

UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Michaela Večerková

**TŘI ČESKÉ PŘEKLADY HEMINGWAYOVA ROMÁNU  
*A FAREWELL TO ARMS*: KOMPARATIVNÍ ANALÝZA**

**THREE TRANSLATIONS OF HEMINGWAY'S  
*A FAREWELL TO ARMS* INTO CZECH:  
A COMPARATIVE ANALYSIS**

**Bakalářská práce**

**Studijní obor:** Angličtina se zaměřením na komunitní tlumočení a překlad

**Vedoucí práce:** Dr. Filip Krajník

Olomouc 2014

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

V Olomouci dne: 7. 5. 2014

Podpis: .....

Děkuji svému vedoucímu Mgr. Filipu Krajníkovi, Ph.D. za cenné rady a komentáře při zpracování této diplomové práce.

V Olomouci dne: 7. 5. 2014

**Michaela Večerková**

# OBSAH

Úvod .....	1
1. Ernest Hemingway: novinář, spisovatel, válečný veterán .....	6
2. <i>A Farewell to Arms</i> : láska a válka na italské frontě.....	10
3. Překladaelé románu do češtiny .....	16
4. Název románu: od náruče k armádě.....	22
5. Autorský styl románu a jeho překlad do češtiny .....	26
5.1 Understatement jako stýlotvorný prostředek .....	26
5.2 Syntaktická rovina textu .....	32
5.3 Autor vs. censor: jazyková expresivita románu.....	36
5.4 Cizojazyčná vrstva textu .....	42
5.5 Dialogy románu: kulminace autorského stylu .....	47
Závěr .....	58
Použitá literatura .....	62
Summary.....	66
Anotace .....	68
Abstract.....	69

## **SEZNAM ZKRATEK**

O – (anglický) originál

V – Emanuel Vajtauer

Š – Josef Škvorecký

S – Vladimír Stuchl

*AFTA – A Farewell to Arms*

## ÚVOD

*How simple the writing of literature would be if it were only necessary to write in another way what has been well written. It is because we have made such great writers in the past that a writer is driven far out past where he can go, out to where no-one can help him.*

– Hemingwayova řeč při přijetí Nobelovy ceny, 1954

Kořeny jedinečného stylu Ernesta Hemingwaye sahají do dvacátých let minulého století, kdy spisovatel poprvé upoutal pozornost literární kritiky svými povídkami. Jedna z recenzí Hemingwayovy druhé sbírky povídek zachytila jeho formující se styl slovy: „[H]e is rather strikingly original, and in the dry compressed little vignettes of *in our time* has almost invented a form of his own“.<sup>1</sup> Dobové ohlasy zpočátku v jeho díle spatřovaly výrazný vliv jiných autorů. „There are obvious traces of Sherwood Anderson and there are subtle traces of Gertrude Stein,“ uváděl jeden z nich.<sup>2</sup> Přestože Hemingwayův rodící se autorský styl prokazatelně nesl prvky obou zmíněných autorů,<sup>3</sup> spisovatel se brzy od jejich vlivu odpoutal. Jeho první román (či spíše novela), satira a parodie na Sherwooda Andersona *The Torrents of Spring* (1926) podobné názory definitivně umlčel a jednou provždy pohřbil jakékoliv domněnky o kopírování Andersonova stylu. Recenze jeho pozdějších děl již otevřeně přiznávají, že Ernest Hemingway si svým vlastním, osobitým stylem psaní vydobyl místo na literárním slunci pouze svou zásluhou.

Kritici i literáti se zpětně shodují na tom, že pojem „Hemingwayova stylu“ bezesporu definovaly již jeho první povídky, v nichž identifikují celou řadu prvků a uměleckých strategií, které provázely autorův styl po celou jeho uměleckou kariéru. Radoslav Nenadál (mimo jiné), jeden z českých překladatelů Hemingwayova díla, považuje za základ spisovatelovy tvorby tzv. „hemingwayovský ‚podtext‘ (undercurrent)“, který se v první řadě zakládá na předpokladu intenzivní čtenářské spolupráce: „Ze složitého tvůrčího procesu dostává čtenář jen vykrystalizovanou esenci, která se znovu stává

---

<sup>1</sup> Cit. v AUDRE HANNEMAN, *Ernest Hemingway: A Comprehensive Bibliography*, Princeton, Princeton University Press 1967, s. 346.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 348.

<sup>3</sup> O srovnání prozaického stylu Andersona, Steinové a Hemingwaye pojednává studie AHMAD K. ARDAT, *The Prose Style of Selected Works by Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, and Gertrude Stein*, in: *Style* 14, 1980, s. 1–21.

materiálem k zpracování v jeho představivosti“.<sup>4</sup> Zahraniční literatura tento prvek autorovy strategie nazývá tzv. metodou „understatementu“.

Jeho rané náznaky byly zaznamenány již prvními Hemingwaovými recenzenty: „[N]arratives eliminate every useless word. Each tale is much longer than the measure of its lines“.<sup>5</sup> Pro tento tvůrčí postup se vžilo také označení „metoda ledovce“, kterou Hemingway v dnes již slavném rozhovoru pro *The Paris Review* z jara roku 1958 charakterizoval slovy: „I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show“.<sup>6</sup>

Pro analýzu Hemingwayova stylu je tento postup zcela zásadním výchozím bodem, od kterého se odvíjí vše ostatní. Nenadál dále hovoří o tzv. „telegrafickém stylu autora,“ který je v podstatě odrazem tohoto „podtextu“ ve volbě emocionálně nezabarveného lexika.<sup>7</sup> Na základě zdánlivého citového odstupů celá řada literárních kritiků zpočátku řadila Hemingwaye mezi představitele tzv. „drsné literární školy“ (hard-boiled school). Na rozdíl od děl této skupiny autorů však Hemingwayův narativ skrývá hluboký humanistický podtext.

Léta formování vlastní umělecké identity završil Hemingway druhým románem *The Sun Also Rises* (1926), kterým se definitivně zapsal do povědomí kritiků i čtenářské obce jako spisovatel s unikátním tvůrčím stylem, nezávislým na ostatních autorech. „A writer named Hemingway has arisen, who writes as if he had never read anybody's writing, as if he had fashioned the art of writing himself,“ napsal v roce 1927 Bruce Barton v měsíčníku *The Atlantic*.<sup>8</sup> Oproti prvním povídkám obsahují Hemingwaovy romány jeden důležitý a neodmyslitelný prvek autorova stylu navíc, kterým jsou autentické dialogy. „The dialogue is brilliant. If there is better dialogue being written today I do not know where to find it. It is alive with the rhythms and idioms, the pauses and suspensions and innuendos and shorthands, of living speech,“ uvádí jedna z mnoha dobových pochvalných recenzí díla.<sup>9</sup>

Na rozdíl od znamenité práce s dialogy a metodou ledovce však dobové recenze ani literární studie překvapivě nevěnují příliš pozornosti třetí typicky hemingwayovské

---

<sup>4</sup> RADOSLAV NENADÁL, *Moderní americká literatura*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1977, s. 11.

<sup>5</sup> Cit. v AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 345.

<sup>6</sup> GEORGE PLIMPTON, *The Art of Fiction XXI*, in: *The Paris Review* 18, 1958, s. 60–89 (s. 84).

<sup>7</sup> Viz RADOSLAV NENADÁL, *Moderní americká literatura*, s. 15.

<sup>8</sup> Cit. v AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 353.

<sup>9</sup> Cit. tamtéž, s. 350.

umělecké strategii: pokud se děj jeho knih odehrává v cizí – tj. jiné než anglicky mluvící – zemi, obohacuje autor své dialogy, mimo cizojazyčnou slovní zásobu, také podprahovým zakomponováním místního jazyka (zpravidla italského či španělského). Umnou manipulací s textem (především jeho idiomem a syntaxí) tak Hemingway dosahuje jedinečného efektu cizojazyčnosti, který je přítomen již v jeho počáteční povídkové tvorbě a dál cizelován napříč celým jeho dílem.

Ačkoliv Hemingwayův styl charakterizuje celá řada prvků, výše popsaná trojice jej jednoznačně odlišuje od všech ostatních autorů, soudobých i předchozích, domácích i zahraničních.

Třetím románem Hemingwayova sláva konečně přesáhla hranice Ameriky a vyzdvihla jej mezi umělce světového významu. Román *A Farewell to Arms* (1929) je mistrnou kombinací všech výše uvedených i řady dalších specifických prvků Hemingwayova tvůrčího stylu, která z románu poprávu činí zlomový bod spisovatelovy tvůrčí dráhy.

Ačkoliv již první recenze Hemingwayových raných děl hojně komentovaly a vyzdvihovaly autorův styl, jeho podrobnější analýzy se objevily až ve čtyřicátých letech dvacátého století. Mezi nejvýznamnější patří studie Harryho Levina, Charlese Fentona, Philipa Younga, Carlose Bakera, Earla Rovita, Tonyho Tannera, Sheldona Normana Grebsteina či Johna Atkinse. Téměř všechny aspekty autorova stylu již byly nesčetněkrát analyzovány a nahlíženy z různých hledisek. Nicméně zatímco všechny zmíněné práce rozebírají pouze původní Hemingwayův text, otázka autorského stylu vyvstává o to palčivěji, je-li dílo postoupeno k překladu.

Autor Hemingwayových rozměrů si zcela jistě zaslouží zvláštní pozornost z hlediska umělecké translologie. Studie pojednávající o překladu Hemingwayova díla jsou přesto poměrně čerstvou záležitostí. V roce 2005 vyšel v odborném časopise *The Hemingway Review* článek, jehož předmětem je srovnání překladů románu *A Farewell to Arms* do tří románských jazyků – italštiny, francouzštiny a španělštiny.<sup>10</sup> Na tuto studii o čtyři roky později navázal Christopher Dick ve své dizertační práci, v níž se podrobněji

---

<sup>10</sup> MILTON AZEVEDO, *Addio, Adieu, Adios: A Farewell to Arms in Three Romance Languages*, in: *The Hemingway Review* 25(1), 2005, s. 22–42.



věnuje překladu Hemingwayovy rané románové tvorby do němčiny se zaměřením na převod autorského stylu a jeho vliv na interpretaci díla.<sup>11</sup>

Tradice překladů Hemingwaye do češtiny je dlouhá a bohatá – počet českých překladatelů jeho děl k dnešnímu dni se blíží třiceti.<sup>12</sup> Nicméně obdobné studie, které by z pohledu teorie překladu analyzovaly jednotlivé české převody a jejich vztah k originálu a adekvátnost vůči němu, zatím nenalzáme. Za zmínku stojí snad jen gramatická studie Michaely Martinkové z roku 2001 na téma aktuálního členění větného a jeho užití v beletristickém textu, jež je demonstrováno právě na českých překladech románu *A Farewell to Arms*.<sup>13</sup>

Právě na základě této práce a výše zmíněných zahraničních studií se v této bakalářské práci pokusíme tuto mezeru v české kritice překladu alespoň částečně zaplnit a naznačit cestu dalšímu výzkumu v této oblasti. Předmětem této studie je tedy srovnávací analýza tří existujících českých překladů stěžejního románu Ernesta Hemingwaye *A Farewell to Arms*, jmenovitě překladů Emanuela Vajtauera (1931), Josefa Škvoreckého (1958) a Vladimíra Stuchla (1974).

Práce je rozčleněna do pěti hlavních kapitol, z nichž první čtyři budou tvořit literárněhistorické pozadí pro kapitolu pátou a nejdůležitější, jejímž předmětem bude analýza samotná. V prvních kapitolách se blíže seznámíme s autorem díla, jeho rodinným a společenským zázemím a významnými mezníky jeho tvorby, stejně jako s námi analyzovaným dílem samotným, okolnostmi jeho vzniku a jeho dalším životě v podobě soudobých i pozdějších ohlasů na něj. Poté stručně představíme jednotlivé české překladatele románu a v samostatné kapitole se zastavíme u názvu díla a jeho geneze, které jsou zajímavé nejen z literárněhistorického hlediska, ale zejména z hlediska teorie a kritiky překladu.

Prostor analytické části je vyhrazen pro konkrétní rozbor překladů. Samotná analýza se pak, vzhledem k obsáhlosti tématu, omezí na nejdůležitější atributy autorova stylu, jejichž převod vyžaduje ze strany překladatele pozorný a specifický přístup. Podkapitoly této části budou každá charakterizovat jeden z těchto aspektů Hemingwayova stylu na úrovni originálu a posléze hodnotit jeho převod na konkrétních příkladech. Takto

---

<sup>11</sup> CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content: Stylistic Alterations in the German Translations of Hemingway's Early Fiction*, Kansas 2009 (disertační práce University of Kansas, školitel JAMES HARTMAN).

<sup>12</sup> Viz MARCEL ARBEIT, *Bibliografie americké literatury v českých překladech*, II, Olomouc, Votobia 2000, s. 698–710.

<sup>13</sup> MICHAELA MARTINKOVÁ, *Some Notes on Respecting FSP in Czech Translations of One English Literary Text*, in: *Linguistica Pragensia* 11, 2001, s. 16–28.

budou postupně analyzovány oblasti syntaxe a expresivity díla, stejně jako již zmíněná, a pro autora typická, oblast understatementu, dialogů a cizojazyčná vrstva v jeho textu.

Je zřejmé, že jednotlivé překlady díla se mezi sebou budou lišit již z důvodu časového rozestupu mezi jejich vznikem. Můžeme předpokládat, že novější překlady budou o něco zdařilejší než překlad první, jelikož jejich překladatelé měli k dispozici předchozí verzi, čímž získali možnost vyvarovat se chyb, jichž se první překladatel mohl dopustit. Zároveň v době vzniku druhého a třetího překladu již existovala řada studií na téma Hemingwayova stylu, které mohly být pro překlad relevantní a překladatelům nápomocné. Vzhledem k proměně jazykové normy a estetiky v průběhu dvacátého století se dá také předpokládat, že se jednotlivé verze budou lišit ve slovosledu, pravopisu, užití výrazů, jež mohou dnes působit zastarale nebo knižně, či gramatice, která mezi třicátými a sedmdesátými lety minulého století rovněž zaznamenala určitý vývoj. Jelikož čeští překladatelé byli každý poněkud jiného profesního zaměření (i když všichni byli více či méně spjatí se světem literatury, viz kapitolu 3), lze se domnívat, že i jejich povolání a odlišné zájmové oblasti budou hrát roli ve výsledné podobě jednotlivých českých verzí díla.

Závěr práce bude obsahovat shrnutí a vyhodnocení dílčích poznatků analytické části, na jejichž základě bude vystavěna charakteristika jednotlivých překladů, která bude doplněna o individuální posouzení silných a slabých stránek všech tří českých verzí. V této části se také pokusíme stanovit, který překlad nejlépe vystihuje specifický styl původního autora a zároveň nejlépe odpovídá současným estetickým nárokům, čímž by se dal – alespoň z pohledu námi zkoumaných složek díla – označit za nejadekvátnější, či přímo nejzdařilejší.

## 1. ERNEST HEMINGWAY: NOVINÁŘ, SPISOVATEL, VÁLEČNÝ VETERÁN

*We are all apprentices in a craft where no one ever becomes a master.*

– Ernest Hemingway

Ernest Hemingway (21. 7. 1899 – 2. 7. 1961) se narodil v Oak Parku v Illinois do nábožensky založené rodiny; Hemingwayův otec byl lékař, jeho matka talentovaná zpěvačka. Umělecké nadání se u něj projevovalo již od školních let, kdy prózou i poezií přispíval do školního časopisu *The Trapeze*. Ke spisovatelské kariéře se vypracoval, jako řada jiných autorů, přes novinářinu. První opravdové zkušenosti získal při práci pro deník *Star* v Kansas City, kde se naučil užívat jednoduché oznamovací věty a kde si postupně osvojił základní pilíře svého pozdějšího přístupu k uměleckému psaní – pravdivost a sebekritiku. V roce 1918 ale z redakce odešel a připojił se k Červenému kříži na italské frontě, kde byl krátce před devatenáctými narozeninami těžce zraněn a převezzen do nemocnice v Miláně. Později byl dekorován italskou stříbrnou medailí a třemi kříži Za válečné zásluhy. Během svého pobytu v nemocnici se zamiloval do starší ošetřovatelky Agnes von Kurowsky, která ale nakonec dala přednost jinému muži. Právě tyto první zkušenosti s válkou a láskou jej později inspirovaly k napsání jeho klíčového románu *A Farewell to Arms* (1929).<sup>1</sup>

Po návratu do Ameriky si Hemingway uvědomil, že se chce naplno věnovat psaní, ovšem u vydavatelů zpočátku neměl štěstí. Aby se uživil, začal pracovat pro časopis *Star Weekly* v kanadském Torontu a později v Chicagu pro *Cooperative Commonwealth*. Po nějakém čase ale odjel do Paříže, kde hodlal rozvíjet svůj spisovatelský talent. Ve Francii se mu podařilo navázat styky se skupinou amerických rodáků a seznámit se mimo jiné s Gertrude Steinovou, Jamesem Joycem, Francisem Scottem Fitzgeraldem, Ezrou Poundem a Johnem Doss Passosem. Právě s těmito autory pojí Hemingwaye termín „ztracená generace“, kterým Gertrude Steinová označila poválečnou generaci spisovatelů se ztracenými iluzemi. Hemingway, jako přední představitel ztracené generace, pak tento termín proslavil ve svém druhém románu *The Sun Also Rises* (1926).

V Paříži se Hemingway rovněž obklopil bohémskou společností a účastnil se literárních diskuzí, při nichž se mu naskytlá příležitost konzultovat své dílo s dalšími

---

<sup>1</sup> Pro podrobnější popis těchto událostí viz kapitolu *Veteran Out of the Wars* v CARLOS BAKER, *Ernest Hemingway: A Life Story*, New York, Charles Scribner's Sons 1969, s. 38–64.

spisovateli. „Ezra was right half the time, and when he was wrong, he was so wrong you were never in any doubt about it,“ vzpomínal později Hemingway. „Gertrude was always right“.<sup>2</sup> Na druhou stranu ale opovrhoval uměleckými směry a literárními spolky, jejichž cílem bylo (podle něj) pouze usnadnit si proces tvorby. Papa, jak si v pozdějších letech říkal, nejraději pracoval sám.

Jak se později ukázalo, Hemingwayovy kontakty z Paříže byly pro jeho kariéru nezbytné. První slova uznání mladému autorovi pocházela právě od jeho literárních přátel Gertrude Steinové, Sherwooda Andersona a Archibalda McLeishe, zatímco oficiální literární svět Hemingwaye dlouho odmítal. První knihu *Three Stories and Ten Poems* (1923) vydal Hemingwayův přítel a literát Robert McAlmon, sbírku povídek *in our time* (1925, česky jako *Za našich časů*) zase William Bird. Kritika je přešla bez povšimnutí. Roku 1925 Hemingwaye oslovila hned dvě americká vydavatelství, Charles Scribner's Sons a Boni and Liveright. Ani zde se však neobešel bez intervence přátel – u redaktora prvního z nich, Maxwella Perkinse, se za něj přimluvil Fitzgerald, majitele druhého, Horace Liverighta, zase osobně vyhledal Sherwood Anderson. Hemingway nakonec podepsal smlouvu s Boni and Liveright a jeho dílo tak konečně upoutalo pozornost širšího publika. Když ale autor v satíře *The Torrents of Spring* (1926, česky jako *Jarní přívaly*) Andersona nevybíravým způsobem pohanil, porušil smlouvu s nakladatelstvím a Boni and Liveright s ním ukončili spolupráci. Od této chvíle jeho díla vycházela u Charles Scribner's.

Vedle literární kariéry vedl Hemingway také bohatý osobní život. Oženil se hned čtyřikrát – s Hadley, Pauline, Marthou a Mary (ačkoliv na své první manželství vzpomínal nejvíce a nejraději), a měl celkem tři syny – Jacka z prvního manželství a Patricka a Gregoryho z druhého. V době, kdy Pauline porodila Patricka, dopisoval Hemingway román *A Farewell to Arms*, zachycující jeho válečné zkušenosti z mládí, které nyní vnímal s odstupem a novým, hlubším pochopením. Revizi textu se věnoval přibližně půl roku, než jeho práci přerušila zpráva o sebevraždě jeho otce. Po smrti doktora Hemingwaye už jeho syna v Americe nic nedrželo, a tak dokončil poslední úpravy románu a odjel znovu do Paříže. Přestože redaktor Perkins trval na cenzuře díla (k níž Hemingway svolil jen velmi neochotně), kniha měla okamžitý úspěch (viz kapitolu 2). Již během několika týdnů se prodalo dvacet osm tisíc výtisků a román se umístil na nejvyšších příčkách seznamů

---

<sup>2</sup> Cit. v STEWART SANDERSON, *Writers and Critics: Hemingway*, Edinburgh, Oliver and Boyd 1961, s. 19.

bestsellerů spolu s dalším protiválečným dílem *Im Westen nichts Neues* (1928, česky jako *Na západní frontě klid*) od E. M. Remarqu.

Až do roku 1935 byla kritika Hemingwayova díla téměř výlučně příznivá. Některé pochvalné recenze pocházely i od kolegů spisovatelů, např. D. H. Lawrence či Virginie Woolfové. Hemingwayova autobiografická kniha *Green Hills of Africa* (1935, česky jako *Zelené pahorky africké*) ale byla zklamáním. Jedním z často uváděných důvodů je problematický postoj k literární kritice, který měl Hemingway od samých počátků své tvůrčí dráhy (tedy paradoxně dlouho předtím, než ho nějaká negativní kritika postihla). Z tohoto pohledu tedy není velkým překvapením, že se prvních záporných ohlasů dočkaly právě *Zelené pahorky*, v nichž dal autor svou nevoli vůči kritice poprvé otevřeně najevo.

Podle Škvoreckého toto nepřátelství pramenilo z autorova celkového přístupu k literárnímu umění. Pro Hemingwaye bylo psaní životně důležité, jakási forma jeho osobní psychoterapie. Negativní kritika ho připravovala o to, co pro něj bylo nejpodstatnější – schopnost psát. Ve své esejí *Literární kritika a sebevražda Ernesta Hemingwaye* se Škvorecký zamýšlí nad vlivem kritiky na psychiku autora a na jejím možným přičiněním k autorově sebevraždě.<sup>3</sup> Esej vyvolala v literárních kruzích nebývalý ohlas. Škvoreckému bylo vyčítáno, že odsuzuje samotnou existenci literární kritiky a obviňuje kritiky ze spoluúčasti na Hemingwayově sebevraždě.<sup>4</sup> Škvorecký se ale hájil tím, že chtěl pouze poukázat na vztah mezi spisovatelem a kritikem a na důležitost způsobu, jakým kritik svá pozorování zveřejní.<sup>5</sup> Jaký podíl měla kritika na tragickém konci Ernesta Hemingwaye, se už nedozvíme. Pro něj i pro Škvoreckého ale nepochybně platil výstižný citát Steinové: „Umělec nepotřebuje kritiku, umělec potřebuje ocenění“.<sup>6</sup>

Ernest Hemingway má na svém kontě přes padesát povídek, jednu nepřilíš povedenou divadelní hru, dvě knihy o býčích zápasech a lovu divoké zvěře v Africe, dva méně zdařilé a tři úspěšné romány a jednu symbolickou novelu. Literární historie ho jednomyslně považuje jednoho z nejvlivnějších spisovatelů své doby. „The most essential gift for a good writer is a built-in, shockproof, shit detector,“ vyjádřil se autor ve slavném rozhovoru

---

<sup>3</sup> Poprvé v revue Světová literatura 12(1), 1967, s. 213 a 230–240; přetisk v souboru JOSEF ŠKVORECKÝ, *O nich – o nás*, Hradec Králové, Kruh 1968, s. 50–75; naposledy v souboru JOSEF ŠKVORECKÝ, *Podivný pán z Providence a jiné eseje*, Praha, Ivo Železný 1999, s. 140–162.

<sup>4</sup> Viz reakce na studii Škvoreckého: P. BŮ., *Hemingwayom proti kritice*, in: Kulturní život 22(14), 1967, s. 2, a Miroslav Petříček, *Kritika vraždící?*, in: Host do domu 14(5), 1967, s. 72–73 (obojí viz JOSEF ŠKVORECKÝ, *Podivný pán z Providence*, s. 412–418).

<sup>5</sup> Viz reakci Škvoreckého na první zmíněnou odezvu (JOSEF ŠKVORECKÝ, *Hemingwayom proti kritice?*, in: Kulturní život 22(17), 1967, s. 9) (viz JOSEF ŠKVORECKÝ, *Podivný pán z Providence*, s. 412–418).

<sup>6</sup> Cit. v JOSEF ŠKVORECKÝ, *Podivný pán z Providence*, s. 162.

pro *The Paris Review*.<sup>7</sup> Pravdivost jeho slov pro něj vždy byla na prvním místě. Jeho dílo provází pocity ztráty smyslu existence a fascinace smrtí, které ale o to výrazněji vyzdvihují pravou podstatu jedince a jeho pozitivní vlastnosti. Válka navždy změnila jeho pohled na svět a svou antimilitaristickou prózou Hemingway celoživotně bojoval proti fašismu a za sociální spravedlnost. Ačkoliv jeho hlavními tématy byly smrt, láska a statečnost, někteří jej neprávem považují za autora smrti, sexu a násilí.<sup>8</sup> Byl mu také vyčítán nezáměr o kulturní a literární události a nekonzistentnost jeho tvorby. Přesto nakonec roku 1954 získal Nobelovu cenu za literaturu. Podle Nobelovy nadace si ji zasloužil za dosažení „powerful style-forming mastery of the art of modern narration“.<sup>9</sup>

Amerika jen stěží zažila veřejnějšiho spisovatele. Média přitahovalo autorovo charisma a síla jeho osobnosti, sloupkaři často komentovali jeho cestování a názory. Pro něj samotného byla ale na prvním místě vždy literatura a pokles jeho tvůrčích schopností v pokročilém věku u něj vedl k prohloubení životního pesimismu. Kvůli záchvatům deprese byl v Ketchumu ve státě Idaho dvakrát hospitalizován, načež předčasně ukončil svůj život výstřelem z dvouhlavňové pušky. Hemingwayovo celoživotní dílo zkoumala řada literárních teoretiků a kritiků. První bibliografii jeho díla sestavil Louis Henry Cohn již roku 1931 (později ji aktualizoval Carlos Baker).<sup>10</sup> Hemingway si ovšem nepřál, aby za jeho života byla sepsána jeho biografie, a toto přání se mu splnilo. Osm let po jeho smrti se objevilo hned sedm jeho životopisů, většina z nich nepřesná a špatně napsaná. Za oficiálního životopisce Ernesta Hemingwaye je dnes považován spisovatel a kritik Carlos Baker.

---

<sup>7</sup> GEORGE PLIMPTON, *The Art of Fiction XXI*, s. 88.

<sup>8</sup> Viz STEWART SANDERSON, *Writers and Critics*, s. 1.

<sup>9</sup> Cit. tamtéž, s. 4.

<sup>10</sup> Viz JAMES B. MERIWETHER, *The Text of Ernest Hemingway*, in: *Papers of the Bibliographical Society of America* 57, 1963, s. 403–421 (s. 404).

## 2. *A FAREWELL TO ARMS: LÁSKA A VÁLKA NA ITALSKÉ FRONT�*

*For a true writer each book should be a new beginning, where he tries again for something that is beyond attainment. He should always try for something that has never been done, or that others have tried and failed. Then sometimes, with great luck, he will succeed.*

– Hemingwayova řeč při přijetí Nobelovy ceny, 1954

Roku 1928 začal Hemingway pracovat na povídce, jejíž rozsah nakonec přesáhl několik set stran, a text přerostl v román, který autor později nazval *A Farewell to Arms*. Ačkoliv se nejednalo o jeho první román, v předmluvě k ilustrovanému vydání *A Farewell to Arms* z roku 1948 Hemingway přiznal, že stále neměl ponětí, jak správně psát, a že na příběhu usilovně pracoval každý den až do úplného vyčerpání. První verzi dokončil za pouhých šest týdnů a sám ji považoval za velice špatnou.<sup>1</sup>

Ve stejné předmluvě Hemingway dále vzpomíná na všechny události, které se během psaní knihy odehrály, a místa, která za tu dobu navštívil, mj. Francii, Floridu, Arkansas, a Wyoming, kde první verzi textu dokončil. V červnu roku 1928 se jeho manželce Pauline narodil císařským řezem syn Patrick a půl roku nato spáchal doktor Clerence Hemingway, Hemingwayův otec, ze zdravotních a finančních důvodů sebevraždu. „I remember all these things happening and the places we lived in and the fine times and the bad times we had in that year,“ shrnuje autor toto období svého života. „But much more vividly I remember living in the book and making up what happened in it every day. Making the country and the people and the things that happened I was happier than I had ever been“.<sup>2</sup> Revize textu mu trvala téměř celý další rok a konečnou verzi dopsal na jaře 1929 v Paříži.

Román *A Farewell to Arms* je koncipován jako klasická tragédie o pěti knihách (dějstvích) a jedenačtyřiceti kapitolách. Jeho děj je poměrně jednoduchý: hlavní hrdina, Američan Frederic Henry, retrospektivně vypráví svůj příběh, který se odehrál za první světové války na italské frontě, kde, stejně jako mladý Hemingway, sloužil jako řidič sanitních vozů. Při výkonu služby je však zraněn a převezen do nemocnice v Miláně. S Catherine, anglickou zdravotní sestrou, se Frederic setká ještě před zraněním, zamiluje se

---

<sup>1</sup> Viz *The Author's 1948 Introduction*, in: ERNEST HEMINGWAY, *A Farewell to Arms: The Special Edition*, London, William Heinemann 2012, s. vii–x (s. viii).

<sup>2</sup> ERNEST HEMINGWAY, *The Author's 1948 Introduction*, s. vii.

do ní ale (stejně jako Hemingway do Agnes) až v nemocnici, kde se zotavuje z operace. Zpět na frontu se Frederic vrací těsně před notoricky známou porážkou italských sil u Caporetta roku 1917. Při ústupu Fredericovi hrozí poprava vojenskou policií, která by jej kvůli přízvuku nevyhnutelně identifikovala jako Němce a na místě zastřelila – rozhodne se tedy utéct a učinit tak svůj „separate peace“. Stává se z něj dezertér a před italskou policií spolu s těhotnou Catherine prchá do Švýcarska, kde o něco později Catherine po náročném porodu zakončeném císařským řezem umírá. Dítě se narodí mrtvé.

Ačkoliv příběh vypráví sám Frederic Henry, jeho identita je v knize víceméně potlačena. Henryho vojenská hodnost je odhalena až ve čtvrté kapitole a jeho příjmení až v kapitole páté (celé jeho jméno se navíc v díle objeví jen jednou). Není proto divu, že čtenář má tendenci považovat za skutečného vypravěče samotného Hemingwaye. Události v knize popsané se nadto v obrysech shodují se skutečnými zážitky autora a pozoruhodně přesné geografické a vojenské detaily uvedly literární kritiku v omyl, že se jedná o čistou autobiografii. Pozorné čtení nicméně odhalí celou řadu nesrovnalostí. Například hned první věta díla „The late summer of that year we lived in a house...“ odkazuje na rok 1915, Hemingway sám však na frontu dorazil až v červnu roku 1918. Řadu míst, o nichž se v knize zmiňuje, tedy nikdy nenavštívil. Rukopis díla byl badatelským účelům postoupen až v roce 1970 a teprve tehdy vyšlo najevo samostudium a pečlivost autora, které literární kritika zpočátku podceňovala. Preciznosti vyobrazení geografických reálií a detailů z vojenského prostředí v románu se blíže zabývá Michael S. Reynolds v knize *The Making of A Farewell to Arms*.<sup>3</sup>

„There are many more aspects of this novel than apparent at first glance,“ upozorňuje Hemingwayův syn Patrick.<sup>4</sup> Kritické studie u *A Farewell to Arms* vyzdvihují roli kontrastu, symboliky i lyričnosti. Základem díla je vyváženost a prolínání ústředních témat románu, kdy jednotlivým „knihám“ dominuje střídavě buď láska, nebo válka. Kontrast je mimo jiné patrný i mezi čistotou a špínou, životem a smrtí. Jedním z nejvýraznějších a kriticky nejčastěji komentovaných symbolů díla je obraz počasí, jak upozorňuje Daniel J. Schneider ve své eseji: „[T]he sense of death, defeat, failure,

---

<sup>3</sup> MICHAEL S. REYNOLDS, *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*, Princeton, Princeton University Press 1976.

<sup>4</sup> PATRICK HEMINGWAY, *Foreword by Patrick Hemingway*, in: ERNEST HEMINGWAY, *A Farewell to Arms: The Special Edition*, s. xi–xii (s. xi).



nothingness, emptiness – is conveyed chiefly by the image of the rain“.<sup>5</sup> Tímto a dalšími symboly v románu se blíže zabývá monografie Carlose Bakera.<sup>6</sup>

Konečný rukopis *A Farewell to Arms* čítá přes šest set padesát stran a dnes je – spolu s ostatními rukopisy Ernesta Hemingwaye – veřejně přístupný v Knihovně Johna F. Kennedyho v Bostonu. Výraznějšími rozdíly mezi rukopisem a publikovanou knihou se zabývá literární kritik Sheldon N. Grebstein ve své studii *Hemingway's Craft*.<sup>7</sup> Podle něj jsou pro knihu největší ztrátou tři zredukované monology hlavního hrdiny, ve kterých, zcela zjevně jako Hemingwayův mluvčí, promlouvá přímo ke čtenáři. Za zmínku také stojí skutečnost, že původní rukopis *A Farewell to Arms* obsahuje jiný závěr než kniha ve své finální podobě.

Méně známý je v literárních kruzích fakt, že dílo původně obsahovalo i jiný začátek. K rukopisu jsou přiloženy dvě kapitoly tvořící alternativní začátek, které odpovídají třinácté a čtrnácté kapitole publikované verze díla, tedy začátku druhé knihy – hlavní hrdina byl již zraněn a přijíždí do Milánské nemocnice.<sup>8</sup> Již zmíněná existence několika závěrů je naopak obecně známá, ačkoliv údaje o počtu různých verzí konce *A Farewell to Arms* se podle řady kritiků liší. „I rewrote the ending to *Farewell to Arms*, the last page of it, thirty-nine times before I was satisfied,“ nechal se Hemingway slyšet v rozhovoru pro *The Paris Review*.<sup>9</sup> Jako důvod uvádí „getting the words right“.<sup>10</sup> Nicméně v Knihovně Johna F. Kennedyho je uloženo hned čtyřicet sedm různých variant, pohybujících se v rozmezí od několika vět po několik stran textu.<sup>11</sup> Závěr, který Hemingway nakonec zvolil, je ukázkovým příkladem autorova principu ledovce, stejně jako understatementu (o něm viz kapitolu 5.1). Se stejnou pečlivostí přistupoval Hemingway také k volbě názvu díla (viz kapitolu 4).

---

<sup>5</sup> DANIEL J. SCHNEIDER, *Hemingway's A Farewell to Arms: The Novel as Pure Poetry*, In: *Ernest Hemingway: Five Decades of Criticism*, (ed.) LINDA WAGNER-MARTIN, Michigan State University Press 1974, s. 252–266 (s. 255).

<sup>6</sup> Kapitola *The Mountain and the Plain* v CARLOS BAKER, *The Writer as Artist*, Princeton, Princeton University Press 1952, s. 94–116.

<sup>7</sup> SHELDON NORMAN GREBSTEIN, *Hemingway's Craft*, Carbondale, Southern Illinois University Press 1973.

<sup>8</sup> Viz kapitolu *The Two Beginnings of A Farewell to Arms* v BERNARD STANLEY OLDSEY, *Hemingway's Hidden Craft: The Writing of A Farewell to Arms*, University Park, Pennsylvania State University Press 1979, s. 57–68.

<sup>9</sup> GEORGE PLIMPTON, *The Art of Fiction XXI*, s. 66.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 67.

<sup>11</sup> Tyto varianty se dělí do několika skupin: *The Nada Ending*, *The Fitzgerald Ending*, *The Religious Ending*, *The Live-Baby Ending*, *The Morning-After Ending*, *The Funeral Ending*, *The Original Scribner's Magazine Ending* and *The Ending*. Všechny alternativní závěry jsou zařazeny do ERNEST HEMINGWAY, *A Farewell to Arms: The Special Edition*, s. 303–322.

Po dokončení všech úprav Hemingway osobně předal rukopis Maxwellu Perkinsovi, který byl textem okamžitě nadšen. V únoru poslal Perkins Hemingwayovi telegram, ve kterém vyjádřil svůj zájem slovy „WISH TO SERIALIZE“ s návrhem honoráře 16 000 dolarů – nejvyšší částky, jakou kdy *Scribner's Magazine* za autorská práva zaplatil. V dopise, který následoval, se Perkins zmiňuje také o nutnosti cenzury některých pasáží. Hemingway byl zájmem *Scribner's* potěšen, s cenzurou však nesouhlasil. Trval na tom, že „the ‚dirty words‘ had been used for versimilitude and their shock effect would be absorbed by the context“.<sup>12</sup> Nicméně vydavatelství bylo neoblomné a text šel do tisku zcenzurovaný (o tomto více v kapitole 5.3).

Mezi květnem a říjnem 1929 tedy román vycházel ve *Scribner's Magazine*. Editor časopisu Robert Bridges byl v otázce cenzury díla ještě přísnější než Perkins, protože publikace díla v časopise byla podle jeho názoru z hlediska přijetí čtenářů ještě citlivější než kniha. Tato opatrnost se později ukázala být zcela oprávněná – v Bostonu bylo červnové vydání zakázáno, protože určité pasáže díla byly považovány za chlípné. Ironií osudu právě část románu publikovanou v červnovém čísle Bridges zcenzuroval nejvíce. *Scribner's* rovněž obdrželi několik pobouřených dopisů od svých čtenářů, kteří přestali časopis kvůli *A Farewell to Arms* odebírat: „Your choice of fiction is most distasteful. I cannot allow a magazine containing such vileness to be seen in my house,“ napsala redakci čtenářka Elizabeth z New Jersey.<sup>13</sup> Stížnosti, jako je tato, dokazují, že Perkinsovo a Bridgesovo trvání na cenzuře bylo na místě.

Knižně byl román poprvé vydán v září roku 1929 v nákladu 31 050 výtisků. Hemingway chtěl ještě z opatrnosti přidat úvodní prohlášení, v němž čtenáře upozorňuje, že všechny postavy, organizace či vojenské jednotky v knize jsou smyšlené. To se však do prvního vydání již nestihlo zařadit. Kniha měla okamžitý úspěch a počet prodaných výtisků prudce stoupal. V říjnu 1929 si prodeje stály na 33 000, v lednu následujícího roku již na více než 70 000 výtiscích. Do Hemingwayovy smrti se prodalo neuvěřitelných 1 383 000 výtisků různých vydání. Prodeje dokonce předčily i Fitzgeraldův román *The Great Gatsby* (1925). Hemingway se poprvé ve své spisovatelské kariéře stal finančně nezávislý a z nového příjmu zaopatřil také čerstvě ovdovělou matku. První recenze *A Farewell to Arms* na sebe nenechaly dlouho čekat a oplývaly chválou:

---

<sup>12</sup> Cit. v CARLOS BAKER, *A Life Story*, s. 202.

<sup>13</sup> Cit. v MICHAEL S. REYNOLDS, *Hemingway's First War*, s. 82.

Technically and stylistically the most interesting novel of the year. It is brutal, it is terrific, it is awesome, it is coarse, it is vulgar, it is beautiful, it is all sorts of contradictory things. (Fanny Butcherová, *Chicago Daily Tribune*)

Many things in the novel are magnificently done. The account of the retreat, which never goes beyond Henry's personal experiences, is unforgettable... The scenes are vividly realized, and the passage of time is conveyed with uncanny skill.... In depth, in range, in drama, *A Farewell to Arms* is the finest thing Hemingway has yet done. (Henry Hazlitt, *The New York Sun*)

It is certainly Hemingway's best book to date. There seems no reason why it should not secure the Pulitzer Prize for, despite the Italian setting, it is as American as Times Square. (Clifton Fadiman, *Nation*)<sup>14</sup>

Pozitivní ohlasy přicházely i ze zahraničí:

[Hemingway's] epic technique lies somewhere between the impressionism of Herman Bang and the laconic mysticism of Franz Kafka. He is an outstanding poet of our time. (Klaus Mann, *Neue Schweizer Rundschau*)<sup>15</sup>

Ojedinelá opravdu negativní recenze vyšla newyorském literárním magazínu *Bookman* pod názvem „What is Dirt?“. Robert Herrick v ní srovnává *A Farewell to Arms* s *Im Westen nichts Neues*. Zatímco německý autor podle něj vytvořil umělecké dílo, Hemingway vyprodukoval pouze špínu, bez které by se literární svět raději obešel. Sám autor článek ale přiznává, že si nepřečetl více než první dvě části díla. Román se nicméně ve stejném literárním časopisu objevil na seznamu bestsellerů, a to poprvé v únoru roku 1930, kdy figuroval na sedmém místě. V období od dubna do června stejného roku se kniha držela na třetím místě a naposledy byla zmíněna v červenci na místě devátém.

22. září 1930 měla již premiéru divadelní adaptace díla, nastudovaná režisérem Laurencem Stallingsem. Recenze na hru byly víceméně příznivé, ačkoliv se v ní podle ohlasů Hemingwayův jedinečný styl zachovat nepodařilo. Brzy se kniha dočkala také filmového zpracování. První film v produkci Paramount Pictures natočil roku 1932 režisér Frank Borzage. Zpracování bylo divácky i kriticky úspěšné, snímek získal dva Oscary za nejlepší kameru a nejlepší zvuk a na další dva byl nominován. Roku 1957 vznikla druhá filmová adaptace Davida O. Sleznicka, která však byla pro kritiku i diváckou obec zklamáním. Hemingway sám – podle slov svého syna Patricka – „identified modern film as

---

<sup>14</sup> Cit. v AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 360–362.

<sup>15</sup> KLAUS MANN, *Neue Schweizer Rundschau*, in: *Ernest Hemingway: The Critical Heritage*, (ed.) JEFF REY MEYERS, New York, Routledge 1997, s. 143–148 (s. 144).

the enemy of literature and made point, whenever he went to a movie, to fall asleep“.<sup>16</sup> Není tedy divu, že byl autor s filmovými adaptacemi *A Farewell to Arms* hluboce nespokojen. Před premiérou Borzagova snímku zaslal studiu Paramount telegram, ve kterém jim doporučuje „to use their imagination about where to put the film print they offered to send him“.<sup>17</sup>

Popularita, kterou si dílo stále drží i dnes, po více než osmdesáti letech od svého vydání, je sama o sobě dostatečným důkazem jeho významu. Pro jeho brilantní zachycení syrové tragiky a nesmyslnosti války považuje řada kritiků román *A Farewell to Arms* za jedno z nejlepších děl žánru válečné literatury vůbec. Nezpochybnitelný Hemingwayův odpor k válce dokládají slova samotného autora:

[A] writer should be interested in the constant, bullying, murderous, slovenly crime of war. I believe that all the people who stand to profit by a war and who help provoke it should be shot on the first day it starts. [...] The author of this book would be very glad to take charge of this shooting.<sup>18</sup>

Význam *A Farewell to Arms* nicméně nespočívá jen v tom, co říká, ale především jak to říká. Hemingway zde dokonale skloubil formu a obsah, jeho umělecké schopnosti jsou v románu na nejvyšší úrovni. „Vrcholem spisovatelovy tvorby byl pro mne vždy román *A Farewell to Arms*, kde životní i literární zkušenosti vložil Hemingway do velké formy pětidílné klasické tragédie,“ hodnotí význam díla v rámci Hemingwayova kánonu Škvorecký. „Potom už nikdy nic takového nedokázal. Jenže kdo v moderní literatuře dokázal víc?“<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Cit. v JAMIE BARLOWE, „They Have Rewritten It All“: Film Adaptations of *A Farewell to Arms*, in: *The Hemingway Review* 31(1), 2011, s. 24–42 (s. 25).

<sup>17</sup> Cit. tamtéž, s. 25.

<sup>18</sup> ERNEST HEMINGWAY, *The Author's 1948 Introduction*, in: *A Farewell to Arms: The Special Edition*, s. ix.

<sup>19</sup> *Poznámka překladatele* in: ERNEST HEMINGWAY, *Sbohem, armádo!*, přel. JOSEF ŠKVORECKÝ, Praha, Klub čtenářů 1999, s. 285.

### 3. PŘEKLADATELÉ ROMÁNU DO ČEŠTINY

*Překlad je řemeslo, které dobrý překladatel povýší na umění.*

– Josef Škvorecký

Úspěch *A Farewell to Arms* brzy přesáhl hranice Ameriky. Již roku 1929 vyšla kniha v Anglii s ještě důkladnější cenzurou a brzy nato se dílo dočkalo i překladů do cizích jazyků. Mezi prvními vyšlo dílo v němčině (1930), japonštině (1930), norštině (1930), polštině (1931), švédštině (1932) a francouzštině (1932). V Německu a Irsku však byla kniha pro svůj obsah záhy zakázána. Fašistická vláda v Itálii dokonce pro antimilitarismus a nepříjemně přesné vyobrazení katastrofy u Caporetta v knize neumožnila její vydání až do roku 1945 (ačkoliv italský překlad vznikl nelegálně již roku 1943).<sup>1</sup>

Hemingway sám překlad svého díla do ostatních jazyků do určité míry ovlivňoval a aktivně se podílel na jeho výsledné podobě. Pro převod *A Farewell to Arms* do francouzštiny si vyžádal Maurice Coindreau (na základě jeho překladu románu Johna Dos Passose *Manhattan Transfer*) a odmítl jiného překladatele, kterého navrhl francouzský nakladatel. Coindreau později Hemingwaye kontaktoval ohledně několika významově nejasných míst a cenzurovaných pasáží. Problematické části se mimo jiné týkaly patnácti míst, na kterých byly nevhodné výrazy odstraněny a nahrazeny pomlčkami. Autor překladatele obratem požádal o zaslání jeho výtisku *A Farewell to Arms*, do kterého mu následně tužkou všechny obscénní výrazy doplnil. Opravil také lékařskou chybu, jíž se dopustil (a která v originále nikdy nebyla opravena). Podobným způsobem Hemingway doplnil i výtisky překladatelů do němčiny a norštiny.<sup>2</sup>

Ve svém dopise německému nakladateli později rovněž chválil překladatelku svých děl do němčiny Anne Marie Horschitzovou. Paradoxně právě Horschitzová do autorova stylu nejvíce zasahovala a svou interpretací pozměnila celkové vyznění díla.<sup>3</sup> Hemingway sám ale němčinu (na rozdíl od italštiny, španělštiny a francouzštiny) neovládal natolik, aby byl schopen kvalitu jejího překladu posoudit a jeho chvála byla pravděpodobně pouze

---

<sup>1</sup> Viz AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 175–205.

<sup>2</sup> Viz JAMES B. MERIWETHER, *The Dashes in Hemingway's A Farewell to Arms*, in: *Papers of the Bibliographical Society of America* 58, 1964, s. 449–457 (s. 449–450).

<sup>3</sup> Viz kapitolu *Transforming Frederic Henry's Narrative: In einem andern Land and Translational Embellishment* v CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 172–215.

motivována snahou napravit si reputaci v Německu, kde nacisté jeho knihu v roce 1933 za protiválečný obsah veřejně pálili.<sup>4</sup>

Mezi prvními jazyky, do nichž byl román přeložen, patří také čeština. České překlady *A Farewell to Arms* existují celkem tři. Poprvé u nás kniha vyšla již roku 1931 v překladu novináře a politika Emanuela Vajtauera. Roku 1958 následoval překlad Josefa Škvoreckého ve spolupráci s muzikologem Lubomírem Dorůžkou (ten je ale uveden jako spoluautor překladu až v posledním vydání z roku 1999). K dnešnímu dni vyšel Škvoreckého překlad celkem třikrát (1958, 1965, 1999), přičemž pokaždé autor text zrevidoval a opatřil novou poznámkou překladatele. Jako v pořadí třetí přeložil dílo v roce 1974 básník, autor dětské literatury, folklorista a novinář Vladimír Stuchl. Ve své poznámce uvedl, že vycházel z vydání Penguin Books Ltd. z roku 1971, které bylo oproti originálu Charles Scribner's Sons na třech místech zredukováno, a Stuchl tyto doplňky do svého textu znovu zařadil. Všechny tři překlady vyšly v Československu a České republice pod jednotným názvem *Sbohem, armádo!*<sup>5</sup>

První z překladatelů, **Emanuel Vajtauer** (1892–neznámo kdy), je znám především pro svou kontroverzní politickou kariéru a revolucionářskou povahu. Studoval v Praze, Paříži a Vídni a působil jako redaktor levicových časopisů *Nový kult* a *Červen*, deníku *Rudé právo* a později jako šéfredaktor *Rudého večerníku*. Neshody v komunistické straně ho roku 1923 motivovaly k odchodu do Ameriky, kde se však dostal do sporu s místní Workers Party, čímž na sebe upozornil americké úřady a následně byl deportován do vystěhovalecké stanice Ellis Island.<sup>6</sup> Zde trávil čas psaním článků do časopisu *Obrana*, které po návratu do Československa vydal pod názvem *Ostrov slzí*. Mezi lety 1921 a 1928 byl celkem sedmkrát zatčen a jednou dokonce i souzen pro pokus o politický převrat.

Roku 1929 byl komunistickou stranou zbaven funkce redaktora *Rudého práva* a přibližně dva roky se živil překládáním cizojazyčné literatury. Přidal se k národním socialistům a stal se zaměstnancem v Melantrichu. Když za války nastaly politické změny, Vajtauer se chopil příležitosti a začal ve svých člancích oslavovat vítězství Německé říše. Jakožto jeden z tzv. aktivistických žurnalistů protektorátu Čechy a Morava vydával kolaborantské pamflety a propagační tiskoviny. Po skončení války byl v nepřítomnosti

---

<sup>4</sup> Viz CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 1.

<sup>5</sup> Viz MARCEL ARBEIT, *Bibliografie americké literatury*, II, s. 698.

<sup>6</sup> Viz S. N., *The Deportation Menace! All Workers Must Fight!*, in: *The Workers Monthly* 4(7), 1925, nepag.

odsouzen k trestu smrti.<sup>7</sup> Vajtauer ale pravděpodobně koncem války uprchl do zahraničí a jeho další osud je dodnes neznámý. Kolem jeho zmizení kolují dohady a různé konspirační teorie. Je možné, že na konci války tragicky zahynul a jeho smrt zůstala bez povšimnutí, stejně jako mohl být odvečen Sověty do některého z gulagů. Díky svému postavení a jazykovým znalostem také mohl působit jako agent tajných služeb některého státu (nejčastěji je v této souvislosti zmiňována Británie).<sup>8</sup>

Na rozdíl od Vajtauerovy politické a novinářské dráhy nebyla jeho překladatelská činnost dosud dostatečně zmapována. Hovořil plynně německy, francouzsky, anglicky, rusky a španělsky. V letech 1929 a 1930 se živil překládáním povětšinou levicově orientovaných autorů. Překládal mimo jiné z angličtiny Sinclaira Lewise, Hermana Melvilla (byl prvním překladatelem *Moby Dicka* do češtiny), Aldouse Huxleyho, H. G. Wellse a z ruštiny také Maxima Gorkého a Alexeje Tolstého.<sup>9</sup>

Obecně málo známá je však skutečnost, že mimo novinářskou práci a politiku (a příležitostně překlad) se Vajtauer věnoval také psaní vlastní poezie. V předmluvě k Vajtauerově *Ostrovu slzí* se o tomto zmiňuje Ivan Olbracht slovy: „Před válkou a ve válce vyšlo v časopisech několik jeho básní, které zcela dosahují úrovně dobré současné lyriky“.<sup>10</sup> Za okupace jej nicméně tato záliba málem stála život, když se do večerníku *Večerní České slovo*, kterého byl Vajtauer v té době šéfredaktorem, podařilo propašovat báseň se skrytým protiněmeckým obsahem. Vajtauer ji nejen schválil, ale dokonce i doplnil o vlastní verše, jelikož se mu závěr zdál zřejmě málo úderný. Hrozila mu tehdy poprava, nakonec ale pouze přišel o práci.<sup>11</sup>

V padesátých letech se překladu *A Farewell to Arms* ujal spisovatel a překladatel **Josef Škvorecký** (1924–2012). Škvorecký v této době pracoval ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, ve kterém kniha později vyšla, a přispíval esejemi do revue *Světová literatura*. Ve svých textech se často zabýval právě Hemingwayem – jeho literárními názory a náměty.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> O procesu podrobněji pojednává MONIKA FINDORÁKOVÁ, *Emanuel Vajtauer očima Národního soudu a dobového tisku*, Brno 2006 (bakalářská práce Masarykova univerzita, vedoucí práce PAVEL VEČEŘA).

<sup>8</sup> Více o životě Emanuela Vajtauera viz BORIS ČELOVSKÝ, *Strážce nové Evropy: prapodivná kariéra novináře Emanuela Vajtauera*, Šenov u Ostravy, Tilia 2002.

<sup>9</sup> Viz tamtéž, s. 44.

<sup>10</sup> IVAN OLBRACHT, *Předmluva*, in: EMANUEL VAJTAUER, *Ostrov slzí (Ellis Island)*, Praha, MOPR 1928, s. 6.

<sup>11</sup> Viz MONIKA FINDORÁKOVÁ, *Emanuel Vajtauer očima Národního soudu*, s. 22–23.

<sup>12</sup> Škvoreckého eseje s hemingwayovskou tematikou vyšly souborně v rámci 14. svazku *Spisů Josefa Škvoreckého* s názvem *Podivný pán z Providence a jiné eseje* (viz kapitolu 1 této práce, pozn. 3).

Škvorecký byl okouzlen autentičností Hemingwayových dialogů, které pro něj jakožto začínajícího spisovatele byly zpočátku problematické. Přeložil také několik Hemingwayových povídek, mj. *Kočku v dešti* (*Cat in the Rain*) a *Vojákův návrat* (*Soldier's Home*). Když ale připravoval k vydání soubor Hemingwayových povídek, své překlady do něj nezařadil. Jan Zábrana ve svých denících jako důvod zmiňuje, že se Škvorecký nechtěl plést do beztak početného týmu překladatelů svazku a další povídky už sám překládat nehodlal.<sup>13</sup>

Ostatní Škvoreckého překlady zahrnují díla Raye Bradburyho (*451 stupňů Fahrenheita*, 1957), Sinclaira Lewise (*Babbitt*, 1962), Warrena Millera (*Prezident Krokodýlů*, 1963)<sup>14</sup> nebo Raymonda Chandlera (*Dáma v jezeře*, 1965). Věnoval se také překladu černošské poezie.

V rozhovoru z roku 2012 přiznal, že byl překladatelem víceméně nedobrovolným a mnohem raději se věnoval vlastní tvorbě.<sup>15</sup> Jeho náměty však byly režimu nepohodlné. V Československu odmítli vydat jeho novelu *Konec nylonového věku* (1950, první vydání 1967); jeho román *Zbabělci*, který nakonec Hlavní správa tiskového dohledu vydat povolila (1958), kritika označila za antisemitskou, urážlivou a nepravdivou knihu.<sup>16</sup> Po okupaci Československa roku 1968 a omezení tvůrčí svobody byl Škvorecký donucen emigrovat se svou ženou Zdenkou Salivarovou do Toronta, roku 1978 byli oba zbaveni československého občanství. V šedesátých letech měl Škvorecký v plánu zredigovat a vydat souborné dílo Hemingwaye, nakonec ale k vydání připravil pouze první, třetí a čtvrtý svazek (nakladatelství SNKLHU, později Odeon), z nichž u posledního již nebyl jako redaktor uveden. Ve svém nakladatelství Sixty-Eight Publishers vydávali se Salivarovou především české exilové autory a díla, která byla v Československu zakázána. Za své zásluhy o českou literaturu ve světě získal Škvorecký Řád bílého lva a několikrát byl nominován na Nobelovu cenu za literaturu.

---

<sup>13</sup> Viz JAN ZÁBRANA, *Celý život: výběr z deníků 1948–1984*, I, Praha, Torst 1992, s. 276.

<sup>14</sup> Překlad vyšel v roce 1963 a 1990 pod jménem Jana Zábrany, Josef Škvorecký se k jeho autorství přihlásil na počátku devadesátých let. Mj. Patrik Ouředník ve dvojici článků *Prezident, nebo Krokodýl? (ke sporu o autorství jednoho překladu)* a *Čisté víno* toto Škvoreckého tvrzení rozporuje (viz Kritická příloha Revolver revue 7, 1997, s. 108–119 a Kritická příloha Revolver revue 9, 1997, s. 174–181). Z vydané korespondence mezi Škvoreckým a Zábranou (viz JOSEF ŠKVORECKÝ, *Jak je ve světě člověk: dopisy Josefa Škvoreckého a Jana Zábrany*, (vyd.) ALENA a MICHAL PŘIBÁŇŮVI, Praha, Books and Cards 2010) vyplývá, že překlad byl výsledkem spolupráce obou autorů. Přesto třetí a zatím poslední vydání českého překladu Millerova románu vyšlo v nakladatelství Argo (2010) pouze pod Škvoreckého jménem.

<sup>15</sup> Viz *Josef Škvorecký*, in: *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*, (vyd.) STANISLAV RUBÁŠ, Praha, Academia 2012, s. 393–406 (s. 401).

<sup>16</sup> Viz tamtéž, s. 402–403.



Po odchodu Škvoreckého do exilu nebylo možné *A Farewell to Arms* v jeho překladu znovu vydat, a tak román znovu přeložil **Vladimír Stuchl** (1922–1990), básník, novinář a autor dětské literatury. Působil jako redaktor deníku *Práce*, odkud přešel do redakce *Lidových novin* a později se stal redaktorem a šéfredaktorem časopisu *Květy* – z této funkce byl ale za normalizace odvolán.<sup>17</sup>

Jeho překladatelská činnost se omezila pouze na několik knih. Kromě *Sbohem, armádo!* přeložil z angličtiny sbírku článků *Once There Was a War (Byla kdysi válka, 1965)* Johna Steinbecka, *Bwana Game (Můj život se lvy, 1972)* George Adamsona pod pseudonymem Jan Silvín a ze slovenštiny knihu pro děti *Jak se Mourek ženil (1971)* Jána Turana.

Mnohem více se věnoval vlastní umělecké tvorbě. Napsal celou řadu úspěšných básnických sbírek, například *Břehy (1943)*, *Doma i za mořem (196)* nebo *Vrh nožů proti živé osobě (1988)*. Radegast Parolek ve své recenzi *Vrhu nožů* charakterizoval Stuchlovu básnickou tvorbu slovy: „Stuchlova lyrika se vždy vyznačovala melodičností, zádumčivou zamyšleností a plachou náznakovostí. Je prostá a srdečná, ne však prostoduchá a naivní. Vyhýbá se všem efektům, nemiluje rétoriku a dává čtenáři dost prostoru pro domýšlení“.<sup>18</sup> Stuchl se proslavil svými knihami pro děti, např. *Celý les zpívá (1962)*, *Ostrov zmijí (1976)*, a převyprávěl americké pověsti, pohádky a mýty, např. v knihách *Dolů po Mississippi (1981)* nebo *Prérií pádí kůň (1975)*. Na poslední jmenovanou knihu vyšla roku 1975 recenze v *Komenském*, odborném časopise pro učitele základní školy. Naděžda Siegllová ji v něm komentuje slovy:

Autor ponechal pohádkám, pověstem a povídkám osobitost prostředí i postav, ale hlavním hlediskem, jemuž podřizoval jejich výběr i formální ztvárnění, byla snaha přiblížit právě našim malým a mladým čtenářům Ameriku minulého století... Velkým bohatstvím knihy je ztotožnění autora s lidovým hrdinou, s jeho světem, jeho životní moudrostí a jeho očima viděnou krásou a poezií života.<sup>19</sup>

Kniha byla přeložena do řady jazyků a v Japonsku dokonce vyšla v bilingvním vydání – v angličtině a japonštině.

Roku 1990 zamýšlela redakce časopisu *Květy* otisknout Stuchlovy verše jako pozdrav a poděkování za léta strávená v jejím vedení. Vladimír Stuchl ale toho roku podlehl dlouhé a těžké nemoci, a tak se z příspěvku stal básníkův nekrolog.

<sup>17</sup> Viz S. N., *Za Vladimírem Stuchlem*, in: *Květy* 40(16), 1990, s. 8.

<sup>18</sup> RADEGAST PAROLEK, *Poezie životní moudrosti*, in: *Literární revue* 3, 1990, s. 149–150 (s. 149).

<sup>19</sup> NADĚŽDA SIEGLOVÁ, *Vladimír Stuchl: Prérií pádí kůň [recenze]*, in: *Komenský* 101, 1976(2), s. 128.

Stuhlův překlad *A Farewell to Arms*, stejně jako Vajtauerův, vyšel pouze jednou. Zatím poslední vydání *Sbohem, armádo!* z roku 1999<sup>20</sup> se vrací ke Škvoreckého překladu, který je v současnosti považován za kanonický.

---

<sup>20</sup> Označené jako čtvrté: žádné z českých vydání románu od roku 1958 nebere při číslování Vajtauerův překlad v potaz.

#### 4. NÁZEV ROMÁNU: OD NÁRUČE K ARMÁDĚ

*I make a list of titles after I've finished the story or the book – sometimes as many as a hundred. Then I start eliminating them, sometimes all of them.*

– Ernest Hemingway v rozhovoru pro *The Paris Review*, 1958

Název představuje významnou součást literárního díla. Může podhalovat autorův záměr, odkazovat na obsah textu, jeho hlavní postavu nebo prostředí, v němž se děj odehrává. Autor při volbě názvu musí zohlednit také žánr díla a atraktivnost pro čtenářskou obec, protože právě prostřednictvím titulu se čtenář s dílem seznamuje poprvé. V případě překladu díla do jiného jazyka tedy i překladatel musí k názvu přistupovat s rozvahou. Při převodu do jiného jazyka je nutné zachovat korespondenci titulu s kontextem knihy a také zohlednit čtenářský a společenský kontext, do něhož literární dílo prostřednictvím překladu vstupuje.

Levý rozlišuje dva typy knižních názvů. Zaprvé je to název popisný, čistě sdělovací, který udává téma knihy například tím, že jmenuje hlavní osobu a literární žánr (např. *The Tragical History of Doctor Faustus* alžbětinského dramatika Christophera Marlowa, česky *Tragická historie o doktoru Faustovi*). Tento typ je historicky starší, ačkoliv jej najdeme i v moderní literatuře. Estetická funkce zde ustupuje funkci sdělovací (dříve totiž názvy mohly zastávat úlohu obsahu díla) a podle toho se také přistupuje k jejich překladu. Druhý typ je název symbolizující, zkratkový, který udává téma nebo atmosféru díla. Vývoj tohoto typu souvisí s rozvojem kapitalismu, kdy se literatura stává zbožím a název reklamou.<sup>1</sup>

U druhého typu názvu se podle Levého uplatňují dva principy: 1) Název musí mít zapamatovatelnou formu. Bývá krátký a koncizní, u víceslovných názvů také souměrný, což umožňuje významový kontrast (např. Dostojevského *Преступление и наказание*, česky jako *Zločin a trest*, Tolstého *Война и миръ*, česky jako *Vojna a mír*, nebo Stendhalův *Le Rouge et le Noir*, česky jako *Červený a černý*). 2) Po obsahové stránce zároveň vyvstává požadavek výraznosti a jedinečnosti symbolizujícího obrazu. Takové názvy se někdy pohybují až na samé hranici mezi uměním a kýčem (např. Proustův román

---

<sup>1</sup> Viz JIŘÍ LEVÝ, *Umění překladu*, Praha, Apostrof 2012<sup>4</sup>, s. 140–145.

*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, česky jako *Ve stínu kvetoucích dívek*). Z tohoto pohledu jsou zvláště výrazné tituly hororů.<sup>2</sup>

Podobnou typologii nabízí i Newmark. Názvy děl dělí na „descriptive titles“ (deskriptivní názvy), které popisují námět knihy, a „allusive titles“ (aluzivní názvy), které na námět knihy odkazují v přeneseném významu. V rámci beletrie by podle Newmarka měl být deskriptivní název v překladu zachován, (např. Flaubertův román *Madame Bovary* nelze přeložit jinak než *Paní Bovaryová*) a stejně tak aluzivní název by měl být přeložen buďto doslovně, nebo za použití vhodných jazykových prostředků cílového jazyka tak, aby se zachoval jeho zamýšlený význam.<sup>3</sup> Výsledný překlad názvu by tedy měl být „attractive, allusive, suggestive, even if it is a proper name, and should usually bear some relation to the original. If only for identification“.<sup>4</sup> U neliterárních textů Newmark naopak preferuje náhradu aluzivních názvu názvy deskriptivními, zvláště pokud je název idiomaticky nebo kulturně zatížený.

V tvorbě amerických autorů dvacátých a třicátých let minulého století se začínají objevovat známky sofistikovanějšího přístupu k výběru názvů literárních děl, například *The Grapes of Wrath* (inspirace v patriotické písni z americké občanské války „The Battle Hymn of the Republic“), *All the King's Men* (inspirace v dětské říkance o Humpty Dumptym) nebo *The Sound and the Fury* (inspirace v *Macbethovi*). Tato schopnost uvážlivého výběru bývá přiznávána zejména T. S. Eliotovi, Williamu Faulknerovi, Ezru Poundovi, Francisu Scottu Fitzgeraldovi a v neposlední řadě Ernestu Hemingwayovi.<sup>5</sup>

Hemingwayovy názvy spadají do dvou, v některých případech překrývajících se kategorií: 1) názvy odkazující na topografické nebo klimatologické skutečnosti (např. *Big Two-Hearted River* nebo *The Snows of Kilimanjaro*) a 2) názvy náboženské nebo literárně odkazné (např. *Now I lay Me* nebo *Fathers and Sons*). Na tuto skutečnost odkazuje také Škvorecký ve své poznámce k prvnímu vydání překladu *A Farewell to Arms*. Pečlivý přístup k volbě názvů jeho děl je patrný již od počátků Hemingwayovy spisovatelské dráhy. Název druhého spisovatelova románu *The Sun Also Rises* je citátem z biblické knihy Kazatel – ačkoliv v Británii román vyšel pod svým pracovním názvem *Fiesta*. Název románu *For Whom the Bell Tolls* je citátem z textu alžbětinského básníka Johna Donna a

---

<sup>2</sup> Viz tamtéž.

<sup>3</sup> Viz PETER NEWMARK, *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall 1988, s. 56–57.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>5</sup> Viz BERNARD STANLEY OLDSEY, *The Writing of A Farewell to Arms*, s. 12.

*Across the River and Into the Trees* jsou podle tradice poslední slova umírajícího generála z americké občanské války Stonewalla Jacksona.<sup>6</sup>

Seznam alternativních titulů pro *A Farewell to Arms* má třicet tři položky, které téměř výlučně spadají do druhé zmíněné kategorie Hemingwayových titulů.<sup>7</sup> Při jejich výběru se Hemingway poměrně značně inspiroval jednak texty z antologie anglické poezie *The Oxford Book of English Verse*, odkud také pochází jeho konečná volba *A Farewell to Arms*, jednak díly Johna Bunyana a Gustava Flauberta. Jedna z alternativ, *A Separate Peace*, dokonce odkazuje na jeho vlastní předchozí dílo – sbírku povídek *In Our Time* (fráze se objevuje v „šesté kapitole“, uvozující povídku *A Very Short Story*). Některé z názvů Hemingway zamítl rovnou, jiné si podtrhal a tři z nich používal jako pracovní názvy během psaní románu: *The World's Room*, *Nights and Forever* a *In Another Country* (tedy název, pod kterým již dříve publikoval povídku ve sbírce *Men Without Women*).<sup>8</sup> Ačkoliv pro román nakonec Hemingway zvolil název jiný, v Německu kniha (pravděpodobně s autorovým souhlasem) vyšla a dodnes vychází pod posledním ze jmenovaných pracovních titulů *In einem anderen Land*.

Fráze „a farewell to arms“ je kombinací dvou citátů z básní alžbětinského básníka a dramatika George Peela (1556–1596). První pochází z poémy *A Farewell*, která obsahuje verš „Adieu. To arms, to arms, to glorious arms!“ (Adieu, armádo, armádo, skvělá armádo). Jedná se o patriotickou báseň, kterou Peele věnoval veliteli anglického loďstva Siru Francisu Drakeovi po porážce španělské Armády roku 1588. Jak však upozorňuje Škvorecký, tón Peelova textu kontrastuje s obsahem Hemingwayova románu, díky čemuž na čtenáře, který báseň zná, působí titul Hemingwayova díla ironicky.<sup>9</sup> Druhý citát je názvem Peelovy básně *A Farewell to Arms (To Queen Elizabeth)*, která roku 1590 beze jména, pouhopouze pod označením „A Sonet“ (i když se, striktně vzato, o sonet nejedná, neboť má osmnáct veršů).<sup>10</sup> Tato báseň byla připojena ke skladbě *Polyhymnia*, která upomíná na turnaj pořádaný u příležitosti narozenin královny Alžběty a pojednává o odchodu Sira Henryho Lea, královnina oblíbence, ze služby. Je možné, že osoba Henryho

---

<sup>6</sup> Viz JOSEF ŠKVORECKÝ, *Vysvětlivky*, in: ERNEST HEMINGWAY, *Sbohem, armádo!*, přel. JOSEF ŠKVORECKÝ, Praha, SNKLHU 1958, s. 297.

<sup>7</sup> Pro seznam všech názvů viz ERNEST HEMINGWAY, *A Farewell to Arms: The Special Edition*, s. 323–324.

<sup>8</sup> Jedná se o zkrácenou formu další zvažované alternativy *In Another Country and Besides*. Citát pochází ze hry *The Jew of Malta* Christophera Marlowa.

<sup>9</sup> Viz JOSEF ŠKVORECKÝ, *Vysvětlivky*, s. 297.

<sup>10</sup> GEORGE PEELE, *Polyhymnia*, London, Richard Ihones 1590, sig. B4<sup>v</sup>.

Lee byla dokonce určitým předobrazem poručíka Henryho (v originále „Lieutenant Henry“).

V kontextu románu má slovo „arms“ z názvu hned dvojí význam: hlavní hrdina se loučí s válkou („arms“ ve významu „zbraně“) a zároveň je nucen se rozloučit i se svou láskou Catherine („arms“ ve smyslu „náruč“). Tato víceznačnost je ovšem při překladu problematická. České lexikum, stejně jako řady jiných jazyků, nenabízí úplný funkční ekvivalent. Rozhodně se tedy nejedná o „sémanticky a kontextově neproblematický překlad názvu“, jak v souvislosti s *A Farewell to Arms* neprávem hovoří studie Hany Kriakové.<sup>11</sup>

Na počátku třicátých let se Vajtauer rozhodl pro částečný ekvivalent a *A Farewell to Arms* přeložil jako *Sbohem, armádo!* Oba možné významy originálu se v češtině nepodařilo zachovat, ovšem na druhou stranu překladatel dosáhl větší údernosti titulu tím, že jej převedl do apostrofy, již umocnil závěrečným vykřičníkem. Stejnou strategii zvolil i slovenský překladatel Pavol Orth, který dílo roku 1948 přeložil jako *Sbohom, armáda!*<sup>12</sup> Oba pozdější překladatelé do češtiny, Škvorecký i Stuchl, Vajtauerův název zachovali. Mezi Vajtauerovým a Škvoreckého překladem je téměř třicetiletý odstup a za tu dobu už se překlad dostal do podvědomí čtenářů a vytvořil si tak svou překladovou tradici. Když tedy román o dalších téměř dvacet let později překládal Stuchl, volba názvu pro něj byla v podstatě předem daná. S novým překladem by mohli Škvorecký i Stuchl riskovat nevoli a dezorientaci čtenářů a v důsledku tak dílu uškodit. Jako případ takového nešťastného postupu uvádí Levý Thackerayho *Vanity Fair*, který je v češtině znám jako *Trh marnosti, Tržiště života i Jarmark marnosti*, ačkoliv se (podle Levého) žádný z těchto názvů definitivně nevžil.<sup>13</sup>

Až na výjimky – např. holandštinu, ve které román *A Farewell to Arms* vyšel nejprve roku 1947 pod názvem *De laatste etappe* (volně přeloženo jako *Poslední etapa*) a poté roku 1958 pod názvem *Afscheid van de wapenen* (volně přeloženo jako *Sbohem armádě*)<sup>14</sup> – jsou i ostatní jazyky, do kterých bylo dílo přeloženo, v překladu jeho názvu konzistentní. Sémantická víceznačnost bohužel nebyla zachována v žádném z nich.

---

<sup>11</sup> Viz HANA KRIAKOVÁ, *Poetika překladů titulů anglicky psaných románů do češtiny a slovenštiny*, in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (D, Řada literárněvědná) 37, 1988, s. 103–107 (s. 104).

<sup>12</sup> Viz AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 199.

<sup>13</sup> Viz JIŘÍ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 143.

<sup>14</sup> Viz AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 178–179.

## 5. AUTORSKÝ STYL ROMÁNU A JEHO PŘEKLAD DO ČEŠTINY

*Any part you make will represent the whole if it's made truly.*

– Ernest Hemingway

V následující kapitole se budeme zabývat rozбором konkrétních prvků Hemingwayova autorského stylu v *A Farewell to Arms* (dále jen *AFTA*) a konfrontovat je s trojicí českých překladů románu. Jednotlivé rysy autorova stylu budeme analyzovat v následujícím pořadí: understatement, syntax, expresivita na lexikální úrovni, přítomnost cizojazyčných prvků v textu a výstavba dialogů v románu (jak na úrovni syntaktické, tak lexikální). V rámci těchto podkapitol představíme reprezentativní příklady jednotlivých jevů tak, aby na omezeném prostoru této kvalifikační práce byly co možná největší měrou zastoupeny a zhodnoceny obecné rysy a tendence jak anglického originálu, tak jednotlivých překladů.

Originál bude citován podle prvního knižního vydání z roku 1929 vydavatelství Charles Scribner's Sons, které se stalo základem pro většinu následných vydání románu. Vajtauerův a Stuchlův překlad jsou citovány z jediného vydání obou překladů z roku 1931, respektive 1974. V případě Škvoreckého jsme konzultovali všechna tři existující vydání, druhé a třetí vydání jsou nicméně pouze přetiskem prvního s drobnými redakčními zásahy. Škvoreckého překlad tedy citujeme podle prvního vydání z roku 1958.

### 5.1 Understatement jako stylový prostředek

*Prose is architecture, not interior decoration, and the Baroque is over.*

– Ernest Hemingway

Jedním ze základních pilířů Hemingwayova stylu byla již od počátku jeho umělecké kariéry tzv. metoda understatementu (nedořečenosti, či, jak ho definuje Levý, užití zdrženlivých oslabených výrazů).<sup>1</sup> Svého vrcholu dosáhla právě v *AFTA* a dobová kritika na ni hojně upozorňovala. Clifton Fadiman se ve své recenzi vyjádřil slovy:

„Understatement is not so much a method with him [Hemingway] as an instinctive habit of

---

<sup>1</sup> Viz JIŘÍ LEVÝ, *Umění překlada*, s. 110.

mind“.<sup>2</sup> Taktéž Mark Schorer nazval roku 1941 Hemingwayovu práci s understatementem jako „habit of understatement“.<sup>3</sup> Christopher Dick ovšem považuje označení užití tohoto stylotvorného rysu za pouhé „habit“ za degradaci autorova uměleckého záměru – podle něj je Hemingwayův understatement zcela úmyslný a pro *AFTA* důležitý hned ze dvou důvodů: zaprvé způsob, jakým je román napsán, je reakcí na příliš zdobný a přikrášlený jazyk devatenáctého století, a za druhé, understatement jako nástroj vyprávění Frederica Henryho zásadním způsobem vystihuje osobní trauma jeho postavy a poukazuje na jeho psychické rozpoložení poté, co se příběh odehrál – tedy rozpoložení, v němž je celý příběh vyprávěn.<sup>4</sup> Ve své dizertační práci se Dick dále věnuje problematice interpretace understatementu, v jehož kontextu hodnotí německý překlad *AFTA*.<sup>5</sup>

Řada kritiků Hemingwayův understatement označuje za „art of omission“ nebo o něm hovoří v souvislosti s autorovou slavnou metodou ledovce (viz úvod k této práci). Kenneth Burke považuje za vrchol Hemingwayova understatementu a metody ledovce samotný závěr *AFTA*:

But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-by to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain. (355)

„No weeping here,“ komentuje závěrečné věty románu Burke, „rather stark understatement“.<sup>6</sup>

Význam autorových stylistických rozhodnutí vychází najevo, zejména hodnotíme-li je v překladu. Podle Levého je understatement obecně pro angličtinu typický a do češtiny se zpravidla převádí plnými a silnějšími výrazy.<sup>7</sup> Nicméně Hemingway tento obecný jazykový atribut povýšil na literární styl a jako takový by měl být překladateli respektován. Přesto, ačkoliv se převod jazykově strohého textu může jevit jako jednoduchý úkol, může v praxi nastat konfrontace autorova stylu se stylem překladatele a v rámci překladu může vědomě (i ne zcela záměrně) docházet k explicitaci, specifikaci, intenzifikaci, explikativnosti, přidávání informací a rozšiřování či přikrášlování původního textu (viz níže).

---

<sup>2</sup> CLIFTON P FADIMAN, *A Fine American Novel*, in: *The Nation* 129, 1929, s. 497–498 (s. 497).

<sup>3</sup> MARK SCHORER, *Kenyon Review*, in: *The Critical Heritag*, (ed.) JEFFREY MEYERS, s. 339.

<sup>4</sup> Viz CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 210.

<sup>5</sup> Viz kapitulu *Transforming Frederic Henry's Narrative: In einem andern Land and Translational Embellishment*, tamtéž, s. 172–215.

<sup>6</sup> Cit. v BERNARD STANLEY OLDSEY, *The Writing of A Farewell to Arms*, s. 80.

<sup>7</sup> Viz JIŘÍ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 110.



Na lexikální úrovni originálu se understatement projevuje základní a značně omezenou slovní zásobou, kratšími, často jednoslabičnými slovy, jejichž umístění v textu je však pečlivé a maximálně podtrhuje jejich potenciál. „Hemingway’s words strike you, each one, as if they were pebbles fetched fresh from a brook. They live and shine each in its place,“ vyjádřil se v úplně první předmluvě k dílu roku 1932 Ford Madox Ford.<sup>8</sup> Milton Azevedo ve své studii o překladu *AFTA* do románských jazyků shrnuje Hemingwayovu dikci slovy: „Hemingway preferred concrete and specific nouns to abstract and generic ones“.<sup>9</sup> Dick ovšem upozorňuje také na časté užití obecného a vágního jazyka. Taktéž Grebstein vyzdvihuje Hemingwayův sklon „to refer obliquely to the subject under discussion rather than to name it outright“.<sup>10</sup> Nedůsledný překladatel se v těchto případech může uchýlit ke specifikaci, explicitaci až explikativnosti, kdy specifikací rozumíme sémantický rozdíl mezi lexikální jednotkou originálu a jejím překladovým protějškem, který obsahuje nějakou významovou složku navíc, zatímco explicitací chápeme výslovné vyjádření informací, které lze vyrozumět jen z kontextu, a explikativností rozumíme přidání vysvětlujících informací.<sup>11</sup>

Jako příklad těchto vysvětlujících postupů, jež v souvislosti s německým překladem zmiňuje i Dick,<sup>12</sup> můžeme uvést převod anglického termínu „field hospital“, který se v románu vyskytuje opakovaně:

O: „**field hospital**“ (67)

V: „**polní nemocnice**“ (59)

Š: „**polním lazaretu**“ (58)

S: „**polním lazaretu**“ (59)

Jak uvádí *Příruční slovník jazyka českého*, již ve třicátých letech minulého století bylo slovo „lazaret“ v češtině chápáno v podstatě pouze jako označení polní nemocnice, zatímco jeho užití pro jakýkoliv jiný druh zdravotnického zařízení bylo považováno za archaismus. Stejnou informaci nalezneme rovněž ve *Slovníku spisovného jazyka českého* z počátku let šedesátých. Moderní výkladové slovníky z posledních desetiletí, jako

---

<sup>8</sup> FORD MADOX FORD, *Introduction to A Farewell to Arms*, in: *The Critical Heritage*, (ed.) JEFFREY MEYERS, s. 156.

<sup>9</sup> MILTON AZEVEDO, *A Farewell to Arms in Three Romance Languages*, s. 26.

<sup>10</sup> SHELDON NORMAN GREBSTEIN, *Hemingway’s Craft*, s. 96.

<sup>11</sup> DAGMAR KNITTOVÁ – BRONISLAVA GRÝGOVÁ – JITKA ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, Olomouc, Univerzita Palackého 2010, s. 47–48.

<sup>12</sup> CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 179.

například nejnovější vydání *Slovníku spisovné češtiny*, Rejzkův *Český etymologický slovník* či *Nový akademický slovník cizích slov*, již jiný výklad než vojenská či polní nemocnice neznají. U Škvoreckého a Stuchla tedy (stejně jako u německé překladatelky Annemarie Horschitz – „Feldlazarett“ [61]) dochází ke specifikaci a vyzvednutí implicitní informace. Přívlastek „polní“ se navíc může z hlediska výše uvedeného výkladu slova „lazaret“ jevit jako redundantní. Opačnou strategii naproti tomu zvolil francouzský překladatel, který „field hospital“ zredukoval a generalizoval na pouhé „l’hôpital“ (65). Vajtauerův věrný převod termínu je tedy ze všech českých překladů pravděpodobně nejadekvátnejším.

Na rozdíl od podstatných jmen je přídavných jmen a příslovcí v Hemingwayově díle podstatně méně než v běžném diskurzu. Typická je vysoká frekvence výskytu standardních „small“/„big“ a „good“/„bad“ v kombinaci s obecným intenzifikátorem „very“. Nejčastější odchylky od tohoto stylu se objevují ve Stuchlově překladu (např. „very hot“ [67]/„pořádný pařák“ [59], „very fast“ [4]/„náramně hbitě“ [8] nebo „very badly“ [4]/„tuze nepříznivě“ [8]). V následujícím případě se Stuchl dokonce uchyluje k substituci přirovnáním:

O: „looking **quite small**“ (47)

V: „**docela nepatrně**“ (43)

Š: „**maličké**“ (42)

S: „jako **dětské hračky**“ (42)

Dick obdobná překladatelská řešení ve své studii nazývá „embellishment“, tedy přikrašlování. Ve Vajtauerově překladu dochází ve zmiňovaném příkladu k menšímu posunu ve významu, protože „nepatrný“ není zcela ekvivalentní k „small“ a navíc evokuje bezvýznamnost. Ze tří řešení se původní výpovědi, co do významu i formy, nejvíce přiblížil Škvorecký.

Stuchl se také příležitostně uchyluje k intenzifikaci původního sdělení, v následujícím případě opakováním a stupňováním výpovědi:

O: **very close now** (242)

V: **velmi blízko** (194)

Š: **docela blízko** (200)

S: **blízko, docela blizoučko** (197)

Hodnotící přídavná jména se v rámci understatementu omezují na pouhé „fine“, „lovely“, „good“ a „nice“ při popisu scén či postav (např. „The town was very nice and our house was very fine“ [5]). Hemingwayův záměr je zde spíše vyvolat dojem či emoci než vizuální představu – „he is an impressionist if not an abstractionist,“ usuzuje Harry Levin.<sup>13</sup>

Výzvou pro překladatele je také oblast sloves, kde Hemingway staví především na základním „to be“. Nejvýrazněji je understatement ve volbě sloves viditelný na Fredericově dramatickém útěku od vojenské policie (kapitola 31), kde se Hemingway navzdory akčnímu ději vyhýbá použití „attention-grabbing diction“ (např. „went in [the water]“ namísto „dived“ nebo „fell“).<sup>14</sup> Právě tento úsek proto může překladatele svádět k úpravám textu směrem k větší „literárnosti“ či bohatosti. Stuchlův „embellishment“ je zde jasně patrný:

O: „Then I **crawled out, pushed on through** the willows and onto the bank.“ (243)

V: „Pak jsem **vylezl, prodral jsem se** vrbami a **dostal se** na břeh.“ (194)

Š: „Potom jsem se **vyškrábal** ven, **prodral jsem se** vrbami na břeh.“ (201)

S: „Potom jsem se **vyhrabal** z vody, **po čtyřech jsem se prosoukal** vrbičkami a **složil jsem se** na břeh.“ (198)

Škvorecký jako jediný z překladatelů zachovává počet sloves i výpovědní strohost.

Vajtauer a Stuchl oproti originálu text rozšířili o dodatečné sloveso („dostal se“/„složil jsem se“), ačkoliv Vajtauerovo řešení se více blíží autorově stylu. Stuchl se navíc uchyluje k explicitaci („vyhrabal z vody“), explikativnosti („po čtyřech jsem se prosoukal“) a přidává deminutivum („vrbičkami“). Výsledný dojem věty v jeho podání zcela postrádá Hemingwayovo strohé konstatování.

Na syntaktické úrovni se understatement vyznačuje častým užitím pasiva a existenční konstrukce (viz kapitolu 5.2), které podle Dicka lingvisticky posilují naturalistický determinismus, který v románu panuje.<sup>15</sup> Millicent Bell zdůrazňuje funkci existenčních konstrukcí v rámci románu, které „suppress not only the sense of agency but the evaluating presence of the observer“:<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> HARRY LEVIN, *Observations on the Style of Ernest Hemingway*, in: *Context of Criticism*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1957, s. 140–167 (s. 156).

<sup>14</sup> CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 185.

<sup>15</sup> Viz tamtéž, s. 194.

<sup>16</sup> Cit. tamtéž, s. 186.

O: „**There was great laughter from everybody.**“ (42)

V: „**Všichni se dali do velikého smíchu.**“ (39)

Š: „**Všichni se rozesmáli na celé kolo.**“ (38)

S: „**Bohapustě jsme se rozřehtali.**“ (39)

Ačkoliv zde u všech překladů dochází k posunu od pasiva k aktivu, Vajtauerův a Škvoreckého překlad zachovávají prostřednictvím třetí osoby plurálu nezúčastněnost vypravěče vyjádřenou v originálu. Stuchlův překlad naproti tomu užitím první osoby vypravěče aktivně zapojil. Navíc v jeho překladu došlo opět k příkrášlení a intenzifikaci původního sdělení (*Bohapustě jsme se rozřehtali*).

Understatement u Hemingwaye zasahuje rovněž do interpunkce, kdy emocionalita a stupňující se intenzita promluvy jsou jen zřídka vyjádřeny vykřičníky. S touto oblastí opět výrazně manipuluje Stuchl (např. „Don't be sacrilegious.“ [304], ve Stuchlově překladu jako „Ještě se rouhej!“ [247], „It's good.“ [69]/„Fajnový pití!“ [61], „Open the bottle. Bring a glass.“ [69]/„Tak to otevři! Přines sklenice!“ [61]). Převodem převážně oznamovacích a pasivních vět na věty tázací, rozkazovací a zvolací však dochází k zásadním změnám v postoji mluvčího ke sdělované skutečnosti a tím i (v extrémním případě) ke změně charakteru dané postavy.

Understatement je jednak Hemingwayovou záměrnou reakcí na přehnané příkrášlování a senzacechtivost předchozí literární tradice a zároveň se jím Frederic ve svém vyprávění jazykově distancuje od války a dění kolem sebe.<sup>17</sup> Z uvedených příkladů však vyplývá, že je tento podstatný rys Hemingwayova stylu zohledněn a zachován pouze u Vajtauera a Škvoreckého. Stuchlův překlad naopak nejen nerespektuje autorův styl, ale dokonce jej i výrazně potlačuje a přetváří. Zdrojový text byl pro Stuchlovu básnickou povahu zřejmě příliš fádni, svůj překlad tudíž poměrně často obohacoval o umělecké jazykové prostředky, které se v původním textu nevyskytují prakticky vůbec (např. obraty typu „the country [was] wet... with the autumn“ [4]/„podzim oblékl“ [7]/ „stirred by the breeze“ [3]/„kolébané větříkem“ [7] atd.). V rámci autorova understatementu můžeme proto Stuchlův překlad v celé řadě případů hodnotit jako zcela neadekvátní.

---

<sup>17</sup> Viz tamtéž, s. 208.

## 5.2 Syntaktická rovina textu

*My aim is to put down on paper what I see and what I feel in the best and simplest way.*

– Ernest Hemingway

Podle Knittlové může mít rozdílné využití syntaktických prostředků v angličtině a češtině významný vliv na vyznění cílového textu oproti jeho předloze. Tato skutečnost souvisí s odlišným uchopením mimojazykové reality obou jazyků. „[A]ngličtina ji vyjadřuje kondenzovaněji, hutněji,“ zdůrazňuje Knittlová, „často sahá k implikacím nejen v oblasti lexikální, ale i v množství informací vyzvednutých na povrch, pokud jde o případy vztahů, koherence, a tudíž i koheze“.<sup>18</sup> Překladatel se tedy musí rozhodnout, do jaké míry text upraví a přiblíží cílovému čtenáři, aniž by tím zásadním způsobem narušil autorův styl.

Knittlová dále uvádí, že relativně pevnější pořádek slov v angličtině oproti relativně volnějšímu slovosledu v češtině souvisí do značné míry s aktuálním členěním větným, neboli funkční větnou perspektivou.<sup>19</sup> Ta určuje uspořádání větných členů z hlediska lingvistického, situačního a kulturního kontextu, které může mít vliv na vyznění nejen věty, ale také nadvětných celků nebo celého díla. Při překladu je třeba mít tyto rozdíly na paměti a nenechat se v některých situacích svést slovosledem originálu. Práci českých překladatelů *AFTA* s funkční větnou perspektivou se blíže zabývá studie Michaely Martinkové.<sup>20</sup>

Hemingwayova skladba je již na první pohled základní, jednoduchá a neformální. Převládají věty krátké (v průměru 12 slov), jednoduché oznamovací nebo souvětí souřadná sestávající z hlavních vět spojených nejčastěji spojkou „and“, příležitostně „then“ nebo „so“ (např. „At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera“ [4]). Elizabeth Wellsová tuto Hemingwayovu zálibu v parataxi přirovnává k dětskému způsobu vyjadřování, kdy dítě ještě nerozumí souřadnosti a podřadnosti mezi větami a své myšlenky prezentuje nahodile. Zdůrazňuje ovšem, že u Hemingwaye se nejedná o neschopnost rozpoznání gramatických a významových vztahů mezi

---

<sup>18</sup> DAGMAR KNITTLOVÁ a kol., *Překlad a překládání*, s. 123.

<sup>19</sup> Viz tamtéž, s. 125.

<sup>20</sup> Viz úvod této práce, pozn. 13.

syntaktickými prvky, nýbrž o záměrnou volbu.<sup>21</sup> Hemingway zachovává přímou linii toku myšlenek, ignoruje jakékoliv odbočky a vyhýbá se komplikacím ve výstavbě textu. Souvětí podřadná se tedy, zejména v jeho rané tvorbě, objevují jen zřídka a dynamický efekt z vrstvení krátkých vět je mnohdy umocněn chybějící interpunkcí. Nekomplikovanost Hemingwayovy syntaxe má mnohdy za následek nejednoznačnost, se kterou se musí překladatel vypořádat:

- O: „There were hard bulges under the canvas **that tightened in the rain.**“ (246)  
V: „Pod plachtou bylo vidět tvrdé boule, **které se stávaly v dešti výraznějšími.**“ (196)  
Š: „Pod plachtou, **která se v dešti napínala,** se rýsovaly tvrdé vypukliny.“ (203)  
S: „... vsunul [jsem] ruku **pod deštěm napjatou plachtu.** Nahmatal jsem cosi, co bylo tvrdé, vyduté.“ (200–201)

Vajtauer nesprávně pochopil, jaký větný člen hlavní věty přívlastková rozvíjí. Škvorecký chybu napravil a – s přihlédnutím k rozdílu mezi českou a anglickou syntaxí – se věrně drží originálu i co do formy. Stuchl sice správně pochopil originál, ale rozhodl se sdělení rozdělit do dvou vět, z nichž druhá je sama o sobě podřadným souvětím, čímž se dostal do jistého konfliktu s jedním ze základních rysů Hemingwayova stylu (viz výše).

Na dalším příkladu je vidět, že i Hemingwayovy krátké a zdánlivě jednoznačné věty mohou být zavádějící a je třeba jim věnovat náležitou pozornost:

- O: „**It was dusk when the priest came.**“ (73)  
V: „**Bylo šero, když přišel kněz.**“ (63)  
Š: „**Kněz přišel za soumraku.**“ (63)  
S: „**Když přišel kněz, už se stmívalo.**“ (64)

U Vajtauera dochází k přejímání anglického slovosledu a nerespektování české funkční větné perspektivy. „Kněz“ je zde kontextově zatížený větný člen, není tedy rematický a nepatří na konec věty. Škvoreckého a Stuchlův překlady správně umístily „kněze“ do první části věty a lépe rozložily téma a réma výpovědi. Za pozornost stojí, že Škvorecký jako jediný nahradil vedlejší větu časovou příslovečným určením. Ačkoliv je sdělení v originále

---

<sup>21</sup> Viz ELIZABETH J WELLS, *A Statistical Analysis of the Prose Style of Ernest Hemingway: “Big Two-Hearted River”*, in: *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, (ed.) JACKSON J. BENSON, Durham (North Carolina), Duke University Press 1975, s. 129–135 (s. 131).

vyjádřeno souvětím, jeho frugálnosti a strohosti odpovídá paradoxně Škvoreckého řešení lépe než Stuchlovo, který tentokrát zůstal syntaxi výchozího textu věrný.

Jak jsme již naznačili v předchozí kapitole, Hemingway pracuje více než většina ostatních autorů s pasivem, jímž podtrhuje atmosféru jednotvárnosti a bezmoci, jako je tomu v případě poprav podezřelých osob při hromadném ústupu po bitvě u Caporetta: „He was not allowed to make an explanation“ (240). Typické pro styl románu je rovněž užití existenční konstrukce „there was“ nebo „there were“ (viz příklad „There was great laughter from everybody“ výše), nejčastěji na začátcích vět. Jen v první kapitole dila se tato konstrukce objevuje hned desetkrát. V souvislosti s tímto jevem poměrně často dochází k imobilizaci sloves, která jsou převedena do gerundia:

O: „**There was fighting** in the mountains...“ (3)

V: „**V horách se bojovalo**...“ (9)

Š: „**V horách se bojovalo**...“ (7)

S: „**V horách se bojovalo**...“ (7)

Vzhledem k rozdílné povaze zdrojového a cílového jazyka by v češtině imobilizace slovesa („bojovalo“ → „bojování“) působila uměle a nepřírozně, všechny překlady však správně zachovaly trpný rod.

Na syntaktické rovině se odráží také narativní perspektiva díla. Následující pasáž je vystavěna tak, aby čtenář vnímal očima vypravěče události přesně tak, jak probíhá jejich sled. Ačkoliv se to může jevit jako triviální záležitost, způsob, jakým uspořádání větných členů formuje perspektivu vyprávění, je pro Hemingwayovu prózu zásadní:

O: „I saw the **doors of the elevator closed**, and the **grille shut** and the **fourth-floor button pushed by the porter**.“ (87)

V: „Viděl jsem **zavřené dveře zdviže, zataženou mříž a knoflík čtvrtého poschodí, stisknutý portýrem**.“ (73-74)

Š: „Díval jsem se, **jak zavírají dveře výtahu, zatahují ochrannou mřížku a jak vrátný mačká knoflík do čtvrtého poschodí**.“ (75)

S: „**Přibouchli dvířka výtahu, zatáhli ochrannou mříž a vrátný stiskl knoflík do čtvrtého poschodí**.“ (74)

Vajtauer deverbalizací narušil posloupnost jednotlivých událostí a jeho řešení ve výsledku působí násilně a nepřírozně. Vajtauerův text není akčním sledem událostí, ale téměř statickou scénou. Stuchlův překlad rovněž není ideální, protože z pasáže odstranil vypravěče („I saw...“), čímž narušil narativní perspektivu výpovědi. Jedině Škvorecký správně zachoval jak dynamiku situace, tak přítomnost vypravěče, jehož pohled podtrhuje subjektivitu sdělení.

Pravděpodobně nejvýznamnější a nejmarkantnější syntaktickou strategií autora je časté opakování klíčových slov, frází, větných částí nebo celých vět pro zdůraznění nebo posun ve významu. Například „I did not think. I could not think“ (353). Tímto způsobem je na syntaktické úrovni rovněž promítnuta časová prodleva mezi vyprávěním a dobou, kdy se příběh odehrál. Kupříkladu Fredericovy úvahy o tom, proč na doporučení kněze nenavštívil Abruzzi: „He had always known what I did not know and what, when I learned it, I was always able to forget. *But I did not know that then, although I learned it later*“ (14).

V některých případech může mít opakování slov a větných konstrukcí emocionální či sexuální náboj – například ve třetí kapitole, kde Frederic vzpomíná na noci strávené s prostitutkami: „sure that this was all and all and all“ (13), nebo Fredericův vnitřní monolog ke konci díla, kde prosí boha, aby Catherine přežila: „Don't let her die. Oh God, please don't let her die. I'll do anything for you if you won't let her die. Please, please, please, dear God, don't let her die...“ (353).

Opakováním klíčového slova se autor v řadě případů záměrně vyhýbá podřadným vedlejším větám a zároveň podtrhuje význam slova samotného, protože je pro atmosféru situace podstatné:

O: „Now in the fall the **trees** were all **bare** and the roads were muddy... The mulberry **trees** were **bare** and the fields were brown. There were wet dead leaves on the road from the rows of **bare trees** and men were working on the road, tamping stone in the ruts from piles of crushed stone along the side of the road between the **trees**.“ (173)

V: „Tehdy na podzim **stromy** byly vesměs **holé** a cesty blátivé... Morušové **stromy** byly **holé** a pole hnědá. Na silnici bylo napadáno vlhké žluté listí pod řadami **holých stromů** a na silnici pracovali lidé zavážejíce vytlučené koleje šterkem, nasypaným na hromádky po stranách cesty mezi **stromy**.“ (140)



Š: „Teď na podzim byly **stromy holé** a cesty plné bláta... Moruše byly **holé** a pole hnědá. Na silnici leželo mokré uvadlé listí ze **stromořadí holých stromů** a pracovali tam muži, kteří zaváželi rozježděnou vozovku štěrkem z hromádek u silnice mezi **stromy**.“ (145)

S: „**Stromy** teď na podzim byly **holé** a cesty rozblácené... Morušovníky byly **oholené** a kolem nás se táhla hnědá pole. Na silnici pod **odlistěnou stromovou** alejí se povalovalo spadané listí, chlapi opravovali vozovku, z hromad navršených u příkopu mezi **stromy** rozváželi štěrk a vycpávali jím díry.“ (142)

Originálu se nejvíce vzdaluje Stuchl variováním opakujících se výrazů („holý“, „oholený“, „odlistěný“). Přestože v českém textu je, na rozdíl od angličtiny, nadměrné opakování slov obecně považováno za nežádoucí, v tomto případě se jedná o opakování stylisticky významné, a proto dochází k variaci na úkor autorova stylu.

Hemingwayův specifický styl na větné úrovni ve většině případů nejlépe zachovává Škvorecký, zatímco Stuchlův překlad je věcně správný, ale méně respektuje stylová specifika originálu. Z uvedených příkladů vyplývá, že Vajtauer má tendenci příliš kopírovat anglický slovosled a větné uspořádání, třebaže v českém jazyce převládá jiný úzus. S autorovým stylem se tedy shodne spíše náhodou než v důsledku promyšlené překladatelské strategie.

### 5.3 Autor vs. censor: jazyková expresivita románu

*All our words from loose using have lost their edge.*

– Ernest Hemingway

Rok 1929 překonal všechna poválečná léta v množství válečné beletrie. Její autoři ovšem do jednoho narazili na dobová omezení v oblasti obscénního jazyka, v Anglii zakotvených v Zákonu proti šíření pohoršlivého materiálu (Obscene Publication Act) a v Americe v takzvaném Comstock Law (plným jménem Act of the Suppression of Trade in, and Circulation of, Obscene Literature and Articles of Immoral Use). Sřet raně modernistických spisovatelů s cenzory, chránícími morální zásady a hodnoty společnosti,

se významněji projevoval již od roku 1915, kdy bylo v Anglii hromadně zlikvidováno tisíc výtisků románu *The Rainbow* spisovatele D. H. Lawrence; v Americe téhož roku vypukly spory ohledně vydání románu *The Genius* Theodora Dreisera. Autoři se tehdy museli smířit s cenzurou svého díla nebo publikovat v zahraničí s vědomím, že v jejich rodné zemi nebude vydání textu v necenzurované podobě nikdy povoleno. Do této skupiny spisovatelů patřili v roce 1929 zejména Erich Maria Remarque, Frederick Manning, Richard Aldington a Ernest Hemingway.<sup>22</sup>

13. února 1929 napsal redaktor nakladatelství Charles Scribner's Sons Maxwell Perkins Hemingwayovi dopis, ve kterém jej upozorňuje na nutné změny a škrty ve vulgárním jazyce postav *AFTA*. Hemingway si však byl vědom konkurence na knižním trhu a obával se, že by jej cenzurní zásahy mohly poškodit. V červnu stejného roku napsal Perkinsovi dopis, ve kterém tyto své obavy vyjádřil:

The trouble Max is that before my book will be out there will be this *All Quiet on the Western Front* book and possibly at the same time the second volume of the man [Arnold Zweig] who wrote *Sergeant Grischka* – who knows his eggs also – and I hate to kill the value of mine by emasculating it.<sup>23</sup>

Hemingway trval na tom, že byl při psaní zdrženlivý a nepoužil žádná slova, která by už v minulosti neprošla tiskem – například v Shakespearových hrách. Perkins byl ale neoblomný a cenzura Hemingwayova románu nevyhnutelná. Autor se nicméně bránil myšlence odstranění celé pasáže, která nevhodný výraz (nebo výrazy) obsahovala, a namísto inkriminovaného slova požadoval v textu ponechat prázdné místo (pomlčku), aby si čtenář vulgarismus doplnil sám. Hemingway s tímto řešením zřejmě počítal jen pro vydání díla v časopise *Scribner's Magazine* a doufal, že by prázdná místa mohla přimět čtenáře, aby si později ze zvědavosti koupili (již necenzurovanou) knihu.

Zcenzurované výrazy v románu *AFTA* můžeme rozdělit do dvou skupin: slova, která se neobjevila v časopise, a slova, která se neobjevila v knize. Editor časopisu Bridges nepovolil otisknout výrazy: „balls“, „cocksucker“, „fuck“, „Jesus Christ“, „shit“, „son of a bitch“, „whore“ a „whorehound“. Naproti tomu jeho cenzurou prošlo „damn“, „God“, „goddamn“, „bastard“ a „good Christ“. Perkins později při publikaci knihy do textu znovu

---

<sup>22</sup> Viz J. H. WILLIS, *The Censored Language of War: Richard Aldington's Death of a Hero and Three Other War Novels of 1929*, in: *Twentieth Century Literature* 45, 1999, s. 467–487 (s. 467–468).

<sup>23</sup> Cit. v CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 202.

zařadil „Jesus Christ“, „son of a bitch“, „whore“ a „whorehound“.<sup>24</sup> Ostatní výrazy byly, k autorovu zklamání, pro literární svět roku 1929 stále příliš silné.

V některých zemích cenzura díla zašla ještě dál. Anglické vydání na několika místech odstranilo pomlčku („I don't want to be stuck on a lance by *any* [–] *cavalry*“ [221]), případně celou repliku, a v dalších čtyřech případech byla pomlčka nahrazena editační substitucí („They'll shell *hell* out of us“ [50]). Ve Španělsku pod Francovým režimem vyšel překlad roku 1955 zcenzurovaný dokonce o dalších sedm pasáží, které se týkaly sexu a náboženství. Různou míru citlivosti a tolerance společenského zázemí v cílových zemích demonstruje také fakt, že stejného roku vyšel překlad v Argentině necenzurovaný.<sup>25</sup>

Ačkoliv byla cenzura díla ve své době nevyhnutelná, řešení náhradou nevhodných výrazů pomlčkami je v některých případech poněkud nešťastné. Podle Jamese Meriwethera přílišné užívání pomlček, vynechávek nebo počátečních písmen namísto celého slova narušuje verbální strukturu dané pasáže a oslabuje tak její účinek. Užití editačních pomlček nadto stírá efekt pomlček užitých původně samotným autorem, které v textu značí přerušenou promluvu (např. „Does she –?“ [180] nebo „that pleasant air of a dog who –“ [28]).<sup>26</sup>

Nejen pro čtenáře, ale především pro překladatele je proto přítomnost pomlček různého typu v rámci textu matoucí a problematická. Necenzurovaný anglický text dodnes nebyl publikován a všichni čeští překladatelé tedy vycházeli z nějakého cenzurovaného vydání. Škvoreckého švédské vydání díla<sup>27</sup> bylo navíc přetiskem anglické – přísněji cenzurované – verze. Ze stejného textu vycházel při svém překladu i Stuchl,<sup>28</sup> a jak si ukážeme níže v této kapitole, s obdobnou edicí pracoval zřejmě i Vajtauer.<sup>29</sup> Nicméně francouzský překladatel a německá překladatelka, jejichž překlady vznikaly ve stejnou dobu jako překlad Vajtauerův (1930–1932), již měli k dispozici autorem doplněnou, a tím pádem necenzurovanou verzi díla.<sup>30</sup>

---

<sup>24</sup> Viz MICHAEL S. REYNOLDS, *Hemingway's First War*, s. 72.

<sup>25</sup> Viz DOUGLAS EDWARD LAPRADE, *The Censorship of Hemingway in Spain*, Illinois 1988 (disertační práce University of Illinois at Urbana-Champaign, školitelka EMILY STIPES WATTS), s. 82.

<sup>26</sup> Viz JAMES B. MERIWETHER, *The Dashes in Hemingway's A Farewell to Arms*, s. 453–454.

<sup>27</sup> Škvorecký použil jako předlohu vydání stockholmského nakladatelství The Continental Book Company, publikované poprvé v roce 1942 jako první svazek série Zephyr Books.

<sup>28</sup> Jako originál je ve vydání Stuchlova překladu uvedena edice Penguin Books Ltd., která poprvé vyšla v roce 1935 a je založena na prvním anglickém vydání románu nakladatelstvím Jonathan Cape z roku 1929.

<sup>29</sup> První české vydání románu konkrétní edici originálu neuvádí.

<sup>30</sup> Viz JAMES B. MERIWETHER, *The Dashes in Hemingway's A Farewell to Arms*, s. 449–450.

Následující příklad prezentuje rozdílné strategie českých překladatelů při řešení cenzurovaných míst:

- O: “I killed that – **of a sergeant.**” (222)  
V: „Zabil jsem – **seržanta.**“ (177)  
Š: „Zabil jsem tu ... **četařskou.**“ (183)  
S: „Odprásknul jsem toho **všiváka četaře.**“ (180)

Vajtauer se opět věrně drží originálu, z jeho řešení však není zcela jednoznačné, zda se jedná o klasickou, byť neobvyklou, pomlku, či o převod vynechávky vzniklé cenzurou. V tomto ohledu je vhodnější Škvoreckého řešení, které čtenáře nenechá na pochybách o tom, jaký výraz si má doplnit. Na druhou stranu Škvorecký v tomto případě pozměnil původní interpunkci, kterou v jiných případech zachoval (viz níže: „Mně se tak – chce spát“). Jeho řešení cenzury tedy není v rámci celého díla konzistentní, což v konečném důsledku není ideální. Stuchl se rozhodl narušení textu zahladit eufemismem, který se ovšem do daného diskurzu příliš nehodí. Podobné, ač expresivnější, řešení zvolila Horschitzová při překladu do němčiny („Schwein von einem Unteroffizier“ [188], volně přeloženo jako „svini seržantskou“) a Coindreau při překladu do francouzštiny („le sale bougre“ [200], volně přeloženo jako „toho zatraceného mizeru“). Bez Coindreauova vědomí bylo ale další vydání jeho překladu ochuzeno o přívlastek „sale“, čímž byla expresivita pasáže utlumena.<sup>31</sup>

Rozhodnutí o užití vulgárního jazyka či naopak eufemismů v překladu nevyhnutelně ovlivní reakce čtenářů, a proto vyžadují zohlednění mimojazykové skutečnosti, které se v jednotlivých komunitách liší. V oblasti překladu vulgarismů a hodnocení takového překladu je tedy třeba přihlídnout k dobovým poměrům, ve kterých cílový text vznikl a které mohly ovlivnit překladatelskou strategii:

- O: “I never felt like a **whore** before.” (163)  
V: „Nikdy dříve jsem si nepřipadala jako **kurva.**“ (132)  
Š: „Ještě nikdy jsem si nepřipadala jako **lehká holka.**“ (136)  
S: „Ještě nikdy jsem si nepřipadala jako **holka z ulice.**“ (134)

---

<sup>31</sup> Viz tamtéž, s. 451.

Vajtauerův překlad, ačkoliv je nejstarší, je v převodu vulgarismů nejvěrnější originálu a zachovává expresivitu pasáže v plné míře. Škvoreckého řešení je eufemismem pro výraz užitý v původním textu, nicméně je významově adekvátní. Stuchlův eufemismus naopak nemusí být nutně ekvivalentní k originálu, jelikož spojný „holka z ulice“ obsahuje více konotačních složek a může být čtenářem interpretován různě. Expresivitu pasáže v ostatních jazycích, s nimiž jsme provedli srovnání, zachovává pouze německý překlad („eine Nutte“ [263], dosl. „kurva“ či „děvka“). Francouzský překlad víceméně odpovídá Škvoreckému („un grue“ [147], volně přeloženo jako „lehká holka“), stejně jako překlad španělský („una cualquiera“ [157], volně přeloženo jako „každá jiná“). Ačkoliv v tomto případě cenzura vulgární výraz neodstranila, překladatelé opět obecně tíhnou ke snižování expresivity výpovědi.

Z porovnání českých překladů rovněž vyplývá překvapivé zjištění, že čím je překlad mladší, tím více je v něm ubíráno na expresivitě textu, ačkoliv vývoj ve společnosti směřuje spíše k uvolňování mravů (a tím pádem i literárního projevu) než naopak. Tato tendence je ovšem podmíněna také osobností a preferencemi jednotlivých překladatelů – kupříkladu Stuchlova potřeba zahlazovat vulgarismy pravděpodobně vychází z faktu, že byl mimo jiné autorem dětské literatury. Snižující se míra obscénnosti v českých překladech *AFTA* do češtiny je dobře patrná z promluvy jednoho z řidičů, kteří Frederica vezli do nemocnice v Miláně: „**Son of a bitch** who isn't gentle!“ (87). Nadávka se ve *Scribner's Magazine* neobjevila, nicméně Vajtauer ji ještě ve třicátých letech převádí nejbližším „**Z kurvy synu**“ (73). O dvě desetiletí později ji Škvorecký zmírňuje na „**Vole**“, (75), které, ačkoliv nezachovává expresivitu originálu v plném rozsahu, je funkčně ekvivalentní originálu. To však nelze konstatovat o Stuchlově „**moulo**“ (74), které se do kontextu situace zkrátka nehodí.

Jen zcela ojediněle se vulgarismy objevují v románu jinde než ve vojenském prostředí (viz „I never felt like a whore before“ výše). Obscénní jazyk v díle téměř výhradně reprezentuje vojenské poměry, do kterých podle autora a jeho vlastních zkušeností tento rejstřík neodmyslitelně patří. V knize jsou expletiva nejvíce koncentrována v pasážích popisujících ústup po porážce u Caporetta:

O: “I'm **so – sleepy**.” (201)

V: „Jsem **tak ospalý**.“ (162)

Š: „Mně se **tak – chce** spát.“ (168)

S: „Jsem ospalý **jako kotě**.“ (165)

Vajtauer tentokrát cenzurní zásah zcela zahladil, stejně jako francouzský a německý překlad („J' ai tellement sommeil“ [224] a „Ich bin so schlärfrig“ [171]). Naopak Škvoreckého překlad pracuje s vynechaným výrazem, ačkoliv v tomto případě není zcela jednoznačné, co si má čtenář za pomlčku doplnit (na rozdíl od originálu, kde je vynechaný obrat víceméně jasný). Výsledný překlad je tak u Škvoreckého stejně nejednoznačný a rozpačitý jako Vajtauerův v prvním citovaném příkladu („zabil jsem – seržanta“). Stuchlův překlad se opět uchyluje k eufemismu, jeho řešení je však poměrně kontraproduktivní, jelikož přirovnání ke kotěti (třebaže se jedná o zaužívané spojení) nese v tomto případě nežádoucí konotaci a evokuje opačné pocity, než jaké má promluva v kontextu vyvolat.

Jelikož, jak jsme svrchu uvedli, minimálně dva ze tří českých překladatelů románu vycházeli z přísněji cenzurované verze originálu, ve výjimečných případech zůstává český čtenář ochuzen o celou repliku:

O: “We may **drink** – before Udine,” (204)

V: chybí

Š: chybí

S: chybí

Toto a jiná místa v románu dávají tušit, že Vajtauer, stejně jako Škvorecký a Stuchl, pracoval s anglickým vydáním románu. V důsledku této skutečnosti tak českému čtenáři ani jedna ze tří existujících verzí neposkytne Hemingwayův text v jeho úplnosti, ať už bez cenzurních zásahů či s jejich mírnější formou. V evropském kontextu představují české překlady románu v tomto směru jistý unikát: německý překlad větu zachovává podle amerického znění a chybějící výraz „shit“ převádí úplným protějškem „Scheiße“ (174), zatímco francouzský (a stejně tak španělský) překladatel větu rovněž převedl a použil jiný funkční ekvivalent „la pisse“ (185), tedy expresivnější výraz pro „moč“.

Francouzský a německý překlad díla jsou tedy zachování vulgarismů mnohdy přístupnější než české překlady, naproti tomu však mají tendenci známky zásahu cenzury zahlazovat, zatímco české překlady (vyjma Stuchla) vynechávky otevřeně přiznávají. Vajtauerův překlad, ačkoliv mnohdy zachovává obscenní výrazy stejně jako známky cenzury, je opět výsledkem spíše věrnosti originálu než překladatelovy strategie pro převod vulgarity (jak vyplývá také ze slovosledu jeho znění uvedených příkladů). Škvorecký měl, jako spisovatel, s cenzurou tehdejší doby v Československu vlastní zkušenost, kdy Hlavní

správa tiskového dohledu odsoudila jeho román *Konec nylonového věku* jako pornografický, protože obsahoval slovo „ňadra“.<sup>32</sup> Můžeme se tedy domnívat, že tyto přísné cenzurní podmínky měl při překladu *AFTA* v podvědomí, a v řadě případů se proto z opatrnosti či zvyku přiklání k eufemismům. Jeho řešení cenzurovaných míst jsou nicméně nekonzistentní, v rámci díla střídavě zachovává i snižuje expresivitu promluvy, v některých případech pozůstatek po zásahu cenzury zcela odstraní a jindy jej ponechá (navíc s rozdílným převedením interpunkce). Stuchl naproti tomu zachovává vulgarismy zcela výjimečně („Rakušáci jsou kurvy“ [85]), při překladu zahlazuje veškeré známky cenzury a vynechané výrazy mnohdy nahrazuje eufemismy, které působí v kontextu díla a ve vojenském prostředí příběhu značně nepřírozně, nepatřičně, až komicky.

#### 5.4 Cizojazyčná vrstva textu

*I like to listen. I have learned a great deal from listening carefully. Most people never listen.*

– Ernest Hemingway

„Now Mom you may not believe it but I can speak Italian like a born Veronese,“ píše mladý Hemingway z italské fronty matce v srpnu roku 1918.<sup>33</sup> Ačkoliv měl Hemingway bezesporu jazykové nadání a schopnost dorozumět se i s omezenou slovní zásobou, jeho italština zjevně nedosahovala takových kvalit, jaké si sám připisoval. Podle Reynoldse pochytil většinu své slovní zásoby v nemocnici, kde se léčil z válečného zranění – „he was, however, by no means as fluent as Frederic Henry“.<sup>34</sup>

Fredericova znamenitá italština je pro zápletku díla zásadní. Jen díky ní totiž mohl zastávat pozici poručíka v italské armádě. Catherine na druhou stranu italsky nemluví ani nerozumí (na rozdíl od své předlohy Agnes), což Frederica staví do dominantní pozice v jejich vztahu. Fredericovu italštinu nicméně doprovází přízvuk, důsledkem čehož je ostatními několikrát mylně považován za Němce, Francouze či Rakušana. Tato etnická a lingvistická nejistota protagonisty je specifickým způsobem promítnuta v jazyce *AFTA*.

---

<sup>32</sup> Viz STANISLAV RUBÁŠ, vyd., *Slovo za slovem*, s. 402.

<sup>33</sup> Cit. v MARK CIRINO, „You Don't Know the Italian Language Well Enough“: *The Bilingual Dialogue of A Farewell to Arms*, in: *The Hemingway Review* 25(1), 2005, s. 43–62 (s. 45).

<sup>34</sup> MICHAEL S. REYNOLDS, *Hemingway's First War*, s. 180.

Autorova technika reprezentace italštiny v textu se projevila již v jeho raných povídkách *Out of Season* (1923) a *Che Ti Dice La Patria* (1927). „Hemingway was a master at creating the illusion of conversation in other languages with devices such as accents and other features of foreign-marked speech,“ shrnuje Hemingwayovu práci s cizojazyčnou složkou v jeho textech Azevedo.<sup>35</sup> Jedná se o manipulaci se slovní zásobou, časy, gramatikou a syntaxí za účelem navození efektu autentického dialogu probíhajícího v jiném jazyce, než v jakém je ve skutečnosti zaznamenán. V románu je na tento fakt čtenář poprvé upozorněn ve druhé kapitole při odlehčené debatě vojáků, která je vedena v „pidgin Italian for my doubtful benefit, in order that I might understand perfectly, that nothing should be lost,“ jak situaci komentuje vypravěč románu Frederic (7). Celý dialog je záměrně neohrabaný: „Priest to-day with girls... Priest not with girls... Priest every night five against one“ (tamtéž).

Centrálním prvkem Hemingwayova přenosu italštiny do jeho textu je doslovný překlad běžných, každodenních slov a frází italštiny do angličtiny. Výsledek je stále srozumitelný, ale zároveň lehce nepřirozený:

O: **“Just as you like.”** (41)

V: **„Jak je vám libo.“** (39)

Š: **„Jak je libo.“** (37)

S: **„Jak myslíš.“** (38)

Na úrovni originálu působí fráze v rámci neformálního diskurzu příliš korektně a nepatřičně. Anglicky mluvící čtenář si „just as you like“ pravděpodobně nespojí s italskou frází „come vuoi“ (česky „jak chceš“), ze které obrat vychází, nicméně záměrem je, aby získal pocit, že dialog probíhá v cizím jazyce. Tento záměrný matoucí efekt je zachován pouze ve Vajtauerově a Škvoreckého překladu. Stuchlovo řešení je příliš uzuální a stírá tak zamýšlený dojem – překladatel se soustředí pouze na interpretaci významu a zanedbává jeho formu, která je z hlediska autorské intence zásadní.

Další z autorových oblíbených výrazů je překlad italského „niente“ jako „nothing“. Jedná se o zkratku „non é niente“ nebo „dí niente“ ekvivalentní českému „není zač“, kterou autor používá v reakci na poděkování namísto „you’re welcome“:

---

<sup>35</sup> MILTON AZEVEDO, *A Farewell to Arms in Three Romance Languages*, s. 37.



- O: **“Nothing.”** (78)  
V: **„To nic.“** (68)  
Š: **„To nic.“** (67)  
S: **„To nestojí za řeč.“** (68)

Vajtauerův a Škvoreckého překlad zde výraz, stejně jako na jiných místech, jednomyslně převádějí jako „to nic“, které je v češtině méně idiomatičtější než „za nic“, přesto však plně nevystihuje nepřirozenost originálu. Dalo by se říci, že jejich řešení zůstalo na půli cesty. Stuchl naproti tomu opět volí uzuálnější a specifičtější (a tím pádem neadekvátní) frázi.

Stejně jako „niente“ je projevem Hemingwayovy strategie i „tante grazie“. Fráze – v autorově podání jako „many thanks“, což je, jak upozorňuje Cirino, pro mluvenou angličtinu poněkud kostrbatý obrat<sup>36</sup> – se v díle objevuje hned několikrát a tentokrát je téměř ve všech výskytech aspekt cizosti českými překladateli potlačen ve prospěch přirozenosti textu (v překladu střídavě jako „mnohokrát děkuji“ a „vřelé díky“, popř. „uctivé díky“). Pouze jednou se ve Vajtauerově překladu objevuje „mnoho díky“ (118), jež více odpovídá rozpačitosti originálu, ačkoliv vzhledem k ojedinělosti výskytu takového překladu se pravděpodobně jedná spíše o doslovný překlad bez hlubšího záměru.

Vliv italštiny se v díle projevuje rovněž narušenou syntaxí. Doslovným převodem italské struktury věty navozuje výsledná promluva efekt lámané angličtiny, jež vyvolává pocit cizosti. Následující příklad je podle Azeveda „a linguistic tour de force“.<sup>37</sup>

- O: **“With the Sir Lieutenant’s permission.”**  
**“With permission.”** (208)  
V: **„S dovolením, pane poručíku.“**  
**„S dovolením.“** (166)  
Š: **„Když pan poručík dovolí.“**  
**„Dovolí.“** (172)  
S: **„Jestli pan poručík dovolí.“**  
**„Dovolí.“** (169)

---

<sup>36</sup> Viz MARK CIRINO, *The Bilingual Dialogue of A Farewell to Arms*, s. 50–51.

<sup>37</sup> MILTON AZEVEDO, *A Farewell to Arms in Three Romance Languages*, s. 38.

Italská překladatelka pasáž výstižně převedla na původní „Col permesso del signor tenente. Col permesso“ (204). Vajtauer v tomto případě kopíruje nejen větnou strukturu originálu, ale zároveň – pravděpodobně nevědomě – i strukturu itaštiny, ze které Hemingway vycházel. Jeho řešení se proto nejvíce blíží záměru autora. Škvoreckého a Stuchlova téměř identická verze je v češtině lehce neobvyklá a Fredericova odpověď působí poněkud humorně, efekt cizosti se však zachovat nepodařilo.

Tyto jemné modifikace angličtiny k navození pocitu cizojazyčnosti utváří tzv. literární dialekt (literary dialect), techniku, kterou Hemingway dále rozvíjel ve své pozdější tvorbě, zejména v románu *For Whom the Bell Tolls* (1940).<sup>38</sup>

Cizojazyčná vrstva díla je na lexikální úrovni současně podpořena užitím italské (a příležitostně francouzské) slovní zásoby. Indikací rozhovoru probíhajícího v itaštině jsou především formy oslovení, v případě Frederica „Signor Tenente“ nebo pouze „Tenente“, ekvivalentní českému „pane poručíku“ či „poručíku“, např. „How are you, Tenente? How are you?“ (255) nebo „No, Signor Tenente. It is protected by the hill“ (15). České překlady italská oslovení převádějí s drobnými rozdíly:

O: “No, **Signor Tenente.**” (16)

V: „Ne, **siñore tenente.**“ (19)

Š: „Ne, **signor tenente.**“ (17)

S: „Neměli, **signor tenente.**“ (18)

Všichni překladatelé upravili kapitalizaci oslovení v souladu s českou normou, ačkoliv v této strategii nezůstali konzistentní v rámci celého díla (S: „Signor Maggiore“ [72], Š: „Signor Maggiore“ [71]). Vajtauer se střídavě uchyluje k českému přepisu cizího výrazu, který rovněž nezachovává ve všech případech (např. „signore maggiore“ [71]), a k jeho skloňování. Jelikož se u něj rozdílné převedení italských výrazů objevuje relativně krátce po sobě, jedná se pravděpodobně o prostou nedůslednost, ať už ze strany překladatele či redaktora.

Četnost zapojení itaštiny se v různých diskurzích v rámci románu mění. V italském vojenském prostředí je přirozeně zastoupena frekventovaněji a mimo oslovení se projevuje i pozdravy („Ciao“, „a rivederci“) a vojenskou slovní zásobou („granatieri“,

---

<sup>38</sup> Viz tamtéž.

„bersaglieri“, „riparto“ atd.). *The Oxford English Dictionary* uvádí hned dva italské výrazy z *AFTA*, jejichž prvenství v užití v angličtině je přiznáno Hemingwayovi: jedná se právě o „tenente“ a „ciao“.<sup>39</sup> Vedle italštiny se v díle objevují poměrně často i francouzské výrazy („pas encore“, „croyant“ atd.), které ovšem v literární angličtině obecně nejsou tak neobvyklé, a tedy v rámci *AFTA* neplní stejnou funkci jako italská jazyková vrstva.

„I suppose I'm shy on grammar but I'm long on vocabulary,“ vyjádřil se Hemingway v dopise matce.<sup>40</sup> Jeho nedostatečné jazykové znalosti měly v rámci díla za následek řadu pravopisných chyb v italských výrazech, kterých by se Frederic Henry nedopustil. Mark Cirino shrnuje Hemingwayovu jazykovou kompetenci slovy: „As may be expected when someone learns the language through conversations as opposed to formal study in a classroom, Hemingway's Italian is often phonetically recognizable, but orthographically incorrect“.<sup>41</sup>

Kritika chyb v díle je spíše než proti autorovi namířena proti vydavatelství Scribner's, které v prvním ani žádném následujícím vydání tyto jednoduché chyby neopravilo, ačkoliv si jich byl sám Hemingway zřejmě vědom – při doplňování cenzurovaných výrazů do výtisku Jamese Joyce připojil komentář: „Excuse all the misspelled Italian words – they never sent me any page proofs“.<sup>42</sup>

Technické nedostatky se týkají především hláskování („riparto“ namísto „reparto“), kapitalizace („galleria“ namísto „Galleria“) a špatného zápisu vlastních jmen (např. „Fillipo“ namísto „Filippo“).<sup>43</sup> Z porovnání českých překladů jednoznačně vyplývá, že si těchto nedostatků byli vědomi pouze Škvorecký a Stuchl. Vajtauer přechází chyby v originálu bez povšimnutí, jak dokládá následující příklad:

O: **“Ciaou. Ciaou. Ciaou.”** (82)

V: **„Ciaou. Ciaou. Ciaou.“** (72)

Š: **„Ciao. Ciao. Ciao.“** (71)

S: **„Ciao! Ciao!“** (73)

---

<sup>39</sup> Viz CHARLES M. OLIVER, *Hemingway and the OED*, in: *The Hemingway Review* 26(2), 2007, s. 105–113 (s. 111).

<sup>40</sup> Cit. v MARK CIRINO, *The Bilingual Dialogue of A Farewell to Arms*, s. 45.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>42</sup> Cit. v. JAMES B. MERIWETHER, *The Dashes in Hemingway's A Farewell to Arms*, s. 452.

<sup>43</sup> Touto problematikou se blíže zabývá studie Marka Cirina, ve které autor předkládá seznam chyb i jejich navrhovaných oprav, viz MARK CIRINO, *The Bilingual Dialogue of A Farewell to Arms*, s. 59.

Škvorecký se obecně soustředí především na pravopisné chyby. Veškeré cizí výrazy a literárně-kulturní odkazy nicméně sepsal a interpretoval v seznamu vysvětlivek, který připojil již k prvnímu vydání z roku 1958. Nejnovější vydání jeho překladu tento seznam z nějakého důvodu neobsahuje – vydavatelská poznámka pouze konstatuje, že oproti prvnímu vydání bylo několik vysvětlivek včleněno do textu.<sup>44</sup> Stuchl téměř výhradně přejímá Škvoreckého změny a nadto opravuje i chybný zápis jmen, který Škvorecký přehlédl. Ze všech tří překladů je tedy nejvíce oprav učiněno až ve třetí verzi (která však byla po listopadu 1989 opět nahrazena reedicí verze druhé).

Cizojazyčný aspekt *AFTA* vyžaduje zvláštní pozornost překladatelů, má-li být zdárně reprodukován. Jelikož však čeští překladatelé v tomto ohledu nezacházejí dále než k repetici italské slovní zásoby, je tento prvek v českých verzích románu spíše potlačen. Vajtauerova neschopnost odpoutat se od formální stránky originálu se z tohoto hlediska vyplácí. Jeho překlad je nicméně nepřirozený a strnulý i na jiných místech románu, čímž jakýkoliv náznak cizojazyčné iluze zaniká. Stuchlův překlad naproti tomu autorův záměr zcela ignoruje, a ač je jeho převod významově korektní, není funkčně ekvivalentní. Škvorecký je v rámci svého precizního přístupu pravděpodobně jediným z českých překladatelů, který vzal cizojazyčný aspekt díla plně na vědomí. Ani jemu se však nepodařilo iluzi originálu zcela zachovat.

## 5.5 Dialogy románu: kulminace autorského stylu

*There is indeed something else in Hemingway's dialogue; above all, there is Hemingway's spirit.*

– Pierre Drieu La Rochelle, *Préface à L'Adieu aux armes*, 1932

Dialog je bezesporu jedním z nejsilnějších a nejdominantnějších atributů Hemingwayova stylu a podle jedné z dobových recenzí Bernarda de Vota také jeho „most formidable weapon“.<sup>45</sup> O dialog se Hemingway výrazně opíral již v příspěvcích do školního časopisu a později jím oživoval i své články pro deník *Star* a týdeník *Star Weekly*, ačkoliv byl tento

---

<sup>44</sup> Viz *Vydavatelská poznámka*, in: ERNEST HEMINGWAY, *Sbohem, armádo!*, přel. JOSEF ŠKVORECKÝ, Praha, Klub čtenářů 1999, s. 287.

<sup>45</sup> BERNARD DE VOTO, *Saturday Review of Literature*, in: *The Critical Heritage*, (ed.) JEFFREY MEYERS, s. 212.

jeho zvyk nad rámec běžné novinářské praxe. V rozhovoru pro *The Paris Review* se Hemingway zmínil, že se od něj dialogům učila dokonce i Gertrude Steinová.<sup>46</sup>

Podle literárních kritiků se Hemingwayovy dialogy v mnohém shodují s dialogy spisovatele a kritika Henryho Jamese. Oba spisovatelé ve svém psaní preferovali krátké rozhovory, které jen velmi nepřímo poukazovaly na skutečný předmět hovoru, a oba se s oblibou uchylovali k opakování a variovanému opakování, kdy jedna z postav přebírá frázi jiné a přidává k ní něco svého. Mezi dialogy obou autorů nicméně najdeme i mnohé rozdíly: Hemingway se záměrně vyhýbá přílišnému zásahu vypravěče a jen velmi zřídka doprovází repliky svých postav popisem gestikulací či scény. Autor v podstatě předkládá jen holý scénář, který si čtenář sám doplní o pauzy, tempo, tón, důraz a gesta. Jeho dialogy navíc pracují také s tichem, v němž často kulminují.

V předmluvě k francouzskému překladu *AFTA* Drieu La Rochelle vyzdvihuje autorovu dovednost slovy:

One can only admire the richness of the dialogue in Hemingway's novels and stories. He has little description or narrative; but you receive a clear impression of the atmosphere of a place or a person through a certain dialogue, redolent with suggestions of sight and taste as well as sound.<sup>47</sup>

Paradox Hemingwayova stylu není nikde zřejmější než právě u dialogů, v nichž za výsledným dojmem spontánnosti a jednoduchosti stojí tolik úsilí a práce. „It is brilliantly authentic; one listens to it rather than reads it. There is no more convincing dialogue being written anywhere...“ vyjadřuje se k dialogům díla Henry Hazzlit v recenzi z roku 1929.<sup>48</sup> V Hemingwayových dialozích jsou zastoupeny a mistrně zkombinovány všechny rysy autorova stylu, které jsme popsali v předchozích podkapitolách. Ve srovnání s jinými Hemingwayovými díly je na dialozích *AFTA* navíc patrný výrazný vliv italštiny, kterým autor připomíná, že se vypravěč nachází v cizím prostředí, a zároveň poukazuje na to, že některé rozhovory probíhají v jiném jazyce, než ve kterém jsou zapsány (viz kapitolu 5.5).

Jedním z typických rysů Hemingwayových dialogů je syntaktická strohost, kterou jsme popsali již výše (kapitola 5.2). Přestože se postavy románu mnohdy nacházejí v emočně vypjatých situacích, pro jejich promluvy jsou charakteristické krátké, úsečné věty či

---

<sup>46</sup> Viz GEORGE PLIMPTON, *The Art of Fiction XXI*, s. 73.

<sup>47</sup> PIERRE DRIEU LA ROCHERE, *Préface to L'Adieu aux armes*, in: *The Critical Heritage*, (ed.) JEFFREY MEYERS, s. 149.

<sup>48</sup> Cit. v AUDRE HANNEMAN, *A Comprehensive Bibliography*, s. 360.

nevětné struktury. Jako příklad můžeme uvést začátek rozhovoru Frederica a Catherine z páté kapitoly, kdy se oba protagonisté baví o ošetřovatelce slečně Fergusonové:

O: **“She’s nice,”** I said.

“Oh, yes, **she’s** very nice. **She’s** a nurse.” (25)

V: **„Jest milá,**“ řekl jsem.

„Ó ano, **velmi milá. Jest** ošetřovatelkou.“ (27)

Š: **„Je milá,**“ řekl jsem.

„Ano, **je velice milá. Je** to ošetřovatelka.“ (25)

S: **„Příjemné děvče,**“ řekl jsem

**„Opravdu příjemné. Je** tady ošetřovatelkou.“ (26)

Přestože se jedná o poměrně krátký úsek, můžeme z něj vypozařovat několik rysů typických pro jednotlivé překladaatele. Zatímco Vajtauer a Škvorecký Fredericovu repliku „She’s nice“ překládají doslova, Stuchl pro-formu „she“ explikuje, přestože z textu tato nutnost nevystává (z kontextu je patrné, o kom je rozmluva vedena). Volbou slova „děvče“ navíc překladaatel vnáší do neutrálního tvrzení prvek familiárnosti, která je pro Fredericův způsob vyjadřování spíše netypická. Stuchl se rovněž snaží variovat anglickou vazbu „she’s“ (dosl. „ona je“), která se – v souladu s Hemingwayovou zálibou v repetici – vyskytuje v rámci takto malého prostoru hned třikrát. Zatímco Stuchl se opakování zbavil zcela, Škvorecký jako jediný původní vazbu zachoval ve všech pozicích originálu a jeho řešení se tak nejvíce přibližuje až monotónnímu rytmu výchozího textu, založeném na opakování jednoduché syntaktické struktury.

Tendence ozvláštňovat, či rovnou idiomatizovat, jinak strohé repliky originálu je ostatně zejména u Stuchla značná. Když o něco později ve stejném rozhovoru Frederic navrhe, aby se s Catherine již ne bavili o válce („Let’s drop the war“ [26]), Catherine vyjádří svůj souhlas prostým „All right“ (tamtéž). Zatímco Vajtauer a Škvorecký překládají repliku stručným „Dobrá“ (27), respektive „Tak dobře“ (26), Stuchl ji převádí obsáhlejší „Tak ať je tedy po vašem“ (26). V okamžiku, kdy během rozhovoru Frederic pohlédne na Catherine a uvědomí si její krásu, použije vypravěč originálu jednoduché, téměř odtažitě sdělení „I thought she was very beautiful“ (23; dosl. „Všiml jsem si, že je velmi krásná“). Pomineme-li neobratnost formy Vajtauerova převodu („Považoval jsem ji za velmi krásnou“ [27]), lze konstatovat, že jeho řešení, spolu s řešením Škvoreckého („Pomyslel jsem si, že je velice krásná“ [26]), je věrnější originálu než Stuchlova verze,

kteřá bez zjevného důvodu zavádí polopřímou řeč vypravěčova vnitřního monologu („Jsi nádherná, pochopil jsem“ [26]), zkomplikovanou navíc o skutečnost, že z vykání v rámci probíhajícího rozhovoru Frederic na okamžik v myšlenkách přejde v tykání. Tím překladatel dodává scéně intimitu, která v původním textu sice může být implicitně přítomna, ale přímo v něm vyjádřena není.

I přes emocionální napětí mezi Fredericem a Catherine zůstávají jednotlivé repliky jejich rozhovorů typicky strohé, až neosobní. Na příkladu z šesté kapitoly je patrný hemingwayovský vrcholek ledovce (který jsme popsali v úvodu práce), kdy stručné a explicitní sdělení zastupuje bohatší sdělení implicitní:

O: **“Where have you been?”**

“I’ve been out on a post.”

“You couldn’t have sent me **a note**?” (30)

V: **„Kde jste byl?“**

„Byl jsem venku na stanovišti.“

„Nemohl jste mi poslat **lístek**?“ (30-31)

Š: **„Kde jsi byl?“**

„Venku na stanovištích.“

„Nemohls mi poslat **lístek**?“ (29)

S: **„Kde ses toulal?“**

„Za městem, na stanovištích.“

„Tos mi nemoh alespoň poslat **pár řádků**?“ (30)

Škvoreckého a Vajtauerova řešení jsou téměř totožná a obsahem i formou se věrně drží originálu. U Stuchla se však opět projevuje jeho typická tendence explikovat a doplňovat původní strohé konstrukce. Již Catherinina promluva „Kde ses toulal?“ má větší charakter výčitky než originál a Vajtauerův a Škvoreckého překlad. Překlad anglického „out“ jako „Za městem“ dále potvrzuje Stuchlovu strategii svévolně rozšiřovat originál. Jako jediný z překladatelů navíc volí perifrastické pojmenování „pár řádků“ namísto původního „note“,

kteře možná svědčí o jeho kvalitách básníka, nicméně také dokládají ne příliš pronikavý cit pro věcný styl originálu.

Jak jsme již naznačili při kritice Stuchlova překladu, běžným problémem při překladu z angličtiny je způsob oslovení. Anglické „you“ je – již zhruba od přelomu šestnáctého a sedmnáctého století – víceúčelové zájmeno druhou osobu, blíže nespécifikované v oblasti čísla (může být jednotné i množné), rodu (mužský, ženský), úrovně formálnosti (není ani formální, ani neformální), nebo syntaktické funkce (může sloužit jako podmět i předmět).<sup>49</sup> Čeština jako syntetický jazyk má v tomto ohledu komplikovanější postavení a překladatel stojí v první řadě před otázkou, zda vztah jednotlivých postav vyjádří tykáním či vykáním, ačkoliv (na rozdíl od některých jiných evropských jazyků) je čeština schopná gramaticky vyjádřit vykání pouze v jednotném čísle. Tato rozhodnutí činí překladatel na základě jazykové a kulturní analýzy, zohledňující pohlaví, věk, společenské postavení a míru formálnosti a intimity mezi postavami. Překladatel musí nicméně vzít v úvahu i zvyklosti své země, jelikož různá jazyková společenství se mohou řídit různými pravidly a k odlišnostem může docházet i v rámci překladu do jiných verzí jednoho jazyka.<sup>50</sup>

Některé případy vyžadují konzistenci v rámci celého díla (vztah Frederic – kněz), u jiných je třeba zvolit vhodný okamžik pro přechod mezi vykáním a tykáním (vztah Frederic – Catherine). Po nevydařeném pokusu o polibek v páté kapitole proběhne mezi Fredericem a Catherine krátký napjatý rozhovor, který je zakončen následujícím úsekem:

O: **“You** are sweet,” she said.

“No, I’m not.”

“Yes. **You are** a dear. I’d be glad to kiss **you** if **you** don’t mind.” (27)

V: **„Jste** rozkošný,“ pravila.

„Ne nejsem.“

„Ano, **jste** milý. Ráda bych **vás** políbila, **nemáte-li** nic proti tomu.“ (28)

Š: **„Vy jste** roztomilý,“ řekla.

„Ne. Nejsem.“

---

<sup>49</sup> Viz MILTON AZEVEDO, *A Farewell to Arms in Three Romance Languages*, s. 28.

<sup>50</sup> Viz analýzu překladu *A Farewell to Arms* do španělštiny v MILTON AZEVEDO, *A Farewell to Arms in Three Romance Languages*.



„**Jste. Jste** opravdu milý. Ráda bych **vám** dala pusu, kdyby **vám** to nevadilo.“ (26)

S: „**Jste** milý.“

„Ani ne.“

„Ale ano. **Jste** moc milý. Vadilo by **vám**, kdybych **vás** políbila?“ (27)

Do této chvíle všechny překlady zachovávají zdvořilostní vykání, po polibku se ovšem intimita vztahu mezi mluvčími změní a všechny překlady přejdou k tykání:

O: “Oh, darling,” she said. “**You will be good to me, won’t you?**”

What the hell, I thought. I stroked her hair and patted her shoulder. She was crying.

“**You will, won’t you?**” She looked up at me. “Because we’re going to have a strange life.” (27–28)

V: „Ach, miláčku,“ pravila. „**Budeš ke mně milý, není-liž pravda?**“

„U čerta,“ myslil jsem si. Hladil jsem jí vlasy a poklepával po rameni. Plakala.

„**Budeš, není-liž pravda?**“ Vzhledla ke mně. „Budeme mít totiž zvláštní život.“ (28–29)

Š: „Ach, miláčku,“ řekla. „**Budeš na mě hodný, že?**“

Co sakra, myslil jsem si. Pohladil jsem ji po vlasech a poplácal jsem ji po rameni. Plakala.

„**Budeš, že?**“ Podívala se na mě. „Protože my budeme mít divný život.“ (27)

S: „Ach miláčku,“ šeptala, „**budeš na mě hodný, vid’?**“

No maucta! pomyslel jsem si. Pohladil jsem ji po vlasech a poplácal po rameni. Pořád plakala.

„**Vid’, že na mě budeš hodný!**“ Vzhledla ke mně. „Čeká nás prapodivný život.“ (27–28)

Jediný Vajtauer se ovšem dále v příběhu opět vrací k vykání mezi milenci, které tentokrát trvale přejde do tykání až v osmnácté kapitole, když Frederic s Catherine diskutují o možnosti sňatku („There isn't any me. I'm you. Don't make up a separate me.“ [122]/ „Není žádné ‚pro vás‘. Já jsem ty. Nerozlišuj mě od sebe“ [100]).

Kontrast mezi formálním a neformálním oslovením je zjevný také ve vojenském prostředí. Během první světové války italští důstojníci vykali poddůstojníkům a seržantům, zatímco desátníkům a vojínům tykali. Vajtauerův překlad nicméně často užívá vykání i v případě nadřízeného postavení mluvčího. Frederic jako poručík by měl vyšším šaržím (a knězi) vykat, zatímco příslušníkům stejného a nižšího postavení, a především Rinaldimu, tykat:

O: "Are you in love?"

"Yes."

"With that English girl?"

"Yes."

"**Poor baby.** Is she good to you?"

"Of course."

"I mean is she good to you practically speaking?"

"**Shut up.**"

"I will. You will see I am a man of extreme delicacy. Does she –?"

"**Rinin,**" I said. "Please shut up. If you want to be my friend, shut up."

"I don't *want* to be your friend, **baby.** I *am* your friend."

"Then shut up." (179–180)

V: „Jste zamilován?“

„Ano.“

„Do té anglické dívky?“

„Ano.“

„**Ubohé děťátko.** Vyhovuje vám?“

„Ovšem.“

„Myslím, jestli vám jako ve všem vyhovuje, mluveno prakticky.“

„**Držte hubu.**“

„Prosím. Uvidíte, že jsem člověk nesmírně delikátní. Jestlipak ona–?“

„**Rinine,**“ pravil jsem, „prosím vás, držte hubu. Chcete-li být mým přítelem, držte hubu.“

„Nechci býtí vaším přítelem. *Jsem* vaším přítelem.“

„Pak držte hubu.“ (145–146)

Pro srovnání uved'me tutěz pasáž v překladu Škvoreckého a Stuchla:

Š: „Jsi zamilovaný?“

„Ano.“

„Do té anglické dívenky?“

„Ano.“

„**Chudáčku malá**. A je na tebe hodná?“

„Samozřejmě.“

„Myslím, jestli je na tebe hodná, prakticky vzato.“

„**Drž hubu**.“

„Už ji držím. Uvidíš, že jsem člověk extrémně delikátní. Umí –?“

„**Rinine**,“ řekl jsem „prosím tě, drž hubu. Jestli chceš být můj kamarád, drž hubu.“

„Já nechci *být* tvůj kamarád, **chlapečku**. Já *jsem* tvůj kamarád.“

„No tak dobře.“ (150–151)

S: „Zamiloval ses?“

„Ano.“

„Do té anglické holky?“

„Ano.“

„Ty moje **malé děťátko**! Je na tebe hodná?“

„Jistěže.“

„Abys rozuměl, je na tebe hodná ve všem všudy?“

„**Zavři už zobák!**“

„Zavřu. Pochopíš, že si náramně potrpím na vybrané chování. Dovede dobře –?“

„**Rinine**,“ vykřikl jsem, „zavři už, prosím tě, zobák! Jestli chceš být můj kamarád, zavři zobák!“

„Já *nechci* být tvůj kamarád. Já *jsem* tvůj kamarád.“

„Tak teda zavři zobák!“ (147–148)

Z kontextu vyplývá, že Fredericův vztah k Rinaldimu je velmi neformální a intimní, proto je tykání v tomto případě vhodnější volba. Vajtauerovo vykání působí v kombinaci s domácí oslovením „Rinine“ nebo „děťátko“ a nadávkou „držte hubu“ značně nepřirozeně. Vajtauerův překlad je v tomto ohledu – navíc při použití zastaralých koncovek a knižních částic – pro dnešního čtenáře obecně příliš formální a poněkud

prkenný, což je v přímém rozporu s autorovým záměrem. Překlad se navíc opět příliš drží anglické větné struktury na úkor přirozenosti výsledného textu („practically speaking“/„mlučeno prakticky“ či „poor baby“/„ubohé děťátko“). Stuchlův dialog vyznívá o něco přirozeněji, ačkoliv tíhne k větší dramatizaci a expresivitě textu („I said“/„vykřikl jsem“) a nadužívá vykřičníky, které Hemingway sám používá jen zřídka a zpravidla při promluvě jiných postav než Frederica. Jen v tomhle úseku jich Stuchl oproti originálu přidal pět. Naopak expresivitu v oblasti nadávek zmírnil eufemismem („shut up“/„zavři zobák“). Autorovu stylu se po všech stránkách nejvíce blíží překlad Škvoreckého.

Významným rysem Hemingwayova stylu v přímém diskurzu je četný výskyt „to say“ jako univerzálního slovesa pro identifikaci mluvčího v dialogu. Podle *American Heritage Dictionary* „to say“ znamená ve své podstatě „to utter aloud, pronounce, speak, to express in words, state, declare“. Obecně může „to say“ signalizovat nejen kladné a neutrální prohlášení, ale také otázku, vyjádření nesouhlasu nebo zvolání. Sloveso „řici“, nejbližší ekvivalent v češtině, je však méně univerzální než jeho anglický protějšek a není vždy ideálním řešením pro jeho překlad.<sup>51</sup> Navíc ačkoliv si Hemingway vystačí s dlouhými řetězci „said – said – said“, čeština je vůči takovému opakování tradičně citlivější, a proto musí být překladatel pozorný na implicitní informace obsažené v dialozích, aby mohl volit ze širší nabídky sloves:

O: “The Germans have stopped outside Udine,” I **said**. “These people will all get across the river.”

“Yes,” Piani **said**. “That's why I think the war will go on.”

“The Germans could come on,” I **said**. “I wonder why they don't come on.”

V: „Němci se zastavili před Udine,“ **pravil** jsem. „Tito lidé se dostanou přes řeku.“

„Ano,“ **pravil** Piani. „Proto myslím, že válka bude trvat dále.“

„Němci by mohli postupovat,“ **pravil** jsem. „Divím se, že nepostupují.“ (188)

Š: „Němci se zastavili před Udine,“ **řekl** jsem. „Všichni tihle lidé se dostanou přes řeku.“

„Ano,“ **řekl** Piani. „Právě proto si myslím, že válka bude trvat dál.“

„Němci mohli postupovat dál,“ **řekl** jsem. Rád bych věděl, proč nepostupují.“ (195)

---

<sup>51</sup> O možnostech převodu anglického slovesa „to say“ do češtiny blíže pojednává DAGMAR KNITTOVÁ a kol., *Překlad a překládání*, s. 55–56.

S: „Němci zůstali stát před Udine,“ **řekl** jsem. „Celá tahle masa vojska se převalí přes řeku.“

„Máte pravdu. A proto podle mého válka bude pokračovat.“

„Němci přece mohli postupovat dál. Je mi divné, proč nepostupují dál. (192)

Vajtauer i Škvorecký volí stejnou strategii a „to say“ překládají ve shodě s originálem nejbližším českým protějškem – v případě Škvoreckého „řící“, ve Vajtauerově případě „pravít“, které však dnes již má knižní charakter. Stuchl nicméně opakované sloveso „said“ převádí pouze jednou a v ostatních výskytech je zamlčí. Jelikož je Piani Fredericův podřízený, ve Stuchlově překladu Frederic Pianimu tyká, zatímco Piani Fredericovi vyká. Z uvedeného příkladu je tedy zřejmé, kdo právě hovoří, a identifikace mluvčího není v tomto případě nutná. Proto je Stuchlův překlad adekvátním a z hlediska autorova stylu a českého úzu možná i nejlepším převodem.

Naproti tomu ve scéně, kdy Frederic dezertoval a přijel do Stresy za Catherine, se Stuchl Hemingwayově stylu vzdálil nejvíce ze všech překladatelů. Frederica nejprve spatřila slečna Fergusonová:

O: “My God,” she **said**.

“Hello,” I **said**.

“Why it’s you!” Catherine **said**. (263)

V: „Můj Bože,“ **pravila**.

„Haló,“ **pravil** jsem.

„Jakže? To jste vy,“ **pravila** Kateřina. (208)

Š: „Pane na nebi,“ **řekla**.

„Nazdar,“ **řekl** jsem.

„Bože, jsi to ty?“ **řekla** Catherine. (217)

S: „Propánaboha!“ **vykřikla**.

„Ahoj,“ **pozdravil** jsem.

„Jsi to opravdu ty?“ **vydechla** Catherine. (212)

Škvorecký a Vajtauer opět nevariovali. Stuhl se vyhnul strohému opakování slovesa „řící“, nicméně dodatečná expresivita (v případě „vykřikla“ a „vydechla“) by se v překladu neměla koncentrovat takto krátce po sobě, neboť, jak jsme již mnohokrát uvedli, síla Hemingwayova stylu často tkví právě v tom, co je implicitní a nedořčené.

## ZÁVĚR

*The fact the book was a tragic one did not make me unhappy since I believed that life was a tragedy and knew it could have only one end.*

– Ernest Hemingway, 1948 *Introduction to A Farewell to Arms*

Tato studie si kladla za cíl porovnat tři české překlady románu *A Farewell to Arms* z hlediska převodu specifického autorského stylu Ernesta Hemingwaye. Vzhledem k obsáhlosti tématu a omezenému prostoru bakalářské práce jsme se zaměřili výhradně na hlavní, nosné prvky autorova stylu, tj. oblast syntaxe, understatementu, expresivity, cizojazyčné vrstvy v anglickém textu a dialogu. Cílený rozbor těchto aspektů v analytické části práce poukazuje na zásadní rozdíly mezi jednotlivými překlady.

Silnou a zároveň slabou stránkou Vajtauera překlady je kopírování formální stránky anglického originálu, projevující se na všech textových rovinách. V rámci strohého působení Hemingwayova understatementu se Vajtauera doslovný převod jeví jako adekvátní a do určité míry můžeme hovořit také o adekvátnosti v oblasti expresivní a cizojazyčné složky díla. Jak jsme však uvedli v příslušné kapitole, přílišná závislost na originálu, již můžeme u Vajtauera pozorovat a která se může jevit pro zachycení „cizosti“ v rámci anglického textu jako příhodná, je v překladu aplikována napříč celým dílem. V důsledku toho dojem cizojazyčnosti nechtěně vystupuje i na místech, kde není žádoucí a rozdíly mezi angličtinou a anglickou italštinou, patrné v originálu, jsou ve Vajtauera převodu zcela setřeny.

Dalším dokladem toho, že přílišná orientace na jazyk originálu a nerespektování idiomu cílového jazyka je majoritně nežádoucí, je syntaktická rovina Vajtauera textu. Na té dochází v rámci přejímání anglického slovosledu k četnému nerespektování funkční větné perspektivy češtiny (jak již doložila Martinková), což se odráží i na dialozích, jejichž autentičnost a uvěřitelnost je v českém textu velkou měrou překryta strnulostí a nepřirozeností, jež jsou dále umocněny preferencí vykání na místech, na kterých se neformální oslovení spíše nehodí. Na druhou stranu jiná specifika Hemingwayova stylu Vajtauera důsledně zachovává, hovoříme-li o autorově tendenci k repetici slov a větných celků, zachování italského lexika (ačkoliv v nekonzistentní podobě) a úmyslné volbě vágních výrazů.

Syntax Vajtauerova překladu je mimo nadměrné přejímání anglického slovosledu těžkopádná a pro dnešního čtenáře stěží přijatelná i z důvodu odlišného úzu současné češtiny. Naše překlady z třicátých let se, jak tvrdí Levý, hemží nadbytečnými záporovými genitivy, instrumentály, infinitivy zakončení segmentem -ti a přechodníky a Vajtauerův text není výjimkou.<sup>1</sup> Výsledný dojem jeho verze díla je proto v dnešní době příliš knižní, až honosný, což je v přímém rozporu se strohostí a bezprostředností Hemingwayova stylu.

Nadto se ve Vajtauerově překladu objevují i obecné chyby v užití jazyka, např. ve vidu („*křičel*“ namísto „*zakřičel*“ [58]), časech („odpoledne *přišla* návštěva“ namísto „*přijde* návštěva“ [59]) a volbě lexika („*spustil* vůz“ namísto „*nastartoval*“ [59]). Vajtauerův překlad je proto nečeský, neohrabaný a jako literární celek nepříliš funkční. Stěží tak vyhovuje kritériím pro překlad literárního díla obecně a Hemingwayův styl v něm ze značné části zaniká.

Škvoreckého překlad je oproti Vajtauerově důslednější v konzistentním uplatňování překladatelských strategií a v mnoha ohledech vykazuje i lepší porozumění originálu. Jeho text respektuje všechny složky autorova stylu a překladatel v něm prokazuje podstatně lepší práci s cílovým jazykem. Stejně jako Vajtauer se Škvorecký úspěšně vyhýbá přikrášlování textu v oblasti autorova understatementu, naopak se drží vágních pojmenování a základní Hemingwayovy dikce. Věrnost originálu a adekvátní převod se projevuje i v dialozích, kde Škvorecký výborně pracuje s formálností či neformálností situace či mírou familiárnosti mezi postavami, a stejně tak na syntaktické rovině v oblasti repetice, narativní perspektivy a větného členění.

V oblasti cenzury, jejíž působení je v původním textu záměrně zdůrazněno, a jazykové expresivity se naopak projevuje nekonzistentnost překladatelských řešení, kdy se střídavě objevují vulgarismy, eufemismy či vynechávky. Stejně jako Vajtauerův i Škvoreckého překlad je ochuzen o cizojazyčnou odkazovost na úrovni syntaxe, ačkoliv z námi uvedených příkladů je zjevné, že si překladatel strukturní příznakovost jednotlivých pasáží uvědomoval a pokoušel se ji zachovat. Oproti Vajtauerově textu Škvorecký také zasahoval do pravopisu chybně zapsaných italských slov a cizí výrazy spolu s literárními a kulturními odkazy interpretoval ve vysvětlivkách.

Z celkového hlediska je Škvoreckého překlad velice zdařilý. Autorův charakteristický styl je, s přihlédnutím k odlišnostem mezi oběma jazykovými systémy a

---

<sup>1</sup> Viz JIŘÍ LEVÝ, *Umění překladu*, s. 68.



českému úzu, ve Škvoreckého podání, až na minoritní nedostatky, zachován v nejvyšší možné míře.

Stuchlův překlad se naproti tomu zásadním způsobem vzdaluje stylu originálu a stejně tak i stylu předchozích dvou překladů. V jeho textu se výrazně projevuje překladatelova básnická nátura: Stuchl přetváří základní prvky autorova stylu – rozbíjí repetici na syntaktické i lexikální úrovni, stejně jako větné uspořádání originálu a místy také narušuje narativní perspektivu. Složka understatementu, zasahující do všech rovin textu, ve Stuchlově podání dokonce mizí úplně. Nahrazuje ji nežádoucí obměňování lexika a rozšiřování užití slovní zásoby spolu se zapojením uměleckých prostředků, variací, intenzifikace, stupňování, explicitace, explikativnosti a svévolného rozšiřování textu. Dialogům je přisouzena vyšší míra familiárnosti a v důsledku zásahů do interpunkce (zejména nadužívání vykřičníků), které ze tří českých překladatelů provedl pouze Stuchl, i vyšší míra expresivity a dramatičnosti. Naproti tomu expresivita v oblasti obscénního jazyka je oslabena použitím eufemismů s nevhodným, až dětinským vyzněním, a zahlazováním cenzurních zásahů. Spolu s touto expresivitou je v rámci Stuchlovy tendence k opomíjení autorova uměleckého záměru potlačena i cizojazyčná vrstva na větné úrovni.

Stuchlův text je nicméně příkladem znamenité práce s češtinou, je pestrý, jazykově bohatý a idiomatický. V mnohém se blíží německému překladu Horschitzové, který se vyznačuje již zmíněným „embellishmentem“, tedy obohacením a příkrášlením jazyka díla. Tento „embellishment“ je však v přímém rozporu s understatementem originálu. Zejména proto Dick považuje překlad Horschitzové v konečném důsledku za neadekvátní: „While Hemingway’s understated approach in *A Farewell to Arms* creates more with less, Horschitz’s embellished translation creates less with more“.<sup>2</sup> Totéž platí v českém prostředí pro Stuchlův překlad. Jak Horschitzová, tak Stuchl se chytily do pastí, která je podle Huga Friedricha u překladatelů běžná – „instead of maintaining the style of the original, they elevate it“.<sup>3</sup>

Závěrem je nutno zdůraznit odlišné původní profese jednotlivých překladatelů i jejich postavení na poli překladu. Vajtauer, původně politicky angažovaný novinář, byl nejen prvním překladatelem *A Farewell to Arms*, ale zároveň i prvním českým překladatelem

---

<sup>2</sup> CHRISTOPHER DICK, *Shifting Form, Transforming Content*, s. 213.

<sup>3</sup> Cit. tamtéž, s. 212.

Hemingwaye vůbec.<sup>4</sup> Jeho pozice tedy byla podstatně obtížnější. K umělecké literatuře nadto neměl příliš osobní vztah a jeho překladatelská kariéra byla víceméně nedobrovolná a poměrně krátká (jak zmiňuje Čelovský). Jeho překlad je proto na mnoha místech rozpačitý a prozrazuje překladatelovu nezkušenost. Škvorecký se naopak v literatuře angažoval po celý život a jako jediný z překladatelů měl k Hemingwayovi osobnější vztah. Respekt, který k původnímu autorovi choval, spolu s předchozími zkušenostmi s překladem Hemingwaye, se nepochybně projeví i na jeho překladu *A Farewell to Arms*. Podobně blízko měl k literatuře i Stuchl. Byl to nicméně především básník, autor dětské literatury a sběratel amerického folkloru a jako takový pojal dílo zcela po svém. Odchylna jeho překladu od původního textu je natolik markantní a důkladná, že bychom výsledný text snad mohli nazývat spíše adaptací. Stuchlův převod funguje jako samostatný celek, ne však jako ekvivalent originálu.

Z celkového hodnocení dílčích poznatků této analýzy se tedy originálu co do zachování autorského stylu nejvíce blíží překlad Škvoreckého, kterému se nejlépe podařilo zachovat podstatu a osobitost Hemingwayova vyprávění. Zároveň je dnešnímu čtenáři také jazykově nejbližší a nejvíce odpovídá nárokům dnešní doby na překlad beletrie. Za kvalitu překladu hovoří i fakt, že když se po sametové revoluci rozhodl Knižní klub Hemingwayův román znovu vydat, ze tří existujících českých překladů sáhl právě po Škvoreckého textu. Jelikož se Škvoreckého překlad románu jako jediný dočkal reedice (dokonce dvou), můžeme jej bez větších rozpaků označit za kanonický.

Vzhledem k omezenému rozsahu bakalářské práce je naše studie nutně selektivní a nemá ambici pojmout zvolené téma v celé jeho šíři. V analytické části jsme nastínili možná úskalí převodu nejvýznamnějších prvků stylu Ernesta Hemingwaye. Tyto rysy by si nicméně zasloužily podrobnější rozbor, stejně jako ostatní charakteristické aspekty autorova stylu, jimž jsme se v práci nevěnovali. Nabízí se hned několik možností, mj. oblast symbolismu, ironie či odrazu retrospektivity příběhu na výstavbě textu. Vzhledem k množství českých překladatelů Hemingwayových děl a šíři autorovy tvorby by bylo záhodno porovnat specifika jeho stylu i v jiných dílech a jiných překladech. Poznatky a východiska této studie by tedy mohly ukázat cestu případnému budoucímu výzkumu.

---

<sup>4</sup> Viz MARCEL ARBEIT, *Bibliografie americké literatury*, II, s. 698–710.

## POUŽITÁ LITERATURA

### 1) Primární zdroje

HEMINGWAY, ERNEST. *A FAREWELL TO ARMS*. NEW YORK, CHARLES SCRIBNER'S SONS 1929.

---. *A Farewell to Arms*. Harmondsworth, Penguin Books 1935 (přetisk 1969).

---. *A Farewell to Arms*. Stockholm, Continental Book Company 1942 (přetisk 1947).

---. *A Farewell to Arms: The Special Edition*. London, William Heinemann 2012.

---. *Sbohem, armádo!* Přel. EMANUEL VAJTAUER. Praha, J. Otto 1931.

---. *Sbohem, armádo!* Přel. JOSEF ŠKVORECKÝ. Praha, SNKLHU 1958.<sup>1</sup>

---. *Sbohem, armádo!* Přel. JOSEF ŠKVORECKÝ. Praha, SNKLHU 1965.<sup>2</sup>

---. *Sbohem, armádo!* Přel. VLADIMÍR STUHL. Praha, Melantrich 1974.

---. *Sbohem, armádo!* Přel. JOSEF ŠKVORECKÝ. Praha, Klub čtenářů 1999.<sup>3</sup>

---. *L'adieu aux armes*. Traduction de MAURICE E. COINDREAU. Paris, Gallimard 1948.

---. *Addio alle armi*. Traduzione di FERNANDA PIVANO. Milan, Mondadori 1956.

---. *In einem anderen Land*. Übertragung von ANNEMARIE HORSCHITZ. Berlin, Aufbau-Verlag 1980.

---. *Adiós a las armas*. Traducción de CARLOS PUJOL. Barcelona, Planeta 1985.

### 2) Sekundární zdroje

S. N. *The Deportation Menace! All Workers Must Fight!* In: *The Workers Monthly* 4(7), 1925, nepag.

S. N. *Za Vladimírem Stuchlem*. In: *Květy* 40(16), 1990, s. 8.

ARDAT, AHMAD K. *The Prose Style of Selected Works by Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, and Gertrude Stein*. In: *Style* 14, 1980, s. 1–11.

ATKINS, JOHN ALFRED. *The Art of Ernest Hemingway: His Work and Personality*. London, Peter Nevill 1952.

- AZEVEDO, MILTON. *Addio, Adieu, Adios: A Farewell to Arms in Three Romance Languages*. In: *The Hemingway Review* 25(1), 2005, s. 22–42.
- BAKER, CARLOS. *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton, Princeton University Press 1952.
- . *Ernest Hemingway: A Life Story*. New York, Charles Scribner's Sons 1969.
- BARLOWE, JAMIE. "They Have Rewritten It All": *Film Adaptations of A Farewell to Arms*. In: *The Hemingway Review* 31(1), 2011, s. 24–42.
- CIRINO, MARK. "You Don't Know the Italian Language Well Enough": *The Bilingual Dialogue of A Farewell to Arms*. In: *The Hemingway Review* 25(1), 2005, s. 43–62.
- ČELOVSKÝ, BORIS. *Strážce nové Evropy: prapodivná kariéra novináře Emanuela Vajtauera*. Šenov u Ostravy, Tilia 2002.
- DICK, CHRISTOPHER. *Shifting Form, Transforming Content: Stylistic Alterations in the German Translations of Hemingway's Early Fiction*. Kansas 2009. (Disertační práce University of Kansas, školitel JAMES HARTMAN.)
- DONALDSON, SCOTT, ed. *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge, Cambridge University Press 1996.
- FADIMAN, CLIFTON P. *A Fine American Novel*. In: *The Nation* 129, 1929, s. 497–498.
- FINDORÁKOVÁ, MONIKA. *Emanuel Vajtauer očima Národního soudu a dobového tisku*. Brno, 2006. (Bakalářská práce Masarykova univerzita, vedoucí práce PAVEL VEČEŘA.)
- GREBSTEIN, SHELDON NORMAN. *Hemingway's Craft*. Carbondale, Southern Illinois University Press 1973.
- KNITTLOVÁ, DAGMAR – BRONISLAVA GRYGOVÁ – JITKA ZEHNALOVÁ. *Překlad a překládání*. Olomouc, Univerzita Palackého 2010.
- KRIAKOVÁ, HANA. *Poetika překladů titulů anglicky psaných románů do češtiny a slovenštiny*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity (D, Řada literárněvědná)* 37, 1988, s. 103–107.
- LAPRADE, DOUGLAS EDWARD. *The Censorship of Hemingway in Spain*. Illinois 1988. (Disertační práce University of Illinois at Urbana-Champaign, školitelka EMILY STIPES WATTS.)
- LEVIN, HARRY. *Observations on the Style of Ernest Hemingway*. In: *Context of Criticism*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1957. s. 140–167.
- LEVÝ, JIŘÍ. *Umění překladu*. Praha, Apostrof 2012.<sup>4</sup>

- LEWIS, ROBERT WILLIAM. *A Farewell to Arms: The War of the Words*. New York, Twayne Pub 1992.
- MARTINKOVÁ, MICHAELA. *Some Notes on Respecting FSP in Czech Translations of One English Literary Text*. In: *Linguistica Pragensia* 11, 2001, s. 16–28.
- MERIWETHER, JAMES B. *The Text of Ernest Hemingway*. In: *Papers of the Bibliographical Society of America* 57, 1963, s. 403–421.
- . *The Dashes in Hemingway's A Farewell to Arms*. In: *Papers of the Bibliographical Society of America* 58, 1964, s. 449–457.
- MEYERS, JEFFREY, ed. *Ernest Hemingway: The Critical Heritage*. New York, Routledge 1997.
- NENADÁL, RADOSLAV. *Moderní americká literatura*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1977.
- NEWMARK, PETER. *A Textbook of Translation*. New York, Prentice Hall 1988.
- OLDSEY, BERNARD STANLEY. *Hemingway's Hidden Craft: The Writing of A Farewell to Arms*. University Park, Pennsylvania State University Press 1979.
- OLIVER, CHARLES M. *Hemingway and the OED*. In: *The Hemingway Review* 26(2), 2007, s. 105–113.
- OUŘEDNÍK, PATRIK. *Prezident, nebo Krokadýl? (ke sporu o autorství jednoho překladu)*. In: *Kritická příloha Revolver revue* 7, 1997, s. 108–119.
- . *Čisté víno*. In: *Kritická příloha Revolver revue* 9, 1997, s. 174–181.
- PAROLEK, RADEGAST. *Poezie životní moudrosti*. In: *Literární revue* 3, 1990, s. 149–150.
- PEELE, GEORGE. *Polyhymnia*. London, Richard Ihones 1590.
- PLIMPTON, GEORGE. *The Art of Fiction XXI*. In: *The Paris Review* 18, 1958, s. 60–89.
- REYNOLDS, MICHAEL S. *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*. Princeton, Princeton University Press 1976.
- RUBÁŠ, STANISLAV, vyd. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha, Academia 2012.
- SANDERSON, STEWART. *Writers and Critics: Hemingway*. Edinburgh, Oliver and Boyd 1961.
- SCHNEIDER, DANIEL J. *Hemingway's A Farewell to Arms: The Novel as Pure Poetry*. In: *Ernest Hemingway: Five Decades of Criticism*. (Ed.) LINDA WAGNER-MARTIN. Michigan, Michigan State University Press 1974, s. 252–266.
- SIEGLOVÁ, NADĚŽDA. *Vladimír Stuchl: Prérií pádí kůň [recenze]*. In: *Komenský* 101, 1976(2), s. 128.

- ŠKVORECKÝ, JOSEF. *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha, Ivo Železný 1999.
- . *Jak je ve světě člověk: dopisy Josefa Škvoreckého a Jana Zábrany*. (Vyd.) ALENA a MICHAL PŘIBÁŇOVI. Praha, Books and Cards 2010.
- VAJTAUER, EMANUEL. *Ostrov slzí (Ellis Island)*. Praha, MOPR 1928.
- WELLS, ELIZABETH J. *A Statistical Analysis of the Prose Style of Ernest Hemingway: "Big Two-Hearted River"*. In: *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*. (Ed.) JACKSON J. BENSON. Durham (North Carolina), Duke University Press 1975, s. 129–135.
- WILLIS, J. H. *The Censored Language of War: Richard Aldington's Death of a Hero and Three Other War Novels of 1929*. In: *Twentieth Century Literature* 45, 1999, s. 467–487.
- ZÁBRANA, JAN. *Celý život: výběr z deníků 1948–1984*. I-II. Praha, Torst 1992.

### 3) Slovníky a příručky

- The American Heritage Dictionary of the English Language*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company 2011.<sup>5</sup>
- Příruční slovník jazyka českého*. I–IX. Praha, Státní nakladatelství 1935–1957.
- Slovník spisovného jazyka českého*. I–VIII. Praha, Academia 1989.<sup>2</sup>
- Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha, Academia 2005.<sup>4</sup>
- Nový akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia 2005.
- REJZEK, JIŘÍ. *Český etymologický slovník*. Voznice, Leda 2001.
- ARBEIT, MARCEL. *Bibliografie americké literatury v českých překladech*. I–III. Olomouc, Votobia 2000.
- HANNEMAN, AUDRE. *Ernest Hemingway: A Comprehensive Bibliography*. Princeton, Princeton University Press 1967.

## SUMMARY

The fiction of Ernest Hemingway (1899–1961) is marked by a distinctive stylistic technique pervading all of the textual levels of his works. Generally, an author's stylistic choices come significantly into focus where the translation of his or her work into foreign languages is concerned, for the perception of the foreign reader ought to match the impression made upon the reader of the original. This fact is even more apparent when it comes to translating Hemingway's work, since special attention must be paid to capturing and preserving the very essence of Hemingway's specific writing style. Although several translation analyses of Hemingway's style have appeared abroad, nothing has yet been written in — or about — Czech, except for the grammatical study of Michaela Martinková focusing on the functional sentence perspective in the three Czech translations of Hemingway's *A Farewell to Arms*.

The present Bachelor's thesis is concerned with a comparative analysis of three Czech translations of Ernest Hemingway's novel *A Farewell to Arms* (1929), namely those by Emanuel Vajtauer (1931), Josef Škvorecký (1958), and Vladimír Stuchl (1974) respectively, in terms of their adequacy of interpretation and preservation of the authorial style.

The study is divided into five main chapters. The first four comprise the literary-historical background, briefly introducing the author, the examined novel and all of its Czech translators. This is followed by an investigation into the origin and ambiguity of the novel's title and the possibilities for its translation. The fifth and major chapter of the study then proceeds to compare and analyse the Czech versions of the novel. Considering the complexity of the topic and the limited space of this thesis, the analysis is necessarily selective and makes no attempt to cover the full scope of the subject matter. The analytical part, therefore, focuses primarily on the most distinctive features and oft-emphasised attributes of Hemingway's writing. The individual subchapters are devoted to the author's method of understatement, syntax, expressiveness on the lexical level, foreign-language aspects in the English text, and the composition of the dialogues in the novel. The theoretical discussion of all of these issues is supported with examples from the text, chosen throughout the book to represent each of the features clearly, both on the level of the original text as well as the translated versions.

A close examination of the three Czech translations of the novel alongside the English original reveals that the former differ substantially. The dominant feature of Vajtauer's version is a faithful observation of the original text in terms of its formal structure and lexical choices. Such faithfulness proves adequate with respect to Hemingway's distinctive

method of understatement, as well as with the level of expressiveness, but is undesirable in the vast majority of other areas. Vajtauer's syntax, for instance, disrespects the functional sentence perspective of the Czech language and thus comes across as unnatural and somewhat forced. The authenticity of Hemingway's dialogues is consequently lowered to the point of non-fluidity and awkwardness. Moreover, Vajtauer's translation bears signs of misunderstanding, inconsistency, and a lack of professional experience. Most importantly, the language of Vajtauer's text is often obsolete, even bookish, and consequently does not comply with today's requirements for an adequate translation.

Škvorecký's translation, on the other hand, acknowledges the author's specific style in all respects and shows very little deflection in its interpretation. Škvorecký's lexical choice and sentence structure are both faithful to the author's understatement and in compliance with Czech norms of language usage. Hemingway's stark diction and simple style is in Škvorecký's text fully preserved.

The same cannot be said about Stuchl's translation, which bears little or no relation to the style of the original text. Stuchl's use of rich vocabulary, increased expressiveness and his employment of familiarity wherever possible (even in inappropriate situations) work strongly against Hemingway's understatement and thus suppress and transform the authorial style significantly. The simple syntax and diction of the original are completely lost for the benefit of diversity and attractiveness of the target text. Stuchl's embellished translation is beyond doubt an example of excellent usage of the Czech language; yet, it lacks Hemingway's authorial signature.

The aforementioned observations suggest that Hemingway's prominent stylistic technique is duly noted and preserved to the fullest extent in Škvorecký's translation, which alone manages to capture the very nature of the author's writing. The quality of Škvorecký's text is additionally verified by the fact that it was republished after the Velvet Revolution and is today considered canonical. The comparison of the three Czech versions of Hemingway's *A Farewell to Arms*, moreover, suggests a need for a deeper investigation into the subject matter, taking into consideration not only this particular novel, but also other works by Hemingway and their Czech translations. Hopefully, the findings of the present study will lead to future research in this area.



## ANOTACE

**Autor diplomové práce:** Michaela Večerková

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

**Název diplomové práce:** Tři české překlady Hemingwayova románu *A Farewell to Arms*:  
Komparativní analýza

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Filip Krajník, Ph.D.

**Počet znaků (včetně mezer):** 122 124

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 66

**Klíčová slova:** Ernest Hemingway, *Sbohem, armádo!*, Vladimír Stuchl, Emanuel Vajtauer, Josef Škvorecký, analýza překladu, styl, understatement, syntax, expresivita, cenzura, vulgarismy, cizojazyčná vrstva, dialogy

Předmětem této bakalářské práce je srovnávací analýza tří českých překladů románu Ernesta Hemingwaye *A Farewell to Arms* se zvláštním důrazem na převod Hemingwayova specifického autorského stylu, který je zcela zásadní pro celkové vyznění díla a jeho působení na čtenáře.

První čtyři kapitoly studie tvoří literárněhistorický kontext románu, jenž předkládá podrobnosti z autorova života vztahující se k textu románu, stejně jako okolnosti vzniku díla a jeho přijetí dobovou kritikou i čtenářskou obcí. Následuje představení jednotlivých českých překladatelů díla. Teoretickou část práce uzavírá kapitola o názvu Hemingwayova románu a jeho spletité genezi, která je relevantní jak pro oblast literární historie, tak teorie překladu.

Analytická část studie se zabývá problematikou převodu stylistických návyků a rozhodnutí autora v různých textových rovinách. Analýza se soustředí na nejvýznamnější prvky Hemingwayova jazyka, tj. jeho práci s understatementem (nedořečeností), syntaxí, expresivitou (spolu s cenzurou vulgarismů v díle), cizojazyčnou vrstvou a konečně dialogy. Jednotlivé podkapitoly nejprve charakterizují tyto stýlotvorné prvky a jejich funkci v anglickém originálu a posléze kriticky okomentují jejich překlad do češtiny prostřednictvím konfrontace všech překladových řešení reprezentativních textových vzorků s originálem. Závěr práce pak na základě dílčích poznatků analytické části zhodnotí obecné tendence českých překladů románu, které poukazují na pozoruhodně rozdílné strategie jejich autorů.

## ABSTRACT

**Author of the thesis:** Michaela Večerková

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

**Title of the thesis:** Three Translations of Hemingway's *A Farewell to Arms* into Czech: A Comparative Analysis

**Supervisor:** Mgr. Filip Krajník, Ph.D.

**Number of characters (incl. spaces):** 122 124

**Number of appendices:** 0

**Number of primary and secondary sources:** 66

**Keywords:** Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, Vladimír Stuchl, Emanuel Vajtauer, Josef Škvorecký, translation analysis, style, understatement, syntax, expressiveness, censorship, vulgarisms, foreign-language aspects, dialogue

The subject of this Bachelor's thesis is a comparative analysis of the three Czech translations of Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms*, with special attention paid to the rendition of Hemingway's specific writing style, which is crucial for the overall impression the novel makes upon its reader.

The first four chapters of the study comprise a literary-historical background of the novel, introducing the biographical details of the author which are pertinent to his text, as well as the situation in which the novel was written and received by its original readership and critical audience. Subsequently, the three translators of the novel into Czech are introduced. The theoretical portion of the thesis is concluded by a chapter discussing the title of Hemingway's novel and its complicated genesis, which is of interest both to the fields of literary history and translation studies.

The analytical part of the study deals with the issue of translating the original author's stylistic habits and choices on various textual levels. The analysis focuses on the most significant features of Hemingway's use of language, i.e., his work with understatement, syntax, expressiveness (along with the censorship of vulgarisms in the novel), foreign-language aspects, and, finally, the dialogue. Each of the sub-chapters begins by discussing one of these individual features and its function in the English original before proceeding to a critical commentary upon its rendering into Czech by means of a comparison of various representative textual samples with the source text. Using the partial findings of the analytical part, the present thesis determines the general tendencies of the Czech translations of the novel, showing the remarkably different strategies of their respective authors.