jižl zmíněnou transkontextualizaci). A významového posunu může být docíleno i pouhou nepatrnou změnou parodovaného textu.⁶⁵

ZPřETNOVAZEBNOST: Principem zpřetné vazby bychom mohli nazvat vliv parodujícího díla na dílo parodované. Drábek v souladu se svým specifickým pojetím přě, přě parodie šnění vytvářena na úkor své předlohy a tudíž ji švěřdy posiluje a obrozuje,⁶⁶ ovšem lze předpokládat, přě v rámci širšího pojetí bude tento vliv destruktivní i posilující.

Osolsob tvrdí, přě parodie je mnohotvárná ve svém přístupu k parodovanému dílu a má často šdefektoskopický charakter,⁶⁷ ale to uřl souvisí s jejími o n co níře uvedenými funkcemi. Parodie zkrátka může být vnímána jako jakýsi vřase se vracející atentátník, který dokáře často i dílo s vydobytou pozicí vymanit z jeho komfortní zóny, ili ani zástupce zavedeného literárního kánonu se nem přě cítit zcela bezpečně a nelze jej brát za bernou minci.

HUMORNOST: Jiřl jsme zmínili dichotomii dvou uřlých pojetí, podle kterých jde parodie bu šproti parodovanému dílu nebo švedle n j. Rozpřtí povahy parodie tedy sahá od jakési negativní, pohrdavé útonosti ařl po téměř vládnou relativizaci, může destabilizovat i bavit.⁶⁸ Podle *Encyklopedie literárních řlánř* se zdrojem jejího komického úřinku stává šnesoulad se zařlitou estetickou a hodnotovou normou předlohy.⁶⁹ Komická (zárove vřak i výstrařlná) je jist Huxleyho řítanková řráze z dystopického románu *Brave New World*, kterou uvádíme v následujícím přřkladu:

(4)

THE TOT IS IN THE POT. (BNW 106)

(Řráze je parodicky kontrastní vři předchozímu, šb řlnému šlabiká ovému výřroku řTHE CAT IS ON THE MATřó řtéř BNW 106.)

⁶⁴ OSOLSOB 2007, s. 46.

⁶⁵ GENETTE 1997, s. 11.

⁶⁶ DRÁBEK 2012, s. 32.

⁶⁷ OSOLSOB 2007, s. 60.

⁶⁸ DENTITH 2000, s. 77.

⁶⁹ MOCNÁ 2004, s. 441.

Literární v dci se shodují, *fe* v sou asnosti je parodie vnímána jako humorná i satirická imitace, která p vodní dílo i autora zesm – uje nebo ó v rámci jejího neutráln j–ho pojetí ó pouze komentuje.⁷⁰ Skrze posm ch parodie kritizuje, ironizuje a satirizuje, av–ak ani její hravost nebývá bezú elná, nýbrfl produktivní. A šprodukovatō, a ufl na poli literárním i spole enském, to snad je vřdy ú elem parodie, její **funkcí**.

U parodie bychom se totifl nikdy nem li spokojit jen s tím, *fe* je; mnohem d le–flit j–í je, *pro* vlastn je ó jaká je její funkce.

Funkce parodie se odvíjí od jejího modu, od zp sobu provedení. O evaluativním aspektu jífl byla e . Ten se m *fe* li–it jednak na –kále pozitivní–negativní, jednak v síle provedení. Sám o sob není fládnou šfunkcíō parodie, pouze její vlastností, jak vyplývá i z Homolá ova tvrzení, *fe* šhodnocení není v t–inou ú elem, ale prost edkem, jímfli jsou napl ovány funkce jinéō.⁷¹ Negativn j–í parodie bude siln výsm –ná a destruktivní v – i své p edloze, pozitivn j–í pak bude hravá a tv r í. ekn me, *fe* tradi n funguje jako kritický komentá , který ov–em m *fe* mít dva r zné sm ry ó záleflí, zda je parodovaný text cílem nebo pouze prost edkem. Kritická síla parodie totifl m *fe* sm ovat bu k pa–rodované p edloze jako takové nebo skrze ní k n jakému spole enskému jevu i celému sv tu.⁷² V souvislosti s translatickous analýzou, která je st flejní ástí této práce, p e–desíláme, *fe* Huxley pouflívá parodii tém vřdy jako prost edek, i kdyfl samoz ejm i v tomto ohledu áste n záleflí na tená ov interpretaci. Jako výjimku m *fe*me uvést vý–e uvedený p íklad 2.

Díky tomu, *fe* parodie jakofto postup pracující ve prosp ch um ní doká*fe* zpracovávat i texty neum lecké, které následn v um ní transformuje, je v jejím rozlehlém poli p sobnosti nejen literatura a kultura, ale i rozli né mimoliterární skute nosti. Vzhledem k tomu, *fe* lze parodovat i celé literární –koly a um lecké sm ry, stává se parodie prost edkem k vyjád ení i zcela zásadních hodnot, doká*fe* zpochyb ovat nejr zn j–í názory a flivotní postoje,⁷³ v krajním p ípad m *fe* mít plo–ný celospole enský dopad.

Nefl si jednotlivé funkce vymezíme, je–t je nutno íct, *fe* se li–í ve svojí zá–vaflnosti, v plo–e dopadu. Je v–ak zajisté relativní, o kolik významn j–í je prom na románového flánu v pr b hu staletí nefl pobavení n kolika konkrétních jednotlivc

⁷⁰ Van STADEN 2011, s. 24, a DENTITH 2000, s. 193.

⁷¹ HOMOLÁ 1996, s. 39.

⁷² DENTITH 2000, s. 17.

⁷³ PETR , Eduard. šParodie ó flánu nebo literární postup?: (K pojetí st edov ké a renesan ní parodie.)ō In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Philologica* 55, Praha 1987, s. 11.

v jednom ur itém okamfiku. Z hlediska lidské psychiky je p ece smích navýsost d le-
flitý. Nebudeme se zde tedy pou-t t do vytvá ení hierarchického fleb í ku, v n mfl
parodie zacílená politicky a sociáln bude p ed it hravou parodií s ryze komickým
ú inkem, která vzniká pro radost ze sebe samé.⁷⁴

Zde je p ehled základních funkcí parodie:

1) KONFRONTA NÍ

Patrn nejp edvídateln j-í funkcí parodie je její bojovnost, a to jak rázu ofenzivní-
ho, tak i defenzivního. Její zbran jsou nasnad : ironie, sarkasmus, polemika, kritika.
S jejich pomocí parodie nadsazuje a p ehání, úto í a ni í. Parodista-kritik musí i p i
šosobnímõ útoku zachovávat jistý chlad a nezaujatost, musí mít cit pro detail a schop-
nost zesm -nit zlomysl n , av-ak radostn .⁷⁵

P i parodickém útoku nutn dochází k destrukci, o které Osolsob tvrdí, fle je to

nejvýrazn j-í distinktivní rys parodie a nebýt destruktivního principu, ne-
byla by parodie parodií, ale jen dokonalou imitací, plagiátem, podvrhem i
replikou nebo kopií, nebo (v p ípad parodií nikoli jednotlivých d l, ale
celých flánr) jen normálním regulérním dílem daného flánru.⁷⁶

Ofenzivnost parodie se projeví například tehdy, kdyfl mladí um lci kritizují
p effilé normy a hodnoty reprezentované star-í um leckou generací a p ispívají tak
k modernizaci i zániku zastaralých styl a flánr .⁷⁷ Defenzivní je parodie v p ípad , fle
ji vyufflvá práv ona star-í generace, kdyfl brání tradice proti um leckým reforma ním
proces m, p i kterých vznikají nové literární styly.⁷⁸

Parodický útok se v-ak m fle zcela zásadn li-it v ú inku: soupe , který je parodií
zesm -n n, se m fle špropadnout hanbouõ a zmizet tak v propadli-ti d jin, av-ak na
druhou stranu je na n j skrze parodii upozorn no a práv díky ní z povrchu d jin nezmi-
zí. Vedlej-ím produktem b hem konfrontace m fle být tedy *funkce zachovávající*.

⁷⁴ DENTITH 2000, s. 185.

⁷⁵ Van O'CONNOR, William. šParody as Criticism.õ In College English 25 (4), 1964, s. 248, (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/373569>>.

⁷⁶ OSOLSOB 2007, s. 46.

⁷⁷ MOCNÁ 2004, s. 441.

⁷⁸ DENTITH 2000, s. 103 a 188.

Jak jsme ale ekli vý-e, parodie nemusí být v bec ofenzivní v í své p edloze, ale m fle kritizovat okolní sv t í společenskou situaci. Tak tomu bývá i u Huxleyho, jak plyne z následujícího p íkladu z románu *Island* (esky *Ostrov*):

(5)

šŠGod said, Let Darwin be,÷ and there was Nietzsche, Imperialism and Adolf Hitler.õ (ISL 227)

(šAnd God said, Let there be light: and there was light.õ ó *Bible*, Genesis 1:3)

2) KOREKTIVNÍ

P edpokladem korektivní funkce parodie je vý-e zmín ný šdefektoskopickýõ charakter, sonda, která adekvátn rozpozná, co si zasloufí kritiku a pro .

Jde patr n o nejideáln j-í funkci parodie, které rozhodn není vfdy dosafleno, a -koli se o to t eba mnohdy snaflí. Z pragmatického hlediska je pak dokonalým scéná em tzv. šparodické zrcadloõ, jedna z parodických situací, kterou uvádí Osolsob , kdy je autor p edlohy jedním z p íjemc parodie a p ímo se mu tak dostane zp tné vazby.⁷⁹ Pravd podobn z t chto d vod p estal psát John Dryden hrdinské tragédie.⁸⁰

Prost ednictvím literárních d l v-ak parodie n kdy mí í i mimo literaturu, do dimenze sociokulturní, v jejímfl rámci dekanonizuje společenské normy.⁸¹ Vfdy je t eba mít na pam ti, fle ideální parodie nechce ni it a popírat, nýbrfl opravovat.

3) KOMICKÁ

Snad šprvoplánovouõ bychom mohli nazvat odleh enou, hravou parodií bez hlub-řho smyslu, která sloufí íré zábav ó nevnímáme-li zábavu jako onen hlub-í smysl. Jde o jedinou funkci v na-em seznamu, která se p ímo kryje s jednou z vlastností (viz vý-e: šhumornostõ), cofl vypovídá o její samou elnosti. Huxley komi nosti parodie vyuffívá, ale v t-inou jí dává i n jaký dal-í rozm r.

4) RELATIVIZA NÍ

Relativiza ní funkce se týká procesu, ke kterému m fle dojít v mysli p íjemce parodie. Díky ní si tená m fle uv domit dogmatí nost a omezenost n kterých tvrzení,

⁷⁹ OSOLSOB 2007, s. 61.

⁸⁰ DENTITH 2000, s. 136.

⁸¹ PETR 1987, s. 14.

nebo parodický postup švárná-í ustavi n do jednostranné váfnosti vysoké p ímé pro-
mluvy vřdyp ítomný korektiv smíchu a kritiky, vná-í do ní korektiv reality. ⁸² I za
takovou patr n m řeme považovat parodii uvedenou vý-e v p íkladu 3.

Tuto funkci lze chápat jako mezistupe funkce první a druhé: poté, co parodie
zaúto íla, *zpochybníla* p edlohu a následn ě ji mohla dovést afl ke korekci. A prost ed-
nictvím *relativismu* p íná-í parodie *realismus* se v-emi jeho vnit ními rozpory, bez
nichřl je jakákoli literární postava pouze dvojrozm rná a tedy nerealistická. P evářn
díky této funkci mohla parodie dosáhnout i vy-í funkce řánrotvorné.

5) řÁNROTVERNÁ

Jiřl jsme zmínili, jakou roli parodie sehrála v historii románového řánru. Pro své
vlastnosti, svou úto nost a relativizaci je parodie ínitelem, díky n muřl dochází k de-
mytologizaci, modifikaci a p ípadn řáníku celých řánr .

U p edchozí funkce jsme nazna íli, jak d leřlitou roli parodie hraje v rámci realis-
mu v literatu e, jehofl ú el m slouřl. ⁸³ Napadá, zesm – uje a eliminuje totířl díla (í celé
řánry), která nám kladou p ed o í řlové brýle a berou nás do í-e fale-ných sn (ne řle
by taková díla v jisté mí e nebyla nikdy pot eba!), kde nás opářejí ímsi vybájeným a
nikterak reálným. A parodický postup, který je ironický, profanující a antiiluzivní, ⁸⁴ se
nás pak snařl z t chto klam řšvysvobodíř. Pravdou v-ak je, řle parodie nenapadá lite-
rární díla pro jejich řfale-nost, ale spí- pro jejich řjednostrannou váfnost. ⁸⁵

Na parodii lze tedy nahlířlet jako na jakési ko ení, které muselo být p ídáno do
n kterých p íli- vářných a jednostrann řam ených řánr , aby je prom ínilo v um ní,
které kvalitn řzrcadí skute nost. Tento řst řsko en nostíř souvisí s tím, co o parodii
říká Osolsob : řN kdy vede ke korekci í vy azení celého typu nedob e konstruovaných
zpráv, jindy v-ak k zafixování karikatury, která za ne platí jako normál, ne-li dokonce
jako norma.ř ⁸⁶ V rámci historie literárních řánr m řeme tedy parodii p í knout í funk-
ci *normativní*.

⁸² BACHTIN 1980, s. 199.

⁸³ DENTITH 2000, s. 74.

⁸⁴ MOCNÁ 2004, s. 441.

⁸⁵ V orig.: řone-sided seriousness. ř DENTITH 2000, s. 76.

⁸⁶ OSOLSOB 2007, s. 65.

6) ARGUMENTATIVNÍ

Přestože na základě studia teoretických zdrojů jsme vylenili pět výše uvedených funkcí parodie, rozbor Huxleyho využívaní tohoto postupu nás přivedl k funkci *–esté*. Mnoho parodism odhalených v jeho románech alespoň z části sice spadá do funkce *komické, konfrontační* i *relativizační*, avšak zdá se, že hlavní princip tkví jinde a souvisí s Huxleyho vkládáním esejistických prvků do svých románů. Parodované výroky jsou u Huxleyho často součástí úvah, mají za úkol uvést i vysvětlit nějakou myšlenku a myšlenku a myšlenku tedy mají funkci *argumentativní*, případně *ornamentální*. Typické je pro něj postavit parodickou promluvu na začátku odstavce a odvíjet od ní další úvahy:

(6)

Familiarity breeds indifference.⁸⁷ We have seen too much pure, bright colour at Woolworths to find it intrinsically transporting. And here we may note that, by its amazing capacity to give us too much of the best things, modern technology has tended to devalue the traditional vision-inducing materials. (HH 94)

V takovémto případě parodie dokazuje intelekt autora, který pomocí parodie posílí svůj argument. Čtenář navíc rozpozná známou předlohu, ocitá se na známém půdorysu a díky parodií dosahenému paralelismu i kontrastu autorovu myšlenku snáze pochopí. Od faktu, že takto používá Huxley parodii nejastěji, se čtenář nepochybně budou odvíjet výsledky naší analýzy.

2.3 Parodie jako mezitextový vztah

Nahlížíme-li na parodii jako na vztah, a to jednostranný mezitextový vztah, jde především o vztah *produktivní*, který funguje na bázi kritického odstupu a přítomnosti od minulosti.⁸⁸ Jednostrannost vztahu vypovídá o závislosti parodujícího textu na textu parodovaném, protože je možno parodii vnímat coby parazita, který ovšem svého hostitele pouze není i proto naopak mu může prospět a pomoci k jeho nápravě i zachování⁸⁹ a stává se tak z části symbiontem. Právě v souvislosti s touto závislostí parodie na svojí

⁸⁷ Parodie na přísloví *familiarity breeds contempt*. Pro srovnání uvádím, jak s tímto příslovím naložil James Joyce ve svých *Finnegans Wake*: *šthe feminiarity which breathes content*. Ó JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Wordsworth, 2012, IV 1, s. 606.

⁸⁸ DENTITH 2000, s. 157.

⁸⁹ DENTITH 2000, s. 189.

přesněji Osolsob popisuje jako model díla 1:1, tedy jeho náhražku, jako dílo nepravé a umělé,⁹⁰ které však rozhodně nemusí být šnepravě v negativním slova smyslu.

Parodii nelze upřít silnou implicitní existenci pretextu v textu navazujícím, ale samotná tato existence není tak důležitá jako vztah parodického textu k pretextu, vztah, který je součástí významové výstavby tohoto textu.⁹¹ Je-li zde o mezitextovém vztahu, o mezitextovém navazování, musíme se na okamžik zastavit u pojmu šintertextualita nebo též šintertextovost. Homolá tvrdí, že chceme-li intertextovost vnímat jako nástroj interpretace a ne jako pouhý teoretický konstrukt, musíme popsat její jednotlivé typy nebo ji po vzoru Genetta chápat jako jeden z typů mezitextových vztahů a určit její místo mezi typy ostatními.⁹² V Genettově pojetí ovšem parodie nepatří do oblasti šintertextovosti, nýbrž šhypertextovosti, a tyto oba pojmy spadají spolu s dalšími pod zastávající pojem štranstextovost.⁹³ Hypertextovost je podle Genetta jakýkoli vztah spojující text B (tzv. šhypertext) s dřívějším textem A (šhypotext), na němž je naroubován jinak než jako komentář.⁹⁴ Mezi hypertextové postupy pak zahrnuje mimo parodii i pasti-, travestii, směšnouhrdinský flánr a další. Jeho gros tkví ve využití příkladů z mnoha různých konkrétních textů, na jejichž základě vytváří dosti pestré typologii. Čím je však více typů, tím více je nejasných hranic mezi nimi a dochází k nejednomu překryvu.

Při pohledu na parodii bychom na hypertextový, resp. intertextový jev je tu tedy dále problém s hierarchizací pojmů jako pasti-, travestie, burleska a podobně. Máme stavět parodii s nimi na rovnici, nebo lze některé z nich považovat za konkrétní travestii a burlesku, případně flánr směšnouhrdinský považovat jako její subtypy? Vzhledem k tomu, že travestie, burleska a směšnouhrdinský flánr, které spadají při širším pojetí parodie do jejího *obecného* typu, jsou dnes již historickými literárními útvary, nebudeme se zde jimi podrobněji zabývat. Naopak v postmoderně dochází k rozkvětu pastie, jejíž odlišnosti od postupu parodického nám za zmínku stojí.

Hlavní rozdíl bude patrně spočívat v evaluativnosti obou technik. Zatímco parodie je spíše kritická a vysmívá se, pastie implikuje poctu. Prostřednictvím pastie můžeme vzniknout koláři víceméně neutrálního rázu, která získá výraznější charakter pocty až při interpretaci tenátem.

⁹⁰ OSOLSOB 2007, s. 64.

⁹¹ HOMOLÁ 1996, s. 47.

⁹² HOMOLÁ 1996, s. 19.

⁹³ HOMOLÁ 1996, s. 20.

⁹⁴ GENETTE 1997, s. 5.

Pasti– se na rozdíl od parodie nesnaží zdraznit, jak se od své předlohy *odli–uje*, ale jak se jí *podobá*.⁹⁵ Parodie je vždy transformační (minimálně po sémantické stránce), pasti– imitativní. Z tohoto pohledu se pasti– blíží *obecnému* typu parodie, který je proto Genettem označován nikoli za typ parodie, ale za šatirický pasti– nebo za *karikaturu*.⁹⁶ Pasti– bez předlohy je pak neutrální, tudíž z podstaty povrchní a ve stejném řádku setrvávající postup, který na rozdíl od parodie nikdy nemůže být důmyslnou zbraní, ale spíše zrušeným podlézáním. Vyplývá to i z tvrzení Hutcheonové, že šparodie se má k pasti– podobně, jako je nický tropus ke klišé.⁹⁷ Ve vztahu parodie– pasti– bychom tedy mohli považovat právě parodii za toho silnějšího: Genette potvrzuje, že pasti– se může stát prostředkem parodie,⁹⁸ zatímco opačnou situaci si nelze dost dobře představit.

2.4 Parodie coby řádek?

Když jsme se ptali, že parodie zastává mimo jiné i funkci řádkotvornou, logicky vyvstává otázka, zdali ona sama může být označena za řádek.

Pojetí parodie jsou natolik roznorodá, že si mnohé jejich aspekty navzájem zcela zásadně odporují. Za příklad si můžeme uvést, jak rozdíl se dá předstoupovat ke srovnání parodie a předkladu coby literárních disciplín: kupříkladu Brissetová považuje předklad a parodii za dvě z podstaty vzájemně se vylučující operace,⁹⁹ zatímco již zmíněvaný Drábek je chápe tak jako synonyma (každý předklad, ať je jakýkoli, je podle něj parodií výchozího textu), jelikož parodii pojímá jako šteoreticky nejvhodnější popis předkladu.¹⁰⁰ Podle toho by pak předklad parodie byl vlastně parodie na druhou, což odporuje tvrzení, že parodie je metaumění a tedy je dále neparodovatelná.¹⁰¹ Touto odbočkou se dostáváme k Hatimovi, který nejen parodii, ale i předklad považuje za řádky, a je již vedlejší, že jednomu předkladu přidává dvojí význam a druhému švlátní status.¹⁰²

Faktem je, že literární vědci parodii často chápali jako řádek a jejich díla jsou toho důkazem.¹⁰³ Důvod, který je k tomu vedl, jsou pochopitelné: u děl zalíbených na imi-

⁹⁵ HUTCHEON 2000, s. 33.

⁹⁶ GENETTE 1997, s. 25.

⁹⁷ V orig.: *šParody is to pastiche, perhaps, as rhetorical trope is to cliché.* HUTCHEON 2000, s. 38.

⁹⁸ GENETTE 1997, s. 124.

⁹⁹ BRISSET, 1988, s. 94.

¹⁰⁰ DRÁBEK 2012, s. 18.

¹⁰¹ OSOLSOB 2007, s. 44.

¹⁰² HATIM 2004, s. 194.

¹⁰³ PETR 1987, s. 11.

taci stylu, která tedy spadají do *obecného* druhu parodie (zde se objevuje švýhodaň Genettova pojetí, který flánrovost parodie e-ít nemusí; co je oznaováno za šparodii flánru on nazývá šsatirickou imitací¹⁰⁴), je parodický postup vyuffit v takové mí e, fle jej lze považovat za základní stavební prvek t chto d l, který mezi nimi tvo í pojítko. Vztah mezi nimi je horizontální, zatímco vztah k parodované p edloze je vertikální.

Proti tomu lze vznést námitku, fle šparodie nem fle být definována souborem konkrétních vlastností (nap íklad morfologických), nebo její vlastnosti jsou zárove vlastnostmi parodovaného díla, tj. útvaru jiné flánrové kategorie¹⁰⁵ a fle šspole ným rysem, který spojuje jednotlivé parodie, je jen jejich funkce¹⁰⁶ a ne tedy forma, která bývá pro flánry ur ující. Zde je dobré zamyslet se nad výhodností ryze funk ního pojetí parodie, nebo z hlediska funkce nijak nezáleffí na n jaké šflánrovosti¹⁰⁷; a parodii popí-eme jakkoli, na jejím ú inku to nic nezm ní. Na-ím zám rem v-ak není rezignovat na tento problém. O pravé povaze parodie a jejím propojení s oblastí flánru lze íci, fle jde o šsvěbytný literární postup, který v literárním procesu p íspívá k prom nám flánrového v domí¹⁰⁷. Parodii tedy m fleme vnímat bu jako literární postup, nebo jako literární dílo *zalofené* na tomto postupu. A vzhledem k dlouhé a prom nlivé historii pojmu lze p edpokládat, fle výroky typu šparodie pat í k nejstar-ím literárním flánr m¹⁰⁸ jsou namí eny na burlesku í travestii, ohledn jejichflánrovosti vládne v t-í shoda.

I fakt, fle parodii nalezneme nejen v literatu e, ale i v hudb , výtvarném um ní, architektu e í filmu, sv d í o tom, fle jde o postup, který je mimoflánrový í nadflánrový, fle parodie je jakási erví díra, která nám umofl uje pohyb mezi jednotlivými flánry a styly, jejich propojování, jejich zkreslující zrcadlení a zm nu perspektivy.

2.5 Co parodovat a pro

Na záv r této kapitoly bychom se zmínili o zajímavé otázce *parodováníhodnosti*: pro si n které texty zaslouffí být parodovány a jiné ne? Z tohoto hlediska se snad parodie m fle jevit i jako pocta, jaké se každému dílu nedostane. Významným prvkem spojujícím v t-inu parodovaných d l bude patrn jejich p íli-ná flánrovost a z ní pramenící nadm rná váffnost (a nedostatek nadhledu, kterým by se práv kvalitní parodie m la vyzna ovat) a také jejich popularita.¹⁰⁹ Jakákoli dogmatická, jednostranná í p epjat

¹⁰⁴ GENETTE 1997, s. 84.

¹⁰⁵ PETR 1987, s. 11.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ PETR 1987, s. 14.

¹⁰⁸ MOCNÁ 2004, s. 442.

¹⁰⁹ Van STADEN 2011, s. 26.

sentimentální tvrzení jsou snadno napadnutelná a často se tak stávají kořistí parodie. Součástí každé aktuální špopkultury však nejsou zdaleka pouze umělecká díla, ale i životní styl dané doby. Je logické, že parodista jednadvacátého století se spíše neohlížel na starořecké bukolické básně zaměřené na televizní reklamy, chatovou komunikaci internetové generace nebo na dav valící se v sedm hodin ráno hypermarketem k regálům se zlevněnými výrobky.

Sice tu byla řeč o parodování přílišné jednostrannosti, válnosti a sentimentality, avšak pochopitelně dochází i k parodování díla, v nichž se takovéto prvky nevyskytují. A zde se od *parodováníhodnosti* dostáváme k *parodovatelnosti*. Obecně lze říci, že čím výraznější a originálnější je styl autora, tím snáze jej lze parodovat,¹¹⁰ a také čím více *parodováníhodných* elementů určité dílo obsahuje, tím je *parodovatelnější*. Tímto elementy mohou být konvenční a ustálené fráze, slavné výroky, slang, flargon a klíčové.¹¹¹

Tím, že se parodie vále na jiný, často proslulý text, se jí vějí být po inem vyfladující odvahu. Nevyužívá-li daný text jako prostředek ke kritice společnosti i světa, ale je-li cílem kritiky právě onen text, pak musí parodie, aby uspěla, nad svou předlohou švítit žitě, musí jí přemoci v její popularitě a zvláště pak v kvalitě. V tomto ohledu jsou ve výhodě díla parodující určitý styl i flánr a nikoli konkrétní text. Každý parodista tedy při své tvorbě neustále podstupuje riziko, že pokud svou obdivněsmělností, stane se terčem posměchu sám, a jeho tvoření je tedy vždy méně či více zdařilým komentářem a především také, jak tvrdí Osolsob, pokusem.¹¹² V následujících kapitolách se tedy zaměříme na pokusné králíky Aldouse Huxleyho o na jím vyprodukované parodie a jejich předkladové ekvivalenty.

¹¹⁰ Van O'CONNOR 1964, s. 243.

¹¹¹ DENTITH 2000, s. 5.

¹¹² OSOLSOB 2007, s. 65.

3 ALDOUS HUXLEY, SPISOVATEL

3.1 život a dílo

Aldous Leonard Huxley, autor satirických románů, básník, kritik a esejista, se narodil 26. července 1894 do ryze intelektuální, aristokratické rodiny. Byl vnukem biologa Thomase Henryho Huxleyho, jenž se přezdívalo šDarwin v buldoků a který mimo jiné přišel jako první s ideou agnosticizmu. Huxleyho matka pak byla neteří básníka a esejisty Matthewa Arnolda.

Huxleyho potkaly v mladém věku tři bolestné události, které do značné míry ovlivnily jeho další život a umleckou tvorbu: roku 1908 zemřela jeho matka Julia, o tři roky později kvůli zánětu očí rohovky téměř přišel o zrak a roku 1914 spáchal sebevraždu jeho bratr Trevenen. Všechny tyto události se objevují jako motivy v několika jeho dílech a spisovatelem se stal právě šdůležitý problém smrti, které mu znemožnily plánovanou dráhu lékaře. Naučil se Braillovo písmo a hodně etl, vystudoval anglickou literaturu na Oxfordu a stal se jedním z nejsestředěnějších anglických spisovatelů v době.

Již na Oxfordu se začal Huxley věnovat psaní poezie, především pod vlivem francouzského symbolismu a estetismu. Nejvíce jej ovlivnili Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue a Valéry. Vydal celkem čtyři básnické sbírky, z toho poslední roku 1931, ale všechna tato díla byla příliš konvenční a prostá jakýchkoli formálních experimentů na rozdíl od románů.

Během první světové války trávil většinu času na panství Garsington Manor, kde pobývala umlecká skupina Bloomsbury Group. Tam se potkal například s J. M. Murrym, díky kterému později získal práci v časopisu *Athenaeum*, s Bertrendem Russellem, Clivem Bellem, krátce s D. H. Lawrencem, s nímž o deset let později uzavřel pevné přátelství, a také se svou první manželkou Marií Nys, původem Belgičankou, s níž se oženil roku 1919.

Jako první prozaické útvary začal Huxley psát povídky a novely, kterých vydal asi šest sbírek (první byla sbírka *Limbo* roku 1920), z toho většinu ve dvacátých letech. Tato kratší díla nebyla tak satirická jako jeho romány, byla lyrická a psychologicky zpracovaná. Za zmínku stojí například povídka šGioconda Smileš ze sbírky *Mortal Coils* (1922), která vyšla i v českém a slovenském překladu a Huxley ji později přepracoval do divadelní hry. Avšak Huxleyho pokusy o divadelní hry a později o filmové scénáře byly vždy přinejlepším průměrné.

Intelektuální prostředí v Garsington Manor jej inspirovalo k prvním románům *Yellow Crome* (1921) a *Antic Hay* (1923). V nich se projevil jako sňřravý satirik, ironizoval a zesměšňoval vše, co se tvářelo příliš vážně, kritizoval vyprázdňené požitkářství vytržitě. Poválečnou společnost vykreslil jako beznadějný kolotoč utrpení a negace,¹¹³ v něm není místo pro katarzi a není žádná cesta ven. Hodně využíval elementů náhody, což ubírá na přijatelnosti mnohým situacím. Huxleyho coby romanopisce nejvíce ovlivnili T. L. Peacock, Norman Douglas, Dostojevskij, Proust, Gide, Cendrars i Stendhal.

Velkou část dvacátých let strávil Huxley v Itálii, kde také psal své romány, jejichž dějištěm byl však obvykle Londýn (výjimkou je román *Those Barren Leaves* z roku 1925, který se odehrává v Itálii). Roku 1926 se úzce spřátelil s D. H. Lawrencem, s nímž se navštěvovali až do Lawrencovy smrti v roce 1930. Huxley později připravil k vydání jeho korespondenci.

V románech a především v esejích Huxley dával najevo výbornou orientaci v široké škále vědních oborů v chemii, biologii, fyzice, medicíně, filozofii i psychologii. Ostatně esejistický a románový řlánr se pokoušel skloubit, což je problematické především u jeho pozdějších děl, kdy byl Huxley již mnohem více esejista než romanopisec a jeho poslední román *Ostrov* (1962) je tak po stránce idejí nesmírně přetížený. Jak jsme naznačili, s románovou formou na rozdíl od básní Huxley experimentoval, a když tak nikdy nešel pro experiment samotný. Například v románu *Point Counter Point* (1928; . *Kontrapunkt*, 1931) nenajdeme jednoho hlavního hrdinu. Postavy, zápletky ani chronologická struktura zde nejsou tak důležitě jako udržování rovnováhy mezi jednotlivými tématy, jako paralely a kontrasty mezi situacemi a věci.¹¹⁴ Chronologicky zcela nekoherentní (i přesto několik rovin mající) je pak níže podrobněji komentovaný román *Eyeless in Gaza* (1936; . *Raný slepotou*, 1936), který tak můžeme považovat za Huxleyho nejexperimentálnější dílo. Za zmínku zde je třeba i druhá polovina třetí kapitoly románu *Brave New World*, která je fragmentárního, kolářovitého charakteru.

Kromě básní, povídek, románů a esejí psal Huxley i cestopisnou prózu, ve které popisoval své cesty po Itálii (*Along the Road*, 1925), Asii (*Jesting Pilate*, 1926; . *Pilát v flet*, 1931) a Karibiku (*Beyond the Mexique Bay*, 1934). Když šlo o temy, co napsal roku

¹¹³ WOODCOCK, George. *Dawn and the Darkest Hour: A Study of Aldous Huxley*. New York: Viking Press, 1972, s. 60.

¹¹⁴ WOODCOCK 1972, s. 151.

1926, nemáme o vlivu těchto cest pochybovat: šovinistický člověk nemůže procestovat svět, aniž by se vrátil se stejnou filozofií života, jakou zastával předtím.¹¹⁵

Od roku 1932, kdy vyšel Huxleyho neznámý román *Brave New World* (1932; . *Konec civilizace*, 1933 a *Konec civilizace*, 1970), lze označit jeho díla za didaktická. Zde poprvé Huxley pouze nihilisticky nepopisuje společenskou a světovou situaci, ale prostřednictvím sci-fi prvku hledá k této situaci řešení a zároveň varuje před nevládnoucími směnami světa. Kritizuje víru v nepřetržitou technizovanost a nekonečný pokrok, vykresluje, jak by mohl vypadat svět bez umění a opravdových emocí. *Brave New World* se spolu se Zamjatinovým *My* (1924) a Orwellovým *1984* (1949) po řadí mezi tři základní díla, jež stanovila zásady pro všechny další texty dystopického žánru.¹¹⁶

Za hlavní zlom v Huxleyho smýšlení a potažmo i tvorbě můžeme označit polovinu třicátých let, kdy po období silných depresí dokončil svůj nejkomplexnější a psychologicky nejpestřejší román *Eyeless in Gaza*,¹¹⁷ ve kterém se obrací na víru v cosi vyššího, kterou se v předchozích dílech vysmíval. Na své nejautobiografičtější postavě Anthonyho Beavise v románu reflektuje svůj příklon k pacifismu a k mysticismu. Po knize *Eyeless in Gaza* již pro Huxleyho nikdy nebyla důležitá estetická stránka díla, jako spíše jeho morální poselství.¹¹⁸

V roce 1937 Huxley natrvalo přesehl do Kalifornie ve Spojených státech, a přestože na americké půdě prožil zbývajících 26 let svého života, nikdy nepřijal americké občanství. Jeho prvním šamerickým románem bylo předválečné *After Many a Summer* (1939; . *Po ad let*, 1946), silně satirická kniha o lidském strachu ze smrti a touze po nesmrtelnosti. Dílo však již rozhodně nedosahovalo kvalit předchozích románů a ve svých esejistických odbočkách bylo nepřesné. Z pozdějších Huxleyho beletristických děl kvalitativně vynikají jen dvě biografie, a to *Grey Eminence* (1941; . *Čedá eminence*, 1948), kniha o životních osudech francouzského kapucína Pèra Josepha, a *The Devils of Loudun* (1951) o několika případech posedlosti ďáblem v 17. století ve Francii. Z dalších nebeletristických pak vyniká *The Perennial Philosophy* (1945; . *V ná filozofie*, 2002), syntéza všech významných náboženství a filozofií, která za použití mnoha citátů poukazuje na totální tres těchto systémů.

¹¹⁵ V orig.: *A sensitive man cannot go round the world and come back with the same philosophy of life as the one he started with.* WOODCOCK 1972, s. 130.

¹¹⁶ *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London; New York: Routledge, 2008, s. 625.

¹¹⁷ WOODCOCK 1972, s. 20.

¹¹⁸ WOODCOCK 1972, s. 22.

Huxleyho vřdlycky z teoretického hlediska zajímaly halucinogenní látky (viz *soma* v knize *Brave New World*) a p emýřel o jejich vyuffití ve prosp řch spole nosti, avřak afl v padesřtých letech sám podstoupil n kolik experiment ř s meskalinem a LSD (100 mikrogram ř LSD poffil dokonce na smrtelné posteli). Na základ ř t chto záflitk napsal svř slavnř pojednřnř *The Doors of Perception* (1954) a *Heaven and Hell* (1956). Dřky nim se Huxley necht ř stal jednřm z guru ř generace hippies. Jeho ostatnř psychedelické spisy (eseje, dopisy, řřsti román ř) pak byly souborn ř vydřny v knize *Moksha* (1977; ř. *Mók-a*, 2002).

K problřm ř p elidn řnř, propagandy, konzumerismu, vymřvřnř mozku ř, vzd řlřvřnř a drog se komplexn ř vracř ve sbřrce navzřajem provřzanřch esejř *Brave New World Revisited* (1958), kde mimo jině zp řtn ř hodnotř vřvoj sv řta od vydřnř romřnu *Brave New World* a komentuje, jak se ve svřch vizřch mřřlil a v řem byl naopak p řilřnřm optimistou.

Po novelřch *Ape and Essence* (1948) a *The Genius and the Goddess* (1955), které v řeřtin ř nevyřly, Huxley napsal sv řj poslednř, nejoptimistit řjř (pomineme-li zřv řr) román *Island* (1962; ř. *Ostrov*, 2001). Tuto knihu lze ozna řit za utopickou, nikoli dystopickou, nebo ř Huxley se zde snařř vykreslit ideřlnř spole nost fungujřcř na ideovřch zřkladech p řejatřch ze zřpadnř i vřchodnř filozofie, spole nost, která je v ostrřm kontrastu s okolnř civilizacř lidř sm řujřcřch k barbarstvř, totalit ř a vymytřm mozku m. Huxley zde zavrřuje svř řbřdřnř nad smyslem a perspektivami lidskě spole nosti,¹¹⁹ p ři emfl na zřv řr nřm dřvř najevo, ře takovřto idyllickř spole nost je neudrřitelnř a odsouzenř k zřnřku.

Aldous Huxley zem řel 22. listopadu 1963, ve stejnř den, kdy byl zast řelen prezident J. F. Kennedy. Poslednřm dřřem, které Huxley napsal krřtce p řed smrtř, byla esej ř *Shakespeare and Religion*.

3.2 D řeffitě rysy Huxleyho autorského stylu

V třto podkapitole bychom se cht řli pokusit o charakteristiku Huxleyho autorského stylu, avřak namřsto snahy o dosřfennř komplexnosti v tomto sm řru nřm p řjde o vyty řennř n řkolika d řeffitřch rys ř, mezi nimřfl mř parodie svř oprřvřnř ř a smysluplně mřsto. Jednotlivě rysy budeme ilustrovat p řřklady z romřn ř, které jsou p ředm řtem nřřho

¹¹⁹ BOSCH, L. řAldous Huxley: utopista nebo vizionř řř In HUXLEY, Aldous. *Ostrov*. Praha: Ma řa, 2001, s. 313.

zkoumání. A pokud jde o parodii je pouze jedním z mnoha rysů Huxleyho autorského stylu, uvedeme ji ale v následující podkapitole, jelikož tvoří hlavní téma naší práce.

Výše zmíněné propojení románu s esejí předpokládá množství **úvah**, které Huxley do svých tzv. románů idejí (šnovel of ideas)¹²⁰ vkládá různými způsoby ať už jako oddělené deníkové zápisky nebo jako špendláku ve formě písmene i. Druhý způsob spojit do románu zapadá organicky a přirozeně, je-li interaktivní (např. rozhovor šdívocha Johna s Mustaphou Mondem v *Konci civilizace*). Nejde však pouze o úvahy filozofického rázu. Huxley předkládá zajímavé psychologické situace, v nichž postavy řeší velká morální dilemata (vztah mezi Anthonym a Brianem v *Ranný slepotou*) a skrze ně ukazuje na lidskou slabost. V tomto smyslu je Huxley značně otevřený a svým dílem přispívá k **detabuizaci** témat, jakými jsou myšlenky spojené se smrtí, masturbace, různé (i posmrtné) fyziologické procesy a intimní detaily, jako je holení podpaří. Huxley tak nikdy nešel daleko v takovém rozsahu jako jiní autoři, kteří byli v anglofonním světě zakazováni (Joyce, Lawrence, Henry Miller, později třeba Nabokov), avšak přesto lze říct, že k jistému uvolnění v postviktoriánské Anglii přispěl.

Postavy, které se vyskytují v Huxleyho románech, bývají opakující se **archetypální typy**.¹²¹ Jednou z postav bývá intelektuál zaobírající se abstraktním vzdáním, který stojí mimo skutečný život (Philip Quarles v *Kontrapunktu* i Anthony Beavis v *Ranný slepotou*) a reprezentuje tak samotného Huxleyho. Tento typ má svůj flenský doplněk, který představuje vášeň (Veronica Thwale v *Zastaví se čas* i Babs v *Ostrov*).

Častá je také dvojice zkušeného staršího muže a jeho špendlíka (pan Propter a Pete Boone v *Po ad let*). Satana reprezentují imorální nihilisté, z nichž nejvýraznější je Spandrell z *Kontrapunktu*.

V souvislosti s postavami se dostáváme k satirickým postupům u Huxleyho. Poměrně časté jsou například **vady řeči**, cizí přízvuky a prostě osobitě způsobem vyslovování a intonace. Asi nelze říct, že by tyto jevy sloužily k přímému zesměšnění postav autorem, spíše jde o jejich slabinu, díky které je mohou zesměšňovat postavy ostatní, jak se někdy děje. V Huxleyho románech nalezneme postavy, které koktají (Brian v *Ranný slepotou*), řekají (baron Cohen v *Kontrapunktu*), mají skotský, indický i německý přízvuk (doktor Pfeiffer v *Zastaví se čas*), přehánějí sykavky (Veronica Thwale v *Zastaví se čas*), říkají hravě šrů, mluví s rýmou (Burlap v *Kontrapunktu*) i mají přehnaně

¹²⁰ Tento druh literatury s filozofickým přesahem a obvykle podrufným dějem psali například A. Camus i H. Hesse, z české literatury pak Milan Kundera.

¹²¹ WOODCOCK 1972, s. 64.

šoxfordskouø výslovnost (šI ryahly must clyahr upø,¹²² íká Sidney Quarles v *Kontra-punktu*).

Jistou symboliku u Huxleyho ásto nesou **jména** postav, nejsou vřdy zcela náhodná. Oby ejn jde o narářky na známé osobnosti, literární postavy í díla, které mohou být h í kami bez v t-řho významu (nap . Lenina Crowne í Darwin Bonaparte v *Konci civilizace*) nebo mohou o postav p ímo vypovídat a k dané osobnosti ji p ípodob ovat, jak ekl sám Huxley o postavách svého románu *Po ad let* (tam je doktor Sigmund Obispo narářkou na Freuda a Virginia Maunciple na správce z Chaucerových *Canterbury Tales*).¹²³ Hravosti si Huxley dop ává í u zví ecích jmen ó nap íklad v *Kontra-punktu* je to psík Tøang, v románu *Zastaví se as* jsou to pes Foxy VIII. a kot jménem On gin.

Nezbytnou a výraznou sou ástí Huxleyho stylu je **ironie**, které dosahoval jak prost ednictvím p ímé e í postav, tak absurditou n kterých situací (v knize *Ran ný slepotou* vypadne z letadla pes a rozst íkne se na dvojici nahých milenc). Na vy—í rovin pak ironie dosahoval skrze dualitu mezi iny a úmysly, mezi o ekáváním a skute ností.¹²⁴ Sarkasmus a hyperbolické vyjad ování objevující se v dialozích v—ak mají v rejst íku vřdy jen n které postavy, které takový styl mluvy charakterizuje. Nap íklad v románu *Ran ný slepotou* je Brian, který moralizuje své kamarády, kdyřl v p esile —íkanují spolufřáka, takto zesm —n n Markem Staithesem:

(7)

šSermon by the Reverend Horse-Face!ø (EG 83)

šHele, ctihodná Ko šká Hlava nám bude d lat kázání!ø (RS 60)

Huxley ásto ironický í jinak zabarvený styl mluvy uvádí explicitním popiskem, viz následující p íklady:

(8)

a) VT: šAnd howø the invalid?ø he added in the parody of a bedside manner, smiling ironically. (PCP II 232)

¹²² HUXLEY, Aldous. *Point counter point*. Vol. 2. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1929, s. 70.

¹²³ FRASER, Raymond a WICKES, George. šAldous Huxley,ø (interview). In *The Art of Fiction* 24, 1960 (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.theparisreview.org/interviews/4698/the-art-of-fiction-no-24-aldous-huxley>>.

¹²⁴ WOODCOCK 1972, s. 67.

CT: šA co d lá pacient?ø zeptal se s ironickým úsm vem ó byla to parodie starostlivého o-et ujícího léka e. (K-CZ 420)

b) VT: šHow many goodly creatures are there here!ø The singing words mocked him derisively. (BNW 165)

CT: šJaké to mnořství u-lechtilých bytostí!ø Ta melodická slova se mu vysmívala. (KC 157)

c) VT: Susanø tone was playfully, but still reproachfully sarcastic. (TMS 271)

CT: Susanin tón byl sice hravý, ale p ece vy ítav pichlavý. (Z 289)

Huxley se své se t losti, o nířl jifl byla e , ve svých dílech nijak nerozpakoval vyuffívat a v dobrém slova smyslu z ní t flit. V eseřích je to samoz ejmostí a jak víme, Huxley eseřistické prvky v le oval i do svých román . Najdeme v nich zna né mnořství citací, aluzí a jiných **intertextualism** . Této povahy bývají tém vřlidy i tituly Huxleyho knih (*Brave New World* ó Shakespeare, *Bou e*; *Antic Hay* ó Marlowe, *Edward II*; *Eyeless in Gaza* ó Milton, *Samson Agonistes*; *After Many a Summer* ó Lord Tennyson, šTithonusø;í).

Huxley ásto odkazuje na bibli (šof such is the Kingdom of Heaven¹²⁵ coby zá-v re ná v ta románu *Point Counter Point*) a n kdy i na jiné nábořenské texty (*Book of Common Prayer*, duchovní písn). Z klasické anglické literatury nej ást ji cituje pocho-piteln Shakespeara ó jeho sonety a básn a p edev-ím hry (*Hamlet*, *Troilus a Cressida*, *Bou e*, *Othello*, *Romeo a Julie* a dal-í), p i emfl n které citace se opakují ve více kni-hách (nap . ša tale told by an idiotø z *Macbetha*). Hojn citovaní jsou také angli tí bás-níci Shelley, Keats, Wordsworth, Coleridge i Blake, v men-í mí e i Dryden, Meredith, Sidney, Browning, Henry King i Donne. Z francouzských básník jsou to pak Baude-laire, Rimbaud i Clément Marot. Dále Huxley odkazuje nap . k Miltonovi, Chaucerovi, Sternovi, Dickensovi, Samuelu Butlerovi, D. H. Lawrencovi, Dantemu, Voltairovi, mar-kýzi de Sadovi, Mussetovi, Dostojevskému, svému d dovi T. H. Huxleymu, Whitma-novi, Poeovi, Goethovi, Horatiovi i Lloydovi Georgovi. N kdy vystihuje charakter v cí p ídomkem odvozeným od autora i literární postavy (šRabelaisianø, šGargantuanø, šKiplingesqueø, šunPickwickianlyø).

Mnohé Huxleyho aluze a citace sm ůjí do oblasti filozofie (Aristoteles, Tomá-Akvinský, Spinoza, Nietzsche, Pascal, Marx, Lenin), mysticismu (Boehme, Eckhart,

¹²⁵ Bible, Matthew 19:14.

Svatá Terezie), vedy (Newton, Darwin), výtvarného umění (Rubens, El Greco, Tizian, Turner, Uccello; Huxley byl výborný kritik výtvarného umění), hudby (významnou roli má i v *Kontrapunktu* Beethoven v Smyčcový kvartet a moll), k historii, mytologii i k dobovým reáliím.

Některé citace bývají u Huxleyho cizojazyčné, tedy v původním znění, a i v souvislosti s tímto bych zmínil jeho **vícejazyčnost**, kterou vyvolává ve svých románech. Je to dáno jak vzděláním, tak cestami a změnou domova – o anglický text je prolomen citacemi a jinými promluvami v latině, francouzštině, španělštině, italštině, němčině a výjimečně i v jiných jazycích.

3.3 Užití parodie v Huxleyho románech

Dá se říct, že **parodie** je vlastně propojení, syntéza výše zmíněných rysů šironie a šintertextovosti, kdy se prostřednictvím změny i v této transformaci změny význam původního výroku a dojde k jeho transkontextualizaci. Najdeme u Huxleyho ale i parodie situace, kdy jedna postava napodobí a zesměšní postavu jinou:

(9)

VT: „Naughty!“ the child retorted and threw back his head with a little movement of anger and pride. Elinor, who had been looking at him, almost laughed aloud. That sudden lifting of the chin – why it was the parody of old Mr. Quarles’s gesture of superiority. (PCP II 44)

CT: „Oklivá!“ okl ji hořk a zlostně a pyšně trochu zaklonil hlavu. Elinor se v té chvíli naň ho dívala a div se nezasmála nahlas. To prudké zdvižení brady – to je právě parodie povýšeného gesta starého pana Quarlese. (K-CZ 266)

Jak jsme uvedli v poslední polovině seznamu v kapitole 2.2, u Huxleyho má parodie nejčastěji funkci *argumentativní* nebo také *ornamentální*, což souvisí s esejistickými rysy jeho románů. Parodie totiž má za úkol napomoci prosazení určité ideje svou efektivitou, které dosahuje tím, že se odvolává na obvykle známou skutečnost a zároveň se v ní vymezuje. Čtenář má tím pádem předloženou myšlenku okamžitě s ní srovnat, snáze ji pochopí a přijme. Meckier právě v souvislosti s Huxleym tvrdí, že šparodisté často rozebírají všeobecnosti pomocí pečlivě zvolených konkrétních ilustrací,¹²⁶ a a když

¹²⁶ V orig.: Parodists frequently disembowel generalities with carefully chosen specific illustrations. – MECKIER, Jerome. „A Neglected Huxley Preface: His Earliest Synopsis of Brave New World.“ In

přímo za šparodistu bychom asi Huxleyho neoznámili, i u něj mají parodismy často roli názorných příkladů. Zdá se tedy, jako by jeho využití parodie bylo někdy lehce akademického rázu a ufl to naznačuje, že Huxleyho satira (jejífl je parodie součástí) nebyla nikdy pouze destruktivního, nýbrfl i korektivního rázu, a to ve smyslu hledání a dokazování pravdy.¹²⁷ A by frekvence parodismů v Huxleyho románech není nijak závratná a ani neprevyšuje v tónu ostatních významných rysů, tvoří dleflitou součást jeho autorského stylu, které by si tená a především příkladatel mohl povímnout.

Twentieth Century Literature 25 (1), 1979, s. 3, (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <http://www.jstor.org/stable/441397>.

¹²⁷ WOODCOCK 1972, s. 63.

4 ANALÝZA PĚKLADU PARODIE V HUXLEYHO ROMÁNECH

V záv ru p edchozí kapitoly jsme si vysv tlili, jakou funkci Huxley ve svých dílech sv il parodii a do jaké míry ji využíval. Nyní kone n budeme moct p edložit systematicky ut ídné p íklady parodism z Huxleyho román a konfrontovat je s jejich eskými a slovenskými p eklady. Pokusíme se o hodnocení t chto p eklad jak z hlediska významového, tak z hlediska funk ního. Vzhledem k tomu, že nezanedbatelná ást p eklad je pon kud staršího data (30. a 40. léta 20. století), pochopitelný je výskyt zastaralých jazykových jednotek. Nám jde v ak o hodnocení zachování významu a funkce a v tomto ohledu nemusí být stá í p ekladu omezujícím prvkem. e ení p ekladu parodism je v mnoha p ípadech otázkou nápaditosti, která dozajista existovala jífl za první republiky, kdy vy-el eský p eklad ásti Joyceových *Finnegans Wake* (*Anna Livia Plurabella*, 1932), nápaditý natolik, že o více než edesát let pozd ji mohl vyjít znovu (Dauphin 1996).

V následujících dvou podkapitolách se budeme v novat teoretickému translatologickému p ístupu k problematice parodie (4.1) a také ustanovíme ur íté metodologické postupy (4.2) nezbytné pro t ídní konkrétních p íklad . Po ná rtu t chto teoreticko-metodologických základ se kone n dostaneme k analýze samotných parodism nalezených v Huxleyho románech a k hodnocení a kvalifikaci jejich p ekladových e ení.

4.1 Parodie a p eklad

Protože parodie operuje hned na n kolika rovinách, p ekladatel se p í jejím p evodu setkává s r znými typy problém . Nejl si p edstavíme ty hlavní, podíváme se na parodii z hlediska p ekladatelského procesu.

U parodie je zvlá-t d ležitě špochopení p edlohyō, o n mfl hovo í Levý,¹²⁸ a to hned zcela prvotní fáze, ve které p ekladatel parodii teprve rozpoznává. Nezdá í-li se tato první fáze, fládné dal-í fáze ani nenásledují, resp. následují s tím, že daná p ekladová jednotka je místo za parodismus považována za n co, ím není. Z hlediska této první fáze není parodie nic jiného, než za-ívrovaná aluze nebo citace, o jejífl rozpoznání jde.

V druhé fázi se p ekladatel snaží p íjít na to, jaký je význam dané parodie v textu, jaká je její funkce a jak je asi d ležitá. Vlastnostem a funkcím parodie jsme v novali podkapitolu 2.2, a práv ty hrají v této fázi roli ó jsou k p ekládané parodii p í azeny. Afl potom je mořné p ístoupit k p ekladu parodie jako takovému.

¹²⁸ LEVÝ, Ji í. *Um ní p ekladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012, s. 50.

Poté, co p ekladatel zváfil sémantické a funk ní vlastnosti parodie, zji– uje, do jaké míry bude mofné je p evést do cílového jazyka. A práv p i hledání tohoto e–ení m fle vyvstat ada r zných obtíflí. N které plynou ze systémových rozdíl mezi jazyky, kdy p edloha parodie bu nemá v cílovém jazyce ekvivalent, nebo jej má, ale ten není pouflitelný kv li transformaci, která v rámci parodie prob hla. P ekladatel se pak pouze snaflí rozpoznat, jakou ást parodie m fle zachovat a které její aspekty musí ob tovat. I Levý potvrzuje, fle jsou-li oba jazykové materiály nesoum ítelné, úplná významová shoda není mofná a m fle dojít k zúflení významu.¹²⁹ P evod parodie m fle být velmi obtíflný i z toho d vodu, fle parodie je výsledkem transformace specifických kulturních odkaz , tedy aluzí, citát , aforism , p ísloví, písní, íkanek, etnických vtíp a r zných kulturních stereotyp .¹³⁰ Na základ t chto v–ech faktor p ekladatel volí r zné p ekladatelské strategie, jako nap íklad substituci nebo n který z druh kulturní transpozice, a kv li nim asto nemá na výb r, tudífl musí pouflit bu jediné mofné e–ení, nebo e–ení kompromisní. Podle Knittlové jsou ztráty cílového textu nutné a u kulturn relevantních rys je pot eba ur ít si priority.¹³¹ Do zna né míry je ale p eklad parodie i otázkou kreativity a vynalézavosti p ekladatele (zvlá–t u n kterých typ parodie), tedy jeho osobních dispozic a kompetencí.

Co se tý e funkce a významu parodické výpov di, ty mohou být zachovány, p estofle její parodi nost se ztratí. Nap íklad paroduje-li autor citát, který je v cílovém jazyce zcela neznámý, ale jehofl význam není vázán na aluzivnost jako takovou, p ekladateli sta í jej p eloflit správn po jazykové stránce. P estofle tená pak daný výrok nebude vnímat jako parodii, jeho význam a funkci v textu bude schopen pochopit správn . Na druhou stranu m fle být parodi nost zachována, ale s ohledem na vý–e uvedené faktory bude její míra men–í nefl ve výchozím textu, a pak je mnohdy nevyhnutelné, fle p elofle–ná parodie nebude tená em správn dekódována.¹³² Op t podotýkáme, fle to nemusí naru–ít funkci výroku, zvlá–t v kontextu parodie u Huxleyho, která má asto funkci *argumentativní*.

Významným rysem parodie, který si je–t zaslouflí pozornost, je její *aluzivnost*. Práv to je vlastnost, která ji coby literární intertextovou disciplínu odli–uje od p eklad-

¹²⁹ LEVÝ 2012, s. 56.

¹³⁰ CHIARO, Delia, ed., HEISS, Christine, ed. a BUCARIA, Chiara, ed. *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008, s. 43.

¹³¹ KNITTLOVÁ 2010, s. 29.

¹³² Van STADEN 2011, s. 28.

du,¹³³ a koli i parodie je šdvojnásobná translativní operace.¹³⁴ Harvey parodii popisuje jako p ímou a pronikavou operaci, která je v zásad í intertextová a zasahuje do významu p vodního textu.¹³⁵ Práv aluzivnost parodie je aspekt, který a je p ekladatelem p even- den sebelépe, tená jej rozpoznat nemusí. Každá aluze, kterou tená nerozpozná, je pro n j hádankou,¹³⁶ jak pí-e Leppihalmová. A pro parodii totéfl platí o to víc, pon vadfl aluze je v ní vlastn za-ífrovaná. Leppihalmová dodává, fle tato šhádankovostě je ale málokdy hlavní *funkcí* aluze,¹³⁷ je to prost jen její vlastnost; obecn lze íct, fle funkcí aluzí je vná-et do textu zvlá-tní ú ínek í význam pomocí asociací a konotací, jeff vyvo- lávají.¹³⁸

Nejenfle se p eklad musí s intertextualismy (jako je parodie) vypo ádat, ale sám vlastn je intertextuálním jevem, jak tvrdí Scott, kdyfl adí p eklad na rozhraní kamsi mezi plagiát, citací, pastí-, parodii, imitací a adaptací.¹³⁹ Pro nás není vymezení této problematiky d leffité, av-ak zajímá nás z toho dvodu, fle se zabýváme *p ekladatelskou* analýzou parodie, tedy, fle ob disciplíny, jinými porovnávané, se snoubí v p edm tu na-í práce. Docházíme k záv ru, fle p ekladatel p i p ekladu parodie vlastn pracuje s dvojí p edlohou: s výchozím textem jako takovým a zároveň s pretextem p ekláda- ného textu. P ekladatel si namáhá mozek a zrak p ed touto dvojitou clonou a jeho srov- nání p ekladu a parodie je pro n j takové, fle p eklad je jeho povinností, zatímco parodie nikoliv. Parodie bývá ásto ni ena práv ve prosp ch p ekladu.

Na záv r se pozastavíme nad prvkem humoru, který je taktéfl d leffitou sou ástí parodie, jak si potvrdíme í na p íkladech z Huxleyho dí l. Jak pí-e Rutherford, komi - nost a humor jsou komplexn j-í odezvou na problémy v íivot něfl tragédie.¹⁴⁰ Av-ak í tady m fle nastat pro p ekladatele problém, nebo p estofle v jednom smyslu jsou legra- ce a vtíp univerzální záleffitostí, ve smyslu druhém jde o prvek podmín ěný specifi ností jednotlivých kultur.¹⁴¹ eská a britská kultura, jimífl se zde zabýváme, jsou ob kultura evropské, a co se humoru tý e, nebude zde p íli- mnoho rozdíl , alespo ne v námi uvád ěných p íkladech p ekladu parodism . Druhá v c je to, fle snaha o dosaflení vtípu

¹³³ BRISSET 1988, s. 94.

¹³⁴ BRISSET 1988, s. 103.

¹³⁵ HARVEY 2000, s. 456.

¹³⁶ LEPPihalME 1997, s. 33.

¹³⁷ LEPPihalME 1997, s. 34.

¹³⁸ LEPPihalME 1997, s. 34.

¹³⁹ SCOTT 2006, s. 115-6.

¹⁴⁰ RUTHERFORD, John. šTranslating Fun: *Don Quixote*.õ In Bassnett, Susan, ed., a Bush, Peter, ed. *The Translator as Writer*. London and New York: Continuum, 2006, s. 73.

¹⁴¹ Ibid.

m ře z hlediska systémových rozdíl mezi jazyky znamenat významové odchýlení se od výchozího textu. Souhlasíme s Rutherfordem, ře takové e-ení je správné, ře spí-e není sémantická p esnost je tu na místě shoda ve funkci, protoře šna vtipu záleží víc než na smyslu.¹⁴²

4.2 Typologie parodism na základ hypotextu

Oblastí ná-eho výzkumu jsou p eklady román *Point Counter Point*, *Brave New World*, *Eyeless in Gaza*, *After Many a Summer*, *Time Must Have a Stop* a *Island*. U prvních dvou zmín ných máme k dispozici český i slovenský p eklad, u románu *Eyeless in Gaza* existují dvě verze českého p ekladu od téře p ekladatelky a od ostatních máme jeden český p eklad. I v jiných, nebeletristických dílech Huxley parodismy využíval, jak vyplývá i z p íkladu 10, av-ak v mnohem men-í mí e, a zvlá- se jimi tedy zabývat nebudeme.

Empirická data v této kapitole byla získána p i etb zkoumaných díl, p i emfl jednotlivé parodismy byly identifikovány v n kterých p ípadech díky znalosti pretextu, v jiných zásluhou intuice a velmi ásto k tomu pomohl sám autor. Huxley totiž b fln nejprve uvede n jaký výrok (citaci, p ísloví i jiný intertextualismus) nebo alespo jméno autora onoho výroku¹⁴³ a vzáp tí na n j zareaguje jeho p etvo ením, tedy parodií, do podoby, jaká vyhovuje sm ru jeho úvah:

(10)

To parody the words of Winston Churchill, never have so many been manipulated so much by so few. (BR 34)

U Huxleyho nalezneme r zné typy parodism , z nichfl v t-ina je transforma ního rázu. Jde tedy spí-e o krat-í úseky, o nichfl mluví Genette,¹⁴⁴ které málokdy p esahují délku jedné v ty. Na tyto parodismy se tedy zam íme jednak z toho d vodu, ře jsou u Huxleyho nej ást j-í, ale také proto, ře p iná-ejí výrazn j-í a specifi t j-í problémy p i p ekladu než parodismy vzniklé jakofto imitace stylu. Ta v-ak do ná-eho pojetí parodie také spadá a my samoz ejm p edložíme i n kolik p íklad z této oblasti. S tímto souvi-

¹⁴² V orig.: šthe joke matters more than the meanings. ó RUTHERFORD 2006, s. 81.

¹⁴³ Huxley tedy hojn využívá signály (*markers*), a to signály explicitní (citace, aluze na autora) i implicitní (uvozovky ozna ující citát).

¹⁴⁴ GENETTE 1997, s. 17.

sí i tzv. mikro- a makroúroveň, o nichž hovoří Leppihalmová,¹⁴⁵ kdy makroúroveň parodie znamená, že dílo je jako celek parodií díla jiného (obvykle jde o parodii flánu). Tu u Huxleyho nenajdeme, a proto se zde zabýváme pouze parodií mikroúrovňovou, parodií operující na úsecích o omezeném rozsahu.

Parodii jsme již řadili do typů podle několika kritérií, avšak z hlediska překlady je nejvhodnější rozdělení na základě různých hypotéz.¹⁴⁶ Zčásti budeme vycházet z pěti druhů Abbého Salliera, které uvádí Genette: 1) změna jediného slova ve frázi, 2) změna jediného písmena ve slově (např. *veni vidi vixi*), 3) deformace povodního smyslu citace bez jakékoli textové modifikace a 4) vytvoření celého textu na základě jiného textu nebo jeho segmentu, přičemž k transkontextualizaci dojde přímou změnou jen určitého počtu slov. U těchto prvních čtyř typů dochází pouze k sémantické transformaci povodně změnou jednoho písmene, slova či více slov. Jako pátý typ pak je uvedeno vytvoření díla ve smyslu a stylu určitých autorů ševněvalné povodnosti (zde jde podle Genetta o již zmíněný šatirický pastiš).¹⁴⁷ Jak je vidět, Sallierovo řazení je kvantitativního rázu, nebo parodismy dělí podle míry zábrů parodie, podle rozsahu transformace. My vyřadíme jeho třetí a pátý typ, jež oba jsou u Huxleyho spíše okrajové. Naše ostatní typy budou sice založeny na změně jednoho či více slov, avšak budou se dělit podle typu předlohy (hypotextu). Přitomto řazení pak budeme vycházet pouze z parodismů identifikovaných v Huxleyho díle, a pokud přičteme literárním výzkumu bychom zjistili více typů.

V následujícím seznamu provedeme stručnou charakteristiku jednotlivých typů. Jde o prototypické povodnosti, podle nichž budou seřazeny a rozřazeny parodismy u rozboru Huxleyho románů:

- 1) Nejprve jím cílem parodie jsou u Huxleyho **citace** z literárních děl a aluze na ně, což je zcela pochopitelné s ohledem na jeho seřazení a předeví na jeho *argumentativní* vyřívání parodie, o kterém již byla řeč. U tohoto typu hraje z hlediska překlady velkou roli kulturní element. Z námi analyzovaných parodovaných citátů mají své povodnosti pouze ty biblické a pak také citáty ze Shakespeara. Všechny ostatní svou aluzivnost nutně ztratily, pokud nebyly komentovány v poznámce pod čarou (ne kdy u starších překlady) nebo označeny

¹⁴⁵ LEPPIHALME 1997, s. 40.

¹⁴⁶ SADRIAN 2010, s. 88.

¹⁴⁷ GENETTE 1997, s. 19.

uvozovkami tak, že si tená mohl obecnou aluzivnost alespo náznaem domyslet. Existence českého příkladu přílohy parodie ovšem je třeba její použitelnost i rozpoznatelnost pro tená e (např. je-li citace malého rozsahu nebo je-li méně známá v cílovém jazyce, což je zcela běžné). Huxley ale často přímo přílohu uvádí nebo na ni odkazuje, jak jsme si ukázali výše na příkladu 10, a příkladateli tím pádem stačí zachovat význam promluvy a neopomenout repetitivnost struktury.

- 2) Za Huxleyho oblíbený parodický cíl můžeme považovat **přířloví**. V rámci kategorizace bychom je sice po právu mohli zařadit do následujícího typu, avšak vzhledem k jejich poměrně vysoké frekvenci si zaslouží vlastní kapitulu. Jde o tenásky snadno rozpoznatelné parodismy, u kterých autor může mít značnou jistotu, že bude pochopen. Navíc, jak píše Genette, parodovat přířloví je pravděpodobně stejně starý a oblíbený žert jako přířloví sama,¹⁴⁸ a právě ona jsou typickým příkladem jednostranných i dogmatických tvrzení, která se stávají přirozenou a snadnou obětí parodie.¹⁴⁹ Jako důkaz jednostrannosti přířloví můžeme brát fakt, že lze nalézt velké množství dvojic přířloví, která si navzájem odporují, a tím je každé jejich užití vždy išt subjektivní a pragmaticky podmíněné.

Co se přířloví týče, jsou možnosti příkladatele odkázány na existenci i absenci jejich ekvivalentu v cílovém jazyce. Přířloví existuje velká spousta ve všech jazycích a určitý jejich podíl můžeme označit za mezinárodní, ale v anglickém jazyce je mnoho takových, která v češtině ekvivalent nemají. Příkladatel se pak snaží alespo o jazykovou a významovou správnost. Úinek na cílového tená e se bude od výchozí kultury nejspíše značně lišit.

- 3) Jako další typ uvádíme parodie na ustálená iili **idiomatická spojení**, na které a fráze konvenčně užitá, jejich původ je obvykle neznámý. Vzhledem k tomu, že přířloví by se dala zařadit i do této kategorie (jde o lidové *frazémy*), platí i pro tento typ to, co jsme řekli o nich. Navíc bychom zde zmínili problém, ke kterému můžeme dojít z důvodu systémových rozdílů mezi jazyky, kdy jedna fráze má svůj ekvivalent v druhém jazyce, avšak ten je z jazykového hlediska jinak vysta-

¹⁴⁸ GENETTE 1997, s. 33.

¹⁴⁹ GENETTE 1997, s. 35.

v n, stojí např. na jiném slovním druhu, má jiný počet slov a podobně. Právě z tohoto důvodu a v souvislosti s tím, že ustálené fráze, idiomy, vtipná lidová rčení a přísloví se překládají jako lexikální jednotka,¹⁵⁰ může dojít k situaci, kdy ekvivalent fráze sice máme, ale kvůli typu parodické transformace jej nemůžeme použít. Některé takových příkladů si v rámci analýzy uvedeme.

- 4) Zvláštním typem, který překladač může být, je parodie na **cizojazyčné citáty** a fráze. Do cílového jazyka se totiž obvykle nepřevádí, pouze se kopírují v originálním znění. Jen u starších překladů jsou někdy vysvětleny v poznámce pod čarou. U Huxleyho se téměř výhradně jedná o parodie na latinské citáty a fráze, jimiž obvykle dokládá úvahy o postavách a dává tak najevo její vzdělanost. Vzhledem k tomu, že latina je bývalá *lingua franca*, tenáská recepce těchto parodií by se měla ve výchozím i cílovém jazyce podobat.
- 5) V několika případech Huxley použil ve svých dílech parodii na **písňové texty** a lidové povídky a říkanky, což je element ježtívě spjatý s výchozí kulturou, než tomu bylo u překladů z východů. Navíc zde velkou roli hraje časový faktor; hudební přemysl se rychle vyvíjí a kdysi populární písně nám už dnes jen zřídka znějí. V Huxleyho románech nenajdeme případ, kde by parodoval píseň, která má své české znění. Překladač si může pomoci třeba vnitřní vysvětlivkou nebo alespoň zachovat rýmovanou strukturu písňového textu, o něm-li ovšem parodována dostatečně dlouhá pasáž.
- 6) Jde-li o to, že parodie musí být dosáhnout i u **přímé citace**, tedy bez jakékoli lexikální transformace. U psaného textu se jí dá docílit pomocí adekvátně popsaného situačního kontextu nebo pomocí kurzívy a jiných neverbálních prostředků. Dojde tak jen k sémantickému posunu a slova předlohy zstanou zachována. Platí zde vtipná výše uvedených postehů, ovšem s tím, že v tomto případě jde vlastně o překlad přímé a nikoli transformované citace i aluze. U Huxleyho jde však o velmi málo rozšířený typ (navíc jeho identifikace se do značné míry odvíjí od naší interpretace).

¹⁵⁰ LEVÝ 2012, s. 118.

- 7) Patrně sporná je kategorie **slovních hřívek**. My ji do našeho seznamu zahrnujeme z toho důvodu, že u námi identifikovaných hřívek dochází k lexikálně-sémantické transformaci a výsledek tak můžeme vnímat jako neologismus, který je parodií na jiné slovo či sousloví. Jde o hravou parodii, která může mít ale nezanedbatelný tematický význam, což viz novotvary v *Konci civilizace*. Právě u tohoto typu je nezbytná velká překladatelská invence a kreativita a je tím pádem z překladatelské perspektivy typem nejnárovnějším. Na příkladech uvidíme, jaká roznorodná a často značně extrémní řešení je možné v této oblasti volit.
- 8) U Huxleyho se v naší práci setkáme i s **autoparodií**, kterou Osolsob uvádí jako jeden z pragmatických druhů parodie.¹⁵¹ Autor paroduje vlastní promluvu, která se v daném díle objevuje coby pretext. Někdy jde i o parodii úryvku z ryze fiktivního díla, které předtím bylo šcitováno. Také tento typ ulehčuje překladateli práci, protože nemusí překlenovat hlubokou kulturní propast a tená ova znalost předlohy je nevyhnutelná.
- 9) Do předposledního, širokého typu můžeme zařadit parodii na **neliterární aluze** (tj. aluze na mimoliterární skutečnosti). U Huxleyho sem spadají aluze na různé kulturně-sociální fenomény i na geografické názvy, avšak opatrně jde o nepolitický, okrajový typ.
- 10) Posledním typem je jistě předpokládaná **imitace stylu**, při níž nejsou parodovány konkrétní texty. A nemusí jít v žádném případě o literární styl, nýbrž i o jazyk neumleckých textů, jakými jsou například reklamy, různé návody či recepty. V těchto případech se překladatel nemusí ohlížet na žádnou konkrétní předlohu parodie, avšak na druhou stranu musí konzistentně zachovat jeden určitý styl navzdory plochému textu, než tomu bylo u většiny předchozích typů.

Jak jsme viděli, u každého románu budou parodismy seřazeny právě podle tohoto seznamu, avšak typy nebudou číslovány, neboť v žádném z analyzovaných románů se

¹⁵¹ OSOLSOB 2007, s. 61.

nevyskytuje v–ech 10 typ . P íklady uvádíme pro p ehlednost v tabulce a v n kterých p ípadech podtrháváme v textu parodismus za ú elem snadn j–í orientace.

4.3 Point Counter Point (1928)

Point Counter Point, z éry dvacátých let nejzralej–í Huxleyho román, p elofila do e–tiny Jarmila Fastrová. P eklad vy–el ve dvou svazcích roku 1931 je–t pod názvem *Kontrapunkt fívota*. My jsme v–ak p i na–í analýze vycházeli z vydání z roku 1968 (jifl pouze *Kontrapunkt*). Slovenský p eklad, k n mufl zde taktéfl p íhlífíme, vy–el roku 1988 také pod názvem *Kontrapunkt* a jeho autory byli Jozef Olexa a Třrlota Barániková. U p vodního Huxleyho textu vycházíme z dvousvazkového vydání z roku 1929. V t–inu parodických promluv v tomto románu mají na sv domí Spandrell, Willie Weaver, Mark Rampion a Illidge.

A koli *Kontrapunkt* obsahuje zna né mnoflství citací z r zných, p eváfln básnických d l, málokteré citace zde Huxley paroduje. Uvádíme dva p íklady, oba jsou parodiemi na náboflenské texty, a to nikoli na Bibli, ale na texty úzce spjaté p ímo s anglickou kulturou. Ani hymnus, ani *The Book of Common Prayer*, ze kterých citace pocházejí, nemají oficiální p eklad v cílovém jazyce, na který by p ekladatelé mohli odkázat. U p íkladu 11 Huxley nazna il pomocí slovesa šmisquotedō parodi nost promluvy a eská p ekladatelka navíc zcela explicitn vysv tčila situaci v poznámce pod arou. Pro pretext v p íkladu 12 máme zaflitou frázi šzem zemi, popel popelu, prach prachuō, kterou v–ak reflektuje pouze slovenský p eklad.

íslo p íkladu	parodismus	p edloha (pretext/hypotext)	p eklad
(11)	šSolid joys and liquid pleasures none but Zionø children know,ō he misquoted and repeated his little cough of self-satisfaction. (PCP I 168-9)	šSolid joys and lasting treasure./None but Zionø children know.ō ¹⁵² ó záv re né ver–e duchovní písn Johna Newtona nazvané šGlorious Things of Thee Are Spokenō	šRyzí –t stí s plynným blahem zná jen díť Siónu!ō zkomolen ocitoval a znovu si samolib odká–lal. (K-CZ 136) šPravé – astie a tekuté rozko–e poznají iba dietky Siona,ō zacitoval nevhodne a opä samo úbo zaka–lal. (K-

¹⁵² NEWTON, John. šGlorious Things of Thee Are Spokenō [online]. [cit. 30. 4. 2015]. Dostupné z <http://www.hymnary.org/text/glorious_things_of_thee_are_spoken>.

			SK 146)
(12)	Dust-bin to dust-bin, dung to dung. (PCP II 283)	šEarth to earth, ashes to ashes, dust to dust. ¹⁵³ ó <i>The Book of Common Prayer</i>	Ke svinstvu pat í svinstvo, na hnoji-t hn j. (K-CZ 461) Svinstvo svinstvu, hnoj hnoju. (K-SK 484)

Na parodovaných p íslovích v *Kontrapunktu* si m fleme demonstrovat fakt, fle pokud máme eský ekvivalent p ísloví, který není šdoslovnýō a odpovídá spí- funk n a významov , nemusí nám být p i p ekladu transformovaného p ísloví nic platný. Pro p íklad 13 bychom t fiko mohli pouflít n jakou variaci na šnad je umírá posledníō, pro p íklad 14 nám zase nepom fle r ení špozď , ale p eceō. Doslovný p eklad na-t stí v daných kontextech funguje a smysl textu nám tlumo í adekvátn . V p íkladu 14 je navíc kontrastu dosafleno díky Huxleyho pouflití jak parodie, tak její p edlohy.

(13)	There's still room for hope. And <u>where</u> <u>there's hope there's</u> <u>disappointment.</u> (PCP I 103)	While there's life there's hope.	Je-t je možno doufat. A <u>kde je nad je, tam je</u> <u>i zklamání.</u> (K-CZ 83) Vfďdy zostáva nádej. A <u>kde je nádej, tam je aj</u> <u>sklamanie.</u> (K-SK 89)
(14)	šWell, better late than never. (í) But to tell you the truth, the proverb needs changing. <u>Better never</u> <u>than early.</u> ō (PCP II 204)	Better late than never.	šNo rad-i pozď nefl v bec nikdy. (í) Ale to r ení by se vlastn m lo zm nit. <u>Rad-i</u> <u>v bec nikdy nefl moc</u> <u>brzo.</u> ō (K-CZ 398) šRad-ej nesoro ako nikdy. (í) Aby som pravdu povedal, to príslovie by sa malo zmeni . <u>Rad-ej nikdy</u> <u>ako ve mi skoro.</u> ō (K- SK 420)

Pro p eklad fráze, která poslouffila coby p edloha parodiím v následujících p íkladech, máme zafitý ekvivalent šum ní pro um níō, který ctí p eklady v p íkladu 16. S pon kud krajním e-ením p i-li sloven-tí p ekladatelé v p íkladu 15, kdyfl celou frázi vynechali (tzv. štranslation by omissionō), cofl zrovna v tomto p ípad povaflujeme za bezd vodné a nepochopitelné s ohledem na n které dal-í p íklady, v nichfl práv tito p ekladatelé dokazují, fle jsou schopni e-it i náro n j-í problémy.

¹⁵³ *The book of common prayer: 1662 version (includes appendices from the 1549 version and other commemorations)*. London: Campbell, 1999, s. 221.

(15)	Smashing for smashing's sake. (PCP I 177)	art for art's sake	Ni it a bo it, jen aby se bo ilo. (K-CZ 143) [vynecháno] (K-SK 153)
(16)	Dynamite for dynamite's sake. (PCP I 198)	art for art's sake	Dynamit pro dynamit. (K-CZ 160) (í) dynamit pre dynamit. (K-SK 172)

Práv *Kontrapunkt* je jedním z románů, kde se nachází slovní hříčky, které jsme vyhodnotili coby výsledky transformačního, tedy parodického postupu. *šMow-lawner* je parodií na výraz *šlawn-mower*, parodií ryze hravého typu. Nejde o nikterak složitý druh slovní hříčky, dokazuje elegantní překlad slovenský, zatímco v českém překladu bylo úplně vynecháno několik krátkých odstavců. Jde patrně o nejradikálnější možnost řešení, kdy se v cílovém textu zcela ztratí komický účinek této pasáže.

(17)	šMr. Stokes and Albert pulling the <u>mow-lawner</u> , ō Phil answered, without looking up from his paper. (í) šYou never get your compound words right, ō Miss Fulkes continued. šMow-lawner, hopgrasser, cracknutter ō it's sort of mental defect, like mirror-writing, I suppose. ō (PCP I 254)	šlawnmower ō seka ka, šgrasshopper ō kobylika, šnutcracker ō louská ek	[celá pasáž vynechána] (K-CZ 203) šPána Stokesa a Alberta, ako ahajú <u>strojný fla ek</u> , ō odvetil Phil, ani nezdvihnúc o i od papiera. (í) šNikdy si správne nezapamätá–zlofené slová, ō pokračovala sle na Fulkesová. šStrojný fla ek, <u>kobylika</u> , <u>pádovod</u> ō nazdávam sa, že je to akýsi duševný defekt, osi ako zrkadlové písmo. ō (K-SK 217-8)
------	---	--	--

Z románu vybíráme také jeden případ parodie na neliterární aluzi, konkrétně na šBrightovu nemoc.¹⁵⁴ Odpovídající je zde překlad doslovný a z hlediska recepce se snad můžeme jen ptát, do jaké míry je toto označení dané nemoci břitvé v cílové kultuře. Vzhledem k tomu, že Huxley o tom uvádí i předlohu parodie, je daný výraz pro tená e dohledatelný a i kdyby si nebyl jist, o jakou nemoc se vlastně jedná, argumentační a ornamentální funkce tohoto parodismu, který v románu vzejde z úst Marka Rampiona, bude splněna.

¹⁵⁴ Těfl zánět ledvin i nefritida.

(18)

VT: šIt's the disease of modern man. I call it Jesus's disease on the analogy of Bright's disease. Or rather Jesus's and Newton's disease; for the scientists are as much responsible as the Christians. So are the big business men, for that matter. It's Jesus's and Newton's and Henry Ford's disease.õ (PCP I 159)

CT1: šJe to nemoc moderních lidí. říkám tomu Jeffi-ova nemoc, podle Brightovy nemoci. Nebo spí- nemoc Jeffi-ova a Newtonova, protože u enci jsou za to stejn zodpov dní jako k es anství. A ostatn í velkopodnikatelé. Je to nemoc Jeffi-ova a Newtonova a Henryho Forda.õ (K-CZ 128)

CT2: šJe to choroba moderného loveka. Ja to nazývám Jeffi-ovou chorobou, analogicky s Brightovou chorobou. Alebo skôr Jeffi-ovou a Newtonovou chorobou; lebo vedci sú za u aspo takí zodpovední ako kres ania. A rovnako aj podnikatelia. Je to choroba Jeffi-ova, Newtonova a Henryho Forda.õ (K-SK 138)

Jako poslední p edkládáme jeden p íklad imitace stylu, kdy Huxley napodobuje nesmyslnou e -lence neboli šslovní salátõ. Zárove v-ak jde o parodii p edtím citovaného, moflná fiktivního textu. eský p eklad tentokrát pasáfl nevpustil, ale promluvu -lence zobecnil na šidiotské bláboleníõ, vyhnul se p ímé e i a výsledný produkt tím ochudil o potenciáln dosti komický moment. Naopak s vtípem a analogicky dle pre-textu se p ekladu zhostili Olexa s Baránikovou. Takový p eklad hodnotíme v daném kontextu jako ideální, správn j-í kup íkladu i nefl p eklad francouzský, který -lenou promluvu do písmene kopíruje dle Huxleyho originálu a je-t uvádí poznámku p ekladatele, fle jde o šsekvenci naprosto nesmyslných slabikõ.¹⁵⁵

(19)

VT: The physician had asked the patient to read aloud a paragraph from the statutes of Trinity College, Dublin. šIt shall be in the power of the College to examine or not examine every Licentiate previous to his admission to a fellowship, as they shall think fit.õ What the patient actually read was: šAn the bee-what in the tee-mother of the trothodoodoo, to majoram or that emidrate, eni eni krastrei, mestreit to ketra totombreidei, to ra from treido as that kekritest.õ (PCP II 241)

¹⁵⁵ V orig.: C'est une succession de syllabes totalement dénuée de sens. ó HUXLEY, Aldous. *Contre-point*. Paris: Plon, 1961, s. 454.

CT1: Lékař toho pacienta požádal, aby nahlas přečetl paragraf stanov Trinity College v Dublinu. Školej má právo podrobit zkoušku i nikoliv každého absolventa, neřím mu udělí stipendium, podle toho, jak uzná za dobré. Ale pacient místo toho četl jen idiotské blábolení. (K-CZ 426-7)

CT2: Lékař požádal pacienta, aby mu přečetl paragraf stanov na Trinity College v Dublinu. Škola má právo vyskoušet nebo nevyskoušet každého ucházejícího a před přijatím do kolegia podle toho, jak uzná za vhodné. No pacient to přečetl takto: šUmbarara timbarara amala i kamala bimbararabombom rototo im ara každého kikimora, i si dondiridon paramara. (K-SK 449-450)

Závěrem bychom zhodnotili dva analyzované příklady takto: v případech, kdy se v cílovém jazyce nenabízí příslušný ekvivalent pro parodickou přílohu, nebo je nepoužitelný, se překladatelé snažili co nejlépe převést alespoň význam dané fráze i pasáže. Kontrastu mezi parodií a její přílohou bylo v několika případech dosaženo už proto, že Huxley často přílohu v textu explicitně uvádí. Pouze český překlad Jarmily Fastrové se v některých ohledech jeví jako značně neinvenční, když se uchyluje k něčemu, jako je zobecnění a zhuťování do obecného popisku, nebo v extrémním případě vynechání celé pasáže textu. To se v menší míře jednou stalo i u Olexy s Baránikovou, která jinak problémy vyřadující kreativitu řeší značně vynalézavě.

4.4 Brave New World (1932)

K analýze překladu Huxleyho románu *Brave New World* jsme využili český překlad Josefa Kostohryze a Stanislava Berounského s názvem *Konec civilizace* (1. vyd. 1970), a to jeho 4. vydání z roku 2011, a také slovenský překlad Dušana Slobodníka *Prekrásny nový svet* (1970). Přihlédnuto bylo i k prvnímu českému překladu od Gerty Schiffové (*Konec civilizace*, 1933), na který však odkazujeme pouze v relevantních případech a o něm nepovažujeme-li jeho něčím za zdařilejší než něčím překlad pozdějších. Z níže uvedených důvodů se na analýzu tohoto románu liší od analýz dle ostatních.

Z hlediska využití parodických postupů má totiž *Konec civilizace* mezi všemi ostatními Huxleyho knihami zcela výsadní místo. Huxley původně plánoval, že *Konec civilizace* bude přílohou parodií na utopii *Men Like Gods*¹⁵⁶ (1923) od Herberta George Wellse, a přestože se kniha nakonec nestala z podstaty burleskním dílem, můžeme parodii považovat za jeden z jejích hlavních výstavbových prvků.

¹⁵⁶ český *Lidé jako bozi*, 1964.

Huxley nakonec p vodní parodický text do zna né míry p epracoval, p idal mu na serióznosti a pozd ji se jifl nikdy o fládnou jednostrannou parodii nepokusil. Záb r *Konce civilizace* je tedy –ir–í, satirizuje a paroduje my–lenky hned n kolika významných spisovatel , pr myslník a v dc (p edev–ím Forda, Wellse, Freuda, ale také I. P. Pavlova i J. B. Watsona) tím, fle lí í, jak by sv t mohl v budoucnosti vypadat, kdyby se vyvíjel v souladu s jejich teoriemi.¹⁵⁷ Huxley zde paroduje štéma víry ve v du a technický pokrok, jak si jej p edstavoval Wells, ¹⁵⁸ tedy jeho idealismus, ale v nejv t–í mí e román svou kritikou mí í trochu jinam. P estofle Huxley tém polovinu flivota strávil na americké p d , v p epracované, finální verzi románu vyjad uje pom rn silný strach z amerikanizace sv ta, ze sv ta ovládaného šfordovskou filozofií.¹⁵⁹ flivot v šbáje –ném novém sv t ě p ipomíná Fordovy továrny, je to iluzivní a sterilní sv t bez skute –ného utrpení,¹⁶⁰ ale také bez skute né radosti. Nejde ale pouze o varování p ed moflným sv tem budoucím, dílo je zárove satirou na sv t sou asný,¹⁶¹ je reakcí na aktuální společenské problémy podobn jako p edchozí Huxleyho romány. Jifl v *Kontrapunktu* pojmenoval nemoc moderního lov ka z ásti za šnemoc Henryho Forda, jak vidno z p íkladu 18. Je zajímavé, fle p estofle prvotní popud k napsání *Konce civilizace* byly pro Huxleyho ideje H. G. Wellse, samotný Wells se na rozdíl od Forda v románu mihne pouze jako vedlejší postava doktora Wellse. Jako protipól k odkaz m na Forda a spol. postavil Huxley v tomto intertextov bohatém díle Shakespeara, který zde p edstavuje ideál opravdového um ní a je z n j hojn citováno.

Jeden z hlavních parodických aspekt *Konce civilizace* vyskytující se na plo–e celého díla je aspekt nábofenský: namísto k es anského Boha je tu zt lesn ním bofskosti Henry Ford, jehofl knihu *My Life and Work* (1926) Huxley etl zprvu s nad–ením, pozd ji s roz arováním. Spolu s Fordem je tím pádem zbof–t n i konzumní zp sob flivota a pásová výroba na montáflní lince (tu lze vid t ve švýrob ě d tí v románu). Na Forda Huxley v *Konci civilizace* odkazuje vícekrát nefl na jakýkoli jiný kulturn specifický

¹⁵⁷ MECKIER 1979, s. 6.

¹⁵⁸ BOSCH 2001, s. 313.

¹⁵⁹ Viz MECKIER, Jerome. šAldous Huxleyš Americanization of the *Brave New World* Typescript.š In *Twentieth Century Literature* 48 (4), 2002, s. 427-460, (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/3176042>>.

¹⁶⁰ REAL, Willi. šAldous Huxleyš *Brave New World* as a Parody and Satire of Wells, Ford, Freud and Behaviourism in Advanced Foreign Language Teaching (FLT).š In *Aldous Huxley Annual*, vol. 8, 2009, s. 203, (cit. 25. b ezna 2015). Dostupné z <<http://opentextbc.ca/englishliterature/wp-content/uploads/sites/27/2014/06/WReal-BNW-as-satire-Ford-freud-watson-wellsaha8Real2.pdf>>.

¹⁶¹ WOODCOCK 1972, s. 177-8.

prvek. Jedna aluze se týká Fordova modelu T (šOur Fordø first T-modelø¹⁶²), který se objevuje i v parodii na název londýnské čtvrti Charing Cross (šCharing-T Towerø¹⁶³). Podle Forda je i p ejmenován šBig Benø na šBig Henryø.¹⁶⁴ Vrchní inspektor pro západní Evropu Mustafa Mond dokonce p ímo Forda zkrácen cituje: šD jiny jsou hambuk.ø¹⁶⁵ Doslovné zbofl-t ní Fordovo pak lze vid t ve v-ech frázích a slofených slovech, kde jeho jméno nahrazuje p vodní výraz šGodø i šLordø (v tomto p ípad jde dokonce o parodii dosafenou zm nou jediného písmene), nebo t eba v této parodické aluzi na Jeffí- v flivot:

(20)

VT: šwhile Our Ford was still on earthø (BNW 30)

CT: škdyfl je-t Ford Pán putoval po zemiø (KC2 20)

Nyní si ukáflme p eklady zmín ných šfordo-boflskýchø frází. V e-tin a sloven-tin síce podobnost slov šFordø a šLordø nelze zachovat (afl na p íklad 22), av-ak z kontextu význam frází vyplyne. V t-ina následujících p íklad jsou fráze natolik vflité (zvlá-t se jedná o p íklady 21, 25, 26, 31, 32 a 33) a v mnoha jazycích totoflné, fl e p ekladatelé k jejich adekvátnímu e-ení nepot ebovali p íli-mnoho vynalézavosti a sta íla jim jen ryze mechanická vým na šBohaø za šFordaø. N kdy se p eklad mírn odchýlil od zavedeného ekvivalentu, kdy t eba slovenský p eklad v p íkladu 29 netvo í cílový parodismus podle moflného pretextu šbezboflnýø. N kdy v-ak p vodní frázi obohatili a p eklad špro flivého Fordaø v p íkladu 24 se tak zdá být idiomatict j-ím nefl jeho slovenský prot j-ek. Naopak v p íkladu 35 zní s ohledem na pretext p írozen jí p eklad Slobodník v, který p evádí frázi šby Fordø jako šFord je svedkomø. Jindy je v eském p ekladu coby explicitace pozdravu p ídaná p ímá e (p íklad 27) nebo je vyk í níkem zesílena expresivnost (p íklad 28). Jako zajímavost uvádíme pojetí sousloví šOur Fordø v p íkladu 23, které Schiffová p ekládá jako šsvatý Fordø a Kostohryz s Berounským vycházejí nikoli z šBohaø, nýbrfl z šKristus Pánaø (šFord Pánø), cofl význam slova šLordø pln umofl uje. Za pov-ímnutí také stojí p íklad 34, ve kterém roztomilou zdrobn linu šFordey!ø pouze nazna íla Schiffová svým šMilý Forde!ø, av-ak v tomto

¹⁶² HUXLEY 1967, s. 51.

¹⁶³ HUXLEY 1967, s. 56.

¹⁶⁴ HUXLEY 1967, s. 69.

¹⁶⁵ HUXLEY 2011, s. 28. V orig.: History is bunk. ø HUXLEY 1967, s. 38.

p ípad ideální možnosti e-tiny (máme na mysli zvolání šFordí ku!ø jako analogii k šBoffí ku!ø) nevyužil ani nov j-í eský p eklad.

Zvlá-tním p ípadem je p íklad 30, který odkazuje k citátu parodovanému v p íkladu 36. Výk ik šFord in Flivver!ø zde má funkci klení, kterou nejlépe tlumo í nov j-í eský p eklad, zatímco slovenský p eklad, i kdyfl jako klení funguje, je zbyte n ochuzen o parodický prvek (a p ítom š ertaø by sta ilo nahradit šFordemø).

(21)	Oh, Ford! (BNW 34)	Oh, Lord!	Ó Forde! (KC2 24) Ach, Ford môj! (PNS 33)
(22)	His fordship Mustapha Mond! (BNW 38)	his lordship	Jeho Fordstvo Mustafa Mond! (KC2 28) Jeho Fordstvo Mustapha Mond! (PNS 37)
(23)	Our Ford ó or Our Freud,í (BNW 41)	Our Lord	Svatý Ford ó aneb svatý Freud,í (KC1 38) Ford Pán ó nebo Freud Pán,í (KC2 31) Ná-Ford ó alebo Ná-Freud,í (PNS 41)
(24)	Ford, how I hate them! (BNW 52)	Lord,í	Pro flivého Forda, jak já je nenávidím! (KC2 42) Ford, ako ich nenávidím! (PNS 54)
(25)	Thank Ford! (BNW 70)	Thank God!	Díky Fordu! (KC2 61) Chvalafordu,í (PNS 76)
(26)	šOh, for Fordø sake, be quiet!ø he shouted. (BNW 77)	For Godø sake!	šPro Forda, bu zticha!ø vyk íkl. (KC2 69) šAch, pre Forda, bu ticho!ø skríkol. (PNS 85)
(27)	without a word of comment or genial Ford-speed (BNW 81)	Godspeed	beze slova poznámky nebo s bodrým šTak jd te, s Pánem Fordem!ø (KC2 73) bez akejko vek poznámky í srde ného fliania, aby ho na ceste sprevádzal Ford (PNS 90)
(28)	Ford knows. (BNW 83)	God knows.	Ford ví! (KC2 74) Fordvie. (PNS 92)
(29)	by his unfordly example (BNW 121)	ungodly	svým bezfordným p íkladem (KC2 111)

			svojím nefordovským flivotom (PNS 138)
(30)	Ford in Flivver! (BNW 167)	God in heaven (viz p íklad (36))	Fordka! (KC1 184) U Fordova vozu! (KC2 159) Nech to ert berie! (PNS 195)
(31)	Ford help him! (BNW 168)	God help him!	Ford mu pomoz! (KC2 159) Nech mu Ford pomôfle! (PNS 196)
(32)	Ford be praised! (BNW 169)	God be praised!	Ford budifl pochválen! (KC2 160) bu Ford pochválený! (PNS 197)
(33)	Ford keep you! (BNW 170)	May God keep you!	Ford vás opatruj! (KC2 161) nech vás Ford ochra uje! (PNS 198)
(34)	Fordey! (BNW 193)	Lordy!	Milý Forde! (KC1 217) Forde Pane! (KC2 185) Ford! (PNS 228)
(35)	í and that, by Ford, was saying a good deal! (BNW 197)	By God!	í a to, u Forda, ufl n co znamená! (KC2 ó 189) í a to ufl, Ford je svedkom, nie o znamená. (PNS 233)

Ve zbytku analýzy *Konce civilizace* se jifl budeme ídit po adím typ parodism , které jsme uvedli v podkapitole 4.2.

Parodovanou citaci jsme v *Konci civilizace* odhalili pouze jednu. P edloha této parodie pochází z nejpopulárn j-í pasáfle z ver-ovaného dramatu Roberta Browninga *Pippa Passes* (1841), které nemá eský p eklad a v na-í kultu e jde tak o dílo prakticky neznámé. O popularit dvojver-í v anglofonním sv t vypovídá také fakt, fle bylo parodováno nejen Huxleym, ale i mnoha dal-ími autory. Z nífle p edlofených t í verzí p ekladu považujeme za nejadekvátn j-í p eklad Berounského a Kostohryze, kte í jediní p ímo Forda ozna ují za toho, kdo šspravuje tento sv t, ímfl implikují jeho bofskost. Na druhou stranu, pouze Slobodník ve svém p ekladu alespo vzdálen nazna uje intertextovou povahu této výpov di, kdyfl za editelovu promluvu p idává šdodal akoby vo ver-ochõ. Schiffová zachovala nábofsenský tón (špochválen bu õ) i lehce ironické, komické lad ní (šFord ve Fordceõ). P eváfln s ohledem na kulturní rozdíly tedy nemohly

být zachovány ve které aspekty parodie, především pak její aluzivnost, což je prokladatelé měli pomocí výše uvedených prostědek.

(36)	<p>šFordø in his flivver,ø murmured the D. H. C. šAllø well with the world.ø (BNW 45)</p>	<p>šGodø in his heaven,/Allø right with the world!ø¹⁶⁶ ó Robert Browning, <i>Pippa Passes</i></p>	<p>šPochválen bu Ford ve Fordce,ø mumlal D. H. C. šTo nejlep-í ze v-ech sv t .ø (KC1 43) šFord ovládá sv j v z,ø -eptal si . L. P. šJak vzorn spravuje tento sv t.ø (KC2 35) šChvála ve kému Fordovi,ø zahundral R. S. I. K. šJe dobre usporiadaný svet tento,ø dodal akoby vo ver-och. (PNS 46)</p>
------	---	--	--

Pro příklady 39 a 41 by bylo možné zařadit i do úvodní tabulky, nebo jediná transformace, skrze kterou bylo dosaženo jejich parodické podoby, je záměna slov šGodø za šFordø. Provod pro slovník v příkladu 39 je slovenský i druhý český proklad pomocí rýmu, což je v souvislosti s nepoužitelností českého ekvivalentu daného pro slovní (š istota je pro zdravíø) hodnotíme jako adekvátní počin. Starší český proklad pak zachovává parodickou podstatu, když pro etváší šbohabojnostø na šFordu-bojnostø, avšak ve své doslovnosti zbavuje výpovědi ducha pro slovní.

V příkladu 37 uvádíme jako součást parodismu i dodatečný vulgarismus, který značí funkci celé výpovědi. Tímto parodovaným pro slovíkem se hlavní antihrdina Bernard Marx v myšlenkách vysmívá plně vyuffňované metodě hypnopedie a především jejím tvůrcem. Protože neexistuje zde použitelný český ekvivalent tohoto pro slovní, je ztráta aluzivnosti a šalespoň jazyková správnost provedení pro slovní patrně nezbytná.

Rýmovaný prolofili Kostohryz s Berounským pro slovíkem v příkladu 38, zatímco Slobodník z ní učinil pouhou deklamaci. Naopak všechny tři prokladové řešení příkladu 40 sice dodržel rýmovanou povahu parodovaného pro slovní, avšak u každého z nich lze pozorovat drobný významový posun. Navíc fládný se nepokouší zachytit hovorovost výrazu šjim-jamsø.

(37)	<p>Sixty-two thousand four hundred repetitions make one</p>	<p>A thousand probabilities do not make one truth.</p>	<p>TMědesát dva tisíce ty i sta opakování vytváří jednu pravdu. Idioti!</p>
------	---	--	---

¹⁶⁶ BROWNING, Robert. *The poetical works of Robert Browning: complete from 1833 to 1868 and the shorter poems thereafter*. London: Oxford University Press, 1946, s. 171.

	truth. Idiots! (BNW 47)		(KC2 37) Tis desiatdvatisíc-tyris to opakovaní tvorí pravdu. Idioti! (PNS 49)
(38)	A gramme in time saves nine. (BNW 77)	A stitch in time saves nine.	Kdyfl v as p lku gramu sní-, dev t dal-ích u-et í-. (KC2 69) Tabletka v pravý as urobí zázrak. (PNS 85)
(39)	cleanliness is next to fordliness (BNW 92)	cleanliness is next to godliness	istota je stejn d leflitá jak Fordu-bojnost (KC1 99) kde istotu vidí-, tam je ti Ford nejbflífl (KC2 83) láska k Fordovi a istota, to je základ ná-ho flivota (PNS 103)
(40)	A doctor a day keeps the jim-jams away. (BNW 148)	An apple a day keeps the doctor away.	Léka v pravé dob a hned je po zlob . (KC1 163) Chodit v as k léka i ó r flí ky na tvá i. (KC2 139) Ke a choroba umára, treba vyh ada lekára. (PNS 171)
(41)	Ford helps those who help themselves. (BNW 168)	God helps those who help themselves.	P i i se a Ford ti pom fle. (KC2 160) Ford pomáha tým, o si sami pomáhajú. (PNS 196)

V *Konci civilizace* Huxley paroduje i pop vky a íkanky, tedy ver-e úzce spjaté s výchozí kulturou. Nezdá se, fle by se n který z p eklad pokou-el o parodii n jaké domácí písn í básn a násiln tak provád í tzv. škulturní transplantaci,¹⁶⁷ ale v-echny se drflí rýmované formy. U p íkladu 42 bychom vyzdvihli slovenský p eklad Slobodník v, který nejlépe vystihuje promiskuitní povahu spole nosti vykreslené v tomto románu, kdyfl explicitn zachovává slovo šorgieö. eské p eklady se na rozdíl od n j p i p ekladu šorgy-porgyö schovávají za nesmyslné rýmova ky. Jde v-ak spí-e o detail, nebo báse jako celek svou funkci plní. V p íkladu 43 se p eklady vcelku úsp -n snaflí o zachování d tského jazyka pop vku, cofl je tu zcela adekvátní.

¹⁶⁷ KNITTLOVÁ 2010, s. 28.

(42)	Orgy-porgy, Ford and fun./Kiss the girls and make them One./Boys at one with girls at peace;/Orgy-porgy gives release. (BNW 74)	šGeorgie Porgie, Puddin' and Pie./Kissed the girls and made them cry./When the boys came out to play/Georgie Porgie ran away.õ ¹⁶⁸ ó anglická d tská íkanka	áry-máry, Forde ná-/dívky líbej ó jednu má-/Ho-i, dívky v jednom víru,/ áry ó máry ó zdroj je míru. (KC1 78) He e pe e, Ford a -pás,/spoj se s dívkou hned naráz,/chlapci, dívky v roztoufění,/te dojdete uvoln ní. (KC2 65) Orgie-porgie, Fordov dar,/bozkaj diev a, s ou sa bav!/Chlap e, s devou vytvor pár,/orgie sú Fordov dar! (PNS 81)
(43)	šBye, Baby Banting, soon youøl need decanting.õ (BNW 102)	šBye Baby Bunting./Daddyø gone a-hunting,/í õ ¹⁶⁹ ó anglická ukolébavka	šPá, pá, malé embryátka, brzy bude-dekan átka.õ (KC2 92) šHojdaj sa, hojdaj sa tí-ko, dekantácia je blízkoõ (PNS 115)

Brave New World je plný výraz a frázi vyfladujících p ekladateľskou invenci, nalézají se v n m novotvary, které jsou v tomto typu d l ú elné a významonosné. Neologismy jen málokdy nenajdeme v dílech, která se odehrávají v budoucnosti, jde o vícemén povinné prvky sci-fi flánru. Jako p íklady t chto slovních h í ek uvádíme pouze ty, které jsou transformacemi jiných slov a tedy je lze ozna it za parodie.

V prvních t ech z nífle uvedených p íklad p edkládáme pom rn povedená p ekladová e-ení, p ekladatelé p i tvorb slofenin v t-inou postupovali analogicky dle originálu. Jistou šnadstandardníõ invenci nabízí v p íkladu 46 druhý eský p eklad, který štaxicopterõ p ekládá jako šaerotaxiõ, kde se sice ztrácí slovní základ šhelikoptéryõ, av-ak element létání je zachován a navíc jsme toho názoru, fle v cílovém jazyce zní tento ekvivalent lépe neff otrocky doslovná, a koli pln funk ní štaxikoptéraõ. Podobným výrazem je šsporticopterõ, který v p íkladu 48 oba nov j-í p eklady explicitn rozepisují ve dv slova, z nichff se p vodní slofenina skládá, zatímco Schiffová nabízí doslovný, lehce exotizující p evod.

¹⁶⁸ OPIE, Peter, ed. a OPIE, Iona Archibald, ed. *The Oxford Dictionary of nursery rhymes*. Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 185-6.

¹⁶⁹ OPIE 1997, s. 63.

U neologismu v příkladu 47 ani tak nevádí, že ze tří příkladů pouze ten od Kostohryze s Berounským zachovává všechny jeho významové složky (jde o kulturně značně specifický prvek, kde hraje roli i časová vzdálenost; příklad škombiněo je vyhovující). Fládný z příkladů však výraz nevynechal novotvarem, i když uznáváme, že například šzipokombiněo zní poněkud kostrbatě. Lze říct, že takovéto slofeniny nejsou v cílovém jazyce tak běžné jako ve výchozím a proto nezachování tohoto jednoho novotvaru nemusí být z hlediska celého díla fládná velká ztráta.

(44)	needle on the scent meter (BNW 86)		rušička parfémoměr (KC2 77) rušička [a] v ometru (PNS 96)
(45)	It was a trio for hyper-violin, super-cello, and oboe-surrogateí (BNW 134)	violin, (violon)cello, oboe	Trio pro hyperhusle, supercello a surogát hobojeí (KC2 124) Bolo to trio pre hyperhusle, supervioloncello a pseudohobojí (PNS 154)
(46)	taxicopter (BNW 136)	taxi + helicopter	taxikopter (KC1 149) aerotaxi (KC2 126) taxikoptéra (PNS 157)
(47)	zippicamiknicks (BNW 153)	zip + camiknickers ¹⁷⁰	kalhotky (KC1 169) kalhotková košile na zip (KC2 144) kombině (PNS 177)
(48)	sporticopter (BNW 167)	sport + helicopter	[sportkopter] (KC1 184) [sportovní helikoptéra] (KC2 159) [-portová helikoptéra] (PNS 195)

Svět vykreslený v *Konci civilizace* je velmi výrazně reprezentován mimo jiné i prostědnictvím hypnopedických úslolí, kterých je v knize nemalý počet. Jde o parodismy imitativního rázu, které tedy nejsou parodiemi konkrétních příslolí či hesel, ale svou výstavbou imitují styl takovýchto výroků. Ironie tohoto chytrofrází se projevuje zejména jejich mechanickým omíláním některými postavami, především pak Leninou Crowneovou, a jejich kumulací v jediném úseku (například ve fragmentární části této kapitoly).

¹⁷⁰ Dámská košilka spojená s kalhotkami nebo tělškalkalhotkové kombiněo.

P i tvorbu hypnopedických pr pov dí Huxley v t-inou vyufflival rým , lexikálního paralelismu a kontrastu. Zkoumané p eklady se snaží tyto prost edky zachovat a v takových p ípadech považujeme výsledek za pln funk ní (t eba p íklad 51), ale ne iní tak vfdy. Na to, fe jde o hesla, o n fl se v románu opírá celá spole nost, je n kdy p eklad p íli–kostrbatý a nevýrazný. Máme na mysli nap íklad druhý eský p eklad u p íklad 49 a 50, které ve funk nosti p ed í i p eklad star-í (v jednom p ípad je stru n j-í a tedy trefn jí, v druhém se po vzoru výchozího textu rýmuje), a také slovenský p eklad v p íkladech 54, 55 a 56, kde p ekladatel zcela zanedbal rýmovanou strukturu daných frází. Rým naopak p idává eský p eklad v p íkladu 53, ov-em za cenu významového posunu (z škubického centimetruõ u inil škubíkõ). Zachování rýmovanosti za cenu sémantické nejasnosti lze pozorovat u druhého eského p ekladu i v p íkladu 52.

íslo p íkladu	parodismus	p eklad
(49)	everyone belongs to everyone else (BNW 45)	v-ichni náleflí v-em (KC1 42) v-ichni si navzájem náleflíme (KC2 35) každý patří každému (PNS 46)
(50)	Governmentø an affair of sitting, not hitting. (BNW 49)	Parlamenty mají zasedati, ne se hádati. (KC1 48) V cí vlády je zasedat, nikoli mlátit. (KC2 39) Úlohou vlády je zasada , a nie napáda . (PNS 51)
(51)	Ending is better than mending. (BNW 49)	Rad-í zahazovat nefli opravovat. (KC2 39) Na o ich opravova , rad-ej zahadzova . (PNS 51)
(52)	The more stitches, the less riches. (BNW 49)	ím více -ití, tím hor-í bytí. (KC1 48) Kdyfl jehlou píchnu, vfdycky si vzdychnu. (KC2 39) Kto ve a ob-íva, bohatstvo sa mu vyhýba. (PNS 51)
(53)	One cubic centimetre cures ten gloomy sentiments. (BNW 53)	Jeden kubík sta í, kdyfl t m ra tla í. (KC2 43) Jeden kubický centimeter zaflenie desa chmúr. (PNS 55)
(54)	a gramme is better than a damn (BNW 53)	Jeden gram vzít je lep-í nefl klít! (KC2 44) tabletky je lep-ia nefl nadávky (PNS 56)
(55)	When the individual feels, the community reels. (BNW 80)	Kde cit jednotlivce klí í, tam se komunita ni í. (KC2 72) City jednotlivca idú na úkor

		spolo nosti. (PNS 89)
(56)	šWas and will make me ill,õ she quoted, šI can take a gramme and only am.õ (BNW 88)	šMinulost ó budoucnost, jak je to bídné, vezmi gram <i>somy</i> a bude v-e vlídné,õ p ed íkávala. (KC1 94) šMinulost, budoucnost, to je jen pro flalost,õ citovala. šSomy si p ec hle , a zbude jen šte ðõ (KC2 79) šMinulos a budúcnos nenahradia prítomnos ,õ odcitovala Lenina. šVezmem si tabletku a te-ím sa z toho, fle som.õ (PNS 98-9)

Nefl u iníme záv ry z na-í analýzy, p idáme je-t poznámku k p ekladu názvu díla. Z názvu románu *Brave New World* se stala natolik zafitá a roz-í ená fráze, která vřdy implikuje ironický tón, fle její p vodní aluzivnost se jifl prakticky vytratila.¹⁷¹ Z analyzovaných p eklad pouze Slobodník se svým *Prekrásnym novým svetom* zachovává ironické vyzn ní názvu *Brave New World*, které je navíc posíleno posm -n citovanou replikou z *Bou e* od Shakespeara, na nífl název odkazuje:

(57)

VT: šHow many goodly creatures are there here!õ The singing words mocked him derisively. šHow beauteous mankind is! O brave new world! õ (BNW 165)

CT: šJak ve a krásnych bytostí tu vidím!õ Spevavé slová mu zneli v duchu posme-ne. šJak nádherné je udstvo! Prekrásny nový svet! õ (PNS 193)

Této funkce název *Konec civilizace* nedosahuje. Navíc je zjevné, fle ho druhý es- ký p eklad p evzal ze star-í verze od Schiffové, anifl by celou v c znovu zváfil. B hem na-í analýzy jsme v bec nabyli dojmu, fle Kostohryz s Berounským ze star-ího p ekladu celkov vycházeli, nebo jsme objevili mnofství shod, k nimfl jen t flko mohlo dojít náhodou. Tímto se v-ak na-e práce nezabývá a p íklady tedy uvád t nebudeme.

Nyní ale jifl k samotnému hodnocení p ekladu parodism : u obou hlavních zkoumaných p eklad jsme objevili p ípady p ekladových e-ení, kdy p ekladatelé nep e- nesli adekvátn funkci výpov di, a to p edev-ím v p ípadech, kdy se soust edili spí-e na správný p evod významu nefl kup íkladu formy, která je u mnoha parodism v *Konci civilizace* d leffitá. Její dosaflení za cenu významových posun by tak nebylo chybou, jak p ekladatelé doloffili zase v jiných p ípadech, kdy nap íklad doдрfeli rýmovanou

¹⁷¹ LEPPihalme 1997, s. 52.

strukturu, kde byla tato struktura ú elná a d leflitá, a sémanticky se pon kud odchýlili. V tomto ohledu lze považovat za funk ní i mnohá e-ení prvního, p es 80 let starého p ekladu Gerty Schiffové.

Problematický byl p eklad p edev-ím u slovních h í ek (novotvar) a u p ípad imitace stylu (hypnopedická hesla), kdy Slobodník, ale i Berounský s Kostohryzem v n kolika p ípadech up ednostnili význam p ed funkcí, jak jsme ekli vý-e, a v jiných p í-i s nápaditými a funk ními e-eními. K ochuzení cílového textu tedy do-lo pouze v n kolika detailech a parodie v románu jako celku svou roli neztratila.

4.5 Eyeless in Gaza (1936)

V e-tin vy-el tento Huxleyho patrn nejvýznamn j-í román v p ekladu Jarmily Fastrové pod názvem *Ran ný slepotou*, a to poprvé roku 1936 a podruhé v p epracované verzi roku 1970. P eklad byl p epracován ve zna né mí e, tudífl budeme moct u n kterých p íklad ob verze porovnat. Pokud se p eklady shodují, uvádíme pouze verzi druhou. Totéfl i v p ípadech, kdy je první verze pro na-i analýzu irelevantní. Je-t nutno podotknout, fle v t-ina parodism v této knize vzejde od typického huxleyovského intelektuála Anthonyho Beavise, který je navíc Huxleyho nejautobiografi t j-í postavou. Huxley tak dokazuje nejen Anthonyho b itkost, ale i sv j vlastní nadhled. Dal-ími p -vodci n kolika parodických výrok jsou manipulátorka Mary Amberleyová a Anthonyho p ítel Mark Staithes.

Jako obvykle za neme parodovanými citáty. Z uvedených p íklad má pouze p íklad íslo 59 sv j eský ekvivalent, ov-em šthatō je tu myln p elořeno jako šfleō a nikoli jako škterýō (tak zní p vodní biblický význam), tudífl se aluzivnost zcela vytrácí. Nejspí-zde do-lo k nerozpoznání p edlohy, kterou navíc Huxley p ed samotnou parodií explicitn uvádí. To iní i v p íkladu 58, díky emufl vynikne kontrast mezi ob ma promluvami (parodií a její p edlohou). K vytu-ení aluzivnosti zde tená i pom flou i uvo-zovky, v nichfl se p edloha parodie nachází. Alespo ást parodické funkce je spln na.

(58)	šHonour has come backí ō But he failed to mention that stupidity had come back too. (í) Stupidity has come back, as a king ó no; as an	šHonour has come back, as a king, to earth.ō ¹⁷² ó Rupert Brooke, šThe Deadō	š est se zas vrátilaí ō Ale zapomn l se zmínit, fle se vrátila i blbost. (í) Ale blbost se také vrátila jako král ó ne, jako mocná , jako bořský Führer v-ech
------	---	---	--

¹⁷² BROOKE, Rupert. *1914 and other poems*. London: Penguin, 1999, s. 5.

	emperor, as a divine Führer of all the Aryans. (EG 91)		arije . (RS2 65)
(59)	I am that I am. I <i>om</i> that I <i>om</i> . The sacred word OM represents Him. (EG 134)	šI am that I am.ō ó <i>Bible</i> , Exodus 3:14 (šB h ekl Mojží-ovi: ŠISEM, KTERÝ JSEM.÷ō)	[J]sem, fle jsem. <i>Om, fle om</i> . Posvátné slovo OM p edstavuje Jeho. (RS2 93)

Z parodovaných p ísloví v románu *Ran ný slepotou* uvádíme dva p íklady. K p ísloví v p íkladu 60 eský ekvivalent nemáme. P ekladatelka ve své první verzi zvolila spí-e doslovný p eklad, díky emufl daná fráze m fle tená i jako p ísloví znít, zatímco v druhé verzi zvolila voln j-í, významov explicitn j-í p eklad. P íklad 61 ilustruje situaci, kdy v e-tin vhodný ekvivalent máme a p ekladatel jej p esto nevyuflije. Fastrová navíc v druhé verzi op t zvy-uje významovou explicitnost, ímfl je z ed na hutnost p vodního p ísloví a výrok ztrácí jakési fluidum moudrého r ení.

(60)	šA filthy mind,ō she added, šis a perpetual feast.ō (EG 379)	A contented mind is a perpetual feast.	šSprostá mysl jsou ustavi né hody.ō (RS1 271) šKdo má smysl pro svinstvo, ten si vřdycky náramn uflije!ō (RS2 260)
(61)	When the manø away, the bugs will play. (EG 576)	When the catø away, the mice will play.	Kdyfl je mufl nep ítomen, za nou -t nice ádit. (RS1 408) Jak -t nice v dí, fle se nemají koho bát, hned za nou ádit. (RS2 390)

Z parodovaných ustálených spojení a frází se pozastavme p edev-ím nad p íkladem 62, kde Huxley nejprve íní naráfkou na známé anglické r ení a následn ho paroduje. V e-tin fládný zde pouflitelný ekvivalent nemáme a aluzivnost promluvy se tak ztrácí, ale p ekladatelce se snad poda ilo zachovat významovou a funk ní stránku výpov dí, kdyfl v druhé verzi p ekladu danou frází zestrucila vým nou šsací láhveō za šdudlíkō. Podobný p ípad nastal u druhé p ekladové verze v p íkladu 63, kdy by se teoreticky dala pouflít fráze šd lat z komára velbloudaō. šD lá tragického velblouda z oby ejného milostného komáraō by v-ak zn lo nevítan sm -n a ztráta aluzivní stránky parodie v cílovém jazyce, k nífl dochází p i prakticky doslovném p ekladovém e-ení, je tedy podle nás adekvátní.

V příkladu 64 uvádíme další Huxleyho parodii fráze *art for art's sake*, jejíž česká ekvivalentní slovníková stránka vychází ze zafixovaného českého ekvivalentu *umění pro umění*.

(62)	šAnd what about you? Talk about pots and kettles! The feeding-bottle calling the diaper childish. (EG 401)	the pot calling the kettle black	šA co ty? Ty snad jsi dospělý? Je to, jako by ssací láhev říkala o plénkách, že jsou důstojné. (RS1 287) šTy budeš něco povídat! Ty snad jsi dospělý? To je jako by dudlík prohlásil o plínce, že je důstojná. (RS2 275)
(63)	(í); would think him absurd and ridiculous for making tragic mountains out of a simple amorous molehill. (EG 405)	making a mountain out of a molehill	(í); myslila by si, že je nemohutný a směšný, když dělá takové hrozné tragedie z obyčejné milostné zápletky. (RS1 290) (í); pomyslela by si o něm, že je směšný hlupák, že dělá tragickou velehoru z prachobyčejné milostné krtiny. (RS2 278)
(64)	šRevolution for revolution's sake, then? (EG 413)	art for art's sake	šTedy revoluce pro revoluci? (RS2 283)

V románu se nachází nemalé množství cizojazyčných citátů a také parodií na ně. Všechny zde uvedené příklady jsou latinského původu a pocházejí od Anthonyho Beavisea z jeho myšlenek a deníkových zápisků a poukazují tak na jeho intelektualitu a vzdělanost. Překladatelská stránka zde nelze hodnotit, neboť není vhodné neponechávat tyto promluvy ani příkladu zcela totožné. Proto také nechápeme, proč je v příkladu 66 zmíněn plurál *sumus* na *sum* a Anthonyem vyjádřená myšlenka tak zcela přechází o pointu.

(65)	<i>Condar intra MEUM latus!</i> (EG 139)	šCondar intra tuum latus (ó ver – z lat. verze duchovní písně šRock of Ages od A. M. Topladyho; lat. verzi,	<i>Condar intra meum latus!</i> (RS2 96)
------	--	---	--

		nazvanou šJesus, pro me perforatusõ, ¹⁷³ napsal W. E. Gladstone	
(66)	š <i>Cogito ergo sum</i> ,õ he read. šBut why not <i>caco ergo sum</i> ? <i>Eructo ergo sum</i> ? Or, escaping solipsism, why not <i>futuo ergo sumus</i> ? Ribald questions.õ (EG 139)	<i>Cogito ergo sum.</i> ó René Descartes	š <i>Cogito ergo sum</i> ,õ etl. šAle pro ne <i>caco ergo sum</i> ? <i>Eructo ergo sum</i> ? Nebo abych se vyst íhal solipsismu, <i>futuo ergo sum</i> ? Nestydaté otázky.õ (RS2 96)
(67)	What are they talking about? Not <i>homo cacans</i> , nor <i>homo eructans</i> , not even, except very superficially, <i>homo futuens</i> . No, they are talking about <i>homo sentiens</i> (impossible Latin) and <i>homo cogitans</i> . (EG 139)	<i>homo [erectus, sapiens,í]</i>	O em to mluví? Ani ne o <i>homo cacans</i> , ani o <i>homo eructans</i> , ani dokonce, leda velmi povrchn , o <i>homo futuens</i> . Kdepak, mluví o <i>homo sentiens</i> (nemofná latina) a <i>homo cogitans</i> . (RS2 97)
(68)	<i>Cogito, ergo Rothermere est.</i> But <i>caco, ergo sum.</i> (EG 148)	<i>Cogito ergo sum.</i>	<i>Cogito, ergo Rothermere est.</i> Ale <i>caco, ergo sum.</i> (RS2 103)
(69)	<i>Condar intra meum laborem.</i> (EG 150)	š <i>Condar intra tuum latusõ</i> ó viz vý-e	<i>Condar intra meum laborem.</i> (RS2 104)
(70)	Adler also half right. <i>Hinc illae lac.</i> (EG 150)	<i>hinc illae lacrimae</i> ó Terentius (šproto ty slzyõ)	Adler také má jenom nap l pravdu. <i>Hinc illae lac.</i> (RS2 105)
(71)	<i>Homo non nascitur, fit.</i> (EG 325)	<i>Poeta nascitur, non fit.</i> (šBásníkem se lov k nestává, ale rodí.õ)	<i>Homo non nascitur, fit.</i> (RS2 223)
(72)	Well, <i>si ridiculum murem requiris circumspice.</i> (EG 378)	<i>Si monumentum requiris, circumspice.</i> ó epitaf Christophera Wrena (šHledá–li jeho pomník, rozhlédni se.õ)	Nu <i>si ridiculum murem requiris, circumspice.</i> (RS2 259)

Následuje p íklad autoparodie, která u Huxleyho není p íli– frekventovaným typem. Kdyfl Helen Amberleyová v románu zjistí, fle její bývalý manžel Hugh napsal o jejich vztahu knihu s názvem *Neviditelný milenec*, je tím roz ílena a zparoduje ji svou vlastní hypotetickou knihou *Nesly–itelná milenka*, ímfl vyjad uje na vztah sv j vlastní

¹⁷³ GLADSTONE, William E. šJesus, pro me perforatusõ [online]. [cit. 30. 4. 2015]. Dostupné z <<http://www.hymntime.com/tch/non/la/jesprome.htm>>.

pohled. Pro p ekladatele je takováto situace v podstat e bezproblémová a i e-ení Fastrové pln konvenuje s významem a funkcí originálu.

(73)	<i>The Inaudible Mistress</i> (EG 304)	<i>The Invisible Lover</i> (EG 289) <i>Neviditelný milenec</i> (RS2 199)	<i>Nesly-itelná milenka</i> (RS2 210)
------	---	---	--

Slovní h í ku v p íkladu 74, ve které jsou zparodovány dva názvy pták , v románu vysloví Mark Staithes, kdyfl zesm – uje svého spolufláka Briana, který je ptáky v badatelském slova smyslu posedlý. V první verzi p ekladatelka parodický tón zcela zanedbala a pouflila b flná pta í jména, ve verzi druhé k nim p idala alespo posm –ná adjektiva. Takový p eklad svou funkci splnil, a koli nejde o parodii na druhové a rodové názvy pták , jako tomu je ve VT. Pln ekvivalentní by snad mohla být jména typu šsýkorka zvracelkaõ nebo šbudní ek urní ekõ.

(74)	(í), šguess what I saw to-day! Two spew-tits and a piddle-warbler.õ (EG 105)	parodie na názvy pták (nap . šblue titõ je sýkora mod inka a šwood warblerõ budní ek lesní)	(í), šhádejte, co jsem dnes vid l! Dva sk ivany a jednu sýkoru.õ (RS1 77) (í), šhádejte, co jsem dnes vid l! Dv uslintané sýkorky a po urané slavi í mlád !õ (RS2 74)
------	--	---	--

Vzhledem k existenci dvou knifln vydaných p ekladových verzí od jedné autorky jsme zde m li moflnost ob verze porovnat. U n kterých p íklad se nám ukázalo, fl p epracovávat p vodní verzi vlastního p ekladu nemusí být vfldy ku prosp chu ó m fl se objevit kup íkladu tendence k p íli-né explicitnosti. Na p íkladu Jarmily Fastrové jsme v-ak demonstrovali i p ípad opa ný, kdy je nová verze o ividn vylep-ená. S ohledem na to, fl práv tato p ekladatelka v jiných, spí-e star-ích p ekladech e-ila n které p ekladatelské problémy jejich vynecháním, oce ujeme, fl vý-e uvedené slovní h í ky zcela neignorovala a snaffila se o jejich tv r í e-ení.

4.6 After Many a Summer (1939)

U tohoto románu i dvou následujících jsme m li k dispozici pouze jeden eský p eklad, tudífl fládná z na-ích analýz jífl nebude komparativního rázu. Také p ekladu románu *After Many a Summer* se zhostila Jarmila Fastrová, vy-el pod názvem *Po ad let* roku 1946. Lad ní románu je siln satirické, takfl ironické a parodické promluvy najdeme u

více postav, především ale u pana Proptera, doktora Obispa a v zápiscích hrabte z Gonisteru.

Z parodovaných citátů zde uvádíme dva, z nichž ten první Huxley parodoval i v románu *Eyeless in Gaza* (srv. příklad 1). Jde o parodii na verš z básně do e-tiny nepelofené a v e-tině neznámé a příkladu tím pádem chybí aluzivnost. Ironický tón však zůstává a po této stránce je příklad funkční. V příkladu 76 usnadnil příkladateli situaci sám autor, když nejprve uinil na pretext a jeho autora aluzi a až potom daný pretext zparodoval. Pevod dobře funguje opřít i bez existence oficiálního českého příkladu předlohy dané parodie.

(75)	šI could not love thee, dear, so much, loved I not the highest cause of all more.š (AMS 142)	šI could not love thee, Dear, so much,/Loved I not Honour more.š ¹⁷⁴ ó Richard Lovelace, šTo Lucasta, Going to the Warsš	šNemohl bych tě, drahá, tolik milovat, kdybych nemiloval nejvyšší ze všech věcí je-t víc.š (PL 145-6)
(76)	í with the author of <i>Paradise Lost</i> . The latter attempted to <u>justify God's ways to Man</u> . He would have done a more useful Work in undertaking to <u>explain the ways of God to Fish</u> . (AMS 177)	šAnd justify the ways of God to menš ¹⁷⁵ ó John Milton, <i>Paradise Lost</i>	í autora <i>Ztraceného Ráje</i> , který se pokusil <u>ospravedlnit Boffí chování k lovcům</u> . Byl by vykonal ušite n j-í práci, kdyby se byl pokusil <u>vysvětlit Boffí chování k Rybám</u> . (PL 180)

V následujícím příkladu předkládáme příkladové řešení zparodovaného přísloví, které lze označit za řešení plně ekvivalentní. Příkladatelka zde vhodně vyuffila český protějek dotyčného přísloví (šlep-í vrabec v hrsti není holub na stěeš) a adekvátně tak zachovala parodičnost ve formě i významu. Odhalení implikované narážky na Kanta jifi zálefi na tená i.

(77)	A funny little literary article in the hand is worth at least three Critiques of Pure Reason in the bush. (AMS 156)	A bird in the hand is worth two in the bush.	Zábavný literární lánek v hrsti má alespoň třikrát takovou cenu jako Kritika istého rozumu na stěe. (PL 158)
------	---	--	--

¹⁷⁴ LOVELACE 1930, s. 18.

¹⁷⁵ MILTON, 1968, s. 11.

Frázi uvedenou v příkladu 78 lze u Huxleyho nalézt zparodovanou poměrně často, samozřejmě jinak (srv. příklady 15, 16 a 64). V tomto případě netrpělivě nedovoluje použít analogický ekvivalent (škonání pro konání?), který by usouvztařní s aludovaným Oscarem Wildem naznačovala i parodovanou předlohu. Ve zbylých dvou níže uvedených příkladech předkladatelka využila existujícího zaříitého českého ekvivalentu, čímž dosáhla kompletního zachování parodičnosti.

(78)	šDoing for doing's sake, ō he went on. šI prefer Oscar Wilde. ō (AMS 123)	art for art's sake	šDílat jen proto, aby něco dala, ō pokračoval. šMně je milejší Oscar Wilde. ō (PL 127)
(79)	The Bastille is fallen. Long live the Bastille! (AMS 176)	The King is dead, long live the King!	Bastilla padla. A žijte Bastilla! (PL 179)
(80)	Privilege is dead; long live Privilege. (AMS 205)	The King is dead, long live the King!	Privilegia jsou mrtvá; a žijí Privilegia! (PL 209)

Parodii cizojazyčné citace z latinské bible v příkladu 81 opříd předchází její předloha a předkladatelce tak stařilo vhodné přeložit několik nelatinských řvsuvekō.

(81)	šAnimalis homo non percipit ea quae sunt spiritus. And not merely <i>animalis homo</i> , ō Mr Propter commented. šAlso <i>humanus homo</i> . Indeed, above all <i>humanus homo</i> . And you might even add that <i>humanus homo non percipit ea quae sunt animalis</i> . ō (AMS 129)	<i>animalis autem homo non percipit ea quae sunt Spiritus</i> ō <i>Vulgata</i> , 1. Korintským 2:14	šAnimalis homo non percipit ea quae sunt spiritus. A nejen <i>animalis homo</i> , ō poznamenal pan Propter. šAni <i>humanus homo</i> . Vlastně přede vším <i>humanus homo</i> . A člověk by mohl dokonce i říci, že <i>humanus homo non percipit ea quae sunt animalis</i> . ō (PL 132)
------	---	---	---

Ke konci románu *Pořad let* se nachází i parodie na velice populární řrii z opery *The Bohemian Girl*¹⁷⁶ s názvem šI Dreamt I Dwelt in Marble Halls. Kromě Huxleyho ji zparodoval například i Lewis Carroll. Píseň je nejprve citována, když si její první sloku za volantem zpívá doktor Obispo. I samotný neparodovaný text má díky vkládání předdechového řhō poněkud ironický nádech:

¹⁷⁶ Hudba Michael William Balfe, text Alfred Bunn, 1843.

adjektivum *šmistrlessly*, které sice existuje, ale v daném kontextu se tváří jako umělé vytvoření. Uznáváme, že tato slovní hříčka není pro překladatele snadná záležitost (mj. i kvůli jazykovým rozdílům v oblasti slovtvorby), ovšem Fastrová ji e-í úplným vynecháním, jak má ve zvyku.

(84)	šThat was masterly. Or should one say <i>mistrlessly</i> ? (AMS 147)		šTo bylo mistrovské. [hříčka vynechána] (PL 150)
------	--	--	--

Jako poslední příklad u tohoto románu uvádíme jeden případ imitace stylu, konkrétně jazyka, jakým se píše recepty. Je to důkaz faktu, že v rámci parodie lze využít i styl neumlecký, zde tedy styl kuchyňek. Úinek a funkce příkladu je podle nás vyhovující, ale přesto v několika detailech by mohl být daný styl ještě posílen. Máme na mysli příklad slov *šdecayed* a *šremains*, která kdyby byla dána do kuchyňského kontextu, mohla by být dobrým zdrojem komiky. Místo *šztrouchnivlý* by se dalo použít *šzkaflenný* nebo ještě lépe *šnahnilý*, místo *šostatky* pak *šzbytky*.

(85)

VT: *šTake a decayed Christian, he said at last in a meditative tone, šand the remains of a Stoic; mix thoroughly with good manners, a bit of money and an old-fashioned education; simmer for several years in a university. Result: a scholar and a gentleman. Well, there were worse types of human being.* (AMS 21)

CT: *šVezm tě ně jakého ztrouchnivlého kesaře, řekl posléze rozjímavým tónem, ša ostatky ně jakého stoika; smíchejte to důkladně s dobrými způsoby, trochou peněz a staromódní výchovou; nechte to ně kolik let dusit na ně jaké universitě. Výsledek: učenec a gentleman. Nu, byly už na světě horší typy lidských bytostí.* (PL 24)

I po analýze příkladu tohoto díla hodnotíme Jarmilu Fastrovou jako umělkyni, která ale sahá po krajních typech úplného vynechání témat, pokud jde, kdy si příklad vyfláduje tvůrčí a vynalézavý postup. Lze říct, že se jí nechává svázat výchozím textem. Konkrétně jsme našli případy, kdy nebyla dodržena rýmovaná struktura, a především případy vynechaných slov i celých vět. Dotyčné úseky textu tak byly ochuzeny o svou parodičnost, o sémantický význam i funkci, a také o humornost.

4.7 Time Must Have a Stop (1944)

Román *Time Must Have a Stop*, který do e-tiny p eloffila B la Vrbová-Pavlousková, vy-el pod názvem *Zastaví se as* roku 1946. Huxley ho sice napsal ve Spojených státech, ale odehrává se v Londýn a ve Florencii, kde je hlavní protagonista Sebastian na náv-t v u strýce Eustace. Jeho strýc je hedonista, který bere flivot s humorem a nadhledem a v t-ina parodism v knize pochází od n j. N které ale najdeme i v zápiscích a my-lenkách Sebastianových.

Nejprve se zam íme na parodované citáty. K p íklad m 86 a 88 op t nemáme zavedený eský p eklad, který by p ekladatelka mohla vyuffít. Problematická je p edev-ím parodie v p íkladu 88, kdy Huxley záludn ohla-uje, fle bude citovat Wordswortha, ale ve skute nosti citát z n j zparoduje. Zvlá-t eský tená toto nemusí a ani nem fle odhalit, takže dojde k mylné interpretaci. Zde by nemusela být od v ci poznámka p ekladatele. P ed parodismem v p íkladu 87 Huxley op t nejprve uvádí pretext dané parodie. P ekladatelka citát z bible spí-e parafrázuje, nefl cituje, av-ak biblický tón je v promluvu zachován a s ním i její funkce.

(86)	šGather ye peaches while ye may, ōí (TMS 95)	šGather ye Rose-buds while ye may ¹⁷⁸ ó Robert Herrick, šTo the Virgins, to Make Much of Timeō	šTrhej broskve, dokud m fle-ōí (Z 106)
(87)	šSeek ye first the kingdom of God, and all the rest shall be added.ō (í) šSeek ye first all the rest ó creditable virtues, social reform, instructive chats on the radio and the latest in scientific gadgets ó and some time in the twenty-first or twenty-second century the kingdom of God will be added.ō (TMS 274)	šSeek ye first the kingdom of God, and all the rest shall be added.ō ó <i>Bible</i> , Matthew 6:33 (šHledejte p edev-ím jeho království a spravedlnost, a v-echo ostatní vám bude p idáno.ō ó Matou-6:33)	šHledejte nejd íve království Boflí a ostatní vám bude p idáno.ō (í) šHledejte nejd íve v-echo ostatní ó základní ctnosti, spole enskou reformu, pou né p edná-ky a pou ení o posledních v deckých vymofenostech a n kdy v jednadvacátém nebo dvaadvacátém století vám bude království Boflí p idáno.ō (Z 292)
(88)	šBut as Wordsworth so	šScorn not the Sonnet;	šale jak Wordsworth

¹⁷⁸ HERRICK, Robert. *The poems of Robert Herrick*. London: Oxford University Press; Humphrey Milford, 1933, s. 88.

	justly remarked, <i>Scorn not the Limerick, Critic, you have frowned,/Mindless of its just honour; with this key/Shakespeare unlocked his pants; thøbscenity/Of this small lute gave ease to Petrarchø woundí ð</i> (TMS 111)	Critic, you have frowned,/Mindless of its just honours; with this key/Shakespeare unlocked his heart; the melody/Of this small lute gave ease to Petrarchø wound ¹⁷⁹ ó William Wordsworth, šScorn not the Sonnet; Critic, you have Frownedø	správn poznámenal. <i>Šnezhrdej íkánkou, Kritiko, nemra se/Nad jejím významem; tím malým klí em/Shake- speare otvíral pramen a hnušota/Loutni ky té zmen-ila Petrarc v flal. ÷ø (Z 123)</i>
--	---	---	--

Z p ísloví parodovaných v románu *Zastaví se as* uvádíme jedno. Objevuje se v podob poznámky, kterou strýc Eustace prohodí na adresu své tchyn paní Gambleové (p ezdívané šQueen Motherø). Poznámka vyzní komicky a trefn í p i doslovném p ekladu Vrbové-Pavlouskové, nicmén vzhledem k existenci eského ekvivalentu by se snad dalo poufít i n co na zp sob šona je jako pes, který ne-t ká, ale kou-eø.

(89)	Her bite is worse even than her bark. (TMS 116)	His bark is worse than his bite.	Její kousnutí je mnohem hor-í nefl její -t kot. (Z 128)
------	---	----------------------------------	---

V následujícím p íkladu máme dal-í p ípad Huxleym asto parodované fráze. P ekladatelka ctila p i p ekladu ekvivalentní eské zn ní fráze (viz komentá k p íkladu 16), ale protofle v cílovém jazyce z stane z p vodní fráze mén element nefl v parodii v jazyce výchozím (šforø + šsakeø vs. šproø), není dosafleno takové repetitivnosti a snifluje se mořnost rozpoznání tená em. Tady je v-ak na vin rozdíl v jazykových systémech, nikoli p ekladatelka.

(90)	Trifles for triflesø sake. (TMS 129)	art for artø sake	Slovní h í ka pro slovní h í ku. (Z 141)
------	--------------------------------------	-------------------	--

P ípad parodované cizojazy né citace í spí-e aluze ani nevyřaduje komentá , Huxley navíc op t uvádí nejd íve i p edlohu parodie a p ekladatel by jen t flko mohl zachovat parodi nost na mén nefl sto procent.

(91)	That was the full extent of his ambition: to be a humble bridge-builder, a <i>pontifex</i> . Not <i>maximus</i> , he added	<i>pontifex maximus</i>	Celé rozp tí jeho ctifádosti zahrnovalo: vystupovati jako pokorný stavitel most , <i>pontifex</i> . Ne <i>maximus</i> ,
------	--	-------------------------	---

¹⁷⁹ WORDSWORTH, William. *The poetical works of Wordsworth*. London: Frederick Warne, 1946, s. 137.

	with another of his bright deliberate smiles. <i>Pontifex minimus.</i> (TMS 87)		dodal se svým jasným, zářivým úsměvem. <i>Pontifex minimus.</i> (Z 98)
--	---	--	--

Parodii písně *When Irish Eyes Are Smiling*, kterou předkládáme v příkladu 92, Huxley opět nejednoduše ohlasy a následně paroduje pouze za účelem refrénu písně. Předkladatelka si zde správně uvědomila problematiku kulturní specifity této parodie, a místo aby text přeložila doslovně nebo se pokoušela o jejíž zmíněnou kulturní transplantaci, zobecnila název písně na oblíbenou píseň. Snad jako kompenzaci za zobecnění nám přechytila zvýšení komického účinku prostřednictvím fráze *librovatou libru* (v kontextu toho, že parodii si prozpívá mladá prostitutka). Dle našeho soudu jde o elegantní řešení a Vrbová-Pavloušková tedy funkci originálu zachovává.

(92)	í ; and in a hoarse contralto she started to chant the words, <i>šA quid, a quid, a quid-o,</i> to the tune of <i>šWhen Irish Eyes</i> <i>í o (í) šA quid, a quid, a quid-o, a lovely, lovely quid</i> <i>í o (í) šWhen Irish quids are quidding</i> <i>í o</i> (TMS 25)	<i>šWhen Irish Eyes Are Smiling</i> <i>ó (irsko-)americká píseň</i>	í ; a za zlá drsným altem zpívá slovo: <i>šLibru, libru, o</i> na název oblíbené písně. (í) <i>šLibru, libru, krásnou libru</i> <i>í o (í) šChci libru o librovatou libru.</i> (Z 32)
------	--	---	---

Jako případ parodie dosahující bez lexikálních změn uvádíme následující příklad. Teta Alice na ústet Sebastianových básnických sklonů cituje verš z Tennysonovy básně, ovšem nikoli za účelem zesměšnění, ale spíše pro ryzí humornost, v rámci drobného pokádklení. V příkladu se sice vytrácí aluzivnost promluvy, avšak tón je adekvátně zachován, když předkladatelka vhodně vyměňuje hravě šrů za protažené samohlásky.

(93)	And rolling her <i>rø</i> s like an old-fashioned reciter, she added, <i>šTear-rs from the depth of some divine despair</i> <i>r. o</i> (TMS 48)	<i>šTears from the depth of some divine despair</i> ¹⁸⁰ <i>ó Alfred Tennyson, The Princess</i>	A protahující samohlásky jako nějaký starý recitátor, dodala: <i>šSlzyy z hlubin božského zoufalství</i> <i>í o</i> (Z 56)
------	--	---	--

I se slovní hřívkou jde o dva novotvary utvořené ze dvou slov, která jim předcházejí, a se podle nás námi zkoumaný příklad vynalézavě a funkčně. Huxley

¹⁸⁰ TENNYSON, Alfred Tennyson. *The poems of Tennyson*. London: Longmans, 1969, s. 784.

zde šapotheosisō a šdeificationō p etvá í na šapotragosisō a šcaprificationō. Výrazy v každé dvojici mají podobný i totožný význam, li-í se p edev-ím etymologicky ó první je eckého, druhý latinského pvodu. Ko en *theos* (ecky šb hō) m ní Huxley na *tragos* (škozelo; od toho i *tragóidiá* ó šzp v kozl ō), *deus* (lat. šb hō) na *capra* (téfl škoza, kozelō). P ekladatelka -la k etymologickým ko en m a vytvo ila dvojici parodických slov, která funguje jako dvojice kontrastní ke své p edloze.

(94)	Carmen with her rose and her white beard; marble and fresco; <u>apotheosis and deification</u> . But why not <u>apotragosis and caprification</u> ? (TMS 249)	<i>apo-</i> ó ecká p edpona vyjad ující zm nu, <i>theos</i> ó ec. b h <i>tragos</i> ó kozel (téfl odkaz na ecké satyry) <i>deus</i> ó lat. b h, <i>capra</i> ó lat. koza	Carmen s r flí a bílým vousem; mramor a fresky: <u>oslavení a zbofln ní</u> . Ale pro ne <u>zhr zn ní a zkozlení</u> ? (Z 266)
------	---	---	---

Následující parodii uvádíme jako p ípad neliterární aluze, ov-em nejde o parodii na konkrétní jména, ale spí-e o obecné zesm -n ní duchovních a církve jako takové. P ekladatelce se poda ilo zachovat ironický tón i rýmovanou strukturu, ímfl zachovala parodi nost promluvy v maximální moflné mí e.

(95)	Father Cheeryble with his thurible; Father Chatterjee with his liturgy. (TMS 120)		šOtec Veselice a jeho kaditelnice; otec Alotrie a jeho liturgie.ō (Z 132)
------	---	--	--

K p ekladu románu *Zastaví se as* je nutno podotknout, fle i p es jeho stá í jsme snad na v-ech zkoumaných problematických místech našli nápaditá a i dnes p íjatelná e-ení. P ekladatelka se nenechala svázat výchozím textem a vhodné ekvivalenty nacházela za pomoci r zných tv r ích postup .

4.8 Island (1962)

Poslední Huxleyho román *Island* vy-el v e-tin jako *Ostrov* (2001) v p ekladu Vandy Oaklandové a Milana Ohniska. Jde tedy o nejnov j-í z námi analyzovaných p eklad . Hodn parodism v této knize se vyskytuje ve vypráv cí rovin , v dialozích je pak pouffívají nap íklad Will Farnaby a Susila MacPhailová.

Níflé uvádíme dv parodie na biblické aluze (p íklady 97 a 99) a dv parodie na citáty ze Shakespeara (96 a 98). Biblická aluzivnost je velice zjevná a nekomplikovaná, p ekladatelé adekvátn pouffili nap íklad slovo špoznáníō. Notoricky známý citát v p íkladu 98 není t eba komentovat a p ekladatelé jej vy e-ili snadno. V p íkladu 96 se alu-

živnost vytrácí, ale protože Huxley opřel pouhý i příděl parodie a danou strukturu pak je-t dvakrát opakuje, vnitřní kontrastnost pasáže zůstala zachována.

(96)	šA tale told by an idiot, or a tale told by a Calvinist? Give me the idiot every time.ō (í) šMightnø there be a tale told by somebody who is neither an imbecile nor a paranoiac?ō (ISL 138)	šIt is a tale/Told by an idiotō ¹⁸¹ ó William Shakespeare, <i>Macbeth</i>	šPřib h vyprávěný bláznem, nebo kalvinistou? Já bych dal vždy přednost bláznovi.ō (í) šNemohl by ten přib h vyprávět n kd, kdo není ani blázen ani kalvinista?ō (OS 130)
(97)	The tree in the midst of the garden was called the <u>Tree of Consumer Goods</u> , and to the inhabitants of every underdeveloped Eden, the tiniest taste of its fruit, and even the sight of its thirteen hundred and fifty-eight leaves, had power to bring the <u>shameful knowledge</u> that, industrially speaking, they were stark naked. (ISL 157)	the tree of knowledge of good and evil	Strom uprostřed zahrady se jmenoval <u>Strom konzumního zboží</u> a pro obyvatele každého zaostalého ráje měla i ta nejnepatrnější chuť jeho plodu dokonce ufl jenom pohled na jeho třináct set padesát osm listů sílu přivést je <u>k ostudnému poznání</u> , které spotřebitelsky vidno jsou úplně nazí. (OS 147)
(98)	Vijaya laughed. šTo scoot or not to scoot, that is the question.ō (ISL 164)	šTo be or not to be, that is the question.ō ¹⁸² ó William Shakespeare, <i>Hamlet</i>	Vidfláje se zasmál. šJezdit na skútru, či jezdit na skútru? To je to, o čem tu bflí.ō (OS 153)
(99)	the Newest Testament (ISL 168)	New Testament	[Nejnovější zákon] (OS 157)

Přísloví parodované v příkladu 100 bylo přeloženo adekvátně podle českého znění daného přísloví. Příklad je tak plně ekvivalentní.

(100)	So beware of being too rational. In the country of the insane, the integrated man doesn't become king. (í) He gets lynched. (ISL 78)	In the country of the blind, the one-eyed man is king.	Takže si dávejte pozor na to, abyste nebyla příliš rozumná. V zemi bláznů se zdravý člověk nikdy nestane králem. (í) Spí-e se do kámen. (OS 74)
-------	---	--	--

¹⁸¹ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Cambridge: The University Press, 1947, s. 80.

¹⁸² SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. 2. vyd. Cambridge: The University Press, 1936, s. 60.

Díky tomu, že u parodismu v příkladu 101 Huxley nejprve uvádí lehce obohacené povodní znění fráze *pie in the sky* a následně je paroduje, má tato parodie gradaci, která prospívá její *argumentativní* funkci. Parodatelé přitom s nápaditým způsobem o parodii přesunují z lexikální roviny na sémantickou rovinu, když neopakují švzdu-né zámky, ale používají vhodnou variaci.

Fráze parodovaná v příkladu 102 nutně v příkladu ztrácí svou vnější aluzivnost, ale protože jde vlastně o dvojí parodii, zůstává aluzivnost vnitřní. V českém příkladu tak vzniká i kontrastní dvojice, jde tedy o autoparodii. Nemohlost zachování povodní aluze plyne především z nutnosti nominalizace povodních adjektiv.

(101)	šNo Alcatrazes here, she said. šNo Billy Grahams or Mao Tse-tungs or Madonnas of Fatima. No hells on earth and <u>no Christian pie in the sky, no Communist pie in the twenty-second century.</u> (ISL 111)	pie in the sky	šfiádné Alcatrazy, fládní Billy Grahamové, Mao Ce-tungové ani Madony z Fátimy. fiádné peklo na zemi, <u>k es anské vzdu-né zámky</u> ani <u>komunistické rajske zahrady dvaadvacátého století.</u> (OS 104)
(102)	šWhat shall we talk about? (í) šWhat about <u>the good, the true and the beautiful?</u> Or maybe, he grinned, <u>the ugly, the bad and the even truer.</u> (ISL 268)	the good, the bad and the ugly	šTak o em budeme mluvit? šCo t eba o <u>dobru, kráse a pravd</u> ? Nebo, he Will se za-klebil, šo <u>zlu, -patnosti a je-t lep-í pravd</u> ? (OS 250)

V románu *Ostrov* se vyskytla i jedna parodie cizojazy něho citátu, tentokrát výjimečně německá. Huxley ji navíc opřehledně, tudíž příklad by jen tímto mohl nebyť plně ekvivalentní.

(103)	He had amended Goethe <i>ó Alles vergängliche ist NICHT ein Gleichnis.</i> (ISL 131)	šAlles Vergängliche/Ist nur ein Gleichnis ¹⁸³ ó J. W. Goethe, <i>Faust II</i>	Změnil Goetha na: <i>Alles vergangliche ist NICHT ein Gleichnis.</i> (OS 124)
-------	--	--	---

V následujícím příkladu předkládáme parodovanou aluzi na mimoliterární skutečnost, kterou Huxley použil v závěru knihy, když líčí zkázu mírumilovné utopické komunity. Přijmenování první vzniklé je symbolicky vychází z názvu jedné z nejvůlých bývalých koloniálních mocností ó své domoviny Spojeného království

¹⁸³ GOETHE, Johann Wolfgang von, a DIETZE, Walter. *Faust*. 9. vyd. Berlin: Aufbau, 1990, s. 445.

Velké Británie a Severního Irsku. Český ekvivalent zde byl snadno pouffitelný, tudíž p ekladatelé mohli parodii zcela zachovat.

(104)	To be known henceforth as the United Kingdom of Rendang and Palaí (ISL 334)	United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland	Od nyn j-ka ozna o- vané jako Spojené království Rendangu a Pályí (OS 308)
-------	---	--	---

Podobn jako p íklad 85, i p íklad následující ilustruje Huxleyho imitaci stylu receptu. Z p ekladatelského hlediska se op t nejedná o nic komplikovaného, nebo jazyk kucha ek je vícemén mezinárodní. To potvrzují i námi zkoumaní p ekladatelé.

(105)

VT: šBut what grew before was *your* kind of family. The twenty are all our kind.ō
As though reading instructions from a cookery book, šŠTake one sexually inept
wage-slave, ÷ she went on, šŠone dissatisfied female, two or (if preferred) three
small television addicts; marinate in a mixture of Freudism and dilute Christian-
ity; then bottle up tightly in a four-room flat and stew for fifteen years in their
own juice.÷ *Our* recipe is rather different. ŠTake twenty sexually satisfied couples
and their offspring; add science, intuition and humour in equal quantities; steep in
Tantrik Buddhism and simmer indefinitely in an open pan in the open air over a
brisk flame of affection. ÷ (ISL 104)

CT: šAle d ív -lo o vá-typ rodiny. T ch dvacet rodin je ov-em na-eho typu.ō A
jako by etla recept z kucha ky, pokračovala: šVezm te jednoho sexuáln neohra-
baného, výd le n inného otroka a jednu nespokojenou osobu flenského pohlaví,
dva nebo t i (podle chuti) malé televizní maniaky a nalofte je do nálevu freudismu
a z ed něho k es anství. Pak je pe liv uzav ete ve ty pokojovém byt a patnáct
let duste ve vlastní -áv . *Ná*-recept je jiný. Vezm te dvacet sexuáln uspojoje-
ných dvojic a jejich potomk , p idejte v p im eném mnofství v du, intuici a
humor, a to v-echo pono te do tantrického buddhismu a va te neomezen dlouho
na odkryté pánvi nad flivým plamenem lásky.ō (OS 98)

Analýza p ekladu románu *Ostrov* nám ukázala, že p ekladatelé Oaklandová a
Ohnisko p edlofili k parodism m ekvivalenty, které jsou v rámci jazykových mofností
zcela adekvátní, a bylo by zbyte né s nimi n jak polemizovat. Za zvlá-t vyda enou
povaflujeme variaci na frázi špie in the skyō v p íkladu 101, která snad m že být snahou

o vyhnutí se doslovnému opakování těch samých slov, což také ze stylistického hlediska není v češtině tak pirozené jako v angličtině. Oba překladatelé dokazují, že k překladování kulturní a jazykové propasti mají výborné kompetence.

4.9 Závěrečné zhodnocení překladových řešení

V rámci rekapitulace analýz zkoumaných děl nejprve srovnáme přístupy jednotlivých překladatelů a pokusíme se určit, jak se jim podařilo při překladu parodie zachovat její funkci. Poté z překladatelského hlediska zhodnotíme jednotlivé typy parodie (máme na mysli lenín dle hypotextu) a popíšeme, jak se liší co do obtížnosti při překladu a které z nich vyžadují vynalézavější řešení.

Při překladu parodie je v ideálním případě zachována jak její aluzivnost, tak funkce a ladění (obvykle ironické či komické). To ale často není možné z mnoha důvodů uvedených dříve. V češtinou je zapotřebí více či méně kompromisního řešení a míru této kompromisnosti určuje právě překladatel. Leckdy se například stane, že je řešení kompromisní více, než je nezbytné, avšak při takovémto posuzování se nevyhneme subjektivitě.

Z překladatelů se nejdříve zastavíme u **Jarmily Fastrové**, v jejím překladu vyšly Huxleyho romány *Kontrapunkt*, *Raněná slepotou* a *Po ad let*. Na ose, která vznikla vymezením štvrtý versus šmechický překladatel,¹⁸⁴ má tato překladatelka blíže spíše k tomu šmechickému. Nalezneme u ní mnohá dobrá řešení, ale v naprosté většině zkoumaných překladatelských problémech, které vyžadují v určité míře kreativity (to jsou především slovní hry, ale také parodované písně či přísloví), se jí nepodařilo adekvátně (máme na mysli adekvátnost v rámci jazykových a kulturních možností) parodii převést a velmi často se o to vlastně ani nepokusí. Odhalili jsme případy, kdy byla nerozpoznána předloha nebo kdy bylo celkové vyznění nějak výpovědi poněkud rozedno (to je problematické u hutných frází, jakými jsou přísloví). Jindy zase překladatelka nedodržela rýmovanou strukturu originálu, zobecnila celou pasáž do drobného popisku a v několika krajních případech dokonce úplně vynechala několik slov, vět nebo i odstavce.

Autory slovenského překladu *Kontrapunktu* byli **Jozef Olexa** a **Ľarlot Barániková**. Jejich řešení překladu parodie, která jsme zkoumali, byla prakticky ve všech případech adekvátní, pomineme-li jednu zcela vynechanou frázi. Výborně obstáli

¹⁸⁴ LEVÝ 2012, s. 53.

zejména p i p ekladu slovních h í ek, kterých v románu bylo n kolik, a to díky nápaditým e-ením, jeř nepostrádala humor.

Konec civilizace vy-el jifl ve ty ech vydáních v p ekladu **Josefa Kostohryze** a **Stanislava Berounského**. Co do vyuffívání parodických prvk je tento román z Huxleyho d l rozhodn nejkomplexn j-í a tedy i pro p ekladatele nejnáro n j-í. P ekladatelé brali temati nost parodism v potaz a nap . řfordovskéõ fráze p ekládali zna n idiomaticky, také novotvary a ideologické pop vky zachovávali. V n kolika málo p ípadech u hypnopedických hesel, kde je forma minimáln stejn d leflitá jako obsah, oslabili funkčnost t chto promluv tím, fle formu (nap . rýmovanou strukturu) nedodrfeli, av-ak -lo spí-e o výjimky. Parodický charakter knihy jako celku z stal v jejich p ekladu zachován. Na okraj je-t uve me, fle star-í eský p eklad románu *Brave New World* od **Gerty Schiffové** je s touto nov j-í verzí v mnoha ohledech co do funk nosti srovnatelný.

Do sloven-tiny byl *Brave New World* p elofen jako *Prekrásny nový svet Du-a-nem Slobodníkem*. I jeho p eklad této knihy jako celek funguje, snad jenom oproti p ekladu eskému je tu více opomenutých rýmovaných struktur a men-í idiomati nost a expresivnost řfordovskýchõ zvolání (řFord!õ). U fládného prvku jsme v-ak nepozorovali jeho plo-né zanedbání, tudíř knize v-echny náleflité parodické dimenze z staly.

Autorkou p ekladu románu *Zastaví se as* byla **B la Vrbová-Pavlousková**, o které jsme jifl hovo ili velmi pozitivn . Snad na v-ech místech, kde to bylo pot eba, p í-la s tv r ím, inven ním e-ením. U parodism , které p ekládala, byla asto zásadní jejich komi nost, a tu se jí poda ilo zachovat. Její strategii lze ozna it za domestikaci ó vřdy postupovala s ohledem na cílového tená e. A uřl -lo o p eklad slovní h í ky, parodované aluze i písn , vřdy hled la spí-e na funkci a kulturní specifi nost textu neř na konkrétní slova.

I **Vandu Oaklandovou** a **Milana Ohniska**, p ekladatele *Ostrova*, hodnotíme jako zru né, tv r í p ekladatele. Ve v-ech analyzovaných p ípadech se snaffili p i p ekladu parodie p evést v-echny její slořky, které byly mofné. To v-e s ohledem na systémové, stylistické i kulturní rozdíly mezi výchozím a cílovým jazykem.

Jedním z výsledk na-í analýzy bylo i p ekvapení nad tím, jak velké procento p ípad parodie neumofl uje p íli-mnoho prostoru pro p ekladatelské e-ení ó p ekladatel asto vlastn nem l na vybranou a k adekvátnímu e-ení mu posta il řjazykov správný p ekladõ,¹⁸⁵ pro který není t eba zvlá-tní kreativity a vynalézavosti. To lze jist vnímat

¹⁸⁵ LEVÝ 2012, s. 56.

jako výhodu, avšak jen do té míry, že toto šjediné správné o e-ení mnohdy znamená nutnou ztrátu n kterého z aspektu parodie. Tak se d je ásto p i p ekladu parodovaných citací, aluzí, p ísloví a r zných frází, které nemají sv j zavedený eský ekvivalent a p i p ekladu se tak jejich aluzivnost ztratí.

Zna n problematické také mohou být parodie na písni a parodie imitující styl íkanek i jiných typů básní. P i zachování rýmů zde nutn dochází k významovým posunům, navíc adekvátní p eklad pís ové parodie zachová i ur itou zp vnost a pravidelné frázování. Jak jsme vid li na konkrétních p ípadech, e-it se dá tento problém r zn ó a ufl nedodržením rýmované struktury nebo v radikálních p ípadech vynecháním celé pasáže. Nejv t-í nároky na p ekladatelovu invenci a tvo ivost v-ak kladou slovní h í ky, p i jejichfl e-ení bývá nutné odpoutat se od lexika výchozího textu. Na-e analýza ukázala, že práv tento druh parodických transformací iní p ekladatel m nejv t-í problémy a že práv p i jeho p ekladu nej ást ji sahají k radikálním e-ením, jako je nap . vynechání celé v ty.

Nutno poznamenat, že záludnost parodie Huxley ásto sniřuje tím, že p ed parodií jako takovou vloří i její p edlohu. Kontrastnost obou promluv pak m že fungovat jako kompenzace za p ípadnou ztrátu aluzivnosti.

5 ZÁVĚR

Tato práce měla za cíl zevrubně prozkoumat fenomén zvaný parodie, zjistit výskyt tohoto fenoménu v románech Aldouse Huxleyho a především analyzovat parodiatelské postupy ke známým typům parodie. Parodiatelská činnost parodismu jsme porovnávali jednak mezi jednotlivými parodiateli, ale také v rámci typologických rozdílů na základě známých hypotéz (téma/epitext) parodie. Cílem bylo klasifikovat typy parodie podle obtížnosti, kterou pro parodiatele znamenaly. Obtížnost jednotlivých typů jsme určovali dle míry kreativity a míry vyufflívání složitějších parodiatelských strategií (jako je například kulturní transpozice), jejichž bylo třeba k řešení daných problémů. Nejspolehlivějším vodítkem pro určení nejzávažnějších projevů parodie byla však jistá radikální činnost, po které někteří parodiatelé sahalí.

Nejprve bylo nezbytné vymezit si parodii, ústřední pojem naší práce. Od začátku jsme si byli vědomi toho, že se jedná o nevědní, značně komplikovaný jev, který ufl svou etymologií a historií znemožňuje jednoznačné pojetí. Rozmanité definice parodie, a ufl historické i současné, vypovídají o nepopiratelné šneapolapitelnosti¹⁸⁶ tohoto pojmu. Proto jsme si nekladli za cíl nové komplexní syntetické vymezení parodie, ale chtěli jsme spíše konfrontovat některá výrazná, jifl existující pojetí a doložit tak neosvltitelnost pojmu. Zároveň jsme však chtěli potvrdit, že ani touto problematikou není možné zabývat se čistě abstraktně, že je nutné ji zkoumat na konkrétních příkladech z existujících textů a právě z tohoto důvodu se rozhodli jsme si vzájemně lišit.

Stručně jsme popsali historii parodie, například to, jak významnou roli hrála v antice i v vývoji románového flánu. Dále jsme vymezili dva základní druhy parodie, *konkrétní* a *obecnou*, z nichž ta první míří k jednomu určitému textu, zatímco ta druhá je namířená na celý styl i flánr a ne na konkrétní díla. S tím úzce souvisí i dva hlavní prostředky, s nimiž parodie pracuje, a to *transformace* a *imitace*. Transformace *přetváří* konkrétní slova a vety a část povodního znění ponechává, zatímco imitace *napodobuje* nějaký styl či například styl, jakým jsou psány recepty, jak jsme byli dvakrát svědky u Huxleyho. V tina parodií u Huxleyho však byla výsledkem transformace a –lo tedy o parodii *konkrétní*. Zde je na místě říct, že parodie je vlastně zakivené, deformující zrcadlo a že tedy dílo, které parodii hojně vyufflívá, máme v jeho komplexnosti porovnat k petínské zrcadlové síni.

¹⁸⁶ SADRIAN 2010, s. 86.

Pro naše úkoly nás parodie zajímala především z hlediska funkčního a výstavbového, při našem pojetí parodie jako mezitextového (intertextového) vztahu jsme se zabývali jen okrajově. Jako hlavní vlastnosti parodie jsme určili *evaluativnost, repetitivnost, polyfonnost, paralelnost + kontrastnost, zptnovazebnost a humornost*. V souvislosti s repetitivností jsme také uvedli, jak moc u parodie záleží na recepci a interpretaci textu, jehož lze chápat jako spolutvorce parodie. Je-li o funkci parodie, je nejprve potřeba rozlišit, zda je vyvolávána jako cíl či jako prostředek. Pokud je samotná parodie cílem, znamená to, že má smysl na parodovaný text a nikam dál. Avšak například u Huxleyho lze parodii obvykle vnímat jako prostředek, kdy postoj parodií vyjádřený smyslem jde dál za text k nějaké mimoliterární skutečnosti. Jako prvních pět hlavních funkcí parodie jsme určili funkci *konfrontační* (a s ní související funkci *zachovávající*), *korektivní*, *komickou*, *relativizační* a *fláknrotvornou* (s ní zase souvisí *normativní*). Po prvotní analýze Huxleyho románů jsme k těmto funkcím přidali ještě funkci *argumentativní* (s ní se pojí též *ornamentální*), která je prvním jevem Huxleyho esejistického stylu. Je samozřejmě, že jedna parodie může mít několik funkcí najednou. U Huxleyho pozorujeme kromě argumentativní funkce i funkci komickou, relativizační a také funkci konfrontační, jejíž výskyt vyplývá už z vlastního Huxleyho tvrzení, že šparodie a karikatura je nejúčinnější kritika.¹⁸⁷

Huxley vkládal do svých románů spoustu úvah, bohatě využíval ironii a intertextovost, detabuloval mnohá témata, tvořil postavy podle archetypálních vzorů, často u postav poukával na vady a dával jim symbolická jména, o čemž je tvořen jeho autorský styl, do něhož bychom se rádi přidali právě i poukáváním na různé parodické postupy. Zjednodušeně řečeno, v parodii se vlastně snoubí ironie s intertextovostí. Je to totiž proces, který operuje na formální i významové rovině a je tedy charakterizován jak svou aluzivností (odkazy k jiným textům), tak tónem (ať už právě ironickým nebo třeba kritickým či humorným). Tato dvojakost hraje významnou roli při překladech parodie.

Vzhledem k tomu, že v translatologii neexistuje žádný komplexní teoretický přístup k překladech parodie, využili jsme alespoň několika dalších informací, které jsme v souvislosti s tímto tématem našli v odborné literatuře, a stručně jsme na ně vlastní metodologií. Vysoce důležitá je při překladech parodie podle nás fáze špochopení předlohy, kdy překladatel parodii buď rozpozná, či nerozpozná. Když ji rozpozná, určuje její význam a funkci, na jejichž zachování záleží. Zde vyvstávají problémy, které plynou

¹⁸⁷ HUXLEY, Aldous. *Kontrapunkt*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1968, s. 359.

z aluzivnosti parodie a také z její kulturní zakotvenosti. Podle míry a povahy těchto vlastností překladatel zvolí svou strategii, přičemž zde platí tvrzení Knittlové, že čím méně je text závislý na původní kultuře, tím méně je třeba modifikací.¹⁸⁸ Často se stane, že při překladu parodie není možné zachovat její aluzivnost i její humor, ale pouze jedno z toho, a v takovém případě překladatel hledá kompromisní řešení a zvažuje, kolik aspektů původního významu obtuje. Překladatelské řešení je záhodno vytvářet s ohledem na cílového příjemce a připodobit mu kulturní prvek v parodii obsažený. Zde záleží na překladateli, zda zvolí spíše exotizující i domestikující strategii.

Zkoumali jsme překlady –esti Huxleyho román *Brave New World*, z nichž tři přeložila Jarmila Fastrová (*Kontrapunkt*, *Raněná slepotou* a *Podle let*). *Kontrapunkt* byl přeložen i do slovenštiny, a to Jozefem Olexou a Miroslavou Baránikovou, jejichž překlad jsme tedy mohli s překladem Fastrové porovnat. K překladu románu *Brave New World* jsme taktéž mohli k dispozici český a slovenský překlad; český pod názvem *Konec civilizace* (přeložili Stanislav Berounský a Josef Kostohryz) a slovenský jako *Prekrásny nový svet* (přeložil Dušan Slobodník). Přihlíděli jsme také ke staršímu překladu Gerty Schiffové (*Konec civilizace*). Pátý analyzovaný román *Zastaví se čas* přeložila do slovenštiny Blažka Vrbová-Pavlousková a poslední byl *Ostrov* v překladu Vandy Oaklandové a Milana Ohniska.

Z naší analýzy vyplynulo, že jednoznačně nejproblematictější jsou pro překladatele tyto druhy parodie, pro jejichž adekvátní překlad jsou nezbytná tvrdá, vynalézavá řešení, která lze nalézt jen při dostatečném oproštění se od textu. Jedná se především o slovní hříčky, ale také o parodované písně, rýmované fráze a přísloví. Problémy tedy mohla přispívat jak formální stránka (například u rýmovaných popěvek), tak vysoká kulturní specifita (například u přísloví bez českého ekvivalentu). Někdy bylo možné zachovat pouze parodický tón a nikoli aluzivnost (u citátů s neexistujícím oficiálním českým překladem) a zůstat tak význam, v jiných případech se plně ekvivalentní řešení samo nabízelo a překladatel mohl pracovat relativně mechanicky (u frazémů s jediným českým ekvivalentem). Největší problém pro překladatele představovaly slovní hříčky, u nichž jsme měli možnost porovnat zcela protikladná řešení Fastrové a Olexy s Baránikovou. Zatímco Fastrová tyto problematické pasáže zcela vynechávala nebo stružně zobecňovala, slovenští překladatelé přicházeli s nápaditými, plně funkčními ekvivalenty, které se výchozímu textu vyrovnaly co do hravosti, humornosti i významu. Taktéž tomu bylo u

¹⁸⁸ KNITTLOVÁ 2010, s. 30.

p ekladu parodovaných písní, kdy Fastrová zcela vynechala n které pasáže, aby se vyhnula dodržení rýmované struktury. P eklad pak krom nezbytné ztráty aluzivnosti (–lo o píse v e–tin neznámou) p ichází i o sv j tón, svoji zp vnost. Porovnat jsme mohli také eský a slovenský p eklad románu *Brave New World*, kde n které parodismy byly poufívány v podstat programov a jejich temati nost si tak fládala zvlá–tní p e–kladatelskou pé i. Zmínili jsme idiomatický p evod šfordovských ě frází a neologism v eském p ekladu i rýmované a významov zcela adekvátní p eklady parodovaných písní v *Prekrásnom novom svete*, na druhou stranu v obou p ekladech byl ob as problém s p evodem hypnopedických hesel, která vyfladují hutnost, humor, sémantickou v rnost a velmi ásto rýmovanou stavbu. Práv zde v–ak musíme konstatovat, že nedodržení i vynechání parodi nosti na n kolika málo místech nemusí p elofenému dílu n jak zásadn –kodit, nicmén opomenutí parodie ve v t–ím rozsahu (i zcela plo–n) by román jist ochudilo o celou jednu rovinu (v p ípad *Konce civilizace* ur it ano). V románech *Zastaví se ás* a *Ostrov* jsme objevili n kolik velmi originálních e–ení p ekladu parodie, kdy v rámci kulturní transpozice nap íklad Vrbová–Pavloušková vhodn poufíla generalizaci, domestikaci, substituci a jiné strategie.

Na námi zkoumané látce, tedy na románech Aldouse Huxleyho, jsme si sice mohli ukázat hned n kolik r zných druh parodie, které vyfladují r zná p ekladatelská e–ení, av–ak jeho vyuffívání parodie není nadpr m rné kvantitativn a patrni ani kvalitativn , takž soudíme, že je zde je–t velký prostor pro dal–í výzkum, a to jak v oblasti sb ru empirických dat, tak i v oblasti metodiky, která není v translatologii ustanovena. Vedlej–ím poznatkem, k n mufl jsme p i analýze p ekladu parodie dosp li, je skute nost, že tento fenomén lze nejspí–relevantn zkoumat i na star–ích p ekladech.

Dal–í výzkum by mohl prokázat, jak a pro je funk n ekvivalentní p eklad parodie d leflitý, p i emfl tento fakt by ilustrovaly výsledky translatologických analýz –irokého spektra parodicky bohatých díl. Zvlá–t n kte í auto i si takovou pozornost zasloufí a z p eklad jejich díl by bylo mořné vyzvednout mnohá více nebo mén tv r–í e–ení, jeřl by dolofíla komplexnost a mnohotvárnost parodie a posloufíla by za vzor i odstra–ující p íklad dal–ím p ekladatel m.

6 SUMMARY

This thesis is concerned with translation analysis of parody in the novels of Aldous Huxley. Parody is a complex and quite ambiguous phenomenon which can cause difficulties to the translators on several levels. The thesis consists of three main chapters: in the first chapter we examined various approaches to this phenomenon and we defined some aspects that were necessary for our analysis and in the second chapter we described Huxley's life, work and especially the important components of his writing style. One of these components is parody itself. Then, in the third chapter, we could proceed with the analysis of concrete examples of parody from Huxley's novels and we paid special attention to the translation solutions of these examples. The analysis showed us the most problematic aspects of parody for translators and the types of parody that require creative and ingenious solutions.

When attempting to define parody and understand its nature, we based our reflections on several important sources: the most current concepts of parody that we used were found in *Parody* (2000) by Simon Dentith and Mohammad Reza Sadriani's article 'Parody: Another Revision' (2010). Very helpful were also Ivo Osolob's *Principia parodica* (2007) and *Palimpsests* (1997) by Gérard Genette. Genette's general ideas about parody were not applicable for us, yet we found many of his partial notions very useful. First we briefly described history of parody which is as old as literature itself. Because of its long history and a large number of conceptions, parody has not a single 'transhistorical' definition. Nevertheless, it is possible to determine some of its parameters: one of the essential features of parody is its dependence on some 'pretext' (or prototext/hypotext) which is made into parody through a transformational process. According to the nature of the 'pretexts' we can distinguish two basic types of parody: **specific** and **general** parody. Specific parody transforms one particular text, whereas general parody imitates the whole writing style or literary genre. This also implies two main techniques that parody employs: lexical **transformation** and stylistic **imitation**. As our analysis later showed us, Huxley used mostly parody of the transformational nature, but also some cases of imitation can be found in his novels.

But the mainstay of the first chapter was concerned with the main properties and functions of parody. These were very important for our later analysis. Despite being a slightly fuzzy concept, parody has a certain number of basic properties and functions that are not always all at work, but at least several of them are. Nature of parody can be

called evaluative, repetitive, polyphonic, parallel and contrastive at the same time, feedback-bearing and humorous. As for its functions, they can be derived from these properties. Function of parody is 1) **combative** (or critical) both in the offensive and defensive sense of the word, 2) **corrective** in the sense that it can provide positive feedback to the author of the parodied text, 3) **comic**, 4) **relativizing** since it can challenge validity of dogmatic and one-sided statements, 5) **genre-creating** ó for instance, it contributed to the development of a novel genre, and 6) **argumentative** (in the sense of *proving* something). The sixth function, argumentative, was added to the list after the analysis of Huxley's novels since many parodies in his works are meant as a support for his reflections and assertions. We also mentioned intertextual nature of parody and compared parody with pastiche, defined parody as a literary technique rather than a genre and determined properties that parodied texts have or should have so that they were worth parodying.

The second chapter was concerned with life and work of Aldous Huxley. We also tried to define important aspects of his writing style; parody is one of that aspects. Huxley was well-read English novelist, essayist, poet and critic, knowledgeable not only in literature, philosophy or psychology, but also in the natural sciences. His satiric novels usually take place in the intellectual setting of the upper class. And since the characters and plots are not of the greatest importance in his works, we call this genre a "novel of ideas". His most significant novels are *Point Counter Point* (1928), *Brave New World* (1932) and *Eyeless in Gaza* (1936) and we gave more space to them in the analysis of their translations than to the other works. Characterizing Huxley's writing style, we emphasized these features: strong essayistic traits, capability of detabuization, characters based on archetypal models, sometimes symbolic or meaning-bearing names of the characters, irony and dense intertextual nature. The last two features are combined in the feature that is crucial for our thesis ó and that is parody.

The first section of the third chapter was dedicated to the theoretical description of parody from the translational point of view. We examined translation process of parody on the basis of Levý's three phases and stated that the most important phase is the first one ó the phase of "grasping" the text, in which the translator has to recognize parody thanks to his erudition, intuition or author's signaling. So-called "markers" of parody can be found in many Huxley's works as he often quotes some pretext or alludes to it (or its author) and then he parodies it. This can be very helpful to the translators. When the parody is recognized, translator must determine its meaning and function. He

also finds out how much culturally specific that parody is, what is the nature of its pretext and what is its tone (e.g. ironic, critical, humorous). One of the most distinctive problems playing role during translation process is allusiveness of parody, since its pretext/hypotext is in many cases a quotation, song, proverb or set phrase that has no equivalent or official translation in the target language (which is Czech here). However, sometimes even the existing equivalent cannot be used because of a kind of a parodic transformation. It is true that losses are necessary when translating parody, but its function can be often preserved even when it loses its allusiveness. The fully equivalent translation of parody transfers both its allusiveness and its tone.

Our division of parody into ten types according to its hypotexts, which was presented in the second section of the third chapter, was based on our analysis of Huxley's novels. Among these ten types belong parodied quotations, parodied proverbs, parodied set phrases, parodied quotations in foreign language, parodied song lyrics, lexically unchanged quotations, puns (based on parodic transformation), autoparodies, parodied non-literary allusions and imitations of style. The examples in the following analytical sections were arranged by these types.

We analysed six Huxley's novels: *Point Counter Point* (1928), *Brave New World* (1932), *Eyeless in Gaza* (1936), *After Many a Summer* (1939), *Time Must Have a Stop* (1944) and *Island* (1962). Three of the novels were translated by Jarmila Fastrová: *Point Counter Point* as *Kontrapunkt* (1968), *Eyeless in Gaza* as *Ran ný slepotou* (first version 1936; revised version 1970) and *After Many a Summer* as *Po ad let* (1946). There were many cases in her translations where she used the existing pretext and translated parody adequately, but she is also the one of the analysed translators who used the most of extreme and radical solutions such as so-called "translation by omission". It was the case of puns and song lyrics which require sometimes very creative translation strategies. We could compare her translation of *Kontrapunkt* with the Slovak translation (also *Kontrapunkt*, 1988) made by Mária Barániková and Jozef Olexa who were very inventive when translating the puns in the novel.

As for *Brave New World*, we compared the Czech (*Konec civilizace*, 1970, translated by Stanislav Berounský and Josef Kostohryz) and Slovak translation (*Prekrásny nový svet*, 1970, translated by Dušan Slobodník). In this dystopian novel are many more cases of parody than in any other Huxley's work. The translators had to deal not only with various types of parody, but also with systematic usage of some of them as they have thematic role in the book. Both the translations made an effort to be communica-

tive and functional, Kostohryz and Berounský used idiomatic phrases and inventive solutions for neologisms (e.g. *řaerotaxiř* for *řtaxicopterř*), Slobodník's semantic and formal fidelity when translating parodied songs was also well done; however, he did not rhyme several *řhypnopædic* proverbs that played very important role in the novel. Here it would be right to say that if there are only several *řmistakesř* or *řtranslation lossesř* regarding translated parodies, a particular novel is still able to work as a whole. But when the loss is too extensive or when parody is omitted almost everywhere in the book, it may deprive the book of one whole semantic level.

As for translated parody in the last two novels, *Time Must Have a Stop* (*Zastavř se as*, 1946, translated by Bla Vrbovř-Pavlouskovř) and *Island* (*Ostrov*, 2001, transl. by Vanda Oaklandovř and Milan Ohnisko), we have found there many appropriate and highly original solutions. The translators transferred probably all the cases of parody with respect to the target receiver (i.e. Czech reader) ř substitutions and cultural transpositions were used quite aptly, the translations were more domesticating than foreignizing.

On the whole, we were quite surprised how many cases of parody did not require any complicated solutions as there was only one or two possibilities how to deal with them. Such a translation is almost a mechanical process. On the other hand, there were several problematic parodies that saw a whole range of solutions: for example, some puns were translated creatively, or they were generalized or completely omitted; parodied song lyrics were rhymed or not rhymed or some of their parts were also omitted; etc.

In summary, although we have demonstrated several different parodic types that require various translation solutions, Huxley does not use parody to an excessive degree so there is a lot of space for further research in this field. Firstly, there are many authors that can be called *řparodistsř* and whose works are abundant in more kinds of parody, and secondly, translatology needs establish the methodology concerning translation of parody. Further research may prove the importance of functionally equivalent translation of parody and support it with many examples (both more and less appropriate translation solutions) from many literary works.

7 POUHITÉ TEXTY

BROOKE, Rupert. *1914 and other poems*. London: Penguin, 1999. viii, 56 s.

BROWNING, Robert. *The poetical works of Robert Browning: complete from 1833 to 1868 and the shorter poems thereafter*. London: Oxford University Press, 1946. xv, 698 s.

GLADSTONE, William E. *šJesus, pro me perforatusõ* [online]. [cit. 30. 4. 2015]. Dostupné z <<http://www.hymntime.com/tch/non/la/jesprome.htm>>.

GOETHE, Johann Wolfgang von, a DIETZE, Walter. *Faust*. 9. vyd. Berlin: Aufbau, 1990. 783 s. ISBN 3351001029.

HERRICK, Robert. *The poems of Robert Herrick*. London: Oxford University Press; Humphrey Milford, 1933. 486 s.

HUXLEY, Aldous. *After many a summer: a novel*. Harmondsworth: Penguin, 1967. 250 s.

HUXLEY, Aldous. *Brave new world*. Harmondsworth: Penguin, 1967. 200 s.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World Revisited*. London, 1959. 164 s.

HUXLEY, Aldous. *Contrepoint*. Paris: Plon, 1961. 500 s.

HUXLEY, Aldous. *Eyeless in Gaza*. London: Chatto and Windus, 1936. 619 s.

HUXLEY, Aldous. *Island*. London, 1979. 336 s.

HUXLEY, Aldous. *Konec civilisace*. 1. vyd. P e loffila Gerta Schiffová. V Praze: L. Ma-
zá , 1933. 224 s.

HUXLEY, Aldous. *Konec civilizace = (Brave new world)*. 4. vyd. P e loffil Stanislav Berounský a Josef Kostohryz. Praha: Ma a, 2011. 198 s. ISBN 978-80-7287-150-6.

HUXLEY, Aldous. *Kontrapunkt*. 1. vyd. P e loffili TMarlota Barániková a Jozef Olexa. Bratislava: Slovenský spisovate , 1988. 508 s.

- HUXLEY, Aldous. *Kontrapunkt*. 3. vyd. P e loffila Jarmila Fastrová. Praha: Odeon, 1968. 473 s.
- HUXLEY, Aldous. *Ostrov*. 1. vyd. P e loffili Vanda Oaklandová a Milan Ohnisko. Praha: Ma a, 2001. 320 s. ISBN 80-7287-009-2.
- HUXLEY, Aldous. *Point counter point. Vol. 1*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1929. 294 s.
- HUXLEY, Aldous. *Point counter point. Vol. 2*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1929. 295 s.
- HUXLEY, Aldous. *Po ad letí : Román*. 1. vyd. P e loffila Jarmila Fastrová. Praha: Václav Petr, 1946. 257 s.
- HUXLEY, Aldous. *Prekrásny nový svet*. 1. vyd. P e loffil Du-an Slobodník. Bratislava: Tatran, 1970. 244 s.
- HUXLEY, Aldous. *Ran ný slepotou: román*. 1. vyd. P e loffila Jarmila Fastrová. Praha: Václav Petr, 1936. 438 s.
- HUXLEY, Aldous. *Ran ný slepotou*. 1. vyd. v Melantrichu. P e loffila Jarmila Fastrová. Praha: Melantrich, 1970. 426 s.
- HUXLEY, Aldous. *The doors of perception; Heaven and Hell*. Middlesex: Penguin, 1968. 143 s.
- HUXLEY, Aldous. *Time must have a stop*. London, 1946. 305 s.
- HUXLEY, Aldous. *Zastaví se as: román*. 1. vyd. P e loffila B la Vrbová-Pavlousková. V Praze: Karel Voleský, 1946. 325 s.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Wordsworth, 2012. xxiv, 628 s. ISBN 978-1-84022-661-4.
- LOVELACE, Richard. *The poems of Richard Lovelace*. Oxford: Clarendon Press, 1930. 358 s.
- MILTON, John. *Paradise lost and paradise regained*. New York: Airmont, 1968. 350 s.

NEWTON, John. „Glorious Things of Thee Are Spoken“ [online]. [cit. 30. 4. 2015]. Dostupné z <http://www.hymnary.org/text/glorious_things_of_thee_are_spoken>.

OPIE, Peter, ed. a OPIE, Iona Archibald, ed. *The Oxford Dictionary of nursery rhymes*. Oxford: Oxford University Press, 1997. xxix, 559 s. ISBN 0-19-860088-7.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. 2. vyd. Cambridge: The University Press, 1936. xcvi, 310 s.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Cambridge: The University Press, 1947. lxxxiii, 186 s.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Selected poetry*. New York: New American Library, 1966. liii, 448 s.

TENNYSON, Alfred Tennyson. *The poems of Tennyson*. London: Longmans, 1969. xxxiv, 1835 s.

The book of common prayer: 1662 version (includes appendices from the 1549 version and other commemorations). London: Campbell, 1999. xxxviii, 528 s. ISBN 1857152417.

The Declaration of Independence and the Constitution of the United States of America. Washington: US Government Print. Office, 1934. 48 s.

WORDSWORTH, William. *The poetical works of Wordsworth*. London: Frederick Warne, 1946. xlv, 628 s.

8 BIBLIOGRAFIE

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. 1. vyd. Praha, 1980.

BOSCH, L. šAldous Huxley: utopista nebo vizionář? In HUXLEY, Aldous. *Ostrov*. Praha: Ma a, 2001, s. 311-320.

BRISSET, Annie. šTranslation and Parody: Quebec Theatre in the Making. In *Canadian Literature* 117, 1988, s. 92-106, (cit. 4. listopadu 2014). Dostupné z <<http://canlit.ca/pdfs/articles/canlit117-Translation%28Brisset%29.pdf>>.

CHIARO, Delia, ed., HEISS, Christine, ed. a BUCARIA, Chiara, ed. *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008. x, 292 s. ISBN 978-90-272-1687-8.

DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000. xii, 211 s. ISBN 0415182204.

DRÁBEK, Pavel, SHAKESPEARE, William a KREJČÍ, Hubert, ed. *eské pokusy o Shakespeara: d jiny eských p eklad Shakespeara dopln ěné antologií neznámých a vzácných text z let 1782-1922*. Praha: V trné mlýny, 2012. 1132 s. ISBN 978-80-7443-056-5.

FRASER, Raymond a WICKES, George. šAldous Huxley, (interview). In *The Art of Fiction* 24, 1960 (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.theparisreview.org/interviews/4698/the-art-of-fiction-no-24-aldous-huxley>>.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska, 1997. xi, 490 s. ISBN 0-8032-7029-1.

HARVEY, Keith. šTranslating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer. In Venuti, Lawrence, ed. *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2000, s. 446-467. ISBN 0-203-75486-7.

HATIM, Basil, a MUNDAY, Jeremy. *Translation: An Advanced Resource Book*. London; New York: Routledge, 2004. 373 s. ISBN 0415283051.

- HOMOLÁ , Ji í. *Intertextovost a utvá ení smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996. 114 s. ISBN 80-7184-201-X.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Chicago: University Of Illinois Press, 2000. 168 s. ISBN 0-252-06938-2.
- KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *P eklad a p ekládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010. 291 s. ISBN 978-80-244-2428-6.
- LEPPIHALME, Ritva. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions Topics in Translation 10*. Multilingual Matters, 1997. 241 s. ISBN 9780585120317.
- LEVÝ, Ji í. *Um ní p ekladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. 367 s. ISBN 978-80-87561-15-7.
- MECKIER, Jerome. šAldous Huxleyø Americanization of the *Brave New World* Type-script.õ In *Twentieth Century Literature* 48 (4), 2002, s. 427-460, (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/3176042>>.
- MECKIER, Jerome. šA Neglected Huxley ŠPreface: His Earliest Synopsis of Brave New World.õ In *Twentieth Century Literature* 25 (1), 1979, s. 1-20, (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/441397>>.
- MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních flánr* . Praha: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.
- OSOLSOB , Ivo. *Principia parodica, totifl, Posbírané papíry p eváfn o divadle*. V Praze: Akademie múzických um ní, 2007. 358 s. ISBN 978-80-7331-082-0.
- PETR , Eduard. šParodie ó flánr nebo literární postup?: (K pojetí st edov ké a renesan ní parodie.)õ In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Philologica* 55, Praha 1987, s. 11-16.
- REAL, Willi. šAldous Huxleyø *Brave New World* as a Parody and Satire of Wells, Ford, Freud and Behaviourism in Advanced Foreign Language Teaching (FLT).õ In *Aldous Huxley Annual*, vol. 8, 2009, s. 167-206, (cit. 25. b ezna 2015). Dostupné z

<<http://opentextbc.ca/englishliterature/wp-content/uploads/sites/27/2014/06/WReal-BNW-as-satire-Ford-freud-watson-wellsaha8Real2.pdf>>.

Routledge encyclopedia of narrative theory. London; New York: Routledge, 2008. xxix, 718 s. ISBN 978-0-415-77512-0.

RUTHERFORD, John. šTranslating Fun: *Don Quixote*.ō In Bassnett, Susan, ed., a Bush, Peter, ed. *The Translator as Writer*. London and New York: Continuum, 2006, s. 71-83.

SADRIAN, Mohammad Reza. šParody: Another Revision.ō In *Journal of Language and Translation* 1 (1), jaro 2010, s. 85-90, (cit. 4. listopadu 2014). Dostupné z <http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/140420100109.pdf>.

SCOTT, Clive. šTranslating the literary: genetic criticism, text theory and poetry.ō In Bassnett, Susan, ed., a Bush, Peter, ed. *The Translator as Writer*. London and New York: Continuum, 2006, s. 106-118.

SIMPSON, Paul. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge, 2004. 243 s. ISBN 0-203-49658-2.

SKOUMAL, Aloys. šP ekladatel v doslov.ō In Joyce, James. *Odysseus*. Praha: Odeon, 1976, s. 633-639.

Van O'CONNOR, William. šParody as Criticism.ō In *College English* 25 (4), 1964, s. 241-248, (cit. 3. listopadu 2014). Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/373569>>.

Van STADEN, Drieka. *Intercultural Issues in the Translation of Parody; or, Getting Alice to Speak French and Afrikaans in Wonderland*. Master of Philosophy. University of Stellenbosch, 2011. 60 s. (cit. 4. listopadu 2014). Dostupné z <<http://hdl.handle.net/10019.1/6590>>.

WOODCOCK, George. *Dawn and the Darkest Hour: A Study of Aldous Huxley*. New York: Viking Press, 1972. 299 s.

fiILKA, Tibor. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006. 187 s. ISBN 808094041X.

9 ANOTACE

Autor:	Bc. Jakub Marx
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Rok obhajoby:	2015
Název esky:	P evod parodie v eských a slovenských p ekladech vybraných díl Aldouse Huxleyho
Název anglicky:	Transfer of Parody in Czech and Slovak Translations of Aldous Huxley's Chosen Works
Vedoucí práce:	Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.
Počet stran:	94
Počet znaků :	163 213
Počet pííloh:	1
Počet titul pouíitých literatury:	68
Klí ová slova v J:	parodie, transformace, imitace, Aldous Huxley, výchozí text, cílový text, slovní h í ky, aluzivnost
Klí ová slova v AJ:	parody, transformation, imitation, Aldous Huxley, source text, target text, puns, allusiveness

Anotace v J:

Tato práce se zabývá fenoménem zvaným parodie a zkoumá její z pohledu překladatelského hlediska. Materiálem pro analýzu bylo šest románů Aldouse Huxleyho a jejich české a slovenské překlady. Práce si klade za cíl vymezit, jak se mohou lišit překlady různých typů parodie a jaké nároky tyto typy na překladatele kladou. Pokusíme se určit roli kulturní specifity při volbě překladatelských strategií, s jejichž pomocí může být dosaženo funkčně ekvivalentního překladu.

Anotace v AJ:

The thesis is concerned with parody and its translation analysis. The materials for the analysis are six novels written by Aldous Huxley and their Czech and Slovak translations. The thesis attempts to demonstrate the distinctions between the translations of various types of parody and define what are its demands on a translator. We want to define the role of cultural specificity in choice of translation strategies that can attain functionally equivalent translation.