

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERSITY PALACKÉHO**

**KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY**

Komentovaný překlad vybraných kapitol z románu

Hermana Melvilla: *Pierre*

(diplomová práce)

A Commented Translation of Selected Chapters from the Novel *Pierre*

by Herman Melville

Autor: Bc. et Bc. Adriana Fico

Obor: Anglická filologie – ruská filologie

Vedoucí práce: PhDr. Matthew Sweney, M.A.

Olomouc 2013

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.  
V Olomouci dne .....*

*Vlastnoruční podpis*

*Děkuji PhDr. Matthewovi Sweney za jeho cenné připomínky k práci a rovněž za nápad vytvořit překlad Melvillova románu Pierre.*

*Vlastnoruční podpis*

## OBSAH

<b>1. Úvod.....</b>	<b>6</b>
<b>2. Strategie a zásady pro překlad románu <i>Pierre</i> .....</b>	<b>8</b>
<b>3. Literárně-estetická analýza překladu .....</b>	<b>11</b>
3.1. Herman Melville a jeho román <i>Pierre</i> .....	11
3.1.1 Problematika žánru románu <i>Pierre</i> .....	17
3.1.2 Vývoj recepce románu.....	19
3.1.3 Melvillovo dílo v českých překladech a recepce jeho díla u nás .....	20
3.2. Poetika a styl románu <i>Pierre</i> .....	22
<b>4. Lingvistická analýza překladu .....</b>	<b>28</b>
4.1. Lexikální aspekty překladu .....	29
4.1.1 Překlad antroponym a toponym .....	31
4.1.2 Překlad reálií .....	34
4.1.3 Univerbizace a multiverbizace .....	36
4.1.4 Sémantické posuny.....	37
4.1.5 Slovní hříčky, homonymie .....	38
4.2. Transpozice v morfologickém plánu .....	41
4.3. Posuny na rovině syntaktické .....	44
4.4. Stylistické aspekty překladu .....	46
4.5. Cizojazyčné pasáže.....	48
4.6. Intertextovost a její reprodukce .....	50
<b>5. Překlad .....</b>	<b>54</b>
Knih první. Kapitola IV.....	54
Knih třetí. Kapitola III.....	56
Knih třetí. Kapitola IV.....	63
Knih pátá. Kapitola I. ....	65
Knih devátá. Kapitola I. ....	70
<b>6. Závěr.....</b>	<b>74</b>
<b>7. Přílohy .....</b>	<b>77</b>
<b>8. Summary .....</b>	<b>78</b>
<b>9. Bibliografie .....</b>	<b>83</b>

<b>10. Anotace.....</b>	<b>87</b>
<b>11. Annotation .....</b>	<b>878</b>

## 1. ÚVOD

Cílem této translatologické práce je vytvoření komentovaného překladu vybraných kapitol z románu Hermanna Melvilla *Pierre, or, the Ambiguities* (Pierre, aneb Dvojznačnosti, 1852). Jedná se o diachronní překlad doposud nepřeloženého textu, přičemž kapitoly byly vybrány tak, aby reprezentovaly styl díla, nárys fabulační linie a především překladatelskou problematiku specifickou pro toto dílo.

V teoretické části práce analyzuji translační proces, jímž překlad vzniká. Analýza překladatelského procesu by byla neúplná, pokud by sestávala pouze z lingvistického aspektu překladu. Je to právě interpretační moment, který udává směr při většině překladatelských rozhodování. Překlad by měl být na pomezí dvou jazykových oblastí, jak poukázali též Čermák a kol.<sup>1</sup>, a proto se na něm podílí vedle lingvistiky nutně též literární kritika. Bez hermeneutiky, odstupů a zhodnocení estetických kvalit díla by zanikala složitost překladu jako uměleckého tvůrčího aktu. Proto tedy komentář k předkládanému překladu sestává ze dvou aspektů, a sice literárněvědného a jazykovědného, které spolu s pojednáním o strategii překladu představují hlavní tři kapitoly teoretické části práce.

Součástí literárně-estetického zhodnocení práce je stat' o autorovi a jeho poetice, neb bývá různými teoretiky překladu spravedlivě zdůrazňováno, že pro překlad jednoho díla je nutné znát celé dílo autorovo i místo, které překládané dílo v autorově tvorbě zaujímá.<sup>2</sup> Tento požadavek se zakládá na skutečnosti, že individuální styl díla je spjat s celou autorovou tvorbou, jeho dobou i národem.<sup>3</sup>

Oba aspekty – estetický a lingvistický – se vzájemně doplňují, zejména však platí zásada, že od estetického uchopení stylu se odvíjí aplikované lingvistické transformace. Ačkoliv je vlastní lingvistický rozbor překladu koncipován tak, že jednotlivé překladatelské problémy jsou konvenčně řazeny od nejnižší relevantní jazykové roviny k nejvyšší, ve skutečnosti právě nejvyšší jazykové roviny ovlivňují rozhodování na nižších úrovních. Na všech rovinách je pak uplatňováno též konfrontační hledisko, aby při překladu nedocházelo k nežádoucí interferenci. Dále

---

<sup>1</sup> Viz ČERMÁK, Josef, ILEK, Bohumil; Skoumal, ALOYS, „Předmluva“ in: ČERMÁK, J. et al., *Překlad literárního díla*, Praha: Odeon, 1970, s. 5.

<sup>2</sup> Viz např. ОЗЕРОВ, Л. «От знакомства к родству» in: *Художественный перевод: взаимодействие и взаимообогащение литератур*, Ереван: Издательство Ереванского университета, 1973, s. 249.

<sup>3</sup> Viz ВИНОГРАДОВ, В.С., *Основы общей теории перевода*, Москва: Высшая школа, 1983, s. 293.

je při překladu na jednotlivých rovinách zohledňován pragmatický ohled na čtenáře, který by měl prostupovat celým translačním procesem, jak píše D. Knittlová.<sup>4</sup>

Zvolené metody a překladatelské postupy jsou ilustrovány příklady z textu, práce si však neklade za cíl podrobně zachytit veškeré posuny, které jsou uplatňovány. Mnohá řešení se opírají o teoretické poznatky shrnuté v moderních translatologických příručkách. Ačkoliv se při překladu mnohá řešení zakládají též na intuici a vkusu, pokusím se v této práci zachytit objektivní činitele, kterými byla volba výsledné varianty podmíněna.

Praktická část práce sestává z vlastního překladu, jehož prvotní verze vznikala v létě r. 2011; časový odstup je totiž pro přezkoumání překladatelských řešení velmi užitečný, ačkoliv v praxi ne vždy možný. Překlad byl v r. 2012 zaslán do překladatelské soutěže Jiřího Levého, v němž mi bylo téhož roku uděleno čestné uznání za překlad jiného díla. Některé postřehy a doporučení z posudku k tomuto překladu, který v rámci soutěže vypracovala Kateřina Klabanová, jsou do překladu též zapracovány.

---

<sup>4</sup> Viz KNITTLOVÁ, Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 9.

## 2. STRATEGIE A ZÁSADY PRO PŘEKLAD ROMÁNU *PIERRE*

Vlastnímu překladu by mělo předcházet vědomé stanovení strategie, z níž budou vycházet jednotlivé metody překladu. Ačkoliv strategie či přístup k překladu by měl být v zásadě jednotný, nikdy se nejedná o naprosto unifikovaný postup či jednoznačnou volbu mezi krajními póly; jde spíše o převládající tendenci, kterou je vhodné v procesu překladu aplikovat a to „na základě funkce a typu textu, typu čtenáře a důležitosti kulturně specifických prvků pro pochopení textu.“<sup>5</sup>

Podle terminologie Petera Newmarka existují dva hyperbolizované póly překladatelské strategie – sémantická a komunikativní.<sup>6</sup> Prvá strategie spočívá v kladení maximálního důrazu na jazyk původního textu, na myšlenky autora a silnou orientaci na sémantiku a syntax. Takový překlad bude poměrně doslovný, maximálně informativní a detailní.<sup>7</sup> Komunikativní strategie se více než na autora orientuje na čtenáře a projevuje se v četných kulturních a pragmatických adaptacích. Výsledkem je tedy překlad volnější, přirozenější a pro cílového čtenáře srozumitelnější.<sup>8</sup> Tomuto typu překladu přibližně odpovídá překlad funkční, který zastává například Ján Vilikovský, který zdůrazňuje, že „cílem překladu je reprodukovat nikoliv jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují, její vztah k objektivní realitě, k podavateli i příjemci.“<sup>9</sup>

Ačkoliv lze s tímto tvrzením v zásadě souhlasit, nelze opomíjet, že volba jazykových prostředků je rovněž významnou součástí literárního díla, zejména pak v próze, kde řada jazykových osobitostí má hned v několika aspektech charakterizační roli. Jak uvádí též Newmark: čím důležitější a specifičtější je jazyk textu, tím bližší či doslovnější by měl být překlad,<sup>10</sup> (ovšem samozřejmě stále s ohledem na funkčnost jazykových specifik). Lze tedy spíše souhlasit s tvrzením Milana Hrdličky, že „funkční přístup je proto nedostačující, překonaný.“ Je vhodné jej aplikovat pouze na určité úseky, „v globálním měřítku je však její aplikace na umělecký text nevhodná.“<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> KNITTOVÁ, Dagmar, *Překlad a překládání*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 268.

<sup>6</sup> Viz NEWMARK, Peter, *About Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1991, s. 11.

<sup>7</sup> Viz tamtéž.

<sup>8</sup> Viz tamtéž.

<sup>9</sup> VILIKOVSKÝ, Ján, *Překlad jako tvorba*, Praha: Ivo Železný, 2002, s. 21.

<sup>10</sup> Viz NEWMARK, s. 11.

<sup>11</sup> HRDLIČKA, Milan, *Literární překlad a komunikace*, Praha: ISV nakladatelství, 2003, s. 20.



Ačkoliv tedy je ve výsledku translační proces vždy nezbytně jistou oscilací mezi oběma hyperbolizovanými póly, tj. komunikativní vs. sémantický překlad, neboť vždy je nutné respektovat autora i čtenáře v rámci tzv. „dvouvektorového“ přístupu,<sup>12</sup> považují za vhodné se v případě překladu románu Pierre přiklonit k překladu sémantickému. Silnější orientace na čtenáře by mohla vést k ochuzení důležitého prvku díla, tedy jeho záměrné složitosti a dvojznačnosti. Podobný názor zastává též Hrdlička: „V obecné rovině by tedy podle našeho názoru neměl být například čtenářsky náročný originál adaptován na obecně dostupnou nenáročnou četbu. (...) Je-li kupříkladu autorovým záměrem vytvořit text obtížně uchopitelný, nejednoznačný, plný symbolů a narážek, dvojsmyslů, není správné cílový text zprůhlednit, učinit jej neproblémovým.“<sup>13</sup> Což ovšem neznamená, že v překladu takových pasáží absentuje interpretační stanovisko či zaměření na cílového receptora. Naopak, právě v polysémických výrazech musí být interpretace o to pečlivější, aby byl zachován intendovaný interpretační prostor pro čtenáře cílového textu.

Interpretační stanovisko je důležitým krokem při překládání, neboť je „opěrným bodem překladatelské koncepce.“<sup>14</sup> Není možné interpretovat text jako izolovaný, je nutné jej začlenit do kontextu své doby,<sup>15</sup> a proto věnuji ve své práci dostatek prostoru pro pojednání o autorovi, jeho tvorbě, žánru, recepci a pokusu o jeho zařazení do diskursu vývoje románu. Interpretace bude mít ovšem nutně také individuální složku překladatele, jak vyplývá z pojetí interpretačního mechanismu Aleše Hamana jako reflexi toho, co jsme prožili při apercpci díla. Interpretace vychází z prožitku konstitučních kvalit uměleckých znaků, zprostředkujících umělecký význam – estetickou hodnotu, a navrhuje pravděpodobnou hypotézu jeho aktuálního smyslu.<sup>16</sup>

Důležitou otázkou z hlediska strategie je pak přístup k překladu, který je časově a geograficky vzdálen prostředí cílového textu. Z hlediska časoprostorového lze uplatnit jeden ze tří obecných přístupů: exotizaci, naturalizaci či kreolizaci.<sup>17</sup> Zachování prostředí americké „aristokracie“ v polovině devatenáctého století, tedy

---

<sup>12</sup> Viz HRDLIČKA, s. 10.

<sup>13</sup> HRDLIČKA, s. 23.

<sup>14</sup> LEVÝ, Jiří, *Umění překladu*, Praha: Ivo Železný, 1998, s. 63.

<sup>15</sup> Viz HRDLIČKA, s. 28.

<sup>16</sup> HAMAN, Aleš, *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, Jinočany: Nakladatelství H&H, 1999, s. 138.

<sup>17</sup> Viz např. HRDLIČKA, s. 53. Tyto pojmy též podrobně rozpracovává ve svých monografiích Anton Popovič.

převážně exotizující přístup, bylo jasnou volbou, kterou opodstatňuje též jistý naturalistický ráz románu, jak je patrné například z prvních odstavců prezentovaného překladu. Ne tolik jasná byla volba mezi exotizací a naturalizací jazyka a stylu, neboť se jedná o diachronní překlad a „časová vzdálenost násobí problematiku vznikající vzdáleností místní.“<sup>18</sup> Vilikovský uvádí, že dnes se místo archaizujícího jazyka „vžilo tlumočení takových děl jazykem současným.“<sup>19</sup> Přesto však vyhraněně modernizující přístup nepokládám v tomto případě za vhodný a proto jsem usilovala o nenápadně historizující jazyk, v němž se například vyhýbám moderním internacionalismům a užívám, byť stále zřídka, přechodníky. Tyto kroky jsou již konkrétně rozpracovány v lingvistické analýze překladu. I v tomto případě se tedy jedná o kompromis mezi komunikačním a sémantickým překladem.

V závěru této kapitoly je možné konstatovat, že v rámci strategie jsem se rozhodla více Inout k překladu sémantickému, a to kvůli specifické invariantní roli jazyka daného díla a jeho metaforám, které v sobě skrývají důležité paralely k dialektice dvojznačností a rozporuplností, o nichž dílo pojednává. Přesto však nehledě na tuto globální koncepci dochází v řadě operativních případů k odklonu ve prospěch překladu komunikativního.

---

<sup>18</sup> HRALA, Milan, *Současnost uměleckého překladu*, Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 51.

<sup>19</sup> VILIKOVSKÝ, Ján, *Překlad jako tvorba*, Praha: Ivo Železný, 2002, s. 155.

### 3. LITERÁRNĚ-ESTETICKÁ ANALÝZA PŘEKLADU

Adekvátní překlad je podmíněn důkladným pochopením textu, jeho tónu, stylu a žánru. V případě románu *Pierre* se nejedná o jednoduchý úkol, o kvalitě a podstatě tohoto díla existují mezi kritiky neshody. O to důležitější je literárně-estetická analýza překládaného díla, bez které by nebylo možné k překladu přistoupit. K pokusu o zhodnocení kvalit díla bylo vhodné konfrontovat názory moderních kritiků, pozorně a opakovaně přečíst celý originální text a seznámit se s co největším počtem Melvillových děl. V kapitole 3.1 se zaměřuji na stručnou analýzu románu a jeho zařazení do kontextu Melvillovy tvorby, přičemž se opírám o poznatky literární kritiky. V kapitole 3.2 se pokouším definovat singulární styl románu *Pierre* a zejména překládaných pasáží, neboť estetické principy autorova stylu považuji za invariant překladu.

Jak píše Jiří Pechar, „překlad je vždycky zaměřen dvojím způsobem: jednak na originál v jeho vlastním kontextu, jednak na literární kontext, do kterého se má přeložený text vřadit.“<sup>20</sup> Z tohoto důvodu pokládám za účelné se zabývat otázkou percepce Melvillova díla u nás a alespoň stručně načrtnout literární prostředí českých čtenářů.

V těchto literárně-vědných kapitolách je soustavně uplatňováno translatologické hledisko.

#### 3.1. Herman Melville a jeho román *Pierre*

Jak již bylo naznačeno, součástí interpretačního procesu by měl být pokus o zhodnocení autorova díla, o získání určitého nadhledu.<sup>21</sup> Z tohoto důvodu není samoučelné zařadit román *Pierre* do kontextu Melvillovy tvorby a jeho doby, díky čemuž lze snadněji uchopit závažnou problematiku žánru tohoto románu. V neposlední řadě, jak uvádí Milan Hrala, tvoří další rovinu „vliv literární tradice a vůbec literárněhistorické problematiky, která je s dílem spjata a která se v něm odráží, někdy nepřímo a složitě. Ve větší míře než pro současnou tvorbu to platí pro

---

<sup>20</sup> PECHAR, Jiří, *Otázky literárního překladu*, Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 14.

<sup>21</sup> Viz např. NEWMARK, Peter, *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1982, s. 5.

dědictví cizích literatur.<sup>22</sup> V dané kapitole má své místo též shrnutí témat a motivů knihy, literárních vlivů a vývoj recepce jeho románu. Jakkoliv je však pro překladatele užitečné se seznámit též s životem autora, tento aspekt již působí v procesu překladu natolik nepřímo, že považují za vhodné se jím zvláště nezabývat a to dokonce i přesto, že *Pierre* bývá považován za Melvillův nejautobiografičtější román.<sup>23</sup>

V kontextu Melvillovy tvorby zaujímá *Pierre* osobité postavení. Po čtenářském úspěchu své prvotiny, *Taipei* (Typee, 1846) se Melville stále více vzdaloval líbivému a přehlednému stylu a „žádná z osmi dlouhých próz, které následovaly, už nezopakovala čtenářský úspěch jeho první knihy, neboť Melville postupně ztrácel chuť dodávat svým nakladatelům to, co chtěli a co jin stále sliboval.“<sup>24</sup> Klíčovým dílem byl jeho román *Mardi* (1849), v kterém se již objevuje ona složitost motivů jednání a symboličnost dějové linie, která nachází své uplatnění v *Bílé velrybě* (Moby Dick, 1851) a *Pierrovi*. Jak poukázal Jan Mukařovský, někdy se dílo natolik odkloní od vývojového stadia literatury, že je odsunuto,<sup>25</sup> a přesně takový osud potkal Melvillovy romány, v nichž v některých ohledech předznamenal modernismus, neřku-li postmodernismus.<sup>26</sup> V případě Pierra navíc „jde o pokus proniknout za hranice fikce, pokus záměrně vedoucí k nejasnostem a nejistotám, které z dnešního pohledu považujeme za klíčový problém veškeré literatury.“<sup>27</sup>

Jak bude ukázáno podrobněji, *Pierre* rozvíjí hlavní témata *Bílé velryby*, avšak značně se od ní liší svým žánrem a prostředím, kterým se *Pierre* vymyká z autorovy tvorby. Příznačný pro vztah mezi oběma romány je Melvillův výrok: „Levithian is not the biggest fish, I have heard of Krakens,“<sup>28</sup> z kterého vyplývá, že autor chtěl postihnout rozsáhlejší konflikt než boj člověka s přírodou: boj člověka se samým sebou, s lidskými hodnotami a svou vírou.

Zde by bylo na místě krátce a alespoň zjednodušeně shrnout děj románu. Hlavní postava, Pierre, je vytržen ze svého poklidného idylického života ve

---

<sup>22</sup> HRALA, Milan, *Současnost uměleckého překladu*, Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 51.

<sup>23</sup> Viz KELLEY, Wyn, „Pierre’s Domestic Ambiguities” in: LEVINE, Robert, *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 96.

<sup>24</sup> RULAND, Richard; BRADBURY, Malcom, *Od puritanismu k postmodernismu*, přel. Marcel Arbeit et al, Praha: Mladá fronta, 1997, s. 154.

<sup>25</sup> Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Kapitoly z české poetiky*, Díl 1, Praha: Svoboda, 1948, s. 31.

<sup>26</sup> Například v románu Thomasa Pynchona *Crying of Lot 49* lze najít paralelní téma hledání podstaty věci a nemožnost její konfrontace s realitou, neboť sama realita ztrácí svůj pevný rámec.

<sup>27</sup> RULAND, BRADBURY, s. 141.

<sup>28</sup> Viz HOWARD, Leon, *Herman Melville*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1961, s. 27.

venkovském šlechtickém prostředí podivným dopisem, v němž se dozvídá, že má z otcovy strany sestru (jeho otec již nežije). Pierre se touto dobou chystal ke sňatku se svou vyvolenou a jeho matkou milovanou Lucy, ovšem teď nastává otázka, jak jednat dál: zda poslechnout svědomí a ušlechtilou snahu konat dobro a pomoci své sestře, nebo zda žít spokojeně dál a sobecky novou situaci přehlížet. Pierre si je vědom toho, že jeho matka by nikdy nedokázala jeho sestru přijmout. Zároveň si je ale vědom toho, že bez jeho pomoci by se Isabella, jeho (údajná) sestra, nikdy nedokázala začlenit do normální společnosti. Zmítán těmito dilematy, nakonec se Pierre rozhodne vzdát se všeho, matky, snoubenky i majetku, aby se postaral o Isabelu. Svě matce a snoubence řekne, že Isabella je jeho choť, čímž obě ženy nesmírně zraní, ovšem zároveň tím zabrání tomu, aby jeho matka ztratila svou idealizovanou představu o jeho otci. Toto dilema lze považovat za jádro románu, ačkoliv následují ještě další zápletky. Pierre se s Isabellou odstěhuje do New Yorku, snaží se psát knihy, ovšem jeho role ochránce své sestry se podivně komplikuje vášnivými city, které k ní chová a kvůli kterým celý jeho „hrdinský“ čin pozbývá smyslu. Vystávají otázky o odpovědnosti za své činy a jejich následky, o možnosti konat dobro a následovat ideály, o předurčenosti životních osudů a tragédii lidství. Román končí tragicky trojí smrtí: sebevraždou Pierra i jeho sestry a smrtí jeho bývalé snoubenky Lucy.

Základním tématem knihy jsou dvojznačnosti a rozporuplnosti, které se objevují ve všech rovinách lidského myšlení a počínání a v neposlední řadě také v samotném jazyce románu, v jeho metaforách. (Ostatně rozporuplnosti existují též v recepci tohoto románu a podle některých kritiků jsou rozporuplné též jeho umělecké kvality.) Dvojznačné jsou rodinné vztahy, které jsou převrácené na ruby, zvrácené a deformované.<sup>29</sup> Rozporuplné je počínání a pohnutky protagonisty, jeho matky a jeho údajné sestry. Ústřední roli však hraje vztah k otci, který předurčuje Pierrovo jednání<sup>30</sup> a symbolizuje onen stálý svět, v němž je vše jednoznačné a zdánlivě prosté. Obrácení obrazu otce je tak symbolem zvrácení představ o světě, zvrácení víry v pravdu a v sebe sama. Jak uvádí M. Fisher, podobně jako v *Bílé velrybě* či v *První plavbě* (Redburn, 1849) je zde rozvíjeno téma nebezpečí iluze,

---

<sup>29</sup> Viz SOLOMON, Pearl Chesler, *Dickens and Melville in Their Time*, New York: Columbia University Press, 1975, s. 206 – 207.

<sup>30</sup> Viz tamtéž, s. 202 – 212.

ideálů a klamu.<sup>31</sup> V případě *Pierra* se však nehroučí jen svět ideálů a romantických představ mladého hrdiny, jde tu o daleko hlubší poznání o neexistenci pravdy a absolutna. R. Milder formuluje centrální otázku díla jako zpochybnění pravdivosti „pravdy“ a neposkvrněnosti motivů pro její hledání,<sup>32</sup> J. Miller spatřuje podstatu rozporuplností v nesouladu mezi tím, co ve skutečnosti je a tím, co se zdá,<sup>33</sup> ačkoliv zde je nutné dodat, že román na otázku co je skutečné nikterak neodpovídá, tedy alespoň ne jednoznačně. Nejednoznačnost a rozporuplnost je ostatně hlavním interpretačním problémem celého románu a přirozeně také překladu.

Pro úplnost zde budiž řečeno, že *Pierra* lze považovat za bildungsromán, který zachycuje intelektuální cestu samotného autora.<sup>34</sup> V širším smyslu se tedy jedná o jeden z hlavních leitmotivů jeho tvorby, neboť Melville často psal o hlubokých mužích, které něco vnitřně souží; on sám byl totiž takový,<sup>35</sup> jak poznamenal L. Howard.

Svým prostředím, jak bylo naznačeno, se *Pierre* liší od Melvillovy dosavadní tvorby, neboť se jedná o první román, který se neodehrává na moři, ba ani s ním nikterak nesouvisí. Místo prostředí mužského světa dobrodružných cest a velkých činů, které dávají prostor pro vnitřní konflikty, zasadil Melville svého protagonistu do zjemnělého prostředí venkovské americké šlechty. Tento posun k prostředí sentimentálního románu souvisí mimo jiné s autorovým pokusem o zcela nový žánr, jak bude vysvětleno později. Toto prostředí je vykresleno velmi podrobně a je často doplněno o historické hledisko, ovšem realistický popis je zde povýšen na naturalistický princip, čímž dílo opět předešlo svou dobu: vypravěč neustále čtenáři připomíná, jak silně byl mladý Pierre ovlivněn svým okolím, minulostí a zvyky své doby, jak mocně na duši mladého člověka působí příroda a absence starostí a povinností, díky které má Pierre čas hloubat a snít. Podobně je prostředím determinován charakter ostatních důležitých postav. V překladu tohoto díla je nutné si toto funkci prostředí uvědomovat a v maximální možné míře ji zachovat. Tento moment se nadto významně podílí na interpretaci a překladu některých složitých metafor.

---

<sup>31</sup> Viz FISHER, Marvin, *Going Under*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977, s. 170.

<sup>32</sup> Viz MILDER, Robert, „Melville and the Avenging Dream” in: LEVINE, Robert, *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 266.

<sup>33</sup> Viz MILLER, James, *A Reader's Guide to Herman Melville*, New York: The Moonday Press, 1967, s. 121.

<sup>34</sup> Viz MILDER, s. 267.

<sup>35</sup> Viz HOWARD, Leon, *Herman Melville*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1961, s. 26.

Od prvních kapitol, které se odehrávají na venkově, má důležitou roli časoprostor města<sup>36</sup>, které je vyobrazeno jako protiklad k přírodě. Tento kontrastující princip je reflektován též v psychologických portrétech postav. Daný poznatek je v překladu uplatňován pro interpretaci metaforických pasáží, které vytváří vnitřní krajinu protagonisty. Román byl dokonce označen za „jednu z Melvillových městských nočních můr.“<sup>37</sup> Jak dále uvádí Ruland a Bradbury, „Melville a Hawthorne předjali základní konflikt mezi pastorálním světem mýtizovaných dějin, dějin dokonale idealizovaných a časově ohraničených a světem praktického a mechanického zaměření. Oba si uvědomovali, jaké změny ve svědomí člověka si vyžádají nová města plná železa a odcizení.“<sup>38</sup> Ačkoliv je zprvu v dichotomii město – venkov (či příroda) právě město pojato jako nevlídné a kruté prostředí, příroda se ukáže jako neméně zrádná, jako jakýsi „klamný hieroglyf.“<sup>39</sup> Odtud další z dvojznačností.

V souvislosti s prostředím románu za zmínku stojí též motiv slepoty americké víry v hrdinské činy svých otců zakladatelů.<sup>40</sup> Těmito všemi faktory lze opodstatnit volbu exotizační strategie, tedy zachování časoprostorového prostředí románu. V překládaných pasážích, které jsou součástí této práce, si exotizace nevyžadovala žádné vnitřní vysvětlivky; mnohdy navíc historicko-geografický profil prostředí podává ve zvláštních kapitolách sám autor.

Pro překlad je důležité dále pochopení postav a jejich rolí, což se bude projevovat například při stylizaci jejich idiolektu<sup>41</sup>. Hlavní postavou lze román juxtaponovat s *Bílou velrybou*, neboť mezi Achabem a Pierrem existuje řada paralel. Za mimořádně výstižný výrok lze považovat tvrzení Millera, že *Pierre* je v jistém smyslu domestikovaná *Bílá velrba*.<sup>42</sup> Achab i Pierre jsou postavy, které zaujímají aktivní postoj k životu a bouří se proti světu svých otců, na rozdíl od Izmaela a jiných Melvillových postav.<sup>43</sup> Liší se však svým jednáním: Achab je mužem činu,

---

<sup>36</sup> Viz HAYES, Kevin, *The Cambridge Introduction to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 15.

<sup>37</sup> RULAND, BRADBURY, s. 92.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 156.

<sup>40</sup> Viz McWILLIAMS, John P., Jr., *Hawthorne, Melville, and the American Character*, New York: Cambridge University Press, 1984, s. 166.

<sup>41</sup> Tento termín a zásady pro jeho překlad definuje CATFORD, J. C., *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press, 1965.

<sup>42</sup> Viz MILLER, s. 11.

<sup>43</sup> Viz SOLOMON, s. 184.

kdežto u Pierra se hlavní konflikt odehrává v myšlenkách.<sup>44</sup> Jak navíc připomíná Howard, postava Pierra je složitější než Achab, neboť Pierre není ani pomatený, ani posedlý.<sup>45</sup> (Což podle Millera je otázka pokročilosti monomanie: Pierrova posedlost je na rozdíl od Achaba v pouze počáteční fázi<sup>46</sup>).

Ve svých předchozích románech se Melville povětšinou vyhýbal ženským postavám, v *Pierrovi* jsou naopak ženy (především Pierrova matka, snoubenka a údajná sestra) strůjcem hlavní zápletky: určují Pierrovo chování tím, že jsou na něm závislé<sup>47</sup> a mají svá neslučitelná očekávání, která se Pierre snaží plnit.

Tyto postavy jsou od sebe maximálně odlišné, Melville využívá stereotypy ženských figur: temná svůdkyně Isabel, naivní andělská Lucy, hrdá matrána paní Glendinningová.<sup>48</sup> Lze souhlasit s Mumfordem, který ženské postavy tohoto románu označil přibližně jako ploché, romanticky idealizované a nepřesvědčivé.<sup>49</sup> V tomto ohledu samozřejmě nelze vylepšit originál, přesto si však myslím, že například v idiolektu Lucy by v některých částech románu (které nejsou součástí ilustrativního překladu k této práci) bylo vhodné příznačnou sentimentalitu mírně neutralizovat.

Pro bližší pochopení Melvillova díla je užitečně uvědomit si některé paralely, které jej pojí s Nathanielem Hawthornem. Oba sdíleli citění pro sílu temnot, kterou lze najít též u Shakespeara<sup>50</sup>, jehož ostatně Melville ve svém díle často cituje či k němu odkazuje. U obou autorů převládá v jejich dílech pesimismus a skepse, jak uvádí Howard. Melville se v Hawthornovi vzhlédl, sdílel jeho zájem o gotickou romanci, avšak zatímco Hawthorne se držel především gotické atmosféry, Melville se zaměřil na romantického hrdinu.<sup>51</sup> V neposlední řadě oba autory spojuje tendence k symbolismu,<sup>52</sup> která opět poukazuje na skutečnost, že Melvillovo dílo předčilo svou dobu, a to snad ještě výrazněji, než dílo Hawthornovo, neboť symboly v Melvillově románové tvorbě jsou složitější.

---

<sup>44</sup> Viz SOLOMON, s. 222.

<sup>45</sup> Viz HOWARD, s. 28.

<sup>46</sup> Viz MILLER, s. 12.

<sup>47</sup> Viz SOLOMON, s. 203.

<sup>48</sup> Viz KELLEY, s. 95.

<sup>49</sup> Viz MUMFORD, Lewis. *Herman Melville. A Study of His Life and Vision*, New York: A Harbinger Book, 1962, s. 137.

<sup>50</sup> Viz FISHER, s. 9.

<sup>51</sup> Viz HOWARD, s. 20.

<sup>52</sup> Viz HILLWAY, Tyrus, *Herman Melville*, New Heaven: College & University Press, 1963, s. 22.



### 3.1.1 Problematika žánru románu *Pierre*

Jednou z rozporuplných otázek souvisejících s románem *Pierre* je otázka jeho žánru, která je pro vytvoření adekvátního překladu velice důležitá. Klíčovým problémem není toliko zařazení tohoto díla do existující kategorie žánru, jako autorův záměr: jakou knihu chtěl autor vlastně napsat? Jedná se skutečně o parodii?<sup>53</sup> Na toto otázku mezi současnými kritiky neexistuje shoda. Rozpoznat parodii či travestii, tedy „záměrný autorský zásah do určitého žánru“<sup>54</sup> je důležitým a mnohdy nelehkým úkolem překladatele. K dispozici je několik poněkud protichůdných fakt, například Melville sám údajně prohlašoval, že nový projekt je kalkulován pro široké čtenářstvo, kniha tedy měla odpovídat dobovému vkusu.<sup>55</sup> Na druhou stranu ale po neúspěchu jeho románu *Mardi* byl prý Melville pevně rozhodnut psát neúspěšné knihy.<sup>56</sup> Tato rozporuplnost se nemohla neprojevit v dvojznačnosti žánru *Pierra*.

*Pierre* měl tedy být napsán jako rodinný román, který byl tehdy oblíben zejména mezi ženami.<sup>57</sup> Snaha o adopci tradičního žánru je patrná například postavením protagonisty ve společnosti: Pierre je společensky významná postava, jeho osud je osud tragického hrdiny.<sup>58</sup>

Podle P. Gilese je tento enigmatický román jednoznačně parodie, která je jasně patrná již v samotném věnování knihy.<sup>59</sup> Podle Kelleyho měla kniha parodovat ideály domácího štěstí, které byly tehdy v kultuře rozšířené.<sup>60</sup> Podobně nazírá na román Suchoff, který jej považuje za ironickou reakci na komerční vkus své doby.<sup>61</sup>

Na druhé straně stojí například N. Arvin, který trvá na tom, že Melville rozhodně parodii napsat nechtěl, nicméně v samotném stylu románu je patrná jistá křečovitost a hysterie, jenž svědčí o dvojznačném postoji autora k jeho knize, o jeho nedůvěře a neochotě ke zvolenému žánru.<sup>62</sup> Melville psal svůj román ve stavu

<sup>53</sup> Podobnou otázku formulovat též HILLWAY, s. 110.

<sup>54</sup> Viz HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace*, s. 76.

<sup>55</sup> Viz ARVIN, Newton, *Herman Melville. A Critical Biography*, New York: The Viking Press, 1950, s. 201.

<sup>56</sup> Viz RULAND, BRADBURY, s. 141.

<sup>57</sup> HILLWAY, s. 47.

<sup>58</sup> Viz HAYES, s. 63.

<sup>59</sup> Viz GILES, Paul. “Bewildering Intertanglement” in: LEVINE, Robert, *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 237.

<sup>60</sup> Viz KELLEY, s. 96.

<sup>61</sup> Viz SUCHOFF, David, *Critical Theory and the Novel*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1994, s. 94.

<sup>62</sup> Viz ARVIN, Newton, *Herman Melville. A Critical Biography*, New York: The Viking Press, 1950, s. 230 – 231.

vnitřního chaosu,<sup>63</sup> z něhož do značné míry pramení rozporuplnost kvalit díla napsaného takovým geniálním tvůrcem. S názory Arvina lze bezpochyby souhlasit, přesto však k otázce parodie lze najít jiný klíč, který se dotýká zákonitosti parodického principu a který elegantně řeší problematiku autorského záměru.

Toto řešení spočívá v samotné podstatě románu jako literárního znaku, který, jak poukazuje Bachtin, “paroduje ostatní žánry, usvědčuje jejich formy a jazyk z falešné konvenčnosti”<sup>64</sup> a “jakékoliv rigorózní zachování žánrové faktury se bez ohledu na autorův záměr začíná vnímat jako stylizace, a to stylizace parodická.”<sup>65</sup> Tímto lze tedy dospět k závěru, že ačkoliv parodie nemusela být autorovým vědomým záměrem, vzniká jako nevyhnutelný výsledek násilného pokusu o adopci tehdy populárního žánru sentimentálního románu. (Ostatně hovoříme-li o autorském záměru, je nutné mít na paměti, že v případě Melvilla záměr a podle toho též styl v průběhu jednoho díla osciluje mezi celou řadou žánrů.<sup>66</sup>)

Je-li možné říci, že to byl pokus nezdařilý, o čemž svědčil naprostý čtenářský neúspěch v době prvního vydání i skutečnost, že autor se již k tomuto žánru nikdy nevrátil, pak je ovšem otázkou, zda by v případě úspěšné žánrové asimilace či sebevědomé parodie román dokázal oslovovat dnešního čtenáře a zda by jej dnes bylo možné považovat – jak to činí Suchoff – za Melvillovo nejmodernější dílo.<sup>67</sup>

Z překladatelského hlediska je problematika parodie složitější, neboť parodie se jako styl nutně vymezuje vůči určitému žánru (v tomto případě tedy vůči sentimentálnímu románu ženských autorek). S tímto žánrem však čtenář nemusí být obeznámen a proto je převedení parodického principu bez určité adaptace nemožné. Vzhledem k tomuto a vzhledem k rozporuplné povaze parodie románu *Pierre* považuji za vhodné tento moment zachovat prostřednictvím ironického nádechu některých pasáží, ovšem ani tato ironie by neměla být příliš přímočará. Z lingvistického hlediska se jedná například o užití přechodníků i samotný mírně historizující jazyk románu, který, jak se domnívám, na dnešního čtenáře může působit pedantským dojmem, v němž by ona nenápadná ironie měla spočívat.

---

<sup>63</sup> Viz tamtéž, s. 222.

<sup>64</sup> BACHTIN, Michail, *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová, Praha: Odeon, 1980, s. 9.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>66</sup> Viz MUSHABAC, Jane, *Melville's Humor*, Hamden: Archon Books, 1981, s. 37.

<sup>67</sup> Viz SUCHOFF, s. 93.

### 3.1.2 Vývoj recepcce románu

Jak uvádí Lubomír Doležel, pro pochopení významu literárního díla je nutné jej zkoumat též v jeho externích vztazích.<sup>68</sup> Proto se v této kapitole stručně zabývám historií recepcce *Pierra*, neboť i toto diachronní hledisko může přispět k pochopení současného názoru na tento román.

Bylo již řečeno, že Melville tuto knihu zamýšlel jako konvenční román zcela odpovídající společenskému vkusu doby, avšak paradoxně se právě Pierre stal největším neúspěchem.<sup>69</sup> Tento neúspěch měl několik příčin: ve svém žánru totiž byl příliš složitý, příliš hloubavý a rozporuplný.<sup>70</sup> Dalším důvodem byl nedostatek či vlastně neexistence jednotné cílové skupiny čtenářů, jak uvádí Suchoff.<sup>71</sup> Bylo zde též zmíněno, že toto dílo v mnohých ohledech předběhlo svou dobu, pročež mohou některé jeho kvality být oceněny až po zkušenosti modernismu v literatuře.

Za zmínku však stojí mnohem agresivnější důvod nepřijetí románu, a sice šokující motiv incestu<sup>72</sup>, pokřivenost morálních hodnot a zvrácenost rodinných vztahů, které byly v takto povytce vážném a hloubavém díle nepřijatelné.<sup>73</sup> Melville nečekaným a nekomickým způsobem přechází do „roviny smíchu“ v níž, jak psal Bachtin, „je dovoleno předmět neuctivě obejít ze všech stran, přičemž záda, zadní partie předmětu (a také jeho nitro, které se nesmí ukazovat), se v této rovině dokonce specificky zvýznamňují.“<sup>74</sup> Přesně takto se autor staví k matce protagonisty<sup>75</sup> a přesně takto se v románu zachází s tradičními morálními axiomy.

Názor na Melvilla byl ovlivňován historickými a kulturními zkušenostmi a tento názor zpětně ovlivňoval přijetí některých jeho děl. Například podle Hayese došlo k nárůstu zájmu o jeho romány v souvislosti s první světovou válkou, jejíž krutost usnadnila chápání Melvillova pojetí zla jako všudypřítomné mocné síly.<sup>76</sup> Zatímco při prvotní zvýšené pozornosti k jeho dílu, k níž došlo po autorově smrti, se

---

<sup>68</sup> See DOLEŽEL, Lubomír, „Perspektivy strukturální analýzy literárního díla,“ in ČERVENKA, Milan et. al., *Struktura a smysl literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 70.

<sup>69</sup> Viz MILLER, s. 118.

<sup>70</sup> Viz tamtéž, s. 119.

<sup>71</sup> Viz SUCHOFF, s. 120.

<sup>72</sup> Viz HAYES, s. 9.

<sup>73</sup> K tomuto závěru docházím na základě porovnání kritických statí, které v soubor sestavil Hershel Parker: *The Recognition of Herman Melville. Selected Criticism since 1846*, The University of Michigan Press, 1970.

<sup>74</sup> BACHTIN, s. 25.

<sup>75</sup> Toto je explicitně patrné též v překládaných pasážích románu, zejména s. 116 originálu.

<sup>76</sup> Viz HAYES, s. 114, 116.

tento zájem soustředil na jeho dobrodružné prvotiny, po válce (a zejména pak ve třicátých letech) se již dostává uznání jeho pozdějším románům.<sup>77</sup>

V současné době, kdy je složitost, dvojznačnost a hloubavost prózy mezi kritiky (ač ne vždy mezi čtenáři) považována za populární, bývá Melville označován za jednoho z největších spisovatelů všech dob. Jeho román *Bílá velryba* je například Rulandem a Bradburym prohlášen za „zcela jistě nejlepší americký román, který dosud vnikl.“<sup>78</sup> Pokud jde o Melvillovo nejlepší dílo, panuje mezi kritiky všeobecná shoda. Názor na jeho ostatní díla je již složitější a má v průběhu let cyklický charakter, jak poukázal Hayes, který ostatně právě Pierra považuje za Melvillův druhý nejlepší výtvor.<sup>79</sup> Jakkoliv nepopiratelná je ovšem genialita spisovatele, bylo by krátkozraké jeho veškerou tvorbu automaticky považovat za zdařilou. Proto lze souhlasit s Mumfordem, který poukázal na velké rozpětí kvality Melvillova románu<sup>80</sup>. Pokud, jak uvádí Ruland a Bradbury, v *Bílé velrybě* Melville objevil sama sebe, *Pierre* bývá pro svou křečovitost stále označován za „excentrický, ambiciózní, leč nezdařilý pokus,“<sup>81</sup> čímž by ovšem tento román – pro svou hloubku a myšlenkovou bohatost – neměl být zproštěn literárního zájmu. Jak uvádí Ján Vilikovský, je nutné vzít v úvahu, že „zatímco původní čtenář byl konfrontován s novým, bezprostředně působícím textem, překladatel stojí tváří v tvář dílu nejen jako textu, ale také jako kulturnímu a literárnímu faktu, obohacenému o další asociace (...) Reprodukují tedy jak vlastní text, tak jeho kulturní hodnotu.“<sup>82</sup>

### 3.1.3 Melvillovo dílo v českých překladech a recepcí jeho díla u nás

Interpretační stanovisko, které by mělo být nedílnou částí každého translačního procesu, se opírá o mnohostrannou aplikaci díla, tedy o „začlenění díla do kontextu vnímatele, do situace, v níž je toto dílo vnímáno. Kontext může mít trojí charakter: může být kontext literární, kulturní, nebo kontext existenciální, životní.“<sup>83</sup> Tyto kontexty pak charakterizují čtenáře, na kterého se má překlad orientovat. Tato orientace, jak uvádí Hrdlička, výrazně ovlivňuje překladatelskou konkretizaci

---

<sup>77</sup> HILLWAY, s. 146 – 147.

<sup>78</sup> RULAND, BRADBURY, s. 155.

<sup>79</sup> Viz HAYES, s. 122.

<sup>80</sup> Viz MUMFORD, s. 134.

<sup>81</sup> RULAND, BRADBURY, s. 157.

<sup>82</sup> VILIKOVSKÝ, s. 91.

<sup>83</sup> HAMAN, s. 142.

předlohy<sup>84</sup> a proto považuji za vhodné načrtnout vztah českého literárního prostředí k Melvillovu dílu.

Obecně se k vrcholným dílům Melvilla řadí tedy *Bílá velryba*, *Pierre* a *Billy Budd*,<sup>85</sup> z nichž jediný *Pierre* nebyl dosud u nás přeložen. Pro srovnání lze uvést, že tento román byl přeložen do francouzštiny, italštiny, španělštiny a nově též do němčiny<sup>86</sup>. Doposud neexistuje překlad například v ruštině, portugalštině či polštině, většinou jsou překládána Melvillova raná dobrodružná díla, *Bílá velryba* a *Billy Budd* či *Benito Cereno*. U nás byla z větších próz kromě *Bílé velryby* přeložena *Má první plavba*, *Izrael Potter*, *Pisár Bartleby*, *Omú*, *Taipei* a *Billy Budd*, často bylo pořízeno více překladů a užity jiné názvy. Pokud jde o překlad Melvillova největšího románu, je zajímavé, že první překlady byly „zpracovány pro mládež“.<sup>87</sup> V těchto adaptovaných překladech se odráží problematika se zařazením Melvillovy prózy, která bývá povrchně vnímána jako četba pro chlapce. Ovšem vykazuje-li po akční stránce *Bílá velryba* či například *Mardi* rysy dobrodružné literatury, pak ale Melvillovy specifické filosofující implikace děje s dobrodružnou literaturou nemají nic společného. Proto jeho romány, pokud budou čteny jako dobrodružná literatura, nutně zklamou očekávání čtenáře. S nadsázkou je snad možné říci, že pro chlapce je to literatura příliš složitá a pro dospělé dnes převážně příliš sentimentální.

Jedním z překladatelských imperativů je stanovení cílového čtenáře, neboť překlad je na rozdíl od univerzálně promlouvajícího díla mnohem adresnější a má tedy užší vymezení čtenářů.<sup>88</sup> Jak dále uvádí Milan Hrdlička „zaměření cílového textu na receptora je objektivně nutné, v přeloženém díle dochází nevyhnutelně k řadě posunů. Překročí-li však posuny jistou mez, dochází k adaptaci předlohy, nejedná se již o adekvátní umělecký překlad.“<sup>89</sup> Rozhodně nepovažuji za adekvátní *Pierra* jakkoliv adaptovat pro mladistvé čtenáře, ovšem pokud jde o užší vymezení potenciálního adresáta překladu, troufám si tvrdit, že tento román bude nadále spíše

---

<sup>84</sup> Viz HRDLIČKA, Milan, *Překladatelské miniatury*, Praha: Univerzita Karlova, 1994, s. 15.

<sup>85</sup> Viz HAYES, s. 25,

<sup>86</sup> Údaje z katalogů národních knihoven.

<sup>87</sup> Viz následující bibliografické údaje z katalogu České národní bibliografie: *Bílá velryba*, Herman Melville; Pro mládež zpracoval Karel Vach, Praha: Vyšehrad, 1941 nebo *Bílá velryba*, Herman Melville; přeložil a pro českou mládež upravil Arnošt Ondrůj, Praha: Státní nakladatelství, 1945. Nejnovější a neadaptovaný překlad *Bílé velryby* pochází z roku 1956 a jeho autorem je S. V. Klíma a Marie Kornelová.

<sup>88</sup> Viz VILIKOVSKÝ, s. 65.

<sup>89</sup> HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace*, s. 12.

středem akademického či studijního zájmu, neboť se zdaleka nejedná o oddychovou populární četbu.

Dalším problémem je často uváděný požadavek vyvolání stejného účinku na čtenáře překladu, jako na původního čtenáře originálu. Toto je samozřejmě bez adaptace v případě daného díla nemožné a to například již pro to, že Pierre dnes nemůže šokovat čtenáře tak, jako morálně šokoval společnost v polovině devatenáctého století. Důraz na zachování působení díla je především zdůrazňován v koncepci komunikativního překladu,<sup>90</sup> čímž se opět částečně potvrzuje správnost volby překladu sémantického, při němž jde především o zachování významu kontextuálního.

### 3.2. Poetika a styl románu *Pierre*

V této kapitole se pokusím poukázat na jazykové a estetické zvláštnosti neboli styl románu *Pierre*, a to zejména se zřetelem k vybraným překládaným pasážím. Zde budeme hovořit o stylu singulárním, tedy o jedinečném stylu promluvy,<sup>91</sup> aspektem funkčních stylů se zabývám v lingvistické části analýzy překladu.

Podle G. Leech a M. Shorta lze styl uměleckého díla vymezit jako opakovaný výběr určitých prvků; jedná se o jakýsi celkový pohled na práci se stylistickými prostředky.<sup>92</sup> Singulární styl (ať už se jedná o jeden text či soubor celého díla) je možné zachytit pouze při srovnání s jazykovou normou, proto je autorský styl ve své podstatě charakterizován frekvenčními odchylkami od této normy.<sup>93</sup> Odtud vyplývá důležitý požadavek na překladatele: znalost jazyka musí být natolik důkladná, že překladatel tyto odchylky dokáže rozpoznat a citlivě vnímat, jak uvádí Newmark.<sup>94</sup> Je tedy nezbytné jazyk díla konfrontovat s jazykovou normou (tedy jakýmsi frekvenčním průměrem výskytu jazykových jevů) a pečlivě a vědomě

---

<sup>90</sup> Viz NEWMARK, Peter, *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press, 1982, s. 39.

<sup>91</sup> Viz kol. autorů Ústavu českého jazyka Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně, *Příruční mluvnice češtiny*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny: 2008, s. 702. Dále viz též G. Leech, M. Short, *Style in Fiction*, New York: Longman, 1994, str. 11.

<sup>92</sup> Viz LEECH, SHORT, s. 42.

<sup>93</sup> Viz Tamtéž, s. 43.

<sup>94</sup> Viz NEWMARK, *Approaches to Translation*, s. 17.

definovat prvky singulárního stylu díla. Z takto vymezeného stylu se budou odvíjet konkrétní překladatelské metody na jednotlivých rovinách textu. Jedině takto lze uspokojit požadavek, aby překlad nebyl „barvitější, než originál“<sup>95</sup> a aby byl zároveň překladatel „stejně progresivním a „odvážným“ tvůrcem jako autor originálu.“<sup>96</sup> Dále, jak uvádí Knittlová, „umělecký překlad by v žádném případě neměl jakoukoliv stylistickou příznakovost, neobvyklé zabarvení výchozích textu neutralizovat.“<sup>97</sup> Stanovit styl a poetiku daného románu ztěžuje časový odstup, přesto se však pokusím vystihnout hlavní rysy jeho poetiky.

Jak poukázal T. Hillway, román *Pierre* spolu s *Bílou velrybou* patří v rámci Melvillovy tvorby k románům s bohatým a složitým stylem.<sup>98</sup> Pozoruhodné jsou lyrizující pasáže a vysoká frekvence tropů a řečnických figur, které jsou spjaty s vypravěčskou maskou. Podle klasifikace Lubomíra Doležela se jedná o rétorickou ich-formu, v níž „zůstává vyprávěcí subjekt akčně pasivní, avšak zachovává si funkci interpretační.“<sup>99</sup> Tato interpretační funkce se projevuje zejména v úvahových pasážích, které se střídají s vyprávěním. Vypravěč je vševědoucí, avšak tato vševědoucnost bývá nedůsledná, viz například tvrzení typu „there is no absolute telling now.“<sup>100</sup> Vyprávěcí subjekt se často obrací ke čtenáři prostřednictvím rétorických otázek, často s ním vede dialog, v němž je čtenář přesvědčován a nabádán k zaujetí určitého stanoviska. Výrazným rysem idiolektu vypravěče jsou dlouhá větvená souvětí s četnými vsuvkami; část hlavní věty je mnohdy po řadě vedlejších vět zopakována, což přidává vypravěčské linii spolu s některými řečnickými figurami dojem mluveného slova. Tuto spleť syntaktickou výstavbu považuji v překladu za invariantní, neboť svými explicitními logickými konektory dodává promluvě pedantský ráz<sup>101</sup>, který je součástí vypravěčské masky a na němž se dá v některých pasážích uplatnit potenciálně ironizující či parodizující tón.<sup>102</sup>

---

<sup>95</sup> Viz KRIJTOVÁ, Olga, *Pozvání k překladatelské praxi*, Praha: Karolinum, 1996, s. 44.

<sup>96</sup> VILIKOVSKÝ, s. 58.

<sup>97</sup> KNITTLOVÁ Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 20.

<sup>98</sup> Viz HILLWAY, s. 21.

<sup>99</sup> Viz DOLEŽEL, Lubomír, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993, s. 47.

<sup>100</sup> MELVILLE, Herman, *Pierre or, The Ambiguities*, New York: Signet classics, 1964 s. 85.

<sup>101</sup> Na tuto souvztažnost upozornil též Levý: „Nadbytek vztažných vět však dává slohu pedantský charakter“ LEVÝ, s. 76.

<sup>102</sup> Zde je vhodné navíc zohlednit, že „čeština používá běžněji než angličtina konektory, které naznačují logický vztah mezi větami.“ KNITTLOVÁ, Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 29.

Za důležitý moment považuji Melvillovo specifické vidění světa, které je vlastní vypravěčskému subjektu a dokonce též postavám (kromě *Pierra* výrazně patrný též v románech *Mardi* a *Bílá velryba*). Toto vidění světa spočívá v hluboce alegorickém<sup>103</sup> myšlení; různé události bývají přirovnávány k historickým či mytologickým událostem, z nichž vyplývá jakási víra v určité zákonitosti, které řídí svět. Tyto zákonitosti bývají též explicitně vyjádřené, mnohdy prostřednictvím alegorických výjevů, metafor, přirovnání či zobecněním nebo komentářem k ději.<sup>104</sup> Toto nahlížení na svět řízený zákonitostmi a silami je reflektován též v popisu jednání postav: není to Pierre, kdo jedná, ale jeho „mysl“, „srdce“ či „mladistvý temperament“; osobnost *Pierra* je jakoby roztržena na elementy, které se řídí svými zákony.

Velmi častá je personifikace abstraktních pojmů, např. „Mrs. Juxtaposition“<sup>105</sup> nebo „Nature“<sup>106</sup> a mnohé další. Události a okolnosti jsou popisovány jako složité výjevy, v nichž jsou rozehrávány složité signifikantní vztahy. Zde je ovšem důležité, že tyto vztahy jsou mnohdy vnímány postavami subjektivně a proměňují se podle stavu jejich mysli. Právě v této proměnlivosti a nejednoznačnosti událostí spočívá odstup od prosté alegorie a posun k symboličnosti.

Pokud jde o zásady pro překlad, které z výše uvedených postřehů vyplývají, pak se jedná zejména o zachování poetických principů díla. S tímto opět souvisí inklinace k sémantickému překladu, který usiluje o maximální přesnost, ač někdy na úkor přirozenějšího vyjádření v cílovém jazyce. Zde je možné uvést příklad, kdy považuji za nutné vzdát se čtivější varianty:

To a less **enthusiastic heart** than Pierre's the foremost question in respect to Isabel which would have presented itself, would have been, *What* must I do? But such a question never presented itself to Pierre; **the spontaneous responsiveness** of his being left no shadow of dubiousness as to the direct point he must aim at.<sup>107</sup>

Tento úsek lze přeložit následovně:

---

<sup>103</sup> Alegorie byla v literárním kontextu Melvillovy tvorby již považována spíše za zastaralou, jak poznamenává Lawrence Thompson, „Foreward“ in: MELVILLE, Herman, *Pierre or, The Ambiguities*, New York: Signet classics, 1964, xiii.

<sup>104</sup> Viz například MELVILLE, *Pierre*, s. 195.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 113.



Kdyby Pierre neměl tak horlivé srdce, prvně by si položil otázku: Co mám s Isabel udělat? Pierra ovšem nic takového nenapadlo; při své přirozené ukvapenosti ani na okamžik nezapochoyboval o tom, čeho chce dosáhnout.

Tato varianta ovšem nezachycuje skutečnost, že činiteli děje zde jsou srdce a ukvapenost, nikoliv Pierre. Proto jsem zvolila méně čtivější variantu, která tento princip respektuje:

Méně horlivému srdci by prvně vyvstala otázka: Co mám s Isabel udělat? Pierra ovšem nic takového nenapadlo; jeho přirozená ukvapenost mu nedovolila ani na okamžik zapochoybovat o tom, čeho chce dosáhnout.

Připouštím, že se může jednat o přeinterpretování originálu, je-li ovšem možné se dopustit přeinterpretace u takto myšlenkově bohatého díla.

Při překladu tohoto románu stonásobně platí tvrzení, že „nejzávažnější součástí překladatelovy práce je práce interpretační. Jestliže je interpretace dostatečně přesná, hluboká a poctivá, postačí transformační prostředky, které má překladatel k dispozici, zpravidla i k zvládnutí obtížných úkolů.“<sup>108</sup> Velmi pečlivou interpretaci si vyžadují metafory, pro jejichž překlad je důležité se soustředit především na vztahy mezi jejími komponenty, nikoliv na doslovný převod. I zde je však uplatňována tendence k sémantickému překladu, neboť mou snahou bylo tyto metafory zachovat a nezjednodušovat je,<sup>109</sup> protože v jejich složitosti a významu se skrývají základní kompoziční myšlenky románu. Jak uvádí Miller, Melville zde svým metaforickým jazykem maskuje dvojsmysly.<sup>110</sup>

Velkou pozornost je nutné věnovat vizuální imaginaci v románu, v níž důležitou roli hraje světlo a stín. Zde lze uvést spravedlivé tvrzení Haese, že Melville užíval různé experimentální vizuální techniky a předjímal tak kinematografické záběry.<sup>111</sup> Tento postřeh může ilustrovat například překládaná scéna sejmutí obrazu Pierrova otce.<sup>112</sup> Zároveň však je při vizuálním popisu užitečné si uvědomit, že Melvillovi nešlo o materiální popis, ale o vnitřní významovou náplň předmětů, jak

---

<sup>108</sup> PECHAR, Jiří, *Otázky literárního překladu*, Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 71.

<sup>109</sup> Ačkoliv, jak uvádí Newmark, většina překládaných textů je ve výsledku zjednodušená a očištěná od nejasností a dvojsmyslů, viz NEWMARK, *Approaches to Translation*, s. 23.

<sup>110</sup> Viz MILLER, s. 128.

<sup>111</sup> Viz HAYES, s. 18.

<sup>112</sup> MELVILLE, s. 113.

poukázal též Hillway.<sup>113</sup> Tento poznatek umožňuje některé lexikální posuny s ohledem k funkci popisu, jako například níže zmiňované řešení měrných jednotek.

Neméně důležitým momentem v poetice Melvillova díla je jeho specifický, těžko uchopitelný humor, na jehož existenci poukazuje například Jane Mushabacová.<sup>114</sup> Jeho humor se opírá o humoristickou tradici americké literatury devatenáctého století, pramení též ve folkloru a je ovlivňován Melvillovou rozsáhlou četbou.<sup>115</sup> Přestože, jak uvádí Mushabacová, v románu *Pierre* je autorův humor oproti předchozím dílům „unavený“ a řídký,<sup>116</sup> lze nalézt některé pasáže, kde se humoristická nota objevuje. Z překládaných kapitol se jedná například o úsek, kdy autor s jakousi laskavou ironií poznamenává:

In the country then Nature planted our Pierre; because Nature intended a rare and original development in Pierre. Never mind if hereby she proved ambiguous to him in the end; nevertheless, in the beginning she did bravely.<sup>117</sup>

Pro určité pasáže považuji za vhodné v překladu tento humoristický tón naznačit. S touto snahou souvisí užívání dnes již poněkud zastaralých výrazů, které mohou být vnímány komicky, jako například archaický výraz *děd* v následující pasáži:

Nebo když si za poklidného rozjímavého rána v Den nezávislosti vynesl do zahrady berlu, dlouhou, postříbřenou a velkolepě zdobenou, generálskou hůl, kterou na přehlídce mezi přílbami s chocholy a nablýskanými mušketami v ruce třímal onen zmiňovaný slavný děd?

V neposlední řadě je dobré si uvědomit, že s humoristickým potenciálem je spjata též satirická linie románu, na niž též poukazuje Mushabacová.<sup>118</sup> Tato satira, byť je podivně proměnlivá a nekonzistentní, je zaměřena proti romantickému mládí a jeho ideálům<sup>119</sup> a projevuje se kupříkladu v lyrizujících pasážích jako je tato:

---

<sup>113</sup> Viz HILLWAY, s. 142.

<sup>114</sup> Viz MUSHABAC, s. 1.

<sup>115</sup> Viz tamtéž, s. 105.

<sup>116</sup> Viz tamtéž s. 153.

<sup>117</sup> MELVILLE, s. 34.

<sup>118</sup> Viz MUSHABAC, s. 151.

<sup>119</sup> Viz tamtéž, s. 151.

She blew her wind-clarion from the blue hills, and Pierre neighed out lyrical thoughts, as at the trumpet-blast, a war-horse paws himself into a lyric of foam. She whispered through her deep groves at eve, and gentle whispers of humanness, and sweet whispers of love, ran through Pierre's thought-veins, musical as water over pebbles. She lifted her spangled crest of a thickly-starred night, and forth at that glimpse of their divine Captain and Lord, ten thousand mailed thoughts of heroicness started up in Pierre's soul, and glared round for some insulted good cause to defend.<sup>120</sup>

Zde jsem se v překladu opět snažila zachovat poetický náboj scény a její satirický potenciál.

Autorův smysl pro humor dále nachází své uplatnění v důvtipných rozhovorech mezi postavami<sup>121</sup> a v občasném užívání slovních hříček, o jejichž charakteru a překladu se zmíním ve zvláštní kapitole.

Při překladu poetických zvláštností románu *Pierre* se tedy uplatňuje zřetel k jejich funkčnosti, která by měla být v cílovém textu zachována, ovšem zároveň by neměla být opomenuta rozporuplná, dvojznačná a nekonzistentní povaha těchto stylistických rysů. Zde se opět odvolávám na tvrzení Mushabacové, která právě podotýká, že Melvillova tvorba je pro čtenáře stále pozoruhodná právě proto, že je tak těžko uchopitelná.<sup>122</sup> Nebylo by správné tento prostor pro hledání Melvillova stylu zúžit příliš jednostrannou interpretací.

---

<sup>120</sup> MELVILLE, s. 34.

<sup>121</sup> Viz např. Pierrovy milostné rozhovory s jeho matkou, MELVILLE, s. 35.

<sup>122</sup> Viz MUSHABAC, s. 161.

#### 4. LINGVISTICKÁ ANALÝZA PŘEKLADU

V této kapitole bude podrobněji zkoumán překladatelský postup z hlediska konkrétních použitých překladatelských metod. Jednotlivé překladatelské problémy jsou řazeny do kapitol dle lingvistických rovin textu, což považuji za přehledné, ačkoliv toto třídění může v některých případech být zjednodušené. Tento nedostatek řeším tím, že v rámci jednotlivých případů poukazuji na propojenost problému s jinými lingvistickými rovinami. V této souvislosti je vhodné připomenout slova J. Viličovského, který rovněž poukazuje na skutečnost, že „reálný překladatelský problém tedy není v tom, že ekvivalence se ustaluje v rozličných rovinách, ale v tom, že ji nejdříve musíme hledat v několika rovinách najednou.“<sup>123</sup>

V průběhu translačního procesu bylo nezbytné především zajistit, aby jednotlivé překladatelské metody a posuny mezi sebou korespondovaly a aby tak bylo dosaženo „polyfonní harmonie estetických kvalit“<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> VILIKOVSKÝ, Ján, *Překlad jako tvorba*, Praha: Ivo Železný, 2002, s. 35.

<sup>124</sup> Viz INGARDEN, Roman, „O překladech“ in ČERMÁK, Josef et al., *Překlad literárního díla*, Praha: Odeon, 1970, s. 98.

## 4.1. Lexikální aspekty překladu

Ačkoliv při překladu je vhodné vyvarovat se atomismu a soustředit se na celkové vyznění díla, jak doporučuje Levý,<sup>125</sup> zaujímá lexikální rovina centrální místo translačního procesu. Nakonec je to právě proto, že důležitější než zachování prostředků je zachování „ideově estetického obsahu“<sup>126</sup>, čímž nutně dochází k mnohým lexikálním transformacím. Tyto lexikální posuny tedy nepramení z autonomní povahy jednotlivých lexikálních jednotek, nýbrž z celé řady kontextů a vztahů, jejich funkce a především stylu díla. Jak tedy uvádí Olga Krijtová, stupeň přeložitelnosti je nejnižší na úrovni slov.<sup>127</sup> Překladatel má k dispozici celou škálu lexikálních transformací jako je redukce, substituce, rozšíření, konkretizace, generalizace, antonymický překlad, kompenzace a další.<sup>128</sup> V této kapitole není možné se věnovat veškerým použitým posunům, ale pokusím se popsat některé významnější aspekty převodu v lexikálním plánu, které jsou pro překlad Melvillova románu a zejména vybraných pasáží specifické.

Výběr mezi synonymy je podmíněn mimo jiné jejich stylistickou charakteristikou, která by měla odpovídat zvolenému stylu. Již bylo řečeno, že jsem se rozhodla nenápadně navodit historický kolorit, pro nějž Levý doporučuje vytvořit si vlastní historický styl.<sup>129</sup> Z hlediska lexiky jsem tedy vybírala vždy slova převážně neutrální, posuny na stylistickém plánu byly vždy „směrem nahoru,“<sup>130</sup> proto využívám též lexiku knižní, archaickou a poetickou. Důsledně jsem se vyhýbala slovům příliš expresivním a zejména slovům, u nichž je ze synchronního hlediska pocíťován jejich cizí původ, a to nejen z důvodu, že „slova cizího původu v angličtině tvoří velkou a frekventovanou část lexika, na rozdíl od češtiny, kde jsou daleko méně frekventovaná a jejich užití je kontextově mnohem omezenější,“<sup>131</sup> ale též proto, že mnohá cizí slova působí moderně, což by odporovalo zvolenému stylu.

---

<sup>125</sup> LEVÝ, Jiří, *Umění překladu*, Praha: Ivo Železný, 1998, s. 56.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>127</sup> Viz KRIJTOVÁ, Olga, *Pozvání k překladatelské praxi*, Praha: Karolinum, 1996, s. 16.

<sup>128</sup> Viz například ŽVÁČEK, Dušan, *Úvod do teorie překladu (pro rusisty)*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1994, s. 18-20.

<sup>129</sup> LEVÝ, s. 91.

<sup>130</sup> Viz KNITTLOVÁ, Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 56.

<sup>131</sup> KNITTLOVÁ, Dagmar, *Překlad a překládání*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 232.

Tuto zásadu doporučuje též Hrdlička, který upozorňuje, že „moderní cílový jazyk totiž stírá dojem časové i jazykové distance.“<sup>132</sup>

Proto jsem hledala vhodnější synonyma pro české protějšky původních výrazů, jako *impulz, fáze, reakce, korespondence, moment, regulovat, stereotypní, zkomplikovat, morální, problém, situace a panika*. Všechna tato slova se dnes běžně užívají; hledání synonym domáciho původu nebylo vždy lehké a mnohdy si vyžadovala komplexnější transformace a modulace. Např. „his hand yet on the brass circle which regulated the wick“<sup>133</sup> překládám jako: „ruku měl stále položenou na mosazném kroužku, jímž se posouval knot.“ Pro srovnání lze uvést, že v překladu Melvillovy *Bílé velryby* Stanislava Klímy a Marie Kornelové se přejatá slova vyskytují často a působí přirozeně, avšak narativní situace obou románů se od sebe odlišuje, neboť v případě *Bílé velryby* se jedná o příznačně stylizovaný jazyk vypravěče, tedy o skazovou formu vyprávění, která je v případě *Pierra* méně výrazná, neboť vypravěč zde má pouze funkci rétorickou a interpretační, nikoliv akční.

V neposlední řadě si zvláštní pozornost vyžadovala nutnost změny rejstříku dle perspektivy, což souvisí s problematikou tzv. subjektivní sémantiky<sup>134</sup>, která odráží osobní postoj mluvčího a je často využívána v polopřímé řeči. Při překladu je zásadní tyto momenty rozpoznat a reflektovat ve výběru lexikálních jednotek ono „idiosynkretické vidění fikčního světa“<sup>135</sup>. Jak upozorňuje Leech a Short, polopřímá řeč ovšem komplikuje pravdomluvnost, spolehlivost vypravěče, neboť kombinuje více úhlů pohledu, které nemají ostré hranice. Dále je důležitý poznatek, že pomocí polopřímé řeči lze dosáhnout ironie díky možnému odstupu.<sup>136</sup> Tento případ lze doložit úryvkem, v němž tučně vyznačuji slova, která odráží subjektivní sémantiku Pierrovy matky:

---

<sup>132</sup> HRDLIČKA, Milan, *Překladatelské miniatury*, Praha: Univerzita Karlova, 1994, s. 23.

<sup>133</sup> MELVILLE, s. 87.

<sup>134</sup> Viz DOLEŽEL, Lubomír, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993, s. 29.

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> Viz LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London: Longman, 1994, s. 325, 334.

Whether it was that she somehow saw some lurking analogical similitude between that **remarkably slender**, and **gracefully cut** little pint-decanter, **brimfull of light, golden** wine, or not, there is no absolute telling now.<sup>137</sup>

V překladu tato pasáž vypadá takto:

Zda snad spatřila nějakou podobnost s ladným zakřivením této pozoruhodně štíhlé nádoby, která byla po okraj plná nazlátlým vínem, to už dnes nevíme.

Problematika prolínání perspektivy, nebo též “pseudo-objektivní konstrukce”<sup>138</sup>, je obzvláště patrná v první kapitole páté knihy, která je rovněž součástí překladu.

Po stránce lexikální je tedy při překladu nutné si uvědomit význam slova se všemi jeho parametry, a stanovit si na základě interpretačního stanoviska hierarchii významových složek, aby bylo možné se rozhodnout, které mají být reprodukovány a které naopak redukovány, přičemž mnohé sémantické složky mohou být přenášeny a vyjádřeny různými jazykovými prostředky.

#### 4.1.1 Překlad antroponym a toponym

Při překladu vlastních jmen je nezbytné uvážit celou řadu faktorů jako je například fonologický aspekt jména a jeho přizpůsobitelnost výchozímu jazyku, stupeň jejich neobvyklosti pro čtenáře překladu, jejich gramatický význam apod. Nejdůležitějším hlediskem je však funkce a jejich význam, zvláště pak dialektika obecného a zvláštního, na níž se soustředil Jiří Levý.<sup>139</sup> Podle toho, zda a do jaké míry je ve vlastním jménu zachycen též obecný význam, je nutno přistupovat k jejich překladu. Jak poznamenal Levý, „při překladu jde přirozeně o význam, jenž má platnost v celku díla, nikoli o významovosti absolutní.“<sup>140</sup> Nelze tedy překládat sémantický význam jmen, pokud nemá v díle svou funkci. Tato velmi přímočará zásada může ovšem být komplikována, neboť funkce sémantického významu jména není vždy jednoznačná. Tak je tomu u překladu jména protagonisty, *Pierre*, jehož sémantický, obecný význam – kámen – je přímo spjat se symbolikou díla. Zde ovšem

---

<sup>137</sup> MELVILLE, s. 84.

<sup>138</sup> BACHTIN, s. 93.

<sup>139</sup> Viz LEVÝ, s. 113.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 116.

jakékoliv substituci protirečí skutečnost, že se jedná o jméno francouzského původu, a jeho význam není pro původního čtenáře průhlednější, než pro českého čtenáře. Nadto se jedná o jméno, které se vyskytuje v názvu i jeho obecně přijímané české podobě a které má již svou kulturní tradici. Proto tedy jméno hlavního hrdiny ponechávám beze změny, což opět odpovídá zásadám sémantického překladu.

Rovněž jména ostatních postav zůstávají v původní podobě, samozřejmostí je ovšem přechylování ženských příjmení. Pokud jde o jméno Lucy, které má svůj český protějšek, pak bylo nutné ponechat toto antroponymum beze změny, neboť by porušilo jednotný přístup k exotizaci jmen. Z tohoto důvodu nevyužívám možnost češtiny vyjádřit deminutiva synteticky a zůstávám u analytického způsobu: „my dear little Lucy“<sup>141</sup> nebo „the little Lucy“<sup>142</sup> proto nikdy nepřekládám jako Lucinka a to rovněž proto, že zdobnělá podoba jména dnes může působit na většinu čtenářů příliš sentimentálním dojmem. V případě, kdy je nutné zvýraznit citové zabarvení, které je vyjádřeno v angličtině analyticky, užívám deminutivního přídavného jména: „mladinká Lucy“.

Krátce lze poukázat na případ, kdy bylo vhodné zaměnit příjmení za křestní jméno, a sice v úseku, kde Pierrova matka hovoří o „little sister Tartan.“<sup>143</sup> Doslovné řešení, tedy *sestřička Tartanová*, by v češtině nepůsobilo přirozeně, proto zde volím variantu „sestřička Lucy.“

Za zmínku může stát dále řešení obratu „Miss So and So“<sup>144</sup>, který lze chápat jako specifický případ významového jména, v němž složka zvláštního zcela absentuje. V tomto idiomatickém výrazu musí proto hledaný ekvivalent odpovídat především funkčně. V češtině tomuto výrazu odpovídá hned několik možných výrazů, např. *slečna XY*, *slečna ABC*, *slečna X* a různé další. Zde ovšem na základě stylistické ekvivalence volím relativně archaickou variantu: „slečna ta a ta“.

Při překladu románu *Pierre*, stejně jako při překladu většiny Melvillovy prózy, je nutné se potýkat s problematikou překladu jmen historických a mytologických postav, spisovatelů, umělců a božstev. V kapitolách překládaných pro tuto práci jsem se při hledání českých protějšků neseťkala s většími obtížemi, pouze v jednom případě jsem shledala za vhodné zvolit proti latinskému jménu jméno

---

<sup>141</sup> MELVILLE, s. 82.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>144</sup> MELVILLE, s. 87.



řecké, neboť je u nás tato varianta výrazně běžnější: místo *Pluta* a *Prosperiny*<sup>145</sup> tedy *Hádes* a *Persefona*. Při překladu ostatních kapitol by pak bylo vhodné tento zvolený postup dodržovat.

Klíčovým procesem při překladu toponym bylo rovněž stanovení povahy významu. Sídlo *Saddle Meadows*<sup>146</sup> má nehledě na svou sémantickou složku v díle význam zvláštního, a proto jej lze ponechat v původním tvaru. Připouštím však, že je možné argumentovat proti tomuto řešení, neboť obecný význam tohoto názvu ilustruje venkovské prostředí, přírodu, jejíž role je vypravěčem často zdůrazňována. Navíc se nejedná o institucionalizovaný název města či vesnice, čímž se může aktualizovat význam obecný. Přesto se však domnívám, že překlad tohoto jména by působil rušivě vzhledem ke zvolené metodě exotizace.

Jiné řešení si vyžaduje název uličky *Locust Lane*<sup>147</sup>, která má opět též svůj sémantický význam. Rovněž v tomto případě se pravděpodobně nejedná o formální název ulice, ale spíše místní ustálené označení cesty. Zde by ovšem zachování původního znění nebylo vhodné, neboť k této cestě je odkazováno v promluvě Lucy a tato geografická přesnost by příliš přetěžovala přímou řeč. Pokud bychom zvolili překlad tohoto místního názvu, pak by se nabízelo několik poetických řešení, např. *Akátová alej*, která by v přímé řeči Lucy nepůsobila na pozadí exotizačního přístupu nekonzistentně. V této promluvě však již muselo dojít k dekompresi anglického participia a proto by zde uvedení názvu cesty spolu s uvedením skutečnosti, že zmiňovaná cesta vede do *Saddle Meadows* působila již v přímé řeči nepřirozeně. Vzhledem k tomu, že důležitější informace pro pochopení textu je právě směr ulice, dovoluji si tento název v překladu vypustit:

Ale chtěla jsem se trochu sama projít, bylo moc hezky, a pak jsem došla k cestě, která vede k vám, a zvláštní náhodou jsem potkala takového podivného kluka, který nesl tenhle košík.

Toto řešení je podmíněno dále tím, že v celém románu se již tento název nevyskytuje.

---

<sup>145</sup> Viz tamtéž, s. 84.

<sup>146</sup> Např. MELVILLE, s. 33.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 82.

K překladu vlastních jmen tedy bylo nutné přistupovat různými způsoby a to především v závislosti na povaze jejich významu a jejich kompatibilitě se zvolenou strategií překladu.

#### 4.1.2 Překlad reálií

Při překladu reálií na lexikální úrovni bylo ve vybraných kapitolách nutno odstoupit od některých obecně uznávaných překladatelských zásad, a to kvůli jim nadřazenému funkčnímu hledisku a estetickému působení.

Sem spadá problematika překladu měrných systémů, pro něž bývá uplatňováno pravidlo substituce za domácí měrnou jednotku, neboť cizí jednotky, ač mají svou koloritní hodnotu, „nemají pro českého čtenáře jasný významový obsah, čtenář nemá u méně známých měr představu o velikosti“<sup>148</sup> Tento princip, jak jsem již naznačila, bylo nutné porušit při překladu následujícího úseku:

Yes, she's a very pretty little pint-decanter of a girl: a very pretty little Pale Sherry pint-decanter of a girl; and I—I'm a quart decanter of—of—Port—potent Port!<sup>149</sup>

Domnívám se, že v tomto případě poetická (byť je zde tato poetičnost částečně zesměšňována) povaha metaforického obrazu nedovoluje převod na litry (srov. Lucy - *půllitrová karafa*, Pierrova matka – *litrová karafa*). Přirozeně zde o přesný objem nejde, zdůrazňován je především poměr velikostí mezi oběma nádobami, který v překladu reflektuji užitím deminutiva:

Opravdu, je to velmi hezoučká dívka, jako karafka, hezoučká jako karafka se světlým sladkým sherry, a já – já jsem karafa s – s – Portským – mocným Portským!

Pokud se toto řešení jeví jako nedokonalé vzhledem ke ztrátě vizuální stránky obrazu, pak nezbyvá než se odkázat na Barchudarův výrok: ztráty jsou nezbytné,<sup>150</sup> a zároveň vzpomenout slova Levého: „méně poruší dílo ztráta zvláštního než ztráta obecného.“<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> LEVÝ, s. 124.

<sup>149</sup> MELVILLE, s. 85.

<sup>150</sup> Viz БОРХУДАРОВ, Л. С., *Язык и перевод*, Москва: Литературные отношения, 1975, s. 11.

<sup>151</sup> LEVÝ, s. 118.

Analogická situace nastala s překladem jednotek hmotnosti. I v tomto případě by za jiných okolností kvůli názornosti platilo pravidlo jejich převodu na kilogramy, ovšem v překládaném úseku jsem opět narazila na básnický obraz, v němž by kilogramy působily rušivě:

This to be my wife? I that but the other day weighed an hundred and fifty pounds of solid avoirdupois;—I to wed this heavenly fleece? Methinks one husbandly embrace would break her airy zone, and she exhale upward to that heaven whence she hath hither come, condensed to mortal sight. It can not be; I am of heavy earth, and she of airy light. By heaven, but marriage is an impious thing!<sup>152</sup>

Opět zde totiž přesná váha není důležitá; důležitým je zde kontrast hmotné váhy člověka a nemateriální povahy anděla. Poněvadž tento protiklad dostatečně vyplývá již z ostatních prvků Pierrovy metafory, domnívám se, že je zde možné zachovat libry:

Tohle má být má družka? Já, který vážím poctivých sto padesát liber – abych se oženil s touhle křehkou bytostí?

Dané metody by se samozřejmě překladatel musel držet v celém díle, v němž se ostatně nevyskytují místa, která vyžadují hmotnostní názornost. Tímto řešením je podpořen nejen národní kolorit díla, ale též zvolený, nenápadně historizující jazyk překladu.

Pokud jde o překlad měny, ponechávám původní název v souladu se standardním postupem i výše zmíněnými povýtce exotizačními metodami.

Z oblasti reálií je možné zmínit též posun při překladu výrazu „fourth of July“<sup>153</sup>, který bylo vhodné upravit pro českého čtenáře jako „Den nezávislosti.“

Při překladu reálií bylo tedy na rovině lexikální nutno věnovat pozornost především překladu měrných jednotek, jejichž konzistentně volené protějšky musí odpovídat celkovému stylu díla a zejména poetickému stylu jejich mikrokontextu.

---

<sup>152</sup> MELVILLE, s. 83.

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 33.

#### 4.1.3 Univerbizace a multiverbizace

Jako lexikální transformace souvisí univerbizace a multiverbizace též s explicitací a ve většině případů jsou tyto posuny podmíněny typologickými rozdíly mezi češtinou a angličtinou.

Významným rozdílem mezi oběma jazyky je v tomto ohledu tendence k nominálnosti, která se projevuje v angličtině a kvůli níž „české protějšky anglických jmenných frází bývají nutně alespoň gramaticky explicitnější. Čeština nemá možnost použít stejné sémanticky hutné struktury a přidává při nejmenším předložkový relátor.“<sup>154</sup> Příkladem může být překlad výrazu *dragon footed chair*<sup>155</sup>, který je v mém překladu (gramaticky) explicitnější – *křeslo na dračích nohách*. Podobně slovní spojení *gay-hearted errors*<sup>156</sup>, které překládám jako *omyl, s nímž se doposud žilo tak lehce a radostně*. Tento mnohoslovný protějšek považuji v daném kontextu za nezbytný, navíc vzhledem k tomu, že v jiných místech bylo možné použít kompaktnější vyjádření v češtině, se jím neporušuje zásada neprodužovat text. Nedochozí zde ani k narušení dynamičnosti vyprávění, neboť tento výraz je již zasazen do velmi rozvětveného souvětí. Jako příklad použité redukce, jíž se tato multiverbizace kompenzuje, lze uvést překlad obratu *leaping to his feet*<sup>157</sup> jako *vyskočil*.

V češtině je víceslovnost někdy způsobena nemožností konverze, která je v angličtině velmi běžná, jak uvádí Knittlová.<sup>158</sup> Tuto problematiku lze ilustrovat spojením *cottage knocker*<sup>159</sup>, které ovšem místo multiverbizace překládám jako *klepadlo*, a to proto, že bližší specifikaci zde považuji za redundantní, navíc by v daném mikrokontextu docházelo ke zpomalení spádu vyprávění. Obtíže činil též výraz *family pride*<sup>160</sup>, jehož překlad si vyžadoval multiverbizaci i explicitaci: *hrdost na svou rodinnou příslušnost*. V neposlední řadě lze uvést slovní spojení *open aspect*<sup>161</sup>, při jehož překladu opět nebylo možné vytvořit analogickou kolokaci a výraz tedy bylo nutné rozvinout či modulovat. Celou větu, která v originále zní: „But Pierre's own open aspect, seemed to have been quickly scrutinized by the other,“

<sup>154</sup> KNITTLOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 44.

<sup>155</sup> MELVILLE, s. 112.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>158</sup> Viz KNITTLOVÁ, *K teorii i praxi překládky*, s. 37.

<sup>159</sup> MELVILLE, s. 87.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 86.

překládám takto: „Zato Pierra, kterého nehalila ani kapuce, ani tma, si tajemná postava rychle prohlédla.“ Navzdory těmto řešením, která amplifikují významově hutné výrazy výchozího textu, však celkově při překladu vybraných kapitol nedošlo k prodloužení textu, a to z velké části díky možnosti vytvářet v češtině mnohé protějšky synteticky. Jak totiž konstatuje Knittlová, v angličtině se analytičnost projevuje tendencí k víceslovnosti,<sup>162</sup> kterou lze v češtině redukovat.

#### 4.1.4 Sémantické posuny

Při překladu z angličtiny do češtiny zpravidla dochází k celé řadě sémantických posunů, které často pramení z typologických rozdílů mezi oběma jazyky. Nezřídka je nutné specifikovat anglický mnohoznačný výraz, k čemuž je nezbytné uvážení kontextu. Takovým výrazem bylo například slovo *vigor*, které se v textu vyskytuje hned několikrát a pokaždé si vyžaduje jinou metodu překladu.

Nejdůležitější faktory pro výběr lexikálního protějšku shrnuje Knittlová: „K volbě cílové lexikální jednotky dochází jednak na základě širšího situačního kontextu, jednak na základě bezprostředního jazykového kontextu, obvyklé spojitelnosti či kombinovatelnosti lexikální jednotky v cílovém jazyce, ale v neméně míře na subjektivní volbě překladatelově, která je však opět řízena v první řadě přihlížením k individuálnímu stylu autorovu, pojetím překládaného díla a konečně vkusem.“<sup>163</sup> Uplatnění těchto složek translačního procesu je možné doložit výběrem vhodné varianty pro překlad výrazu *Mrs. Juxtaposition*.<sup>164</sup> Zde bylo nutné hledat protějšek, který bude ženského rodu a který bude při personifikaci působit přirozeně. Již bylo poukázáno na nevhodnost slov cizího původu ve zvoleném stylu překladu, proto nebylo možné uvažovat o přímém významovém protějšku – *juxtapozice*. Vyjádřit toto slovo opisem je samozřejmě vyloučeno, nalézt vhodný jednoslovný protějšek, který přesně odpovídá tomuto významu, patrně není možné, proto tento výraz moduluji a překládám jej jako *paní Rovnocennost*. Domnívám se, že v daném kontextu je tento významový posun na místě, neboť neodporuje logice myšlenek Pierrovy matky, v jejíž promluvě se tento výraz vyskytuje.

---

<sup>162</sup> Viz KNITTLOVÁ, *K teorii i praxi překladu*, s. 36.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>164</sup> MELVILLE, s. 80.

Zde je na místě poukázat na filosofující charakter mnohých pasáží. Jiří Pechar, který se přímo zabývá překladem filosofických pojmů, poukazuje na možnost nahradit abstraktní překládané výrazy jinými a to tak, aby myšlenka fungovala a tyto výrazy plnily v daném kontextu svou roli.<sup>165</sup> Tento postup využívám při střídání slov *srdce*, *duše* a *mysl*, které je podmíněno stylistickým požadavkem vyhybat se opakování slov. Záměna těchto slov je podle mne v pojmovém rámci tohoto románu beze změny smyslu.

Stylistický aspekt ovlivňuje další sémantické posuny, jako například konkretizace při překladu verb *dicendi*, které jsou, jak známo, v angličtině méně rozrůzněné, než v češtině.

Dále bych ráda poukázala na pragmatický aspekt, který byl hlavním činitelem při překladu původního výrazu *weeping elm*<sup>166</sup>, který zaměňuji za kohyponymum *smuteční vrba*. Botanicky přesný překlad – jilm horský – je u nás poněkud nezvyklý a svou odborností by přetěžoval popis scény, v němž je použit. Výhodou této substituce je též řazení přívlastku shodného před rozvíjené jméno, které zní ve vyprávění přirozeněji.

Z použitých sémantických transformací je možné se též zmínit o užití synekdochy v případě překladu slova *stranger*<sup>167</sup>, kterému v češtině odpovídá slovo *cizinec*, *podivín*, *neznámý* atd. Přesto však ani jedno z možných synonym z různých důvodů nevyhovovalo, např. slovo *cizinec* se pojí s představou příslušníka jiného národu, slovo *podivín* pociťuji jako stylisticky zbarvené. Proto při překladu používám synekdochu – (*řekl*) *neznámý hlas* –, kterou navíc navazuji na dotváření dojmu tajemného zjevení.

#### 4.1.5 Slovní hříčky, homonymie

Slovní hříčky, tedy prostředky jazykové komiky, patří tradičně k nejzajímavějším překladatelským problémům, neboť jejich řešení povětšinou spočívá v hledání kompromisu mezi formou a obsahem těchto prostředků. Jak uvádí

---

<sup>165</sup> Viz PECHAR, Jiří, "O překládání filosofických pojmů" in: KALIVODOVÁ, Eva et al., *Tajemná translologie?* Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2008, s. 187.

<sup>166</sup> MELVILLE, s. 86.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 86.

M. Poláčková, jazyková komika je „ve své podstatě hra s jazykovými prostředky, například použitím mnohoznačných slov tak, aby se aktualizovaly alespoň dva jeho významy.“<sup>168</sup> Dále, jak poukázal Borchudarov, je slovní hříčka založená na vnitrojazykových vztazích, které v jiném jazyce nejsou,<sup>169</sup> z čehož pramení obtížnost jejich adekvátního převodu. Již jsem zmínila, že v Melvillových textech se vyskytuje určitá forma humoru; slovní hříčky, které autor nezřídka využívá, jsou toho důkazem. Ve vybraných kapitolách se vyskytují dvě slovní hříčky založené na homonymii. Prvá je zasazena do rozhovoru Pierra s jeho matkou:

"**Well, well, well,**" cried Pierre rapidly and impetuously; "we both knew that before."

"**Well, well, well,** Pierre," retorted his mother, mockingly.

"It is not **well, well, well;** but **ill, ill, ill,** to torture me so, mother; go on, do!"<sup>170</sup>

Lexém *well* je zde užit nejprve jako částice a pak jako příslovce. Navíc mu v poslední replice rytmicky odpovídá výraz *ill*, kterého je zde užito jako protikladu k příslovci *well*. V češtině pro tyto slova neexistuje vhodný pár homonym s podobným významem, proto bylo nutné hledat kompromis a celou hříčku vyjádřit jiným způsobem. Při hledání vhodného řešení je nezbytné mít na paměti též stylistický charakter textu, jak uvádí též Poláčková.<sup>171</sup> Je zde proto vhodné uvážit povahu vztahu mezi synem a matkou: jedná se o vztah velmi důvěrný a hravý, má v sobě místy jistý erotický náboj, často dochází k záměrné záměně rolí – jeho matka je mu v rozhovoru občas matkou, občas sestrou a občas milenkou. V dané situaci se jedná o vážný rozhovor, kdy matka je opět matkou, ovšem Pierre svou konvenční roli syna přijímá neochotně.

Nejprve jsem se pokoušela zachovat též opakování výrazu, které je ovšem v češtině méně typické. Citoslovce *prr* se zdálo jako vhodná varianta a to nejen tím, že jej lze za sebou třikrát opakovat, ale též svým významem a stylistickou hodnotou. Tento výraz však nedostatečně plní funkci v poslední Pierrově replice a proto jsem se rozhodla pro variantu jinou:

---

<sup>168</sup> POLÁČKOVÁ, Milena., „Jazyková komika a překlad“, in: KUFNEROVÁ, Z. et al., *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 117.

<sup>169</sup> Viz БОРХУДАРОВ, Л. С., s. 138.

<sup>170</sup> MELVILLE, s. 81.

<sup>171</sup> POLÁČKOVÁ, s. 118.

„Bud' laskavá, přestaň s tím, prosím,“ zvolal překotně Pierre. „To přece oba už víme dávno.“

„Budu laskavá a právě proto s tím nepřestanu, Pierre,“ odvětila matka, dobírající si ho.

„To moc laskavé není, že mě takhle trápíš, ale budiž, pokračuj!“

V tomto případě nedodrží opakování, které má v původním dialogu zdůrazňovací, expresivní funkci, zato však je aktualizován význam slova *laskavý*, čímž je alespoň částečně charakter dialogu zachován.

Druhý případ si opět vyžaduje kompromisní řešení. Jedná se o následující úsek vypravěčského pásma:

But here Mrs. Glendinning was both right and wrong. So far as she here saw a difference between herself and Lucy Tartan, she did not err; but so **far**—and that was very **far**—as she thought she saw her innate superiority to her in the absolute scale of being, here she very widely and immeasurably erred.<sup>172</sup>

I zde dochází k aktualizaci dvou významů jednoho lexému zároveň: nejprve je slovo *far* součástí spojky *so far as*, podruhé je zde užito jako plnovýznamové, tedy *daleko*; aktualizovaný význam zde vyplývá z užití kolokace. V češtině existuje spojka *pokud jde o*, v níž je plnovýznamový lexém *jít*, který by bylo možné aktualizovat. Tuto variantu se však nepodařilo dovést do zdárného řešení, neboť výsledkem by měla být hříčka stejně přirozená, jako je ve výchozím textu. Danou pasáž tedy překládám takto:

Nespletla se v zásadním rozdílu mezi sebou a Lucy Tartanovou, ale pokud jde o svou nadřazenost v absolutním smyslu, v té se mylila hluboce a nesmírně.

Vynechání této hříčky by však vedlo ke ztrátě poměrně zásadního jazykového rysu autora, proto se domnívám, že tuto hříčku je vhodné kompenzovat, nejlépe ve stejném odstavci, neboť tato hra s jazykem se povětšinou váže na ironii, s níž autor s postavou Pierrovy matky zachází. Využila jsem dvojznačnosti slova *plný* ve slovním spojení *plná dospělost* a naznačuji asociaci tohoto slova s plností ňader, kterými se Pierrova matka pyšní:

---

<sup>172</sup> MELVILLE, s. 84.



Když si paní Glendinnigová představila budoucnost, hned si uvědomila, že dokonce i tehdy, až Lucy dosáhne **plné** – byť možná ne tak skvostně **plné** – dospělosti, bude pro ni dítětem, protože cítila, že v určitém ohledu její duševní síla, lze-li to tak vyjádřit, byla pravým opakem Lucy, jejíž vnímavá mysl a osobnost byla jedna ohromující křehkost a něžnost.

Bylo samozřejmě nutné ověřit, že toto přidání informace za účelem vytvoření slovní hříčky je v souladu s významem celého textu.

## 4.2. Transpozice v morfologickém plánu

V morfologickém plánu lze poukázat na dva momenty, které jsou z hlediska překladu zajímavé; první problém souvisí s kategorií rodu, přesněji s rodovým symbolismem,<sup>173</sup> který je odlišný v různých jazycích. R. Jakobson tímto pojmem označuje podvědomé chápání určitého slova v personifikaci podle jeho rodu. V angličtině, která gramatický rod nemá, se rod odvíjí převážně dle určitých sémantických kategorií, např. slovo *country* je v Melvillově románu rodu ženského; v češtině je jeho významový protějšek – *venkov* – rodu mužského. Ženský rod je zde však důležitý, neboť umožňuje výstavbu rozvíteného metaforického obrazu, v němž je *venkov* připodobňován královně:

Whereas the town is the more plebeian portion: which, besides many other things, is plainly evinced by the dirty unwashed face perpetually worn by the town; but the country, like any Queen, is ever attended by scrupulous lady's maids in the guise of the seasons, and the town hath but one dress of brick turned up with stone; but the country hath a brave dress for every week in the year; sometimes she changes her dress twenty-four times in the twenty-four hours; and the country weareth her sun by day as a diamond on a Queen's brow; and the stars by night as necklaces of gold beads; whereas the town's sun is smoky paste, and no diamond, and the town's stars are pinchbeck and not gold.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Viz JAKOBSON, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation" in: BROWEN, A.R., *On Translation*, New York: Oxford University Press, 1966, s. 237.

<sup>174</sup> MELVILLE, s. 34.

Je na první pohled zřejmé, že zaměnit obraz královny a její toalety za krále by nebylo možné. Vytvořit obraz „venkova, který je jako královna“ rovněž není vyhovující řešení, neboť této variantě by odporoval právě rodový symbolismus. Rody zde musejí být zachovány, aby metafora působila přirozeně. Proto se domnívám, že je zde vhodný slovo *venkov* zaměnit za *přírodu* a následně odpovídajícím způsobem ošetřit pasáže, v nichž příroda i venkov vystupují jako různé entity. Z tohoto důvodu tedy větu: „In the country then Nature planted our Pierre; because Nature intended a rare and original development in Pierre,“<sup>175</sup> překládám takto: „Tak tedy osud svěřil našeho Pierra Přírodě, neboť měl pro něj připravený zvláštní neobvyklý úděl.“ Bylo nutné ovšem zvážit, zda tento smělý sémantický posun neodporuje myšlenkovému paradigmatu románu; domnívám se, že nikoliv.

Jak již bylo zmíněno, personifikace abstraktních pojmů je v *Pierrovi* velmi častá a při výběru vhodného protějšku v češtině bylo nutné kategorii rodu vždy zohlednit, viz např. též výše zmíněná *paní Rovnocennost*.

Druhým zajímavým momentem je kategorie čísla, která činí problémy zejména jakožto morfologický prostředek etikety. Pro překlad tzv. honorativ je nezbytná znalost prostředí, jak poukazuje Z. Kufnerová,<sup>176</sup> neboť honorativa, jakožto prostředky sociální deixe,<sup>177</sup> jsou podmíněna kulturním prostředím. Zároveň je zde ale nutné uplatnit pragmatický ohled na čtenáře a pracovat s územ cílového jazyka. Otázka vykání a tykání se ovšem v případě románu *Pierre* komplikuje oním střídáním sociálních rolí, k němuž dochází například mezi Pierrem a jeho matkou. Toto střídání rolí tedy reflektují změnou sociální deixe: pokud Pierre oslovuje svou matku jako „sestřičko Mary“, nebo „sestřičko“<sup>178</sup>, pak užívám tykání. Když ovšem Pierre přechází do konvenční role syna, kterou někdy úmyslně přehání,<sup>179</sup> užívám vykání v souladu s konvencemi starší doby, kdy se rodičům vykalo a „proto při překladu románů z venkovského prostředí nebo románu historického ponecháme vykání.“<sup>180</sup> Bez kontextu předchozích kapitol, v nichž je tento podivný způsob

---

<sup>175</sup> MELVILLE, s. 34.

<sup>176</sup> Viz KUFNEROVÁ, Zlata, „Jazyková etiketa v překladu“ in KUFNEROVÁ, Z. et al., *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 162.

<sup>177</sup> Viz HIRSCHOVÁ, Milada, *Pragmatika v češtině*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 68.

<sup>178</sup> Viz např. MELVILLE, s. 35 nebo 80.

<sup>179</sup> Viz tamtéž, s. 80: „Well, Mrs. Mary Glendinning!“

<sup>180</sup> STRAKOVÁ, Vlasta, „Oslovení jako překladatelský problém“ in: KUFNEROVÁ, Z. et al., *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 165.

komunikace mezi Pierrem a jeho matkou nastíněn názorněji, toto střídání sociální distance působí jistě velmi neobvykle.

Výběr mezi morfologickými synonymy je rovněž podmíněn stylistickým aspektem, neboť i na rovině morfologie by mělo být dodrženo „přiměřeně funkční použití jazykových prostředků vzbuzujících iluzi časového odstupu originálu a překladu,“ které „v zájmu zachování jistého příznaku sounáležitosti časové odlišného díla s daným údobím“<sup>181</sup> doporučuje Hrdlička. Z tohoto důvodu užívám, byť zřídka, přechodníkové tvary sloves či v jednom případě krátkého tvaru adjektiva: „Pierre byl doposud velmi mlád.“ Dále například užívám pasiva hojněji, než by příslušelo v moderní próze, např. „‘Jakže?!‘ zvolal Pierre v radostném překvapení, udiven jednak povahou takové zprávy, jednak vážným tónem, s nímž mu byla sdělena.“ Infinitiv na *-ti*, jímž lze historický kolorit zdůraznit, by podle mne již působil rušivě.

---

<sup>181</sup> HRDLIČKA, *Překladatelské miniatury*, s. 23.

### 4.3. Posuny na rovině syntaktické

Podle teoretika překladu Gačėčiladzeho bývá syntax jako oblast překladatelských transformací mnohdy nedoceňována, ve skutečnosti však má zvláštní význam, neboť výběr v uspořádání věty je široký a tím větší má překladatel odpovědnost.<sup>182</sup> Již bylo poukázáno na některé jazykové zvláštnosti, které lze považovat za součást vypravěčské masky. Jedná se o syntaktickou spletnost, která má v určitých pasážích svůj ironický potenciál. Právě z tohoto důvodu se domnívám, že by zde nebylo na místě dlouhá souvětí rozčleňovat a vytvořit tak, jak uvádí též Knittlová, pragmatickým posunem čtivější verzi.<sup>183</sup> J. Pechar doporučuje jiný způsob, jak se parcelaci vyhnout: „Toto nevhodné řešení není nutné, jestliže se souvětí uspořádá právě se zřetelem na aktuální větné členění, neboť to se právě týká i vztahů jednotlivých větných členů uvnitř souvětí.“<sup>184</sup> Cílem tohoto řešení je zajistit maximální možnou přehlednost a srozumitelnost souvětí, ani to však při překladu některých obzvláště rozvětvených souvětí není v mém případě absolutním cílem, sama složitost zde má své funkční opodstatnění, které je, jak doufám, patrné například z následující věty:

His burst of impatience against the sublime Italian, Dante, arising from that poet being the one who, in a former time, had first opened to his shuddering eyes the infinite cliffs and gulfs of human mystery and misery;—though still more in the way of experimental vision, than of sensational presentiment or experience (for as yet he had not seen so far and deep as Dante, and therefore was entirely incompetent to meet the grim bard fairly on his peculiar ground), this ignorant burst of his young impatience,—also arising from that half contemptuous dislike, and sometimes selfish loathing, with which, either naturally feeble or undeveloped minds, regard those dark ravings of the loftier poets, which are in eternal opposition to their own fine-spun, shallow dreams of rapturous or prudential Youth;—this rash, untutored burst of Pierre's young impatience, seemed to have carried off with it, all the other forms of his melancholy—if melancholy it had

---

<sup>182</sup> Viz ГАЧЕЧИЛАДЗЕ, Г., *Художественный перевод и литературные взаимосвязи*, Москва: Советский писатель, 1972, s. 200.

<sup>183</sup> Viz KNITTLOVÁ, *K teorii i praxi překladu*, s. 39.

<sup>184</sup> PECHAR, Jiří, “O překládání filosofických pojmů”, s. 186.

been—and left him now serene again, and ready for any tranquil pleasantness the gods might have in store.<sup>185</sup>

Můj překlad vypadá takto:

Jeho náhlý záchvěv odporu vůči tomu božskému Italovi, Dantovi, který vyvolala též skutečnost, že to byl právě tento básník, jenž mu kdysi jako první otevřel oči a ukázal jeho lačnému pohledu nekonečné útesy a zákruty tajemství a utrpení lidské duše – ačkoliv stále ještě na úrovni zkusmých představ, spíše než smyslové předtuchy či zkušenosti (neboť dosud nedokázal prohlédnout tak hluboko, jako Dante, a proto nebyl s to, aby se s myšlenkami ponurého básníka dokázal utkat), tento neotesaný záchvěv netrpělivosti, který vyvolal též jeho takřka pohrdlivý odpor a někdy až sobecká nenávisť, s níž slaboduchá či nedospělá mysl přijímá ono temné blábolení povýšených básníků, kteří jsou ve věčném protikladu k jejich pečlivě vybudované mělké představě bouřlivého nebo naopak opatrného mládí; – tento syrový, nedisciplinovaný záchvěv Pierrovy mladistvé netrpělivosti s sebou jakoby unášel všechny podoby jeho trudomyslnosti – pokud to byla trudomyslnost – a zanechal jej opět klidným a rozpoloženým k pokojným radovánkám, které pro něj možná chystají bohové.

Pokud jde o transgresiva a participia, tedy prostředky syntaktické kondenzace, které jsou v angličtině mnohem častějším jevem, překládám je povětšinou slovesem v osobní formě. Bylo však nutné dávat pozor na to, aby tato metoda nebyla využívána stereotypně a nedocházelo, například, ke kupení spojky „který“, na jehož nepříznivý účinek upozorňuje O. Krijová.<sup>186</sup> Jak již bylo zmíněno v pojednání o morfologických aspektech překladu, v daném případě bylo možné využívat přechodníky a slovesná jména častěji, než by tomu bylo možné v modernizujícím překladu.

Dalším obtížným momentem je syntaktický paralelismus, kterého je v původním textu hojně využíváno. Jelikož se jedná o záměrnou rétorickou figuru, je bezpochyby žádoucí tento prvek zachovat, ovšem zde narážíme na stylistické rozdíly mezi oběma jazyky. O syntaktickém paralelismu jako specifickém stylistickém prostředku pojednávám v následující kapitole.

---

<sup>185</sup> MELVILLE, s. 79.

<sup>186</sup> Viz KRIJTOVÁ, Olga, *Pozvání k překladatelské praxi*, s. 21.

#### 4.4. Stylistické aspekty překladu

Zásadní otázky spojené se stylem díla jsou již vyloženy v kapitole o poetice a stylu románu *Pierre*, kde se zabývám singulárním stylem díla. S lingvistickou stylistickou rovinou pak souvisí výběr vhodných jazykových prostředků ve všech jazykových plánech. Při tomto výběru bylo důležité se soustředit na zvolený mírně historizující kolorit textu a lyričnost určitých pasáží. Zároveň bylo vždy nezbytné respektovat normy české stylistiky a rozdíly mezi češtinou a angličtinou. Plně zde tedy platí zásada, kterou razí též Vilikovský: nenahrazovat prvek příznakový prvkem bezpříznakovým<sup>187</sup> a naopak.

Na rovině lexikální jsem se soustředila na výběr lexikálních jednotek, které odpovídají převážně knižnímu stylu; dále pak bylo vhodné využívat výrazy poetické i archaické. Rovněž na rovině morfologie uplatňuji některé zastaralé tvaroslovné formy, jako například přechodníky, které ze synchronního hlediska lze považovat za stylisticky příznakové. Pokud jde o větnou stavbu, užívám řadu knižních konstrukcí.

Ve srovnávacím plánu lze poukázat na nutnost konkretizovat anglická verba dicendi, neboť dle českého úzu by prostý překlad anglického *say* působil monotónně.<sup>188</sup>

V rámci respektování stylistické normy češtiny pak bylo nutné transformovat syntaktický paralelismus a opakování slov, neboť, jak zmiňuje Knittlová, v češtině je opakování považováno za rušivé.<sup>189</sup> Přesto však je nutné repetitivní struktury do jisté míry zachovat, neboť představují charakteristický umělecký prostředek, který Melville s různými funkcemi často využívá. Viz např. následující úryvek:

Too often the American that himself makes his fortune, builds him a great **metropolitan** house, in **the most metropolitan** street of the **most metropolitan** town.<sup>190</sup>

Toto motivované opakování by nebylo vhodné přejímat doslovně, a to též kvůli mnohovýznamovosti slova *metropolitan*, díky které je zde opakování umožněno.

---

<sup>187</sup> Viz VILIKOVSKÝ, s. 215.

<sup>188</sup> KNITTLOVÁ, *Překlad a překládání*, s. 55.

<sup>189</sup> KNITTLOVÁ, *K teorii i praxi překladu*, s. 46.

<sup>190</sup> MELVILLE, s. 34.

V češtině proto opakování využívám jen dvakrát, neboť předpokládám, že jeho funkčnost je zde zachována a zároveň umožňuje přirozené vyznění české věty:

Až příliš často vidíme, jak si Američané, kteří si najdou cestu k bohatství, staví velkolepá městská sídla v té **nejrušnější** ulici v tom **nejrušnějším** městě, zatímco Evropan by přesídlil na venkov.

Opakování určitého prvku bylo v některých případech možné kompenzovat opakováním jiného prvku, viz např. překlad věty: *It is a **flawless, speckless, fleckless, beautiful world throughout; joy now, and joy forever!***<sup>191</sup>, jako: *Je to **přec nádherný svět bez hříchů, bez smutku, bez útrap: v každém okamžiku jen radost a štěstí!*** V daném případě opakováný morfologický prvek nahrazuji prvkem lexikálním.

Následující opakování lexikálního prvku transformuji na opakování syntaktické. Lexikální opakování zachovávám pouze částečně v rámci respektování nižší frekvence tohoto jazykového prostředku v češtině oproti angličtině:

(...) her **pride of** birth, her **pride of** affluence, her **pride of** purity, and all the **pride** of high-born, refined, and wealthy Life, and all the Semiramian **pride** of woman.<sup>192</sup>

(...) **hrdost** na svůj původ, bohatství, vznešenost, na vytříbený a přepychový život – a **hrdost** ženy, **hrdost** babylonské královny Semiramidy.

Prvek opakování je výrazně uplatňován v poslední překládané kapitole:

**His mind was wandering and vague; his arm wandered and was vague.** Soon **he found the open** Inferno **in his hand, and his eye met the following lines,** allegorically overscribed within the arch of the outgoings of the womb of human life:

(...)

**He dropped** the fatal volume from his hand; **he dropped** his fated head upon his chest.

**His mind was wandering and vague; his arm wandered and was vague.** Some moments passed, and **he found the open Hamlet in his hand, and his eyes met the following lines:** (...) <sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> MELVILLE, s. 85.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 115.

Zde se proplétá hned několik opakování a paralel, které mají funkci navození ponurosti a významnosti situace. I zde je nezbytné repetitivní strukturu alespoň náznakem dodržet:

**Pierrovy myšlenky byly nepřítomné a těkavé, jeho ruce nezúčastněně bloudily po stole. Po chvíli narazily na Dantovo Peklo a Pierre upřel zrak na následující řádky,** které byly alegoricky vepsány do klenby lůna lidského života:

(...)

Pierre upustil onu **osudovou** knihu a sklopil svou **osudem** zmítanou hlavu na prsa.

**Pierrovy myšlenky byly nepřítomné a těkavé, jeho ruce nezúčastněně bloudily po stole. Po chvíli narazily na Shakespearova Hamleta a Pierre upřel zrak na následující řádky (...).**

Jak je patrné z mého překladu, nezachovávám veškeré opakované prvky, například v případě slova *drop* je to znemožněné jeho kolokačním potenciálem, který čeština nemá. Podobně bylo obtížné dodržet blízkost slov *fatal* a *fated*. S odkazem k výše zmiňovanému rozdílu mezi češtinou a angličtinou toto nepovažuji za nežádoucí ztrátu.

Úhrnem lze tedy říci, že při překladu repetitivních prvků, kterých je v původním textu funkčně využito, bylo vhodné tuto figuru zachovat, ovšem nikoliv pouze mechanickým přenosem opakovaných prvků, ačkoliv Newmark trvá na tom, že každé opakované slovo v originále musí být opakované též v překladu.<sup>194</sup> Bylo zde nutné zvážit vztah české stylistické normy k opakování a podle ní opakování transformovat. Vždy bylo nezbytné volit řešení tak, aby bylo na první pohled zřejmé, že se jedná o záměr.

#### 4.5. Cizojazyčné pasáže

Zajímavou kapitolou překladatelské problematiky je překlad cizojazyčných pasáží, při němž je nutné zvážit všechny relevantní činitele, které se navíc mění

---

<sup>193</sup> MELVILLE, s. 198.

<sup>194</sup> Viz NEWMARK, *Approaches to Translation*, s. 147.



s dobou. Jak zdůrazňuje Milan Hrdlička, pokud překládáme v rámci výchozího textu užití cizího jazyka, pak lze za klíčovou roli považovat hledisko funkční,<sup>195</sup> neboť „cizojazyčných prvků je v umělecké próze funkčně využíváno, a proto zachování téže funkce hraji pře překladu těchto prvků klíčovou úlohu.“<sup>196</sup> Při snaze reprodukovat tento aspekt však je nutné mít na paměti předpokládanou znalost čtenáře, jehož, jak doporučuje Hrdlička, by překladatel neměl podceňovat redundantním překladem všech cizojazyčných prvků.<sup>197</sup>

Při překladu vybraných kapitol se setkala s francouzštinou a latinou, které autor ve své próze nezdídkou využívá. Pro každý z těchto jazyků je v rámci hledání překladatelského řešení nutno uvážit jejich příbuznost a srozumitelnost vůči původnímu a cílovému jazyku.

Kupříkladu angličtina a latina mají k sobě nesporně blíže, než latina a čeština, což by mohlo podpořit volbu překladu latinských pasáží. Na druhou stranu je zde univerzální statut latiny, na němž svou metodu zakládá Hrdlička: „Pokud jde o přeložení latiny, je překladatelské řešení prosté: latinu jako tzv. mrtvý jazyk můžeme v překladu převzít, neboť latina nemůže v současné době vystupovat jako jazyk mateřský, nemůže být a priori čtenáři srozumitelná, má vždycky statut cizího jazyka.“<sup>198</sup> Ovšem v případě diachronního překladu považuji za nutné vzít v úvahu skutečnost, na niž Hrdlička poukazuje v jiné souvislosti, a sice skutečnost, že znalost latiny v průběhu staletí ustupuje.<sup>199</sup> Latinské citáty nebyly v próze 19. století ničím neobvyklým, pro dnešního čtenáře však jsou převážně patrně nesrozumitelné. Proto považuji za vhodné latinský citát *Nemo contra Deum nisi Deus ipse*<sup>200</sup> přeložit a to též z toho důvodu, že tento výrok považuji za jeden z klíčových pro pochopení díla. Latinskou podobu je však vzhledem ke kontextu nutné zachovat a proto překlad uvádím za citátem:

a uvidíme tedy, jak říkám, zda nemá osud přece jen nad našimi životy jistou moc a nakolik je od pravdy vzdálen tento zlomek moudrosti jazyka latinského: *Nemo contra Deum nisi Deus ipse*. Nikdo se nesmí postavit Bohu, jen Bůh sám.

---

<sup>195</sup> Viz HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace*, s. 106.

<sup>196</sup> HRDLIČKA, *Překladatelské miniatury*, s. 40.

<sup>197</sup> Viz tamtéž.

<sup>198</sup> HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace*, s. 117.

<sup>199</sup> Viz HRDLIČKA, *Překladatelské miniatury*, s. 39.

<sup>200</sup> MELVILLE, s. 35.

Jiný postup – ponechání původního výrazu bez překladu – si vyžadoval druhý případ užití latiny, při němž by překlad působil redundantně a to nejen kvůli jeho srozumitelnosti<sup>201</sup>, ale též proto, že se zde jedná o užití v přímé řeči: „But I shall regard it as a *lapsus-lingua* in you.“<sup>202</sup> Dalším důvodem pro ponechání latiny v textu je charakterizační funkce postavy, kterou tento cizojazyčný prvek plní: poukazuje se jím na příslušnost Pierra ke vzdělané vyšší společenské třídě.

Podobou charakterizační funkci může mít též užití franštiny v promluvě jeho matky, která se s Lucy loučí slovy *Adieu!*<sup>203</sup> V tomto případě bylo ponechání původní podoby výrazu jasnou volbou, neboť lze nepochybně souhlasit s tvrzením, že „u obecně srozumitelných výrazů (pozdravy, poděkování, oslovení apod.) je totiž mnohdy prospěšnější cizojazyčný prvek nepřekládat,“<sup>204</sup> těmto výrazům přirozeně porozumí každý.

#### 4.6. Intertextovost a její reprodukce

Prvky intertextovosti jsou v próze Hermana Melvilla velmi hojné a jeho román *Pierre* není výjimkou, neboť v něm jsou zastoupeny téměř všechny typy aluzí a reminiscencí. Důležité je si uvědomit, že „intertextovost je vztah; její podstatou není to, že v navazujícím textu je přítomna část, rovina nějakého jiného textu, ale to, že se vztah k jinému textu (...) podílí na konstituování smyslu textu.“<sup>205</sup> Právě charakter těchto vztahů je důležitý pro překlad intertextových prvků. Jak dále zdůrazňuje Ďurišin, při jejich zkoumání je důležité především zohledňovat jejich funkčnost,<sup>206</sup> podle níž je nutné k překladu přistupovat.

Funkčnost aluzí a reminiscencí je ve své podstatě podmíněna především autorským záměrem, ovšem jak poukazuje též J. Homoláč, při popisu textu

---

<sup>201</sup> Ačkoliv překvapivě při drobné anketě mezi vysokoškolskými studenty vyplynulo, že většina dotázaných studentů tomuto výrazu nerozumí. Zde nezbývá než se odvolat na poučnou funkci překladu.

<sup>202</sup> MELVILLE, s. 81.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>204</sup> HRDLIČKA, *Překladatelské miniatury*, s. 40.

<sup>205</sup> HOMOLÁČ, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha: Karlova univerzita, 1995, s. 108.

<sup>206</sup> Viz ĎURIŠIN, Dionýz, *Problémy literárnej komparatistiky*, Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967, s. 76.

s autorskou intencí pracovat nelze.<sup>207</sup> Proto například otázka parodie, která spadá do problematiky intertextovosti a o níž bylo pojednáno výše, zůstává ambivalentní.

Je známo, že Melville byl ve své literární tvorbě ovlivněn svou rozsáhou, byť nahodilou četbou.<sup>208</sup> Mezi autory, kteří inspirovali jeho myšlení, byli například Charles Lamb, Thomas De Quincey, Francois Rabelais,<sup>209</sup> jak uvádí Mushabacová. Román *Pierre* je pak přímo spjat s Goethem, Byronem, Miltonem, Carlylem, Keatsem a především Shakespearem.<sup>210</sup> Od většiny těchto autorů si Melville spíše vypůjčoval myšlenky, než že by k nim přímo odkazoval, proto lze hovořit o určitém typu architextovosti,<sup>211</sup> o níž platí, že „každý text je již v momentě svého vzniku v architextových (paradigmatických) vztazích k jiným textům a tento fakt zakládá možnost existence mezitextových vztahů nezamýšlených autorem. Na druhou stranu je třeba říci, že z hlediska recepce jsou všechny odkazy k jinému textu, kromě odkazů provázených nějakým signálem (...), potenciální.“<sup>212</sup> Proto se při překladu není nutné zabývat potenciálními reminiscencemi, které – ačkoliv je dobré, aby si je překladatel uvědomoval – nemají na volbu jazykových prostředků přímý vliv. Z textu vybraného pro překlad v této práci lze uvést například na pasáž „The glory of the rose endures but for a day (...) evanescence of all earthly loveliness“<sup>213</sup>, k níž Murray v poznámkách poukazuje na paralelu k myšlenkám Ovidiovým.<sup>214</sup> Ovšem tato spojitost nemá pro recepci díla zásadní význam, proto není třeba tuto paralelu či výpůjčku nebo inspiraci v překladu reflektovat. Dokonce i v případech, kdy se podobné reminiscence již takřka přibližují k aluzi, většinou platí, že jejich reprodukce by nebyla pro čtenáře srozumitelná a v takovém případě by podle Newmarka nebyla ani vhodná.<sup>215</sup>

Aluze, a zvláště ty, které jsou v díle signalizované, již převod vyžadují, neboť „aluze je ten element textu, pro jehož interpretaci je relevantní, že byl již někdy předtím použit, resp. že je součástí nějakého jiného textu, resp. že je v tomto jiném

---

<sup>207</sup> HOMOLÁČ, s. 63.

<sup>208</sup> Viz MUSHABAC, Jane, *Melville's Humor*, Hamden: Archon Books, 1981, s. 5.

<sup>209</sup> Viz tamtéž, s. 24 – 36.

<sup>210</sup> Viz MURRAY, Henry, “Explanatory Notes“ in MELVILLE, Herman, *Pierre or, the Ambiguities*, New York, Hendricks House, 1949, s. 439 – 504.

<sup>211</sup> Tento termín Glowinského vysvětluje Jiří Homoláč v knize *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha: Karlova univerzita, 1995, s. 63, 41.

<sup>212</sup> HOMOLÁČ, s. 108.

<sup>213</sup> MELVILLE, s. 83.

<sup>214</sup> Viz MURRAY, Henry, s. 450.

<sup>215</sup> Viz NEWMARK, *Approaches to Translation*, s. 147.

textu součástí konkrétního mikrokontextu.<sup>216</sup> Podobné pojetí lze nalézt u Ďurišina, který ovšem užívá pojmu reminiscence. Její funkce „na sémantickom pláne diela spočíva v predisponovaní čitateľa k tomu, na akom pozadí literárnej tradície má daný umelecký kontext vnímať. V tejto funkčnosti literárnej reminiscencie je obsiahnutá jej symbolickosť na znakovom pozadí diela.“<sup>217</sup> Právě tuto funkci symboličnosti a významové paralely plní odkazy k dílům Shakespeara a Dante, v menší míře též odkazy k mytologickým postavám a událostem.

Kromě uvedení jména aludovaného autora, jako je tomu například na str. 79, se v textu vyskytují též přímé citáty, které lze rovněž považovat za typ aluze.<sup>218</sup> „U citátů je proto třeba předpokládat, že konfrontace citujícího a citovaného textu bude (...) přínosem pro interpretaci citujícího textu.“ Tragédie *Hamlet* tvoří například několikanásobnou paralelu k Pierrově osudu a to již svým žánrem.

Pokud jde o zásady pro překlad citací, pak platí, že je nutno překládat dle již přeložených knih a respektovat též vžitý název knihy, jak připomíná Z. Kufnerová.<sup>219</sup> B. Ilek dodává, že „verše, vložené do prozaického textu, a také všechny ostatní citáty citujeme podle posledních překladů, nemáme-li zvláštní důvod, abychom text sami přeložili.“<sup>220</sup> Pro překlad citace z Dantova *Pekla* jsem využila překlad Vladimíra Mikeše<sup>221</sup>, který svým tónem a stylem přesně odpovídá kontextu, do kterého se má včlenit. Jinak tomu bylo s citací ze Shakespearova *Hamleta*, neboť dosavadní překlady jsem shledala na pozadí ponurosti scény v *Pierrovi* stylisticky nevhodné, (čímž samozřejmě nemíním kritizovat správnost těchto překladů).

V originále je tedy tato citovaná pasáž:

The time is out of joint; – Oh, cursed spite,  
That ever I was born to set it right!<sup>222</sup>

Tento úryvek je po stránce lexikální neutrální, expresivitu mu dodává teprve pojetí celého textu, a proto jej všichni překladatelé do češtiny překládali s užitím

---

<sup>216</sup> HOMOLÁČ, s. 71.

<sup>217</sup> ĎURIŠIN, s. 74.

<sup>218</sup> HOMOLÁČ, s. 70.

<sup>219</sup> Viz KUFNEROVÁ, Zlata, „Překlad literatury faktu a faktografie v beletrii.“ In: *Český překlad 1945 – 2003*, Praha: Karlova Univerzita v Praze, 2003, s. 54.

<sup>220</sup> ILEK, Bohuslav “Metodika překládání” in: MORAVEC, Jaroslav et al, *Kniha o překládání*, Praha: Nakladatelství Československo-sovětského institutu, 1953, s. 88.

<sup>221</sup> DANTE, Alighieri, *Božská komedie*, přel. Vladimír Mikeš, Mělník: Novanta, 1996, s. 8.

<sup>222</sup> MELVILLE, s. 198.

expresivních slov. Srov. v překladu Martina Hilského: „Doba se **zbláznila** – a vzal to d'as, / že spravovat mám vykloubený čas.“<sup>223</sup> Nebo překlad Milana Lukeše: „Doba se vymkla z kloubů, **čert to vzal**: / narodit se, abych ji spravoval!“<sup>224</sup> Taktéž překlad Jiřího Noska nezapadá do vážného tónu Melvillovy scény, v níž má vystupovat: „Svět převrátil se vzhůru nohama, / proč ho mám spravovat zrovna já?“<sup>225</sup> Tyto nesrovnalosti pramení z aktualizací tendence moderních překladů, které protiřečí zvolenému mírně historizujícímu jazyku, který v překladu využívám. Starší překlad *Hamleta*, překlad Zdeňka Urbánka, již vyhovuje více: „Doba se pomátla. Pekelný trest, / že k nápravě ji zrovna já mám vést!“<sup>226</sup> Přesto však rušivě působí expresivní výraz *pomátla*, a proto nakonec volím překlad vlastní, který upravuje překlad Urbánkův: „Čas je teď zvrácený, pekelný trest, / že k nápravě jej zrovna já mám vést!“

Stylistický aspekt byl významným faktorem též při volbě překladu Bible. V původním textu je citováno z Evangelia podle Matouše: „Blessed are the poor in spirit, and blessed they that mourn“ 5:3 a 5:4. Zvolila jsem překlad Nové Bible Kralické, který jsem upravila podle úprav v originále, tedy „Blaze chudým v duchu, blaze plačícím.“

Lze tedy shrnout, že při překladu prvků intertextovosti bylo nutné uvážit jejich funkci. Reprodukuji signalizované aluze a citáty, jejichž včlenění do textu se podílí na výstavbě významu díla. Pro překlad citací vždy konfrontuji existující překlady se zvoleným náznakově historizujícím stylem jazyka překladu a volím varianty, které mu svými stylistickými prostředky odpovídají.

---

<sup>223</sup> SHAKESPEARE, William, *Dílo*, přel. Martin Hilský, Praha: Academia, 2011, s. 1044.

<sup>224</sup> SHAKESPEARE, William, *Pět her*, přel. Alois Bejblík, Břetislav Hodek, Milan Lukeš, Praha: Odeon, 1980, s. 367.

<sup>225</sup> SHAKESPEARE, William, *Dvanáct nejlepších her*, svazek 2, přel. Jiří Nosek, Praha: Romeo, 2011, s. 109.

<sup>226</sup> SHAKESPEARE, William, *Romeo a Julie, Hamlet*, přel. Zdeněk Urbánek, Praha: Atlantis, 1959, s. 176.

## 5. PŘEKLAD

### **Kniha první. Kapitola IV.**

V obecné rovině jsme tedy poukázali na urozenost některých amerických rodin, která pramení z jejich rodokmene i majetku, čímž jsme poeticky načrtli bohaté aristokratické prostředí, v němž se mladý pán Pierre Glendinning nacházel. Vnímavému čtenáři dále neunikne, nakolik je tato okolnost důležitá a jakou hraje roli v osobitém charakteru a osudu našeho hrdiny. Jistě tedy nikoho ani ve snu nenapadne, že by předešlá kapitola byla jen pustým krasořečněním bez záměru.

Pierre tedy stojí na piedestalu urozenosti; uvidíme, zda si své postavení zachová; uvidíme, zda nemá osud přece jen nad našimi životy jistou moc. Netvrdíme, že historie rodu Glendinningů sahá k dobám před Faraonem nebo že slavné skutky rodu ze Saddle Meadows byly známy již v dobách biblických tří králů. Přesto však tyto skutky, jak již bylo naznačeno, měly svou slavnou historii a sahaly k dobám tří králů – indiánským náčelníkům – a tato okolnost jim na kráse nikterak neubírá.

Ale ačkoliv tedy Pierrův rod nesahá k dobám Faraonů a i anglický venkovský rod Hampendensů byl starší než nejstarší představitel rodu Glendinningů, a ačkoliv se možná některá americká šlechta mohla pochlubit o něco starším rodokmenem i větším majetkem, myslíte, že je možné, aby devatenáctiletý mladík – byť zkusmo – vystlal rodinný krb svých předků nezralou pšenicí a vymlátil z ní cepem zrno, které rozverně odskakuje do všech stran? Což je možné, aby takový mlátec mlátil pšenicí v rodinném krbu svých předků, aniž by pocítil alespoň lehký záchvěv hrdosti na svou rodinnou příslušnost? Řekl bych, že nikoliv.

Jak se asi cítil mladistvý Pierre, když přicházejí na snídani každý den spatřoval tu a tam nad klenutým oknem zavěšený památný rozedraný anglický prapor, který získal jeho děd, generál, v statečném boji? Jaký to musel být podle vás pocit, když pokaždé v hudbě místní vojenské kapely neomylně rozeznával osobité zvuky anglického tympánu, který rovněž získal jeho děd v udatném boji a který byl následně patřičně označen rytinou a umístěn nad bránu budovy vojenského sboru v Saddle-Meadows? Nebo když si za poklidného rozjímavého rána v Den nezávislosti vynesl do zahrady berlu, dlouhou, postříbřenou a velkolepě zdobenou,

generálskou hůl, kterou na přehlídce mezi přílbami s chocholy a nablýskanými mušketami v ruce třímával onen zmiňovaný slavný děd? Jelikož byl Pierre ještě mladý, neměl sklony k filosofii a byl poněkud horkokrevný a poněvadž se občas začítal do Historie války o nezávislost a poněvadž jeho matka často k slavnému předku odkazovala zmínkou o jeho generálských epoletách, řekl bych, že se Pierre cítil velmi hrdý na svůj původ. A pokud se snad zdá, že je to záliba příliš pošetilá, a pokud mi řeknete, že taková povaha nepřísluší vášnivému demokratovi, nebo že skutečně urozený muž by se neměl chvástat jinou zbrojí, než svou vlastní, pak vás opět požádám, abyste vzali v úvahu, že náš Pierre byl doposud velmi mlád. A věřte mi, že s postupem času sami uznáte, že Pierre je demokrat každým coulem, a nakonec snad podle vašeho vkusu demokrat až příliš radikální.

Dovolte mi tedy, abych se opakoval, a budu se opakovat doslova, cituje svou myšlenku, totiž že *Pierre měl vybraný osud, neboť se narodil a vyrůstal na venkově*. Pro mladého urozeného Američana je právě toto – více, než v kterékoliv jiné zemi – je právě toto velmi pozoruhodný osud. Musíme totiž mít na paměti, že zatímco v jiných zemích se urozené rodiny chlubí, že mají sídlo na venkově, zde si nejtihodnější občané hrdě volí městské prostředí. Až příliš často vidíme, jak si Američané, kteří si najdou cestu k bohatství, staví velkolepá městská sídla v té nejrušnější ulici v tom nejrušnějším městě, zatímco Evropan by přesídlil na venkov. To, že je na tom v tomto ohledu lépe Evropan, vám žádný básník, filozof či šlechtic nepopře. Venkov má totiž v sobě nejen něco poetického a filosofického, ale též skutečně aristokratického a ctihodného; ne nadarmo je venkov bardy opěvován těmi nejvznosnějšími epitety. Město má v sobě něco plebejského, což je mimo jiné patrné z jeho věčně neumyté šedivé tváře; zato venkov – příroda – je jako královna, jež je stále opečovávána svědomitými služebnicemi: čtverými ročními dobami. Město má jen jeden úbor z kamení a cihel, příroda má na každý týden v roce jiný, pestrý oděv, někdy jej mění i čtyřicetkrát během čtyřiceti hodin; ve dne ji zdobí slunce jako dýmavý diadém, v noci nosí korále z hvězdných perel, zatímco ve městě se slunce ztrácí v lepivém prachu a hvězdy nejsou než falešné cetky.

Tak tedy osud svěřil našeho Pierra Přírodě, neboť měl pro něj připravený zvláštní neobvyklý úděl. Nevadí, že nakonec to byl osud rozporuplný, zprvu se ovšem Příroda snažila statečně. Z modrých kopců k němu hrála na svůj větrný lesní roh a Pierrova duše se vzpínala v lyrických myšlenkách, jako se na zatroubení vzepne válečný kůň. Přes hustý večerní háj se k němu donášel její šepot, jenž mu něžně

našeptával o ušlechtilosti lidství a o tajích lásky a jenž omýval Pierrovu mysl tak líbezně a libozvučně, jako voda omývá oblázky. Pozvedla k boji svůj blyštivý erb, hustě posetý hvězdami, a při tom pohledu na Všemohoucí sílu se v jeho nitru vzbudilo na tisíc hrdinských myšlenek v plné zbroji, které dychtily rozlétnout se po krajině, aby našly příležitost hájit dobro.

Příroda byla tedy mladému Pierrovi velkorysou dobrodějkou; uvidíme, zda Pierre toto požehnání ztratí, jako své boží požehnání ztratil národ hebrejský; a uvidíme tedy, jak říkám, zda nemá osud přece jen nad našimi životy jistou moc a nakolik je od pravdy vzdálen tento zlomek moudrosti jazyka latinského: *Nemo contra Deum nisi Deus ipse*. Nikdo se nesmí postavit Bohu, jen Bůh sám.

### **Kniha třetí. Kapitola III.**

V našem příběhu cestujeme časem, vzad i vpřed, podle toho, jak to vyžaduje děj. Hbité jádro musí mít pružnou slupku. Nyní se vraťme k Pierrovi, kterak se blíží k domovu po svém snění pod borovicí.

Jeho náhlý záchvěv odporu vůči tomu božskému Italovi, Dantovi, který vyvolala též skutečnost, že to byl právě tento básník, jenž mu kdysi jako první otevřel oči a ukázal jeho lačnému pohledu nekonečné útesy a zákruty tajemství a utrpení lidské duše – ačkoliv stále ještě na úrovni zkusmých představ, spíše než smyslové předtuchy či zkušenosti (neboť dosud nedokázal prohlédnout tak hluboko, jako Dante, a proto nebyl s to, aby se s myšlenkami ponurého básníka dokázal utkat), tento neotesaný záchvěv netrpělivosti, který vyvolal též jeho takřka pohrdlivý odpor a někdy až sobecká nenávisť, s níž slaboduchá či nedospělá mysl přijímá ono temné blábolení povýšených básníků, kteří jsou ve věčném protikladu k jejich pečlivě vybudované mělké představě bouřlivého nebo naopak opatrného mládí; – tento syrový, nedisciplinovaný záchvěv Pierrovy mladistvé netrpělivosti s sebou jakoby unášel všechny podoby jeho trudomyslnosti – pokud to byla trudomyslnost – a zanechal jej opět klidným a rozpoloženým k pokojným radovánkám, které pro něj možná chystají bohové. Měl totiž skutečně mladistvý temperament: krátké výboje smutku se rychle přeměňovaly v radost, k níž Pierre přilnul pokaždé, když se přiblížila.



Když vstoupil do jídelny, spatřil Datese, jak odchází s tácem jinými dveřmi. U naleštěného stolu s napolovic odhrnutým ubrusem seděla v rozjímavé samotě jeho matka, která se věnovala desertu; měla před sebou koše s ovocem a karafu s vínem. Na druhé polovině stolu, kde ležel přeložený ubrus, byl prostřen jeden talíř se vším, co k němu přináleželo.

„Posad' se, Pierre; když jsem přišla domů, byla jsem překvapená, že se kočár vrátil tak brzy, tak jsem na tebe čekala s obědem, dokud jsem to už nevydržela. Ale jdi do spižírny, a vezmi si svůj tác, který Dates zrovna odnesl. Tak tak! Jako bych to nevěděla předem – v Saddle Meadows je konec pravidelnému scházení u oběda, večere nebo u čaje, dokud se mladý pán neožení. Což mi něco připomíná, Pierre, ale počkám s tím, až se trochu najíš. Jestlipak víš, že když budeš s tím tvým nepravidelným stravováním pokračovat a připravovat mě o takřka veškerou tvou společnost, hrozí mi, že se ze mě stane piják vína; – no ano, cožpak by ses mohl s klidem dívat, jak tu sedím sama samotinká s touhle karafou, jako nějaká stará chůva, Pierre; osamocená zoufalá stará chůva, opuštěná posledním přítelem, které nezbývá než rozmlouvat s lahví vína.“

„Toho se moc neobávám, sestřičko,“ řekl Pierre, usmívaje se, „nemohl jsem si nevšimnout, že ta karafa je stále až po okraj plná.“

„Možná je to už moje druhá, Pierre;“ pronesla a pak náhle změnila hlas: „ale teď mě dobře poslouvejte, mladý pane Glendinningu!“

„Poslouchám vás, drahá paní Glendinningová!“

„Jestlipak víte, mladý pane, že se máte brzo ženit, ba že už zbývá jen stanovit den?“

„Jakže?!“ zvolal Pierre v radostném překvapení, udiven jednak povahou takové zprávy, jednak vážným tónem, s nímž mu byla sdělena. „Matičko, matičko drahá, pak jste tedy podivně změnila názor, matičko má drahá.“

„Je to přesně, jak říkáš, bratříčku; takže doufám, že do měsíce budu mít sestřičku Lucy.“

„Vskutku ale mluvíte zvláště, matko,“ spěšně odpověděl Pierre. „Předpokládám tedy, že mám v té věci pramálo co rozhodovat?“

„Pramálo, Pierre! O čem bys taky chtěl rozhodovat? Copak s tím máš něco společného? Skutečně sis, hlupáčku, představoval, že se muž žení podle své vůle? Rovnocennost rozhoduje. Na celém světě je jen jedna kuplířka, Pierre, a to je paní Rovnocennost, velmi svérázná dáma.“

„Opravdu nebývalý, skličující rozhovor za daných okolností, sestřičko Mary,“ Pierre odložil vidličku. „Tak Rovnocennost! Pak podle tebe naše upřímné city pramení jen z rovnocennosti?“

„Přesně tak, Pierre; ale pamatuj: podle mého přesvědčení – ačkoliv to může působit poněkud nejasně – tahle Rovnocennost tahá figurkami, jen pokud je k tomu vedená duchem.“

„Ach tak, pak je všechno v pořádku,“ oddechl si Pierre a sáhl opět po vidličce – „hned se mi vrátila chuť k jídlu. Ale co jsi to říkala o mém brzkém ženění?“ dodal a marně se přitom snažil vypadat nedůvěřivě a lhostejně; „byl to jen vtip, předpokládám; patrně jsme o tom, sestřičko, jen tak abstraktně přemítali. Nebo o tom skutečně přemýšlíš? Že bys sama překonala své zábrany prozíravosti po té, co jsem se tak dlouho a bezúspěšně snažil ti v tom pomoci? To by mě nesmírně potěšilo, pověz!“

„Řeknu ti to, Pierre. Dobře víš, že od první chvíle, co jsi mi to řekl – nebo spíš ještě předtím – totiž od chvíle, kdy jsem prohlédla, že máš rád Lucy, jsem s tím souhlasila. Lucy je skvělá dívka, pochází z urozené krve, je bohatá, vychovaná a podle mne představuje přímo vzor toho, jak má milá a půvabná sedmnáctiletá dívka vypadat.“

„Bud' laskavá, přestaň s tím, prosím,“ zvolal překotně Pierre. „To přece oba už víme dávno.“

„Budu laskavá a právě proto s tím nepřestanu, Pierre,“ odvětila matka, dobírajíc si ho.

„To moc laskavé není, že mě takhle trápíš, ale budiž, pokračuj!“

„Nicméně nehleď na mou přízeň a souhlas s tvou volbou, Pierre, jsem doposud, jak víš, odolávala vašim prosbám o požehnání k sňatku, protože jsem se domnívala, že dívka, které je sotva sedmnáct, a mladý muž, kterému je sotva dvacet, by s tím neměli spěchat; času je dost a já si myslela, že ho oba zatím můžete plodně využít.“

„Dovol mi ti do toho vstoupit, matko. Jakkoliv jsem vypadal horlivě, ona – myslím Lucy – nikdy na sňatek nespěchala, toť vše. Ale budu to považovat za *lapsus linguae*.“

„*Lapsus*, nepochybně. Ale poslouvej mě. Oba jsem vás poslední dobou pečlivě pozorovala a přimělo mě to k zamyšlení. Tedy, Pierre, kdybys zastával nějaké povolání, nebo se čímkoliv zabýval; ba co víc, kdybych byla ženou sedláka a tys byl moje dítě, které pracuje na polích, pak byste museli ještě trochu počkat. Ale ty nemáš

jinou činnost, než myslet na Lucy ve dne a snít o ní v noci a ona je na tom, sázím, stejně, a při vši úctě k tobě mám pocit, že z toho začíná být vidět nepatrná a docela neškodná, abych tak řekla, bledost ve tváři, ale hlavně velmi podezřelý a nebezpečný horečnatý lesk v očích, a proto volím raději menší zlo a máš tedy mé svolení k sňatku; svatba může být hned, jakmile bude vše řádně připraveno. Troufám si říct, že nebudeš nic namítat proti tomu, aby byla svatba před Vánoci, když máme teď první letní měsíc. “

Pierre na to neřekl nic, ale vyskočil, objal svou matku a několikrát ji políbil.

„Tak to je ta nejmilejší a nejvýmluvnější odpověď, Pierre; ale posad' se ještě. Chci teď s tebou v souvislosti se sňatkem pohovořit o něčem méně zajímavém, leč nezbytném. Ty víš, že podle otcovy poslední vůle jsou tyto pozemky a – “

„Slečna Lucy, má paní,“ oznámil Dates, který se náhle objevil ve dveřích.

Pierre se už už chtěl rozeběhnout, ale náhle si jakoby uvědomil přítomnost své matky a ovládl se, ačkoliv se stále blížil ke dveřím.

Vešla Lucy s košíkem jahod.

„Ále, jak se vám daří, má drahá?“ přivítala ji láskyplně paní Glendinningová. „To je milé překvapení!“

„To ano, a pro Pierra je to jistě také překvapení, protože on měl dnes večer zajít k nám, ne já odpoledne k vám. Ale chtěla jsem se trochu sama projít, bylo moc hezky, a pak jsem došla k cestě, která vede k vám, a zvláštní náhodou jsem potkala takového podivného kluka, který nesl tenhle košík. – ‚Jen si je kupte, slečinko,‘ říkal. ‚Proč bych si je měla koupit?‘ odpověděla jsem mu; ‚já je koupit nechci.‘ – ‚Ale chcete, slečno; stojí šestadvacet centů, já ale prodávám za třináct. Já si totiž od vás nechám jen ty liché centy, tak je to. Jen si kupte, čekal jsem tu jen na vás.‘ “

„Vychytralý chlapík, jen co je pravda,“ smála se paní Glendinningová.

„Darebák drzá!“ přidal se Pierre.

„Nejsem já ta nejbláhovější dívka na světě, když jsem mu to uvěřila!“ zvolala se smíchem Lucy.

„Jsi jen ta nejčistší a nejnevinnější duše na světě,“ vydechl Pierre v radostném dojetí. „Tak upřímně se otevírá jen květina, která v sobě nemá nic než dobro.“

„Milá zlatá Lucy,“ ozvala se paní Glendinningová, „dovol, aby ti Pierre sňal z ramen pléd a přidej se k nám na čaj. Pierre obědval tak pozdě, že už brzo bude čas odpoledního čaje.“

„Děkuji vám, ale dnes zůstat nemohu. Málem bych zapomněla, proč jsem k vám přišla; koupila jsem ty jahody pro vás, paní Glendinningová, a taky pro Pierra; – Pierre je má tak strašně rád!“

„Já si to trochu myslel!“ vykřikl Pierre, „pro vás *a taky* pro mě, vidíte, matko, pro vás, – *a taky* pro mě, doufám, že to chápete.“

„Naprosto, bratříčku.“

Lucy se zarděla.

„Je dnes velice teplo, paní Glendinningová.“

„Velice teplo, Lucy. Nezůstanete tedy na čaj?“

„Ne, už musím jít, měla to být jen krátká procházka, nic víc, na shledanou! Pierre, nechodte se mnou. Paní Glendinningová, zadržte Pierra, jistě chcete, aby zůstal s vámi, vždyť jste jistě o něčem důvěrném hovořili, když jsem přišla.“

„Vůbec nejste daleko od pravdy, Lucy,“ řekla Pierrova matka, která se nepokoušela Lucy déle zdržet.

„Ano, veledůležité záležitosti,“ pronesl Pierre a významně se přitom na Lucy zadíval.

Jak se Lucy chystala odejít a postávala u dveří, zářilo na ni zapadající slunce, jehož měkké paprsky dopadaly skrz okno na její postavu a oblékly ji jako zlatý nádherný háv; její dokonale průsvitná zářivá pleť se nyní bělala doslova jako sníh. Její bílé nadýchané šaty s modrými stuhami byly jako z obláčků a Pierrovi až připadalo, že se Lucy musí každíčkým okamžikem vznést a odletět otevřeným oknem jako anděl. V jejím vzezření teď spatřil něco nepopsatelně veselého, radostného, křehkého a nadpozemsky prchavého.

Mládí je špatný filosof. Mladého Pierra v té chvíli nikterak nenapadlo, že pokud krása růže trvá jen jeden den, pak ani rozkvět dívčina okouzujícího půvabu netrvá déle a zaniká, jako by jej opět žárlivě pohltily živly, které z něj vytvoří nové poupě. Mladý Pierre v té chvíli nijak nepřemítal o nevyhnutelné prchavosti veškeré pozemské krásy, která činí z nejsladších půvabů jen potravu pro všežravou melancholii. Pierre přemýšlel o něčem jiném, ač přece ne docela vzdáleném.

Tohle má být má družka? Já, který vážím poctivých sto padesát liber – abych se oženil s touhle křehkou bytostí? Vždyť jediné manželské objetí ji zlomí a ona vypustí duši zpět do nebe, odkud přišla, zhmotněná, aby ji mohly spatřit zraky smrtelníků. To není možné; já jsem přece z těžké hlíny, ona je z lehkého vánku. Hrom do toho, sňatek je bezbožný čin!

Zatímco Pierre takto meditoval, jeho matka se též zaobírala svými myšlenkami.

„Věru nádherný výjev,“ zvolala nakonec a naklonila hlavu na stranu v požitkářském gestu umělce – „vskutku nádherné; to muselo být sehráno přímo pro mé potěšení. Orfeus našel svou Euridiku, Hádes unesl svou Persefonu. Skvostné! Jedno věrnější než druhé.“

„Kdepak,“ povzdechl si smutně Pierre; „jen to druhé. Protože já v tom vidím význam.“ Ano, dodal si pro sebe v duchu, já jsem ten Hádes, který unáší Persefonu; každý milenec je Hádes.

„A byl bys hlupák, bratříčku Pierre, kdybys v tom neviděl význam,“ tvrdila jeho matka, která stále pokračovala v rozvíjení vlastních myšlenek. „Tohle je ten význam: Lucy mne požádala, abych tě zadržela, ale ve skutečnosti chce, abys ji doprovodil. Jdi a doprovod ji na verandu, ale pak se hned vrať, ještě jsme nedokončili naši debatu, však víš. Adieu, milá slečno!“

Paní Glendinningová, krásná a vyzrálá žena, se vůči jemné, dívčí a zdráhavé Lucy chovala s nepatrnou láskyplnou blahosklonností. Jednala s ní jako s neobyčejně rozmilým a bystrým dítětem; což ostatně Lucy byla. Když si paní Glendinningová představila budoucnost, hned si uvědomila, že dokonce i tehdy, až Lucy dosáhne plné – byť možná ne tak skvostně plné – dospělosti, bude pro ni dítětem, protože cítila, že v určitém ohledu její duševní síla, lze-li to tak vyjádřit, byla pravým opakem Lucy, jejíž vnímavá mysl a osobnost byla jedna ohromující křehkost a něžnost. V tomto se však paní Glendinningová částečně mýlila. Nespletla se v zásadním rozdílu mezi sebou a Lucy Tartanovou, ale pokud jde o svou nadřazenost v absolutním smyslu, v té se mýlila hluboce a nesmírně. Neboť ať se andělská duše projevuje v čemkoliv, je to ten nejvyšší princip, který přináleží lidské bytosti; andělská duše se neřídí přízemními pohnutkami. A pokud člověka něco nutí k následování svých pohnutek – které nejsou nic než převlečená ctižádost – pak je to vlastnost zcela světská, a ne andělská. Příběhy o andělích, kteří padli kvůli své ctižádosti, nejsou pravdivé. Padlí andělé neexistují, protože andělé neznají ctižádost. A proto jakkoliv vřelá a upřímná je vaše laskavost vůči milé Lucy, paní Glendinningová, jste stále bohužel na omylu, má paní, když hrdě vypínáte svá plná ženská ňadra v skrytém pocitu převahy nad tou, kterou byť něžně, avšak přece blahosklonně nazýváte „mladinká Lucy“.

Ale aniž by si toto uvědomovala, tato skvostná dáma právě čekala, až se Pierre vrátí ode dveří verandy a seděla přitom jako opravdová matrona, přemítajíc

s pohledem upřeným na karafu naplněnou jantarově žlutým vínem. Zda snad spatřila nějakou podobnost s ladným zakřivením této pozoruhodně štíhlé nádoby, která byla po okraj plná nazlátlým vínem, to už dnes nevíme. Její vlídná usměvavá tvář však svým zvláštním vševidoucím a spokojeným výrazem vypovídala o pýše, která jakoby říkala toto: Opravdu, je to velmi hezoučká dívka, jako karafka, hezoučká jako karafka se světlým sladkým sherry, a já – já jsem karafa s – s – Portským – mocným Portským! Sherry pro chlapce, ale Portské pro muže – tak se to přece říkává; Pierre je zatím jen chlapec, ale když si mě bral jeho otec – ach, jeho otcí bylo pětatřicet let.

Po chvíli čekání na syna zaslechla jeho hlas – „Ano, nejpozději před osmou, Lucy, určitě přijdu!“ Pak se ozvalo bouchnutí dveří a Pierre se k ní vrátil.

Ted' si ale uvědomila, že tato nečekaná návštěva naprosto rozmetala Pierrovu prchavou ochotu hovořit o praktických věcech; Lucy jej svým příchodem opět uvedla do nepopsatelně rozlehlého oceánu blahých myšlenek.

„Propána! Odložme to, sestřičko Mary.“

„Jak vidím, nic jiného nám ani nezbývá, Pierre. Budu muset nechat Lucy unést a dočasně poslat někam hodně daleko a tebe přivázat ke stolu, abych s tebou mohla o něčem vážném hovořit před tím, než dáme onu záležitost do rukou právníků. Však já už si snad s tebou nějak poradím. Sbohem, Pierre, vidím, že ted' se mnou mluvit nechceš. Předpokládám, že se uvidíme zítra ráno. Naštěstí mám zrovna rozečtenou zajímavou knihu. Adieu!“

Pierre ale zůstal sedět v křesle, zrak měl upřený do dále ke ztichlé krajině zapadajícího slunce, k lukám a zlatým kopcům. Byl to překrásný, poklidný a nesmírně příjemný večer, který jakoby mluvil za celé lidstvo: usínám v kráse, abych se probudil v radosti; všude, kde západ slunce propůjčuje krajině své půvaby, vládne láska, a utrpení je jen pošetilým výmyslem v strašidelných příbězích. Cožpak by všemohoucí láska dovolila utrpení ve své říši? Cožpak by bůh slunce mohl nařídít temnotu? Je to přec nádherný svět bez hříchů, bez smutku, bez útrap: v každém okamžiku jen radost a štěstí!

A tehdy se tvář, která ještě před chvílí jakoby smutně a vyčítavě hleděla na Pierra přímo z ohniska oslnivého slunce, od něho odvrátila a nechala jej o samotě s jeho pocity radosti na duši a v jeho myšlenkách o tom, jak dnes, již dnes večer, řekne své Lucy ona kouzelná slůvka. Nikdo šťastnější než Pierre Gledning se ten den na západ slunce nedíval.

### **Kniha třetí. Kapitola IV.**

Po dnešním veselém ránu, tragickém poledni a večeru plném rozmanitých úvah se Pierovy pocity ustálily na radostné pokojnosti; již z něj vyprchalo nezkrotné nadšení a mučivá nedočkavost, která slabým povahám tak často vyhodí ptáče lásky z hnízda.

Bylo teplo, noc byla ještě mladá. Přesto ale Pierra obklopila černočerná neproniknutelná tma – ještě totiž nevyšel měsíc –, když se po vsi ubíral pod baldachýnem visících rukou smutečních vrb; do bran jeho vnitřně osvětleného srdce však nepronikla. Ještě nedošel daleko, když v dálce spatřil pohybující se světlo, které se pomalu přibližovalo po druhé straně cesty. Jelikož bylo pro mnohé starší a bázlivé obyvatele z vesnice zvykem si s sebou brát v tak temné noci lucernu, Pierra světlo nijak zvlášť neudivilo, přesto však, jak bylo blíž a blíž, jak bylo tiché a kolem dokola nebylo vidět vůbec nic, měl neurčitou předtuchu, že jde někdo přímo k němu. Už byl skoro u dveří domu, když vtom k němu lucerna zamířila z druhé strany ulice; Pierre hbitě natáhl ruku, aby si konečně otevřel branku a s pocitem úlevy do ní vešel, ale čísi těžká ruka jej zastavila a vzápětí pozvedla k jeho obličejí lucernu. Před Pierrem stála temná zahalená postava, jejíž napůl odvrácenou tvář si jen matně uvědomoval. Zato Pierra, kterého nehalila ani kapuce, ani tma, si tajemná postava rychle prohlédla.

„Nesu dopis pro Pierra Glendinninga,“ řekl neznámý hlas, „a věřím, že jste to vy.“ V tentýž okamžik neznámý vytáhl dopis a vyhledal Pierrovu ruku.

„Pro mě!“ vykřikl slabě Pierre, polekán prazvláštním setkáním. „Zdá se mi, že je to poněkud nezvyklá hodina a místo pro předávání dopisů. Kdo jste? – Počkejte!“

Ale postava bez vyčkání na odpověď se již otočila a vzdálila na druhou stranu cesty. V prvotním okamžiku Pierre učinil krok vpřed, aby muže pronásledoval; ale pak se pousmál nad svou zbytečnou zvědavostí a úzkostí, zastavil se a opatrně si dopis prohlížel ze všech stran. Co je to za tajemného dopisovatele, přemýšlel a kroužil přitom palcem po pečeti; dopisy od cizích mi přece chodí poštou, a co se Lucy týče – kdepak! – když je sama uvnitř, určitě by mi nic neposílala přede dveře

vlastní branky. Zvláštní! Ale půjdu dovnitř a hned si to přečtu; – nebo raději ne, – teď, když jdu číst v jejích milovaných očích – a v nich je můj dopis z nebe – mám snad číst tenhle prokletý list? Počkám s tím, až se vrátím domů.

Pierre prošel brankou a položil ruku na klepadlo. Bylo překvapivě chladné a jakoby ožilo zvláštním životem. Měl pocit, jakkoliv by byl v jiné situaci nevysvětlitelný, že k němu klepadlo promlouvá: „Nevstupuj! Odejdi a nejdřív si přečti svůj dopis.“

Napůl zděšeně a napůl pobaveně podlehl Pierre svým varovným předtuchám a téměř jakoby v mrákotách ode dveří odstoupil, vyšel z brány a ocitl se na zpáteční cestě domů.

Už se nesnažil své jednání nijak obhajovat, ponurost temnoty už prolomila bránu jeho srdce a zahubila v něm světlo; Pierre tehdy poprvé v životě ucítil instinktivní, tíživé varování osudu.

Do domu vešel nepozorovaně, odebral se do svého pokoje, potmě za sebou spěšně zamkl dveře a rozsvítil lampu. Plamínek poslušně osvítil celou místnost, Pierre teď stál před kulatým stolem, na němž byla lampa, ruku měl stále položenou na mosazném kroužku, jímž se posouval knot, a s úlekem se zahleděl na postavu v zrcadle. V obrysech se Pierre poznával, ale rysy jeho tváře byly podivně zkřivené a cizí; byla v nich horečnatá dychtivost, strach a matné tušení něčeho zlého! Vrhł se do křesla a po nějakou chvíli se vzpíral té nepochopitelné síle, která jej tak ovládla. Pak opatrně vytáhl dopis, který měl schovaný na prsou, a zašeptal si pro sebe: Do toho, Pierre! Jak si teď budeš připadat bláhově, až se ukáže, že tohle hrůzostrašné psaní je jen pozvání na zítřejší večeři; no tak, pospěš, hlupáku, ať můžeš napsat obvyklou odpověď: Pan Pierre Glendinning s potěšením přijímá milé pozvání slečny té a té.

Stále držel dopis od sebe. Muž, který mu jej zanesl, Pierra se svým poselstvím tak překvapil, že si ani ještě neprohlédl, jak byl dopis nadepsán. Zmocnily se jej pochybnosti: co z toho bude? Nemá snad raději dopis zničit, aniž by se podíval na rukopis? Ale ještě dříve než byl schopen se těmito pološilnými myšlenkami vědomě zabývat, shledal, že se jeho ruce setkaly na hřbetě přeloženého dopisu, aby jej roztrhaly. Vyskočil z křesla – Bože! zašeptal, neskonale polekán silou svého strachu, který jej málem donutil nevědomky udělat něco, co ještě dosud nikdy neudělal. Pierre se zastyděl. Ačkoliv tohoto rozpoložení mysli dosáhnout nechtěl, nyní si pohotově uvědomil, že k němu možná sám přispěl, neboť v pocitech, které jsou nám neznámé a tajemné, někdy lidská mysl – ať už jakkoliv odolná – nachází zvláštní



zálibu. Vyděšení sebevíc, v takových chvílích se nám nechce prolomit to kouzlo, které nás uvádí do mlhavé předsíně nadpozemských světů.

Pierre teď zápolil se dvěma protichůdnými myšlenkami; jedna z nich se mu právě násilně vtírala do vědomí, každá se snažila zvítězit nad tou druhou a Pierre si matně uvědomoval, že v jejich nároku na moc bude soudcem jedině on sám. Jedna myšlenka jej nabádala, aby myslel na sebe a dopis konečně zničil, jistě by mu ta zpráva vnesla neblahé a nezvratné změny do života. Druhá se mu snažila vnuknout, aby zanechal všech pochybností; ne však proto, že by pro ně nebyl důvod, nýbrž proto, že je to rozhodnutí hodné muže; pak ať se stane cokoliv. Jakoby mu ten dobrý anděl zlehka našeptával: Jen čti, Pierre, i kdyby to mělo ztížit tvou cestu, neboť druhým můžeš cestu ulehčit. Čti a raduj se z pocitu nejvyššího požehnání a vědomí splněných povinností, vedle kterých je pocit blahobytu jen stínem. Zlý anděl mu vemlouvavě šeptal: Nečti to, můj drahý Pierre, znič to a buď šťastný. Pak se ale mocně ozvalo Pierrovo dobrotivé srdce, zlý anděl se vytratil a dobrý anděl se stával zřetelnějším a zřetelnějším. S laskavým, ač smutným úsměvem přistoupil k Pierrovi blíž, zatímco z nekonečných dálek k Pierrovi doléhaly nádherné harmonické tóny, které rozechvívaly jeho nitro svým nebeským voláním.

### **Kniha pátá. Kapitola I.**

Bylo už dávno po půlnoci, když se Pierre vrátil domů. Odcházel ve spěchu a v naprostém zatemnění mysli, které u horlivých povah často doprovází prvotní záchvěvy náhlé a silné bolesti; teď se ovšem vracel pokojně, neboť poklidný duch noci, právě vyšlý měsíc a odhalené hvězdy jej nakonec naplnily svými podmanivými tóny, kterým se ponejprv bránil a vysmíval, ale které postupně vnikly do zákoutí jeho duše a rozsely v něm svůj mír. Z výšin své vyrovnanosti se teď sebejistě rozhlížel po spálené krajině svého nitra, jako kanadský dřevorubec, který se musel při požáru vzdálit ze svých lesů a pak se vrací, aby bez mrknutí oka pohlédl na nekonečné dohořívající pásy lesa, jež lze tu a tam spatřit přes hustou clonu kouře.

Bylo již řečeno, že kdykoliv Pierre vyhledával osamění opevněné zdmi, pak zamířil do kabinetu sousedící s jeho komnatou. Vešel tedy do pokoje, vzal si lampu, jejíž mdlé světlo už dohořívало, a instinktivně se odebral do svého úkrytu. Usadil se ve svém starém, dobře známém křesle na dračích nohách, zkřížil ruce na prsou a sklonil hlavu. Nohy měl jako z olova a srdce přecházelo z ledového chladu

k lhostejnosti. Chvilí nehybně seděl a jeho mysl byla otupělá, dokud se svou zrádnou netečností nezačal zápolit s urputností poutníka brodícího se v závějích, pro nějž strnulost znamená smrt. Vzhlédl a uvědomil si, že má před sebou portrét otce. Obraz mu již nepřipadal záhadný, ale otcův úsměv byl stále dvojznačný. Na okamžik si Pierre opět uvědomil tíhu svých úzkostných myšlenek, ale toto vědomí nebylo dost silné k tomu, aby jej vytrhlo z jeho chmurné strnulosti. Přesto však nemohl vydržet pohled na úsměv z obrazu, a tak z nějakého neznámého popudu vstal, a aniž by ho sejmul ze zdi, portrét obrátil.

Tím odkryl odvrácenou stranu obrazu; byla zaprášená a poničená, z rohů rámu se odlepoval pomačkaný otrhaný papír. „Hle, symbol odvrácené strany představ, které o tobě mám,“ zasténal Pierre. „Takto tě nemůžu nechat. Raději obraz navždy schovám, než tě tak hrubě urážet. Už nebudu mít otce.“ Sejmul obraz ze zdi, vynesl jej ze svého kabinetu a zamkl do velké truhly zdobené modrými květy. Ale ani pak se obrazu nezbavil zcela: na zdi po něm zůstal zašedlý čtverec, jehož holá prázdnota obraz neblaze připomínala. Snažil se odstranit vše, co přivolávalo vzpomínku na otce, neboť měl strach, že by teď takové myšlenky byly nejen zcela zbytečné, ale že by jej nebezpečně rozptylovaly a ochromovaly jeho mysl, která teď musela nejen toto nebývalého trápení vstřebat, ale také podle něj jednat. Bude to obtížné a strastiplné, jak se v mládí mnozí domnívají – avšak mylně, neboť Zkušenost učí, že jednat neznamená bolest zhoršovat, jak se může zprvu zdát, ale naopak ji utiřit, a že jen zprvu, abychom zmírnili dlouhotrvající bol, musíme nejdříve přetrpět ostrou bolest.

Ani po té, co si hluboce uvědomil, že veškeré jeho dosavadní bytí a mravní zásady jsou teď převrácené, a že své přímočaré chápání světa bude muset ještě nějakým způsobem přestavět, a to od samého základu – ani poté se Pierre netrápil myšlenkami na onu poslední ničivou ránu a na to, jak zhojit její následky. Jako by cítil, že se v hlubinách duše skrývá neurčitá, avšak mocná víra, která může panovat v období bezvlády po svržení zděděných hodnot a kánonu vštípených přesvědčení; cítil, že v jeho duši nevládne naprostý zmatek. Tento neviditelný panovník se právoplatně chopil trůnu a Pierre tak zcela nepodléhal pustošivým nájezdům utrpení.

Méně horlivému srdci by prvně vyvstala otázka: Co mám s Isabel udělat? Piera ovšem nic takového nenapadlo; jeho přirozená ukvapenost mu nedovolila ani na okamžik zapochybovat o tom, čeho chce dosáhnout.

Ale jakkoliv byl prostý cíl, cesta k němu už taková nebyla. *Jak to mám udělat?* zněla otázka, která jej jediná zajímala a která se mu zprvu jevila jako neřešitelná. Ale aniž by si to sám uvědomoval, Pierre nepařil k těm, kteří hledají správná řešení cestou pečlivého a cílevědomého zvažování předností a nevýhod, nýbrž k těm, kteří jednají cestou okamžitého podvolení se jakémusi božskému hlasu, který je vede a promlouvá k nim prostřednictvím vývoje událostí. Pro Pierra byla otázka *Co musím udělat?* zodpovězena již tím, že před ním tato obtížná zkouška vyvstala, nyní dokonce nevědomky přestal svou mysl rozptylovat tím, *Jak to má udělat,* neboť si byl jistý, že nadcházející rozhovor s Isabel mu jistě neomylně napoví, jak správně jednat. Přesto ani při svém odhodlání nebyl Pierre slepý k hořkostem, kterým, jak předvídal, bude muset čelit v tom širokém moři nesnází, do kterého jej osud uvrhl.

Pokud jej jako zaslíbená země čeká mnohonásobné vynahrazení nelehkých strastí tím, že oba očistí svou duši od omylu, s nímž se doposud žilo tak lehce a radostně, a naplní svá srdce skličující pravdou, pak tento posvátný úkol není splněn vědomým a přímým logickým uvažováním, podníceným nějakým palčivým soužením; je to spíše onen zázračný účinek, který je hluboko v nitru člověka vyvoláván silou dosud nepoznanou a nevysvětlitelnou, co se rozprostírá jako elektrický výboj v dusném temném ovzduší a všemi směry se tříští na hbité šípy, které vnáší do tmy světlo a v jediný okamžik dokážou rozjasnit nehybný vzduch, takže to, co se potmě matně jevílo jako romanticky záhadné, je nyní odhaleno a osvětleno velkolepým zářivým ohněm smutku a my vidíme věci takové, jaké jsou, a ačkoliv poté, co se tento výboj vytratí, místo světla se opět vrátí stíny a uvrhnou svět do nepravé záhadné podoby, nás už to neoklame, neboť i když nás obklopují obludné obrysy, stále máme v paměti jejich skutečnou podstatu, byť je opět zahalena tmou.

Tak tomu bylo s Pierrem. V době jeho bezstarostného mládí, dokud k němu nepřišlo jeho veliké trápení, bylo všechno, co jej obklopovalo, nejasné a klamné. Nejen, že se jeho představy o otci změnily ze silného stromu se zeleným listovím na holý kmen, ale i vše ostatní viděl jasně; vše ozařoval světelný náboj, který zasáhl jeho srdce. Ani líbezný, neposkvrněný obraz jeho matky nezůstal po takovém zásahu beze změny. Pierre byl vyděšen, když ji takto proměněnou spatřil poprvé; a i když pak světelná bouře ustala, s nezměrným zklamáním si tento náhle odhalený obraz uchoval v paměti. Ona, která ve své méně okázalé, ale citlivější a duchovnější stránce vždy Pierrovi připadala nejen jako krásná světice, k níž se může každý den modlit, ale též jako něžná a dobrá důvěrnice a rádkyně, jejíž komnata byla jako

posvátné hedvábím vystlané místo a zpovědnice – náhle už tak půvabná nebyla; příliš dobře si uvědomoval, že se k ní už nemůže uchýlit a hledat u ní pochopení, že před ní nemůže zcela odhalit své pocity, že od ní nemůže žádat, aby mu ukázala správnou cestu, když to bude nejvíc potřebovat. Vskutku mocná byla tato světelná síla, kterou osud vnesl do Pierrovy představy o povaze jeho matky. Při běžných zkouškách mohla obstát, ale na tomto prubířském kameni, byl si Pierre naprosto jist, by se její duše rozpadla na prach.

Byla to ctihodná bytost, avšak byla stvořena především pro bezstarostný pozlacený život a proto byla zvyklá na poklidný, nevzrušený pořádek dne, vyrůstala a byla vychovávána výhradně dle světských zásad a zvyků. Ne, cítil, že jeho urozená, způsobná, milující a spořádaná matka by nemohla bezvýhradně přijmout tuto vytrhující naléhavou zprávu a jako boží bojovnice podpořit jeho srdce a požehnat jeho odhodlání k činu, který je hoden nejvyššího uznání a obdivu.

Matko! Nejdražší matko, Bůh mi dal sestru a tobě dceru, avšak uvrhl na ni ten nejtemnější stín hanby a opovržení, takže já i ty – ty, matko, ji můžeš vzít velkoryse k sobě a přijmout za svou dceru a pak – kdepak, kdepak, naříkal Pierre, jeho matka by nikdy, nikdy ani na vteřinu nic takového nestrpěla. Před Pierrem se sebejistě tyčila matčina nezměrná hrdost, na kterou doposud nikdy nepomyslel; byla jako vysoká věž, jako neoblomná skála – hrdost na svůj původ, bohatství, vznešenost, na vytříbený a přepychový život – a hrdost ženy, hrdost babylonské královny Semiramidy. Obrátil svou znavenou mysl do svého nitra a pochopil, že pomoc může hledat jen sám v sobě. Ponáhle Pierre ucítil, že hluboko v něm se skrývá něco božského a nepopsatelného, co nepocházelo z ničeho pozemského. Byl to však též pocit osamělosti a osiřelosti. Jak rád by si alespoň na okamžik přivolal všechny své sladké iluze o životě, i kdyby měl obětovat pravdu, jen kdyby se mohl oprostít od onoho pocitu vykořeněnosti a necítil se jako mladý Izmael, kterého vyhnali do pouště, avšak bez matky Hagar, jež by jej utišila a doprovázela.

Přesto však nedopustil, aby lásku, kterou k matce cítil, ovlivnily předsudky, aby je zkalila sebenepatrnější hořkost či aby jí dokonce opovrhoval nebo se cítil nadřazeně. Až příliš dobře chápal, že jeho matka se nezrodila z pěny, nýbrž vzešla z rukou věčně nadutosti, že ji vychovával nadutý svět a učil nadutý život.

Skutečně mocné – to musíme zopakovat – bylo světlo, které osvítilo Pierrovi povahu matky, neboť ani když se snažil přivolat si matčinu lásku a něhu, nepřekonal svá nově nabytá přesvědčení. Vskutku mne velmi miluje, přemítal Pierre, ale jak? Je

to bezpodmínečná láska? ta láska, která neváhá ve prospěch druhého trpělivě čelit nenávisti? láska, jejíž nejskvělejší vítězství spočívá v překonání výsměchu a pohrdání druhých? – Milující matko, zde je má drahá, avšak světem zavrhaná sestra; pokud mě opravdu miluješ, matko, budeš milovat i ji a budeš při ní stát i před nejhonosnějšími lidmi. – A jak Pierre ve svých představách přiváděl Isabel před svou matku a pak ji záhy odváděl, tak ve svých představách cítil, jak si křečovitě tiskne jazyk k patru, když ho probodává matčin nevěřící výraz zděšení a pohrdání, jeho srdce se utápělo v pocitu beznaděje, až kleslo na samé dno a on poprvé poznal palčivý pocit prázdnoty konvenčního života. Ach, ty ledově pozlacený, namyšlený světe, jak tě nenávidím – pomyslel si Pierre – za to, že tvé kruté nenasytné drápy mi teď, kdy je mi tak těžko, odejmou i mou matku a podruhé ze mne učiní sirotka, který nemá ani hrob rodičů, aby ho skropil slzami. A tak musím plakat – pokud jsem schopen pláče – v pustinách, neboť pro mne je to jako by matka i otec odjeli na dalekou cestu a při návratu zahynuli v neznámých mořích.

Ano, miluje mě – proč ale? Kdybych se byl narodil jako mrzák, milovala by mě? Vždyť si vzpomínám, že i v těch nejněžnějších chvílích se vždy jako šupiny někde blýskala pýcha. Miluje mě skrze svoji pýchu; věří, že ve mně spatřuje odraz své kadeřavé namyšlené krásy; stojí před zrcadlem – kněžka marnivosti – a svému obrazu, nikoliv mně, přináší na oltář své polibky. Málo, málo ti dlužím, přivětvívá bohyně, za to, že jsi mne nastrojila do krásy muže, abys přede mnou skryla pravdu muže. Teď jasně vidím, že krása je pro člověka zajetím a činí ho slepým jako larvu v hedvábné kukle. Necht' přijde ošklivost, chudoba a opovržení, a spolu s nimi všichni další vyslanci pravdy, neboť pod hadry a cáry žebráků se skrývají prsteny a koruny králů. Budiž zastíněna krása, která patří jen vnějším očím, budiž zastíněno všechno bohatství, všechny radovánky a všechn ten pozemský blahobyť, který pozlacuje okovy a posazuje diamanty do řetězů lži. Ano, zdá se mi, že teď začínám chápat, proč chodili všichni hlasatelé pravdy bez bot, opásání provazem a shrbení pod tíhou zkroušenosti. Vzpomínám si teď na první moudrá slova, s nimiž náš Spasitel Kristus promlouval ke svým následovatelům: „Blaze chudým v duchu, blaze plačícím.“ Vždyť doposud jsem jen hromadil slova, kupil knihy a sbíral listy zkušeností – mám jich celou knihovnu; teď je čas se posadit a začít opravdu číst. Ach, teď vím, co v sobě skrývá noc, co znamenají kouzla měsíce a zlověstné předtuchy, které se rodí z bouře a větru. Radost tu nebude vládnout dlouho; až přijde pravda, nastolí zármutek. Ať mi hlava klesne na prsa – je příliš těžká; srdce mi bude

bušit do žeber – zajatec, jenž lomcuje mříží. Ach, člověk je krutý věznil, věznil sebe sama; ve světě, kde vládnu pustá slova, drží pošetile své ctnosti v zajetí svých neřestí, jako byl převlečený král Charles v zajetí rolníků. Srdce! Srdce! To on je Pomazaný Páně, budu následovat své srdce!

### **Kniha devátá. Kapitola I.**

V zaslíbených hyperborejských krajích, do nichž horlivá Pravda, Upřímnost a Nezávislost dovedou hloubavou a nebojácnou mysl, je vše spatřováno skrze lomené světlo pochybnosti a nejistoty. V tomto jedinečném světle i dávnověká a skálopevná přesvědčení lidstva ztrácí své jasné obrysy, až se nakonec promění zcela ve svůj opak. Nebesa sama nejsou bez viny, neboť nejčastěji právě v nich vzniká tento matoucí přelud.

Avšak případy myslí, které v těchto proradných krajích navěky zbloudí jako hledači severního pólu, nás před nimi varují a my se poučíme, že není v silách člověka následovat pravdu příliš daleko, neboť bychom mohli ztratit směr, k němuž míří střelka v naší mysli, jako když na holých pustinách na severním pólu střelka kompasu ztratí svůj cíl.

Ale nemusíme ani zacházet tak daleko, neb i v docela blízkých zákoutích myslí můžeme narazit na podobné převrasy. Snad každého upřímného člověka, kterému je dán zdravý rozum a který ho používá a bystří, musí v určitý okamžik napadnout, že nakonec to, co bývá opěvováno jako hrdinský pochod myslí – tedy boj pravdy se lží, který bývá mnohými v naději pokládán za zásadní poslání, za něž se musíme modlit jako za nejvyšší katolické požehnání – v sobě může skrývat nesmírný omyl, neboť svět se nikdy k pravdě nepřibližuje stádně, jsou to pouze ojedinělí lidé, kteří se k ní posunou blíž a zanechají za sebou ostatní, čímž se odloučí od jejich pochopení a vystavují se nedůvěře, opovržení, a často dokonce – ač to bývá skryto – strachu a nenávisti. Jaký div, že některé osvícené duše, které navzdory svému předstihu stále poháněny špatným směrem se občas nechají dohnat k násilí nad pocity a názory, které už dávno zanechaly za sebou. Jisté je, že v prvotních okamžicích jejich pokroku – a to platí zejména o mladistvých nevybouřených myslích, které ještě nepřivykly nezbytnému a neměnnému chodu světa – se tato útočnost projevuje u všech stejně, zrovna jako je posléze všemi stejně odsuzována.

Vlna ohromení nad nově poznanou pravdou, která během několika dní a hodin ještě ani tolik nepokročila, zato zázračně povznesla Pierrovu mladou mysl za hranice běžných rozlišovacích schopností, se bohužel bez oné zpátečnické popudlivosti, kterou jsme se pokusili výše popsat, neobešla. Podlehnuv této neospraveditelné náladě, rozhodl se vyrušit reverenda Falsgrava z půlnočního poklidného spánku a velmi neuctivě tuto ctihodnou laskavou osobu napadl. Avšak jistá zázračná shoda okolností způsobila nejen překvapivě rychlý pokrok v jeho úsudku, ale také v jakési moudrosti a dobročinnosti; v jeho slovech, s kterými od reverenda odcházel, to již bylo patrné, a dříve než stačil z reverendovy studovny vyjít, začal hluboce litovat, že do ní kdy s takovým úmyslem vstoupil.

Jak šel nyní dál, pohroužen do svých myšlenek o tom, co právě proběhlo, a všechno v něm vřelo a kypělo, poháněno vynalézavou silou náruživé upřímnosti, počal o všem uvažovat mírněji a klidněji – kdyby to byl dokázal o chvíli dříve, nikdy by důstojného pána takto hrubě neosočil.

Ale tak už je to zlomyslně na zemi zařízeno, že mnohdy až poté, co se dopustíme chyby z pošetilosti, dojdeme k pochopení toho, co je správné. Toto pochopení by nás mělo provždy chránit před unáhlenými urážkami, které vykřikujeme, jakmile se nás zmocní pošetilost; jenomže pošetilost je naše učitelka a jen skrze ni se učíme pochopení; bez omylů z Pošetilosti nedosáhneme hlubšího Pochopení a zůstaneme stát kdesi na půli cesty k moudrosti. Pouze naše mocná marnivost se nás snaží neustále přesvědčit, že bystrá a důvtipná mysl dospěje k okamžiku, kdy si může říct: dosáhla jsem vrcholu lidské Moudrosti a Poznání, zde se teď navěky usídlím. Budou však na ni útočit projevy nové, nepoznané pravdy, zdecimují ji, jako Tataři zdecimovali Čínu; není v lidských silách zbudovat ve své mysli neporušitelnou Čínskou zeď, která by nás navždy chránila před nájezdy barbarských hord vyslaných pravdou z hlubin jejího mrazivého, avšak bouřlivého severu. Říše lidského poznání nikdy nebude mít stálou panovnickou krev, protože pravda na trůn dosazuje neustále nové vládce.

Musíme zde ale pečlivě rozlišovat, které myšlenky jsou Pierrovy vlastní, a které se jej pouze týkají. Pierre si neuvědomoval onu souvztažnost mezi pošetilostí a pochopením, která bystrá mysl a mravně povznáší člověka, a teď si ostře vyčítal své unáhlené počínání; do jeho duše se vkradla nejistota, nedůvěra k překotným změnám, které otrásl jeho viděním světa a kvůli kterým se ukvapeně dopustil nečestnosti a pošetilosti, a nedůvěra v sebe sama, nejzhousebnější nedůvěra vůbec. Ta druhá

nedůvěra se však nezrodila v jeho srdci, neboť jak sám cítil, jeho srdci požehnal samo nebe. Zrodila se v jeho rozumu, který se poněkud nešikovně chopil jeho ušlechtilého cíle a teď jej uvrhl do stínu rozpaků a výčitek.

A ačkoliv se nakonec v každém dobrém srdci najde lék i na ty nejzávažnější omyly rozumu, než k němu dospějeme, máme jen pramálo útěchy a celým svým bytím propadáme nepopsatelné malomyslnosti. V takových chvílích se nám zdá, že všechna šlechetná a ctnostná předsevzetí slouží jen k potěše ducha, nikoliv k tomu, abychom je proměnili ve skutky, neboť při pokusu o jejich naplnění se ukázalo, že jsme prachsproští břídilové a že jsme si nadělali jen samou ostudu. Tehdy se k nám znovu přidají souputníci, kteří nikdy docela nezmizí z našeho dohledu, a sice všednost, zvyklost a zhýčkaná opatrnost, které se zmocní naší znavené duše a s nelidským kvílením zesměšní vše dobré a ctnostné a označí je za pouhou výstřednost, kterou jistě vyléčíme trochou úsudku a zkušeností. Člověka jakoby v takových chvílích tahaly za ruce i za nohy jeho vlastní nerozhodnost a pochybnosti a škubaly s ním do všech směrů. Když pak temnota nad touto krutou tahanicí vztyčí svůj prapor, opouští nás všechny síly a my malátně klesáme pod jeho záhyby.

Přesně v takovém rozpoložení mysli Pierre asi ve dvě hodiny ráno se svěřenou hlavou překročil práh svého panství v Saddle Meadows.

## **Kniha devátá. Kapitola II.**

V domě plném spícího služebnictva vládlo naprosté ticho. Pierre se ve své komnatě usadil ke kulatému stolku, na němž byly ještě rozházené knihy a papíry, od kterých musel před třemi dny tak náhle odejít kvůli nečekaným a naléhavým záležitostem. Na první pohled si bylo možné povšimnout dvou otevřených knih, které ležely na samém vrchu: Dantovo Peklo a Shakespearův Hamlet.

Pierrovy myšlenky byly nepřítomné a těkavé, jeho ruce nezúčastněně bloudily po stole. Po chvíli narazily na Dantovo Peklo a Pierre upřel zrak na následující řádky, které byly alegoricky vepsány do klenby lůna lidského života:

MNOU VCHÁZÍ SE DO TRÝZNIVÉHO MĚSTA,



MNOU VCHÁZÍ SE DO VĚČNÉ BOLESTI,  
MNOU VCHÁZÍ SE K TĚM, JEŽ BŮH VĚČNĚ TRESTÁ,

\* \* \* \* \*

ZANECHTE NADĚJE, KDO VSTUPUJETE.

Pierre upustil onu osudovou knihu a sklopil svou osudem zmítanou hlavu na prsa.

Pierrovy myšlenky byly nepřítomné a těžké, jeho ruce nezúčastněně bloudily po stole. Po chvíli narazily na Shakespearova Hamleta a Pierre upřel zrak na následující řádky:

Čas je teď zvrácený, pekelný trest,  
že k nápravě jej zrovna já mám vést!

Pierre upustil onu pravdomluvnou knihu a jeho těžké srdce dutě dopadlo na dno jako kámen hozený do studny.

## 6. ZÁVĚR

Práce si kladla za cíl vytvořit adekvátní diachronní překlad vybraných kapitol Melvillova románu *Pierre*, který u nás doposud nebyl přeložen, a analyzovat zásadní překladatelské transformace a rozhodnutí, aplikované v průběhu translačního procesu.

V rámci volby strategie překladu jsem po uvážení specifického charakteru jazykových prostředků zvolila dle terminologie P. Newmarka překlad sémantický, který věrněji zachycuje poetické principy díla. V daném případě se jedná o významovou složitost, dvojnáčnost a spletitost, kterou bylo nutné zachovat. To ovšem neznamena, že v překladu nebyl uplatňován pragmatický ohled na čtenáře. Ačkoliv se tedy této strategické volbě podřizuje většina překladatelských rozhodnutí, není to volba absolutní, neboť z různých důvodů bylo vhodné využít metod překladu komunikativního. V rámci stanovení celkového přístupu k překladu jsem se rozhodla pro kreolizační strategii časoprostorového zasazení románu. Časový odstup mezi vznikem románu a jeho překladem jsem záměrně neodstranila, ale naznačila jej mírně historizujícím jazykem.

Z literárně-vědného hlediska bylo v rámci překladatelského procesu vhodné si vytvořit hermeneutický klíč, podle kterého je možné hierarchizovat významové vrstvy románu a adekvátně je interpretovat a přeložit. Bylo poukázáno na paralely mezi *Bílou velrybou* a *Pierrem*, které spočívají v symbolistickém rázu románu, roztržitésti vyprávění a do jisté míry v postavě protagonisty. Svým žánrem se však *Pierre* liší od ostatní autorovy tvorby a samotné stanovení žánru tohoto románu je velice složité. Zásadním problémem byla otázka parodie, respektive do jaké míry byla parodie intendována a do jaké míry ji lze v překladu zachovat. Ve své práci docházím k závěru, že parodie je skutečně součástí tohoto díla, ačkoliv je výsledkem více faktorů a ne pouze autorským záměrem. V překladu nelze doplnit potřebnou informaci pro čtenáře, neboť parodie se vždy nutně vymezuje na pozadí jiného žánru, který adaptuje. Tento žánr, tedy sentimentální román v podobě, v jaké se vyskytoval v Americe v polovině devatenáctého století, českému čtenáři nemusí být znám a proto parodický moment převádím na ironický tón některých pasáží a situací, v nichž je v původním textu parodie uplatňována. Zásadou však bylo ironii pouze naznačit a ponechat tak čtenáři určitý prostor pro chápání tohoto obtížně uchopitelného žánru.

S problematičným žánrovým zařazením Melvillovy tvorby se setkáváme též u některých českých překladů; zejména *Bílá velryba* bývá čtenářskou veřejností někdy chápána jako četba pro chlapce, čímž je potlačen ohromný filosofický potenciál této knihy. V tomto ohledu *Pierra* nikterak v překladu neadaptuji a ponechávám mu maximální možnou původní podobu, která může zajímat především náročné čtenáře.

V pojednání o poetice románu stanovuji některé jazykové rysy, které bylo důležité si při překladu uvědomit a odpovídajícím způsobem reflektovat. Patří sem například poznatek o funkčnosti spletité syntaxe a množství podřadných souvětí, dále alegoričnost v autorově vidění světa, parcelace lidského jednání, které je řízeno nikoliv člověkem jako celkem, ale různými stránkami jeho mysli. Za invariantní součást autorova stylu považuji též náznakový humor, jehož užití a překlad stručně ilustruji.

Z lingvistického hlediska jsem se soustředila na hlavní překladatelské transformace podle lingvistických rovin jazyka. Na všech rovinách byla uplatňována strategie vytvoření nenápadného historického koloritu, která se v lexikální rovině promítá do volby knižních, poetických a archaických lexikálních jednotek na jedné straně, a do snahy vyhýbat se moderně znějícím slovům cizího původu na straně druhé. V morfologickém plánu volím kupříkladu občasné přechodníky či krátké formy adjektiv. Jednotlivé dílčí problémy v rámci každé jazykové roviny jsou ilustrovány příklady z textu, přičemž nejvíce prostoru bylo věnováno momentům lexikálně-sémantickým, neboť mnohostranný proces volby lexikálních jednotek považuji za klíčový. Komplexní řešení si vyžadovalo užívání opakování různých struktur, lexikálních i syntaktických, které mají v textu svůj umělecký účinek, z něhož vyplývá požadavek je v překladu zachovat. Zde ovšem z konfrontačního hlediska bylo nezbytné se vypořádat se skutečností, že česká stylistická norma se k opakování staví jinak než angličtina. Řešení spočívalo převážně v pečlivě zvážených kompromisech. V textové rovině se zabývám především intertextovostí v podobě citátů a otázce jejich překladu, neboť i zde bylo nutné přistoupit ke kompromisu.

Při hledání řešení problémů různých jazykových rovin bylo nutné zajistit, aby mezi sebou prostředky různých plánů korespondovaly. Samozřejmostí bylo respektování norem a úzům českého jazyka, rozdílů mezi oběma jazyky a uplatňování funkčního přístup k překládanému textu, který vychází z literárně-vědné

interpretace textu. Neméně podstatnou zásadou je pak snaha o maximálně objektivní přístup.

## **7. PŘÍLOHY**

Součástí této práce je kopie výchozího textu překladu, který je umístěn ve vnitřní kapse na zadní straně přebalu.

## 8. SUMMARY

The aim of this thesis was to create a translation of selected representative chapters from the novel *Pierre, or, the Ambiguities* (1852) by Herman Melville, a novel which had not yet been translated into Czech. Apart from the translation, another important outcome of this thesis was to be the commentary on the translation process and result. The commentary, which constitutes the theoretical part of this thesis, deals with the various aspects and issues of the translational process and especially with the linguistic and aesthetic aspects of translation. Monographs and articles on modern translation were used as well as critical studies dedicated to the prose by Herman Melville.

Prior to translating, it was useful to define the strategy of the translation of the selected text, as the individual methods and transformations stem from the global strategic approach. Chapter two focuses on this problem. I used here the terminology of Peter Newmark, who distinguishes two extreme cases: the semantic and communicative translation. The first one adheres to the formal means of the text as much as possible, respecting the tone and style of the original and the thoughts of the author. The second approach is oriented on the reader by adapting the text in order to retain the effect of the original. The result of a communicative translation is a “happy version”, cleaned of parts which might be difficult to understand for the target reader.

As Newmark points out himself, these are but extremes which almost never occur in the crystallized form. It is only possible to talk about tendencies and inclinations, the direction of which depends on the original text and purpose of the translation. The purpose of the translation presented in this thesis was to retain the aesthetical value of the novel, which is strongly connected to the richness of language, difficulty and complexity of the narration, ambiguities and openness of interpretation. Therefore a simplified or adapted version could not be an adequate translation. Thus I have mostly opted for the semantic approach to translation, by which, though, I do not omit the functionality of certain elements of the text. A number of compromises had to be made, e.g. the language strategy with respect to the fact that this is a diachronic translation. Using a historicised Czech is a rather outmoded method which would hardly be pleasant for the reader. But despite the modern tendency to use the contemporary language, I decided to avoid modern expressions (especially of

foreign origin) on one hand, and to use some grammatical or lexical means which are today slightly archaic, on the other hand. This stylization also allows for the ambiguous irony which is inconsistently and intangibly rooted in the novel. The time as well as the geographical location is retained, which is especially necessary given the naturalistic principles of the novel: the milieu strongly determines the conflict of the protagonist.

The key moment in the translation process is the interpretation of the original, which is dealt with in the third chapter. In the case of Melville's *Pierre*, interpretation is not an easy task, given the manifold ambiguities on various levels. Upon consulting literary criticism dedicated to this novel, one might see that the matter of the novel is grasped differently by different critics. Also the qualities of the novel are not agreed on: some see it as the second best novel of the author, others stress the faults of it. I give a short overview of the perception of the novel as well as of its place in Melville's prose, namely the relation between Ahab from *Moby Dick* and Pierre (both protagonists are obsessed with searching for something that seems to elude them).

The novel *Pierre* was influenced by the sentimental novel (predominantly written by female novelists) which was in vogue at the time of its creation. This both clarifies and complicates the genre of the novel, as it is not clear with which intention was the sentimental novel adopted by Melville. It is argued by some critics that Melville wrote a parody of the genre, others deny such a claim. I offer a solution to this problem by invoking M. Bakhtin's observation: following a certain genre and its conventional elements necessarily results in a parody. A certain hysteria can be felt from trying to write one of the then so popular sentimental novels, thus sometimes Melville abandons the genre, at times he parodies it intentionally. It is not surprising that the reading public rejected the book as ineffective at a time when modernism and symbolism had not yet been developed.

On the translational level, the problem of parody is complicated by the fact that the underlying genre towards which this intertextual relationship is defined is missing in the contemporary Czech literary context. I believe it is possible to translate the potential for parody into irony, which is partly obtained by the slightly historicized language and lofty style of some passages. The irony, though, should be as ambiguous as the parody of the original.

When defining the poetics of the novel, I point out the lyric devices, such as metaphors and allegory, which have multiple functions in the novel. The allegory and personification are not only poetic figures – they also reflect the way Melville saw the world: fragmented and driven by independent forces (such as fate, desire, thoughts), which might compete with each other and play with men. I also define the narrative masque and its stylistic features which need to be retained in the translation. I also mention the specific humour of Melville, its manifestation and ways of translation.

Chapter four is dedicated to the linguistic analysis of the translation. In this part of the thesis I present the methods used in more detail and with concrete examples. Naturally not all the transformations could be mentioned, thus I concentrate on those which are representative for this specific text or which demonstrate the usage of or deviation from translation theory. The chapter is organized according to the linguistic levels of text, which serves the purpose of systematization, but could simplify some of the more complex transformations and solutions. Therefore it was necessary frequently to point out the cross-level correspondence.

The lexical level is given the most attention, as the selection of words is influenced by the poetics of the text, the style, point of view and connotation. Especially important was to assess the tone of each passage and consequently stylize the register in the translation (i.e. ironical moments, subjective semantics etc.) On this level I also mention the strategy for translating proper names.

Words reflecting *realia*, such as units of measurement, require a specific method, too. In this text, though, it proved useful not to transfer them into familiar units, but to either retain the original unit (thus underlining the temporal and spatial distance) or omit it completely. This uncommon method is due to the poetic tone of the passages in which these units occur. The nature of a microcontext always had to be taken into account, as the register is strongly influenced by it. The dynamicity of each passage also had to be heeded. This is especially necessary for translation of lexical units for which there is no one-word equivalent in Czech, as the method of paraphrase or explicitness could be detrimental to the dynamic flow of certain passages. Therefore in some cases it was useful to allow for a slight semantic shift where a poetic, ironic or different tone was more important than the meaning of specific words. These methods are closer to communicative translation.



Finally on the lexical level I describe the search for an adequate translation of word plays and puns which, though not too frequent, are very important for retaining Melville's style. When a pun is not translatable in one sentence, compensation is offered in the same paragraph and – importantly – in the same style and manner.

On the level of morphology I focus on some discrepancies in grammatical categories of words causing a necessity of a more complex transformation. Such was the case of gender in one extended metaphor. The gender symbolism was different in Czech and thus a slight shift in meaning was indispensable to retain the metaphoric picture. Any such semantic shift has to be carefully assessed with respect to the paradigm of notions and thoughts in the novel.

A notorious problem in translation of English texts into Czech is the question of whether to use the plural or singular in addressing a person. The decision has to be made in accordance with the conventions of the target language for a given situation. Following this rule gave a very unusual result, which perfectly reflects the unusual situation in the novel: Pierre is switching between different social roles: sometimes he behaves as a brother or a lover with his mother, sometimes he takes on the over-conventional role of a son. This switching is accompanied by appropriate switching between polite or informal form of address.

Syntax is also an important area for stylization. Translation theory gives many recommendations on how to reduce the complexity of a too long sentence in order to make it more systematic and its meaning more accessible to the reader. This, however, was not desirable in the translation: the long intricate sentences constitute the idiolect of the narrator and might also give a hint of a parodical tone. They might also give the impression of a spoken word, especially when a clause is interrupted by many digressions (resulting in as many as fifteen clauses in one sentence) and then repeated again. Finally, they might iconically point out the difficulty of understanding.

As for the stylistic aspect of the translation, it is useful to distinguish between the singular style of a text, which had been dealt with in the chapter on poetics, and the linguistic style as a set of stylistic norms and devices. As on every level of linguistic analysis, the system of language means in English has to be compared with the system of Czech language in terms of standard forms, frequency and markedness. On the level of stylistics it can be pointed out that repetition has a limited applicability in Czech when compared to English, where it can fulfil a number of aesthetic functions.

Melville uses repetition of lexical as well as syntactical units. I believe it would not be proper nor even necessary to retain all of these cases, but it was important nevertheless to reflect the same effect. This is often done by repeating at least some of the elements repeated in the original, respecting the limits of the Czech stylistic norm.

Part of the linguistic analysis is a short chapter dealing with translating the foreign language elements in the text. Different approaches and methods have to be used according to the function and meaning of these elements. The relationships of the various languages used has to be taken into account, too, e.g. Latin in the 19<sup>th</sup> century America might have been more accessible to the reader than to a Czech reader of present times, therefore a translation of a meaningful phrase might be the right choice.

On the textual level the intertextual relationships were of special interest, as there are many instances of reference to other texts. Here it was important to distinguish in which cases was this reference a meaningful one. Melville read a lot and it is not surprising that critics find a lot of intended as well as possibly unintended references and other forms of intertextuality. For a translator it is useful to realize these relations, but it is not always necessary to reflect them in the translation, unless they constitute the meaning. This is furthermore complicated by the fact that the target reader may not be familiar with the texts referred to. But there are also important allusions to Shakespeare (especially Hamlet, in the presented sample) and the Bible. In cases of direct citation it is recommended to use the existing translation. However, the existing translations did not always correspond to the stylistic microsituation and therefore I made alterations to these.

The fifth chapter is the translation itself. It was made during the summer of 2011 and consulted with Mr Sweney (mostly in terms of the original) and Mrs Klabanová (a literary translator, who reviewed the translation in the Jiří Levý competition for translators), who suggested a couple of changes in the translation. The chapters are selected in a way that they represent the range of problems a translator might face when translating the novel *Pierre*, most of which stem from the multiple ambiguities.

## 9. BIBLIOGRAFIE

- ARVIN, Newton. *Herman Melville. A Critical Biography*. 1<sup>st</sup> edition. New York: The Viking Press, 1950.
- BACHTIN, Michail. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. 1. vyd. Praha: ODEON, 1980.
- BEČKA, Josef. *Česká stylistika*. 1. vyd. Praha: Academia, 1992.
- БАРХУДАРОВ, Л. С. *Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода*. 1 издание. Москва: Литературные отношения, 1965.
- CATFORD, J. C. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. 1st edition. London: Oxford University Press, 1965.
- DANTE, Alighieri. *Božská komedie*. Přel. Vladimír Mikeš. 1. vyd. Praha: Novanta, 1996.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1993.
- DOLEŽEL, Lubomír. „Perspektivy strukturální analýzy literárního díla.“ In ČERVENKA, Milan et al. *Struktura a smysl literárního díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 70 – 86.
- ĎURIŠIN, Dionýz. *Problémy literárnej komparistiky*. 1. vyd. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967.
- FISHER, Marvin. *Going Under: Melville's Short Fiction and the American 1950s*. 1<sup>st</sup> edition. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977.
- FIŠER, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces: Teorie a praxe funkcionalistického překládání*. 1. vyd. Brno: Host, 2009.
- GILES, Paul. “Bewildering Intertanglement.” In: LEVINE, Robert. *The Cambridge Companion to Herman Melville*. 1<sup>st</sup> edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 224 – 229.
- HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. 1. vyd. Jinočany:

- Nakladatelství H&H, 1999.
- HAYES, Kevin J. *The Cambridge Introduction to Herman Melville*. 1<sup>st</sup> edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HILLWAY, Tyrus. *Herman Melville*. 1<sup>st</sup> edition. New Heaven: College & University Press, 1963.
- HIRSCHOVÁ, Milada. *Pragmatika v češtině*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. 1. vyd. Praha: Karlova univerzita, 1995.
- HOWARD, Leon. *Herman Melville*. 1<sup>st</sup> edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1961.
- HRALA, Milan. *Současnost literárního překladu*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. 1. vyd. Praha: ISV nakladatelství, 2003.
- HRDLIČKA, Milan. *Překladatelské miniatury*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1994.
- ILEK, Bohuslav. "Metodika překládání." In: MORAVEC, Jaroslav et al. *Knihy o překládání*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československo-sovětského institutu, 1953, s. 68 – 107.
- INGARDEN, Roman. "O překladech." In: Čermák, J. et al. *Překlad literárního díla*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970, s. 82 – 109.
- JAKOBSON, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." In: BROWEN, R.A. *On Translation*. 1<sup>st</sup> edition. New York: Oxford University Press, 1966, s. 231 – 239.
- KELLEY, Wyn. "Pierre's Domestic Ambiguities." In: LEVINE, Robert. *The Cambridge Companion to Herman Melville*. 1<sup>st</sup> edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 91 – 113.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. 2. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta, 2000.
- KNITTLOVÁ, Dagmar, et al. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- KRIJTOVÁ, Olga. *Pozvání k překladatelské praxi: Kapitoly o překládání beletrie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1996.

- KUFNEROVÁ, Zlata. "Překlad literatury faktu a faktografie v beletrii." In: *Český překlad 1945 – 2003*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2003, s. 54 – 57.
- KUFNEROVÁ, Zlata. "Jazyková etiketa v překladu." In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1994, s. 160 – 162.
- LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 11<sup>th</sup> edition. London: Longman, 1994.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998.
- MCWILLIAMS, John, P., Jr. *Hawthorne, Melville, and the American Character*. 1<sup>st</sup> edition. New York: Cambridge University Press, 1984.
- MELVILLE, Herman. *Bílá velryba*. Přel. Stanislav Klíma a Marie Kornelová. 10. vyd. Praha: Moby Dick, 1996.
- MELVILLE, Herman. *Pierre or, The Ambiguities*. 1<sup>st</sup> printing. New York: Signet classics, 1964.
- MILDER, Robert. "Melville and the Avenging Dream." In: LEVINE, Robert. *The Cambridge Companion to Herman Melville*. 1<sup>st</sup> pub. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 250 – 278.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 1. vyd. Díl 1. Praha: Svoboda, 1948.
- MUSHABAC, Jane. *Melville's Humor: A Critical Study*. 1<sup>st</sup> edition. Hamden: Archon Books, 1981.
- MUMFORD, Lewis. *Henry Melville. A Study of His Life and Vision*. 1<sup>st</sup> edition. New York: A Harbinger Book, 1962.
- MURRAY, Henry. "Explanatory Notes." In: MELVILLE, Herman. *Pierre or, the Ambiguities*. New York: Hendricks House, 1949, s. 429 – 505.
- MILLER, James, Jr. *A Reader's Guide to Herman Melville*. 4th edition. New York: The Moonday Press, 1967.
- NEWMARK, Peter. *About Translation*. 1<sup>st</sup> edition. Clevedon: Multilingual Matters, 1991.
- NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. 2<sup>nd</sup> print. Oxford: Pergamon Press, 1982.
- PARKER, Hershel. *The Recognition of Herman Melville*. Selected criticism since 1846. 1<sup>st</sup> edition. The University of Michigan Press, 1970.
- PECHAR, Jiří. "O překládání filosofických pojmů." In: KALIVODOVÁ, Eva et al. *Tajemná translologie?* 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta,

- 2008, s. 186 – 189.
- PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- POLÁČKOVÁ, Milena. „Jazyková komika a překlad.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1994, s. 117 – 122.
- RULAND, Richard; BRADBURY, Malcom. *Od puritanismu k postmodernismu*. Přel. Marcel Arbeit et al. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Dvanáct nejlepších her*. Přel. Jiří Nosek. 1. vyd. Svazek Praha: Romeo, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Dílo*. Přel. Martin Hlinský. 1. vyd. Praha: Academia, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Pět her*. Přel. Alois Bejblík, Břetislav Hodek, Milan Lukeš. 1. vyd. Praha: Odeon, 1980.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie, Hamlet*. Přel. Zdeněk Urbánek. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1992.
- SOLOMON, Pearl Chesler. *Dickens and Melville in Their Time*. 1<sup>st</sup> edition. New York: Columbia University Press, 1975.
- STRAKOVÁ, Vlasta. „Oslovení jako překladatelský probém.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1994, s. 163 – 167.
- SUCHOFF, David. *Critical Theory and the Novel: Mass Society and Cultural Criticism in Dickens, Melville, and Kafka*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.
- THOMPSON, Lawrence. “Foreword.” In MELVILLE, Herman. *Pierre or, The Ambiguities*. New York: Signet classics, 1964, xi – xxi.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Přel. Emil Charous. 1. vyd. Praha: Ivo Železný, 2002.
- ŽVÁČEK, Dušan. *Úvod do teorie překladu (pro rusisty)*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1994.

## 10. ANOTACE

Bc. et Bc. Adriana Fico

Katedra anglistiky a amerikanistiky filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Komentovaný překlad vybraných kapitol románu Hermana Melvilla: *Pierre*

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Matthew Sweney, M.A.

Počet znaků: 156 065

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 58

Klíčová slova: Herman Melville, román *Pierre, aneb Dvojnáčnosti*, translatologie, překlad, diachronní překlad, strategie a metody překladu, sémantický překlad, literárně-estetická analýza překladu, překlad a parodie, lingvistická analýza překladu, intertextovost, dvojnáčnost

Cílem práce bylo vytvořit překlad vybraných pasáží z románu Hermana Melvilla *Pierre, or, the Ambiguities* (1852) a opatřit jej doprovodnou analýzou, která zachycuje hlavní momenty daného translačního procesu. Kapitoly byly vybrány tak, aby ilustrovaly styl díla a translatologické problémy, které se při překladu tohoto díla vyskytují. Součástí komentáře je pojednání o celkové strategii překladu a literárně-estetický rozbor překládaného románu včetně pokusu o jeho zařazení do širšího literárního kontextu. Důraz je kladen na poetiku a singulární styl díla. Vlastní lingvistický komentář se zabývá konkrétními metodami a transformacemi, které jsou rozčleněny dle jednotlivých jazykových rovin, a je opatřen příklady z textu.

## 11. ANNOTATION

Bc. et Bc. Adriana Fico

Department of English and American Studies, Philological Faculty of the Palacky's University in Olomouc

Commented Translation of selected chapters from the novel *Pierre* by Herman Melville

Advisor: PhDr. Matthew Sweney, M.A.

Number of signs: 155 065

Number of enclosures: 1

Number of reference titles: 58

Key words: Herman Melville, *Pierre, or, the Ambiguities*, translatology, translation, diachronic translation, translation strategy and methods, semantic translation, literary analysis of translation, translation of parody, linguistic analysis of translation, intertextuality, ambiguity

The aim of this thesis was to translate selected chapters from the novel *Pierre, or, the Ambiguities* (1852) and describe the translation process in its main aspects. The chapters were selected in a way that they might illustrate the style of the novel and the translational problems connected to the translation of this type of text. Part of the commentary is dedicated to the definition of strategy to this particular translation and also to literary analysis of the novel including its literary context. Special attention is paid to the poetics and singular style of the novel. The applied methods and transformations are dealt with in the linguistic part of the translation, which is divided according to the linguistic levels of text. Concrete examples are provided therein.