

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY
PALACKÉHO V OLOMOUCI

Singulární styl *Hlavy*
XXII v českých a
slovenských
překladech

(diplomová práce)

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY
PALACKÉHO V OLOMOUCI

KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY

Singulární styl *Hlavy XXII* v českých a
slovenských překladech
(DIPLOMOVÁ PRÁCE)

The Singular Style of *Catch-22* in Czech and
Slovak Translations

Bc. Eva (Müllerová) Macháňová
anglická filologie – česká filologie
Vedoucí práce: Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.
Olomouc 2013

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

V Olomouci dne

Děkuji své vedoucí, Mgr. Jitce Zehnalové, Dr., za užitečné rady a komentáře a velmi vstřícný přístup při konzultacích.

Děkuji i své rodině za podporu a toleranci, kterou mi po celou dobu psaní projevovali.

Obsah

1	Anotace	1
2	Abstrakt.....	2
3	Úvod.....	3
4	Terminologický podklad	6
4.1	Styl	6
4.2	Otázka stylu a smyslu	8
4.3	Tzv. „složky“ díla, mnohvrstevnatost struktury	9
4.4	Styl a strukturalistická tradice v překladu.....	10
4.5	Mikrostyl/makrostyl.....	10
4.6	Variantnost/invariantnost	11
4.7	Autorský styl/individuální styl/singulární styl.....	12
4.8	Ironie	12
5	Hlava XXII a soudobý kontext (proti)válečné literatury	15
5.1	Literární kontext.....	15
5.2	Hlava XXII jako absurdní nebo existenciální román?	16
5.3	Rozbor tzv. „složek“ Hlavy XXII	19
5.4	Kompozice.....	19
5.5	Tematická charakteristika Hlavy XXII.....	21
5.6	Výrazová charakteristika Hlavy XXII.....	22
5.7	Ironie jako singulární styl Hlavy XXII.....	27
6	Možnosti překladu singulárního stylu	28
6.1	Východiska analýzy.....	28
6.2	Cíle analýzy.....	30
6.3	Terminologický aparát.....	30
6.4	Role cílového čtenáře	32

6.5	České a slovenské překlady Hlavy XXII	35
6.6	Výběr reprezentativních ukázek specifického stylu	35
6.7	Přehled nejčastějších mechanismů ironie a jejich řazení	37
7	Jednotlivé komentované příklady specifického stylu Hlavy XXII v originále a v překladech.....	39
7.1	Autorská řeč	39
7.2	Dialogy	46
7.3	Smíšená narativní perspektiva	53
8	Dílčí závěry z analýzy	58
9	Závěr	60
10	Summary	64
11	Citované zdroje a použitá literatura	68
11.1	Primární zdroje	68
11.2	Sekundární zdroje	68

1 Anotace

Bc. Eva (Müllerová) Macháňová

Katedra anglistiky a amerikanistiky filozofické fakulty Univerzity
Palackého v Olomouci

Singulární styl Hlavy XXII v českých a slovenských překladech

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.

Počet znaků: 11 615

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 29

Klíčová slova: singulární styl, ironie, styl, smysl, sémantické gesto, estetický invariant, mechanismy ironie, techniky ironie, překlad, Hlava XXII, Catch-22, Joseph Heller, Miroslav Jindra, Josef Chuchvalec, Dušan Janák, Jan Mukařovský, Karel Hausenblas, Anton Popovič, Diana Coromines i Caldresová

Práce sestává z teoretického uvedení do problematiky stylu z pohledu českého strukturalismu, z něž také vychází ústřední pojem *singulární styl*, a praktické aplikace tohoto konceptu na konkrétní literární dílo, *Catch-22* Josepha Hellera. Ve druhé části je reflektováno jeho zohlednění v českých a slovenských překladech. Přidruženým tématem je *ironie* a možnosti jejího vědeckého zkoumání v různých verzích překladu.

2 Abstrakt

Bc. Eva (Müllerová) Macháňová

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

The Singular Style of Catch-22 in Czech and Slovak Translations

Advisor: Mgr. Jitka Zehnalová, Dr.

Number of signs: 11 615

Number of enclosures: 0

Number of reference titles: 29

Key words: singular style, irony, style, meaning, semantic gesture, aesthetic invariant, irony mechanisms, irony techniques, translation, Hlava XXII, Catch-22, Joseph Heller, Miroslav Jindra, Josef Chuchvalec, Dušan Janák, Jan Mukařovský, Karel Hausenblas, Anton Popovič, Diana Coromines i Caldres

The thesis consists of two parts: a theoretical treatise about style from the Czech structuralist point of view where the term *singular style* was introduced, and its practical application to a specific literary work, *Catch-22* by Joseph Heller in original, and all Czech and Slovak translations. In addition, the thesis deals with *irony* and the possible scientific methods of examining *irony* in various translations.

3 Úvod

Literární dílo se vryje do laického i vědeckého povědomí většinou díky některé ze svých vlastností. Připomínáme si žánr, postavy, téma, ale mnohdy také jeho *styl*. Stylistická stránka nemusí být nutně dominantní vlastností díla, ale přesto podle některých vědců významným způsobem spoluutváří jeho smysl.

Cílem této práce je proto objasnit postavení *stylu* ve struktuře literárního díla, a to obecně i konkrétní aplikací na román *Hlava XXII* od Josepha Hellera, a doložit možnosti reflexe *stylu* v různých překladových verzích s ohledem na zachování základních estetických principů výchozího textu. Budeme usilovat o teoretické nastínění vědecky podložených východisek a nástrojů analýzy, které také prakticky demonstrováme na konkrétních příkladech.

Práce je formálně rozdělena do čtyř hlavních kapitol. V prvních teoretických podkapitolách nejprve obecně teoreticky popíšeme problematiku definice *stylu* a jeho úlohy v literárním díle. Vyjdeme z vědeckých principů české strukturalistické tradice, jejíž zejména rané kořeny jsou velmi hodnotným, byť ne zcela doceněným zdrojem myšlení o *stylu* a struktuře literárního díla, a to v obou kontextech, literárněvědném i lingvistickém. Z této tradice také vychází termín použitý v názvu diplomové práce, tj. *singulární styl*. Tento pojem poprvé použil Karel Hausenblas, člen Pražského lingvistického kroužku, pro označení specifického *stylu* konkrétního díla.

Dalším z výrazných strukturalistických konceptů, o něž se práce opírá, je zachycení konkrétního jednotícího principu, který je společným estetickým jmenovatelem celého díla. Jan Mukařovský jej nazývá *sémantickým gestem*, Karel Hausenblas *smyslem díla* a mladší teoretik překladu Anton Popovič *estetickým invariantem díla*. Každý z těchto pojmů zaujímá trochu jiný úhel zkoumání, ale všem je jim společné východisko zkoumání, a to vzájemně provázaná struktura díla. My zde

ujasníme vztah *stylu* jednak ke struktuře díla jako celku, jeho složkám, ale zároveň i k jeho estetickému principu, ať už se v jednotlivých fázích budeme odvolávat na ten či onen výše zmíněný termín.

Ve druhém oddíle vezmeme na základě těchto teoretických principů v úvahu nejrůznější složky struktury výchozího textu *Catch-22*, jež se podílejí na utváření jeho smyslu a které vstupují do významových vztahů se *singulárním stylem* díla. K nim patří např. i žánrová příslušnost, kompozice a tematická či výrazová stránka. Po důkladném prozkoumání celého kontextu definujeme *singulární styl* románu.

Ve třetí části představíme příslušnou terminologii a metodiku srovnávání jednotlivých verzí textu. Nebudeme se moci již zcela opřít o vědecké poznání českého strukturalismu, zato však využijeme nejnovějších poznatků z teorie překladu, zabývajících se překladem *stylu*, konkrétně *ironie*, která je oním výše zmíněným *singulárním stylem* románu. Vyjdeme z příspěvků ze sborníku *Translating Irony*, editovaným Katrien Lievoiasovou a Pierrem Schoentjesem, které svým komplexním přístupem k dílu jako struktuře a zároveň i komunikátu mezi autorem a čtenářem konvenují dobře s myšlením strukturalismu a metodickými zásadami této práce. V této kapitole také představíme všechny české a slovenské překlady a zhodnotíme objektivní jazykové a literární podmínky cílového čtenáře, ze kterých překladatelé vycházeli.

Čtvrtá kapitola se věnuje samotnému rozboru jednotlivých případů *ironie* v originále a v překladech. Jednotlivé výskyty jsou řazeny v pořadí podle typu narativní situace, a to v pořadí *autorská řeč – dialogy – smíšená narativní řeč*, neboť i toto samotné rozvržení *ironie* má v románu svou funkci. Dokazujeme tím, že se nejedná pouze o vypravěčskou manýru nebo hledisko některé z postav. Srovnávání provedeme pomocí terminologie i tabulkového uspořádání, které navrhla španělská lingvistka Diana Coromines i Caldresová ve svém příspěvku ve sborníku *Translating Irony*. Po vzoru Caldresové stanovíme obecné *mechanismy ironie* ve výchozím

textu a provedeme analýzu konkrétních řešení na výrazovém plánu v jednotlivých překladech, tzv. *technik ironie*. Konkrétní řešení okomentujeme a zhodnotíme jejich zpětnou vazbu k mechanismům ironie. Zamyslíme se nad specifiky různých projevů *ironie* v originále a obtížemi, se kterými se překladatelé museli při jejich řešení vypořádat.

V závěru shrneme reflektované principy *ironie* v originálu i v překladech a zamyslíme se nad mírou překladatelské úspěšnosti při překladu konkrétních *mechanismů ironie*. Naším cílem však není provést kritické srovnání jednotlivých verzí a vyhodnotit překlad nejúspěšnější. Usilujeme o obecnější konfrontaci jednotlivých dílčích možností vzhledem k jejich funkčnosti ve struktuře díla.

4 Terminologický podklad

4.1 Styl

Definice *stylu*, na které by se jazykovědci shodli, nebyla zatím jednoznačně přijata. Plyne to z neujasněného ponětí o tom, které konkrétní složky textu jsou jeho nositeli. Pohledy na klasifikaci *stylu* se liší také z důvodu, že stylistika jako obor se dotýká jak oblasti lingvistické, tak literárněvědné a při zkoumání literárního textu často dochází ke konfliktu těchto hledisek. Lingvistické přístupy vidí za *stylem* formální podobu textu, jeho jazykové vyjádření a tedy materiální podstatu. V literárněvědných přístupech naopak dochází ke stírání hranice mezi formální a obsahovou stránkou a **styl se jako jedna z přesně neurčeného počtu složek na smyslu díla podílí** (Kožmín, 1967, s. 14). S tímto názorem se ztotožňujeme i my v této práci.

Klasickou dichotomickou představou, že se jedná pouze o výběr jazykových prostředků z určitého rejstříku, jenž podléhá náhodné libovůli autora nebo normě daného žánru (např. konvenční užití obecné češtiny v dialozích poválečného románu) vyvrátili již samotní strukturalisté Pražského lingvistického kroužku. Karel Hausenblas, významný stylist a poloviny dvacátého století chápe styl komplexně jako „**způsob selekce (výběru) i kombinace, kompozice (uspořádání) prostředků ve výstavbě komunikátu**. [...] Selekcce i kombinace se týká všech rovin výstavby a všech druhů prostředků. Styl tedy musíme sledovat jak ve výstavbě jazykové, tak i tematické.“ (Hausenblas, 1971, s. 81)

Tentýž názor zastávají i někteří další členové Pražského lingvistického kroužku, a to například už o třicet let starší Jan Mukařovský. Mukařovský na základě podrobné analýzy složek lingvistického i tematického plánu zkoumal význam díla jako celku. Toto tzv. **sémantické gesto**, společný pořádací princip výstavby literárního díla, poukazuje na dlouholetou tradici a propojenost české funkční lingvistiky a literární vědy.

Na Mukařovského a Hausenblase navazují o několik desítek let později jejich pokračovatelé Miroslav Červenka, Lubomír Doležel, Zdeněk Kožmín a jiní. Červenka, který se věnoval především poezii, velmi přehledně a výstižně shrnul názory svých předchůdců a zdůraznil **charakter literárního díla jako promluvy** (Červenka, 1992, s. 14). Ve svém pojetí nejen vyzdvihuje komunikativní povahu literárního díla, které má svého původce i příjemce, ale je zároveň i **nositelem potencionalnosti a intencionalnosti**. Vzhledem k tomu, že „literární dílo je výsledkem systematického úsilí jediného tvůrčího subjektu, intencionalita je v základech jeho existence.“ (Červenka, 1992, s. 67)

Červenka podobně jako jeho čeští předchůdci neodděluje výstavbu významovou a stylovou. Literární dílo je pro něj „nejen využitím jistého stylu jazyka, nýbrž i aktuálním uplatněním ‚**jazyka stylů**‘; je výběrem a kombinací *stylů* jako příznaků jistých individuálních i nadindividuálních možností uchopení skutečnosti.“ (Červenka, 1992, s. 65) Ke *stylu* a jeho individuálnímu významu je podle Červenky důležité znát vývoj žánru, určit inovativnost využití *stylu* a v závislosti na tom pak skutečný sémantický obsah volby konkrétního *stylu*.

Na české půdě je tak dlouhodobě pěstována tradice usilující o integraci formální i obsahové stránky a zdůrazňující **komunikativní funkci díla**. *Styl* se pro naše vědce stává jednou ze složek díla, která spoluurčuje smysl celého díla. Nosnost české strukturalistické tradice potvrzuje i fakt, že k podobným závěrům o významotvornosti stylu dospěli i o několik desítek let mladší zahraniční stylisté, např. stoupenec generativní gramatiky, Donald C. Freeman, nebo např. teoretička překladu Jean Boase-Beierová, která stylu přisuzuje roli nejvýznamnější: „It is style, rather than content, which embodies the meaning.“ (Boase-Beier, 2010, s. 4-8)

Bylo by nesmírně zajímavé prozkoumat hlouběji souvislosti mezi pražským strukturalismem a o desítky let mladším vývojem pragmatické a

kognitivní lingvistiky, jejich zásadní východiska a postupy myšlení. Na určité souvislosti upozorňujeme i v této práci, ale systematictější průzkum by byl pro všechny filologické disciplíny velmi přínosný.

4.2 *Otázka stylu a smyslu*

Jak úzce souvisí *styl* textu se *smyslem* díla, je otázkou, na kterou našli odpověď čeští strukturalisté již ve dvacátých letech minulého století. Školské pojetí *stylu* jako výběru z jazykových prostředků za účelem naplnění norem určitého žánru, popř. jako svévolná prezentace autorského subjektu bez vztahu k obsahu díla byly překonány už v začátcích pražského strukturalismu. Už od dob Viléma Mathesia se v české lingvistice hovoří o **komunikativním náboji promluvy**, jeho postoji ke skutečnosti a posluchači (Mathesius, 1982, s. 93).

Později dostala pozice stylu v literárním díle konkrétní teoretický obrys, a to s nástupem tzv. *estetické funkce jazyka*, kterou ve svých konceptech představili Jan Mukařovský a Roman Jakobson. Mukařovského stať „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ (1941),¹ v níž rozšiřuje jazykové funkce Bühlerova triadického modelu o funkci estetickou, a Jakobsonova další radikální přestavba tohoto modelu ve stati „Lingvistika a poetika“ (1960),² radikálně pozměnily vnímání stylu v literárním díle (Schmidová, 2001, s. 437-455).

Konkrétnějšího rozpracování vztahu *stylu* a *smyslu* textu provedli vědci Pražského lingvistického kroužku, Jana Mukařovský a Karel Hausenblas. Mechanický výběr z alternativních prostředků popírá Mukařovský konceptem „**sémantického gesta**“ jako integrujícího

¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1941. „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka.“ V *Kapitoly z české poetiky*. Díl první. Praha: Melantrich 1941, s. 13-110.

² JAKOBSON, Roman. 1960. „Linguistics and Poetics.“ V *Style in language*. Cambridge, Mass., 1960, str. 350-377.

sémantického principu, který komunikuje autorský záměr (Jankovič, 1991, s. 11-40). Poměrem mezi *stylem* a *významem* se zabývá i Karel Hausenblas, jenž přichází s pojmem „**singulární styl**“, kterým vysvětluje specifičnost autorského *stylu* konkrétního díla ve vztahu k jeho *smyslu*.

Český pohled se od novější světové tradice poněkud liší. Zastánci podobných tezí jako Mukařovský, Jakobson nebo Hausenblas, např. R. Fowler či Jean Boase-Beier, kteří se shodují na tom, že výběr jazykových prostředků reflektuje obsah a zároveň autorský subjekt díla, stojí ve svém přesvědčení relativně osamoceni (Boase-Beier, 2010, s. 53).

4.3 Tzv. „složky“ díla, mnohvrstevnatost struktury

Mnohvrstevnatá struktura díla sestává ze složek bez členění na jejich jazykovou či spíše tematickou povahu, všechny složky se společně podílejí na vytváření významu a jsou tedy záměrnou volbou autora. Jejich vzájemný poměr, hierarchizaci a vztah určují pak čtenáři ve svých interpretacích. *Styl*, který je tématem této práce, je jednou z těchto složek díla.

Rozkládáním literárního díla do „**složek**“ se může zdát, že text zbytečně fragmentujeme a nahráváme oddělování formální a tematické stránky. Tímto rozdělením však naopak usilujeme o lepší pojmenování těch komponentů, které se na významu díla podílejí. Je důležité si uvědomit, že jejich vztah není založen na poměrném zastoupení na celkovém **smyslu** díla, ale právě na určité **polyfonii složek a vícevrstevnatosti** v rámci celé struktury.

Některé složky se mohou podílet větší, jiné menší měrou. Některé mohou mít dominantnější postavení, jiné zase podřadnější. Zároveň však mohou stát v určitém protichůdném postavení. I tato zdánlivá nesourodost zakládá nový, komplexní význam, jako je to například u děl parodických nebo jako to často bývá pointou v poezii (kontrast metra, které bývá

konvenčně přiřazováno určitým básním, a tematicky naprosto odlišného sdělení).

4.4 Styl a strukturalistická tradice v překladu

Z tohoto konceptu vycházejí i čeští a slovenští strukturalističtí teoretici překladu, Jiří Levý a jeho nejnámější nástupce, Anton Popovič, kteří se zabývají otázkou překladu *stylu*. Oba zkoumají především literární texty. Shodně uvažují o tzv. **variantních a invariantních prvcích** v překladu, tedy prvcích měnných a neměnných, které je nutné v překladu zachovat (Popovič, 1971, s. 41).

Popovič, jenž vychází přímo z Karla Hausenblase, prezentuje pojetí *stylu* v kontextu překladu: „Aby sme mohli umelecký text prekladať adekvátnymi prostriedkami, musíme mať pred sebou predstavu jeho usporiadanosti, čiže musíme určit miesto jednotlivých prvkov v organizácii celku. [...] Štýl, to je funkčné zjednotenie heterogénnych prvkov na jednej rovine.“ (Popovič, 1971, s. 63)

4.5 Mikrostyl/makrostyl

Anton Popovič, slovenský literární vědec a významný nástupce Jiřího Levého v teorii překladu, přijímá Hausenblasovo široké pojetí **stylu** jako funkčního sjednotitele heterogenních složek díla a rozlišuje tzv. prvky *makrostylistiky* a *mikrostylistiky*. *Makrostylistika* zahrnuje stylistiku tématu, nadvětného pásma a kompozice. *Mikrostylistika* sleduje stylistiku nižších plánů, převážně jazykových (Popovič, 1971, s. 64). Vzhledem k roli *stylu* jako integrujícího principu musíme předpokládat vzájemné dynamické vztahy mezi prvky makro a mikrostruktury díla, jež jsou jako celek nositelem jediného významu. „Tvorba prekladu spočíva v umení byť verným originálu ako celku,“ dodává Popovič (Popovič, 1971, s. 80).

Z toho důvodu je prvním nezbytným krokem překladatele *interpretace textu*, jak zdůrazňoval Jiří Levý ve svém díle *Teorie překladu* (1963). Jakýkoliv překladatelský posun na jedné rovině se zákonitě odráží i na rovině druhé. Někdy naopak dochází k záměrným výrazovým posunům tak, aby byl právě smysl originálu zachován. Děje se tak z důvodu systémové odlišnosti jednotlivých jazyků a nemožnosti vytvořit absolutní překlad. V takových případech přicházejí ke slovu tematické a výrazové změny zachycené v následujícím schématu:

styl díla	makrotylistika díla (téma → kompozice)	aktualizace	
		lokalizace	
		adaptace	
	mikrotylistika díla (jazyk → stylizace)	výrazové zesilování	výrazová typizace
			výrazová individualizace
		výrazová shoda	
		výrazová substituce	
		výrazová záměna	
		výrazové zeslabování	výrazová nivelizace
			výrazová strata

(Popovič, 1971, s. 82)

4.6 Variantnost/invariantnost

Pod touto dvojicí termínů se skrývají množiny prvků proměnných a neměnných, tj. těch, které jsou v díle fixně dány (např. *smysl* díla) a jež musí překladatel v rámci překladu zachovat, aby byl jeho překlad funkční variantou originálu. V literárním díle mluví Popovič o tzv. *funkčním invariantu textu* či ***invariantní estetické informaci*** (Popovič, 1971, s. 54), které jsou jako pojmy koncepčně ekvivalentní s Mukařovského *sémantickým gestem* či Hausenblasovým *smyslem díla*.

4.7 Autorský styl/individuální styl/singulární styl

Dále je třeba ujasnit si rozdíly v pojmech *autorský, individuální a singulární styl*. Rozlišení provedl český stylista Karel Hausenblas. Ten mezi nimi rozlišuje podle tzv. stupně zobecnění (Hausenblas, 1971, s. 61). Styl s nulovým zobecněním je tzv. **styl singulární**, tj. „styl daného jednotlivého textu s jeho specifíčností a odlišností...“ (Hausenblas, 1971, s. 61) Právě *singulární styl Hlavy XXII* a jeho reflexe v českých překladech je předmětem zkoumání této práce.

Styl nižšího stupně zobecnění v rámci textů jednoho autora se nazývá **stylem individuálním (personálním)**, v rámci literárních textů se pak uplatňuje spíše pojem **autorský styl**. Stylem vyššího stupně zobecnění se pak nazývá styl určité skupiny autorů, např. epigonů nebo určité žánrové skupiny (Hausenblas, 1971, s. 61).

4.8 Ironie

Jak jsme již předeslali v úvodu, nedílnou součástí popisu singulárního stylu *Hlavy XXII* se stává též výzkum *ironie*. Některé základní parametry *ironie* popíšeme v této kapitole a metodiku zkoumání *ironie* pak rozebereme v příslušné metodické části. (6.4 Obsah a rozsah pojmu ironie a problémy s jeho vymezením).

Ironie, stejně tak jako např. *absurdno*, patří ke zrádným pojmům, jež balancují na hranici pojmů užívaných v běžné komunikaci a literárních termínů, a je proto termínem značně komplikovaným. Navíc i samotná terminologická ambivalence, která pramení ze širokého záběru disciplín, jež se ironií v některé fázi svého zkoumání zabývají, a to od antické rétoriky přes různé lingvistické teorie až po Gricovu teorii mluvních aktů, je zdrojem zmatků. Jistým společným prvkem, na kterém se různé směry shodují, je určité „**kritérium protikladu**“, tedy říkáme něco jiného, než myslíme (Nünning, 2006, s. 354).

Nás bude v této práci zajímat především literárněvědný úhel pohledu v kombinaci s možnostmi, jimiž se zabývá teorie překladu. July de Wildová, autorka příspěvku „The analysis of translated literary irony: Some methodological issues“, zveřejněném ve sborníku *Linguistica Antverpiensia New Series Themes in Translation Studies Translating Irony 9/2010* (Lievaisová; Schoentjes (ed.), 2010, s. 25-44), formuluje své bilaterální chápání ironie **syntézou klasické definice z rétoriky** (myslíme něco jiného, než říkáme), již Wayne Clayton Booth vyslovil ve své práci o rétorice (De Wildová, 2010, s. 26), **a receptivně zaměřené interpretace** Lindy Hutcheonové, která přisuzuje aktivní úlohu především čtenáři – „the **attributing of irony to a text or utterance is a complex intentional act on the part of the interpreter.**“ (De Wildová, 2010, s. 27)

Na výhradně receptivní postoj upozorňuje také Katharina Barbeová ve své teoretické monografii *Irony in Context* (1995). Podle Barbeové existují hlasy, jež tvrdí, že **ironie není inherentní vlastností textu**. Ironie je pro ně především záležitostí subjektivního hodnocení během interpretace (Barbeová, 1995, s. 15). Zde musíme z pozice strukturalistického pojetí autorské záměrnosti umění a konceptu sémantického gesta nesouhlasit. Přesto jsou pro nás i tato stanoviska užitečná, neboť vyzdvihují neopomenutelnou roli interpreta.

Pro výzkum ironie v narativním textu je pro nás naopak více než inspirativní stanovisko Diany Coromines i Caldresové, prezentované v již zmíněném sborníku *Linguistica Antverpiensia New Series 9/2010* (Lievaisová, Schoentjes, 2010). Ve svém příspěvku nazvaném „A proposed methodology for analysing the translation of prose fiction texts with a narratively bound ironic component“ (Lievaisová, Schoentjes, 2010, s. 63-98) definuje ironii jako **tichou dohodu mezi vypravěčem a čtenářem**, v níž „the narrator leads the reader into a tricky tangle of semantic possibilities and unexpected connotations.“ (Caldresová, 2010, s. 63)

Aktivní interpretační pozice čtenáře je přesto nesmírně důležitá, a to zejména v případech postmoderních děl založených na nespolehlivém vyprávění, v nichž je diskutabilita ironie součástí narativní strategie. Např. v Nabokovově románu *Lolita* (1980), jehož fikční svět je založen na sebeironii vypravěče, která vychází právě z jeho nespolehlivosti, je tato ironie záměrně opředena důmyslnou fabulací, a pro čtenáře se stává jednou z klíčových otázek interpretace.

Nutno podotknout, že v této oblasti už nevycházíme pouze z tradice strukturalistické, která se konceptem čtenáře a možností interpretace snad s výjimkou Milana Jankoviče, nezabývá. Rozsahu nutné či možné české čtenářské účasti na interpretaci ironie v *Hlavě XXII* se věnujeme v příslušné kapitole.

Barbeová dále upozorňuje na užitečnost zkoumání vzájemného **vztahu ironie a překladu**, jež mají podle této americké lingvistiky mnoho společného: „As Booth points out, irony and translation share some processes which underlie their successful decoding. Like other processes of decoding or understanding, both constitute acts of interpretation. Specifically, the translation of ironic instances helps us to gain a more in-depth understanding of translation as well as irony.“ (Barbeová, 1995, s. 145)

5 Hlava XXII a soudobý kontext (proti)válečné literatury

5.1 Literární kontext

Hlava XXII (Heller, 1961) patří ke třem nejčastěji připomínaným dílům reagujícím na druhou světovou válku (Gray, 2003, s. 600-603). K nim se řadí ještě *Jatka číslo 5* (1969) Kurta Vonneguta a *Nazí a mrtví* (1948) Normana Mailera. Ani jedno z děl není autentickou výpovědí, popř. dokumentárním románem zachycujícím hrůzy války. Žánrové zařazení děl, které by umožnilo relevantně porovnat také jejich stylovou stránku (jak na to upozorňuje Červenka, kapitola 4.1. *Styl*), je možné pouze velmi široce. Žánr válečného románu není ani pro jedno z nich závazný.

Ve všech třech případech se jedná o **postmoderní román**, který sám ze své podstaty problematizuje vyprávění, jazyk i postavy. Z důvodu nejasného rozsahu a časté kritice termínu postmodernismus nelze jednoznačně uvažovat o úzké žánrové příbuznosti děl, můžeme se však zamyslet nad množinou shodných a rozdílných prvků.

Tématem ani jednoho z děl už není osobní heroismus vojáků Hemingwayovy prózy z první světové války (Nenadál, 1993, s. 517-522). Stává se jím naopak **nesmyslnost války a bezvýhodnost situace jedince**, který se zoufale snaží zachovat si vlastní rozum a existenci. V této souvislosti bychom mohli připomenout další díla podobně neheroického charakteru, např. Jonesovu *Tenkou červenou linií* (1962), která ale na rozdíl od výše jmenovaných děl spíše spadá do žánru bildungsroman (Bercovitch, 1999, s. 119).

Ztvárnění literární skutečnosti jmenovaných postmoderních děl (hlavně v případě *Jatek číslo 5* a *Hlavy XXII*) je navíc odrazem pocitu rozkladu morálních hodnot americké společnosti 60. let (Bercovitch, 1999, s. 122). Dokladem toho je druhá vlna kladného přijetí románu *Hlava XXII*,

který dostal v souvislosti s nadcházejícím válečným konfliktem ve Vietnamu nový rozměr (Conn, 1989, s. 518). Nejedná se proto v tuto chvíli už o prvoplánově (proti)válečný román, spíše bychom mohli mluvit o **existenciálním a absurdním románu s širším společenskokritickým dosahem.**

Z výrazového hlediska využívají zmíněná díla různých technik a prostředků černého humoru, ironie a parodie či alegorie. Umělecké řešení ironie a její funkce v *Hlavě XXII* je jednou z nejdůležitějších stylistických otázek, které si v této práci pokládáme.

Zajímavým podnětem pro další výzkum se jeví zkoumání stylistické stránky *Jatek číslo 5* a *Nahých a mrtvých* a její podíl na smyslu těchto děl, zejména z hlediska funkce ironie jako významotvorného prostředku postmoderní literatury. Tato problematika bohužel přesahuje prostor vymezený této diplomové práci, přesto by se mohla stát dobrým výchozím bodem dalších zkoumání.

5.2 Hlava XXII jako absurdní nebo existenciální román?

Prisoudit literárnímu dílu nějakou obecnější kategorii obnáší obvykle cestu k autorům, pojmů a jejich původním definicím, a to zvláště v případě, že se jedná o termíny používané i mimo literárněvědecký kontext. Tak je tomu i v souvislosti s označením románu *Hlava XXII* za absurdní (Gray, 2003, s. 600, zejména pak Bercovitch, 1999, s. 118).

Kategorie absurda byla od prvopočátku teoreticky spjata s divadlem dvacátého století. Důraz na absurditu a morální nejednoznačnost v souvislosti s válkou můžeme však v literatuře spatřovat už od doby antické, např. v Iliadě, Aristofanově protiválečné satíře a později u Shakespeara v Troilovi a Kressidě (Bercovitch, 1999, s. 122).

Martin Esslin, britský divadelní kritik a zakladatel termínu „**the theatre of the absurd**“ (*absurdní divadlo*), věnoval značnou část svého úsilí definici a popisu absurdního dramatu. Přestože svoje zkoumání orientoval na drama, jeho východiska i závěry, shrnuté v nejznámější stejnojmenné studii *The Theatre of the Absurd* (Esslin, 1968) mají širší platnost a je možné je vztáhnout i na další formy umění a literatury.

Esslin se především pokusil definovat základní parametry absurdního divadla: jeho tradici, zobecňující principy a prostředky vyjádření v díle jako takovém, které jsou zdrojem jeho absurdní povahy. Došel k závěru, že tradice absurdního divadla sahá do hluboké minulosti (Esslin, 1968, s. 117) a že ani metody, kterých využívá, nejsou nikterak nové. Novost a překvapivost absurdního divadla spočívá podle Esslina v jejich neobvyklém kontextu a použití.

Zároveň zdůraznil, že autoři absurdních dramát netvoří žádnou ucelenou programovou skupinu, jedná se podle něj daleko více o projevy individualistů a solitérů, u kterých je společný absurdní charakter děl výsledkem koincidence. Podobným způsobem se absurdní prvky dostávají i do děl narativních. Ani zde netvoří autoři programovou skupinu, ale využívají určitých postupů k docílení podobného efektu. Pojdme se nyní podívat na rysy absurdní tvorby, které lze identifikovat v *Hlavě XXII*:

Jedním z hlavních rysů absurdní tvorby je **tendence k výrazné devalvaci jazyka** (Esslin, 1968, s. 26). Esslin tím míní zejména kontrast mezi mluveným slovem a děním na scéně, které svou banálností a bezvýznamností význam slova znehodnocuje (Esslin, 1968, s. 26). Hellerův román tohoto efektu též dociluje, ale poněkud jinou metodou. Vyprávěné pasáže (viz podrobněji kapitola o výrazové stránce) jsou psány hyperbolizovaným vysokým stylem, přestože jsou obsahově zcela banální, neboť vypráví o přízemní povaze armádních příslušníků.

Podobné „plýtvání slovy“ se odehrává v dialozích vojáků v nemocnici, které není ničím jiným než blábolením. Esslin k tomu

dodává: „In the Theatre of the Absurd, the spectator is confronted with the madness of the human condition, is enabled to see his situation in all its grimness and despair. [...] This is the nature of the gallows humour and humour noir...” (Esslin, 1968, s. 155) Černý humor je v *Hlavě XXII* jedním z nejčastějších projevů absurdity.

Jazyk a komunikace selhávají v konfrontacích s vojenskými nadřízenými. Pro logiku a argumentaci zde není prostor: „The Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.” (Esslin, 1968, s. 24)

Avšak v *Hlavě XXII* nacházíme i polohu, kterou Esslin ve svém pojednání staví do protikladu k absurdnu. Jedná se o **polohu existenciální**. Rozdíl podle Esslina spočívá v podání skutečnosti. Zatímco existenciální literatura se zabývá důvody absurdních životních podmínek, literatura absurdní je prezentuje jako fakt, o němž se nediskutuje, ale pouze se na scéně odehrávají (Esslin, 1968, s. 25).

Mezi absurdní a existenciální polohou v *Hlavě XXII* osciluje hlavní postava díla Yossarian. Jeho zoufalá touha po životě a snaha domoci se svých práv se odráží v dialogích s kamarády nebo nadřízenými, u nichž nenachází pochopení. Jedná se především o neustálé zvyšování počtu letů a Snowdenovo umírání, jež se stává jedním z ústředních existenciálních motivů. Ve vypjatém stavu se Yossarian nachází také ve scénách při bombardování Říma a tento výraz vrcholí na konci díla, kdy Yossarian shledává, že nikdo z jeho přátel nesdílí jeho smysl pro zachování lidského života, soucit s postiženými válkou a odpor k nesmyslným nadřazením. Každý mu připadá jako alibista a oportunist. Proto se také rozhodne dezertovat.

Hlava XXII je průkazně dílem absurdním, ale i existenciálním. Naplňuje podstatu obou směrů prostřednictvím své struktury tematické, ale

i výrazové. Rozboru konkrétních prostředků vyjádření jevů blízcích se oběma literárním směrům se věnují následující kapitoly.

5.3 Rozbor tzv. „složek“ Hlavy XXII

Tradici hledání vztahu mezi různými složkami díla lze ve vědeckých pracích sledovat od dob pražského strukturalismu. Vyjdeme-li z raného českého strukturalismu, z Mukařovského konceptu *sémantického gesta* (Jankovič, 1991, s. 11-40) **jako dynamického organizačního principu celého díla**, je možné sledovat autorský záměr na více vrstvách textu.

Teorii složek textu pak blíže definovali a rozvedli Miroslav Červenka či Zdeněk Kožmín (viz kapitola 4 Teoretický podklad). Počet tzv. složek díla, které je zapotřebí zkoumat, není předem vymezen a ani po přečtení ho nelze jednoznačně uvést. Zdeněk Kožmín ve své monografii *Umění stylu – úloha jazyka v současné próze* (1967) upozorňuje, že „každé dílo má nejen svůj vlastní systém složek, ale že jedněch využívá a jiné naopak zatlačuje nebo opomíjí. [...] Při stylovém rozboru je nutno vždycky kvalitativně určit, jaké složky jsou ve formové a obsahové výstavbě díla **,v akci**.“ (Kožmín, 1967, s. 15)

Při hledání role výrazu v interpretaci díla jako celku musíme nejprve **určit esteticky jednotící princip** (v pojmech strukturalistů *mysl díla*, *sémantické gesto* či *funkční estetický invariant*) a zhodnotit, které konkrétní složky struktury díla se na něm významově podílejí. Teprve potom jsme schopni zodpovědně říci, jakým specifickým způsobem se jazyk podílí na významu díla (Kožmín, 1967, s. 16).

5.4 Kompozice

Samotné uspořádání událostí románu, které není chronologické, rámcové či jinak pravidelné, si zaslouží velkou dávku pozornosti. Většina

kapitol je věnována některé z mnoha postav, a text tak dokonce budí dojem **epizodičnosti** nebo **cykličnosti**. Přesto, nebo snad dokonce právě proto považujeme za nezbytné uvést tuto skutečnost do významového vztahu.

Kompozice *Hlavy XXII* patří ke strukturním složkám díla, které se na jeho smyslu výrazně podílí, je tzv. ‚**v akci**‘ (Kožmín, 1967, s. 15). Pojících prvků, které zajišťují sémantickou integritu díla a dávají příběhu určitou návaznost, je v díle hned několik. Jedná se o různé **časové achronie**, jež děj usouvztažňují v příčinných a časových souvislostech. To však s největší pravděpodobností není jejich prvotním posláním. Větší přínos smyslu díla je obsažen v připomínání daných událostí v jejich neměnnosti a bezvýchodnosti. Situace a události, k nimž se v průběhu díla vracíme, mají v díle ne dějový, ale spíše motivický charakter.

Nalezení počátku dějové linky není v díle ničím jednoduchým. To, že celý příběh nezačíná od první kapitoly (v *Hlavě XXII* je to scéna v nemocnici), jak čtenář konvenčně očekává, když přistupuje k novému textu, se dozvídáme až v druhé kapitole, která nás časově posouvá před scénu v nemocnici: „Even Clevinger, who should have known better but didn't, had told him he was crazy the last time they had seen each other, **which was just before Yossarian had fled to hospital.**” (Heller, 1994, s. 18)

Dalším spojujícím prvkem, který čtenáře vrací stále do stejné situace, je postava vojáka v bílém. Nejprve se mihne v první kapitole jako epizodická postava, která na stejném místě v textu i umře (Heller, 1994, s. 10). Po vojákovi v bílém je pojmenována 17. kapitola, která se do nemocnice celá vrací (Heller, 1994, s. 195). Čtenář může dokonce prožívat společně s postavami pocit dějů, a to když je do nemocnice umístěn další voják v bílém, navlas podobný tomu předchozímu (Heller, 1994, s. 418-419).

Podobně je Snowdenova smrt nejprve prezentovaná jako událost již minulá a teprve později se celá epizoda odehrává. Snowdenova smrt se

vrací ve vypjatých chvílích, v nichž Yossarian velmi intenzivně pociťuje strach ze smrti. Tato událost má v díle nakonec převážně motivickou roli.

Achronické uspořádání kapitol může navozovat pocit časové neurčitosti, nejistoty a špatné orientace, ale zároveň je nositelem základního významu cykličnosti, bezvýhodnosti, jež patří k primárním sémantickým prvkům díla. Toto uspořádání také umožňuje tematické řazení podle postav, jichž v díle vystupuje mnoho a jejichž charakteristice je věnováno hodně prostoru. Tato část je z hlediska stylistiky jednou z nejvýznačnějších. Přehnaně vysoký vypravěčský styl, jímž nadneseně komentuje slabosti a lidské nedostatky vojenských úředníků vyznívá značně ironicky. Postavy jsou v díle značně odosobněné, jsou spíše podobné žánrovým obrázkům figurek.

5.5 Tematická charakteristika Hlavy XXII

Tématem románu *Hlava XXII* je kontradikce. Jedná se o nesmyslnost či protimluv, který zakládá absurdní vyznění celého díla. Samotný název románu označuje klíčový paragraf vojenského řádu, který dovoluje vojáku odejít z armády, pouze pokud se prokáže, že dotyčný není duševně zdravý. O vyřazení ale musí voják požádat, a to lze však pouze v případě, že je takový voják dostatečně při smyslech (Heller, 1994, s. 52). Kontradikce se objevuje jako motiv bezvýhodnosti a v mnoha obměnách se vrací jako odpověď na všechny nelogické situace.

Tragikomicky působí např. **motiv Natelyho dívky s nožem**, která v zoufalství pronásleduje Yossariana a obviňuje ho z Natelyho smrti. Yossarian na ni po návštěvě Říma, kam ji přišel sdělit tragickou novinu, naráží na každém kroku. Vždy na něj někde číhá připravena ho zabít. S největší pravděpodobností se v několika pozdějších výskytech jedná o Yossarainovy halucinace, zejména v závěru poslední kapitoly, ale na její roli ztělesňující všudypřítomné nebezpečí to nic nemění.

Druhým silným motivem je **Snowdenova smrt**, jež se objevuje skoro vždy, když se Yossarian ocitá v bezprostředním bojovém ohrožení. Vracející se obrazy umírajícího kamaráda jsou prezentovány se silným emocionálním prožitkem.

Existenciální motivy se střídají s **motivy komickými**. K jedněm z nich patří bezpochyby Huplova kočka, která s oblibou spává na obličejí Hungry Joea či roztoužená manželka generála Scheisskopfa, jejíž muž se namísto ní věnuje pořádání vojenských přehlídek.

V nadvětných celcích si nelze nevšimnout **logického rozporu výpovědí**, ve kterých je prezentovaná skutečnost vzápětí buď přímo jazykově, nebo situačním příkladem popřena: „The Texan turned out to be good-natured, generous and likeable. In three days no one could stand him.“ (Heller 1994, s. 10) nebo „Clevinger was one of those people with lots of intelligence and no brains, and everyone knew it except for those who soon found out.“ (Heller, 1994, s. 78) Významová diskrepance je prostředkem ironie.

Čtenáře dále upoutá doslovné opakování syntaktických struktur, zejména v dialozích. Odkazuje na nesmyslnost vojenské mašinerie a zbytečnost lidského počínání. Stojí za povšimnutí porovnat je s dialogy některých her absurdního divadla.

Kompoziční i dialogická neukončenost a cykličnost potvrzují záměrnou nelogičnost a bezvýchodnost jako ústřední téma a estetický invariant románu.

5.6 Výrazová charakteristika Hlavy XXII

Hlava XXII je zářným příkladem fungování tzv. *stylistického očekávání* v literárním díle. Ne nadarmo byla *Hlava XXII* po svém prvním vydání ve Spojených Státech považována za povedenou grotesku (Buček,

1967, s. 501-508). Úvodní kapitoly tomu skutečně nasvědčují. Komicky hyperbolizované popisné pasáže, které se střídají s dialogy plnými hovorových expresivních obrátů a často i vulgarismů, jsou dominantním stylistickým rysem celého románu. Nejdůležitější funkcí ironie je vyjádření nesouladu. Tyto pasáže poukazují odlehčeným způsobem na neprostupnost vojenské byrokracie, diletantství vojenských lékařů a úředníků a nesmyslnost války jako takové.

Přes tento *stylistický impuls* se v průběhu díla dostáváme i do roviny prostého jazykového vyjádření. Jedná se o scény umírajícího Snowdena, které se v útržcích vracejí jako Yossarianovy vzpomínky, nebo o další momenty, kde vystupuje na povrch existenciální úzkost hlavní postavy. Obě roviny je však potřeba cíleně odlišovat a vnímat jako pevnou součást díla. V literárním díle, které samo o sobě tvoří produkt vědomého a záměrného počínání autora, jak to zdůrazňoval už Mukařovský, hledáme také vzájemný vztah těchto složek. Ty vážnější a stylisticky strohé pasáže působí ve své úzkosti v porovnání se zbytkem textu o poznání naléhavěji. Ve scénách z letadla nebo bombardovaného Říma máme pocit, že se ocitáme na pokraji apokalypsy. Tyto tragické pasáže zároveň nabízejí nový náhled a interpretaci již zmíněného komického zbytku textu.

Nedialogický text, tedy vyprávění jako takové, není dílem jednoho nadosobního vypravěče, ale souhrou několika narativních hlasů s mírnou převahou autorské řeči. Tak jako v ostatních dílech, kde hraje roli perspektiva vyprávění, je potřeba i u *Hlavy XXII* zvážit, které hlasy se na vyprávění podílejí, jak se stylisticky odlišují a jakou funkci v textu zastávají.

Hlavním narativním prostředkem je **blíže nespecifikovaný vypravěč**, jehož funkcí je (také vzhledem ke kompozici díla) přesouvání hlediska od postavy k postavě, vnější a situační popis postav, událostí a stavů. Převládajícím perspektivním vyprávěním je pak hledisko

Yossariana. Stejně jako u dalších postav je jeho pohled na svět zprostředkován pomocí subjektivně er-formálního vyprávění.

Pasáže **bez zjevného perspektivního podílu** některé z postav jsou záměrně psány hyperbolizovaným vysokým stylem realizovaným dlouhými souvětími, rozvitými přívlasky a jsou typické využíváním četných **stylistických figur**: „Censoring the envelopes had serious repercussions produced a ripple of anxiety on some ethereal military echelon that floated a C.I.D. man back into the ward posing as a patient.” (Heller, 1994, s. 9) Vzhledem k velkému kontrastu mezi vysokým stylem a banalitou událostí, které jsou popisovány, lze styl popisných pasáží nazvat parodickým (Nünning, 2006, s. 584-585).

V popisném textu se často vyskytují stylistické postupy **lexikální repetic** a **lexikální negace**: „Each morning they came around, three brisk and serious men with **efficient** mouths and **inefficient** eyes...” (Heller, 1994, s. 7) nebo „...people who met him [Major Major] were always **impressed** how **unimpressive** he was.” (Heller, 1994, s. 95) Záměrné opakování kořenů slov umocňuje komický účinek ironického popisu: „The chaplain was a very **helpful** person who was never able to **help** anyone...” (Heller, 1994, s. 313). Podobně to je i u využívání stejného lexému v různých kontextech a obměnách: „To Captain Wren, the **Glorious** Loyalty Oath Crusade was a **glorious** pain in the ass...” (Heller, 1994, s. 131).

Někdy tato repetic naopak slouží rytmicke textu a intenzifikaci významu: „Yossarian **hated** a parade. Parades were so martial. He **hated** hearing them, **hated** seeing them, **hated** being tied up in traffic by them. He **hated** being made to take part in them.” (Heller, 1994, s. 82) Opakování se objevuje nejen u lexikálních jednotek, ale též v celých syntaktických celcích.

K figurativním ozvláštňením textu patří beze sporu také **aliterace**: „Colonel Cathcart was **indefatigable** that way, as **industrious, intense,**

dedicated military tactician who calculated day and night in the service of himself.” (Heller, 1994, s. 216) „Colonel Cathcart was a **slick, successful, slipshod**, unhappy man of thirty-six who lumbered when he walked and wanted to be a general.” (Heller, 1994, s. 215) Aliterace podtrhuje poetičnost stylu a přispívá k prohloubení kontrastu mezi výrazem a sémantikou. V předchozích příkladech upozorňujeme na množství rozvíjejících atributů, které též patří ke specifickým výrazové složky díla. Konkrétní řazení přívlastků vytváří stylistické napjetí, které často vrcholí neočekávanou humornou pointou.

Neméně výrazným rysem tohoto popisného stylu jsou zjevné **lexikální kontradikce**: „The Texan turned out to be good-natured, generous and likeable. In three days no one could stand him.” (Heller: 10) Z následujícího situačního kontextu vyplývá, že byl skutečně nesnesitelným.

Dalším z významných stylistických rysů *Hlavy XXII* je **četnost historických aluzí a intertextuálních vztahů**. „To German intelligence, Major – de Coverly was a vexatious enigma...” (Heller, 1994, s. 152) či „To die or not to die, that was the question, and Clevinger grew limp trying to answer it.“ (Heller, 1994, s. 77) Tyto aluze jsou v *Hlavě XXII* mocně aktualizovány. Z velké části slouží charakterizaci postav a prostředí, ve kterém se pohybují. Například u Yossariana jsme si tak vědomi filologického vzdělání, např. při užití citace verše z básně François Villona (Heller, 1994, s. 39) nebo při podepisování armádních dopisů jménem spisovatele Washingtona Irvinga (Heller, 1994, s. 72).

Někdy jsou také aluze samy terčem komiky. Pod kritickým autorským okem jsou znevažovány zejména některé základní americké hodnoty: „Colonel Cathcart was infused with the **democratic spirit**: he believed that **all men were created equal** and he therefore **spurned all men** outside Group Headquarter **with equal fervor**.” (Heller, 1994, s. 66) Podobný nástroj relativizace amerického snu ztělesňuje podnikavý Milo

Minderbinder, jenž je schopen na válečném stavu vydělávat podvodem neuvěřitelné peníze.

V **perspektivizovaném vyprávění**, formálně vyjádřeném Erformou, narážíme na styl poněkud odlišný. Popisný text je o poznání chudší syntakticky i v repertoáru stylistických figur. Často se objevují hovorové obraty, nebo dokonce i vulgarismy. Nechybí situační a slovní humor. Prostředkem vytváření komického efektu se často stává syntaktický paralelismus: „In the bed on the Yossarian’s right, still lying amorously on his belly, was the startled captain with **malaria in his blood and a mosquito bite on his ass.**” (Heller, 1994, s. 9)

Z vnitrotextových časoprostorových signálů je patrné, že popisné pasáže částečně podléhají perspektivám jednotlivých postav, proto tedy zde mají vulgarismy své oprávněné místo: „**To general Dreedle, who ran a fighting outfit, it seemed a lot of crap.**” (Heller, 1994, s. 30)

Narativní pasáže se hned od začátku prolínají s **dialogy** postav, které jsou svým stylovým charakterem velmi odlišné. Dlouhá souvětí střídají **úsečné repliky** a vysoký poetický styl je nahrazen **hovorovou řečí**. Volba lexikálních prostředků spadá do rejstříku postav. Specifičnost stylu se realizuje jiným prostředky než v předchozích případech. Jejím výrazem se stávají **opakované výpovědi nebo celé pasáže** či **ambivalence** některých **lexikálních výrazů**, jež se stává nástrojem nedorozumění, jako je tomu v následujícím případě:

‘Sure, that’s what I mean,’ Doc Daneeka said. ‘A little grease is what makes this world go round. One hand washes the other. **Know what I mean?** You scratch my back, I’ll scratch yours.’

Yossarian **knew what he meant.**

‘**That’s not what I meant,**’ Doc Daneeka said, as Yossarian began scratching his back. ‘I’m talking about co-operation. Favors. You **do a favor for me, I’ll do one for you.** Get it?’

‘**Do one for me,**’ Yossarian requested.

‘**Not a chance,**’ Doc Daneeka answered. (Heller, 1994, s. 38)

Každý ze zmíněných stylistických prostředků se realizuje v odlišných typech narativních situací, které jsme zde nastínili. Nezbývá proto než určit jejich jednotící princip, tedy společný výraz *singulárního stylu*.

5.7 Ironie jako singulární styl Hlavy XXII

Spojícím prvkem na rovině makro a mikrostylistiky se v *Hlavě XXII* stává *ironie*. Tento princip se prolíná všemi složkami díla, ať už mluvíme o rovině tematické či výrazové, a má za následek výrazné přijetí díla ze strany čtenářské obce, činí jej diskutovaným a nezapomenutelným, a to zvláště v době, která už válečné poslání země dávno neviděla v heroickém světle. **Téma kontrastu, protikladu či paradoxu**, které se realizuje na výrazové stránce opět prostřednictvím řešení na bázi kontrastů, **koreluje dobře se základním chápáním ironie v kritériu protikladu** (Nünning, 2006, s. 354), **a lze ji tedy označit za singulární styl Hlavy XXII.**

6 Možnosti překladu singulárního stylu

6.1 Východiska analýzy

V průběhu analýzy singulárního stylu románu *Hlava XXII* jsme dospěli k závěru, že jedním z jeho nejvýraznějších stylistických prostředků je *ironie*, jež se projevuje na mnoha vrstvách díla, zasahuje aspekt tematický i výrazový a **propojuje všechny složky díla jako jejich jednotící princip, tj. singulární styl**. *Ironie* je jev velmi komplexní, což vyplývá i z její samotné terminologické podstaty: pouze na základě lingvistického, popřípadě situačního kontextu, do něž je daná výpověď zasazena, lze ironické konotace vyvodit. Totéž platí i pro samotný text. Pouze v jeho celkovém smyslu nabývají jednotlivé textové jednotky ironický význam.

Názor podobný strukturalistickému myšlení zastává i belgická literární vědkyně July De Wildová v již zmíněném příspěvku „The analysis of translated literary irony: Some methodological issues” (De Wildová, 2010, 25-44), v němž se zabývá úskalími, jež provází překlad *ironie*. I ona považuje *ironii* za jev natolik provázaný se smyslem celého díla, že zkoumání *ironie* na úrovni verbálního složení jednotlivých výpovědí považuje za nedostatečné a zkreslující. „I am therefore convinced that **literary irony cannot be investigated without an interpretation of the literary work in its entirety**,“ tvrdí De Wildová (De Wildová, 2010, s. 26).

Se strukturalistickým hlediskem se De Wildová dále shoduje i v pojetí záměrnosti umění, avšak kromě intencionality z pozice autora zdůrazňuje i záměrnost při čtenářské interpretaci, čímž vyzdvihuje úlohu cílového čtenáře a aktivní roli překladatele coby interpreta a tvůrce (De Wildová, 2010, s. 27-28).

Tímto stanoviskem se blížíme k rozdělení překladatelské práce, jak ji formuloval Jiří Levý. Levý rozlišuje fáze **pochopení předlohy**, **interpretace předlohy a přestylizování předlohy** (Levý, 1963, s. 25). Levý upozorňuje nejen na aspekt filologického porozumění textu (fáze *pochopení předlohy*), ale i na fázi interpretační, v níž čtenář textu rozpoznává „ideově estetické hodnoty“ díla (další z řady synonymních strukturalistických pojmů vedle *sémantického gesta* a *estetického invariantu*, jež označují konstrukční sémanticko-estetické prvky literárního díla). Toto poznání musí být nadosobní kvality, tj. objektivní bez implementace osobních zkušeností (Levý 1963, s. 26-32).

V poslední fázi, přestylizování předlohy, musí překladatel tvůrčím a stylisticky hodnotným způsobem přetvořit myšlenky originálu do cílového jazyka (Levý, 1963, s. 38-48). Pozice čtenáře cílového textu musí být podle Levého též brána v úvahu. Převedení všech podstatných kvalit originálu, jenž Levý nazývá **požadavkem pravdivosti překladu**, spočívá ne ve shodnosti s originálem, ale ve stejném působení na čtenáře (Levý, 1963, s. 53). „Překladatel,“ říká Levý, „má zachovat nikoliv formální obrys textu, nýbrž jejich významovou a estetickou hodnotu, a to prostředky, které mohou českému čtenáři tyto hodnoty sdělit. **V tom je princip realistického překladu.**“ (Levý, 1963, s. 53) Pro naši analýzu jednotlivých překladatelských verzí budeme brát v úvahu především tyto principy realistického překladu. Formální ztvárnění na výrazovém plánu poslouží jako demonstrace odlišných více či méně vhodných řešení.

Jedním z výchozích aspektů, které značným způsobem vstupují do procesu překladu, je vstupní pozice čtenáře cílového textu a jeho zkušenost s příslušným žánrem a literárními technikami. Při analýze překladů *Hlavy XXII* se zaměříme na výchozí situaci českého a slovenského čtenáře, historii válečného románu v české a slovenské literatuře a její zpracování s případným využitím *ironie*.

6.2 Cíle analýzy

Naším cílem je, jak jsme již poukázali v úvodu, identifikovat ona stěžejní stylová specifika výchozího textu a poukázat na jejich možná řešení v překladu. Nesnažíme se tedy podat kritické srovnání všech tří překladů. To by obnášelo systematičtější postup srovnání, který by zahrnoval i další aspekty jednotlivých textů, ne pouze jejich stylistická specifika. Bez dalších jevů by kritické srovnání nebylo možné ani úplné. My si namísto toho klademe za cíl vyzdvihnout v originálním textu ty příkladové pasáže, jež významným způsobem demonstrují stylová specifika výchozího textu a poukázat na konkrétní řešení v překladech a jejich funkci v celkovém smyslu textu.

6.3 Terminologický aparát

Terminologický aparát, který by nám umožnil správně uchopit a pojmenovat výskyty *ironie* v literárním díle, je poměrně obtížné vymezit. Vzhledem k sice širokému, ale poměrně rovnocennému, spektru vědeckého zájmu lingvistických, literárněvědných, psychologických a některých společenských věd, jež ironii odlišně chápou a vykládají (od antické rétoriky přes různé lingvistické teorie až po Gricovu teorii mluvních aktů), nemůžeme jednoznačně ani průřezově určit, který pojmový aparát lze bez výhrad a nejspolehlivěji použít. Snažíme se proto k analýze ironických pasáží přistupovat z širší perspektivy a s hlediskem zobecňujícím nejzákladnější principy *ironie*, jež jsou všem těmto metodám společné.

Jako velmi příhodný postup analýzy se proto nabízí metoda navržená španělskou lingvistikou Dianou Coromines i Caldresovou prezentovaná v již zmíněném sborníku *Linguistica Antverpiensia New Series 9/2010* (Lievoisová, Schoentjes, 2010). Ve svém příspěvku si Caldresová stanovuje obecné principy zkoumání výchozího textu a jeho překladů, jež lze aplikovat na většinu literárních děl bez vystavení textu riziku subjektivizace. Tento přístup velmi dobře konvenuje s principy

strukturalistické analýzy literárního díla, a je tudíž v souladu s metodami této práce.

Postup Caldresové spočívá ve čtyřech krocích:

1. prvotní analýza narativního světa výchozího textu
2. výběr reprezentativních expresivních výrazů
3. analýza reprezentativních expresivních výrazů ve výchozím a cílovém textu
4. vyhodnocení výsledků

(Caldresová, 2010, s. 65)

Pro účely této práce jsou vzhledem k jejím cílům využitelné první tři body, tj. komplexní analýza výchozího textu, již jsme provedli v druhé kapitole a na jejímž základě později vybíráme z výrazové i tematické stránky nejvhodnější výskyty ironie v rámci celé struktury literárního díla, jež následně dohledáváme a určujeme v překladech.

Na rozdíl od Caldresové nepovažujeme za příliš vhodné srovnávat a vyhodnocovat různé verze překladu, protože bychom se při takové úzké selekci jednotlivých případů ironie dopouštěli zkreslení v měřítku celého textu. Zároveň jsme si evaluaci překladových textů nestanovili jako cíl této práce. Z formálního rozvržení se inspirujeme tabulkovým uspořádáním, jež výrazně zpřehledňuje obecné mechanismy ironie a jejich konkrétní techniky realizace v originálním textu a v překladech.

Caldresová vychází stejně jako strukturalisté z **provázanosti struktury literárního díla a vztahů mikro a makrostylistiky**. Ironické příznaky textu dělí do dvou kategorií různé úrovně. Vymezuje tzv. ***mechanismy ironie*** a ***techniky ironie*** (Caldresová, 2010, s. 67-69). Rozdíl mezi nimi spočívá v míře jejich obecnosti. Zjednodušeně lze makrostylistické rovině přisoudit *mechanismy ironie*, tj. obecné významotvorné principy na úrovni smyslu díla, a mikrostylistické rovině

přiřadit *techniky ironie*, tj. konkrétní výrazové realizace mechanismů ironie. Tento postup je velmi výhodný obzvláště při komentování konkrétních realizací ironie v překladech, protože sémantický aspekt, jenž bývá vyjadřován v různých překladech odlišnými způsoby, zůstává nadále jednoznačně definován.

Dále si osvojujeme její termíny *instrukce* a *intence* (instruction, intention – Caldresová, 2010, s. 64), jež jsou v analýze kladeny buď do souhlasného, nebo protikladného vztahu. Instrukce znamená souhrn všech denotátů daného výrazu a intence je konkrétní použití výrazu dané kontextem (Caldresová, 2010, s. 64).

Příklady v rozboru jsou řazeny **podle jednotlivých typů narativních situací**, a to z důvodu své odlišné realizace v různých typech promluv. Opomenuta nesmí zůstat teorie složek, jež definuje nejen kooperaci, ale i prostupnost jednotlivých složek, tj. prolínání prvků na různých úrovních. Z teorie složek také vyplývá možnost kompenzačních a substitučních řešení v překladu. V této chvíli se již pouštíme na rovinu sledování překladu jako procesu, přímé reflexe překladatelského rozhodování.

6.4 Role cílového čtenáře

Neméně podcenitelnou složkou při reflexi překladu díla je výchozí postavení čtenáře překládaného textu. Český a slovenský čtenář má za sebou několik výrazných zkušeností s díly reflektujícími obě světové války. Tato díla bychom mohli rozdělit na dvě linie – *schematickou heroizující* a *problematizovanou demytizující*, jež se na válku dívá pochybujícím okem.

Do první kategorie spadají oslavná díla legionářské literatury, v nichž jsou válečné konflikty zjednodušovány a jednotlivé strany heroicky polarizovány. Vojáci jsou loajálními bojovníky za tu či onu stranu a jejich

hrdinství je až příliš zveličené. K významným legionářským dílům se řadí např. *Anabáze* Rudolfa Medka (1927), románový cyklus *Třetí rota* Josefa Kopty (1924), výbor z próz Františka Langra sepsaných v Rusku, s názvem *Železný vlk* (1920) nebo jeho vrcholné drama třicátých let *Jízdní hlídka* (Vinohradské divadlo 1935), (Lehár, 2008, s. 559-562).

Ze zkušeností druhé světové války vyšla poněkud černobílá a donedávna ostře diskutovaná a záhadami opředená *Reportáž psaná na oprátce* Julia Fučíka (1945) a soubor schematických povídek a črt *Němá barikáda* Jana Drdy (1946), v které se líčí „neokázalá statečnost českých lidí za okupace a povstání“ (Lehár, 2008, s. 722).

Ke druhé linii, jež zkušenosti války problematizuje a objevuje zcela nový narativní tón, se řadí několik výrazných, ne-li dokonce přelomových děl české literatury. Prvním z nich, které bývá často s *Hlavou XXII* srovnáváno, jsou *Osudy dobrého vojáka Švejka* Jaroslava Haška (1921-1923). Společným jmenovatelem obou děl je humor jako výrazový prostředek vyjádření postoje k válce.

Švejkův humor poukazuje na nesmyslnost války a byrokracii v armádě podobně ironizujícím způsobem jako ten Yossarianův. Absurdní komično je zobrazováno prostřednictvím banálních rozhovorů i celých situací. Podobnost obou děl nacházíme v dialogičnosti a fragmentární kompozici. Čím se však obě díla zásadně liší, je **výraznější typizovanost Švejka oproti problematizovanému Yossarianovi**, který se projevuje bohatším vnitřním prožíváním existenciální úzkosti a morální odpovědnosti, jež vyústí v jeho zoufalý útěk do Švédska.

Druhým románem, který výrazně poznamenal českou válečnou literaturu, jsou bezpochyby Škvoreckého *Zbabělci* (1958). Toto dílo, které bylo dokončeno už v roce 1948, ale k vydání se dostalo až o deset let později, přineslo do české literatury nevídaný rozruch. Perspektivizované vyprávění mladého studenta Dannyho Smiřického, jež bezděčně, ale zároveň i bez skrupulí odhaluje zbabělost a oportunistus obyvatel

Kostelce i různých skupin protinacistického odboje, zasadilo těžkou ránu tehdejšímu tendenčnímu pojetí literární výchovy.

Škvorecký nenalezl u kritiků pochopení ani v případě postavy dospívajícího Dannyho, jehož jediným smyslem života se stal jazz a erotický vztah ke kamarádce Ireně. Hrdinská role, kterou sehraje ve válce, v níž se mu podaří zlikvidovat německý tank, nevychází z vlasteneckého či odborářského přesvědčení. Takové pojetí hrdinství bylo pro tehdejší kritiku naprosto nepřijatelné. Odsoudily jej všechny soudobé literární časopisy, mimo jiné i *Tvorba* nebo *Rudé právo* (Lehár, 2008, s. 763-4).

Oba poslední zmiňované romány vytvořily v českém čtenářském povědomí **kvalitní půdu pro přijetí takového díla, jakým je *Hlava XXII***. Už s prvním překladem v roce 1964 lze tedy počítat s pochopením ironie ve válečné literatuře jako prostředku ztvárnění tématu války coby nesmyslné mašinérie disponující velkou příležitostí pro všechny, kteří by ji rádi využili ke svému vlastnímu kariérnímu růstu a prospěchu.

Jedinou, pro českého čtenáře snad hůře přístupnou, polohou *Hlavy XXII* je kritika patriotismu, historickopolitické aluze a intertextuální vztahy, jež originál navazuje s jinými díly. Považují-li někteří literární kritici *Hlavu XXII* za metaforu americké společnosti 60. let, zůstane tato skutečnost pro velkou většinu českých čtenářů pravděpodobně neobjevenou. Překladatel musí být schopen v originále tyto informace rozpoznat a umožnit čtenářům, aby je v rámci realistického překladu mohli též dekodovat (Levý, 1963, s. 53). Informativní roli může také splnit doslov, ten je však z hlediska textu jako esteticky sdělného celku irelevantní. Čím specifitější a kulturně vázanější jevy jsou, tím nesnadněji je lze v procesu překladu integrovat.

6.5 České a slovenské překlady *Hlavy XXII*

Do češtiny byl americký román *Catch 22* přeložen dvakrát. První překlad vznikl již tři roky pro vydání originálu, tj. v roce 1964 a jeho autorem je Josef Chuchvalec. První jeho české vydání pod názvem *Hlava XXII* vyšlo v nakladatelství Naše vojsko v edici Knihovna vojáka. Součástí prvního vydání je též rozsáhlý doslov Josefa Bučka. Druhého vydání se tentýž překlad dočkal o tři roky později ve stejném nakladatelství, tentokrát v edici Světový válečný román.

V roce 1979, tedy patnáct let po prvním překladu, se román *Catch 22* dočkal překladu nového. Překlad se stejným názvem *Hlava XXII* byl vydán v nakladatelství Odeon, vzešel z pera Miroslava Jindry a byl opatřen doslovem Radoslava Nenadála. Další vydání tohoto překladu následovala v letech 1985 v nakladatelství Naše vojsko, v nakladatelství DITA v roce 1992, v nakladatelství BB/art v letech 1996, 1999 a 2005 a v nakladatelství Euromedia Group pro edici Světová literatura Lidových novin v roce 2005 (Handl, Hřibová a kol. 2009, 11-2009).

Ve slovenské literatuře se první překlad objevil v mezidobí českých verzí, a to v roce 1974. Autorem slovenské *Hlavy XXII* je Dušan Janák, první vydání vyšlo v nakladatelství Pravda a druhé vydání vyšlo tamtéž o pět let později.

Faktor, jenž hraje ve prospěch objektivního srovnání překladatelských technik všech tří překladů, je jejich časová blízkost. Oba české překlady vychází ze stejné jazykové normy a všechny texty staví na podobné literární zkušenosti, jejíž kořeny a historii lze do té doby prokazatelně považovat za úzce propojené.

6.6 Výběr reprezentativních ukázek specifického stylu

Na úvod shrňme kvality specifického stylu, které jsme definovali ve druhé kapitole a jež nám poslouží jako obecný podklad *mechanismů ironie*,

k němuž se budeme nadále odkazovat. Za společný jednotící princip celého díla jsme označili kontrast, protimluv či konkrétně ironii, jež se však jako termín jevila ne zcela jednoznačná, a to tím, že ji lze chápat buďto jako figurativní „ozvláštnění textu“ či jako komplexní vypravěčskou strategii. Koncepčnímu pojetí této práce vyhovuje velmi dobře druhá definice. Nemluvíme totiž o příležitostných figurativních využitích, ale o komplexní a záměrné narativní metodě.

V předchozí kapitole jsme poukázali na výhodné zpracování analýzy narativně vázaných ironických výpovědí, jež systematicky zachytila španělská lingvistika Caldresová (Caldresová, 2010, s. 63-98). Rozhodli jsme se inspirovat její metodou, avšak k jejímu postupu výběru reprezentativních ironických komponentů díla máme zásadní výhradu. Caldresová ve své studii počítá s konceptem vypravěče jako nadřazeného narativního hlasu a odvolává se na narativní teorii Mike Balové, která hovoří o *fokalizačním filtru* postav díla přes hledisko vypravěče. Jinými slovy Balová nadřazuje vypravěčský komponent všem jednotlivým postavám a dokonce mu podřizuje výpovědi postav, jako kdyby měly být vypravěčem tlumočeny (Caldresová, 2010, s. 66).

Takový koncept považujeme za značně zjednodušený, obzvláště pokud se neztotožňujeme s pojetím vypravěče jako tlumočnicka výpovědí jednotlivých postav či dokonce jakési vševědoucí nadpřirozené postavy, která „řídí“ co v textu má a co nemá být sděleno. Zmíněnou situaci navíc komplikují texty, v nichž se objevuje polyfonie narativních hlasů nebo jiná ne zcela vyjasněná narativní situace. Caldresová se ve své analýze díky přijetí této koncepce omezuje pouze na vypravěčské pasáže textu. Zorným polem našeho zájmu je ale text celý, komplexní a uzavřený významový celek, nositel estetické informace.

Ve shodě s Caldresovou přijímáme dvousložkovou metodu *mechanismů* a *technik ironie*. V našich vybraných příkladech z textu vymezíme *mechanismy* ironie na makrostrukturní úrovni, definujeme jejich

vztah k sémantickému invariantu a popíšeme *techniky*, jejichž prostřednictvím jsou mechanismy v mikrostruktuře vyjádřeny. Postupně zveřejníme všechny překladové verze a okomentujeme možnosti výrazového ztvárnění definovaných *mechanismů*. V každém dílčím závěru ověříme zpětnou vazbou efektivitu využití jednotlivých technik.

6.7 *Přehled nejčastějších mechanismů ironie a jejich řazení*

V naší analýze zahrnujeme nejčastější typy výskytu *ironie*, a to ve všech typech narativních situací. Oba typy mají svoje specifika. V první části jsou zahrnuty **autorské pasáže** s nejčastějším *mechanismem ironie*, kterým je kontrast mezi instrukcí a intencí (tedy množinou možných významů a jejich aktuálním použitím – Caldresová, 2010, s. 64). Nejčastěji se jedná o práci s lexikální sémantikou.

Dalším obvyklým mechanismem se stává záměrně vytvořené stylistické očekávání, které je zakončené překvapivou pointou. Na výrazové rovině se projevuje opakováním syntaktických struktur, jež ústí v neobvyklou a humornou pointu.

Ironie bývá též demonstrována prostřednictvím výrazové a situační interference. Situační banalita bývá popisována za pomoci různých poetizujících prostředků, expresivity a figurativních ozvláštňení, zejména aliterace a oxymor.

Ironie plynoucí z **dialogů** se zakládá na častém opakování a cykličnosti replik, které jsou příznačným rysem absurdního dialogu. Kontrast mezi instrukcí a intencí vyplývá z neshod postav a jejich neschopnosti nalézt společnou řeč.

Třetím méně zřetelným, ale přesto výrazným *mechanismem ironie*, je druh **smíšené narativní perspektivy**, v níž autorská řeč přechází v perspektivu osoby, o níž se v daném úseku mluví. V Hellerově románu

dochází ke konfliktu nejen perspektivy, ale i z ní plynoucího výrazového materiálu, který je pak následným zdrojem *ironie*.

Díky vysoké hustotě projevů *mechanismů ironie* dochází v našich příkladech k prolínání jednotlivých typů, zejména ten smíšený se prolíná s dialogy a autorskou řečí. Pokud tomu tak je, jsou zařazeny k převažujícím kategoriím (autorská řeč – dialogy – smíšená narativní perspektiva).

7 Jednotlivé komentované příklady specifického stylu Hlavy XXII v originále a v překladech

7.1 Autorská řeč

Příklad 1A: Actually, he was a very warm, compassionate man who never stopped feeling sorry for himself. (Heller, 1994, s. 38)

Příklad 1-1Č: Byl to vlastně člověk plný soucitu a vřelosti. Litoval se vytrvale a pilně. (Chuchvalec, 1967, s. 28)

Příklad 1-2Č: Ve skutečnosti to ovšem byl člověk plný vřelosti a soucitu a ani na okamžik nepřestával sám sebe litovat. (Jindra, 1993, s. 35)

Příklad 1-3S: V skutočnosti to však bol muž plný súcitu a srdečnosti, ktorý sa neprestajne ľutoval. (Janák, 1979, s. 43)

mechanismy ironie 1A:	techniky ironie 1A:	techniky ironie 1-1Č:	techniky ironie 1-2Č:	techniky ironie 1-3S:
kontrast mezi instrukcí a intencí v lexikálním významu	lexikální jednotka <i>compassionate</i> vyjadřující soucit, zde v aktualizovaném významu "soucit k sobě", tato informace přiřazena prostřednictvím přívláskové vedlejší věty, jež zajišťuje plynulost, a tudíž vzbuzuje překvapení	nahrazeno lexikální jednotkou <i>soucít</i> (cit účasti, pochopení pro druhého), souvětí rozděleno, aktualizovaný význam slova může fungovat na základě podobného principu jako v originálu, tj. bez odůvodňování či větného usouvztažnění.	nahrazeno lexikální jednotkou <i>soucít</i> (cit účasti, pochopení pro druhého), souvislost aktualizovaného významu v souřadném spojení potlačena	nahrazeno lexikální jednotkou <i>soucít</i> (cit účasti, pochopení pro druhého podle SSČ), zachování stejné funkce

Jedním z nejčastějších prostředků ironie je u Hellera aktualizace významu, řečí Caldresové kontrast mezi *instrukcí* a *intencí*. Zamýšlený význam je podán jakoby mimochodem bez komplikovaných syntaktických vztahů nebo nežádoucích přerušení. Celý text je na tyto přechody velmi citlivý a nesnese složité explikace, ale ani další syntaktické posuny. Z tohoto důvodu se Jindrův překlad díky souřadnému spojení (*a ani na*

okamžik) jeví jako odklon od původního záměru (*a compassionate man who never stopped feeling sorry for himself*).

Příklad 2A: There was not an organ in his body that had not been drugged and derogated, dusted and dredged, fingered and photographed, removed, plundered and replaced. (Heller, 1994, s. 16)

Překlad 2-1Č: Nebylo jediného orgánu, který by mu nepřecpali léky a neochudili, který byl nebyl vyprázdněn i naplněn, prozkoumán prsty i objektivem kamery, vyjmut, vyplněn a znovu zasazen. (Chuchvalec. 1967, s. 19)

Překlad 2-2Č: V jeho těle nezůstal jediný orgán, který by nezahltili léky nebo nějak jinak nepomrvili, neoprášili, nepropláchli, neprohmatali, neofotografovali, nevyňali, nevyplnili či nevyměnili. (Jindra, 1993, s. 17)

Překlad 2-3S: V celom tele nemal jediný orgán, ktorý by mu neboli prepchali liekmi a nepokazili, neoprášili a nepoumývali, neohmatali a neodfotografovali, nevybrali, nevyplienili a nevložili naspäť. (Janák, 1979, s. 20)

mechanismy ironie 2A:	techniky ironie 2A:	techniky ironie 2-1Č:	techniky ironie 2-2Č:	techniky ironie 2-3S:
výrazová a situační interference: verbální zveličování X banalita situace	augmentativa na výrazovém plánu v kontrastu s banalitou situace: využití poetické figury aliterace navozující negativní konotace (<i>drugged and derogated, dusted and dredged</i>) v souladu s negativním lexikálním významem změny, destrukce a devalvace některých dalších výrazů	oproti originálu značná redukce na výrazovém plánu: žádná poetická figura, obsahuje pouze některé výrazy extrémního zásahu do organismu (<i>nepřecpali, neochudili, vyplněn</i>)	pozorujeme sjednocení negativních prefixů u sloves jako kompenzační řešení aliterace v originále, zřetelně vystupuje vulgarismus <i>nepomrvili</i> , jenž do neperspektizované vypravěčské řeči nezapadá, obsahuje též výrazy extrémního zásahu do organismu (<i>nezahltili, nepomrvili, nevyplnili</i>)	využívá podobných technik jako Jindra, kompenzační řešení negativními prefixy, obsahuje též výrazy extrémního zásahu do organismu (<i>prepchali, nevyplienili, nepokazili</i>)

výrazová a situační interference: stupňování narativního napětí X banalita situace	hromadění monotranzitivních sloves, efekt gradace	efekt gradace dosažen pouze prostřednictvím řazení přísudků, ty však nemají společné slovesné kategorie (nevyjádřený podmět + 3 os. pl. X orgán + 3. os. sg.)	stejná technika jako v originále, jiné tvary sloves všude 3. os. pl.	stejná technika jako v originále, jiné tvary sloves – všude 3. os. pl.
--	---	---	--	--

Originál je opět velmi silně stylisticky zbarven, využití aliterace hned u čtyř sloves je opravdovou výzvou pro překladatele. Navíc většina sloves má už ve svém kořeni negativní význam. Překladatelská řešení se ve dvou případech sjednotila. Aliterace je kompenzována negativními prefixy *ne-*, ačkoliv se silou svého estetického účinku originálu vyrovnat nemůžou. Chuchvalcův překlad na kompenzaci aliterace rezignoval úplně. V celkové bilanci lze velmi výrazně podtrhnout součinnost jednotlivých projevů na výrazovém plánu originálu, které je velmi obtížné ekvivalentně či kompenzačně vyjádřit v jejich celé úplnosti.

Gradaci a spád, které s sebou přináší řazení sloves expresivní povahy, se pokouší zachytit všechny tři překlady. Přimlouváme se za pasivní tvary sloves, o něž usiluje Chuchvalec. Naplňují lépe spád textu a patřičný efekt gradace, který je potlačen v aktivních tvarech plurálu. Pasivum navíc staví do centrální pozice subjektu zasažený předmět, tj. orgán, o nějž nám jde především.

Příklad 3A: Some men are born mediocre, some men achieve mediocrity, and some men have mediocrity thrust upon them. With Major Major it had been all three. Even among men lacking all distinction he inevitably stood out as a man lacking more distinction than all the rest, and people who met him were always impressed by how unimpressive he was. (Heller, 1994, s. 95)

Překlad 3-1Č: Někteří lidé se narodí průměrní, někteří dosáhnou průměrnosti sami, jiní zase se dožijí, že jsou za průměrné považováni. Major Major zosobňoval všechny tři druhy. Mezi lidmi naprosto všedními vynikal jako člověk ještě všednější než všichni

ostatní, a každého, kdo se s ním seznámil, uchvátil mohutný dojem z toho, jaký on nezanechává vůbec žádný dojem. (Chuchvalec, 1967, s. 88)

Překlad 3-2Č: Někteří lidé už přijdou jako průměrní na svět, jiní se k průměrnosti propracují, a jsou i takoví, které do průměrnosti dokopou okolnosti. V osobě Majora Majora se všechny tyto tři možnosti sestersky spojily. V záplavě lidí, kteří ničím nevyňikali, byl nápadný tím, že byl ještě průměrnější než ostatní, a na lidi, s nimiž přicházel do styku, udělal vždycky hluboký dojem tím, že v nich nezanechával vůbec žádný dojem. (Jindra, 1993, s. 83)

Překlad 3-3S: Niektó sa priemerný už narodí, niekto sa k priemernosti vypracuje a niekoho k priemernosti donútia okolnosti. U majora Majora sa stretli všetky tri možnosti. Dokonca aj medzi tými najpriemernejšími ľuďmi nevyhnutne vynikal ako človek oveľa priemernejší než ostatní a ne každého, s kým sa zoznámil, zapôsobil hlbokým dojmom tým, že v ňom nezanechal vôbec nijaký dojem. (Janák, 1979, s. 101)

mechanismy ironie 3A:	techniky ironie 3A:	techniky ironie 3-1Č:	techniky ironie 3-2Č:	techniky ironie 3-3S:
kontrast instrukce a intence prostřednictvím intenzifikace lexikálního významu	vymezení dosahu významu lexikální jednotky prostřednictvím syntaktické struktury je následně neutralizováno a umocněno vnitrotextovou deixí (<i>all three</i>)	intenzifikace dosažena stejnými prostředky (<i>zosobňoval všechny tři druhy</i>)	intenzifikace dosažena stejnými prostředky, navíc specifikace (<i>se všechny tři možnosti sestersky spojily</i>)	intenzifikace dosažena stejnými prostředky (<i>sa stretli všetky možnosti</i>)
	intenzifikace lexikálního významu prostřednictvím gradace, lexikální repetice (<i>distinction</i>) a lexikální negace (<i>impressed/unimpressive</i>)	umocnění lexikálního významu prostřednictvím gradace (<i>všední/všednější</i>) a lexikální repetice (<i>dojem</i>)	namísto gradace adjektiva použití synonymního vyjádření, stejného efektu nedosahuje (<i>nevynikat ≈ průměrnější</i>), lexikální repetice obsažena (<i>dojem</i>)	lexikální repetice navazuje na předchozí repetici (<i>priemerný</i>), nedosahuje stejného efektu jako originál, lexikální repetice obsažena (<i>dojem</i>)
oxymorón, spojování sémanticky neslučitelných významů	lexikální sémantický kontrast <i>achieve X mediocrity stood out X lacking all distinction</i>	zachován sémantický kontrast <i>dosáhnou X průměrnosti vynikal X jako všednější</i>	zachován sémantický kontrast <i>propracují se k X průměrnosti nápadný tým X že nevynikal</i>	zachován sémantický kontrast <i>vypracuje sa X k priemernosti vynikal ako X oveľa priemernejší</i>

Hellerův text je plný velmi svérázných charakteristik jednotlivých postav, které jsou často definovány v rámci extrémních poloh lexikálních významů, a to buď jejich absolutním popřením, nebo neobvyklou gradací. Tyto postupy jsou doprovázeny zdánlivou nelogičností a protiřečením, které jsou ale právě onou klíčovou estetickou informací, jež se vine napříč všemi složkami díla.

Specifičnost tohoto prostředku a její funkci v textu češtitel a slovenštitel překladařelé reflektují a ve svých textech využívají stejných prostředků stupňování, intenzifikace aj., které v těchto případech nejsou závislé na odlišných systémech konkrétních jazyků jako např. prostředky fonetické, morfologické nebo syntaktické. Z toho důvodu zde také nevyvstává výrazná obtíž ani není kladen velký nárok na originalitu řešení v překladu.

Příklad 4A: „Colonel Cathcart was indefatigable that way, *an industrious, intense, dedicated military tactician who calculated day and night in the service of himself*. He was his own sarcophagus, a bold and infallible diplomat who was always berating himself disgustedly for all the chances he had missed and kicking himself regretfully for all the errors he had made. He was tense, irritable, bitter and smug. He was a valorous opportunist who pounced hoggishly upon every opportunity Colonel Korn discovered for him and trembled in damp despair immediately afterwards at the possible consequences he might suffer.” (Heller, 1994, s. 216)

Překlad 4-1Č: „Plukovník Cathcart byl neúnavný, pilný, vážný, *zasvěcený vojenský taktik, a nebylo dne ani hodiny, aby se nevěnoval sám sobě*. Byl svým vlastním sarkofágem, odvážným a neomylným diplomatem, schopným sám sobě vyčinit, a to pořádně, kvůli všem promarněným příležitostem, a dovedl se zkopat nelitostně za všechny své napáchané omyly. Ustavičně na číhané, popudlivý, krutý puntičkář. Udatný oportunist, vrhl se a rochnil v každém hnoji, který si pro něho plukovník Korn vymyslel, a současně trnul hrůzou a zoufalstvím z eventuálních důsledků.“ (Chuchvalec, 1967, s. 192)

Překlad 4-2Č: „V tomto ohledu byl plukovník Cathcart přímo neúnavný – pilný, soustředěný, zkušený *vojenský taktik, který dnem i nocí připravoval složité operace, jež mu měly přinést prospěch*. Stal se svým vlastním sarkofágem, neohroženým, neomylným diplomatem, který neustále sám sebe znechuceně peskoval za všechny šance, jež si nechal ujít, a za všechny chyby, jichž se dopouštěl, by si byl pokaždé nejradyji zklamaně nakopal do zadku. Byl ostražitý, podrážděný, zahořklý, puntičkářský. Udatný oportunist, vrhající se jako rozzuřený kanec na každou příležitost, kterou pro něj objevil podplukovník Korn, se vzápětí po činu roztřásl pustým zoufalstvím nad jeho důsledky, jež by mohly jeho vlastní osobě přinést újmu.“ (Jindra, 1993, s. 182-183)

Příklad 4-3S: „Plukovník Cathcart bol neúnavný, vášnivý, usilovný a vrtkými masťami mazaný vojenský *stratég*, ktorý dom i nocou neúnavne pracoval vo svoj *prospech*. Bol svojim vlastným sarkofágom, odvážnym a neomylným diplomatom; dokázal si trpko vyčítať každú premárnenú príležitosť a najradšej by sa bol nakopal od ľútosťi, že neustále robí samé voloviny. Žil v ustavičnom napätí, bol podráždený, zatrpknutý a zádrapčivý. Ako smelý oportunist sa strmhlav vrhal do každej hlúposti, ktorú vymyslel podplukovník Korn, a hneď nato sa triasol od strachu a zúfalstva pred možnými následkami.“ (Janák, 1979, s. 221)

mechanizmy ironie 4A:	techniky ironie 4A:	techniky ironie 4-1Č:	techniky ironie 4-2Č:	techniky ironie 4-3S:
kontrast instrukce a intence, stylistické očekávání s překvapivou pointou	neobvyklá konotace slovního spojení <i>military tactician</i> v kontextu <i>in the service of himself</i> , stylistické napětí je posíleno výčtem atributů navíc ještě přítomností aliterace	v Chuchvalcově překladu díky nepřesné formulaci <i>aby se nevěnoval sám sobě</i> uniká významové propojení s <i>taktikou</i>	v této verzi dochází k naplnění kontrastu instrukce a intence, je realizován prostřednictvím vedlejší věty <i>jež mu měly přinést prospěch</i>	ve slovenském textu dochází ke kontrastu významů v rámci jedné věty (<i>neúnavne pracoval vo svoj prospech</i>)
oxymorón, popření či zpochybnění prvního významu	infallible diplomat X chances he missed, errors he made	neomylný diplomat X promárněným příležitostí, napáchané omyly	neomylný diplomat X šance, jež si nechal ujít, chyby, jichž se dopouštěl, udatný oportunist X roztřásl se pustým zoufalstvím	neomylný diplomat X premárnenú príležitosť, neustále robí samé voloviny
kontrast instrukce a intence: devalvace kladných významů	jeden z častých postupů, většinou jednoslovná silně expresivní pojmenování negující pozitivní hodnoty některých slov: <i>valorous X opportunist, bold X disgustedly</i>	zde se kumuluje zejména ve spojení <i>udatný oportunist X rochnil se v každé hnoji</i> , adjektivum <i>udatný</i> , které se v českém kontextu spojuje hlavně s kladnými postavami z pohádek, je zde velmi silně devalvováno	udatný oportunist X roztřásl se pustým zoufalstvím dochází ke stejnému znevážení hodnot jako v Chuchvalcově překladu	<i>smelý oportunist X triasol sa od strachu</i>

expresivita jako posílení ironie	v originále je poměrně rovnoměrně rozprostřena do celé charakteristiky, převažují jednoslovná vyjádření: <i>disgustedly, smug, pounced, hoggishly</i>	v prvním českém překladu výrazně vystupuje obraz <i>rochnil se v každém hnoji,</i> kde se koncentruje expresivita celého úseku	Jindra usiluje o větší rozptýl expresivity, stejně jako je to v originále (<i>nakopal do zadku, rozzuřený kanec</i>)	také u Janáka pozorujeme využití expresivity s menší mírou intenzity, ale širším rozsahem (<i>vrtkými masťami mazaný, voloviny</i>)
---	---	--	--	---

Hellerův text tvoří brilantně vyváženou strukturu a využívá všestranně a nápaditě stylistického očekávání. To se zakládá buď na určitém lexikálním prostředku, jehož význam je záhy zpochybněn či negován, nebo na opakující se syntaktické struktuře, která opět ústí v překvapivou pointu.

V prvním bodě analýzy tohoto úseku jsme zachytili první zmíněný případ. Angličtina s výhodou nominálního řetězení má k dispozici přímější prostředky spojení obou výrazů (*tactician in the service of himself*), zatímco pro češtinu typické vedlejší věty, jichž využívá i Jindra, jsou spádu textu více na překážku. Janákovo řešení (*vo svoj prospech*) svou úsečností a spádem naplňuje lépe stylistickou podstatu originálu.

Určitou tendenci v úspornosti vyjádření lze vysledovat i v délce těchto přeložených úseků. Zatímco originál čítá 602 znaků, Chuchvalcův překlad o počtu 538 znaků je o pětinu kratší než Jindrův se 703 znaky. Slovenskému překladateli se též podařilo vyjádřit se úsporněji, a to v rozmezí 572 znaků. Svižné tempo a brilantní přesnost vyjádření patří k hlavním vlastnostem původního textu. Román si zachovává tyto vlastnosti i v relativně dlouhých komplikovaných souvětích při velkém množství atributů. Považujeme proto za závadu, pokud se v překladu objevuje příliš mnoho vedlejších vět či explikativních konstrukcí.

U jednotlivých překladů lze sledovat proměnlivost výskyt emocionálně zabarvených výrazů. Jedná se o snahu kompenzovat za

výskyty expresivity v původním textu. Zatímco v originále narážíme na příklady expresivity poměrně často a její užití je zde rovnoměrně rozloženo, u překladů lze celkově pozorovat tendenci nahrazovat expresivitu originálu méně častými emocionálně koncentrovanějšími řešeními (Chuchvalcovo *rochnil se v každém hnoji* aj.).

Vzhledem k systémové charakteristice obou jazyků lze naopak předpokládat rozložení opačné. Knittlová v publikaci *Teorie překladu* (1995) uvádí, že „angličtina má emocionální prostředky koncentrovanější než čeština, mají jakýsi radiační účinek a zabarvují zřetelně celou výpověď, zatímco v češtině jsou rozprostřeny do větší šíře, na více členů výpovědi...“ (Knittlová 1995, s. 31)

Tuto tendenci českých a slovenských překladatelů můžeme přičítat výjimečně precizovanému stylu originálu, jenž lze jen velmi obtížně reprodukovat v celé šíři jeho stylistických poloh. Na druhé straně musíme počítat s inventářem stylistických řešení, jimiž disponuje jazyk překladatele, a dobovou normou, která se v užití expresivity nepochybně odráží. Dnes po uplynutí téměř šedesáti let od vzniku prvního českého překladu, by zřejmě došlo ke zřetelně většímu využití expresivních prostředků, které by v textu byly o poznání hlouběji integrovány, než tomu je u překladů, které máme k dispozici.

7.2 *Dialogy*

Příklad 5A:

‘Will you speak up, please? He couldn’t hear you.’

‘Yes, sir. I –’

‘Metcalf.’

‘Sir?’

‘Didn’t I tell you to keep your stupid mouth shut?’

‘Yes, sir.’

‘Then keep your stupid mouth shut when I tell you to keep your stupid mouth shut. Do you understand? Will you speak up, please? I couldn’t hear you.’

‘Yes, sir. I –’

‘Metcalf, is it that your foot I’m stepping on?’

'No, sir. It must be Lieutenant Scheisskopf's foot.'
'It isn't my foot,' said Lieutenant Scheisskopf.
'Then, maybe it is my foot after all,' said Major Metcalf.
'Move it.'
'Yes, sir. You'll have to move your foot first, colonel. It's on the top of mine.'
'Are you telling me to move my foot?'
'No, sir. Oh no, sir.'
'Then move your foot and keep your stupid mouth shut. Will you speak up, please? I still couldn't hear you.' (Heller, 1994, s. 87-88)

Překlad 5-1Č:

„Nechtěl byste mluvit nahlas, prosím? Pan plukovník vás neslyšel.“
„Ano, pane majore, já –“
„Metcalf.“
„Pane plukovníku?“
„Neříkal jsem vám, abyste byl kuš?“
„Ano, pane plukovníku.“
„Tak kušte, když vám říkám, abyste byl kuš. Rozumíte? *Nechtěl byste mluvit hlasitěji, prosím? Neslyšel jsem vás.*“
„Rozkaz, pane plukovníku, já –“

„Metcalf, to je vaše noha, co po ní šlapu?“
„Ne, pane plukovníku. To musí být noha pana poručíka Scheisskopfa.“
„To není moje noha,“ řekl poručík Scheisskopf.
„Možná, že to bude přece jen moje,“ řekl major Metcalf.
„Dejte ji kus dál.“
„Ano, pane plukovníku. Ale nejdřív musíte odtáhnout nohu vy.“
„Vy mi budete poroučet, co musím dělat s nohama.“
„Ne, pane plukovníku. Kdepak, pane plukovníku.“
„Tak dejte nohu pryč a kušte. *Mluvil byste hlasitěji? Neslyšel jsem vás.*“ (Chuchvalec, s. 81)

Překlad 5-2Č:

„*Mluvil byste laskavě trochu hlasitěji? Pan plukovník vás neslyší.*“
„Rozkaz, pane majore. Nepa –“
„Metcalf!“
„Ano, pane plukovníku?“
„Neříkal jsem vám, abyste držel ten svůj pitomej zobák?“
„Ano, pane plukovníku.“
„Tak když vám říkám, abyste držel ten svůj pitomej zobák, držte ten svůj pitomej zobák. Je vám to jasné? *Mluvil byste laskavě trochu hlasitěji? Neslyším vás.*“
„Rozkaz, pane plukovníku. Nepa –“

„Metcalf, to je vaše noha, co po ní šlapu?“
„Nikoli, pane plukovníku, je to zřejmě noha pana poručíka Scheisskopfa.“
„Ne, to není moje noha,“ odmítl to nařčení poručík Scheisskopf.
„Tak to asi přece jenom bude moje noha,“ přiznal major Metcalf.
„Dejte ji pryč.“
„Rozkaz, pane plukovníku. Ale nejdříve budete muset dát laskavě stranou vy svou nohu, pane plukovníku. Moje je vespod.“

„Vy si mi opovažujete nařizovat, abych dal pryč svou nohu?“

„Ne, pane plukovníku. To nikoli, pane plukovníku.“

„Tak dejte pryč tu nohu a držte ten svůj pitomej zobák. *Mluvil byste laskavě trochu hlasitěji? Pořád vás neslyším.*“ (Jindra 1993, s. 77)

Překlad 5-3S:

„*Mohli by ste hovoriť hlasnejšie, prosím? Pán plukovník vás nepočul.*“

„Rozkaz, pán plukovník. Mys –“

„Metcalf.“

„Pán plukovník?“

„Nepovedal som vám, aby ste držali tú svoju sprostú papuľu?“

„Áno, pán plukovník.“

„Tak držte tú svoju papuľu, keď vám hovorím, aby ste držali tú svoju sprostú papuľu.

Rozumiete? *Mohli by ste hovoriť hlasnejšie, prosím? Nepočul som vás.*“

„Rozkaz, pán plukovník. Mys –“

„Metcalf, to je vaše noha, čo po nej stúpam?“

„Nie, pane. To bude iste noha poručíka Scheisskopfa.“

„To nie je moje noha,“ ohradil sa poručík Scheisskopf.

„Tak možno je to nakoniec moja noha,“ pripustil major Metcalf.

„Dajte si ju preč.“

„Áno, pán plukovník. Ale najprv si musíte dať preč svoju, pán plukovník. Stojíte mi na nej.“

„Chcete mi tu rozkazovať, čo mám robiť so svojimi nohami?“

„Nie, pán plukovník. Ach, nie, pán plukovník.“

„Tak si tú nohu dajte preč a držte tú sprostú papuľu. *Mohli by ste hovoriť hlasnejšie, prosím? Ešte som vás vôbec nepočul.*“ (Janák, 1979, s. 93-94)

mechanismy ironie 5A:	techniky ironie 5A:	techniky ironie 5-1Č:	techniky ironie 5-2Č:	techniky ironie 5-3S:
repetice, cykličnost (prvky absurda)	neustálé opakování dvou sémanticky protichůdných pokynů realizovaných naprosto stejnou výpovědí (<i>will you speak up, please X keep your stupid mouth shut</i>)	respektování téhož principu, spád konverzace umocněn jediným slovesem <i>kušte</i> , kondicionál <i>mluvil byste</i> se zdá být vzhledem k tónu plukovníka oproti originálu příliš uctivý, navíc zpomaluje tempo řeči a spád dialogu	zachovává doslovné opakování, jež vytváří dojem cykličnosti a bezradnosti, typické pro téma románu, <i>stupid mouth</i> ≈ <i>pitomej zobák</i> je dostatečně expresivní, kondicionál naopak zpomaluje tempo řeči	těž respektuje doslovné opakování vět, <i>spostá papuľa</i> je na odpovídající expresivní rovině, přestože není doslovným překladem anglického spojení <i>stupid mouth</i> , je pro nás důležitějším faktorem ustálenost obratu, a tím i hladší průběh dialogu

kontrast instrukce a intence (prvky absurda)	konflikt postav, k němuž se celou dobu schyluje, může být konečně realizován prostřednictvím ambivalentního modálního slovesa <i>have to</i> , jež je podle Metcalfa vyjádřením logické nutnosti, zatímco plukovník ji tlumočí ve významu imperativním	víceznačnost slovesa <i>musí</i> velmi dobře funguje i v češtině, v případě tohoto překladu došlo k vypuštění logického odůvodnění (<i>It's on the top of mine</i>), buď byla tato věta opomenuta, nebo byla záměrně vypuštěna za účelem svižnějšího tempa dialogu	V Jindrově překladu pozorujeme posun významu v modalitě <i>je to zřejmě noha</i> , namísto původního <i>must be</i> , ambivalentní <i>muset</i> zachovává dvojí význam	modální <i>muset</i> funguje i zde ve dvojitým významu a stává se formálním vyústěním konfliktu mezi postavami
---	--	--	--	--

Nelogičnost Metcalfovy argumentace vychází ze strachu vyhnout se neodvratitelnému konfliktu s nadřízeným. Tato výměna patří k jedněm z nejsilnějších absurdních motivů, jež se v mnoha obměnách vyskytuje v celém díle a pro něž je *Hlava XXII* také vnímána jako absurdní román. Pro naši analýzu je důležité uvědomit si, jak se tato absurdita realizuje verbálně.

Opatrnost majora Metcalfa je velmi dobře patrná z řetězce modálních částic (*then, maybe, after all, must be*). Čeština i slovenština mají k dispozici podobný rejstřík modálních prostředků a k vyjádření jistotní modality používají též některá příslovce (*zřejmě, iste...*). Posun v modalitě Jindrova překladu (*zřejmě je to noha*) nevyjadřuje dostatečně jasně Metcalfův strach z konfliktu s nadřízeným plukovníkem. Falešná úcta je naopak posílena slovem *laskavě*.

Střet postav, k němuž se nevyhnutelně schyluje už od začátku dialogu a jenž pouze čeká na svoji příležitost, lingvisticky vrcholí vyslovením slovesa *muset*, které pro svou ambivalentní povahu (konflikt logické nutnosti a komunikačně-pragmatické síly imperativního významu) zavdá plukovníkovi příčinu, jak demonstrovat svoji moc nad majorem Metcalfem. V tuto chvíli se postavy i čtenář opět přesvědčují o zklamání jazyka jako nástroje komunikace.

Příklad 6A:

'Chaplain,' he asked casually, 'of what religious persuasion are you?'

'I am an Anabaptist, sir.'

'That's a pretty suspicious religion, isn't it?'

'Suspicious?' inquired the chaplain in a kind of innocent daze. 'Why, sir?'

'Well, I don't know a thing about it. You'll have to admit that, won't you? Doesn't that make it pretty suspicious?'

...

'Chaplain, I once studied Latin. I think it's only fair to warn you of that before I ask my next question. Doesn't the word Anabaptist simply mean that you're not a Baptist?'

'Oh, no, sir. There's much more.'

'Are you a Baptist?'

'No, sir.'

'Then you *are* not a Baptist, aren't you?'

'Sir?'

(Heller, 1994, s. 439)

Překlad 6-1Č:

„Kaplane,“ zeptal se jakoby mimochodem, „jakého jste náboženského vyznání?“

„Jsem anabaptista, pane...“

„To je nějaké podezřelé náboženství, že?“

„Podezřelé?“ otázal se kaplan v nevinném údivu. „Proč, pane?“

„No, já o něm nemám ani ponětí. A to musíte připustit, že už tím je podezřelé, ne?“

...

„Kaplane, studoval jsem kdysi latinu. Myslím, že je správné vás na to upozornit, než vám dám další otázku. Znamená slovo anabaptista prostě to, že baptista nejste?“

„Ach ne, pane... Mnohem víc.“

„Jste tedy baptista?“

„Ne, pane...“

„Tak vy nejste baptista?“

„Pane...“

(Chuchvalec, 1967, s. 384-5)

Překlad 6-2Č:

„Pane kaplane,“ zeptal se jakoby mimochodem, „jakého jste vlastně náboženství?“

„Jsem anabaptista, pane.“

„To je dost podezřelé náboženství, co?“

„Podezřelé?“ ptal se kaplan v nevinném údivu. „Proč podezřelé, pane?“

„No, já o něm vůbec nic nevím. To mi doufám vymlouvat nebudete. Není už to samo o sobě dost podezřelé?“

...

„Pane kaplane, kdysi jsem studoval latinu. Považuji za správné vás na to upozornit, než vám položím další otázku. Neznamená slovo anabaptista prostě to, že nejste baptista?“

„Ach to ne, pane. To je mnohem složitější.“

„Jste tedy baptista?“

„Ne pane.“

„Takže tedy opravdu nejste baptista, ne?“

„Prosím?“
(Jindra, 1993, s. 366-7)

Překlad 6-3S:

„Kaplán,“ prehodil akoby mimochodom, „akého ste náboženstva?“
„Som anabaptista, pane.“
„To je dáka podozrivá sekta, však?“
„Podozrivá?“ začudoval sa kaplan nevinne. „Prečo podozrivá?“
„Nuž, ešte som o nej nikdy nepočul. Musíte uznať, že to postačuje na to, aby bola poriadne podozrivá, či nie?“

...

„Kaplán, kedysi som študoval latinčinu. Myslím, že je namieste upozorniť vás na to, kým vám položím ďalšiu otázku.. Neznamená slovo anabaptista jednoducho len toľko, že nie ste baptista?“

„Ó, nie, pane. Znamená oveľa viac.“

„Ste baptista?“

„Nie, pane.“

„Tak teda vy *nie* ste baptista?“

„Pane?“

(Janák, 1979, s. 444-445)

mechanizmy ironie 6A:	techniky ironie 6A:	techniky ironie 6-1Č:	techniky ironie 6-2Č:	techniky ironie 6-3S:
kontrast instrukce a intence, odlišná interpretace pojmů postavami	lexém <i>suspicious</i> definován v rozporném významu: kaplan jej chápe ve slovníkovém významu <i>podivný, zneklidňující, podivný</i> (signalizováno pomocí sémanticky koncentrovaného <i>innocent daze</i>), zatímco v důstojníkově povědomí je to vše, co je za hranicí jeho znalostí (<i>doesn't it make it pretty suspicious</i>)	lexém <i>podezřelý</i> je v kontrastu instrukce a intence zachován: v Chuchvalcově překladu v <i>nevinném údivu</i> vstupuje do kontrastu <i>s už tím je podezřelý</i> a je dostatečně výrazově odlišen	lexém <i>podezřelý</i> je v kontrastu instrukce a intence zachován: kaplanův <i>nevinný údiv</i> vystihuje velkou míru podivení se nad nařčením legálního náboženského vyznání z nekalých praktik X důstojníkově <i>není už to samo o sobě podezřelé</i> vyjadřuje vlastní chápání pojmu, jež v komunikátu prosazuje z titulu svého nadřazeného postavení	slovenský prekladatel řeší situáciu stejnými prostriedky jako oba čeští: kontrast obou významů instrukce a intence je obsažen v protikladných kontextech: <i>začudoval sa nevinne X postačuje na to, aby bola poriadne podozrivá</i>

kontrast intence a instrukce: chybné logizování v jazyce	chybná záměna řecké (nelatinské) negativní předpony a-/an- s kořenem slova <i>Anabaptist</i> je projevem důstojnickovy elementární nevzdělanosti, protipólem je mu kaplan, jehož prosté logické argumenty nestačí, záporná otázka (<i>doesn't it mean...</i>) je nositelem persvazivní funkce	v Chuchvalcově překladu se též počítá s tím, že čtenář je schopen sledovat proces důstojnickovy chybné logizace se slovem <i>anabaptista</i> , Chuchvalec oproti originálu používá pouze kladnou otázku (<i>znamená to, že ...</i>), která je v působení na adresáta méně důrazná, zato však kompenzuje sílu působení aktuálním větným členěním (<i>nejste v rématu</i>)	Jindra řeší celou situaci stejně jako Heller v originále, záporná otázka (<i>Není už to samo o sobě...</i>) plní persvazivní funkci stejně dobře v češtině jako v angličtině, rušivým se stává nelogický dovětek <i>ne</i> ve větě <i>Takže tedy opravdu nejste baptista, ne?</i>	ve slovenské verzi se též vychází z předpokladu čtenářské znalosti řecké záporné předpony a-/an-. záporná otázka plní stejnou funkci ve slovenštině jako v originále
interference narativních hledisek (implikovaný autor X postava)	věta pronesená důstojníkem <i>Chaplain, I once studied Latin. I think it's only fair to warn you of that</i> je tvrzením, jež s autorskou záměrností vyznívá ironicky, v kontextu následující chybné jazykové logizace je ironie ještě umocněna	Chuchvalcově <i>myslím, že je správné vás na to upozornit</i> snad až příliš doslovné, ale funkci plní	<i>považuji za správné vás na to upozornit</i> vyhovuje	<i>myslím, že je namieste upozornit' vás na to</i> vyhovuje

V této ukázce se střetávají dva odlišné světy. Reakce kaplana, který je podobně jako Yossarian postavou nezapadající do systému převrácených hodnot, jsou na rozdíl od těch Yossarianových sice poněkud naivní, ale přesto se zdá, že jsou obě tyto postavy tzv. na stejné lodi. Oba narážejí na nesmyslnost a neprůchodnost systému.

Věta, již pronese důstojník, *Chaplain, I once studied Latin. I think it's only fair to warn you of that*, vyznívá velmi výrazně v jeho nejspěchu. Čtenář už je předem velmi dobře obeznámen s jeho špatnou úrovní obecných znalostí, a tudíž pouhá zdánlivě bezpříznaková výpověď tohoto

charakteru, je okamžitým signálem k ironické interpretaci. Ve všech překladech bylo nalezeno funkčně adekvátní řešení, snad jen nese příliš velké známky struktury původního textu. Vhodnější by snad bylo užít jednoduchou kondicionální větu.

7.3 Smíšená narativní perspektiva

Příklad 7A: Major Major had bought the dark glasses and false moustache in Rome in final, futile attempt to save himself from the swampy degradation into which he was steadily sinking. (Heller, 1994, s. 112)

Překlad 7-1Č: Major Major si koupil falešný knír a tmavé brýle v Římě při jednom z posledních a stejně marných pokusů o záchranu své duše před bezednou propastí, do níž pomalu, ale jistě padal. (Chuchvalec, 1967, s. 102-103)

Překlad 7-2Č: Major Major si koupil ty tmavé brýle a falešný knír v Římě, než se naposledy marně pokusil vybědnout z bažiny ponížení, do které zapadal stále hlouběji. (Jindra, 1993, s. 98)

Překlad 7-3S: Čierne okuliare a falošnú bradu si major Major kúpil v Ríme pri poslednom márnom pokuse vybědnúť z bahna ustavičného ponižovania, do ktorého sa vbáral stále hlbšie a hlbšie. (Janák, 1979, s. 118)

mechanismy ironie 7A:	techniky ironie 7A:	techniky ironie 7-1Č:	techniky ironie 7-2Č:	techniky ironie 7-3S:
interference stylu a smyslu, kontrast mezi vysokým a nízkým	v originále je realizována prostřednictvím hyperbolizace, k výrazným prostředkům patří volba lexika (<i>futile</i>) a metaforičnost (<i>sink into swampy degradation</i>); tento obraz, přestože nabízí díky svému přívlastku <i>swampy</i> určitou interpretaci, staví pro svou abstraktní povahu text na	v prvním českém překladu není zcela zachována sémantika: metafora <i>propasti</i> , již Chuchvalec nabízí, není blíže identifikovaná jako v ostatních případech překladu i originálu (<i>degradation, ponižení</i>); osobnost (<i>himself</i>) je zaměněna za <i>duši</i> , jež zde	ve druhém českém textu nacházíme zřetelnou odchylku syntaktickou (<i>naposledy, než se</i>): metafora <i>bažina ponížení, do které zapadal</i> je konkrétnější realizací abstraktního a neurčitého <i>swampy degradation</i> ; řídicí členy jsou zde přehozeny, a tak se obecné jméno stává ohniskem	slovenský překladatel dal též přednost konkrétnější realizaci metafory (<i>bahna ponižovania</i>); konkrétnější, jež přebíjí abstraktní, zmenšuje kontrast mezi vysokým a nízkým, jež jsme stanovili jako mechanismus ironie

	vyšší stylistickou úroveň	není tak přesným vyjádřením	metafory	
--	---------------------------------	-----------------------------------	----------	--

Úpadek, o němž se v textu mluví, je subjektivním hodnocením Majora Majora, který ještě nepřestal usilovat o to získat ve vojenské mašinérii významné postavení a který se nedokáže smířit s pocitem, že ať udělá cokoli, jeho čin nebude nikterak zaznamenán, natož uznán. Na vině je nejenom jeho vlastní průměrnost, ale i nefunkčnost celého společenského systému. Ironie, která je v této výpovědi přítomna, je opět dílem kontrastu vysokého a nízkého.

Vysokým principem je styl fokalizovaného vyprávění s převažující figurativností, zatímco nízkost je reprezentována banalitou jednak samotné Majorovy osobnosti, ale také jeho vlastním zveličováním tragičnosti situace. Je pozoruhodné, že ani jeden z překladatelů se nepokusil naplnit abstraktní metaforu originálu (*swampy degradation*) a raději zvolil konkrétní, i když dobře osvědčené a snadno interpretovatelné řešení. Je však zřejmé, že určitý esteticky sdělný aspekt originálu byl tak zamlčen.

Příklad 8A: To Captain Piltchard and Captain Wren, the Glorious Loyalty Oath Crusade was a glorious pain in the ass, since it complicated their task of organizing the crews for each combat mission. (Heller 1994, s. 131)

Překlad 8-1Č: Pro kapitána Piltcharda a kapitána Wrena byla Kruciáda vznešené přísahy věrnosti jednou z „Velkých vznešených volovin“, protože jim před každým bojovým náletem komplikovala život při organizaci osádek. (Chuchvalec, 1967, s. 119)

Překlad 8-2Č: Pro kapitány Piltcharda a Wrena bylo Velké křížácké tažení za věrností přísahu velmi nepříjemné, protože jim neobyčejně komplikovalo sestavování osádek pro jednotlivé operační úkoly. (Jindra, 1993, s. 114)

Překlad 8-3S: Kapitáni Piltchard a Wren mali Slávneho Křížiackeho Ťaženia za Prísahu Oddanosti plné zuby, lebo im strašne komplikovalo ich úlohu – zostaviť posádky pre bojové akcie. (Janák, 1979, s. 137)

mechanismy ironie 8A:	techniky ironie 8A:	techniky ironie 8-1Č:	techniky ironie 8-2Č:	techniky ironie 8-3S:
kontrast instrukce a intence v odlišných lingvistických kontextech	výskyt stejného lexému (<i>glorious</i>) v naprosto odlišných kontextech, poprvé jako součást oficiálního názvu s pozitivní konotací a podruhé jako atribut vulgarismu, současný výskyt těchto dvou konotací je zdrojem ironie	Chuchvalcův překlad využívá stejného postupu jako originál, český ekvivalent <i>vznešený</i> plní ve svém dvojím použití ironickou funkci stejně dobře	v Jindrově překladu nenacházíme na výrazovém plánu ironický prostředek, dokonce zde není ani nijak jinak kompenzován, vulgarismus <i>pain in the ass</i> je nahrazen rozvitým přísudkem <i>neobyčejně komplikovalo</i> sémantický obsah je pouze věcně tlumočen, a to bez patřičné estetické informace	ani slovenský překladatel neusiluje o využití stejného prostředku jako originál a konflikt dvou kontextů jako zdroj ironie zde chybí

Lze jen stěží odhadovat, proč Jindra ani Janák nehledali řešení této situace, vždyť se nejedná pouze o jazykovou hříčku, ale o jeden z opakujících se významotvorných stylistických principů románu. Lexém *glorious* (*vznešený*) nemusí nezbytně být tím prvkem, který vstupuje do obou kontextů, lze využít například i další z výrazů, které označení přísahy obsahuje.

Příklad 9A: In the bed on Yossarian's right, still lying amorously on his belly, was the startled captain with malaria in his blood and a mosquito bite on his ass. (Heller 1994, s. 9)

Překlad 9-1Č: Na lůžku po Yossarianově pravici se povaloval věčně na břichu v milostném rozpoložení vyplašený kapitán s malárií v krvi a ďobancem od moskyta na prdeli. (Chuchvalec, 1967, s. 13)

Překlad 9-2Č: Na posteli po Yossarianově pravé ruce ležel vyjukaný kapitán, stále v milostné pozici na břichu, s malárií v krvi – potvora moskyt ho ďobnul přímo do zadku. (Jindra, 1993, s. 11)

Překlad 9-3S: Napravo od Yossariana, stále sa roztúžene prevaľujúc na bruchu, ležal vyľakaný kapitán s maláriou v krvi. Komár ho poštipal do zadku. (Janák 1979, s. 13)

mechanizmy ironie 9A:	techniky ironie 9A:	techniky ironie 9-1Č:	techniky ironie 9-2Č:	techniky ironie 9-3S:
interference naratívnych hľadísk (autorská reč X hľadisko postavy)	kontrast na úrovni spisovnej normy: vysoký X nespisovný styl (poetismus: <i>amorously</i> X zdobnosť: <i>belly</i> X vulgarismus: <i>ass</i>)	kontrast na úrovni spisovnej normy vysoký X nespisovný styl (<i>na lôžku X na prdeli, d'obancem</i>) kompenzace v mieste použitia (<i>amorously</i> ≈ <i>na lôžku</i>)	redukce kontrastu na úrovni spisovnej normy, pouze stylová platnosť hovorová/ nespisovná	redukce kontrastu, zachován pouze vysoký styl (<i>roztúžene</i>), <i>na zadku</i> stylově pouze hovorové
stylistické očekávání zakončené překvapivou pointou	syntaktický paralelismus s překvapivou pointou ve stylistickém očekávání (<i>with malaria in his blood and mosquito bite on his ass</i>)	zachována překvapivá pointa syntaktického paralelismu	stylistické očekávání nevytvořeno, namísto toho explikace, spojovací výraz „–“	stylistické očekávání nevytvořeno, namísto toho nová věta s jinou strukturou, nevytváří kýžený efekt
komická situační pointa	využití časové prolepsy ke srovnání přítomného a minulého děje	časová prolepsy nepostřehnutá, situační souvislost nereflektována (<i>věčně</i> ≠ <i>still</i>)	využití časové prolepsy stejně jako v originále (<i>stále</i> ≈ <i>still</i>)	využití časové prolepsy stejně jako v originále (<i>stále</i> ≈ <i>still</i>)

V této výpovědi se skrývá hned několik *mechanismů ironie*, jež jsme pojmenovali už v kapitole 5.6 Výrazová charakteristika Hlavy XXII. Jedná se o interferenci vysokého a hovorového stylu, v němž se střetávají různé vyprávěcí hlasy. Figuruje zde vyprávěčský subjekt, jenž zastává ten vyšší poetický styl (v ukázce slovo *amorously*), zároveň se ale objevuje i deiktický odkaz na postavu po Yossarianově pravici a hledisko patří jemu. Kromě místní deixe to dokazují i výrazy protikladné stylové platnosti (*belly*, *ass*). Mechanismus ironie v tomto případě funguje na bázi střetu obou stylů, v nichž ten vysoký, vyprávěčský, vyznívá záměrně nepatřičně.

Tuto skutečnost reflektuje první a třetí překladatel, Chuchvalec přesouvá poetismus na jiné místo (*lůžko*). V ostrý kontrast s ním vstupuje

překlad substantiva *ass* jako *prdel*. Jindrův text naproti tomu nese známky setření rozdílů ve stylových rovinách a směřuje k jednolitému hovorovému stylu (*vyjukaný, d'obnul, zadku*). Adjektivum *milostný* nedosahuje stejných poetických konotací jako originální *amorously*. Slovenské *roztúžene sa prevaľujúc* už kýženou intenci naplňuje.

Důležitým stylistickým postupem, který se v originále stává zdrojem ironie, je záměrně vytvořené napětí vyplývající ze syntaktických paralel, jež je však zakončeno humornou pointou. Juxtapoziční řazení informací v originále a doslovné opakování struktury je z tohoto důvodu neobyčejně důležité. Explikace či jakékoliv narušení původní větné struktury má za následek nenaplnění autorského záměru a tím i oslabení estetického invariantu.

8 Dílčí závěry z analýzy

V předchozích devíti rozborech jsme srovnali varianty českých a slovenských překladů, ve kterých hrálo roli zachycení ironie. Rozebrali jsme příklady ironie v autorské řeči, dialozích a smíšené narativní řeči, a dostali jsme tak širokou škálu různých typů ironie, jež nám posloužily jako kvalitní průřezový materiál pro posouzení jednotlivých možností vyjádření *ironie* v originále a v překladech.

Ironický efekt **autorských pasáží** pramení především z pečlivě zvolených stylistických prostředků, které stojí vždy v nějakém rozporu s ostatními složkami díla, ať už sémantickými nebo dějovými. V naší analýze jsme rozpor nazvali jako *kontrast mezi instrukcí a intencí*. Výchozí text je sám o sobě neobyčejně hustě protkán jednotlivými kontrasty na různých bázích (lexikálních, stylových, situačních), že je velmi obtížné jej v celé šíři naplnit.

O reflexi těchto prostředků v překladech lze obecně říci, že byly naplněny jen zčásti. Největší problém, s nímž se překladatelé potýkali, bylo soustavné dodržování rejstříku všech stylistických prostředků. Vždy se podařilo vystihnout buď jedno, nebo druhé, popř. kompenzovat tyto kontrasty někde jinde, a to opět pouze zčásti. Ironická podstata plynoucí z autorské řeči není v překladech zdaleka tak dobře zřejmá.

Ironie v **dialozích** byla o poznání snazším soustem, a to pravděpodobně z důvodu, že se jedná o časté repetice, popřípadě překlad izolovanějších projevů ironie. Nároky jsou naopak kladeny na přesné vystižení záměru mluvčích a komunikativního potenciálu jednotlivých replik. Ve srovnání s autorskou řečí se jedná o vcelku úspěšné pokusy. Problémy plynoucí z kostrbatých nebo nepřiměřeně dlouhých replik nesouvisí s tématem této práce, a nejsou proto plně brány v potaz.

Smíšená narativní řeč, kterou považujeme za hůře čitelnou, je tudíž i náchylnější k různým odchýlkám. Pokud překladatel správně

neinterpretuje, které hledisko patří kterému vyprávěcímu hlasu, může dojít k prolnutí dvou nesourodých stylů a nivelizaci ironie, která stojí na právě bázi jejich kontrastu, jako se tomu v některých případech stávalo.

9 Závěr

V této práci jsme si kladli za cíl objasnit problematiku stylu v literárním díle, obecně i konkrétně a za pomoci jasně definované terminologie reflektovat odraz specifického stylu *Hlavy XXII* ve všech dosud existujících českých a slovenských překladech.

Nejednoznačnou **otázku definice a role stylu v literárním textu** jsme rozklíčkovali prostřednictvím náhledu do české strukturalistické tradice sahající až k samým počátkům Pražského lingvistického kroužku. Přiklonili jsme se k integrujícímu vidění **stylu jako jedné z významotvorných složek textu**, jejímž cílem není pouhá reprodukce myšlenky nebo uplatnění spisovatelské manýry, ale zcela jednoznačně sdělení sémanticko-estetické informace čtenáři.

Hausenblasův klíčový termín užitý v názvu práce, tzv. *singulární styl*, patří do významového odstínění několika různých chápání pojmu *styl* a označuje *individuální styl* konkrétního textu. Díky němu jsme mohli v záplavě širokých pojetí a definic *stylu* zcela jednoznačně vymezit hranice svého zájmu. Rozsáhlý a **funkční terminologický aparát pražských strukturalistů**, jmenovitě Mukařovského, Hausenblase, a jejich nástupců Červenky, Kožmína a dalších, nám umožnil popsat funkci *singulárního stylu* v celé struktuře a smyslu literárního díla. Tím jsme dosáhli výjimečně dobrého výchozího postavení k analýze konkrétních projevů *singulárního stylu* v originále a v překladech.

Ač to tak může vypadat, český strukturalismus není dílocentrickým směrem. Takový princip bychom v překladatelské práci mohli jen stěží uplatnit. Už sám Mukařovský vyzdvihoval **úlohu autora jako záměrného tvůrce**. Navázali jsme proto na strukturalisty i v této tradici. Vše, co se v textu děje, je výsledkem záměrného počínání autora, a ne souhrou okolností motivovaných principem náhody.

Receptivní úlohou čtenáře, kterou jsme také museli vzít v úvahu, se strukturalisté nijak významně nezabývali, ale přesto jí nelze upřít podíl na významu díla. Do oblasti tohoto zájmu totiž spadá celý překladatelský proces, v pojmech dalšího strukturalisty Levého, od *interpretace* po tzv. *přebásnění*. Bylo pro nás nesmírně důležité prozkoumat literární kontext společného žánru i tématu, a to jak v americké literatuře, tak v té české a slovenské. Teprve na základě rozboru čtenářské zkušenosti jsme se mohli rozhodnout o možnostech přijetí, a tedy i interpretačních předpokladech tohoto typu díla, a porozumět tak případným volbám a strategiím překladatele.

Poté, co jsme si stanovili **ironii jako výraz singulárního stylu Hellerova románu**, bylo nutné najít potřebnou metodiku srovnávání jednotlivých verzí překladů. Zde jsme se uchýlili k nejnovějšímu zkoumání *ironie* a jejího mechanismu v překladu, pro něž nám byl nejlépe k dispozici příspěvek od Diany Coromines i Caldresové ze sborníku *Translating Irony*, jenž nabízí řešení, které metodicky navazuje na strukturalistický základ této práce. Přestože jsme se kriticky vymezili vůči relevanci, kterou přikládá typům narativních promluv, vyšli jsme z obecné podstaty tzv. **mechanismů ironie** a jejich uplatnění na výrazovém plánu, tzv. **technik ironie**.

Došli jsme tak k výběru devíti ukázek ironie, které jsme formálně rozčlenili **podle typů narativních situací**, zejména proto, že jsme v jejich rozvržení vyzorovali určité strategie využití *ironie*. Autorská řeč, pro níž je typický kontrast vysokého stylu a banality situací, dále nezvyklé konotace a humorné vyústění stylistického očekávání, představovala pro překladatele ve vší své kombinaci značný problém. U nenapodobitelné poetiky hyperbolizovaného stylu originálu, bohatého na různé básnické figury, dochází často k nivelizaci estetických hodnot, a to nenaplněním jedné nebo více z jejích vlastností.

Dialogické příklady jsou založené na jiném principu *ironie*. Ta pramení ze selhávání jazyka jako nástroje komunikace. *Ironie* plynoucí z cyklických opakování nepředstavuje pro překladatele významný problém. Izolovanější projevy sémantické ambivalence lexémů nacházely v českých a slovenských textech relativně adekvátní ekvivalentní a kompenzační řešení.

Speciální případy smíšené narativní řeči, která je psána prostřednictvím subjektivní Er-formy, jsou citlivé na rozlišování obou hledisek. Autorská řeč si nese vlastní výrazovou úroveň, která odpovídá vyšší stylistické rovině tak jako v případech čisté autorské řeči, zatímco personální perspektiva do ní vnáší prvky ze stylistického či sémantického rejstříku postav. Na rozdíl od čtenáře, který si takové věci pravděpodobně nevšimne pokaždé, překladatel ji musí umět vnímat a také náležitě reprodukovat. Ne vždy byli překladatelé v této práci důslední a často tak docházelo v jednotlivých případech k nežádoucímu stírání rozdílů mezi hledisky, a tím pádem i k selhání *ironie*.

V celkové bilanci poukazujeme na **problematičnost překladu *ironie*, která pramení z využití výrazového materiálu, stylové nadsázky a konfliktu narativních perspektiv.** *Ironie* v *Hlavě XXII* jako její *singulární styl* je skutečně jevem bytostně spjatým se všemi jeho složkami. Čím více pak překladatelé rezignují na jednotlivé její případy, tím více se tento *singulární styl* rozplývá v nejasnosti.

V průběhu našeho zkoumání vyšlo najevo několik dalších skutečností, které by se mohly stát podnětem pro další práci. Nejprve jsme upozornili na paralelní východiska i závěry pražského strukturalismu a o mnoho desítek let mladších směrů kognitivní a pragmatické lingvistiky a generativní gramatiky. Na literárněvědecké rovině by bylo též příhodné analyzovat také *singulární styl* zmíněných děl *Jatka číslo 5* a *Nazi a mrtví* a vytvořit srovnání ve zpracování tématu války a příslušného *singulárního*

stylu jednotlivých děl. V oblasti *ironie* by bylo také zajímavé zkoumat její funkci v jednotlivých dílech a strategii jejího využití.

Možných námětů se nabízí mnoho. Dokonce ani překladatelské reflexi *ironie* v *Hlavě XXII* se nedostalo vyčerpávajícího popisu. V této práci jsme nastínili možná teoretická východiska a nástroje analýzy jednotlivých příkladů *singulárního stylu* a jejich překladů, které by mohly ukázat vědecky podloženou cestu ke zkoumání pojmů a oblastí, které se dodnes rozplývají v nejasnu.

10 Summary

This thesis is concerned with the so called “singular style” of Joseph Heller’s novel *Catch-22* and its reflection in all existing Czech and Slovak translations. The term “**singular style**” (*singulární styl*), designed by Karel Hausenblas, stems from the Czech structuralistic tradition. In particular, it defines a concept of the specific stylistic characteristics of a single literary work.

Unlike the purely linguistic approaches to *style*, Czech structuralists combine both linguistic and literary perspectives and analyze a literary work as the cooperative whole consisting of participating constituents one of which being the *singular style*. Among others count all relevant constituents, such as theme, composition, characters, narrative perspectives etc.

The notion of a literary work closely resembling a structure is manifested by several other individual concepts. For instance, Jan Mukařovský, another founding member of the Prague Linguistic Circle, defines the uniting aesthetic principle of the whole work, and calls it “**semantic gesture**” (*sémantické gesto*). The “semantic gesture” presents a mosaic completed from pieces of aesthetic information demonstrated on every formal and thematic level of the literary work. This idea reflects the Czech structuralistic thinking which does not accept a clear-cut border between the formal and thematic parts of a literary work.

When attempting to determine the *singular style* of the novel *Catch-22* we also did need to examine the general underlying principles like the *semantic gesture* and other participating layers of the work. For such information to be relevant within the literary tradition it was necessary to explore the novel’s position within the contemporary genre context of the post World War II novel. In addition, we included notes on absurdity, which is often attributed to this novel, supporting them with a

concrete description of the theoretical background and practical examples from the text.

Having undertaken all these steps mentioned, we arrived at *irony* being the singular style of *Catch-22*. Such claim needed more theoretical support which was provided in the following passage. Like the concept of the absurd, the definition of *irony* is not a single one since it stems from various scientific branches, and as well as *style*, it is subjected to the rather linguistic or literary perspective. Respecting the principle of a text that resembles a structure, the most logical concept is the one presented by July de Wilde and Diana Coromines i Caldres who stress the importance of context, intentionality and narrative bounding of *irony*.

The methodology used for selecting and structuring examples is taken from the collection *Translating Irony*, especially from the paper by Diana Coromines i Caldres in which she introduces the principles of selection of examples and the instrument for analyzing the means of *irony*. With certain objections to her understanding of the prominent narrator's role, we generally accepted the strategy of choosing the most representative cases of *irony* and her description of general *irony mechanism* and their practical reflections in the text, called *irony techniques*.

Since the novel *Catch-22* is a polyphonic narrative, comprising not only the author's speech and dialogues, but also the mixed narrative technique, we have to count on different strategies of using *irony*. Our examples were therefore structured according to this narrative perspective into three parts: **author's speech – dialogues – mixed narrative perspective**.

In the author's speech we discovered that the major principle, or, *irony mechanism*, is the contrast between *instruction* and *intention*, the range of expected meanings of a word and the actual usage of it, which in most cases results in an unexpected meaning. The other frequent *irony*

mechanism is the contrast of the hyperbolic style and the banal situations which posed the greatest problem for the translators who did not manage to master Heller's unique composition of sophisticated word choice, poetic figures and the immensely flowery but yet apt descriptions, and still preserve the banality of characters and situations.

As for *irony* included in the dialogues, it is based on different *mechanisms*, more straightforward than those mentioned before. If *Catch-22* is called an absurd novel, it is due to the dialogues. Repeating of the same sentences and structures over and over again without moving forward leads the reader to the assumption that language can no more serve as a means of communication. Compared to the author's speech, the translation of dialogues is a much easier task. The only demanding *irony mechanism* is another type of contrast between *instruction* and *intention* in lexical semantics. It is manifested in the text as the contrast between what a character means and what is understood by the others. Generally speaking, the translators mostly invented very similar solutions, with more or less successful integration in the utterances.

The most unusual type of narrative situation that also brings a stylistic interference and *irony* resulting from it is the *mixed narrative perspective*, comprising the author's speech and the perspective of a character in subjective Er-form. The ironic effect which stems from this interference is the clash of different stylistic layers, the high and the low one. It is essential for the translator to be able to identify such cases in the text and preserve these clashes. Nevertheless, the translators tended to reduce the contrast and as a result, the *irony* of the original text.

In summary, the most obvious cases of *irony* included in the dialogical parts have been translated adequately. However, difficulties and catches which are integrated in the *author's speech* and *mixed narrative perspective* comprises a considerable portion of singular style of the original and the more they are neglected, either due to prioritizing in the

translation process or because they have not been discovered, the less obvious is the *singular style* to the readers of the translation.

During our research we came across several other topics which are very well worth further development, such as the role of *irony* in the contemporary works like *The Naked and the Dead* or *Slaughterhouse 5*. Another great contribution could be brought by the analysis of *singular style* in these works mentioned together with their treatment of the topic.

11 Citované zdroje a použitá literatura

11.1 Primární zdroje

HELLER, Joseph. 1967. *Hlava XXII*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1967. 507 s.

HELLER, Joseph. 1979. *Hlava XXII*. 2. vyd. Bratislava: Pravda, 1979. 523 s.

HELLER, Joseph. 1993. *Hlava XXII*. 3. vyd. Praha: Dita, 1993. 432 s.

HELLER, Joseph. 1994. *Catch-22*. 1. vyd. London: Vintage Books, 1994. 519 s.

11.2 Sekundární zdroje

BARBEOVÁ, Katharina. 1995. *Irony in Context*. 1. vyd. Amsterdam; Philadelphia (Pa): John Benjamins Publishing Company, 1995. 206 s.

BERCOVITCH, Sacvan (ed.). 1999. *The Cambridge history of American literature. Volume 7, Prose writing 1940-1990*. 1. vyd. Cambridge (Mass): Cambridge University Press, 1999. 795 s.

BOASE-BEIER, Jean. 2010. *Stylistic Approaches to Translation*. 3. vyd. Manchester: St Jerome Publishing, 2010. 176 s.

BUČEK, Josef. 1967. ...(?!!!!... Doslov k *Hlava XXII*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1967. s. 501-508.

CONN, Peter. 1989. *Literature in America: an illustrated history*. 1. vyd. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989. 687 s.

ČERVENKA, Miroslav. 1992. *Významová výstavba literárního díla*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1992. 155 s.

ESSLIN, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1968. 462 s.

GRAY, RICHARD. 2003. *A History of American Literature*. 1. vyd. Malden: Blackwell, 2003. 899 s.

- HANDL, Antonín, Tereza HŘIBOVÁ a kol. 2009. Překlady Miroslava Jindry, Výběrová bibliografie. Plav: měsíčník pro světovou literaturu. 11-2009. Přístup 21.4.2013. /<http://www.svetovka.cz/archiv/2009/11-2009-biblio.htm/>.
- HAUSENBLAS, Karel. 1971. *Výstavba jazykových projevů a styl*. 1. vyd. Praha, 1971, 184 s.
- HAUSENBLAS, Karel. 1996. *Od tvaru k smyslu textu: stylistické reflexe a interpretace*. 1. vyd. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996. 226 s.
- HOFFMANNOVÁ, Jana. 1997. *Stylistika a.... současná situace stylistiky*. 1. vyd. Praha: Trizonia, 1997. 200 s.
- JANKOVIČ, Milan. 1991. "Perspektivy sémantického gesta." *Nesamozřejmost smyslu* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 11-40.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. 1995. *Teorie překladu*. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. 140 s.
- KOŽMÍN, Zdeněk. 1967. *Umění stylu. Úloha jazyka v současné próze*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. 179 s.
- LEHÁR a kol.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: NLN, 2008. 1082 s.
- LEVÝ, Jiří. 1963. *Umění překladu*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. 283 s.
- LIEVOIS, Katrien & SCHOENTJES, Pierre (ed.). 2010. *Translating Irony*. 1. vyd. Antwerp: Artesis University College Antwerp, 2010. 252 s.
- MAHER, Brigid. 2011. *Recreation and Style: Translating Humorous Literature in Italian and English*. 1. vyd. Amsterdam; Philadelphia, (Pa): John Benjamins Publishing Company, 2011. 193 s.
- MATHESIUS, Vilém. 1982. *Řeč a sloh. Jazyk, kultura, slovesnost*. 1. vyd. Praha: Odeon 1982. 527 s.
- NABOKOV, Vladimír. 1980. *Lolita*. 1.vyd. London: Penguin, 1980, 315 s.
- NENADÁL, Radoslav. 1993. Sbohem armádě jinak. Doslov k *Hlava XXII*. 3. vyd. Praha: Dita, 1993. s. 517-522.

NÜNNING, Ansgar. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. č. ed. Jiří Trávníček a Jiří Holý. 1. vyd. Brno: Host, 2006. 911 s.

POPOVIČ, Anton. 1971. *Poetika umeleckeho prekladu: proces a text*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971. 166 s.

SCHMIDOVÁ, Herta. 2001, „Dva proudy v myšlení Romana Jakobsona.“
V *Česká literatura na konci tisíciletí II: Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001. s. 437-455.