

FILOSOFICKÁ FAKULTA UNIVERSITY PALACKÉHO
KATEDRA SLAVISTIKY

KOMENTOVANÝ PŘEKLAD POVÍDKY
MARKA CHARITONOVA: *NĚMÝ ORCHESTR*

THE COMMENTED TRANSLATION OF A SHORT STORY BY
MARK KHARITONOV: *MUTE ORCHESTRA*

(magisterská práce)

Autor: Bc. et Bc. Adriana Fico
Obor: Odborná ruština pro hospodářskou praxi
Vedoucí práce: Doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

OLOMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci,

Podpis

Chtěla bych vyjádřit poděkování především paní docentce Vychodilové, pod jejímž laskavým vedením práce vznikala. Dále patří veliký dík Marku Charitonovi, který mi s přátelskou trpělivostí poskytoval vysvětlení k interpretačně obtížným momentům a zasílal mi svou tvorbu, která není u nás dostupná. Mé díky patří též překladatelce Janě Mertinové, která v rámci překladatelské soutěže Jiřího Levého sestavila k překladu posudek a řadu doporučení. V neposlední řadě mi dovoluje poděkovat Pavlu Veselému, violončelistovi Filharmonie Hradec Králové, který mi poskytl konzultaci ohledně hudebních termínů a kolokací.

OBSAH

1. Úvod.....	5
2. Strategie překladu.....	7
3. Literárně-estetická analýza překladu	9
3.1 Mark Charitonov a poetika jeho díla.....	9
3.1.1 Dílo Marka Charitonova v českých překladech.....	13
3.2. Povídka Němý orchestr a zásady pro její překlad	14
4. Lingvistická analýza překladu	18
4.1 Transpozice na rovině lexikální	18
4.1.1 Překlad antroponym	22
4.1.2 Užívání deminutiv	22
4.1.3 Historismy a neologismy	25
4.1.4 Překlad termínů a odborných výrazů	26
4.1.5 Jazyková komika	29
4.2 Rovina morfologie	31
4.3 Transpozice na rovině syntaktické	33
4.4 Stylistické aspekty překladu.....	35
4.5 Pragmatika.....	36
4.5.1 Překlad reálií	39
4.5.2 Překlad názvu povídky	41
5. Překlad	43
6. Závěr.....	61
7. Přílohy	63
8. Резюме	65
9. Bibliografie	70
10. Anotace.....	74
11. Annotation.....	75

1. Úvod

Cílem této práce je představit překlad povídky Marka Charitonova, *Музыка* (1990), a popsat hlavní aspekty translačního procesu, jímž překlad vznikl. Ačkoliv se při překladu mnohá řešení zakládají na intuici a vkusu překladatele, pokusím se v této práci zachytit objektivní činitele, kterými byla volba výsledné varianty podmíněna.

Translatologický rozbor by byl neúplný, pokud by sestával pouze z lingvistického aspektu překladu. Je to právě interpretační moment, který udává směr při většině překladatelských rozhodování. Překlad by měl být na pomezí dvou jazykových oblastí, jak poukázal též Čermák a kol.¹, a proto se na něm podílí vedle lingvistiky nutně též literární kritika. Bez hermeneutiky, odstupu a zhodnocení estetických kvalit díla by zanikala složitost překladu jako uměleckého tvůrčího aktu. Proto tedy komentář k předkládanému překladu sestává ze dvou aspektů, a sice literárněvědného a jazykovědného, které spolu s pojednáním o strategii překladu představují hlavní tři kapitoly teoretické části práce.

Součástí literárně-estetického rozboru práce je stat' o autorovi, jeho poetice a zařazení jeho tvorby do dobového literárního kontextu, neboť jak bývá různými teoretiky překladu zdůrazňováno, pro překlad jednoho díla je nutné znát celé dílo autorovo i místo, které překládané dílo v autorově tvorbě zaujímá.² Tento požadavek se zakládá na skutečnosti, že individuální styl díla je spjat s celou autorovou tvorbou, jeho dobou i národem.³

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

¹ Viz ČERMÁK, Josef; ILEK, Bohumil; SKOUMAL, Aloys, „Předmluva“ in: ČERMÁK, J. et al., *Překlad literárního díla*, Praha: Odeon, 1970, s. 5.

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

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

Zvolené metody a překladatelské postupy jsou ilustrovány příklady z textu povídky, práce si však neklade za cíl podrobně zachytit veškeré posuny, které jsou uplatňovány. Číslo stránek uvádím pouze u příkladů, které jsou výrazněji vázány na bezprostřední kontext. Mnohá řešení se opírají o teoretické poznatky shrnuté v moderních translatologických příručkách, zejména pak od J. Levého a D. Knittlové.

Praktická část práce je tvořena samotným výsledným překladem, jehož prvotní verze vznikala v létě r. 2011; časový odstup je totiž pro přezkoumání překladatelských řešení velmi užitečný, ačkoliv v praxi ne vždy možný. Při práci jsem vyjma odborné literatury využila též konzultace s odborníkem z filharmonie. Jak ovšem připomíná B. Ilek, „je ještě jeden důležitý rádce při vysvětlování textu, a to je autor díla. Je vhodné navázat s ním korespondenční styk hned při zahájení práce.“⁴ Při obtížných rozhodovacích momentech bylo právě autorovo vysvětlení velice cenné.

Překlad byl zaslán do Soutěže Jiřího Levého (20. ročník), kde získal čestné uznání. Posudek, který zpracovala Jana Mertinová, je součástí přílohy k této práci. V příloze je též zahrnut výchozí text překladu, který je volně vložen do kapsy přebalu, aby bylo usnadněno jeho srovnání s překladem.

⁴ ILEK, Bohuslav, „Metodika překládání“ in: MORAVEC, J., *Kniha o překládání*, Praha: Nakl. Československo-sovětského institutu, 1953, s. 77.

2. STRATEGIE PŘEKladU

Vlastnímu překladu by mělo předcházet vědomé stanovení strategie, z níž budou vycházet jednotlivé metody překladu. Ačkoliv strategie či přístup k překladu by měl být v zásadě jednotný, nikdy se nejedná o naprosto unifikovaný postup či jednotnou volbu mezi krajními póly; jedná se spíše o převládající tendenci, kterou je vhodné v procesu překladu aplikovat, a to v závislosti na povaze díla a účelu překladu.

Podle terminologie Petera Newmarka existují dva hyperbolizované póly překladatelské strategie – sémantická a komunikativní. Prvá strategie spočívá v kladení maximálního důrazu na jazyk původního textu, na myšlenky autora a silnou orientaci na sémantiku a syntax. Takový překlad bude poměrně doslovný, maximálně informativní a detailní. Komunikativní strategie se více než na autora orientuje na čtenáře a projevuje se v četných kulturních a pragmatických adaptacích. Výsledkem je tedy překlad volnější, přirozenější a pro cílového čtenáře srozumitelnější.⁵ Tomuto typu překladu přibližně odpovídá překlad funkční, který zastává například Ján Vilikovský, jenž zdůrazňuje, že „cílem překladu je reprodukovat nikoliv jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují, její vztah k objektivní realitě, k podavateli i příjemci.“⁶ Ačkoliv lze s tímto tvrzením v zásadě souhlasit, nelze opomíjet, že volba jazykových prostředků je rovněž významnou součástí literárního díla, zejména pak v moderní próze, kde řada jazykových osobitostí má hned v několika aspektech charakterizační roli.

Povídka Marka Charitonova je svým jazykem a formou natolik osobitá, že její překlad vyžaduje inklinaci k sémantickému přístupu, který by měl přesněji odrážet idiolekt⁷ vypravěče. S tímto souvisí též volba mezi exotizační či naturalizační tendencí překladu. Čistě komunikativnímu překladu by odpovídal naturalizační postup, který by byl v překladu dané povídky nejen nevhodný, ale takřka nemožný, neboť tato povídka je svým námětem a hlavně melancholizujícím tónem velmi úzce spjata s ruskou mentalitou. Proto považuji za vhodné zachovat ruské prostředí, což opět koresponduje se sémantickou strategií překladu. Je nutno ovšem opět dodat, že ve výsledném překladu je patrná spíše mírná oscilace mezi

⁵ Viz NEWMARK, Peter, *About Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1991, s. 11.

⁶ VILIKOVSKÝ, Ján, *Překlad jako tvorba*, Praha: Ivo Železný, 2002, s. 21.

⁷ Tento termín a zásady pro překlad idiolektu definuje například CATFORD, J. C., *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press, 1965.

oběma strategiemi, a to například kvůli zachování komiky či jiných pragmatických momentů. Výsledkem by proto v překladu reálií měla být spíše jakási organická syntéza (či kreolizace), již doporučuje jako obecně vhodný postup například G. Gačečiladze.⁸ Rovněž z hlediska respektování autora či čtenáře považují za vhodné uplatňovat „dvouvektorový“ přístup,⁹ o němž se zmiňuje M. Hrdlička.

Dalším důležitým krokem při překládání je stanovení interpretace, neboť interpretační stanovisko je „opěrným bodem překladatelské koncepce.“¹⁰ Povídka „Němý orchestr“ je čtenářsky poměrně náročná a vyžaduje od překladatele nemalé interpretační úsilí kvůli své poetické zkratkovitosti a náznaku. Z tohoto hlediska je opět vhodnou strategií sémantický překlad, který zachovává tuto složitost textu, již pokládám za invariantní. Jak píše Milan Hrdlička: „V obecné rovině by tedy podle našeho názoru neměl být například čtenářsky náročný originál adaptován na obecně dostupnou nenáročnou četbu.“ (...) „Je-li kupříkladu autorovým záměrem vytvořit text obtížně uchopitelný, nejednoznačný, plný symbolů a narážek, dvojsmyslů, není správné cílový text zprůhlednit, učinit jej neproblémovým.“¹¹ O to pečlivější ovšem musí být interpretace nejasných pasáží, aby v překladu vznikl stejný prostor pro čtenářský úsudek, jaký skýtá originál. Přesto však, jak poukazuje Newmark, texty bohaté na metafory a polysémní výrazy nutně při překladu část svého významu ztratí a budou vždy spíše jednou z více možných interpretací.¹²

Jak dále uvádí Hrdlička, text není možné interpretovat izolovaně, je nutné jej začlenit do kontextu své doby,¹³ Aleš Haman pak připomíná další kontexty nezbytné pro „aplikací díla“, jako je kontext žánrový, existenciální, literární a kulturní.¹⁴ Proto ve své práci věnuji určitý prostor pro pokus o zařazení autora a jeho díla do literárně-kulturního diskursu své doby.

⁸ Viz ГАЧЕЧИЛАДЗЕ, Г., *Художественный перевод и литературные взаимосвязи*, Москва: Советский писатель, 1972, s. 146.

⁹ Viz HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, Praha: ISV nakladatelství, 2003, s. 10.

¹⁰ LEVÝ, Jiří, *Umění překladu*, Praha: Ivo Železný, 1998, s. 63.

¹¹ HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*, s. 23.

¹² Viz NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press, 1982, s. 23.

¹³ Viz HRDLIČKA, *Literární překlad a komunikace*, s. 28.

¹⁴ HAMAN, Aleš, *Úvod do studia literatury a interpretace díla*, Jinočany: Nakladatelství H&H, 1999, s. 142.

3. LITERÁRNĚ-ESTETICKÁ ANALÝZA PŘEKladu

Jak již bylo naznačeno v úvodu, literárněvědný aspekt překladu považuji za nedílnou součást překladatelského procesu. Překladatel si musí, ať už vědomě či podvědomě, stanovit estetické kvality původního textu, uchopit jeho styl a uvědomovat si postavení díla v kontextu domácí i zahraniční literatury. Jinými slovy je nutné si uvědomit specifičnost díla a stanovit strategii, jíž by měly být dílčí překladatelské metody podřízeny. Jelikož není možné vždy objektivně předat veškeré významové nuance původního textu a překládat beze ztrát, je nutné vytvořit si interpretační klíč, na základě něhož je překladatel schopen si stanovit určitou hierarchii významových složek. Podlé této hierarchie pak probíhá volba mezi synonymy ve všech jazykových vrstvách.

Tuto zásadu podporuje většina teoretiků a praktiků překladu, viz např. výrok Ilkův: „Překladatel se vždycky opírá o výklad. Kdo překládá nějakou věc, musí být schopen také ji komentovat, tj. vyložit po všech stránkách (...).“¹⁵ Právě tento výklad je cílem následujících statí.

3. 1 Mark Charitonov a poetika jeho díla

Jak již bylo naznačeno, nezřídka bývá zdůrazňován požadavek, aby překladatel byl obeznámen s celým, či alespoň téměř celým dílem autora, jehož překládá.^{16,17} Tato znalost výrazně ovlivňuje v první řadě interpretační fázi, která podmiňuje výběr překladatelských prostředků. Z tohoto důvodu není samoúčelné zařadit do této práce kapitolu, v níž bych se pokusila především shrnout některé hlavní rysy poetiky Marka Charitonova (nar. 1937). Samotnou biografii¹⁸ autora se zde výrazně nezabývám, ačkoliv i s biografickými fakty by měl být překladatel obeznámen.

¹⁵ ILEK, Bohuslav, „Metodika překládání“ in: *Kniha o překládání*, s. 74.

¹⁶ Viz např. KRIJTOVÁ, Olga, *Pozvání k překladatelské praxi*, Praha: Karolinum, 1996, s. 12.

¹⁷ Viz např. NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*, s. 5.

¹⁸ Viz medailon M. Charitonova v knize M. ZAHŘÁDKY a J. SOVÁKOVÉ, *Литературные течения и личности русской литературы XX века*, Západočeská univerzita v Plzni: 2000, s. 96 - 97. Pokud je mi známo, je to kromě statí M. Zdražilové v současné době jediná zmínka o Charitonovovi v českých literárněvědných pramenech.

Mark Charitonov patří k současným ruským spisovatelům starší generace, ačkoliv jeho tvorba začala nabývat na intenzitě až od osmdesátých let. Studoval němčinu a historii na pedagogické fakultě Moskevské státní univerzity, věnoval se redaktorské práci. V šedesátých letech učil a překládal (např. F. Kafku a T. Manna, jejichž díla měla na jeho tvorbu patrný vliv), publikovat však pro něj z politických důvodů nebylo snadné a tak většina jeho díla byla vydána s velkým zpožděním.

Prvním významným zveřejněným dílem Charitonova je neobvyklá novela *День в феврале* (1976), dále až v r. 1988 vyšly jeho eseje a spleťtá novela *Прохор Меньшутин*. Významným momentem byla publikace románu *Два Ивана* (1988, naps. 1980), která, jak bude přiblíženo v následující kapitole, byla důležitým mezníkem recepce autorova díla u nás. Je téměř nemožné tuto knihu stručně popsat či výstižněji uchopit, neboť jde o velmi zvláštní žánr a nezvyklé zobrazení minulosti. Místo dějové linie je kladen mimořádný důraz na vykreslení dobové atmosféry, ovšem toto vykreslení není jen pouhým podrobným popisem ruského prostředí za vlády Ivana Hrozného. Je to jakási série obrazů, které jsou různorodé, obludné a pokřivené, čiší z nich neprůzračnost a nepřehlednost oné doby. V této knize si již lze povšimnout jednoho z výrazných poetických rysů spisovatele: představa o rozpadajícím se, tlejícím světě.¹⁹ Toto chápání stavu společnosti je reflektováno téměř ve všech jeho dílech, v nichž se jako leitmotiv objevuje hnilobný zápach. Povídka *Němý orchestr* není v tomto ohledu výjimkou. Tento motiv západu lze chápat jako jeden z mnoha symbolů, kterými je autorovo dílo nasyceno. O „hlubinné souvztažnosti budovaného systému symbolů“²⁰ psala též M. Zadražilová. Je ovšem vhodné podotknout, že sám autor tyto symboly nerozsévá programově, ba že nejsou nikterak záměrně nápadné či umělé. V románu *Два Ивана* je též patrná autorova „netajená zalíbenost v detailech“²¹, kterých je opět možné si povšimnout v překládané povídce. Tímto se také podobá I. Babelovi; oba autoři, kteří mimochodem sdílejí židovský původ, vytvářejí pokřivené až groteskní scény s místy nečekaným citovým nábojem nebo jeho překvapivou absencí. Oba autoři vykreslují nezvyklé obrazy, z kterých doslova vylétávají chlupy, sliny a bradavice.

¹⁹ Viz např. též ХАРИТОНОВ, Марк, *Стенография начала века*, Москва: Новое литературное обозрение, 2011, s. 250.

²⁰ ZADRAŽILOVÁ, Miluše, „Carové, světcí a básníci“ in CHARITONOV, Mark, *Car a blázen*, přel. Miluše a Ladislav Zadražilovi, Praha: Lidové noviny, 1996, s. 261.

²¹ Tamtéž, s. 245.

Následovaly další romány, které jsou již zasazeny do soudobého prostředí. V r. 1991 (časopisecky, 1994 knižně) vyšel například román *Линии судьбы или Сундучок Милашевича*. V r. 2012 vyšel autorův pátý román: *Увидеть больше*.

Vedle románové tvorby zaujímá v díle M. Charitonova neméně významné místo jeho esejistika a krátké prozaické útvary. Lze jmenovat alespoň pozdější soubory esejů v deníkové formě: *Стенографии конца века* (2002) a *Стенографии начала века* (2011). Tyto eseje jsou cenným zdrojem poznání o autorově životě, spíše než soukromé materiální stránce života se autor věnuje úvahám o literatuře, o novodobých i klasických spisovatelích a svému subjektivnímu vztahu k jejich tvorbě, úvahám o snech a společnosti, o snech a společnosti, o minulosti a současnosti. V neposlední řadě zde najdeme reflexe procesu tvorby některých jeho děl. Z povídkových souborů lze zmínit *Amores novi* (2000), lehce erotické dílko, které si zaslouží pozornost díky nesmírné síle vyobrazených emocí.

Povídky M. Charitonova jsou charakteristické velmi vyhracenou subjektivitou vypravěče, který žije ve svém izolovaném světě a představách. Z toho důvodu se mohou zdát na první přečtení leckdy až nesmyslné, dokud si čtenář neosvojí úzký obzor vypravěčova světa. Tyto povídky musí být čteny velmi pozorně, neboť stejně jako W. Faulkner, i Charitonov čtenáři neusnadňuje proces četby explicitací dějové příčinnosti. Vypravěčské postavy bývají často roztěkané, nejisté ve své roli vypravěče (např. „Я сбиваюсь и, может быть, даже заговариваюсь, для современного уха мои слова звучат странно.“²²) Častým motivem je též gesto beznaděje, kdy vypravěči prohlašují: „o tom nemá ani smysl mluvit“. Tyto charakterizační prvky jsou vlastní též vypravěči v překládané povídce Němý orchestr. Jisté pochybnosti o smyslu svých textů ovšem vyjadřuje někdy též sám autor: „Может быть, какое-то следующее поколение, поколение бескнижной, электронно-компьютерной цивилизации уже вообще не сможет нас понять.“²³ Podobné závěry zaznívají též v autorově esejistice, zejména pak v jeho Stenografiích.

Autor si totiž velmi dobře uvědomuje těžkosti svého postavení.²⁴ Pakliže dříve šíření jeho textů bránila údajná „neaktuálnost tématu a neideologičnost“ a

²² ХАРИТОНОВ, М., «Музей», in: *Избранная проза*, т. 2, Москва: Московский рабочий, 1994, s. 195.

²³ ХАРИТОНОВ, М., «Родившийся в тридцать седьмом», in: *Избранная проза*, т. 1, Москва: Московский рабочий, 1994, s. 14.

²⁴ Viz ХАРИТОНОВ, М., *Стенография начала века*, Москва: Новое литературное обозрение, 2011, s. 108.

skutečnost, že nebyl členem Svazu sovětských spisovatelů,²⁵ dnes jeho popularitě brání složitost a neobvyklost jeho textů, jejich hloubavý rozměr, který, zdá se, již neodpovídá současnému vkusu hektické nové generace. O zvláštnosti autorova stylu psala též M. Zadražilová, která označila jeho ranou prózu za „příslib jakési „jiné“ literatury, nezařaditelné do žádného proudu sovětské prózy sedmdesátých let.“²⁶ Stále tedy bohužel platí, že „v domácí ruské literatuře je však dodnes jeho postavení složitější – snad proto, že jako solitér zůstává i nadále mimo všechny svářející se literární proudy, a nemůže proto spoléhat na žádnou podporu z vnějšku.“²⁷ Nehledě na to však autor získal v r. 1992 významné ocenění, a sice ruskou Bookerovu cenu za román *Линии судьбы, или Сундучок Милошевича*. Dalším důkazem, že o jeho knihy je mezi vybraným čtenářstvem zájem, je bezpochyby skutečnost, že jeho dílo je překládáno do francouzštiny, maďarštiny, angličtiny, němčiny, nizozemštiny, portugalštiny, čínštiny, japonštiny, italštiny, švédštiny, srbštiny a češtiny.

Jak píše Jevgenij Šklovský, v próze M. Charitonova se prolíná několik žánrů: antiutopie, fantasy, podobenství, detektivka, i psychologická próza.²⁸ Charitonov ovšem nemísí jen žánry, ale též různé časoprostorové systémy, kterým Šklovskij říká „zrcadla“. Tato zrcadla se rovněž prostupují²⁹ a vytvářejí složitou mozaiku reality, v níž je reflektováno hledisko autora, vypravěče i postav a která navíc volně přechází v sen, vzpomínky či postavami vymyšlený svět. Tyto prvky jsou bohatě zastoupeny v autorově půvabné knížce pro děti *Учитель вранья* (2003), která výborně ilustruje Charitonovo neustálé prolínání světů, reality a snu, vymyšleného světa a vzpomínek. Tato kniha je nadto výjimečná využíváním polopřímé řeči, které reflektuje dětský způsob přemýšlení. Některé její pasáže se nápadně podobají pasážím povídky Němý orchestr.

Pokud jde o samotnou povídku *Музыка* (1990), kterou překládám jako *Němý orchestr*, lze říci, že v rámci autorovy tvorby zaujímá zvláštní postavení. Ve svých Stenografiích se k ní autor velmi často odvolává, což nelze říci o jeho ostatních povídkových prózách. Ve svých esejistických úvahách Charitonov často rezonuje

²⁵ Viz ZADRAŽILOVÁ, s. 248.

²⁶ ZADRAŽILOVÁ, s. 247.

²⁷ Tamtéž, s. 251.

²⁸ Viz ШКЛОВСКИЙ, Е., «Марк Харитонов. Приближение», *Дружба народов*, 1998, № 4, dostupné na <<http://magazines.russ.ru/znamia>> (cit. 12. 5. 2012).

²⁹ Viz tamtéž.

tytéž názory, které vyjadřuje vypravěč této povídky.³⁰ Tato povídka má také nejvíce ohlasů; ve Francii dokonce vyšla samostatně knižně.

V současné době žije autor v Moskvě, aktivně tvoří a pravidelně publikuje nejen nové povídky a romány, ale také poezii. Jeho knihy jsou bez výjimky ilustrovány kresbami jeho ženy Natalie Edelmanové.

3.1.1 Dílo Marka Charitonova v českých překladech

Již bylo zmíněno, že dílo M. Charitonova je překládáno do nemalého počtu cizích jazyků. Za zmínku však také stojí, že první překlad byl právě do češtiny, a to v roce 1988, kdy u nás vznikl překlad novely *День в феврале* Miluše Zadražilové (*1937 – †2012) pod názvem *Karneval v Paříži*. Tento překlad se ovšem podařilo publikovat až v r. 1990, a sice kvůli „malé aktuálnosti tématu a provokující ideologičnosti“,³¹ jak o tom píše sama překladatelka.

V r. 1996 vyšel v českém překladu román *Car a blázen*³² (*Два Ивана*), který si získal u nás pozornost především díky ocenění, kterého se mu dostalo od české Obce překladatelů.³³ Překlad vyhotovili manželé Zadražilovi, kteří se s autorem přátelili. Další z českých překladatelů, který se ujal Charitonovova díla, byl žák M. Zadražilové – Jan Machonin, který v r. 2004 přeložil knihu pro děti *Učitel lhani*³⁴ (*Учитель вранья*). Od té doby se u nás bohužel další překlady neobjevily. Za drobnou výjimkou lze v jistém smyslu považovat publikování zkrácené verze mého překladu povídky *Němý orchestr*, která se objevila v časopise PLAV, měsíčníku pro světovou literaturu.³⁵

³⁰ Viz ХАРИТОНОВ, Марк. *Стенография начала века*, s. 53.

³¹ ZADRAŽILOVÁ, s. 248.

³² Praha: nakl. Lidové noviny.

³³ Tvůrčí prémie v rámci Ceny Josefa Jungmanna, 6. roč., 1996.

³⁴ Praha: nakl. Baobab.

³⁵ č. 10, 2012, s. 25 – 27.

3.2. Povídka Němý orchestr a zásady pro její překlad

V této kapitole se pokusím poukázat na jazykové zvláštnosti povídky „Němý orchestr“, neboli charakterizovat její styl. (Zde budeme hovořit o stylu singulárním, tedy o jedinečném stylu promluvy;³⁶ aspektem funkčních stylů se zabývám v lingvistické části analýzy překladu).

Podle G. Leech a M. Shorta lze styl uměleckého díla vymezit jako opakovaný výběr určitých prvků; jde se o jakýsi celkový pohled na práci se stylistickými prostředky.³⁷ Singulární styl (ať už se jedná o jeden text či soubor celého díla) je možné zachytit pouze při srovnání s jazykovou normou, proto je autorský styl ve své podstatě charakterizován frekvenčními odchylkami od této normy.³⁸ Odtud vyplývá důležitý požadavek na překladatele: znalost jazyka musí být natolik důkladná, že překladatel tyto odchylky dokáže rozpoznat a citlivě vnímat, jak uvádí Newmark.³⁹ Pokud si tedy například překladatel neuvedomí, že užívání pomlček je mnohem častější v ruštině než v češtině, může častý výskyt této grafické značky přenést do svého překladu, neboť jej bude pokládat za součást autorova stylu. Naopak pokud by překladatel kupříkladu považoval v jistém kontextu hojnost internacionální terminologie za normu, ochudil by možná osobitý styl textu. Proto je důležité jazyk díla konfrontovat s jazykovou normou (tedy jakýmsi frekvenčním průměrem výskytu jazykových jevů) a pečlivě a vědomě definovat prvky singulárního stylu díla. Z takto vymezeného stylu se budou odvíjet konkrétní překladatelské metody na jednotlivých rovinách textu. Jedině takto lze uspokojit požadavek, aby překlad nebyl „barvitější, než originál“⁴⁰ a aby byl zároveň překladatel „stejně progresivním a „odvážným“ tvůrcem jako autor originálu.“⁴¹

Neméně důležité je shrnutí hlavních interpretačních momentů povídky, pochopení jejího žánru, postav a narativní situace, neboť tyto aspekty konstituují celkový styl díla a ovlivňují překladatelská rozhodnutí na všech rovinách textu.

³⁶ Viz kol. autorů Ústavu českého jazyka Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně, *Příruční mluvnice češtiny*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny: 2008, s. 702. Dále viz též LEECH, G.; SHORT, M., *Style in Fiction*, New York: Longman, 1981, s. 11.

³⁷ Viz LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London: Longman, 1981, s. 42.

³⁸ Viz LEECH et al., s. 43.

³⁹ Viz NEWMARK, *Approaches to Translation*, s. 17.

⁴⁰ Viz KRIJTOVÁ, Olga, *Pozvání k překladatelské praxi*, Praha: Karolinum, 1996, s. 44.

⁴¹ VILIKOVSKÝ, s. 58.

V této kapitole se snažím o celkové zhodnocení estetických kvalit překládané povídky, jejichž konkrétní ilustrované využití bude soustředěno v lingvistické analýze překladu.

Povídka „Němý orchestr“ se na první pohled vyznačuje svou lyričností. Dějová linie zde co do významotvornosti ustupuje citovým reflexím a úvahám. Nejedná se o dobrodružné vyprávění o příchodu kouzelného umělce a o jeho tragické smrti, povídka je spíše jakousi symbolickou elegií nad ztrátou harmonie a schopnosti naslouchat jeden druhému. Proto tuto povídku nelze například považovat za fantaskní prózu; nadpřirozené schopnosti Artějeva mají v tomto díle zcela odlišnou povahu, díky níž se povídka spíše blíží dílu básnickému.

Dalším faktorem je narativní situace povídky. Jak uvádí Lubomír Doležel, „mluvčí je hlavním pragmatickým faktorem textu,⁴²“ a proto je nutné respektovat specifika idiolektu vypravěče. Jazyk povídky je výrazně subjektivizován, jedná se tedy o formu skazu, která ve spojení s lyričností této prózy vytváří dramatický monolog. Proto je pro překlad dané povídky nesmírně důležité vymezení jazyka vypravěče, tedy pochopení lyrického subjektu, jeho emocí, názorů i kulturního zázemí. Pochopení expresivity vypravěčského jazyka považuji za klíčový interpretační moment celého díla.

Vypravěčem je hudebník, bývalý dirigent, který se blíží důchodovému věku. Ačkoliv se jedná o ryze retrospektivní vyprávění, vše je nahlíženo přes přítomný pocit ztráty, zoufalství a beznaděje. Vyprávění je těkavé, má nepravidelnou dynamiku a místy je z něj patrná až hysterie člověka, který toho chce mnoho sdělit a zároveň si uvědomuje zbytečnost svého snažení. («Но зачем я это бормочу? Для кого?...»⁴³) S tímto dále souvisí četné digrese, parenteze a aposiopese, které je nutné v překladu zachovat stejně jako dlouhá a syntakticky spleťtá souvětí, jež často přesahují několik desítek řádků. Autentičnost vyprávění vyplývá dále z výrazné polarity textu, přičemž je důležité si povšimnout, že autor se obrací spíše k posluchači, než ke čtenáři (viz např. předchozí citace.) Tímto je dána též funkce idiosynkratického používání odstavců, které Charitonov využívá ve své próze poměrně často. Odstavce zde totiž nedělí tematické celky, ani nenapomáhají logické struktuře vyprávění. Je možné je spíše vnímat jako skutečné auditivní pomlky mezi částmi mluveného textu. Pomlky mezi odstavci reprezentují ticho, které se

⁴² DOLEŽEL, Lubomír, *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993, s. 12.

⁴³ ХАРИТОНОВ, «Музыка», s. 171.

spolupodílí na expresivitě a autenticitě promluvy člověka, jenž prožívá hluboké trápení. Z tohoto důvodu je mimo jiné v překladu nezbytné zachovat grafickou podobu členění textu a zachovat tak nejen členění odstavců, ale též vynechání řádků mezi nimi, neboť tento bílý prostor má významnou sémantickou roli a vytváří dojem přerývaného vyprávění.

V souvislosti s básnickou povahou díla je dále možné na tyto odstavce pohlížet jako na mikroobrazy prožitků, které vytváří organickou syntézu⁴⁴ či jakousi mozaiku, stejně jako je tomu u strof básní.

Dalším aspektem tohoto skazového vyprávění je neuspořádané zacházení s časem: mluvčí nebere vždy ohled na posluchače a nepodává jasná vysvětlení časové souslednosti, proto je pro pochopení povídky nutné číst text velmi pečlivě a zejména důsledně odlišovat, v kterých pasážích se pojednává o původním orchestru ve filharmonii a kde se již jedná o nový – „němý“ – orchestr. Vypravěč totiž narušuje základní podmínku pro kompozici projevu, která, jak ji definuje Josef Bečka, spočívá v postupně se rozvíjející kontextové situaci, tedy v respektování sledu podaných informací.⁴⁵ Nutno dodat, že k nečekaným posunům dochází též v rámci jednoho odstavce či věty, kvůli čemuž lze snadno dojít k nepochopení textu, což ilustruje též nepochopení jednoho momentu díla, kterého se dopustila Jana Martinová ve svém posudku.

V konkrétních jazykových prostředcích se taktéž odráží lyričnost povídky „Němý orchestr“; lze hovořit o poetickém principu vyprávění, které „odmítá „prozaický princip“ a přisvojuje si sémantickou svobodu jazyka básnického. Význam se vytváří v nekonečném výběru slov a v aktualizaci jejich spojování. Text je nasycen významovými kontrasty, posuny, překvapeními.“⁴⁶ Ačkoliv v promluvě vypravěče daného textu je tento poetický princip uplatňován nerovnoměrně (např. dějové pasáže se drží prozaického principu), Charitonov využívá mnoho básnických figur a tropů, např. již zmíněné aposiopese, četná epiteta, anafory, synestezie (např. «воздух был напитан холодной арбузной сладостью»⁴⁷, «привкус пластмассы»⁴⁸); velmi časté je užití synekdochy. Taktéž metaforičností, symboličností a povahou některých metafor se povídka výrazně vzdaluje

⁴⁴ Viz АКОПОВА, А, *Образ и художественный перевод*, Ереван: Издательство академии наук армянской ССР, 1985, s. 104.

⁴⁵ BEČKA, Josef, *Česká stylistika*, Praha: Academia, 1992, s. 23.

⁴⁶ DOLEŽEL, s. 104.

⁴⁷ ХАРИТОНОВ, «Музыка», s. 156.

⁴⁸ Tamtéž, s. 155.

prozaickému principu: mnohé metafory jsou velmi zkratkovité (např. «глубина непросохшей акварели»⁴⁹, «мусор жизненных помех»⁵⁰). Střídání poetického a prozaického principu je patrné též v syntaxi: místy je uplatňován asyndeton, výčtové linie a juxtapozice souřadných vět, typická pro poezii. Veškeré tyto prostředky považuji za nedílnou součást estetických kvalit překládaného díla, proto je nutné je zachovat a dodržovat též jejich nerovnoměrné (avšak zákonité) rozložení, které spoluvytváří dojem autentičnosti vyprávění.

⁴⁹ ХАРИТОНОВ, «Музыка», s. 156.

⁵⁰ Tamtéž, s. 152.

4. LINGVISTICKÁ ANALÝZA PŘEKLADU

Tato kapitola si klade za cíl rozbor překladatelských problémů z lingvistického hlediska. Ačkoliv je tato kapitola z důvodu přehlednosti členěna dle lingvistických rovin jazyka, je dobré mít na paměti, že „reálný překladatelský problém tedy není v tom, že ekvivalence se ustaluje v rozličných rovinách, ale v tom, že ji nejednou musíme hledat v několika rovinách najednou.“⁵¹ Použité metody a posuny tedy musí být konzistentní, mezi jednotlivými jazykovými plány musí probíhat komunikace. Jak poukázal Žváček, v případě uměleckého překladu se základní jednotka překladu nepohybuje na rovině slov či vět, ale mnohdy až na rovině odstavců, či tzv. esteticko-smyslových celků.⁵²

Samozřejmostí je neustálý ohled na rozdíly mezi oběma jazyky. „Přes společný praslovanský původ obou jazyků a z toho vyplývající i jejich shodný typologický ráz – oba patří k jazykům flexivního typu – odrazily se jejich rozdílné historické osudy různým způsobem v jednotlivých jejich složkách – slovní zásobě, v morfologii i skladbě, ve zvukové stránce, ve frazeologii i ve vnější podobě jejich realizace – v písmu a pravopise.“⁵³ Vhodně využívané konfrontační hledisko umožňuje odhalení příznakových prvků, které by překladatel neměl neutralizovat.

4.1 Transpozice na rovině lexikální

Ačkoliv při překladu je vhodné vyvarovat se atomismu a soustředit se na celkové vyznění díla, jak doporučuje Levý,⁵⁴ zaujímá lexikální rovina centrální místo translačního procesu. Nakonec je to právě proto, že důležitější než zachování prostředků je zachování „ideově estetického obsahu“⁵⁵, čímž nutně dochází k mnohým lexikálním transformacím. Tyto lexikální posuny tedy nepramení z autonomní povahy jednotlivých lexikálních jednotek, nýbrž z celé řady kontextů a vztahů, jejich funkce a především stylu díla. Jak tedy uvádí Olga Krijtová, stupeň

⁵¹ VILIKOVSKÝ, s. 35.

⁵² Viz ŽVÁČEK, Dušan, *Úvod do teorie překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1994, s. 10.

⁵³ ŽAŽA, Stanislav, *Ruština a čeština v porovnávacím pohledu*, Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 12.

⁵⁴ Viz LEVÝ, s. 56.

⁵⁵ Tamtéž, s. 47.

přeložitelnosti je nejnižší na úrovni slov.⁵⁶ Překladatel má k dispozici celou škálu lexikálních transformací jako je redukce, substituce, rozšíření, konkretizace, generalizace, antonymický překlad, kompenzace a další.⁵⁷ V této kapitole není možné se věnovat veškerým použitým posunům, ale pokusím se popsat některé významnější aspekty převodu v lexikálním plánu, které jsou pro překlad povídky „Němý orchestr“ specifické.

Z hlediska stylu povídky je pro slovní zásobu příznačné velké rozpětí vrstev lexiky, užívání hudebních termínů, které souvisí s profesním profilem vypravěčského subjektu, užívání ironických a subjektivizovaných slov a především vysoký počet abstraktních a obrazných poetických slov, u nichž je nutné dbát na přesnou interpretaci.

Je užitečné si při překladu uvědomovat některé rozdíly mezi ruskou a českou slovní zásobou. Problémem byla nezřídka skutečnost, že „že ruská slovní zásoba je rozrůzněnější jak po stránce formální, neboť obsahuje větší počet rozmanitých slovních základů a prostředků pro tvoření pojmenování, tak i po stránce obsahové, neboť s těmito formálními prostředky jsou spjaty různé představové oblasti.“⁵⁸ Dále má ruština širší možnost tvoření komplexních pojmenování.⁵⁹ S tímto souviselo problematické hledání vhodných protějšků pro výrazy jako: *пунырчато, жизненная трясина, низкое солнце, большеухой, закатный пейзаж, подснежные ручьи* nebo *холостацкое одиночество*. Ve většině těchto případů bylo nutné původní obrat vyjádřit analyticky, tedy explicitněji, jako například *придорожные канавы* – *příkopy podél cest*, *по-восточному* – *jako mívají Asiaté*, *еженощно* – *každou noc*, *чужое присутствие* – *přítomnost někoho cizího*, či *женоненавистник* – *nepřítel žen*. Je ovšem nutno mít na paměti, že časté opakování tohoto způsobu vede k nežádoucí amplifikaci celého textu, proto je vhodné tuto metodu kompenzovat, kde je to možné, kompresí, nebo se alespoň multiverbizací vyhnout, pokud tím nedochází k podstatné ztrátě informace. Proto například výraz *оттепельная жижа* překládám jako *sněhová břečka*, aniž bych tento protějšek dále specifikovala; volím zde tedy raději sémantický posun. Stejnou metodu upřednostňuji při překladu slovního spojení

⁵⁶ Viz KRIJTOVÁ, s. 16.

⁵⁷ Viz např. ŽVÁČEK, s. 18-20.

⁵⁸ ŽAŽA, s. 14.

⁵⁹ Viz STRAKOVÁ, Vlasta, „Překládání a výrazová explicitnost“, in: KUFNEROVÁ, Z. et al., *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 54.

*архаическая цельность*⁶⁰, kterou zjednoduší na relativně krátké v *dobách moudrých předků*. V tomto případě by převod úplného významu původního slovního spojení patrně vyžadoval přílišnou explikaci textu, která by přetěžovala syntaktickou stavbu věty. Navíc je zde možné uvážit, že tohoto obratu je užito v polopřímé řeči a že tedy plní převážně charakterizační funkci, které zvolená varianta odpovídá.

Z hlediska konfrontačního je pro výběr vhodných lexikálních prostředků nutné uvážit též rozdíly stylistické. Stylistickým územ se řídí například verba dicendi, pro něž platí, že v obou jazycích se využívá široké škály těchto sloves,⁶¹ proto musí být jejich rozmanitost respektována též v překladu. Pokud jde například o opakování téhož výrazu, považuje jej česká stylistická norma za negativní, jak uvádí Knittlová.⁶² Z tohoto důvodu redukuji opakování slov, jako například u slova *zanax*⁶³, které se ve výchozím textu vyskytuje čtyřikrát po sobě. Stejně tak řeším úryvek, v němž se duplikuje výraz *измена*: *zanax (...) измены, измены*⁶⁴. Překládám jej tedy jako *zápach (...) podlosti a zrady*. Domnívám se, že náhrada synonymem zde ztrátu emocionality nepůsobí. Dále je dle českého stylistického úzu v umělecké próze považováno za rušivé opakování slov odvozených od téhož základu, tedy paronomázie, jak poukazuje J. V. Bečka.⁶⁵ Tento prvek se vyskytuje ve výchozím textu hned dvakrát. Poprvé ve větě: *Нас, можно сказать, загоняли в глубину, изгоняя с поверхности*.⁶⁶ V češtině by bylo možné paronomázii zachovat například takto: *Zatlačili nás do země, aby nás vytlačili z povrchu*. Přesto však je pravdou, že v češtině tento prostředek nepůsobí přirozeně, proto jsem zvolila slova s různým kmenem: *Zadupali nás do země, aby nás vytlačili z povrchu*. Z analogického důvodu se vyhýbám rýmu ve větě: *Замирали шорохи, ни малейшей помехи, когда я (...)*⁶⁷; tento rým zde nemá funkční opodstatnění a odporoval by české stylistické normě.

Při překladu je z hlediska slovní zásoby nutné si uvědomovat slovo se všemi jeho parametry a uvědomit si, které z nich jsou pro výběr vhodného protějšku relevantní. Je nutné si uvědomit, že slovo je vedle lingvistické informace nositelem též informace extralingvistické, která podle názvosloví V. S. Vinogradova může být

⁶⁰ ХАРИТОНОВ, «Музыка», s. 158

⁶¹ Viz LEVÝ, s. 144.

⁶² KNITTLOVÁ, s. 52.

⁶³ ХАРИТОНОВ, «Музыка», s. 165.

⁶⁴ Tamtéž, s. 165.

⁶⁵ BEČKA, s. 174.

⁶⁶ ХАРИТОНОВ, «Музыка», s. 161.

⁶⁷ Тамtéž, s. 151.

například smyslová, emocionální či sociogeografická.⁶⁸ Dalším problémem je rozlišení informace konstantní a kontextové⁶⁹, již se řídí volba mezi synonymy. V neposlední řadě je tu slovo jako nositel informace paralingvistické,⁷⁰ která charakterizuje autorův styl promluvy a která by neměla být při překladu opomenuta.

Při stanovení rejstříku vypravěčovy slovní zásoby je nutné uvážit celou řadu faktorů, o nichž je pojednáno ve zvláštní kapitole o stylistických aspektech překladu. Proto zde platí, že volba lexikálních protějšků je vždy podřízena celkovému stylu díla. Na druhou stranu se však lexikální jednotky podílí na jeho výstavbě a proto je užitečné si uvědomit, že některé významové složky jsou přenositelné. Již A. D. Švejcér upozorňoval na to, že mechanické kopírování stylistických prostředků originálu nemůže zabezpečit žádoucí komunikační efekt.⁷¹

Zásadním problémem je konotační pole lexikální jednotky, které O. Burukinová definuje jako soubor pocitů, emocí a asociací, které se vybaví příjemci při vnímání určité lexikální jednotky. Problematicnost této významové složky slov pramení ze skutečnosti, že toto pole je pohyblivé,⁷² mnohdy obtížně uchopitelné, neboť se zakládá na subjektivním cítění. Jak dále uvádí Burukinová, další obtížnost vyvstává s požadavkem rozpoznat, která složka konotačního pole je aktualizována.⁷³ Problematika expresivní ekvivalence se umocňuje problematikou subjektivní sémantiky⁷⁴, která odráží osobní postoj mluvčího a je často využívána v polopřímé řeči. Při překladu je zásadní tyto momenty rozpoznat a reflektovat ve výběru lexikálních jednotek ono „idiosynkretické vidění fikčního světa“⁷⁵. Tuto zásadu jsem uplatňovala například při překladu pasáže, kde vypravěčské pásmo volně přechází do polopřímé řeči; lexikální prostředky zde spadají do rejstříku idiolektu šéfa filharmonie⁷⁶, a proto například užívám konotačně zabarvená slova jako *prosperita národa, tudíž, maestro, lživý humanismus, rádobý inteligenstký*. Pravděpodobně žádné z těchto slov by nemohlo být užito v jazyce vypravěče.

⁶⁸ Viz ВИНОГРАДОВ, В.С., *Лексические вопросы перевода художественной прозы*, Москва: Издательство Московского университета, 1978, s. 37 – 41.

⁶⁹ Viz ВИНОГРАДОВ, s. 43.

⁷⁰ Viz Tamtéž, s. 47.

⁷¹ ШВЕЙЦЕР, А. Д., *Теория перевода*, Москва: Наука, 1988, s. 147.

⁷² Viz БУРУКИНА, О.А., “Перевод в контексте современной когнитивной парадигмы” in: *Вестник МГУ*, выпуск 480, Москва: Московский гос. Лингвистический университет, 2003, s. 15.

⁷³ Viz Tamtéž, s. 17.

⁷⁴ Viz DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 29.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Viz ХАРИТОНОВ, s. 153, počínaje slovem *знаете* až do konce celého rozvětveného souvětí.

4.1.1 Překlad antroponym

V této stručné kapitole bych ráda shrnula problematiku překladu vlastních jmen, která se v povídce objevují. Jejich převod nebyl komplikován dialektikou obecného a zvláštního, na níž se soustředil Jiří Levý,⁷⁷ neboť žádné jméno není nositelem významu obecného. Z tohoto důvodu byla transkripce jasnou volbou; ruská příjmení dokreslují národní kolorit textu. Pokud jde o jméno po otci, lze souhlasit s tvrzením V. Strakové, že „oslovení pomocí křestního jména a patronymika v českém překladu z ruštiny se ponechává. Tento typ oslovení je pak velice významným signálem cizosti, tj. signalizuje i lingvisticky ne příliš školenému čtenáři, že jde o autentické ruské prostředí.“⁷⁸ Samotná transkripce ruských jmen byla bez obtíží.

Zajímavější byla transkripce francouzského jména *George*, které v povídce vystupuje jako přezdívka a v azbuce má svou ustálenou podobu – Жорж. Pokud by se jednalo o skutečně francouzské jméno, správným řešením by nepochybně bylo užití českého úzu, tedy ponechání původní podoby jména *George*. Jelikož je zde však toto jméno užito jako jistá podoba ruského jména *Юрий*, je zasazeno do ruského prostředí a jeho nositelem je, dalo by se až říci, typický Rus,⁷⁹ jeví se zde jako vhodnější varianta transliterace ruské podoby tohoto jména, tedy *Žorž*. Tato verze je poměrně neobvyklá, příznaková; na první pohled signalizuje, že se jedná o přezdívku a navíc se v jiném rozměru opět podílí na výstavbě ruského prostředí.

4.1.2 Užívání deminutiv

Zdrobněliny jsou hojně užívány jak v ruštině, tak v češtině, což souvisí též s typologickou příbuzností obou jazyků. Přesto však nezle zdrobnělinu v ruském originálu jednoduše převést zdrobnělým výrazem v češtině a to kvůli inherentním

⁷⁷ Viz LEVÝ, s. 113.

⁷⁸ STRAKOVÁ, Vlasta, „Oslovení jako překladatelský problém,“ in: KUFNEROVÁ, Z. et. al, *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 167.

⁷⁹ Viz ХАРИТОНОВ, s. 158.

lexikálním rozdílům i kvůli specifické funkci. Dále je nutné uvážit skutečnost, že celkově se v ruštině vyskytují deminutiva hojněji.

Bylo by například bezpředmětné hledat zdobnělý výraz ekvivalentní ke slovům jako *ледок*, neboť čeština ke slovu led zdobnělinu běžné netvoří. Zato však je možné tuto ztrátu v celém výrazu kompenzovat: *слудяной ледок* – *tenoučkový led*. Neznamena to, že každé nepřevezené deminutivum je nutné kompenzovat, v tomto případě se však jeho užití pojí nejen s denotací velikosti, ale též s citovým zabarvením, které je nutné zachovat: jedná se totiž o poetický popis krajiny, k níž má vypravěč velmi pozitivní a citlivý vztah. Z tohoto důvodu například v překladu užívám zdobnělý výraz *kupičky sněhu*, ačkoliv v původním textu zdobněliny užito není. Naopak ruskou zdobnělinu *смешок*,⁸⁰ která souvisí s délkou trvání smíchu, nebylo nutné zachovat, a výraz *короткуй смешок* lze beze ztráty převést (při nutné gramatické změně) jako *krátce se zasmál*.

Nežřídka bývá teoretiky překladu zdůrazňován potenciál tvoření zdobnělin v češtině jako jeden ze zdrojů bohatství jazyka. Přesto se však domnívám, že v současné době se deminutiva musí užívat velmi citlivě, a to zejména u intendovaného pozitivního citového zabarvení. Do jisté míry to souvisí s již překonanou a dnes často zavrhanou módní vlnou zdobněliny nadužívat, například v osobní korespondenci. Odtud slova jako *božínku*, *mocinky*, *sníky*, *vtipálek* a pod., od kterých se dnes snažíme spíše distancovat. V ruštině tato tendence neplatí, proto zní ve výchozím textu naprosto přirozeně *бутылочка*,⁸¹ kterou je ovšem vhodné přeložit jako *flaška*, nikoliv jako *flaštička* nebo *lahvička*. Zvolený výraz přesto alespoň částečně zachovává expresivitu výrazu původního. Obdobně nepřevádím deminutivem lexémy *клинышко*, *лысинка*, *горлышко*, *шапочка* a jiné.

Pokud tedy české zdobněliny vyjadřující pozitivní emocionální zabarvení v komunikaci mezi dospělými mírně ustupují, v ostatních funkcích se jich stále hojně využívá. Kromě funkce remediální (snaha zmírnit újmu, kterou mluvčí působí adresátovi), kterou zmiňuje Hirschová,⁸² mají velmi důležitou funkci ironickou, při níž se „původní jen pozitivní emocionální příznak přepólovává“.⁸³ Této stylizační možnosti deminutiv využívám například při volbě ekvivalentu k výrazu *юноши*, jež

⁸⁰ ХАРИТОНОВ, s. 166.

⁸¹ Tamtéž, s. 166.

⁸² Viz HIRSCHOVÁ, Milada, *Pragmatika v češtině*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 182.

⁸³ Tamtéž, s. 183.

překládám jako *hošící*. Domnívám se, že tento výraz zachycuje negativní až znechucený citový postoj mluvčího k oněm „hošíkům, kteří se nápadně podobali jeden druhému jednak svým oplzle roztomilým zevnějškem, jednak naprostou neprofesionalitou.“ Analogické zdůvodnění má zdobnělina *chlívek* jako idiomaticky funkční protějšek k původnímu výrazu *конюшня*.⁸⁴ Další depreciativní zdobnělinou⁸⁵ je v překladu slovo *pajzlík* jako okazionální protějšek k původnímu *забегаловка*.⁸⁶

Ironickou funkci zdobnělin lze najít též v ruském textu. Výraz *парочки* opět signalizuje nepříznivý postoj mluvčího k tanečním „párečkům, které podupávaly v neurčitěm rytmu všeobecného rámusu.“ Dále jde o úsek, v němž vypravěč popisuje Žoržovu přítelkyni, která je mu velmi nesympatická:

*Теперь из ванной появилась другая, уже вполне в форме: брючки, свитерок с какой-то иностранной надписью, крашенные губы; рожищу я бы даже не назвал смазливой (...).*⁸⁷

V překladu jsem považovala za vhodné v ironizujícím užití zdobnělin být i nadále konzistentní, čímž je vyřešena též expresivita výrazu *рожища*:

*Тед' вышла з купелны јіна́ жена; у́ж се дала до gala: **sukýnka**, **svetříček** s nějakým cizojazyčným nápisem, namalované **rtíky**; její **ksichtík** mi vůbec nepřipadal hezký (...).*

Za zmínku zde stojí záměna kalhot za sukni, neboť zdobnělý výraz pro kalhoty se u nás pojí výhradně se spodním prádlem.

V závěru této kapitoly je možné v ohledu užití deminutiv konstatovat odstup od sémantického překladu ve prospěch překladu komunikativního, neboť při užití zdobnělých výrazů se řídím funkčním hlediskem a stylistickými konotacemi a proto si zdobnělé lexémy neodpovídají formálně, nýbrž svým pragmatickým užitím a konotační polaritou.

⁸⁴ ХАРИТОНОВ, s. 154.

⁸⁵ Viz Bečka, s. 120.

⁸⁶ ХАРИТОНОВ, s. 161.

⁸⁷ Тамtéž, s. 165.

4.1.3 Historismy a neologismy

Na lexikální rovině bylo v některých případech nutné uvážit, zda hledaný ekvivalent náleží do centra či periferie slovní zásoby. Tento aspekt se týká též odborné terminologie, o jejímž užití je pojednáno v následující kapitole. Především sem pak spadá problematika překladu neologismů, při jejichž překladu platí obecně zásady, že „je třeba nejprve dobře vědět (nebo aspoň tušit), co výraz v originále znamená, jaké postavení má v textu (zda je v centru pozornosti či nikoliv), jakou funkci má v daném textu (např. estetizující: zvukomalebnou, nebo odbornou: terminologickou), jak je neologismus vnímán na pozadí výchozího jazyka a kultury.“⁸⁸

Existuje řada typů neologismů a pro každý typ pak určité zásady překladu. V povídce „Němý orchestr“ se setkáváme s osobitým typem neologismu, neologismem autorským či okazionalismem. Jedná se o výraz *единослышание*⁸⁹, který má v textu povahu nového hudebního termínu, jímž nadšený muzikolog poeticky označuje skupinu hudebních interpretů, kteří jsou schopni vytvářet dokonalou harmonickou hudbu svým mentálním úsilím, tedy bez materiálních hudebních nástrojů. Tuto terminologickou funkci a sémantický obsah je nutné v hledaném protějšku zachovat. Jak doporučuje například Zbyněk Fišer, „překladatel by měl mít odvahu vyzkoušet všechny možné způsoby jazykového novotvoření, vyhledat neologismy všech myslitelných spojení, byť se ukážou mnohá jako nefunkční.“⁹⁰ Nejlepším řešením se ukázalo zachování morfologické struktury neologismu a tedy vytvořit gramatický kalk k původnímu lexému. V ruštině toto slovo analogicky odpovídá slovu *единомыслящие*, v publicistice se lze zřídka setkat též s novotvory *единоверящие*, *единознающие*. V češtině se nabízejí dvě varianty: *jednoslyšní* – na základě analogie se slovy *jednohlasní*, *jednomyslní* – a *spoluslyšící* – podle lexikální řady *spolubydlící*, *spolusedící* atd. Domnívám se, že obě varianty by funkčně splňovaly požadavky k hledanému protějšku, ovšem na základě subjektivního cítění jsem zvolila novotvar *jednoslyšní*, který působí méně obvyklým dojmem a který lze asociovat, soudě dle uvedených analogických slov,

⁸⁸ FIŠER, Zbyněk, *Překlad jako kreativní proces*, Brno: Host, 2009, s. 281.

⁸⁹ ХАРИТОНОВ, s. 153.

⁹⁰ FIŠER, s. 122.

s abstraktnějším významem. Nakonec se na tomto rozhodnutí podílí též zvukomalebná složka tohoto výrazu, kterou lze nalézt též v originálním textu.

Opačným případem je volba částečných historismů při překladu slov, pro něž v moderním jazyce existují aktuálnější protějšky. Takovým slovem je *пластинка*⁹¹, pro něž Jana Mertinová v posudku navrhuje překlad neologismem *cédéčko*. Zde by ovšem tento lexém působil jako ahistorismus, neboť povídka, ač byla napsána v r. 1990, zachycuje prostředí let osmdesátých, tedy doby, kdy CD nebylo v Rusku rozšířeno. Proto považuji za vhodnější překlad lexémem *deska*. Nelze ani uvažovat o časové naturalizaci celého textu, neboť pak by konflikt mezi západem s jeho kybernetikou a otázkou emigrace ztratil (byť ne zcela) na významu. Proti možnosti modernizace vystupují též další reálie, jako je *местком* či *прониска*, které se opět převážně pojí s Ruskem sovětským, nikoliv moderním. Ze stejného důvodu lze oponovat návrhu přeložit *музыкальный автомат*⁹² jako *jukebox*. Obdobným argumentem se řídila volba protějšku k ruskému *туалет*⁹³, neboť i zde by varianta WC působila příliš moderním dojmem, jak ostatně potvrzuje i sám autor.⁹⁴ Vhodnost neutrálního výrazu *Záchody* navíc názorně potvrzuje skutečnost, že tento nápis se vyskytuje vedle nápisu *Petrolej*, jenž opět poukazuje na dřívější dobu.

Při hledání řešení pro neologismus a lexikální jednotky, které se pojí s určitým časovým koloritem, jsem tedy v souladu s principy sémantického překladu nevyužila možnost naturalizace textu, nýbrž zachovala konotační složky, které považuji za invariantní.

4.1.4 Překlad termínů a odborných výrazů

Překlad odborné terminologie je samostatnou translatologickou otázkou, která převážně spadá do problematiky překladu odborného textu. Jinou povahu má překlad termínů v textu uměleckém, neboť užívání termínů v beletrii má svou specifickou funkci, jelikož „vlastní terminologická podoba označení je vázána především na

⁹¹ ХАРИТОНОВ, s. 167.

⁹² Tamtéž, s. 168.

⁹³ Tamtéž, s. 157.

⁹⁴ V osobní korespondenci.

jazyk autora, a pak na jazyk postav zdůrazňujících svůj odborný profil“⁹⁵ Z tohoto vyplývá důraz na funkční hledisko jako klíčový moment při jejich překladu.

Pokud jde o odborný profil postav, není třeba nijak zvlášť připomínat, že vypravěč je hudebník, konkrétněji dirigent orchestru. S tímto souvisí četné užití termínů z hudební sféry, například: *обертон*, *лейтмотив*, *инструментирование*, *инструментировка*, *виртуозность*, *тональность*. Tyto výrazy nejsou vysoce odborné, ovšem přesto vyžadují od překladatele obeznámenost s jejich významem a v nemenší míře s jejich kolokací. Nebyli bychom daleko od pravdy, kdybychom konstatovali, že ideálním překladatelem takové povídky by byl překladatel hudebník. Nemá-li překladatel hlubší vhled to určitého odborného okruhu, je vhodné se poradit s odborníkem, protože jsem využila možnost konzultace se členem hradecké filharmonie, Pavlem Veselým, abych si ověřila správnost svých variant. Bez profesionálního názoru by nebylo možné kupříkladu nalézt vhodný protějšek k frázi: «Начнем с третьего номера!»⁹⁶ Zde by se mohlo nabízet několik pracovních variant, jako je *začneme od třetího taktu*, *začneme od třetího čísla*, či *začneme od třetí věty* apod. Při překladu těchto termínů a jiných odborných výrazů je v daném případě vhodné zachovat nejen význam, ale především stupeň jejich odbornosti, neboť ta se podílí na výstavbě portréту vypravěče.

Jinou roli mají termíny lékařské, které se též v povídce vyskytují. Jedná se o *артрит*⁹⁷ a *эмфизема легких*⁹⁸. V tomto případě se nejedná o charakterizační funkci odborné lexiky, proto má zde při překladu rozhodující vliv faktor stylistický a pragmatický. Je zde proto na místě uvážít odlišné tendence v ruštině a v češtině. Ruština dává přednost mnohdy internacionalismům, a proto v původním textu cizojazyčný termín nepůsobí stylisticky příznakově. Čeština naopak upřednostňuje slova domácí. Pokud jde o první termín, existují dvě varianty, *artróza* a lidový (ne zcela přesný) název *revma*. Vzhledem k tomu, že artróza je termín všeobecně rozšířený, lze jej upřednostnit jako přesnější variantu, která zde nepůsobí příliš odborným dojmem. Kromě toho je zde činitel subjektivního působení: artróza působí drastičtějším, krutějším dojmem, který je vzhledem k mikrokontextu daného termínu žádoucí.

⁹⁵ STRAKOVÁ, V., „Termín jako překladatelský problém“ in: KUFNEROVÁ, Zlata, et. al, *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 94.

⁹⁶ ХАРИТОНОВ, s. 151.

⁹⁷ Tamtéž, s. 152.

⁹⁸ Tamtéž.

Jinak je tomu u druhého lékařského termínu, pro nějž existují dva protějšky – *plicní emfyzém* a *rozedma plic*. Zde již bude platit zásada, že čeština dává přednost výrazu domácímu; slovo *emfyzém* již působí příliš odborně a nadto nemusí být všem čtenářům známé. Domnívám se, že vzájemně opačná řešení pro překlad uvedených lékařských termínů nepůsobí nikterak rušivě.

Třetí oblastí, s níž je spojeno užití termínů, je oblast náboženského názvosloví. V původním textu se totiž vyskytují termíny buddhistické, které zde též mají částečně charakterizační funkci: vypravěč jich sice užívá, avšak příliš o ně nedbá a moc mu na jejich správnosti či výkladu nezáleží, jak je patrné z dané pasáže:

*У меня где-то на бумажке остались даже записанными соответствующие слова: бхавангасота, уппчахеда – но убей Бог, я не помню, к чему они относятся, и не важно для меня это.*⁹⁹

Tento poznatek o postoji mluvčího k daným obrátům považuji pro jejich překlad za užitečný, neboť se tímto snižuje požadavek jejich přesnosti a správnosti, který má platnost v odborném stylu.¹⁰⁰ Záležitost zde komplikuje problematika transkripce, neboť, jak známo, pro přepis jednoho slova do azbuky existují desítky možných variant a odtud pramení obtížnost stanovení původní podoby slova. Podařilo se nalézt výraz *bhavanga-sota*, který lze bezpečně považovat za správný protějšek, pro druhý termín se však verze v latinské abecedě nalézt nezdařilo.¹⁰¹ Je možné si vypůjčit buddhistické či hinduistické slovníky ze zahraničí či vyhledat odborníka, ovšem v tomto případě by podobné úsilí bylo přehnané, neboť, jak poukazují výše, přesnost či obsahová náplň těchto pojmů není v této povídce invariantem. Lze dokonce konstatovat, že se jedná o tzv. nociónálně-kryptickou funkci cizojazyčných prvků, kterou popsal Milan Hrdlička,¹⁰² neboť tyto výrazy jsou z pohledu vypravěče nesrozumitelné. Pro druhý pojem volím protějšek *upphakheda*, který je zkonstruován na základě jeho podoby v azbuce.

⁹⁹ ХАРИТОНОВ, s. 159.

¹⁰⁰ Viz КОМИССАРОВ, В. Н., *Теория перевода*, Москва: Высшая школа, 1990, s. 110.

¹⁰¹ Kromě internetu jsem použila slovníky dostupné v Národní knihovně ČR, *Buddha and His Teachings* a *Základy Buddhismu*.

¹⁰² Viz HRDLIČKA, Milan, *Překladatelské miniatury*, Praha: Univerzita Karlova, 1994, s. 45.

Snazší bylo hledání protějšku pro výraz *мая*¹⁰³, který rovněž pochází z oblasti indických náboženských pojmů. Toto slovo má však všeobecně rozšířenou podobu v českém jazyce – máj, proto zde nebylo při překladu pochyb.

V závěru této kapitoly lze říci, že k překladu odborné slovní zásoby tedy bylo nutné přistupovat různými metodami, a to v závislosti na funkčnosti jejich odbornosti a na rozdílech ve stylistickém úzu. V nutnosti užití různých postupů spočívá specifika překladu termínů v beletrii, mimo ni, tedy v odborném stylu, totiž platí zásada, že termíny mají vždy jednoznačný obsah a jednoznačný protějšek nezávisle na svém kontextu.

4.1.5 Jazyková komika

Prostředky jazykové komiky, slovní hříčky, patří tradičně k nejzajímavějším překladatelským problémům, neboť jejich řešení povětšinou spočívá v hledání kompromisu mezi formou a obsahem těchto prostředků. Jak uvádí M. Poláčková, jazyková komika je „ve své podstatě hra s jazykovými prostředky, například použitím mnohoznačného slova tak, aby se aktualizovaly alespoň dva jeho významy.“¹⁰⁴ Právě tento typ jazykové komiky se vyskytuje též v povídce Marka Charitonova:

*А знаете ли вы, что такое «день печати»?.. нет, не то, что вы думаете, это день, когда тебя вообще избавляли от выступлений, но **печать** на путевку ставили, и музыканты на радостях упивались в убогой гостинице какой-нибудь местной дрянью, теряя от такой жизни остатки квалификации...*¹⁰⁵

Jedná se zde o polysémantický charakter slova *печать*, které je navíc komplikováno asociačními reáliemi,¹⁰⁶ neboť výraz *день печати* má připomínat ruské či sovětské „profesní“ svátky, jako je například Den archivů, Den studentů, Den lyžařů apod. Nakonec se mezi těmito dny vyskytuje právě též Den ruského tisku, k němuž se

¹⁰³ ХАРИТОНОВ, s. 170.

¹⁰⁴ POLÁČKOVÁ, Milena, „Jazyková komika a překlad“, in: KUFNEROVÁ, Z. et al, *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 117.

¹⁰⁵ ХАРИТОНОВ, s. 154.

¹⁰⁶ Viz ВИНОГРАДОВ, В.С., s. 106.

asociace přímo váže. U nás podobný svátek neexistuje, čímž je hledání překladatelského řešení složitější.

Dále, jak poukázal Borchudarov, je slovní hříčka založená na vnitrojazykových vztazích, které v jiném jazyce zpravidla nejsou.¹⁰⁷ V češtině existují pro významy lexému *печать* dvě různá slova, tedy *razítko* a *tisk*. Jak tedy poznamenává M. Poláčková, „při překladu prvků jazykové komiky se většinou dostává do konfliktu požadavek zachování sémantického obsahu a všech jednotek s požadavkem zachování stylistického charakteru textu.“¹⁰⁸ V tomto ohledu též stojí za uvážení okolnost, že tato slovní hříčka nepatří do idiolektu vypravěče, neboť je vymyšlena nedisciplinovanými hudebníky; vypravěč k ní zaujímá velmi negativní postoj. Řešení proto nemusí být důvtipnější, než je potřeba, zato však musí být věrohodné.

Aby řešení působilo věrohodně, bylo nutné najít název pro den tak, aby u českého čtenáře navodilo dojem názvu nějakého svátku, v nejlepším případě již zavedeného. Nabízejí se varianty jako je *Den osvobození*, *Den svobody tisku*, *Den nezávislosti* a další, které dokonce umožňují i jistou návaznost na druhý, aktualizovaný význam tohoto názvu. Nejlepší variantou se ukázal však prostý kalk, tedy *Den tisku*, neboť nabízí nejbližší zachování původní hříčky, a sice díky příbuznosti slov *tisk* a *otisknout*, která umožňuje výstavbu komického efektu. Výsledné řešení tedy vypadá následovně:

Jestlipak například víte, co je „Den tisku“? ... Kdepak, není to tak, jak myslíte: byl to den, kdy se nemuselo vůbec hrát, ale přitom vám otiskli razítko na cesták, takže se hudebníci místo všeho opíjeli v zapadlé putyce nějakým místním dryjákem a ztráceli přitom zbytky své kvalifikace...

Při překladu slovní hříčky bylo nutné zvážit několik faktorů, a to povahu komického efektu, jeho funkci i styl díla. Při zachování těchto invariantních parametrů se podařilo nalézt řešení, které navíc reflektuje vnitřní výstavbu této hříčky.

¹⁰⁷ Viz БОРХУДАРОВ, Л. С. *Язык и перевод*. Москва: Литературные отношения, 1975, s. 138.

¹⁰⁸ POLÁČKOVÁ, s. 118.

4.2 Rovina morfologie

V morfologickém plánu je při překladu vždy užitečné uplatňovat konfrontační hledisko a uvědomovat si rozdíly ve frekvenci a funkci morfologických jevů. Kupříkladu v ruštině je užívání frekventativ velmi řídké a má poněkud odlišnou funkci od frekventativ v češtině, kde se užívají poměrně často a proto by bylo možné tohoto jevu použít pro překlad věty: *Я сам когда-то умел*¹⁰⁹, v překladu tedy: *Sám jsem to kdysi dělával*. (Ačkoliv ve výsledné podobě překladu z rytmičtých důvodů upřednostňuji jinou variantu.) Frekventativa užívám dále ve větě: *Po premiéře jsme si uspořádali banket v kavárně, kde jsme se kdysi s oblibou scházivali, zatímco v ruské větě ho užito není: (...) кафе, где когда-то любили собираться*.¹¹⁰ Ze frekvenčních rozdílů mezi oběma jazyky vyplývá též nutnost vypořádat se s ruskými vsuvkami, které lze v češtině povětšinou vyjádřit příslovci. Samozřejmostí byly transformace ruských přídavných jmen slovesných a pasivních konstrukcí, které se v češtině v uměleckém stylu vyskytují spíše zřídka.¹¹¹ V češtině se zase oproti ruštině vyskytuje dativ sdílnosti, který bylo vhodné při překladu použít; větu: *Его, видители, не устраивала форма их ушной раковины*,¹¹² překládám jako: *On vám byl nespokojený s tvarem jejich ušních boltců*. Zvolený jazykový prostředek zde odpovídá nápadné polaritě textu.

Dále lze zmínit problematiku rodu podstatného jména, která si v jednom úseku textu vyžadovala významový posun; jde o ruské slovo *скрипка*, které je rodu ženského a má formu jednotného čísla, zatímco v češtině je jeho významový protějšek – *housle* – pomnožný. Ačkoliv toto slovo není v dané pasáži zmíněno – zmíněna je pouze jeho značka *Quarnati* – jeho rod hraje důležitou roli, neboť umožňuje asociaci s milovanou ženou:

*Не говорю уже о Дегтаре, первой скрипке, некогда обладателе бесценной Гварнати – он не мог даже дотронуться до других инструментов после того, как его единственную, боготворимую похитили, изнасиловали, (...)*¹¹³

¹⁰⁹ ХАРИТОНОВ, s. 156.

¹¹⁰ Тамtéž, s. 161.

¹¹¹ Viz KRIJTOVÁ, s. 69.

¹¹² ХАРИТОНОВ, s. 153.

¹¹³ Тамtéž, s. 152.

Na první pohled je zřejmé, že prostý slovníkový protějšek by zde neplnil odpovídající funkci a je tedy nutné housle nahradit jiným názvem hudebního nástroje s vyhovující morfologickou charakteristikou. Vizuálně se houslím nejvíce podobá viola, proto celou pasáž transformuji takto:

A to nemluvím o Děgťarovi, violistovi, jenž býval šťastným majitelem vzácné Quarnati – nemohl se ani dotknout jiných hudebních nástrojů poté, co jeho zbožňovanou milovanou unesli, znásilnili (...).

Zajímavou oblastí je překlad emfoblastik či ilokučních částic, které jsou problematické „vzhledem k tomu, že ani zde v různých jazycích neexistují přesné ekvivalenty.“¹¹⁴ Tato slova mají důležitou roli při intonaci promluvy, „vyrovnávají rytmus sdělení a činí řeč živou a plynulou.“¹¹⁵ Jejich užití by se mělo řídit zvyklostmi cílového jazyka dle zvolené stylistické charakteristiky textu, a to bez ohledu na jejich výskyt a užití v textu výchozím. Proto je možné například tyto částice doplnit tam, kde v ruské větě nejsou, například: *Что вы имеете в виду?*¹¹⁶ – *A co máte na mysli?* Jindy je patrné, že při překladu podobných kontaktních slov není důležitý význam, nýbrž jejich fatická funkce, jak poukazuje též Krijtová.¹¹⁷ Toto lze doložit větou: *He, это я так*¹¹⁸, již překládám jako: *To nic, to já jen tak.*

Úhrnem je tedy možné říci, že při transformacích v morfologickém plánu musí být především zohledněna stylistická hodnota gramatických prostředků, která se v různých jazycích liší; je tedy důležité vyhýbat se gramatickým jevům, které nejsou pro daný styl v češtině příznačné a zároveň si uvědomovat jevy, které se nevyskytují v ruštině a které je vhodné v češtině využívat.

¹¹⁴ KNITTLOVÁ, Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, s. 28.

¹¹⁵ Viz KRIJTOVÁ, s. 21.

¹¹⁶ ХАРИТОНОВ, s. 157.

¹¹⁷ Viz KRIJTOVÁ, s. 22

¹¹⁸ ХАРИТОНОВ, s. 157.

4.3 Transpozice na rovině syntaktické

Podle teoretika překladu Gačečiladzeho bývá syntax jako oblast překladatelských transformací mnohdy nedoceňována, ve skutečnosti však má zvláštní význam, neboť výběr v uspořádání věty je široký a tím větší má překladatel odpovědnost.¹¹⁹ S významem specifičnosti syntaktické výstavby v každém díle nezbývá než souhlasit. Povídka Němý orchestr je příznačná svou spletitou syntaxí; vyskytuje se v ní velký počet rozvětvených souvětí, z nichž některá se skládají z patnácti a více vět. Po této stránce, jak již bylo naznačeno v kapitole o stylu povídky, je vhodné originál v překladu nijak neupravovat a nezjednodušovat syntaktické konstrukce, ačkoliv by tím bylo nepochybně usnadněno chápání textu. Tím bychom totiž odporovali vytváření dojmu mluveného slova, pro něhož je právě „charakteristická syntaktická amorfnost, nejasné hranice syntaktických celků, parcelace, dodatečné připojování, apozice.“¹²⁰

Dále bylo nutné věnovat pozornost expresivním syntaktickým prostředkům, které rovněž považují za invariantní. Jedná se o „motivované, záměrné doslovné opakování jednoho členu“¹²¹, na jehož stylistickou funkčnost upozorňuje Bečka. V textu se s těmito prostředky setkáváme hned v úvodu: *чистота первородной стерильности, чистота небесных сфер, не испорченная даже мелкой житейской пылинкой, чистота материализованных чисел.*¹²² Toto horečnaté, náruživé lpění na podstatě slova čistota tedy stejným prostředkem opakování zachycují i v překladu. Připomeňme zde Bečkův postřeh, že v případě synonymní obměny by byla expresivita oslabena.¹²³ Expresivitu vyjadřují též výčtové linie, které rovněž najdeme již na první stránce: *чистота материализованных чисел, колокольной дрожи, воздушной музыки*¹²⁴. V překladu tento prvek opět ponechávám. S expresivní syntaxí souvisí též polopřímá řeč jakožto „přechodový útvar, který specifickým způsobem překlenuje promluvový protiklad mezi

¹¹⁹ Viz ГАЧЕЧИЛАДЗЕ, s. 200.

¹²⁰ HIRSCHOVÁ, s. 209.

¹²¹ Viz BEČKA, s. 47.

¹²² ХАРИТОНОВ, s. 151.

¹²³ Viz BEČKA, s. 256.

¹²⁴ ХАРИТОНОВ, s. 151.

vypravěčem a postavami.¹²⁵“ Také tomuto momentu bylo nutné při překladu věnovat zvláštní pozornost.¹²⁶

Pokud jde o rozdíly mezi syntaktickými jevy v obou jazycích, pak bylo samozřejmostí nahrazovat syntaktickými synonymy ruské polopredikativní konstrukce, které by ovšem neměly být řešeny stereotypně. Dále bylo nutné řešit částečný zápor, který se v češtině využívá méně často. Proto například výraz *не без ревности*¹²⁷ transformuji jako *s jistou dávkou žárlivosti*.

Bylo nutné se důsledně vyhýbat ruskému pořádku slov, který by v češtině vyzněl neobvykle. Poměrně často se v povídce vyskytuje obmykání, které opět bylo nutné převést dle úzu české syntaxe. Dále se jedná například o postavení přísudku před podmětem, které je v ruštině častější, než v češtině.¹²⁸ Souvisí to také s tím, že „ruská věta je ve srovnání s českou (...) mnohem dynamičtější.“¹²⁹ Tuto přednost ruského slovosledu kompenzuji například lexikálně, srov. *замирали шорохи*¹³⁰ – *veškerý šramost se vytrácel*. Nebo větu: *Ее вбирала и излучала деревья с уже напряженными почками и теплеющими стволами, ее вбирал я со вздохом* (...) ¹³¹ překládám takto: *stromy ji vnímavě nasávaly svými nalitými pupeny a rozmrzlými kmeny, já ji nasával s každým nádechem*; řadím tedy podmět před přísudek, stejně jako u věty: *Так рассказывал о себе Артеев в тот вечер*¹³², již překládám jako: *Tak o sobě v ten večer Artějev vyprávěl*. Jiné řešení jsem použila u věty:

*Лица и позы музыкантов (...) были (...) в чем-то комичны для постороннего, не слышащего: приподнималась бровь, напрягались губы, кривился в сладкой мучительной гримасе рот, покачивались лысины, кудры, седины, раскачивались в такт музыке тела.*¹³³

Zde si lze mimo jiné povšimnout též syntaktického paralelismu, který opět vyjadřuje expresivitu. Aby byla expresivita zachována a zároveň se zamezilo nezvyklému slovosledu, převádím výčet na nominální členy:

¹²⁵ DOLEŽEL, s. 23.

¹²⁶ Polopřímá řeč se vyskytuje např. na s. 153 či 159 výchozího textu.

¹²⁷ ХАРИТОНОВ, s. 159.

¹²⁸ Viz KRÍŽKOVÁ, Helena, „Problémy českého a ruského slovosledu,“ in: MORAVEC, Jaroslav. *Kniha o překládání*, Praha: Nakl. Československo-sovětského institutu, 1953, s. 282.

¹²⁹ Viz KRÍŽKOVÁ, Helena, s. 297.

¹³⁰ ХАРИТОНОВ, s. 151.

¹³¹ Tamtéž, s. 156.

¹³² Tamtéž, s. 158.

¹³³ Tamtéž, s. 160.

Při čtení z not tváře i pózy hudebníků odrážely jejich pocity; pro nezasvěcené, kteří hudbu neslyšeli, to mohlo vypadat až komicky: nadzvednuté obočí, našpulené rty, zkrivené do blaženého trpitelského úsměvu, natřásající se pleš, kudrny i šediny, rytmicky se pohupující těla...

Toto řešení je podmíněno kontextem, do něhož je výčet zasazen: předchází mu totiž dvojtečka, a proto zde ztráta přísudků nepůsobí české větě újmu.

V závěru této kapitoly lze tedy poznamenat, že při překladu na syntaktické rovině bylo důležité si uvědomovat, které syntaktické rysy jsou pro povídku Němý orchestr příznačné a tedy pro překlad invariantní, a které rysy se mezi oběma jazyky liší. Plně zde tedy platí zásada, kterou razí též Vilíkovský: nenahrazovat prvek příznakový prvkem bezpříznakovým¹³⁴ a naopak.

4.4 Stylistické aspekty překladu

Jak již bylo zmíněno, stylistický aspekt je při překladu jedním z klíčových, neboť stylistická charakteristika se významně podílí na volbě jazykových prostředků na všech jazykových rovinách. Zásadní momenty singulárního stylu autora byly již popsány ve zvláštní kapitole, v této stati bych se ráda soustředila na otázky obecně stylistické.

Důležitou otázkou byla volba stupně hovorovosti jazyka vypravěče. V tomto ohledu nestačí stylistické zhodnocení originálu, neboť v ruštině jsou stylistické roviny vystavěné odlišně a proto by zvolený styl měl odpovídat celkovému pojetí díla a domácímu úzu. V současné době bývají překladateli stále častěji využívány prvky obecné češtiny, v této povídce však považuji za vhodné dodržet převážně spisovný jazyk, a to na základě uvážení věku, vzdělání, odborného profilu a sociálního prostředí vypravěče. Přesto však se nevyhýbám prvkům hovorovým a hovorově expresivním, např. *našibovat*, *flaška*, *dneska* či užití frazeologismy, idiomatické výrazy a depreciativní deminutiva.

Za užitečné považuji tvrzení J. V. Bečky, že totiž „každý z nás má svůj navyklý stupeň hovorovosti, ale během dne jej podle okolností posunuje blíže k té nebo oné formě, dokonce občas během jediného rozhovoru, když cítíme potřebu

¹³⁴ Viz VILÍKOVSKÝ, s. 215.

zvětšit míru srdečnosti nebo naopak ji snížit.¹³⁵ Právě tuto stylistickou pružnost, která je u mluveného slova přirozená, v překladu využívám. Například zájmeno *tento* a jeho stylistické synonymum *tenhle*, příp. *tenhleten* užívám podle kontextu, srov.: *Tady tě nic nesvede z cesty, neutlumí tvůj talent, neodláká jako **tenhle**... umaštěnec... se rtěnkou na hubě* nebo: *Získali jsme odolnost vůči neotesanému hrubému chrčení z podobných zařízení jako **tenhle** hudební automat; jejich drnkání, vrzání a sípění náš sluch už neuráží jako pokus o útok na naše smysly (...).* V obou případech je zřejmá citová angažovanost vypravěče, jeho negativní postoj k popisované situaci. V poetičtějších nebo neutrálnějších pasážích užívám spisovnou variantu, např. *Ukázalo se, že **tento** úspěšný a slavný emigrant se po dvanácti letech pobytu mimo Rusko rozhodl počít svou bývalou vlast nebo (...) kdysi **tento** zvuk, který poprvé uslyšel v sibiřské provincii, způsobil, že dvanáctiletý Žorž omdlel.*

Se stylistickým aspektem překladu souvisí též nutnost uvážit, že své stylistické zabarvení mají rovněž gesta, která mohou mít v různých jazycích různou stylistickou platnost.¹³⁶ Posuny, které se zakládají na této skutečnosti, souvisí též s pragmatickým aspektem, proto o případu, kdy bylo nutné zaměnit gesta, pojednávám v následující kapitole.

4.5 Pragmatika

Na rovině textové lingvistiky je v překladu kromě případné intertextovosti či sémantizace grafické struktury vhodné se zabývat především pragmatickými aspekty textu, neboť, jak uvádí Švejecer, překlad není samozřejmě jen prostá záměna jazykového kódu, ale též adaptace textu pro jeho přijetí v jiné kultuře.¹³⁷

„Pragmatický ohled na čtenáře se projevuje především ve způsobu podání místního koloritu a kulturně historických narážek spojených s danou lokalitou.“¹³⁸

Jak již bylo řečeno, v překladu povídky *Němý orchestr* jsem se rozhodla pro zachování prostředí, což bývá ostatně v překladatelské praxi dnes běžné. S touto

¹³⁵ BEČKA, s. 24.

¹³⁶ Viz МОДЕСТОВ, В. С., *Художественный перевод: история, теория, практика*, Москва: Издательство литературного института им. А. М. Горького, 2006, s. 104.

¹³⁷ ШВЕЙЦЕР, А. Д., *Теория перевода*, Москва: Наука, 1988, s. 14.

¹³⁸ SKOUMALOVÁ, Zdena, „Jaké druhy překladu známe“, In: KUFNEROVÁ, Z. et al, *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 31.

strategií například souvisí zachování ruské podoby jmen a toponym. V překládaném textu má národnost postav a autora nemalou roli, a to nejen kvůli historicko-politickému prostředí svébytného Ruska, které se natolik liší od svůdného západu, ale též díky psychologickým profilům postav. V postavě vypravěče můžeme zachytit rysy tradičně ruského charakteru¹³⁹ jako je dobrosrdečnost (patrná, např. v jeho vztahu k Artějevovi či k orchestru), skromnost a nenáročnost („быт свой я упростил настолько, что мог его почти не замечать“¹⁴⁰), vlastenectví („в этом качестве ты можешь существовать только у нас, с нами“¹⁴¹) i smysl pro zájem kolektivu (zřejmý z pocitu spoluautorství a společné tvorby hudby). Důležitý je též tradicionalismus (např. „другая, не наша эпоха – куда возвращаться?“¹⁴²), který se obzvláště podílí na konfliktu celé povídky, dále lze jmenovat smysl pro umělecké cítění a jistou dávku sentimentality a fatalismu („почему не дано было удержаться долго такой высоте?“¹⁴³). Příznačné je též zaměření se na minulost, které se projevuje ve vzpomínkách, retrospektivních pasážích a úvahách o lepším starém světě. V neposlední řadě s ruskou mentalitou souvisí též zvyk pít. Jak tedy správně poznamenal Barchudarov, národní kolorit má vždy své místo v každém textu, odráží se totiž již ve způsobu vidění světa.¹⁴⁴

Ačkoliv čtenář se těmito souvztažnostmi nemusí zabývat, při překladu je užitečné si tyto momenty uvědomovat, neboť mohou být často klíčem k pochopení interpretačně složitějších situací. Příkladem může být mikrosituace na str. 167, v níž hraje důležitou roli poslední jmenovaný zvyk ruské kultury. Vypravěč prohlašuje: „Выпитое, кажется, начинало действовать, но только на него: мой ум был абсолютно трезв,“ ovšem záhy je z jeho chování patrné, že alkohol působil i na něho, neboť se klaněl při potlesku, který vůbec nepatřil jemu. Pokud bychom si zde neuvědomovali zamlčení stavu opilosti (díky němuž lze vypravěče do jisté míry klasifikovat jako nespolehlivého), scéna by nedávala logický smysl. Otázka je, jak toto vysvětlení¹⁴⁵ přiblížit čtenáři. Překladatel samozřejmě nemůže umělecký text

¹³⁹ Viz DVOŘÁK, Libor, *Nové Rusko*, Brno: Jota, 2000, s. 7 – 9.

¹⁴⁰ ХАРИТОНОВ, s. 155.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 168.

¹⁴² Tamtéž, s. 163.

¹⁴³ Tamtéž, s. 162.

¹⁴⁴ Viz ВИНОГРАДОВ, s. 246.

¹⁴⁵ Vysvětlení mi podal sám autor takto: «Пластинку действительно не удалось вставить в магнитофон, люди аплодируют по окончании танца другой, танцевальной музыке. Пьяные персонажи принимают аплодисменты на свой счет (как шуты).»

ověšovat poznámkami pod čarou,¹⁴⁶ ovšem náznak či amplifikace jako například: *Trochu jsem povstal a rozpačitě se ukláněl, ačkoliv potlesk vůbec nepatřil mně*, by již znamenala příliš zásadní překladatelský zásah. Proto se domnívám, že v daném případě je možné toto zdánlivé porušení logiky zachovat, neboť v každém případě poukazuje na případ nespolehlivosti vypravěče.

Dále je třeba věnovat pozornost případům, kdy pragmatický význam je důležitější, než referenční.¹⁴⁷ Týká se to například společenských konvencí, u nichž je lepší zachovat český úzus, zvláště pokud tyto konvence nemají schopnost vyvolávat iluzi určitého kulturního prostředí¹⁴⁸, jak doporučuje Levý. Konkrétně se jedná o případ, kdy Žorž krátce vypráví o svém setkání s Brusilovským:

*Телефор узнал, созвонился. И он мне обрадовался, говорит: приезжай немедленно. Поцеловались... выпили тоже... ну вообще...*¹⁴⁹

V daném případě se domnívám, že doslovný překlad, tedy *políbili jsme se*, by mohl působit poněkud rušivě, ačkoliv ruský zvyk trojitého políbení na přivítanou bývá všeobecně znám. Nahlížen přes prizma české kultury by však tento zvyk mohl evokovat odlišnou „sociální distanci“¹⁵⁰ a proto raději volím v dané pasáži substituci:

Zjistil jsem si jeho číslo a zavolal mu. Byl rád, řekl mi, ať určitě hned přijedu. Tak jsme se objali, dali si skleničku... a tak...

Podobně jsem postupovala u věty: *Я любил ego*.¹⁵¹ I zde by u doslovného převodu – *miloval jsem ho* – mohlo dojít k nežádoucím erotickým asociacím, poněvadž čeština na rozdíl od ruštiny se slovem *milovat* zachází mnohem opatrněji. Proto v překladu volím neutrálnější výraz *mít rád*, který podle mne – zvláště je-li v jednotném čísle – působí neméně emotivně, než originál: *měl jsem ho rád*. Obdobný problém nastal u věty *Мы любили друг друга*¹⁵², která si ovšem vyžaduje jiné řešení, neboť kromě nevhodného doslovného překladu by varianta *měli jsme se rádi* neodrážela význam současného, intenzivně pociťovaného stavu, který vyplývá z mikrokontextu této

¹⁴⁶ Viz FIŠER, s. 18.

¹⁴⁷ Viz БОРХУДАРОВ, s. 75.

¹⁴⁸ LEVÝ, s. 122.

¹⁴⁹ ХАРИТОНОВ, s. 167.

¹⁵⁰ Viz HIRSCHOVÁ, s. 68.

¹⁵¹ ХАРИТОНОВ, s. 169.

¹⁵² Tamtéž.

výpovědi. Tento význam lze předat například pomocí věty: *Bylo nám spolu dobře*, která, jak věřím, svou jednoduchostí dokáže zachovat též pocitový náboj sdělení originálu.

Pragmatické hledisko tedy souvisí s interpretací textu a s posuny v překladu, které jsou spjaty s kulturním zázemím autora a cílového čtenáře překladu. V případě výše zmíněné „nelogické“ situace je uplatňován překlad sémantický, v ostatních zde uvedených transformacích dochází k odstupu od této strategie a je uplatňován překlad komunikativní.

4.5.1 Překlad reálií

Problematika překladu reálií je spjata s národní specifičností překládaného díla a je nutné k ní přistupovat jednotně a s uvážením vhodné strategie, která může být exotizační, naturalizační či kreolizační.¹⁵³ Překlad reálií bývá převážně řešen na rovině lexikální – sem spadá problematika převodu tzv. bezekvivalentní lexiky, pro niž je tradičně uváděno několik řešení, jako je transliterace, kalk, opis či překlad přibližný.¹⁵⁴ Někdy bývá doporučeno do textu doplnit informaci, která je k pochopení reálií nezbytná; to lze provést zařazením vnitřní vysvětlivky, edičním aparátem, předmluvou či doslovem,¹⁵⁵ ovšem dnes bývá rozšířen názor, že podobné zásahy esteticky narušují četbu překladu, proto je vhodné, i za cenu malé ztráty, se přílišné amplifikaci vyhýbat.

K překladu reálií v této povídce přistupuji na základě zvoleného principu zachování času i prostoru, jak bývá ostatně při překladu umělecké prózy zvykem. Jak podotýká Levý, „úplnější či méně úplné zachování národních zvláštností díla si překladatel může dovolit podle toho, jakou informovanost o cizí kultuře může u svého čtenáře předpokládat.“¹⁵⁶ Veškerá překladatelská řešení v oblasti reálií se opírají o překladatelovy presupozice, při nichž se musí uvážit průměrný potenciální čtenář. Jak poznamenává Hrdlička, ideální čtenář neexistuje, můžeme hovořit pouze

¹⁵³ Viz HRDLIČKA, s. 53.

¹⁵⁴ Viz tamtéž, s. 140.

¹⁵⁵ Viz tamtéž, s. 35.

¹⁵⁶ LEVÝ, s. 99.

o „typickém“ čtenáři.¹⁵⁷ Zde ovšem při překladu z ruštiny narážíme na jakousi diasporu dvou generací, které mají o Rusku a jeho kultuře zcela odlišnou představu. Ačkoliv by tedy starší generace neměla potíže s porozuměním rusismům, které se ostatně dříve běžně používaly¹⁵⁸, je vhodné se jim v rámci kreolizačního kompromisu vyhnout.

Převážně se tedy řídím zásadou, že je vhodné zachovat ty rysy cizího kulturního prostředí, které bude čtenář vnímat jako kulturně specifické a pro dané prostředí typické. Proto je vhodné například zachovávat jméno a jméno po otci¹⁵⁹, ale další prvky ruských reálií, a zejména pak reálií sociálních, převádím překladem přibližným, a to v souladu s doporučením A. Švejcera, který poukazuje na vhodnou metodu analogického překladu s důrazem na funkční hledisko.¹⁶⁰ Ačkoliv při této metodě dochází k jistým ztrátám koloritu a možných asociací, tento postup zamezuje nežádoucímu rozšíření textu i přílišnému množství exotismů, na jejichž negativní působení upozorňuje V. S. Vinogradov.¹⁶¹ V této souvislosti lze uvést též Barchudarovo tvrzení: ztráty jsou v překladu nezbytné.¹⁶²

Tímto způsobem, tedy přibližným překladem, převádím slovo *местком* jako *odborová schůze*, (zde bylo možné zachytit tedy i časové zařazení děje a pravděpodobně též asociační působení), *пpонуска* jako *povolenka* a *нытевка* jako *cesták*. Pro poslední dva protějšky navíc volím jejich častěji užívanou, hovorovou formu, která v řeči vypravěče v daném mikrokontextu působí přirozeněji, než administrativní termíny: srov. *povolení k pobytu* a *cestovní výkaz*. I tyto varianty by však bylo možné považovat za přípustné. Pro ruský pojem *электричка* používám relativně standardní protějšek *příměstský vlak*, tedy překlad opisem.

Do problematiky reálií lze zařadit dále překlad slova *дача*, které je díky jeho národní specifičnosti za jistých stylistických okolností možno přeložit prostou transkripcí, tedy jako *dača*. V daném textu je však tato exotizace nepřípustná (tato metoda překladu by spíše vyhovovala publicistickému stylu), proto je vhodné hledat domácí protějšek, přičemž zde narážíme na problém rozdílu mezi *chatou* a *chalupou*.

¹⁵⁷ Viz HRDLÍČKA, s. 40.

¹⁵⁸ Viz МОДЕСТОВ, s. 92.

¹⁵⁹ Viz STRAKOVÁ, Vlasta „Oslovení jako překladatelský problém“ in: KUFNEROVÁ, Z. et al, *Překládání a čeština*, Jinočany: H&H, 1994, s. 165.

¹⁶⁰ ШВЕЙЦЕР, s. 16.

¹⁶¹ Viz ВИНОВАДОВ, s. 156.

¹⁶² Viz БОРХУДАРОВ, s. 11.

Na základě bezprostředního kontextu a subjektivního cítění jsem zvolila druhou zmiňovanou variantu.

Notoricky obtížným je ruské slovo *бым*¹⁶³, které je sémanticky velmi bohaté a těžko uchopitelné. V jistém smyslu lze říci, že jeho překlad se opírá o monosémantizaci kontextem,¹⁶⁴ proto jej lze přeložit různě za různých okolností. Celou větu, kde se slovo vyskytuje, tedy: *Кстати, бым свой я упростил настолько, что мог его не замечать* překládám takto: *Já jsem se mimochodem v životě zařídil co možná nejjednodušeji, takže jsem na mnohé nemusel myslet.* Ekvivalence na rovině lexikální zde není patrně možná.

V. S. Vinogradov poukazuje na specificky ruská slova označující pocity, jako je *скучно* nebo *тоска*, která jsou svým unikátním poetickým a emocionálním nábojem takřka nepřeložitelná.¹⁶⁵ V tomto ohledu však odmítám spatřovat přílišnou složitost, neboť pak by bylo možné konstatovat nepřeložitelnost celého emocionálně nabitého textu. Vilikovský například správně uvádí, že „reprodukce každého sémantického odstínu může přetěžovat text a odvádět pozornost od hlavní linie argumentu.“¹⁶⁶ Nakonec je snad i na místě připomenout Borchudarovův výrok: *povaha jazyka je taková, že je možné vždy sdělit cokoliv.*¹⁶⁷

4.5.2 Překlad názvu povídky

Překladu názvu díla by měla být věnována mimořádná pozornost, neboť jak uvedl B. Mathesius, „zvuková i významová stránka titulu je legitimace, kterou představuje autor své dílo.“¹⁶⁸

Pro překlad názvu existuje řada využívaných posunů, které by ovšem vždy měly mít své objektivní opodstatnění. Nepochybně totiž platí postřeh Bohuslava Ilka, že totiž „autor sám volil název po zralé úvaze, a proto se bez důvodu od něho

¹⁶³ ХАРИТОНОВ, s. 155.

¹⁶⁴ Tento termín uvádí KNITTLOVÁ, Dagmar, *Překlad a překládání*, s. 40.

¹⁶⁵ Виз ВИНОГРАДОВ, В.С., s. 135.

¹⁶⁶ Viz VILIKOVSKÝ, s. 50.

¹⁶⁷ Viz БОРХУДАРОВ, s. 14.

¹⁶⁸ MATHESIUS, Bohumil. „O překládání Rozrušené země“ in: MORAVEC, J. et al. *Kniha o překládání: Příspěvky k otázkám překladu z ruštiny*, Praha: Nakl. Československo-sovětského institutu, 1953, s. 114.

neodchylujeme.¹⁶⁹ Modestov zdůrazňuje funkci názvu, který slouží jako jistý ideově smyslový klíč k pochopení díla,¹⁷⁰ čímž je opět naznačen požadavek na maximálně možný blízký převod titulu díla. Z tohoto důvodu bývá dnes již nejčastěji uplatňován překlad sémantický,¹⁷¹ jak poznamenává Z. Kufnerová. V neposlední řadě je vhodné brát na zřetel též doporučení, aby se název překládal jako poslední,¹⁷² tedy po završení translačního procesu, kdy by si měl být překladatel co nejvíce vědom ideově estetických invariantů díla a jednoznačně chápat funkci jeho názvu.

Ruský název povídky, *Музыка*, je velmi prostý a v jeho jednoduchosti se odráží pojetí hudby jako jediné, čisté a absolutní entity. Přímý převod titulu, tedy *Hudba*, by jistě nebyl nesprávný. Na druhou stranu však při volbě názvu působí též faktory pragmatické či, řekněme, tržní, které se mohou lišit dle národní příslušnosti. Ve Francii povídka vyšla pod názvem *L'orchestre muet*, tedy *Němý orchestr*.¹⁷³ Tento název upřednostňuje dnes též sám autor a na jeho doporučení jsem zvážila tuto variantu, kterou jsem nakonec zvolila. Zní totiž patrně poutavěji a navíc může usnadnit pochopení tohoto náročného textu, zejména v jeho úvodních odstavcích.

¹⁶⁹ ILEK, Bohuslav, "Metodika překládání" in: *Kniha o překládání*, s. 87.

¹⁷⁰ Viz МОДЕСТОВ, s. 131.

¹⁷¹ Viz KUFNEROVÁ, Z., „Co s titulem literárního díla“ in: KUFNEROVÁ, Z., et al, *Překládání a čeština*, s. 149.

¹⁷² Viz МОДЕСТОВ, s. 130.

¹⁷³ Viz ХАРИТОНОВ, *Стенография начала века*, s. 57.

5. PŘEKLAD

NĚMÝ ORCHESTR

Jak nádherně, čistě a vznešeně to všechno ještě nedávno začalo..! Čistota neposkvrněné sterility, čistota nebeských sfér, kterou nezkalí jediné přízemní smítko, čistota zhmotněných čísel, záchvěvů zvonů, vzdušné hudby, na jejíchž vlnách ke mně z klášterní zdi sestoupil Žorž Artějev. Scházeli jsme se v bytě druhého houslisty Furmana, v místnosti, která nám skýtala dostatek místa a která překvapovala svou skvělou akustikou: tlusté zdi, jaké se stavěly ve starých domech, nepropouštěly prakticky žádné zvuky zvenčí, jako by byly obložené korkem, přitom ale zvuk fantasticky odrážely – při vhodném rozmístění nástrojů tak bylo možné dosáhnout dokonalé harmonie. Pravda, za tenkou vnitřní příčkou (ta nyní dělila prostory na dva byty) ležel nemocný stařec, který se dožadoval absolutního klidu; nešťastný Furman v posledním roce nejenže nemohl doma hrát, ale jeho sousedka se zjevovala jako přízrak a ztropila němou, kdykoli mu v kuchyni kapala voda z nedotaženého kohoutku; a tak jsme tedy my, co jsme se scházeli, mluvili šepem. Ovšem i zmiňované dámě musíme přiznat jisté zásluhy: neobtěžovala nás skřípotem nepromazaných dveřních pantů či klapáním podrážek po parketách, necinkala lžičkou o sklenici, když míchala léky – veškerý šramot se vytrácel, a tak nás nic nerušilo, když jsem zahajoval zkoušku, přičemž jsem hůlkou neklepal, ale jen se jí dotýkal kraje stojanu s notami: „Začneme od třetí části.“

Zkoušky jsme měli všeho všudy dvě, a abych řekl pravdu, nebylo jich ani zapotřebí, tak vysokou úroveň měl náš soubor. Stačí se zmínit o Spitkovském, violoncellistovi, který svými nadlidskými prsty dokázal přesáhnout téměř polovinu hmatníku: neměl tedy žádné technické potíže, dokud jeho klouby nepostihla artróza. Nebo takový Kurajev, hornista – pevně věřím, že jeho jméno a ústa jsou známé nejen v profesionálních kruzích – dokázal zahrát dokonalé pronikavé tóny v nejvyšších polohách a neměl v tomto umění sobě rovných, dokud ho ještě netrápila rozedma plic. A to nemluvím o Děgťarovovi, violistovi, jenž býval šťastným majitelem vzácné Quarnati – nemohl se ani dotknout jiných hudebních nástrojů poté, co jeho zbožňovanou milovanou unesli, znásilnili a nenávratně poškodili; vzdal se veškerých

pokusů začít nový život, důstojně se s ní rozloučil, nechal spálit ostatky, pohřbil popel a po nedlouhém pobytu v léčebně zasvětlil svůj život její památce: k tomu, aby si mohl přivolat její tóny, už žádný instrument nepotřeboval, jakýkoliv hudební nástroj by jen urážel vzpomínku na libozvuky, které nám všem byly tak známé. Díky Artějevově hudbě si je nyní mohl přivolávat ze svého bytí; její zvuky se nešířili vzduchem, ale kosmickým éterem a ti, kteří jim dokázali naslouchat, je slyšeli.

V tom tedy spočíval hlavní talent těch, kteří se scházeli ve zvukově izolovaném bytě u Furmana. Není vyloučeno, že se najdou hráči podobného formátu; takoví se najdou i v jiných orchestrech, ačkoliv jistě ne v každém: těchto talentů je jako šafránu, příroda je nevyrábí sériově a život i kvalita nástrojů je mnohdy tlumí, jenomže tohle nebyli jen hráči, nýbrž lidé prosáklí hudbou, schopní při souhře okolností hudbu doslova vyzařovat. Zatímco očima četli dychtivě v notách, přetvářeli notové značky ve zvuky svého nástroje na nejvyšší úrovni dávného umění a přitom splývali v organický celek s celým souborem. Vznikaly tak neskonale čisté, ušlechtilé tóny nové hudby: tak čistá a ušlechtilá může být jen myšlenka, která není zkažená a zatížená materiálem, lidskou neschopností či šumem každodenních banalit. Jednoslyšní. Tak nám říkal muzikolog Brudnyj, který tento fenomén teoreticky rozpracoval ještě předtím, než jsem objevil Žorže. Brudnyj sám pobýval na klinice, kde se léčil i Děgt'ar, a sice po svých skandálních výstupech na koncertech našich hudebních veličin. Jednou se pokoušel hudebníky dokonce násilím přerušit, a tak ho museli odtáhnout za ruce ze sálu, zatímco on ochraptělým hlasem stále křičel: „Šumaři! Neslýchané! Hanba!“ Měl jsem pro něj pochopení. Sám jsem byl na hranici podobného šílenství – jeho případ mne varoval.

Tak jsem odešel. Musel jsem opustit orchestr, který jsem, řekněme, sám s láskou vychovával, poněvadž se objevil nový šéf filharmonie, a ten se jal propouštět mé nejlepší hudebníky jednoho po druhém. Vymýšlel si pro to různé důvody a záminky; když pak hovořil se mnou, snažil se mi objasnit své profesionální mínění. On vám byl nespokojený s tvarem jejich ušních boltců. Snažil se mi namluvit, že určitý typ ušního boltce, který se vyznačuje výrazně vystouplým závitem, je vnějším příznakem akustické, hudební, nebo, chcete-li, přírodní deformace, kvůli které se člověk nehodí do souzvuku orchestru, ba dokonce mu škodí, a tudíž lidé s takovým boltcem z technických či fyziologických důvodů vnášejí do hudby nesoulad, jehož si nemusí

každý všimnout; jakýsi přízvuk či akcent, intonační, témbrový, těžko uchopitelný; doposud je obtížné jej objektivně definovat, ale srdcem, normálním sluchem bylo možné vnímat disharmonii, vždyť i vy, maestro, jste to nemohl přeslechnout; vy máte, díkybohu, uši jako já, tedy stejného typu – jak objevil jeden aspirant – jaký se vyskytuje na starobylých podobiznách hudebníků s velkými boltci, koneckonců ne nadarmo bylo v dobách moudrých předků právě ucho, a nikoliv mozek, považováno za centrum intelektu, takže možná nakonec i existuje objektivní vnější příznak a nám nezbyvá než oprostit se od všech těch rádoby inteligentských predsudků, od abstraktního, a tudíž lživého humanismu; tady už nejde jen o umění, ale též o duchovní prosperitu národa, který potřebuje ryzí harmonii... Nevím, zda se mne skutečně pokoušel přesvědčit, a nevím ani, zda tomu sám věřil; potřeboval mne do páru jako spojence nebo spiklence. Došlo to až tak daleko, že jsem si v zrcadle rozpačitě prohlížel své uši, mají-li snad opravdu něco společného s ředitelovými, shora zašpičatělými a porostlými dosti hustými, byť světlými chlupy. On sám neměl sluch vůbec žádný, museli mu ho snad odoperovat, což jsem tu také poté, co přinutil odejít hned čtyři hudebníky, mezi nimi i Furmana a harfistku, narovinu řekl. Systematicky odstraňoval všechny ženy a seniory, aby je mohl nahradit svými hošíky, kteří se nápadně podobali jeden druhému jednak svým oplzle roztomilým zevnějškem, jednak naprostou neprofesionalitou. Připadal jsem si jako blázen, ale skutečně jsem začínal studovat jejich ušní boltce... Bože, zdálo by se, že hudba je neslučitelná s podlostí, lží, zlem, neboť je povahy božské; ale cožpak jsme nebyli svědky tyranie hudebně založených masových vrahů, milovníků Bacha, kteří zřizovali orchestry za dveřmi plynových komor? Můžeme se snad domnívat, že hudbu slyšeli jinak, ne tak jako my, že to vlastně byla docela jiná hudba a možná to ani nebyla hudba, ale cosi přízračného, temného?... Jen kdyby to bylo tak jednoduché... ale co bych na ně vzpomínal!

Už jsem chtěl odejít sám, nemohl jsem zůstat, a to nejen proto, že jsem měl podrážděné nervy z administrativních potyček, odborových schůzí i četného hostování, při němž jsme museli hrát v továrnách a v kdejakém chlívku... Jestlipak například víte, co je „Den tisku“?... Kdepak, není to tak, jak myslíte: byl to den, kdy se nemuselo vůbec hrát, ale přitom vám otiskli razítko na cesták, takže se hudebníci místo všeho opíjeli v zapadlé putyce nějakým místním dryákem a ztráceli přitom zbytky své kvalifikace... o tom taky nemá smysl mluvit. Mnohem víc jsem trpěl

fyzicky: roztříštěnou harmonií, nepřesnou intonací, jednotvárnými témbry, s kterými se nedalo nic svést; a ze všeho nejhorší byla ta bezmyšlenkovitost, ta bezduchost!... Skřípalo to jako nůž po skle, až jsem se z toho musel svíjet a naskakovala mi husí kůže. Začínal jsem mít vážné obavy, že tahle hulvátská hudba vytlačí tu skutečnou, kterou jsem zatím ještě slyšel, bez ohledu na tvar ušních boltců; a že nakonec určitá část duše odumře, vyschne a ztratí smysl. Nehledal jsem si ani jiné místo, nabídky jsem odmítal – všude to bylo stejné. Nastalo nebývalé období všeobecného úpadku, co úpadku, zrychlujícího se rozpadu a chaosu: louže moči v telefonních budkách, fronty na umělé brilianty, věčně rozmlácené ulice. Já už dostával důchod, možnost přivýdělků by se taky našla, a nadto jsem měl za celý život naspořeno; ve své staromládenecké samotě jsem už moc nepotřeboval. Při sebemenší příležitosti jsem odjížděl z Moskvy a odebral se do ústraní na chalupu, přesněji do polovesnického domku, který jsem zdědil a který se nacházel na kraji tiché obce, nedaleko od bývalého kláštera. Nejenže jsem teď nechodil do koncertních sálů, kde se v ovzduší mísí pach voňavek, potu a párků z bufetu, nejenže jsem vyvezl z města svůj klavír, ale přestal jsem též poslouchat desky s jejich vzdypřítomným a při sebelepší čistotě neodstranitelným praskáním, způsobeným smítky prachu, vrčením motorku a hlavně příchutí plastu. Vychutnávat jsem dokázal jen tóny, které jsem vyčetl z not, z paměti, ze své duše; do svého orchestru jsem mohl zařadit jakýkoliv hudební nástroj, který jsem kdy slyšel, jakéhokoliv interpreta, vybíral jsem si optimální složení – pro každou partituru zvlášť – a vznikaly tak harmonické, oduševnělé a přesné zvuky, ve srovnání s nimiž bylo vše, co dráždilo ušní bubínky, jen bledým preludem, který násilně leze do uší a uráží duši i sluch. Ti chápající vědí, o čem mluvím; pro ty, kteří nevědí, se to pokusím když ne objasnit, tak alespoň přiblížit analogií: většina z vás si jistě raději čte verše pro sebe, než poslouchat recitátora, který vám nutí svůj hlas a ještě k tomu své vzezření s podbradkem a bradavicemi, svou pochybnou modulaci, intonaci a akcent, které s téměř úplnou jistotou neodpovídají autorskému záměru, natož pak vašemu vnitřnímu prožitku. Jsou samozřejmě i tací, kteří mají v recitátorech zálibu, naprosto jim rozumím, ale představte si, že jste v rozpoložení, kdy nemůžete strpět nic člověčího, z čeho je vám zle, jako například nevábné detaily zevnějšku. Já jsem se mimochodem v životě zařídil co možná nejjednodušeji, takže jsem na mnohé nemusel myslet, nemusel jsem řešit, jak se obejít bez druhých a jak si vystačit s pocitem smutné osamělé

dominance. Na své jednoslyšné jsem vůbec ani nepomyslel – až do onoho dubnového večera, kdy jsem poprvé uslyšel Artějeva.

Vracel jsem se podél klášterní zdi z obvyklé procházky. Sníh už skoro všude roztál, zůstal jen v příkopech podél cest, místy se ještě sněhové kupičky bělely na svazích a stezkách a jejich hrbolkatý povrch zářil v paprscích nízko stojícího slunce. Na kalužích byla ještě vrstva tenoučkého ledu, vzduch byl prosáklý chladnou melounově sladkou vůní. Chuchvalce buclatých mraků nehybně uvízly v holých větvích jako bílé koruny stromů. Všude byla cítit vlhkost a čerstvost jako z nezaschlého akvarelu. Neštěkali psi a nehučela auta, alespoň já jsem je nevnímal, a dirigoval jsem hudbu, kterou jsem se v tyto dny těšil – jeden ne příliš známý Florianův koncert, který se volně rozléval prostorem. Mým orchestrem byla krajina ozářená zapadajícím sluncem a sněhem přikryté klokotání potůčků. V určitý okamžik jsem náhle pocítil, jak mnou a vším ozářeným prostorem prochází silné chvění, pulzující životní síla: stromy ji vnímavě nasávaly svými nalitými pupeny a rozmrzlými kmeny, já ji nasával s každým nádechem a vypouštěl s výdechem, zněla jako zvon, do něhož nikdo neudeřil, – jako by jej rozezněl nějaký jiný, neslyšitelný zvuk... v zápětí jsem si začínal uvědomovat, že se k mé symfonii odkudsi přidává jiná hudba, a nejen že se přidává, ale začíná mou hudbu vést, navazuje na ni a odvádí téma, začala – se vší virtuozitou – neznatelně měnit tóninu, až ji změnila úplně. Připomínalo to šprýmy, které jsou mezi hudebníky ve volném čase tak oblíbené: našibovat jednu melodii na druhou – někdy je to docela taškařice, sám jsem to kdysi uměl. Bylo v tom všem něco komického – jako bych se vznášel a někdo mne zachytil za nohavice a něžně, byť posměšně, mne stáhl na zem. Kdo? Jak? Co se vlastně stalo? Musel jsem se tvářit jako člověk, který se rozhlíží a hledá uličníka, který ho, nespátrán, něčím plácnul, když jsem jakoby poprvé uzřel před sebou klášterní bránu, jejíž kdysi zelený nátěr byl téměř dokonale pokryt rzí, ceduli s nápisem *Petrolej* a šipku, nad níž bylo velkými bílými písmeny na cihlové zdi napsáno *Záchody*. Pod šipkou ležela hnědá, ztvrdlá hrouda hlíny... Hlasy zvonů umlkly a přeměnily se v jakési vnitřní záchvěvy; stál jsem a pokoušel se ze sebe ty čáry setřást, ale k tomu bylo potřeba je pochopit... nejistě jsem se snažil opět přivolat svůj zbloudilý part houslí. Tu se ale tentýž zvon mé hudby zmocnil a vnukl jí svým dobráckým vrčením taneční rytmus...

Ozval se podivný smích a já sebou trhl; pocházel shora: krátký a skotačivý, jako by se rodil ze záchvěvů zvonu. Na zdi u věže stál vysoko nade mnou člověk v dlouhém černém kabátě; ostatně zprvu působil jen jako černá silueta na pozadí neklidného nebe; až když jsem se zadíval pozorněji, všiml jsem si, že má kolem krku omotaný šál a na hlavě lyžařskou čepici; ruce měl zasunuté v kapsách. Když pak zpozoroval, že k němu upínám zrak, vyndal jednu ruku a zamával, patrně proto, aby mne pozdravil.

„To jste hrál vy?“ donesl se ke mně jeho hlas, oslabený vzdáleností. „Jen jsem nepoznal, co to bylo za skladbu.“

„A co máte na mysli?“ Má intonace zněla velmi nepřírozeně a to zdaleka ne kvůli tomu, že jsem se snažil mluvit nahlas. Nechtělo se mi přiznat, že si připadám jako hlupák a že stále nic nechápu.

A znovu se svrchu začal sypat trhaný fistulový smích.

„To nic, to já jen tak,“ řekl náhle. „Pojďte za mnou nahoru, vše vám vysvětlím. Schody jsou hned za branou. Nebo počkejte, já půjdu raději za vámi.“

Nestihl jsem se vzpamatovat, abych pochopil, co se chystá udělat, jinak bych vykřikl a snažil se mu v tom zabránit, vždyť výška to byla pořádná. Ale to už se vzduchem přenášely úder zvonů, které naplňovaly prostor měkkým radostným chvěním – zdálo se, že ho to chvění, které bylo jako průhledná pára nad čerstvě zoraným polem, nadnáší, zatímco se zešikma odklonil ode zdi. Ruce si nechal v kapsách a rozpřáhl je, jeho kabát se vyboulil do stran, čas se zpomalil – a on se plavně a jakoby kolébavě snášel na zem a v okamžiku doznění posledního zvuku přistál čtyři kroky ode mě.

Nebyla to náhoda, že zvuky zvonů vždy jako leitmotiv provázely Artějeva, kdekoliv se objevil; kdysi tento zvuk, který poprvé uslyšel v sibiřské provincii, způsobil, že dvanáctiletý Žorž omdlel. Jeho vyděšení rodiče se snažili s lékaři dopátrat příčiny, ale ta se nečekaně vůbec netýkala zdraví: zjistilo se, že chlapec je neobyčejně vnímavý k hudbě. Doposud mu předpovídali zcela jinou kariéru, studoval totiž ve speciální internátní škole pro matematicky nadané žáky a skutečně zde projevoval talent. Jeho prvním učitelem se hned stal Brusilovskij, pařížský rodák, který se s rodiči, kteří před válkou emigrovali, po válce přestěhoval na Sibiř; tehdy ještě nemohl vystupovat na koncertech, směl ale vést svůj hudební kroužek. Tento Brusilovskij držel nad Žoržem (jak Jurije překřtil) ochrannou ruku do doby,

než se vrátil do svého rodného kraje, tedy do Paříže. Artějev se tenkrát profesionálně nemohl prosadit, a to nejen kvůli vnějším překážkám, ale též kvůli své nepraktické povaze. Vydělával si různě po klubech a přitom komponoval, neměl ale nikoho, komu by ukázat své noty, zatím jen nahrubo rozpracované – kdo by taky v téhle zapadlé divočině mohl brát jeho podivné skladby vážně? Kdo by v nich hledal nový jazyk a nové možnosti? Pak se rozhodl přesídlit blíž k hlavnímu městu, našel si dočasné zaměstnání a ubytování poblíž skladu, který byl zařízen v klášteře – a co ho táhlo zrovna sem? Zachoval se tu podivuhodný zvon, který už nezvonil, ale Artějevovi bylo dáno, aby jej rozezvučel i bez dotyku...

Tak o sobě v ten večer Artějev vyprávěl. Seděli jsme spolu celou noc. Hlášku „r“ vyslovoval jako člověk, který se snaží skrýt své ráčkování. Podle jeho oholené tváře se dalo říct, že kdyby si nechal narůst plnovous, měl by tři cípy, jak to mívají Asiaté. Občas bezdůvodně přerušoval své vyprávění zvláštním smíchem a v tyto okamžiky bylo těžké uvěřit, že je mu již šestatřicet let – měl rysy infantilního, ruský bezstarostného člověka, ačkoliv na temeni mezi černými rozčepýřenými vlasy už prosvítala začínající pleš. Seděli jsme až do rána ve strážním domku skladu, topili jsme si v kamnech, sladce to vonělo březovým dřevem, a já si mezi sousty rybiček v tomatě a hlty jisté tekutiny (bohužel jsme se bez tohoto ruského zvyku neobešli) listoval v pomačkaných notách, vydolovaných z vnitřních kapes Artějevova kabátu, zatímco on, nadmíru spokojen, naslouchal a ještě žvýkal, občas dirigoval prstem a kroutil svou rozcuchanou cikánskou hlavou s prosvítající lysinou na temeni. Nijak ho nepřekvapovalo, že já to slyším také, na rozdíl ode mne tuto schopnost nepovažoval za výlučně svou vlastnost. Byl však mezi námi rozdíl: v jeho přítomnosti se i druzí mohli vzájemně slyšet, jako by se ta hudba, kterou si vytváří každý sám pro sebe, v Artějevově přítomnosti přeměnila tak, že ti, kteří dokážou naslouchat, ji uslyší. Byl tím rezonujícím orgánem, který mohl i bez úderu rozezvučet zvony.

Brudnyj se mi jednou pokoušel tento jev vysvětlit v terminologii starého učení hinduistů: podle této slavné školy je to tím, že vibrace nebo rytmus, které vznikají z vnitřních pocitů, narušují netečný proud bytí a ten jakoby narazí na hráz, překročí své břehy a přechází ve slyšitelný zvuk. Dokonce mám někde na papíře napsaná slova, která s tím souvisí: *bhavanga-sota*, *uppchakheda* – ale i kdybyste mě zabili, už nevím, co přesně znamenají, a není to pro mě ani důležité. S jistou dávkou žárlivosti

Brudnyj vtipkoval, že takový ohromný objev měl učinit on, vždyť jako teoretik už dávno spočetl, že výskyt takové hvězdy je velmi pravděpodobný, a dokonce nevyhnutelný; náhoda přála mně a já měl víc štěstí než astronom, který každou noc poctivě bdí u svého teleskopu. Možná má pravdu, ale je nutné též dodat, že beze mě by se ta hudba projevila kdoví jak. Už jenom proto, že každý by neuslyšel Artějeva tak, jak jsem jej slyšel já; on se přece pokoušel ukazovat noty ostatním – dovedete si jistě představit, jak malou měl šanci. Ne každému bylo dáno bez předsudku pocítit, že i nejkratší z jeho skladeb, byť jen o několika taktech, v sobě mají celistvost japonské miniatury či lidové písně, k níž už není co přidat: nejčistější dokonalost se vejde do jakéhokoliv prostoru. Jeho umění by se mohlo zdát naivní, natolik bezprostředně se pocity bytí přetvářely v tóny, avšak tyto pocity byly složité a hluboké. Nemá cenu vysvětlovat, že by sotva mohl sám obstarat orchestr, který by jeho umění zhudebnil, – to jsem udělal já, a nejen to: podařilo se mi najít a sjednotit potenciální hráče; zburcoval jsem je, vytáhl je z nor jejich osamělosti, z chorobné nenaplněnosti, vlastním nadšením v nich zapálil zájem. Jednou z pozoruhodných zvláštností této hudby byla její přízpůsobivost každému složení nástrojů, přičemž se sama jako by proměňovala – ačkoliv ve skutečnosti zůstala sama sebou, aby měl každý hudebník blahý pocit, že právě on ji spoluvytváří.

Opravdu, všichni jsme se cítili jako spoluautoři, když jsme se konečně poprvé sešli v bytě u Furmana. První slavnostní okamžiky, listování notami, zmatek zkušebních tónů, které se teprve musí sladit – to vše je součástí známého, srdci dirigenta tolik milého období chaosu, kterého je třeba se chopit, ovládnout jej, zkrotit a přetvořit v harmonii – snad se tak cítil předpokládaný Stvořitel při vytváření svého Vesmíru z neuspořádaného materiálu, když určil oběžné dráhy nebeským tělesům i nejmenším částčkám atomu a podřídil je stejným obecně platným zákonům a vztahům, kterým podléhá též existence člověka, proporce jeho těla, zlatý řez v architektuře, biologický rytmus, symetrie krystalu, rostlin, jejich listů i okvětních plátků, světelné spektrum slunečního paprsku i kmity strun... Ještě jednou se omlouvám za ten patos – to aby mě teď nikdo nemohl zatahat za kšandy a výsměšně parodovat, ale jestli chcete, dalo by se to pokládat za součást artějevovské suity, již jsem mu pomohl vyjádřit a vybudovat. Poprvé jsem mohl slyšet part každého nástroje v takovém podání, o jakém se mi ani nesnilo, všichni jsme slyšeli jeden druhého, všichni jsme byli společnými strůjci této hudby, která udivovala i

samotného autora. Při čtení z not tváře i pózy hudebníků odrážely jejich pocity; pro nezasvěcené, kteří hudbu neslyšeli, to mohlo vypadat až komicky: nadzvednuté obočí, našpulené rty, zkřivené do blaženého trpitelského úsměvu, natřásající se pleš, kudrny i šediny, rytmicky se pohupující těla...

Po premiéře jsme si uspořádali improvizovaný banket v kavárně, kde jsme se kdysi s oblibou scházivali. Teď z toho udělali pajzlík se stoly bez ubrusů, s hudebními automaty a večerní tancovačkou. Ale ani to nám nemohlo zkazit opojné veselí, tím spíše, že nás napadlo vzít si s sebou koňak z vlastních zásob – teď už se to prý nedělá. Napili se všichni, bez výmluv na zdravotní problémy či vysoký věk – jak příjemný je tento zvyk ve společnosti umělců, když rtuťový sloupek šplhá o stupeň výš, než je skutečná teplota, a když i ošuntělост prostředí a rachot z mechanického hudebostroje nás nejen že nedráždily, ale naopak podněcovaly naši rozradostněnost a jakoby názorně ilustrovaly přípitek, který vyslovil Brudnyj. V tomto proslovu nás poprvé tituloval jako jednoslyšné a označil nás za účastníky a tvůrce historického aktu, kterýžto svědčí o tom, že i v období úpadku a krize – která postihuje nejen kulturu, ale i samotnou podstatu lidské existence – je možné vytvořit hudbu neskonalé čistoty a svobody, která není závislá ani na státním aparátu, ani na mecenáších, ani na penězích či současných problémech společnosti, ba ani na úspěchu či kvalitě nástrojů; hlavní je, aby byli na světě lidé, nebo alespoň jeden člověk, obdařený schopností vytvářet struktury čistého ducha. Však ne zbůhdarma nám byla po desetiletí vštěpována kultura skrytého dialogu se světem; říkat věci z nutnosti není totéž co mluvit ze srdce; nikdy jsme neměli moc na výběr, zadupali nás do země, aby nás vytlačili z povrchu. Díky tomu jsme ale získali něco, co možná ochrnulo nebo se vytratilo tam, kde mají lidé lepší podmínky, široký výběr možností a kde je těžké odolat pokušení. Získali jsme odolnost vůči neotesanému hrubému chrčení z podobných zařízení jako tenhle hudební automat; jejich drnkání, vrzání a sípění náš sluch už neuráží jako pokus o útok na naše smysly z nějaké jiné nereálné dimenze. Bylo nám dáno žít v jiném světě, nezkaleném a neposkvrněném. Časy se ale díkybohu v leccems též změnilly a my se teď můžeme alespoň scházet a konat své obřady, aniž bychom budili něčí podezření a svolávali na sebe hrozby. Což potřebujeme jinou svobodu? Jen abychom mohli rozmlouvat s nejvyšším Stvořitelem, a pak ať už nás poslouchá kdo chce nebo může. Naším posláním je dbát o čistotu, vracíme hudbě důstojnost, která jí byla přisuzována v dávných, už

zapomenutých dobách, kdy místo oltáře v chrámech byly veliké bubny, jimž nosili oběti, kdy hudba sloužila astrálnímu kultu a pokládali ji za jedno z tajných posvátných vědění, kdy bohy považovali za hudebníky a v hierarchii státu muzikantům patřilo místo hned za panovníkem, kdy lidé bystřili svůj vnitřní sluch půstem a modlitbou a snažili se každým detailem osobního i veřejného života přispívat k jediné harmonii. Jsem přesvědčen, že veškeré dílčí potíže naší doby – a to nemluvím jen o naší zemi, to zdaleka ne – pramení z velké falše, kdy už vymřel pocit sounáležitosti a souznění a kdy je pravá hudba zkažená či utlumená. Pokud ji už i nové generace přestávají vnímat a rozlišovat od té nepravé, nebo se podle němé úmluvy prostě tváří, že je vše v pořádku, pak se faleš stává zákonem, život je budován na lživých základech a z toho vznikají neduhy lidstva, pošramocení soukromého života, překotné uspokojování povrchních potřeb i krutost vládců. My se tomuto chaosu a rozpadu vzpíráme, naše nástroje jsou naladěné podle ladičky absolutna, my jsme ochránci a tvůrci světového souznění.

Proč osud nechtěl, abychom se udrželi tak vysoko? Opravdu jen proto, že tato hudba je zranitelná a nelze ji uchránit před cizorodými vlivy? Kdo by si mohl tenkrát pomyslet, že se vůz, který nás veze po životní dráze, dostane do smyku, se skřípotem a s odporně teskným zakvilením, a že se bude řídit neznámo kam, divže se při jízdě nerozpadne na kusy? Vlastně jsem tu jízdu ani nevnímal. Nečetl jsem noviny, neúčastnil se veřejných sporů, do města jsem jezdil, jen když to bylo nutné. Měl jsem jiné starosti. Zemřel hornista Kurajev, a nebylo ani zrnka naděje, že bych jej dokázal někým rovnocenným nahradit, musel jsem přepracovat instrumentaci. S úsměškem jsem si vyslechl, jak ředitele filharmonie propustili: jeho záliba v roztomilých hošicích s beztvárymi ušními boltci nakonec přerostla ve skandál, a tak ho vyprovodili – ostatně nové místo dostal pěkné, jakousi vedoucí pozici na ministerstvu. Ale jeho junáci tam zůstali a nebylo lehké se jich zbavit. Ale o tom jsem přemýšlet nechtěl a vyčítal jsem si, že jsem vůbec svému sluchu a mysli dovolil se takto rozptylovat a přehlédl jsem, že se něco blíží... Všechno se to vskutku odehrálo během jediného dne, kdy se stalo, že se běžná zkouška, kvůli které jsem speciálně přijel do města, nemohla konat: nedostavili se hned dva sólisté a chyběl dokonce sám Artějev. Hovořit či dohadovat se nahlas nebylo v tomto bytě možné, rozešli jsme se proto mlčky, jako bychom šli z pohřbu – a já jsem opravdu měl pohřební myšlenky, a nejen proto, že nálada byla mrzutá, její příčiny jsem si ještě

patrně neuvědomoval, ale vyrůstalo ve mně cosi jako předtucha. Furman se mnou vyšel na ulici, aby mne doprovodil, a tehdy jsem se dozvěděl, že k němu předešlého večera přišli z filharmonie: zdá se, že se tam někdo pokouší bojovat o návrat těch, kteří byli z orchestru propuštěni, tedy včetně mě i Furmana, jen mi to prostě nestihli sdělit. Zeptal se mě, co si o tom myslím; přirozeně nechtěl být první, kdo vstoupí do role odpadlíka. Pokrčil jsem rameny. Nemá smysl radit druhým. Já jsem věděl, že můj žaludek by zkrátka něco takového nestrávil, a kdybych se snad přemáhal, bylo by mi z toho jen zle, avšak bylo mi jasné, že mi z jejich nabídky potečou sliny. V ovzduší byl cítit nasládlé hnilobný zápach, probouzelo se to, co bylo přes zimu zmrzlé. Pod nohama čvachtala sněhová břečka. Na plotě podél chodníku byly vylepené plakáty. Moc pozornosti jsem jim nevěnoval – byla na nich skoro samá neznámá jména. Byla to jiná epocha, do které jsme my nepatřili – kam se ale vrátit? Na jednom jménu mi však utkvěl zrak: Vladimir Brusilovskij. Ukázalo se, že tento úspěšný a slavný emigrant se po dvanácti letech pobytu mimo Rusko rozhodl poctit svou bývalou vlast návštěvou a předvést svůj orchestr. Bylo mi známo, že v poslední době experimentuje s počítačovou hudbou a že s sebou na zájezdy vozí celý vagón aparatury; to nebylo nic pro mě. Bedlivě jsem si fotografii z plakátu prostudoval: měl tlustý nos a mastné lesklé čelo; jeho vzezření mi bylo protivné. Tento poslední dojem se smísil se vším, co mě obklopovalo. Dolehl na mne vyčerpávající pocit beznaděje, nebo to byla opět ta nejasná předtucha; její smysl jsem si uvědomil, když jsem se u dveří svého bytu marně babral s otevíráním zámku; pak mě napadlo, že bych mohl zazvonit – po chvíli napjatého ticha jsem uslyšel v předsíni kroky: přišel mi otevřít Žorž.

Klíče od moskevského bytu jsem mu dal už dávno, jakmile se podařilo pro něj v Moskvě najít zaměstnání – pro začátek to bylo jen přepisování not, nic lepšího se nenaskytlo a bez povolenky k pobytu se ani víc čekat nedalo, k čemu taky? Měl z čeho žít, sám jsem mu vždy něco rád přidal, ale hlavně – měl kde bydlet. V některých ohledech jsem se kvůli tomu musel přemáhat: přítomnost někoho cizího mi byla proti srsti: neměl jsem rád cizí návyky, zápach cizích ponožek, cizího těla, cizích odpadků, cigaretového popela nechaného na podšálcích, zápach nepraného prádla v koupelně, ranní pokašlávání na záchodě, cizí chrápání a vůbec všechny cizí zvuky. Za dlouhá léta jsem příliš přivykl osamělému životu. Ale Artějev byl pro mne výjimečný případ; chtěl jsem, abych ho měl, jak se říká, vždy po ruce, aby mi byl

k dispozici při sebemenší potřebě a klíče od bytu k tomu byly dobrým prostředkem. Ale i přesto jsme spolu nocovali jen velmi zřídka, dával jsem přednost životu za městem: dřevěné zchátralosti, primitivnímu zařízení a zpustlému dvorku. Nestaral jsem se ani o zahradu, ani o opravu domku, ani o to, že se na mě sousedé dívají skrz prsty. Nedbal jsem, že si o mně šuškaří majitelé zahradnictví, jejichž představy o hospodaření jsem patrně urážel. Já už to k životu nepotřebuju – tak znělo v tomto ohledu mé jediné heslo. Žorž mě poprvé přiměl k přemýšlení, co s tím vším bude, až já nebudu. Ne že bych o něm přímo přemýšlel jako o možném dědici, spíše jsem měl pocit, že jeho příchod a přebývání v těchto stěnách nám dává právo na jakousi pokrevní spřízněnost. Můj bezdětný život prostoupilo jakési útulné teplo. Přirozeně jsem ho nijak neomezoval, ani jsem nekladl žádné podmínky, avšak pokládal jsem za samozřejmost, že byt bude využívat jen on. Ač je to zvláštní, musím se přiznat, že jsem si do té doby jeho reálný, každodenní tělesný život nijak nepředstavoval, nijak jsem se ani nezamýšlel nad těmi podrobnostmi, které i ve svém životě proletím jen zběžně a roztržitě: kam například chodí, když nejsem s ním, s kým je, co dělá, co čte či zda vůbec čte... To ovšem vypovídá něco o mé povaze a naprosto souhlasím, že to nesvědčí v můj prospěch; vždyť mě mohlo třeba napadnout, že v jeho věku se nemohl obejít bez žen... Proč mě tedy tak šokoval zápach, který mi o ní řekl dříve, než jsem ji uviděl – ten nasládlý pach tlení, zápach lži a zrady, zápach ženského lůna...

Nejsem proboha žádný pokrytec ani patologický nepřítel žen, nešlo tedy o to, že bych měl předsudky, byla to spíš nešťastná shoda okolností – a teď nemyslím to, že se právě v tento den nashromáždily pocity nespokojenosti a zrady, to ne, šlo o něco zcela jiného, něco, co se nečekaně připlížilo z jiného času, a zákeřně bodlo do srdce... jako by se to všechno již jednou odehrálo, přesně totéž: zrovna tak jsem vešel, do toho samého pokoje... kolik jen uplynulo let? – snad celý život... vešel jsem, aniž bych někoho spatřil, ale vše už bylo nasáklé tím zápachem, zápachem závratě a šílenství, toho močálu života, do něhož se lidé ponořují, aby na všechno zapomněli a nic kolem sebe nevnímali... zápachem kocoviny, zvrácenosti, díla ďáblova, podlosti a zrady... A pak jsem ji spatřil, ženu, která si tehdy říkala moje choť... Teď vyšla z koupelny jiná žena; už se dala do gala: sukýnka, svetříček s nějakým cizojazyčným nápisem, namalované rtíky; její ksichtík mi vůbec nepřipadal hezký, a už vůbec ne pod vrstvou té strašné módní kosmetiky – byl spíše

oteklý, hlas měla vulgárně nakřáplý. S Žoržem už jsme si stihli vyjasnit dnešní nezdařenou zkoušku, samozřejmě si jednoduše popletl dny, zapomněl všechno na světě a dalo se to chápat a nemělo smysl to nějak dál pitvat, však on se také omluvami dlouho netrápil. V rozjařilé a ne příliš přirozené veselé náladě mi začal vykládat, jak nás už dávno chtěl seznámit a to hlavní – že prý má v úmyslu vytvořit suitu pro ochraptělý soprán; ukázalo se totiž, že tato dáma je zpěvačka a že jí hlasivky poškodili při lékařské prohlídce... Ti dva si mezitím stihli vyměnit pohledy a nakreslit řasami do pomyslné notové osnovy odrážku, čímž se dohodli, že ruší nějaké své předchozí plány – ona si náhle vzpomněla, že má nějaké neodkladné povinnosti... Žorž ještě po nějakou dobu poslouchal, jak se její kroky vzdalují – nebo se možná zaposlouchal ještě do něčeho jiného? „Její zvuky jsou osobité,“ pravil a na tváři měl při tom strnulý úsměv; takový výraz jsem u něj dosud nezpozoroval. „Vždycky ji poznám už z dálky.“ Zasmál se tím svým šťastným, idiotským smíchem. Stál jsem a jako bych se pokoušel rozpomenout se na něco zapomenutého. Pak mi ale napověděl žaludek a já Žoržovi navrhl, abychom spolu zašli poobědvat... A přece jsem měl na mysli ještě něco jiného.

„Nějaká flaška by se u tebe nenašla?“ vzpomněl jsem si.

„To se ví!“ odpověděl nadšeně a opět se krátce zasmál. Se svým spokojeným obličejem teď vypadal úplně jako dítě.

Ocitli jsme se v kavárně, ve které jsme kdysi (včera, před rokem?) slavili náš první úspěch. Nemůžu říct, že bych sem zašel zcela záměrně, zároveň však nehodlám tvrdit, že to byla čistě náhoda: možná by se totiž po cestě našel i jiný podnik, ale já zamířil sem; snad to bylo nějaké podvědomé vnuknutí. Už si ani nevzpomenu, co nám přinesli, patrně jsem si ani nevšiml, zato si pamatuju, jak vytáhl Artějev z brašny bílou lahev a jak jsme si z ní pod stolem nalili do fajánsových misek od kompotu, do kterých není zboku vidět – musel jsem ocenit, že myslel na všechno. S lačností alkoholika jsem Artějeva při této proceduře pozoroval – potřeboval jsem co nejdříve zapít nevolnost, která se plížila jako smutek, nebo to byl smutek, který se podobal nevolnosti z něčeho, co se teprve musí spolknout – nevolnosti z naděje na něco dobrého i předtuchy něčeho zlého.

„Dneska jsem viděl plakát s Brusilovským,“ řekl jsem a přitůkl si s ním bez přípitku. Ještě jsem nevěděl, proč o tom mluvím, ale cítil jsem, že tím musím nějak začít, žádné okolky.

„Aha! Já ho včera viděl osobně.“

Tím to haslo. Co mi měl ještě vysvětlovat? Už jsme oba něco vypili, ale do hlavy nám to ještě nestouplo.

„Jen tak? Pustili tě k němu?“

„Tak jednoduché to samozřejmě nebylo, do hotelu k němu každého nepustí, navíc je teď vlastně cizinec. Zjistil jsem si jeho číslo a zavolał mu. Byl rád, řekl mi, ať určitě hned přijedu. Tak jsme se objali, dali si skleničku... a tak...“

„Psali jste si?“

„Říkal, že mi prý napsal, a já že neodpověděl, ale mně nic nepřišlo a neznal jsem ani jeho adresu. To už se stává... Dal mi svou desku.“

Žorž se uklonil ke straně, aby dosáhl na svou brašnu, která byla pod židlí, a přitom div neupadl – alkohol očividně začal působit, ale jenom na něj: já byl naprosto střízlivý. Spatřil jsem přebal desky a na něm fotku Brusilovského, tentokrát už barevnou. Byl natočený z jiného úhlu, ale jeho koncertní čelo, které se sklánělo vpřed – pravděpodobně k orchestru – se opět mastně lesklo, i jeho tváře vypadaly umaštěné, dokonce i konečky prstů, v nichž nedržel dirigentskou hůlku. Kolem hlavy mu zářila různobarevná světla nějaké elektronické aparatury – připomínala těkavé osvětlení, které teď probodávalo zakouřený rušný vzduch v kavárně. Bylo tu už hodně lidí; musela být sobota nebo neděle. Žádnou hudbu jsem v tom hluku nerozeznával, ale na parketě se už objevily dva párečky a podupávaly v neurčitém rytmu všeobecného rámusu.

„Kybernetika,“ povzdechl jsem si bezděky a přebal jsem mu vrátil. Dopil jsem poslední hlt z misky. „Tobě se to líbí?“

„Ještě jsem to neslyšel,“ odpověděl a já v té chvíli nedovedl posoudit, zda tím odpověděl na mou otázku. „Leccos z toho jsme spolu kdysi probírali. Já jsem přece trochu matematik. I teď si na to vzpomněl.“

„A proč jsi neodjel?“ zeptal jsem se náhle.

Odpověděl mi neurčitým výrazem ve tváři: nadzvedl obočí, svraštil čelo a pokrčil rameny. Pak se otázel:

„A vy?“

„Co já bych tam dělal. Nemohl bych tam žít. A nejen proto, že na to už nemám věk. Ale něco takového... něco jako tohle – “ ukázal jsem na desku, kterou si Žorž držel oběma rukama na břicho, a mávl jsem do prostoru na komíhající se pablesky, čímž jsem ne příliš jasně naznačil určitou souvislost – „to pro mě není. Pro nás pro

nikoho,“ zdůraznil jsem vztah, který ho pojí se mnou i se všemi, kdo tu tenkrát s námi slavili společný triumf. „Protože jenom tady můžeme něčím být. Je to jiný svět... Nesrovnatelně jiný... A já ti teď řeknu, proč právě u nás, proč právě s námi. Tady tě nic nesvede z cesty, neutlumí tvůj talent, neodláká jako tenhle... umaštěnec... se rtěnkou na hubě... Tady si můžeš zachovat svou čistotu. Ať si tou svou aparaturou nahrazují, co chtějí... třeba i dokonalost samu. Ale tady máš svou čistotu, chápeš?...“

Hovořil jsem překotně a zmateně, ale až moc dobře jsem věděl, co je v sázce. Žorž mi svým slabým úsměvem naznačoval, že se mnou plně souhlasí.

„Tohle je ale něco jiného... vždyť jste to ještě neslyšel... a já se navíc nikam ani nechystám.“

„Tak se ještě napijem,“ navrhl jsem a Žorž vyndal bez otálení zpod stolu lahev; dokonce se neobtěžoval ani rozhlédnout, zda se někdo nedívá. „Napijem se na tebe. Na tvou hudbu. Neříkám na tvůj úspěch, nevím, jestli ti ho mám přát,“ kývl jsem směrem do prostoru, odkud se nesl všechn ten randál a kvílení a kde se zmítaly oslepující záblesky světla. „Půjč mi tu desku. Půjč mi ji. Tak ty říkáš, že jsem to ještě neslyšel. Ukážem si to.“ Začal jsem se prodírat mezi tancujícími, abych se dostal k hudební skříní. Byl to nesmyslný a, chcete-li, nekalý nápad. Naštěstí ale měli magnetofon. Křivolace jsem se vracel na své místo a desku si tiskl na hrud', jako když si matka k sobě tiskne své robě, které jí málem vyběhlo na silnici pod auto. Rámus v tu chvíli ustal, taneční párečky se zastavily, jen světelné čáry stále vířily v hlavě. Pak se ozval potlesk. Žorž roztáhl rty v podnapilém úsměvu a zaplácal dlaněmi jako tuleň ploutvemi. Trochu jsem povstal a rozpačitě se ukláněl.

„Tobě se to líbí?“ zeptal jsem se.

„Ujde to,“ odpověděl neurčitě. „Takové živé... Mimochodem, chtěl jsem vás požádat... Vladimír Semjonovič se zajímal, co teď píšu, slíbil jsem, že mu něco ukážu, ale žádnou svou partituru u sebe nemám. Nemohl byste... ne na dlouho... hned vrátím...“ Zadrmolil pospěšně, jako by snad nebyl právoplatným majitelem svých výtvorů, avšak právě ono nervózní drmolení nasvědčovalo mému pocitu, který nelze popsat slovy: tak se mohl cítit nějaký veliký umělec, jehož umění předčil stroj a zničil tak možná jeho poslední baštu víry v sebe sama.

„Noty mám vždycky tam... na chalupě,“ řekl jsem. „Vždyť to víš.“

„Tak pro ně zajedu.“

„Hned teď?“ podivil jsem se.

V kupé příměstského vlaku bylo chladno. S Žoržem jsme si ještě přihnuli přímo z lahve; tentokrát to bylo víno – Žorž měl totiž v brašně ještě flašku, která však zřejmě nebyla zamýšlená pro mě.

„To jsi nekupoval pro mě. Promiň,“ řekl jsem procítěně a dotkl se jeho ruky. „Překazil jsem ti plány. Promiň.“

„Jaké plány!“ máchl dobrosrdečně rukou. „To nic. Někdy příště. A vůbec, k čertu s nimi. Ovšem ona je a-mol. To vám musím ukázat, už jsem napsal začátek, uslyšíte to. A-mol pro ochraptělý soprán. Nemá to slova. Zatím.“ Lyžařskou čapku měl posunutou do čela jako šaškovskou čepici, jeho obličej se rozplýval v úsměvu tak, že vypadal celý kulatoučký. Měl jsem ho rád.

„Žorži,“ oslovil jsem ho, „neposlouchej mě, mluvím hlouposti. Cožpak pro tebe nechci to nejlepší?... přeju ti i ženy, i peníze, i úspěch. Jsi mladý, máš mít všechno. Zasloužíš si odpočinek na Bahamách.“

„Ale co je mi po nějakých Bahamách!“ odfrkl Artějev a já opět uslyšel ten okouzlující smích, z kterého mi naskakovala husí kůže.

„Tak nemluv. Ničeho se nezříkám a nic jiného nechci, ale proč se z našich nástrojů staly kusy dřeva a zní stále nesnesitelněji? Někde se stala chyba... nějaká faleš... ani ladička neladí.“

Kola vlaku trhaně drnčela po kolejích, sedadla kdosi porýpal nožikem. Bylo nám spolu dobře. Kupé se natrásalo, při zatáčkách jsme na sebe padali a za okny byla černočerná tma.

Ve skutečnosti byla noc světlá. Zářil sníh. Fosforeskoval na střeších domů i na pěšině, po níž jsme se brodili od stanice. Musel být úplněk, ačkoliv pod oblačnou příkrývkou jej nebylo vidět. Žádná městská čvachtanice, navečer začalo mírně mrznout a pod nohama to zrnitě a křehce křupalo – zrovna jako tenkrát... jako tenkrát, když jsem tudy šel a uslyšel hudbu. Jako by se opakoval nějaký cyklus života, nebo se tomu říká osud? U klášterní zdi jsem se zastavil. Svítlna se pohupovala, rozkmitávala naše stíny a osvětlovala již známé tabule, na nichž bylo vápnem napsáno *Petrolej* a *Záchody*, byla tu dokonce ta samá zamrzlá hrouda. Děje se vůbec něco? Skutečně náš život někam míří, nebo je vše jen ustavičné přehrávání poškozené magnetofonové pásky?... Ted' však jsem žádnou hudbu neslyšel...

„Vzpomínáš?“ optal jsem se a dotkl se Artějevova rukávu. „Víš, nějak to nemůžu pochopit. Život plyne jako voda – ale bylo to všechno doopravdy?... nebo to byl jen sen, přelud, májá?... vždyť jsem tu stál, zrovna pod touhle zdí, zvonil zvon... a ty ses ke mně snesl z výšky, nadnášela tě hudba... a to v pravém smyslu slova, jinak si to nedovedu vysvětlit... taková výška... jinak to být přece nemohlo. A já ji slyšel... Vždyť i nad tímhle zkaženým, zatraceným světem musí znít hudba; musí tu někde být, stejně jako je nad námi nebe, vesmír, planety a hvězdy. I když teď nic z toho není vidět... Nebo nemáme čas zvednout hlavu, nebo se nám, bídým tvorům, nechce... Ale ono to všechno existuje a my nemůžeme žít, jako by nic z toho nebylo..., jako by nebyla hudba... Nevěřím, že hudba neexistuje... Sám jsem ji přece slyšel.“

„To se ví,“ přitiskl se ke mně Žorž, aby mne náznakem políbil. „Co tu bylo, to tu zůstalo... jak jinak? Všechno je, jak má být... Nemyslete si, já vás nikdy neopustím. Co mi tu chybí?... tady mám svůj zvon, tady se můžu vznášet... počkejte, hned vám to předvedu...“

„Chraň tě ruka páně, jenom ne teď! Prosím tě..., jenom ne teď...“

„Co vás nemá... čeho se bojíte? Vždyť jsme to... vždyť jste mě slyšel... a pochopil,“ drmolil, zatímco se mi pokoušel vytrhnout.

Snažil jsem se ho násilím zadržet, přísahám, dali jsme se vážně do křížku, až jsme oba upadli. Byl ale mrštnější než já a v tu ránu zmizel v zejícím chřtánu otevřených vrat.

Byla to samozřejmě nehoda, o tom nepochybovala ani policie, ani lékař. Nehoda způsobená požitím alkoholu, jak bylo zapsáno v protokolu. Nehoda s nevratnými, neodvolatelnými důsledky, bez naděje či pochybností... stalo se to shodou okolností, v jednom nešťastném okamžiku; mohlo to dopadnout jinak, nebylo v tom žádné předurčení, v životě je přece tolik možností... Proč to ale vykládám? Komu? Ještě něco vám ale povím: když jeho podrážka uklouzla po zledovatělém okraji zdi, slyšel jsem vrískot sprosté lži, slyšel jsem skřípění písku v soukolí světa... To ostatní už jsou jen detaily: jak jsem bezmocně panikařil nad bezvládným, ještě trpícím tělem, jak mi krev potřísnila šaty, jak jsem se pokoušel v té mrtvé, zapadlé vesnici někoho přivolat na pomoc... Sedím v promrzlé sednici u kamen, v kterých jsem stěží dokázal zatopit. Dvířka kamen jsou dokořán, plameny živého ohně ozařují pomačkané listy v mých rukou, jako by je už už chtěly pohltnout. Hledím na inkoustové

háčky a tečky – a nic neslyším. Nesmyslná znaménka, jakási hatmatilka, šustění švábů na podlaze, praskání dřeva, rádiový šum v prázdném vysílání – víc nic. Kam se poděla hudba? Kde, v jaké dimenzi se teď rozprostírá její prapůvodní čistý a věčný zvuk? Nemůže přece pro všechny utichnout – zdali o ní někdo něco ví? Řekněte!

6. ZÁVĚR

Cílem práce bylo vytvořit adekvátní překlad povídky ruského spisovatele M. Charitonova, *Музыка*, a opatřit jej doprovodnou analýzou, která by zachycovala hlavní aspekty translačního procesu a ilustrovala použité metody a transformace.

V rámci volby strategie překladu jsem po uvážení specifického charakteru jazykových prostředků zvolila tzv. překlad sémantický, který co věrněji zachycuje poetické principy díla, mezi něž lze v daném případě zařadit lyričnost, kompoziční složitost, spletnost, přerývanost a tĕkavost díla. Ačkoliv této strategické volbě se podřizuje většina překladatelských rozhodnutí, není to volba absolutní, neboť z různých důvodů bylo vhodné využít též metod překladu komunikativního.

Na základě četby autorovy tvorby a seznámení se s dalšími kontexty vzniku překládané povídky bylo možné si lépe uvědomit estetické hodnoty díla a poukázat na momenty, které je nutno v překladu reflektovat. Jedná se kupříkladu o idiosynkratické užívání odstavců, symbolické leitmotivy a využívání prvků básnického jazyka. Pro stylizaci jazyka povídky bylo nutné uvážit narativní situaci povídky a charakter postavy vypravěče, podle něhož jsou vybírány jednotlivé jazykové prostředky ve všech jazykových plánech.

V rovině lexikální bylo nutné se vypořádat s některými rozdíly mezi ruskou a českou slovní zásobou, zejména pak se skutečností, že ruská slovní zásoba je v jistém ohledu díky svým slovotvorným procesům rozrůzněnější. Metodu explicitace a multiverbizace, která tento problém po stránce významové řeší nejlépe, bylo vhodné kompenzovat jinými postupy, aby nedocházelo k prodlužování textu či narušování dynamiky vyprávění, která má funkčně proměnlivý průběh. V lexikálním plánu bylo též nezbytné důsledně rozlišovat lexikální jednotky, a jednotky, které patří do rejstříku jazyka vypravěče, a které patří jinému subjektu v rámci užití polopřímé řeči.

Z hlediska morfologie jsem se kromě vybraných obecně platných gramatických transformačních zásad soustředila na problematiku rozdílu rodu mezi češtinou a ruštinou, která si v jednom případě vyžadovala složitější transformaci kvůli zachování svého asociačního potenciálu.

V syntaktickém plánu jsem popsala prostředky expresivní syntaxe, která je ve výchozím textu využívána a kterou je nutno beze ztráty emocionálního zabarvení převést. Poukázala jsem též na nutnost vyhýbat se těm ruským slovosledným

konstrukcím, které jsou v češtině negramatické, k čemuž bylo vhodné využívat různá řešení.

V kapitole o stylistice je stručně zachycen proces volby stylistické podoby češtiny, přičemž využívám poznatek, že v mluveném projevu, jehož dojem má vypravěčská maska vyvolat, dochází k volnému přecházení z jedné stylistické roviny do druhé. Toto prolínání stylů však neaplikuji libovolně, nýbrž vždy s uvážením situace a citové angažovanosti vypravěče. Celkově však převládá hovorová podoba spisovné češtiny.

Pragmatický aspekt byl dominujícím faktorem při překladu kulturně specifických jevů. Různými prostředky zachovávám v překladu ruské prostředí, přesto však místo vyhraněné exotizační metody volím řadu kompromisů, jako například substituci, opis či analogický překlad pro specificky ruské pojmy z reálií. S pragmatickými posuny souvisela též nutnost transformovat gesta a projevy náklonnosti, které by český čtenář mohl vnímat jinak, než čtenář původního textu.

Při hledání řešení problémů různých jazykových rovin bylo nutné zajistit, aby mezi sebou prostředky různých plánů korespondovaly. Samozřejmostí bylo respektování norem a úzu českého jazyka, rozdílů mezi oběma jazyky a uplatňování funkčního přístupu k překládanému textu, který vychází z literárně-vědné interpretace textu. Neméně podstatnou zásadou pak byla snaha o maximálně objektivní přístup.

7. PŘÍLOHY

Součástí této práce je kopie výchozího textu překladu, který je umístěn ve vnitřní kapse na zadní straně přebalu. Dále je přiložena kopie posudku překladu, který v rámci soutěže Jiřího Levého vypracovala Jana Mertinová.

Posudek překladu přihlášeného do soutěže Jiřího Levého pod heslem
RF23

Mark Charitonov

Němý orchestr

Překladatel si zvolil velmi náročný text, vyžadující správné pochopení smyslu a přesnou lexikální interpretaci. Je třeba ocenit, že překlad zachovává stylistickou sevřenost originálu, na několika obtížnějších místech je však obětován příznakový detail ve prospěch zjednodušeného vyjádření – např. na koncertech našich mistrů (muzykalnych znamenitostěj, tj. spíše hudebních veličin). I v případech, kde je třeba českou větu syntakticky poněkud uvolnit a vzdálit originálu, se zajímavý detail občas vytrácí (např. na str. 7 se stakan s nedopitoj židkostju změnil v poněkud neobratné hlty jisté tekutiny).

Hezkým řešením je novotvar mechanický hudbostroj (muzykalnyj avtomat). V textu se však vyskytuje dvakrát a podruhé se použitý novotvar nehodí – pak je nutno použít jiné řešení (např. jukebox, hudební skříň apod.)

V několika případech volí překladatel záměrný kalk z ruštiny – např. pokolení, podčinil. Takové zjednodušení však není pro správnou interpretaci nezbytné. V jednom případě dokonce poněkud významově zkresluje originál – neologismus jedinoslyšni má spíše význam spoluslyšící (tj. ti, kdo jsou schopni slyšet totéž). Gramaticky se překladu dají vytknout jen bezvýznamné, snadno odstranitelné drobnosti (např. psaní jako by a jakoby). Mnohem zásadnější problém však nastává při výkladu textu na str. 13, od něhož se pak odvíjí i nepřímá charakteristika a výklad vypravěčovy postavy, který je třeba v závěru povídky rozkrýt a emocionálně posílit (např. na str. 17 říká Ja ljubil jeho. – v češtině tedy spíše Miloval jsem ho než Měl jsem ho rád. Soutěžní překlad málo zdůraznil skrytou emocionalitu vypravěčova důvěrného vztah k Žoržovi, jenž se mu stal ztělesněním „poskvrněné dětské čistoty“. (To, že Žorž ve vypravěčově moskevském bytě souložil s jeho tehdejší manželkou, či spíše s vyzývavě naličenou ženou, která si tehdy říkala „jeho choť“, má pro vypravěče překvapivě(?) menší význam než Žoržův zájem o desku (céděčko?) s fotografií naličeného emigranta Brusilovského, produkujícího „nečistou“ konzumní hudbu. Právě naličené rty obou „svůdců“ jsou lexikálním klíčem k výkladu postav a k pochopení dramatického výústění povídky.

Závěr: Přes uvedené výtky se jedná o velmi kultivovaný překlad, který zápolí s obtížným textem, vyžadujícím důkladnou a přesnou interpretaci detailů. (Prózu M. Charitonova před lety překládala M. Zadražilová.)

Za poctivost a odvahu při volbě náročné soutěžní ukázky navrhuji porotě, aby uvážila možnost udělit autorovi tohoto překladu čestné uznání.

Jana Mertinová

8. РЕЗЮМЕ

В данной работе представлен анализ процесса и результата моего перевода рассказа М. Харитонова «Музыка» (1990). В анализе уделяется внимание не только лингвистическому аспекту перевода, но и литературоведческой, эстетической стороне переводческого процесса, которую следует считать не менее важной. Можно даже сказать, что именно выделение черт поэтики автора и конкретного произведения обуславливает лингвистические операции и методы, применяемые в ходе перевода. Данная работа, таким образом, имеет следующие части: введение и определение стратегического подхода к данному переводимому тексту (глава 2), литературоведческий аспект анализа перевода (глава 3), лингвистический аспект (глава 4) и сам перевод рассказа (глава 5), который представляет собой практическую часть работы. В теоретической же части приводятся примеры применяемых трансформаций и комментарии к конкретным переводческим решениям, которые сопоставляются с положениями и рекомендациями видных переводоведов.

В рамках стратегического подхода к переводу существуют два крайних положения: согласно терминологии Ньюмарка, это семантический перевод и коммуникативный перевод. Первая концепция перевода подразумевает максимальную нацеленность на детали и информацию, содержащуюся в тексте оригинала; данный тип перевода ориентируется в высшей возможной мере на автора. Второй подход фокусируется на читателя; акцент ставится на функциональность и беспроblemность чтения текста. Обе стратегии имеют своих сторонников и противников, однако решающим фактором здесь должен быть сам текст. Поскольку лабиринтная сложность сюжета, смягчение которой представляет собой цель коммуникативного перевода, является очень важной чертой поэтики автора, я считаю полезным придерживаться семантического перевода. Это, однако, не значит, что я не обращаю внимания на культурные различия или другие моменты, связанные с функциональностью тех или иных элементов текста. Тем не менее, в целом, в соответствии со стратегией семантического перевода, я сохраняю в переводе среду и время действия.

В рамках литературно-эстетического анализа предлагается небольшая статья о М. Харитонове, так как данная информация является в процессе перевода немаловажной. М. Харитонов (родился 1937 г.) – современный русский писатель, которого иногда принято относить к числу писателей постмодернизма. Однако автор скорее всего стоит стороной от какого-либо совместного творческого течения, из-за чего его положение в литературе осложняется: в то время как раньше у него были сложности публиковать в связи с политической обстановкой семидесятых лет, сегодня его популярности мешает глубина его мыслей и сложность его текстов.

Автора можно сравнить с И. Э. Бабелем, который тоже создавал сложные богатые образы, в которых разнообразные «кухонные детали» сливаются в одну гротескную сцену. В прозе Харитонova можно выделить некоторые повторяющиеся элементы или лейтмотивы, которые можно осмыслить как своеобразную систему символов, отражающих мировоззрение автора.

В чешской среде его творчеством занималась М. Задражилова, которая со своим супругом Л. Задражилом перевела помимо его более ранних повестей его роман *Два Ивана* (1980, *Car a blázen*, 1996). Несмотря на то, что автор переводится на десятки иностранных языков, на чешский язык переведена всего лишь очень небольшая доля его творчества.

М. Харитонов удостоен премии русский Букер (1992) и является плодотворным автором до сих пор; помимо романов пишет он стихи, эссе и рассказы. Рассказ «Музыка» (1990) занимает особое положение его рассказов – «Музыке» уделялось большое внимание за границей и сам автор возвращается к этому произведению неоднократно в своих автобиографических записях. Данный рассказ кристально отражает одну из важнейших черт творчества Харитонova – крайняя субъективность рассказчика, эмоциональная насыщенность и своеобразная форма сказа, благодаря которой его рассказы содержат некоторые элементы драматического монолога. Заодно в рассказе преобладает лиризм, который как будто вытесняет элементы фантастики.

С точки зрения перевода необходимо было выделить лингвистические средства, с помощью которых выстраивается поэтика рассказа, и отличить их от средств, которые свойственны русской художественной прозе вообще, и которые не следует переносить в текст перевода. Необходимостью была

функциональная передача идиолекта рассказчика, в рамках которого следовало соблюдать синтаксическую сложность и стилистическую вариабельность. В данных транслатологических приемах сильно сказывается стратегия семантического перевода, так как сама сложность высказываний в переводе не удаляется. Внимание уделяется также графической стороне произведения, так как авторская разбивка текста на абзацы и пробелы между ними играют важную роль в построении смысла рассказа.

Лингвистический анализ перевода, которому посвящается четвертная глава, организован по уровням языка, т.е. от уровня лексикологии до уровня стилистики и прагматики. Данная классификация переводческих методов и проблем носит условный характер, так как любые переводческие приемы устанавливаются не только на одном уровне языка, а зачастую являются частью комплексной трансформации. Несмотря на это, такая организация лингвистического анализа представляется удобной и ее недостатки можно преодолеть, если обеспечить взаимосвязанность, коммуникацию и последовательность данных переводческих приемов. В рамках лингвистического анализа перевода постоянно учитываются различия между русским и чешским языками и заодно функциональность лингвистических средств. В каждом отделе данной главы приводятся конкретные примеры из перевода.

Лексический уровень традиционно является одним из самых интересных областей переводоведения, так как данный уровень языка обладает наиболее высоким количеством единиц и наиболее живо отражает в себе развитие общества. Отбором лексических единиц можно выразить целый ряд коннотативного значения и поэтому данному лингвистическому уровню уделяется больше внимания, чем другим.

На уровне лексикологии рассматривается, среди прочего, словарный запас рассказчика с точки зрения стилистической и прагматической характеристики. С данной проблематикой связана проблема научной лексики, которая появляется в тексте. Переводческий метод данной лексики руководствуется функциональностью терминов с точки зрения их способности дать характеристику рассказчика или выразить его отношение к высказанному. Поэтому применяются разные методы для перевода научной лексики согласно конкретной научной области и ее роли в тексте. Перевод диминутивов, в свою

очередь, основан, прежде всего, на различии между обоими языками, но при этом учитывается также важная роль ласкательно-уменьшительных слов выражать иронию. Далее в данном отделе анализируется процесс подбора адекватного варианта к неологизму, встретившемуся в тексте, и к слову, полисемия и ассоциация которого дали возникнуть игре слов. В не последнем ряду рассматривается лексика с точки зрения ее актуальности, так как в ходе перевода целесообразно было использовать несколько относительных историзмов.

На уровне морфологии, помимо стандартных трансформаций, связанных с системными и частотными различиями между обоими языками, встречалась в тексте комплексная трансформация, связанная с родовым символизмом. Данный момент удалось решить путем компромисса, в рамках которого удалось максимально соблюсти намерение автора.

С точки зрения синтаксиса необходимо было учитывать тот факт, что синтаксис в данном тексте играет большую роль, поскольку им выражается эмоциональный состав рассказчика. Поэтому следовало оставить разветвленность сложных предложений и весьма часто употребляемый апозиопезис. Далее было важно уделять внимание элементам экспрессивного синтаксиса, таким, как повторения, параллель или перечень однородных членов предложения.

Стилистика является очень важным аспектом перевода. Понятие стиль можно толковать, во-первых, как идиосинкратический стиль автора, о котором, в основном, упоминается в рамках эстетического анализа произведения и перевода, и, во-вторых, как функциональный стиль языка. С последним связана проблема выбора степени разговорности, которая обуславливается не только наличием разговорных средств в оригинале, но и современным подходом переводчиков, писателей и читателей к разговорному стилю в контексте чешской литературы. Стоило еще принимать во внимание, что степень разговорности или формальности в рамках естественной речи изменяется, что и отражено в переводе, хотя данная изменяемость не должна быть лишена логики.

Высший уровень анализа языка – уровень текста – ограничивается в данной работе прагматикой, хотя многими понятиями синтаксиса текста оперировалось в анализе перевода нижестоящих уровней. В данном разделе

дается определение русских реалий, которые можно заметить в тексте переводимого рассказа, и указывается на места, где культурная специфика может влиять на толкование смысла. К проблематике прагматики относится также этикет и поведенческие образцы, которые не всегда совпадают с чешскими. В некоторых таких случаях пришлось заменить некоторые жесты или глаголы, которые в чешской среде вызвали бы, наверное, не ту ассоциацию.

В главе, посвященной реалиям, обсуждаются возможности перевода так называемой безэквивалентной лексики, которая встречается в рассказе «Музыка». В настоящее время уже не принято автоматически пользоваться экзотизмами, которые не укладывались бы в данный художественный текст, и поэтому их перевод осуществляется за счет аналогии или других методов.

Последняя статья теоретической части работы посвящена переводу названия произведения. Название рекомендуется перевести в самом конце переводческой работы, заодно, однако, целесообразно придерживаться названия, выбранного автором. Следующим фактором, влияющим на выбор названия, является его привлекательность в контексте литературного рынка страны. Я сделала выбор в пользу названия, под которым публиковался перевод данного рассказа на французском языке: «Немый оркестр». Данное название одобряет также сам автор, который готов был, между прочим, отвечать на мои вопросы в течение работы над переводом его рассказа.

9. BIBLIOGRAFIE

- BEČKA, Josef. *Česká stylistika*. Praha: Academia, 1992.
- Buddhist Missionary. *Buddha and His Teachings*. Kuala Lumpur: Narada, 1988.
- CATFORD, J. C. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. London: Oxford University Press, 1965.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- DVOŘÁK, Libor. *Nové Rusko*. Brno: Jota, 2000.
- FIŠER, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces: Teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno: Host, 2009.
- HAMAN, Aleš. *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1999.
- HIRSCHOVÁ, Milada. *Pragmatika v češtině*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- HRALA, Milan. *Současnost literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství, 2003.
- HRDLIČKA, Milan. *Překladatelské miniatury*. Praha: Univerzita Karlova, 1994.
- ILEK, Bohuslav. "Metodika překládání" in: MORAVEC, Jaroslav et al. *Kniha o překládání: Příspěvky k otázkám překladu z ruštiny*, Praha: Nakl. Československo-sovětského institutu, 1953, 67 – 68.
- KARLÍK, P., NEKULA, M., RUSÍNOVÁ Z. et al. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: NLN Nakladatelství Lidové noviny, 2008.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *K teorii i praxi překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta, 2000.
- KNITTLOVÁ, Dagmar, et al. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- KRIJTOVÁ, Olga. *Pozvání k překladatelské praxi: Kapitoly o překládání beletrie*. Praha: Karolinum, 1996.
- KŘÍŽKOVÁ, Helena. „Problémy českého a ruského slovosledu.“ In: MORAVEC, Jaroslav et al. *Kniha o překládání: Příspěvky k otázkám překladu z ruštiny*,

- Praha: Nakl. Československo-sovětského institutu, 1953, 280 – 298.
- KUFNEROVÁ, Zlata. „Co s titulem literárního díla.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994.
- LEECH, Geoffrey; SHORT, Michael. *Style in Fiction*. London: Longman, 1981.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.
- MATHESIUS, Bohumil. „O překládání Rozrušené země.“ In: MORAVEC, Jaroslav et al. *Kniha o překládání: Příspěvky k otázkám překladu z ruštiny*, Praha: Nakl. Československo-sovětského institutu, 1953, 107 – 123.
- NEWMARK, Peter. *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1991.
- NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1982.
- PECHAR, Jiří. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- PECHAR, Jiří. „Stylistická specifika různých jazyků.“ In: *Český překlad 1945-2003*. Praha: Universita Karlova v Praze, 2003, s. 36 – 41.
- POLÁČKOVÁ, Milena. „Jazyková komika a překlad.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994, s. 117 – 122.
- SKOUMALOVÁ, Zdena. „Jaké druhy překladu známe.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994, s. 22 – 38.
- STRAKOVÁ, Vlasta. „Oslovení jako překladatelský problém.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994, s. 163 – 167.
- STRAKOVÁ, Vlasta. „Překládání a výrazová explicitnost.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994, s. 53 – 57.
- STRAKOVÁ, Vlasta. „Termín jako překladatelský problém.“ In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994, s. 90 – 95.
- SVATOŇ, Vladimír. „Pojem světové literatury a tradice evropského myšlení.“ In: *Kontext, překlad, hranice. Studie z komparatistiky*. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996.
- THERA, Nyanasatta. *Základy Buddhismu*. Přel. Dušan Zbavitel. Praha: Alternativa, 1992.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Přel. Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002.
- ZADRAŽILOVÁ, Miluše. „Carové, světci a básníci.“ In: CHARITONOV, Mark. *Car a blázen*. Přel. Miluše a Ladislav ZADRAŽILOVI, Praha: Lidové noviny, 1996., 247 – 266.
- ZAHRÁDKA, Miroslav; SOVÁKOVÁ, Jana. *Литературные течения и личности*

русской литературы XX века. II část. Západočeská univerzita v Plzni: 2000.
 ŽAŽA, Stanislav. *Ruština a čeština v porovnávacím pohledu*. Brno: Masarykova
 univerzita v Brně, filosofická fakulta, 1999.
 ŽVÁČEK, Dušan. *Úvod do teorie překladu (pro rusisty)*. Olomouc: Univerzita
 Palackého, 1994.

АКОПОВА, Анна. *Образ и художественный перевод*. Ереван: Издательство
 академии наук армянской ССР, 1985.
 БАРХУДАРОВ, Л. С. *Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории
 перевода*. Москва: Литературные отношения, 1965.
 БУРУКИНА, О.А. «Перевод в контексте современной когнитивной
 парадигмы.» In: *Вестник МГУ*, Москва: Московский государственный
 лингвистический университет, выпуск 480, 2003, сс. 5 – 21.
 ВИНОГРАДОВ, В. С. *Лексические вопросы перевода художественной прозы*.
 4ое издание. Москва: Издательство Московского университета, 1978.
 ГАЧЕЧИЛАДЗЕ, Г. *Художественный перевод и литературное
 взаимодействие*. Москва: Советский писатель, 1972.
 КОМИССАРОВ, В. Н. *Теория перевода: лингвистические аспекты*. Москва:
 Высшая школа, 1990.
 МОДЕСТОВ, В. С. *Художественный перевод: история, теория, практика*.
 Москва: Издательство имени А. М. Горького, 2006.
 ОЗЕРОВ, Л. «От знакомства к родству.» In: ГАНИЕВ, В.Х. et.al.
*Художественный перевод: Взаимодействие и взаимообогащение
 литератур*. Ереван: Издательство Ереванского университета, 1973, сс.
 247 – 258.
 ФЕДОРОВ, А.В. *Основы общей теории перевода*. Москва: Высшая школа,
 1983.
 ХАРИТОНОВ, Марк. «Музыка». In *Избранная проза*. Том 2. Москва:
 Московский рабочий, 1994. 151 – 171.
 ХАРИТОНОВ, Марк. *Стенография начала века*. Москва: Новое литературное
 обозрение, 2011.
 ШВЕЙЦЕР, А. Д. *Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты*. Москва:

Наука, 1988.

ШКЛОВСКИЙ, Е. «Марк Харитонов. Приближение.» Дружба народов, № 4, 1998 г., dostupné on-line na <http://magazines.russ.ru/znamia> (cit. 12. 5. 2012).

10. ANOTACE

Bc. et Bc. Adriana Fico

Katedra slavistiky filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Komentovaný překlad povídky *Němý orchestr* Marka Charitonova

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

Počet znaků:

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 50

Klíčová slova: umělecký překlad, translatologie, Mark Charitonov, strategie překladu, lingvistická analýza překladu, literárně-estetická analýza překladu, překlad antroponym, překlad deminutiv, překlad neologismů, překlad termínů v uměleckém překladu, Jiří Levý

Cílem práce je vytvoření překladu dosud nepřeložené povídky *Němý orchestr* (1992) současného ruského spisovatele Marka Charitonova. Teoretickou částí práce je rozbor translačního procesu ve všech relevantních aspektech. Součástí komentáře je pojednání o celkové strategii překladu daného textu, zařazení autora a jeho díla do širšího literárního kontextu a vymezení invariantních poetických rysů daného díla, jako například idiolekt vypravěče či efekt mluveného slova. Lingvistická analýza překladu se zabývá konkrétními metodami a transformacemi uplatněnými v rámci překladu. Tyto postupy jsou popsány z teoretického hlediska a opatřeny konkrétními příklady z textu.

11. ANNOTATION

Bc. et Bc. Adriana Fico

Department of Slavic Studies, Philological Faculty of the Palacký University in Olomouc

Commented Translation of a Short Story by Mark Kharitonov: *Mute Orchestra*

Advisor: Doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

Number of signs:

Number of enclosures: 1

Number of reference titles: 50

Key words: literary translation, translation analysis, Mark Kharitonov, strategy of translation, semantic translation, linguistic analysis of translation, literary analysis of translation, translation of proper names, translation of diminutives, translation of neologisms, translation of terms in a literary text, Jiří Levý

The aim of this thesis was to translate the not-yet-translated short story *Mute Orchestra* (1992) by the Russian contemporary writer Mark Kharitonov. The theoretical part of the thesis is an analysis of the translation process in its relevant aspects. Part of the commentary is also dealing with the overall strategy of the translation of this text, the author's place in the literary context as well as the poetic style of this prose, such as the idiolect of the narrator or the effect of oral narration, which features have to be reflected in the translation. The linguistic analysis deals with the concrete methods and transformations applied in the translation. Apart from the theoretical background, examples from the text are provided.