

Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE
OBOR PŘEKLADATELSTVÍ-TLUMOČNICTVÍ - ANGLIČTINA

Diplomantka: Martina Neradová

**Salman Rushdie v britské literární
tradici a v překladech P. Dominika**

**Salman Rushdie in British literary
tradition and in translations
by P. Dominik**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 28. 8. 2010

Podpis: 

OBSAH

1. ÚVOD.....	4
2. SALMAN RUSHDIE V BRITSKÉ LITERÁRNÍ TRADICI.....	6
2.1. Biografie.....	6
2.2. Rushdieho tvorba.....	7
2.2.1. Zdroje Rushdieho tvorby.....	7
2.2.2. Rushdie, postkolonialismus a postmodernismus.....	9
2.2.3. Rushdie, jazyk a vícejazyčnost.....	13
2.2.4. Rushdie a magický realismus.....	17
2.2.5. Rushdie a román jako palimpsest.....	19
2.3. Význam a recepce Rushdieho díla.....	20
3. SALMAN RUSHDIE V PŘEKLADECH PAVLA DOMINIKA.....	26
3.1. Stručně o překladateli.....	26
3.2. Dominikovy překlady Rushdieho románů.....	26
3.2.1. Charakterizace románů přeložených P. Dominikem.....	27
3.2.2. Překlad a ideologie.....	30
3.2.3. Vícejazyčnost v kontextu české literatury.....	34
3.2.4. Překlad do „třetí“ kultury.....	36
3.2.5. Rozbor ukázky z Děti půlnoci z hlediska kulturního přenosu.....	41
3.2.6. Překlad slovních hříček, rýmovaček a vlastních jmen.....	46
3.2.7. Jazyk překladů P. Dominika.....	50
4. ZÁVĚR.....	52
5. RESUMÉ.....	55
5.1. Resumé v češtině.....	55
5.2. Abstract in English.....	55
6. POUŽITÁ LITERATURA.....	56
6.1. Primární literatura.....	56
6.2. Sekundární literatura.....	56
6.3. Internetové a audiovizuální zdroje.....	58

1. ÚVOD

Cílem této diplomové práce je zhodnocení tvorby Salmana Rushdieho s přihlédnutím k mezikulturním aspektům postkoloniální literatury a přenos jeho děl do "třetí" kultury pomocí překladů Pavla Dominika.

V první části diplomové práce se budeme zabývat místem a významem díla Salmana Rushdieho v britské literární tradici. Zařadíme ho do kontextu britské postkoloniální tvorby a pokusíme se charakterizovat jeho literární styl, který je kombinací různých kulturních vlivů a spojením odlišných literárních tradic. Přitom se konkrétně zaměříme na ty romány, které byly do češtiny přeloženy Pavlem Dominikem. Součástí diplomové práce naopak nebude rozbor *Satanských veršů*, a to nejen proto, že je autor jejího překladu v anonymitě, ale také proto, že většina prací pojednávajících o Rushdieho díle se věnuje právě této knize.

V druhé polovině se pak budeme zajímat o překladatelskou metodu P. Dominika, který je „dvorním“ překladatelem Rushdieho do češtiny. Doposud přeložil šest Rushdieho románů, přičemž první překlad vyšel v roce 1990 a poslední v roce 2008.¹ Jedná se tedy o systematické úsilí, které je - vedle překladů Vladimíra Nabokova - jádrem Dominikovy překladatelské práce.

Nejprve představíme Salmana Rushdieho jako spisovatele, jenž byl jedním z prvních anglicky píšících autorů, kteří úspěšně vstoupili na pole britské literatury vybaveni specifickou zkušeností postkoloniálního světa. Přestože žil Rushdie od svých čtrnácti let mimo Indii a až donedávna v Británii, čerpá ze svých kořenů jak v tematické, tak v stylistické rovině. Výsledkem je nenapodobitelný a mnohoznačný text, jenž je často otevřen různým interpretacím a jehož plné pochopení klade značné nároky na předchozí čtenářovu znalost reálií, historie a kultur (ať už indické, britské, americké nebo kosmopolitní). Pokusíme se také o popis stylistických postupů, které tvoří Rushdieho osobitý rukopis a které spojují východní a západní literární tradice. V jeho repertoáru najdeme řadu stylistických prostředků, včetně mnoha hříček vázaných na kulturu, jazyk, či na obějí zároveň. V další části se budeme podrobněji zabývat jednotlivými romány. Podáme jejich stručnou charakteristiku a potom se pokusíme zhodnotit překladatelskou metodu P. Dominika. Při svém zkoumání se zaměříme především na to, jak se překladatel dokázal vypořádat s tak nejednoznačným a komplikovaným literárním útvarem svázaným s - pro nás - vzdálenou kulturou, plným aluzí na exotické i jiné realie, jak řešil dané překladatelské problémy s ohledem na českého čtenáře

¹ V roce 2010 vyšel P. Dominikovi překlad dosud posledního románu Salmana Rushdieho *Čarodějka z Florencie*, který není do této diplomové práce zahrnut s časových důvodů.

a jak se mu ve výsledku podařilo zachovat výrazovou ekvivalenci. Při hodnocení překladu použijeme výrazové posuny Antona Popoviče a překladatelské postupy Jiřího Levého. Dále přihlídneme k roli hodnot a ideologie v odlišných kulturách (A.Lefevere, L. Venutí). Citace z anglicky psané literatury budou v této práci uváděny v překladu diplomantky, samozřejmě s výjimkou překladů Rushdieho románů pořízených Pavlem Dominikem.

2. SALMAN RUSHDIE V BRITSKÉ LITERÁRNÍ TRADICI

2.1. Biografie

Salman Rushdie se narodil 19. června 1947 – tedy v roce, v němž Indie získala nezávislost – v Bombaji v liberální muslimské rodině obchodníka Anise Ameda Rushdieho, který původně vystudoval práva na univerzitě v Cambridge, a Negin Rushdieové (rozené Bhuttové), která byla učitelkou. Do svých čtrnácti let navštěvoval misijní školu Cathedral and John Connon School v Bombaji, ale v roce 1961 byl poslán do Anglie, kde studoval na internátní soukromé škole v Rugby. Na toto období svého života nevzpomíná příliš rád. Bylo to poprvé, co se ocitl mimo Indii (či Pákistán), a ačkoliv si nikdy nemohl stěžovat na učitele, které dokonce označuje za lepší než na Cambridgi, spolužáci mu dávali pocítit, že mezi ně nepatří. Vadil jeho indický původ, intelektuální zaměření a také fakt, že nevynikal ani ve fotbale, ani v rugby. Později byl přijat na univerzitu v Cambridgi, kam se ovšem zdráhal nastoupit kvůli špatným zkušenostem z internátní školy. Nakonec vyhověl rodičům – otec si přál, aby jediný syn vystudoval stejnou školu jako on – a začal studovat historii.² Na univerzitě byl navzdory předchozím obavám spokojen, najednou byl obklopen lidmi stejného ražení. Navíc se mohl účastnit bouřlivého studentského života druhé poloviny 60. let.

Po studiích krátce pracoval v reklamní agentuře jako textař a v roce 1975 vydal svůj první román *Grimus*, jehož přijetí však bylo rozpačité. Skutečný průlom v jeho spisovatelské dráze přišel až s druhým románem *Děti půlnoci*, kterým se proslavil v literárních kruzích. Méně se ví, že si jím vysloužil také první žalobu – od Indiry Ghándiové, která je v této knize ostře kritizována. Ghándiová konkrétně protestovala proti tvrzení, že zavinila smrt svého otce. Rushdie se hájil tím, že pouze opakoval to, co se o ní říká.³ Mnohem závažnější vlna protestů, která radikálně změnila Rushdiemu život, přišla v roce 1989 po vydání Satanských veršů. Když ajatolláh Chomejní vynesl nad jejich autorem rozsudek smrti, Rushdie se musel několik let skrývat, což mělo negativní dopad na jeho osobní život i na jeho tvorbu (více k celé aféře v podkapitole 2.3. *Význam a recepcce Rushdieho díla*). Další obsáhlý román proto vydal až v roce 1995 (*Maurův poslední vzdech*). V mezidobí se věnoval esejistické tvorbě, pro svého syna napsal knihu pohádek *Harún a moře příběhů* a v roce 1994 publikoval sbírku povídek *Východ, Západ*. Následovala *Zem pod jejíma nohama* v roce 1999, *Zběsilost* v roce 2001 a *Klaun Šalimar* v roce 2005. Zatím posledním jeho románem je *Čarodějka z Florencie*, která vyšla v roce 2008.

² Reder, R. Michael (ed.), *Conversations With Salman Rushdie*, str. 32-33.

³ Tamtéž, str. 196.

Salman Rushdie je veřejně známou osobností, vyjadřuje se k současnému dění a k politickému vývoji zejména, ale nejen na Indickém subkontinentu. Z Anglie v nedávné době přesídlil do Spojených států. Ze čtyř manželství, která vždy skončila rozvodem, má dva syny.

2.2. *Rushdieho tvorba*

Dílo Salmana Rushdieho si získalo značnou popularitu, jak u čtenářů, tak u kritiků. V následující části diplomové práce se pokusíme ozřejmit, na jakou literární tradici Rushdie navazuje, co jej činí ojedinělým a jaké je jeho místo v rámci britské literární scény.

2.2.1. *Zdroje Rushdieho tvorby*

Jak bylo uvedeno výše, Salman Rushdie vyrůstal v Indii, ale od svých čtrnácti let strávil většinu času – až do nedávného přesídlení do Spojených států – v Británii. V jeho románech se proto projevuje vliv východní i západní kultury. Bývá přirovnáván k řadě autorů experimentální nebo postmoderní prózy, včetně magických realistů. D.C.R.A. Goonetilleke spojuje Rushdieho s nerealistickou, alternativní tradicí v západní fikci, z jejichž autorů jmenuje Cervantes, Rabelaise, Sterna, Swifta, Melvilla, Gogola, Joyce, Güntera Grasse, Borgese a Márquezze.⁴ V knize rozhovorů s Rushdiem⁵ je autorovi opakovaně předkládán podobný seznam, navíc se objevují například Conrad, Kundera nebo Italo Calvino. Rushdie sám žádný z těchto vlivů nepopírá, naopak okruh autorů ještě rozšiřuje a hlásí se mimo jiné k odkazu Dickense i Shakespeara. Na druhou stranu se brání přímému srovnávání Grassova *Plechového hubinku* a Márquezových *Sto roků samoty s Děti půlnoci*, i když připouští, že v době před jejich napsáním byl pro něj zejména Grass důležitým autorem. V případě *Satanských veršů* potom jmenuje jako své inspirační zdroje především Bulgakovův román *Mistr a Markétka* a Blakeův *Sňatek nebe s peklem*.⁶ Zároveň tvrdí, že indická kultura jej inspiruje především svou pohádkovou tradicí (např. *Pohádkami tisíce a jedné noci*) a orálním narativem. V jeho díle lze ovšem nalézt i četné odkazy na starou indickou literaturu (např. eposy *Rámájana* a *Mahábhárata*), mýty a náboženství od hinduismu, buddhismu a zoroastrismu přes islám až ke křesťanství. Při výčtu různých kulturních vlivů bychom neměli opomenout ani film hollywoodské i bollywoodské produkce, a popkulturu obecně. Ve skutečnosti, že vychází jak z východní, tak ze západní tradice, ovšem Rushdie

⁴ Goonetilleke, D. C. R. A. *Salman Rushdie*, str. 17.

⁵ Reder, R. Michael (ed.), *Conversations With Salman Rushdie*.

⁶ Tamtéž, str. 106.

charakteristicky nevidí žádný rozpor: „Na orálním narativu je zvláštní (...), že jde o tisíce let starou formu, která zároveň využívá všech postupů postmoderního románu. (...) [K]dyž vezmete tento starý narativ a použijete ho jako základ románu, jak jsem se o to pokusil já, stanete se postmoderním autorem díky tomu, že jste autorem velmi tradičním. Návratem k dávným tradicím jste dosáhl něčeho velmi zvláštního.“⁷

Ani v magickém realismu nespátřuje Rushdie nic nového, podle něj se příliš neliší od surrealismu, až na to, že není spojován s Paříží. Dále přiznává, že balancovat na hraně surreálna a reálna se učil od spisovatelů, jako byl Gogol nebo Dickens: „Dickens používá velmi surrealistickou obrazotvornost, ale zasazuje ji do naprosto známého a věrohodného prostředí Londýna. Nebýt těchto kořenů, fantaskní obrazy (fantasy) by nefungovaly.“⁸ V jiném rozhovoru zdůrazňuje kromě podobnosti magického realismu a surrealismu také historické propojení zdánlivě odlišných tradic: „Jedna z věcí, na které bychom neměli zapominat, je skutečnost, že čemu dnes na Západě říkají ‚magický realismus‘ a čemu dříve říkali ‚surrealismus‘ a ještě předtím ‚fantasy‘ nebo ‚báje atd., je jedno a totéž. Je dobré uvědomit si, že tyto postupy se ve skutečnosti do západní literatury dostaly jednou důležitou cestou: přišli do Španělska spolu s Araby. Ti s sebou přinesli *Pohádky tisíce a jedné noci* a tahle literární tradice se ve španělské literatuře pevně uchytila, takže když se nyní García Márquez učí ze španělské literatury a píše určitým způsobem, lze tam vystopovat vazbu na arabskou literaturu. (...) Z této tradice pochází don Quijote, který vykládá stejný druh příběhů, takže všechna ta díla západní literatury, s nimiž se ztotožňují, jsou nakonec odvozená ze způsobu, jakým psal Cervantes a jemu podobní. Proto se mi zdá, že pokud jde o mé psaní, je to mimo jiné způsob, jak uzavřít kruh.“⁹

Hovoří-li Rushdie o vlastním psaní jako o uzavření kruhu („completing the circle“), prohlašuje se tím současně nejen za dědice obou kultur, ale také za autora, který tyto tradice naplňuje, a to z pozice, kdy stojí mezi nimi („in between“). Jako takový autor chce být vnímán a jako takový autor se prezentuje v rámci svého díla i mimo něj. David Smale o tom píše: „Rushdie popisuje sám sebe jako migranta – jako člověka mezi a napříč kulturami. (...) Postavení Rushdieho jako člověka mezi kulturami se promítá do (is translated into) postavení Rushdieho jako autora mezi literárními tradicemi.“¹⁰ „Uzavření kruhu“ je tedy jen jiným výrazem pro kulturní hybriditu, pro tvorbu spisovatele, jcnž se považuje za kosmopolitního

⁷ Tamtéž, str. 59.

⁸ Tamtéž, str. 111.

⁹ Tamtéž, str. 150.

¹⁰ Smale, David (ed.), *Salman Rushdie – Midnight's Children/The Satanic Verses – A reader's guide to essential criticism*, str. 35.

autora čerpajícího z různých tradic, které konečně samy nevznikaly v izolaci, uvnitř národních hranic, za autora „bez domova“, který je však zároveň doma všude. Vzhledem ke svému postavení „mezi kulturami“ si je dobře vědom role zprostředkovatele – v hojně citované pasáži z *Hanby* se označuje za „muže z druhého břehu“, za „muže, kterého překládají“:

„I já jsem člověk, jehož překládají. Byl jsem převezen na druhý břeh. Všeobecně se soudí, že překladem se vždycky něco ztrácí; já se naopak přikláním k názoru – a na pomoc si беру, jakožto předmět doličný, úspěch Fitzgeralda-Chajjáma –, že překlad může znamenat i zisk.“¹¹

Pro tvorbu Salmana Rushdieho jsou tedy důležité nejen odlišné literární tradice, ale také jeho zkušenost migranta přicházejícího z bývalé kolonie do prostředí dominantní kultury bývalého kolonizátora. Jeho autorský styl odráží potřebu intelektuála redefinovat – přepsat – historii, nabídnout jinou verzi či spíše jiné možné verze událostí, které byly dříve (předtím, než se kolonizované země osamostatnily a získaly nezávislost) vykládány pouze z pohledu kolonizátorské velmocí. Literární texty, které se pokoušejí vyrovnat se s minulostí pomocí přepsání historie, představují změněnou optiku, s jejíž pomocí začali spisovatelé z periferie nalézat vlastní hlas a reagovat na převládající literární kánon určovaný centrem. Tento trend popsal Rushdie výrazem „the empire writes back“¹², který se záhy ujal a běžně se objevuje v postkoloniálním diskursu.

2.2.2. *Rushdie, postkolonialismus a postmodernismus*

Zatímco v předchozí podkapitole jsme se zabývali zdroji, které inspirují Salmana Rushdieho při psaní románů, v této části se pokusíme zhodnotit širší kontext jeho díla a zařadit Rushdieho jako spisovatele do postkoloniálního a postmoderního diskursu.

Za postkoloniální literaturu se obvykle považuje literatura, která se kriticky vymezuje vůči koloniální minulosti. Je to literatura, jejímž úkolem je překonat stereotypní zobrazení kolonizovaného národa zavedené koloniální velmocí – v tomto případě britským impériem – a nahradit je novým obrazem, který by pomohl obyvatelům bývalých kolonií nalézt své místo

¹¹ Rushdie, Salman, *Hanba*, str. 30; orig.: „I, too, am a translated man. I have been *borne across*. It is generally believed that something is always lost in translation; I cling to the notion – and use, in evidence, the success of Fitzgerald-Khayyam – that something can also be gained.“ (*Shame*, str. 29).

¹² Termín vznikl jako slovní hříčka na „The Empires Strikes Back“, film ze série Hvězdných válek, a Rushdie jej poprvé použil v rozhovoru pro *The Times* z 3. července 1982, str. 8.

a svou historickou roli v stále globalizovanějším světě.¹³ Když literatuře přestaly jednoznačně dominovat kulturní tradice, které měly své kořeny v evropských literárních teoriích, jež byly jaksi automaticky, byť mylně považované za univerzálně platné, objevila se potřeba nějak zařadit a zhodnotit texty vznikající v bývalých koloniích. Přestože jsou mezi kulturami jednotlivých kolonií či kolonizovaných oblastí značné rozdíly, lze mezi nimi vystopovat řadu společných prvků, kterými se odlišují od tradičního (evropského) literárního kánonu.¹⁴

Podle Edwarda Saida schrálo kulturní zobrazení klíčovou úlohu nejen během kolonizace, kdy dodávalo kolonizátorům legitimitu, ale i v období, kdy kolonizované národy získávaly nezávislost a pátraly po vlastní identitě.¹⁵ K ukotvení identity je třeba, abychom se vymezili vůči ostatním, vůči „jiným“. K legitimizování nadvlády je nutné vytvořit takový obraz kolonizovaných subjektů, který by tuto nadvládu ospravedlňoval, logicky zdůvodňoval a potvrzoval. Evropané byli přesvědčeni o všeobecné platnosti svých hodnot a věřili, že jejich výklad světa a jejich pojetí racionality je univerzální a mělo by být tedy všemi přijato. V jejich očích byli obyvatelé kolonií necivilizovaní divoši s kulturními a náboženskými tradicemi, které se nevyrovnaly těm evropským. Jako takoví byli také portretováni v dobové literatuře, která zavedené předsudky dále utvrzovala, čímž umožňovala pokračování imperiální dominance.

Typickým raným textem představujícím archetyp kolonizátora je *Robinson Crusoe* Daniela Defoa. Crusoe si činí právo na ostrov v souladu s protestantskou tradicí a přivlastňuje si jej za pomoci nástrojů, které nalezne na ztroskotané lodi, a praktik a vědomostí, které jsou součástí jeho kulturní identity. Zatímco Crusoe je obrazem osvíceného Evropana, Pátek je obrazem divocha, kterého je možné zachránit pouze, pokud se přizpůsobí „civilizované“ kultuře. Crusoe Pátka učí anglicky a obrátí ho na křesťanskou víru. Přesto Pátek zůstává vůči Crusoeovi v podřízeném postavení sluhy.¹⁶ Teorie rasové nadřazenosti našla oporu v sociálním darwinismu a mezi její zastánce z literární oblasti patřili také Kipling a Conrad – proto jsou jejich „bílé“ hrdinové schopnější než domorodci, kteří koneckonců uznávají, že jsou právem v podřízené pozici (Kim se sice spřátelil s buddhistickým lámou, ale ukáže se, že jeho evropský rozhled, pragmatismus a racionalita jsou účinnějšími nástroji než

¹³ Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: migrant metaphors*, str. 3.

¹⁴ Asheroff, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures*, 1989, str. 11.

¹⁵ Boehmer, Elleke, *op. cit.*, str. 5.

¹⁶ Tamtéž, str. 18.

duchovní přístup jeho partnera.)¹⁷ Zatímco rozmach impéria charakterizovaly výpravy za dobrodružstvím a objevování „divošského“ území, první světová válka, hospodářská krize a s nimi spojené hlasy volající po sociální spravedlnosti, silící dělnické hnutí a idea národního státu měly za následek ohrožení koloniálního systému, které britské impérium poprvé zaznamenalo v Indii. Státní moc ve snaze upevnit svou nadvládu reagovala zvýšenými represemi, posílením policejních sborů a vojenskými zásahy. V intelektuálních kruzích však začaly panovat pochybnosti o britské správě, což se neodvratně promítlo i do literární produkce té doby. Mezi kritiky koloniálního uspořádání patřili např. George Orwell, Graham Greene nebo Evelyn Waugh, v jejichž knihách už oslavování britského impéria nenajdeme. Tito autoři se sice pokoušeli odmaskovat proklamovaný idealismus kolonizátorů, britskou správu parodovali a ironizovali, ale přesto se stále pohybovali v ideologickém a myšlenkovém zajetí koloniální společnosti. Imperiální správu nemohli zcela zatratit, protože nedokázali nabídnout jinou životaschopnou alternativu.¹⁸

S koncem druhé světové války však přišel také definitivní konec impérií a kolonizované země se postupně stávaly nezávislými státy. To se nemohlo neprojevit v literárních textech, které se musely vyrovnat s koloniálním dědictvím a pokusit se nabídnout jiný obraz sama sebe. V první fázi se spisovatelé podíleli na vytváření obrazu národa a národní identity. Bylo potřeba interpretovat svět z domorodého pohledu osvobozeného od pohledu dominantní kultury, který byl kolonizovaným zemím podsouván. Obyvatelé bývalých kolonií byli vzděláváni v školském systému řízeném imperiální mocností a vzhledem k tomu podvědomě podléhali evropskému vidění světa i sama sebe. V rámci dekolonizačního diskursu se debatovalo o funkci jazyka kolonizátorů a jeho vhodnosti či nevhodnosti pro novou, postkoloniální, národní literaturu (jazykovým otázkám je věnována podkapitola 2.2.3. *Rushdie, jazyk a vícejazyčnost*). Úkolem spisovatelů bylo - slovy Chinua Achebeho - „převychovat“ čtenáře, oprostit se od koloniální optiky a začít vyprávět vlastní příběhy. V takové situaci se postkoloniální literatura obracela ke starým mýtům a k oslavování hrdinských postav z předkoloniální doby, které by potvrdily bohaté národní tradice a dosvědčily národní autenticitu. Autoři pátrali v minulosti po vůdčích osobnostech, které stály v opozici ke kolonizátorům, kromě fiktivních příběhů byla napsána řada životopisných knih. Důraz byl kladen na upevnění národní jednoty a jedním prostředkem, jak toho docílit, byla literatura, která portrétovala duchovní a kulturní spřízněnost národa jako celku. Za tímto účelem byla často historie jedince spojována pomocí

¹⁷ Tamtéž, str. 75-85.

¹⁸ Tamtéž, str. 145-159.

synekdochy s historií národa (tak jako se osudy Salíma Sináih z *Děti pulnoci* shodují s osudy nezávislé Indie). Autoři byli ovšem i nadále muži převážně pocházející z řad (evropsky) vzdělané střední třídy.¹⁹ S tím, jak si národy postupně nacházely své místo na mapě světa, a začaly se zapojovat do celosvětového dění jako partneři, s kterými je nutno počítat, otevíral se prostor i pro skupiny obyvatelstva, jež doposud zůstávaly nevyslyšeny – pro ženy a původní obyvatele. Třetí skupinou, která od 80. let přitahuje notnou dávku pozornosti, jsou spisovatelé migrantů nebo spisovatelé patřící do diaspory. Přestože postkoloniální literatura v sobě zahrnuje obrovské množství děl autorů z bývalých kolonií Asie, Afriky, Latinské Ameriky, Karibiku a Pacifiku, tedy tzv. literaturu třetího světa (v širším chápání také literaturu novozélandskou, australskou a kanadskou), její nejviditelnější součástí je právě literatura z pera migrantů, a to do té míry, že pojmy postkoloniální a migrantská literatura se stávají zaměnitelnými.²⁰

Kritici upozorňují na skutečnost, že postkoloniální literatura nemá společná pouze témata, ale také jisté strukturální a formální rysy, jako je využívání alegorie, ironie, magického realismu a diskontinuálního narativu.²¹ Podobně lze ovšem charakterizovat i postmoderní literaturu, která se vyznačuje odmítáním osvícenské víry v univerzální rozum a směřováním k pluralitě názorů. Přestože je postmodernismus těžké definovat, všichni jeho vykladaatelé se shodují na rozpadu „velkých příběhů“ (grand narratives) západní historie, jak o něm hovoří Lyotard, který dále tvrdí, že tyto příběhy nahrazují nyní „hry s jazykem“ (language games), v nichž nelze odlišit „pravdu“ od „fikce“.²² Kromě jazykových her charakterizují postmoderní literaturu fantastické dějové prvky, metafikční odkazy, kombinování různých žánrů a bourání zavedených konceptů a konvencí.²³ Jak postkoloniální, tak postmoderní literaturu spojuje nedůvěra k jediné, platné verzi historie. „mozaikovitost“ vyprávění, prvky magického realismu a hravé používání ironie. Elleke Boehmerová upozorňuje na skutečnost, že se „z průniku postmoderního a postkoloniálního diskursu zrodila postkoloniální kritika, která upřednostňuje především takové aspekty postkoloniálního narativu, které nastiňují a dokládají [post-strukturalistickou a postmoderní] teorii“, zejména významovou nestálost a fragmentárnost a vykonstruovanou povahu identity. Postkoloniální i postmoderní diskurs je výsledkem pochybností o pravdě osvícenského myšlení a rozpadu západní kulturní a politické imperiální autority. Postkoloniální –

¹⁹ Tamtéž, str. 178-185.

²⁰ Tamtéž, str. 214-215.

²¹ Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, 1989, str. 28.

²² Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, str. 5-6.

²³ Nünning, Ansgar, *Lexikon teorie literatury a kultury*, str. 621-622.

dekolonizační – literatura by však neměla být chápána pouze jako postmoderní dekonstrukce imperiálních mocenských struktur, protože vyrůstá ze specifické místní kultury a historie. Taková kultura a historie nemusí být pro čtenáře či kritika z jiné země srozumitelná. Tato nepřeložitelná kulturní specifická „jinakost“ postkoloniálních textů bývá však často přehlížena a literatura z velmi odlišných oblastí je jednotně označována za multikulturní, kosmopolitní a polyfonní, vyrůstající ze společné zkušenosti podobné koloniální historie, k níž patří probouzející se nacionalismus a boj za nezávislost.²⁴

Z výše uvedeného vyplývá, že pokud jde o postkoloniální literaturu, největší pozornost se teší tzv. migrantská/diasporická literatura napájená ze zdrojů kulturní hybridity, která je zároveň označována za postmoderní, protože vykazuje stejné rysy jako postmoderní literatura obecně (rozříznutost narativu, magický realismus, jazykové hry, ironie, parodie). Jak jsme ukázali v předchozí podkapitole, Salman Rushdie se ve svém díle i mimo ně prezentuje jako autor, který plně odpovídá převládající percepci takto definované postkoloniální, potažmo postmoderní literatury. David Smale hovoří o Rushdie jako o spisovateli, pro kterého „hybridita zůstává tématickým i formálním rysem jeho díla“, a Catherine Cundyová charakterizuje Rushdieho styl psaní jako přeměnu západního románu „v hybridní, postkoloniální text“.²⁵ Elleke Boehmerová dochází k závěru, že „postkoloniální migrantskou literaturu je možné popsat jako literaturu psanou, definovanou a kanonizovanou elitami“.²⁶ Do takové literatury Rushdie, spisovatel intelektuál, nesporně patří. (O kritické recepci jeho díla, včetně kritiky migrantské literatury, bude pojednávat podkapitola 2.3. *Význam a recepcie Rushdieho díla*).

2.2.3. Rushdie, jazyk a vícejazyčnost

Jak již bylo řečeno, zásadním úkolem postkoloniální literatury poté, co kolonie získaly nezávislost, bylo přeinterpretování historie a definování národní identity. V této souvislosti vyvstala otázka, zda je možné, či dokonce správné, aby domorodí autoři používali ke svému literárnímu vyjádření jazyk kolonizátora. Jazyk byl totiž jedním z hlavních nástrojů imperiální správy, jak si udržet mocenskou nadvládu. Britské impérium prosazovalo „svou“ standardní verzi angličtiny a veškeré odchylky odmítalo jako prohřešek proti jazykové „čistotě“.²⁷ Zatímco místní jazyky byly potlačovány, děti se ve škole učily jazyk kolonizátora. Keňský spisovatel Ngugi wa Thiong'o připomíná skutečnost, že jazyk a

²⁴ Boehmer, Elleke, str. 237-243.

²⁵ Smale, David (ed.), str. 115.

²⁶ Boehmer, Elleke, str. 233.

²⁷ Asheroff, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, 1989, str. 7.

literatura kolonizátora byly součástí školních osnov, ale neodpovídaly zkušenostem kolonizovaných subjektů, jejichž vlastní kultura stála na okraji, v podřízeném postavení vůči dominantní kultuře z centra. „Jazyková kolonizace“ pak měla za následek paradoxní situace, kdy žáci byli schopni lépe popsat jevy, které na vlastní kůži nepocítili (např. londýnskou mlhu pod dojmem četby Dickense)²⁸, než vlastní okolí, jehož vnímání jim imperiální literatura nezprostředkovávala buď vůbec, nebo jen zkrlesně. V první fázi národního uvědomování byli proto autoři píšící anglicky kritizováni za to, že se dopouštějí zrady na vlastním národě. Ngugi tvrdí, že jazyk kolonizátora představuje také jeho hodnoty, čímž omezuje výrazové možnosti a kolonizované kultury udržuje v podřízeném postavení. Sám proto angličtinu odmítl a od roku 1979 píše v jazyce Kikujů nebo ve svahilštině. Psaní v angličtině má však i řadu zastánců – např. Chinua Achebe se postavil za využívání angličtiny již v 60. letech. Své stanovisko zdůvodnil zaprvé tím, že v Nigérii, zemi s více než dvěma sty místními jazyky, slouží angličtina k dorozumění, a tím i k upevnění národní jednoty, a zadruhé tím, že se tento jazyk stal neodmyslitelnou součástí života Nigerijsců. Zastánci používání angličtiny se navíc odvolávají na skutečnost, že žijí v heterogenním světě, v němž kulturní autenticitu, ani jazykovou čistotu tak jako tak není možné zachovat. Stejně tak se nelze tvářit, že kolonizace (nejen v politickém, ale také v kulturním a jazykovém smyslu) neproběhla. V sázce jsou i pragmatické důvody – spisovatelé píšící v angličtině mají přístup k milionům čtenářů z bohatých, západních zemí.²⁹

Přijetí angličtiny ovšem nemusí znamenat rezignaci a pokračování koloniální podřízenosti. Spisovatelé z bývalých kolonií mohou angličtinu upravovat, předčítat si ji podle svých potřeb a přinutit ji vypovídat o vlastní kulturní zkušenosti.³⁰ Raja Rao v předmluvě ke svému románu *Kanthapura* přiznává, že při používání angličtiny, která není jeho mateřským jazykem, je pro něj nejtěžší vyjádřit ducha vlastní – mateřské – kultury, ale zároveň dodává, že většina vzdělaných Indů je bilingvní, takže angličtina pro ně není cizím jazykem. „[N]emůžeme psát jako Angličané a ani bychom neměli. Nemůžeme psát ani pouze jako Indové. (...) Naší výrazovou metodou proto musí být dialekt, který bude jednoho dne stejně vyhraněný a pestrý jako irská nebo americká angličtina.“ tvrdí Rao a staví se za staroindické narativní postupy i za „poindičtění“ angličtiny.³¹ G.J.V. Prasad v esejí o indických románech psaných v angličtině tuto úvahu připomíná a dodává, že Rao nepsal ani indickou angličtinou, ani britskou angličtinou, ale jazykem, který si sám vytvořil a s jehož pomocí se snažil

²⁸ Boehmer, Elleke, str. 180.

²⁹ Tamtéž, str. 197-203.

³⁰ Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, 1989, str. 38-39.

³¹ Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, *The Post-colonial Studies Reader*, 1995, str. 296.

zachytit názory, myšlení, jednání a chování lidí zvyklých mluvit a uvažovat převážně nebo pouze v jiném místním jazyce.³² Podobný přístup jako Rao zastává i Rushdie, když říká, že není možné, aby spisovatelé z bývalých kolonií používali jazyk tímtež způsobem jako Britové, a dodává, že autoři si musejí angličtinu upravit podle vlastních potřeb.³³ V rozhovoru s Davidem Brooksem Rushdie navíc uvádí, že pro něj vlastně nešlo o volbu jazyka, protože v době, kdy začal psát, už nemohl psát jiným jazykem než angličtinou. Říká, že urdu je sice krásný jazyk, kterým je stále schopen mluvit, ale „je to jazyk, který se nejlépe hodí k určitým metodám, jež mi nejsou vlastní. Například pro metafyzické, lyrické nebo romantické psaní.“ Podle Rushdieho má urdu na rozdíl od angličtiny pevně stanovená gramatická a syntaktická pravidla, která nelze jen tak porušit. Autorovi jako je Rushdie tedy neposkytuje potřebný prostor.³⁴ Také Boehmerová se domnívá, že angličtina si možná získala takovou oblibu, protože je vnímána jako tvárný jazyk, který si různé kultury úspěšně uzpůsobily a porůznu přeměnily. Dále pak upozorňuje na fakt, že ve velkých národech s množstvím místních jazyků (jako je již zmiňovaná Nigérie a samozřejmě také Indie), angličtina funguje jako *lingua franca* zajišťující komunikaci napříč všemi regiony. Spisovatelé tedy mohou využít výhod, které angličtina poskytuje, a přitom ji odpoutat od koloniální minulosti stejně, jako to udělali s žánrem románu, přestavět její syntaktický a verbální pořádek a podmanit si ji užíváním místních idiomů a kulturních odkazů.³⁵ Výsledkem je stav, kdy vedle standardní angličtiny centra existují různé varianty angličtin, které narušují normy dominantní verze a vznikají mutacemi v různých kulturách.³⁶

Spisovatelé používají pro modifikaci standardní angličtiny různé strategie, jako je roubování rytmu místního jazyka na angličtinu, překládání idiomů kalkem, odkazování na vlastní kulturní specifičnost, překlad a vkládání slov z jiných jazyků do anglického textu a střídání kódů (code-switching). Indický autor Khushwant Singh nazývá angličtinu upravenou indickými spisovateli „Indish“ a poznamenává, že Salman Rushdie píše jazykem „Indish“, jakým dnes mluví kosmopolitní smetánka Bombaje. Prolínání angličtiny s urdu a hindštinou není pouze výtvozem spisovatelů, ale také logickým důsledkem bilingvismu.³⁷ *V Zemi pod jejíma nohama* hovoří Rushdie o jazykovém propletenci Bombaje, když popisuje způsob mluvy Viny Apsary:

³² Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), *Post-colonial Translation: theory and practice*, str. 41-43.

³³ Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands*, str. 17.

³⁴ Reder, R. Michael (ed.), str. 63-64.

³⁵ Boehmer, Elleke, str. 204.

³⁶ Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, 1989, str. 8.

³⁷ Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 44-46.

„Protože jsem s ní byl jen já, mohla žvanit bombajskou smetáčkou hantýrkou. *Mumbái ki káchrapati bātētī*. v níž věta mohla začít v jednom jazyce, střeňhlav proletět druhým a dokonce ještě třetím a pak se obloukem vrátit k prvnímu. Měli jsme pro něj akronym: *ghuma*. Gudžaráština hindština urdu maráthština angličtina. Bombajané mé krve byli lidé, kteří mluvili pěti jazyky špatně a žádným dobře.“³⁸

V originále zní akronym *Hug-me*, tedy „obejmi mě“, což lze chápat mimo jiné i jako výraz objetí – přijetí či přivlastnění si – různých jazyků. Spojení „Bombajané mé krve“ (*Bombayites like me*) přitom přiznává výlučnost lidí hovořících touto směsicí jazyků a naznačuje jejich příslušnost ke kosmopolitní elitě národa. Goonetilleke dochází k závěru, že Rushdie „přichází s indickými variantami angličtiny – s bombajskou angličtinou v *Dětech pulnocí* a kočinskou v *Maurově posledním vzdechu* – nikoliv pouze proto, aby vyvolal komický efekt, ale také proto, aby je použil jako nástroj pro vytvoření skutečného uměleckého díla“, čímž dosahuje znovuoživení jazyka.³⁹

Vícejazyčnost má ovšem i své odpůrce. Ketaki Kushariová-Dysonová například kritizuje Rushdieho za svévolné vplétání slov z urdu do angličtiny. Podle ní tak činí jen proto, aby textu dodal místní kolorit (local colour). G. J. V. Prasad v této souvislosti připomíná, že v bilingvních a vícejazyčných společnostech nutně dochází k situaci, kdy se jazyky navzájem ovlivňují. Mluví si přitom může vybrat, jaký jazyk použije, podle úrovně své jazykové kompetence nebo podle kontextu. Dá-li přednost angličtině před místním jazykem, může to znamenat, že ji lépe ovládá nebo že si ji zvolil jakožto jazyk, který je nositelem společenské prestiže a moci.⁴⁰ Podobně Petr Mareš hovoří o jazykové oscilaci nebo-li střídání kódů, kdy mluvíci „v rámci své promluvy opouští jeden jazyk a její další část formuluje v jiném jazyce“, k čemuž ho může vést „různá funkční, resp. hodnotové zatížení jazyků, změna tematiky, změna komunikačního partnera“. Střídání kódů však může mít i víceméně mechanickou povahu. Oscilace je přitom často doprovázena hybridizací, při níž „jsou prostředky několika jazyků propojeny těsněji (...): lexikální jednotky jednoho jazyka (...) se zapojují do morfologických a syntaktických struktur dalšího jazyka“.⁴¹ Mareš dále konstatuje, že „[v] posledních desetiletích se vícejazyčnost různým způsobem zapojuje do

³⁸ Rushdie, Salman, *Zem pod jejímá nohama*, str. 12.; orig.: “Because it was only me, she could prattle on in Bombay’s garbage argot, *Mumbái ki kachrapati baat-cheet*, in which a sentence could begin in one language, sail through a second and even a third and then swing back round to the first. Our acronymic name for it was *Hug-me*. Hindi Urdu Gujarati Marathi English. Bombayites like me were people who spoke five languages badly and no language well.” (*The Ground Beneath Her Feet*, str. 7).

³⁹ Goonetilleke, D. C. R. A., str. 149.

⁴⁰ Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 46-47.

⁴¹ Mareš, Petr, „*Also: Nazdar!*“: *aspekty textové vícejazyčnosti*, str. 39.

proudu tzv. postmoderní literatury. Je zde organickou součástí vyzdvihovaného zaměření na kontrastnost, mnohohlasost, smíšenost, heterogenost textu, přičemž současně se na ni vážou četné kulturní kontexty, které nejednou nabývají podoby hry s tradicí.⁴²

Prasad zdůrazňuje, že indiští spisovatelé píšící anglicky používají pro vyjádření odlišné kulturní a myšlenkové reality překladatelské strategie, takže výsledkem jejich úsilí je původní literární dílo, které se čte jako překlad (v této souvislosti vzpomeňme na Rushdieho termín „translated man“). Jejich cílem však není vytvořit exoticky působící text, ale heterogenní text pohybující se „mezi kulturami“. Střídání kódů a hybridita mohou přitom záměrně znesnadňovat čtení textu pro čtenáře vybavené pouze znalostí angličtiny.⁴³ Konkrétní analýzu jazyka používaného indickými spisovateli píšícími anglicky podává Prasad na náhodně vybraných ukázkách z románu Raji Ra a Salmana Rushdieho. Z jeho rozboru je zároveň patrná kulturní nepřeložitelnost podobných textů, resp. to, že čtenáři bez znalosti indických kulturních reálií, tradic, místních jazyků atd. nutně unikají jisté souvislosti, narážky a signály. Pro příklad uveďme oslovení „sister“, které v indické angličtině nemusí signalizovat příbuzenský vztah – pokud je použije osoba, která není bratrem/sestrou adresáta, jedná se o zdvořilou formu oslovení.⁴⁴ (Podrobný rozbor úryvku z Rushdieho knihy, doplněný o rozbor stejné pasáže v překladu, bude součástí podkapitoly 3.2.5. *Rozbor ukázky z Děti půlnoci z hlediska kulturního přenosu.*)

2.2.4. *Rushdie a magický realismus*

Rushdieho styl psaní bývá označován za magický realismus, literární směr, v němž se skutečnost prolíná s fantaskními prvky. Rushdie sám je vůči každé kategorizaci obezřelý, což platí i v případě magického realismu. V rozhovoru z roku 1989 k tomu říká, že mluvit o magickém realismu má smysl jen při odkazech na jihoamerické autory.⁴⁵ Opakovaně uvádí, že nevidí velký rozdíl mezi fantaskním vyprávěním, surrealismem a magickým realismem, hovoří o inspiraci staroindickými mýty a zdůrazňuje provázanost východní a západní tradice (viz 2.2.1. *Zdroje Rushdieho tvorby*). V rozhovoru s Güntherem Grassem tvrdí, že v dětství poslouchal příběhy, jako byly *Pohádky tisíce a jedné noci*, a myšlenku, že fikce si může vymýšlet, považoval za normální. Fantaskní vyprávění (fantasy) podle něj umožňují spisovatelům vyjádřit pravdu, která by jinak byla nesdělitelná. Když potom začal psát, cítil se omezován západní představou o tom, jak má vypadat románový žánr. Zatímco na Západě se

⁴² Tamtéž, str. 23.

⁴³ Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 54-56.

⁴⁴ Tamtéž, str. 48-54.

⁴⁵ Reder, R. Michael (ed.), str. 110.

dívají na fantastiční prvky jako na něco výjimečného. Rushdie byl vychován v tradici, která je považuje za normativní.⁴⁶ V tom také vidí spojnici mezi sebou a autory běžně řazenými mezi magické realisty. Podle něj o magickém realismu platí, že je to především realismus. Evropa a Amerika chápe jeho i Márquezovo dílo jako fantastiční, ale v Indii či v Latinské Americe tomu tak není.⁴⁷ V devatenáctém století panoval na Západě konsensus o povaze světa, nyní takový konsensus neexistuje. Proto není možné vystačit s realismem, jak mu lidé rozuměli v té době.⁴⁸

Boehmerová poznamenává, že Rushdie není jediným postkoloniálním autorem, který se nechal inspirovat jihoamerickými autory, i když ostatním (např. Ghoshovi) ukázal cestu. Spisovatelé migranti totiž mají s latinskoamerickými autory mnoho společného -- vztah k dominantní kultuře, koloniální minulost, přístup k domácí mýtické a pohádkové tradici. Magický realismus jim pomáhá vyjádřit střet kultur a vykořeněnost, která činí svět neuvěřitelným. Vzhledem k tomu, že popularita migrantské literatury jde ruku v ruce s úspěchy magických realistů, tyto kategorie někdy splývají.⁴⁹ Podobně Christopher Warnes cituje Homi Bhabhu, patrně nejvlivnějšího komentátora postkoloniálního diskursu, který prohlásil, že magický realismus nejprve uspěl v Latinské Americe a potom se stal literárním jazykem postkoloniálního světa. Warnes se ovšem domnívá, že Bhabha zastává tento názor, protože se shoduje s Rushdiem ve snaze „nově interpretovat modernitu ve světle historického faktu kolonialismu a jeho rozmanitých důsledků“. Podle něj Bhabha mylně spojuje magický realismus s narativem postkoloniálního světa, čímž upřednostňuje kosmopolitní autory ze svého intelektuálního okruhu a naopak upozaduje ty, kteří k němu nepatří. Warnes definuje magický realismus „jako způsob vyprávění, které činí nadpřirozené přirozeným“. Přirozené a nadpřirozené stojí vedle sebe a nadpřirozené události či jevy nejsou autorem nijak racionálně vysvětleny. (Např. Salim dokáže telepaticky komunikovat s ostatními dětmi narozenými v den nezávislosti, Ormus zná prostřednictvím svého mrtvého dvojčete melodii populárních hitů dřív, než jsou natočeny, Indie je obdařena prorockými vizemi.) Rushdie podle Warnese k „magickému efektu“ využívá především jazyka – hyperbolu a doslovného použití metaforického vyjádření. (Např. Sofie Zenobia doslova vzplane hněvem.) Zatímco fantastiční prvky byly dříve vnímány jako útek před historií, Rushdie ukazuje, že jsou přítomné v samotném jazyce historie, a dokazuje, že vše je v neustálém pohybu.⁵⁰ Timothy Brennan

⁴⁶ Tamtéž, str. 75.

⁴⁷ Tamtéž, str. 18.

⁴⁸ Tamtéž, str. 57.

⁴⁹ Boehmer, Elleke, str. 228-229.

⁵⁰ Warnes, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, str. 98-123.

klade důraz na ideologický aspekt používání magického realismu (sám je vůči tomuto termínu skeptický a používá termín „fantasy“), který autorům jako je Rushdie nebo Márquez umožňuje přetvořit nesporný vliv kolonizačního období podle svého a přivlastnit si koloniální dědictví. Jestliže Márquez přiznává, že jeho obrazotvornost čerpá z cestopisů dobrodruhů, kteří objevovali „nové světy“, je v tom skrytá ironie. Cestovatelé pocházející z dominantní kultury neměli jiné prostředky, jak popsat pro ně „neuvěřitelnou“ realitu objeovaného území, proto se uchýlovali k fantaskním popisům. Zároveň tak tyto země exotizovali, čímž své vyprávění ztraktivňovali. Když se Márquez hlásí k jejich odkazu, záměrně tím stírá rozdíl mezi fikcí a literaturou faktu. Cestopisy přinášely do centra poselství z periferie z pera cestovatelů, kteří se ocitli v neznámém prostředí a uchýlovali se proto k přibarvování skutečnosti, kterou ale centrum přijímalo jako faktickou zprávu o stavu věci. Márquez si vypůjčuje z obrazotvornosti těchto autorů a přizpůsobuje si ji vlastním potřebám, čímž oslabuje moc dominantní kultury. Jeho „zprávy o stavu věci“ jsou sice přiznané fiktivní, zato jsou psány s kulturními znalostmi domorodce. „Pravda“ cestopisů se tak stává méně pravdivou než „pravda“ jeho románů. Totéž platí o díle Salmana Rushdieho. Stačí připomenout, jak Omar Chajjám poznává vlastní zemi nejprve očima cizinců, kteří líčili své zážitky z neznámých končin v dobrodružných knihách⁵¹, jak Salím Sínáí objevuje sundarbanskou džungli nebo jak si Indie představuje šalimarskou zahradu, kterou sama nikdy neviděla.

Magický realismus (nebo fantaskní prvky) slouží Rushdiemu k vyrovnání se s koloniálním dědictvím, k postmodernímu znejišťování narativu v době, kdy neplatí jediná, univerzální pravda, a k popsání postkoloniálního obrazu světa.

2.2.5. *Rushdie a román jako palimpsest*

„Knihy vypovídají o věcech, které leží mimo ně,“ říká Rushdie v rozhovoru s Davidem Brooksem. „Když knihy nevypovídají o světě, nejsou pro lidi zajímavé, a mě by ani nebavilo takové knihy psát.“⁵² Rushdieho romány jsou plné intertextuálních odkazů na jiné knihy, filmy, písně, umělecká díla, mýty a popkulturu. Není možné na tomto místě (a patrně ani nikde jinde) podat jejich kompletní výčet (nejdůležitější z nich budou zmíněné v podkapitole 3.2.1. *Charakterizace románů přeložených P. Dominikem*).

Nelincární, mozaikovitý narativ svou mnohovrstevnatostí upomíná na

⁵¹ Brennan, Timothy, *Salman Rushdie and the Third World*, str. 66-70.

⁵² Reder, R. Michael (ed.), str. 58.

mnohovrstevnatost Indie (či Pákistánu) vzešlou ze směsi různých historických epoch, jazyků a náboženských či kulturních tradic. Lze jej ale chápat i jako výraz všeobecné hybridity globalizovaného světa s rozostřenými hranicemi, kde všechno souvisí se vším. V *Klaunu Šalimarovi* to Rushdie formuluje následovně:

„Každé místo na světě bylo součástí nějakého jiného místa. Rusko, Amerika, Londýn Kašmír. Naše životy, naše osobní příběhy se vřily jeden do druhého a už nebyly naše, individuální, samostatné.“⁵³

Rushdie jako vypravěč se neustále vrací v čase nebo naopak předbíhá, odbočuje, narativní pasáže prokládá úvahami o historii, politice a kultuře (nikoli nepodobnými úvahami Rushdieho v jeho esejích či rozhovorech), a čtenáři neustále připomíná svou přítomnost. Všechny tyto postupy a intertextuální přiznané i skryté aluze jsou přítom zároveň postmoderním připomenutím fiktivnosti díla. Neměli bychom ale zapomenat ani na to, že Rushdie je intelektuál, který rád dává najevo svou zběhlost ve východní i západní tradici, ať jde o historii, politiku nebo oblast kultury, a že nepřeborně - místy možná přílišně - množství aluzí, často spojených se slovními hříčkami, je i výrazem jeho intelektuální okázalosti a hravosti. To ovšem nic nemění na skutečnosti, že Rushdie skrze fikci promlouvá o tématech, která jsou mu blízká - o hledání identity, o zkušenosti vykořeněnosti, migrace, o snaze přežít se utí v běhu historie, ale především snad o nejednoznačnosti výkladu světa, o neexistenci jediné pravdy.

2.3. Význam a recepce Rushdieho díla

Timothy Brennan píše, že do roku 1980, kdy vyšel Rushdieho román *Děti půlnoci*, byla indická literatura na Západě zastupována „povětšinou obskurními intelektuálními turisty nebo indickými akademiky“ publikujícími v nakladatelstvích v Dillí. Zatímco karibská a africká literatura se dokázala prosadit, rozsáhlá indo-anglická literatura nebyla pro západní trh zajímavá. Jedním z důvodů bylo, že v Indii neprobíhal žádný konflikt, který by se objevoval na předních stránkách novin. Ale hlubším důvodem nezájmu byla kulturní nepřístupnost této literatury způsobená ukotvením indické literatury v bohaté tradici mýtů, eposů, sanskrtských textů (Vědy, Purány), v orální tradici, bollywoodských filmech a

⁵³ Rushdie, Salman. *Klaun Šalimar*, str. 44.

tisícileté historii.⁵⁴ Jak upozorňuje Boehmerová, Západ někdy zapomíná, že historie kolonizovaných zemí nezačala jejich kolonizací. Boehmerová cituje spisovatelku Nayantaru Saghalovou, která dávné indické tradice připomíná a zdůrazňuje, že Britové po sobě zanechali pouze další vrstvu v mnohvrstevnatém indickém vědomí.⁵⁵ W. L. Webb začíná svůj rozhovor se Salmanem Rushdiem z roku 1988 poukazem na to, že se Rushdiemu podařilo něco opravdu pozoruhodného: „Když přijel do Anglie, Indie byla ve většinovém britském povědomí literárním vlastnictvím anglických romanopisců...Kiplinga, Forstera, Paula Scotta, J. G. Farrella i méně významných spisovatelů. Nyní (...) je patrně nejznámějším současným anglickým spisovatelem (...) v Bombaji narozený Ind.“⁵⁶ *Děti půlnoci* lze považovat za průlomový román, který probudil zájem kritiků i čtenářské veřejnosti nejen o Salmana Rushdieho, ale i o další postkoloniální indické autory. „Je třeba přepsat literární mapu Indie. (...) [Z]dá se, že kontinent nalezl svůj hlas,“ napsaly *The New York Times* v recenzi Rushdieho druhé knihy.⁵⁷ Za *Děti půlnoci* získal Rushdie (kromě jiných ocenění) v roce 1981 Bookerovu cenu a u příležitosti 25. a 40. výročí udílení této ceny byl tento román v roce 1993 a znovu v roce 2008 zvolen jako nejlepší z doposud oceněných knih. Příznivě byl přijat i Rushdieho třetí román *Hanba*, ale skutečnou mezinárodní celebritou známou i mimo literární kruhy se Rushdie stal až v souvislosti s vydáním *Satanských veršů* v roce 1988, respektive s reakcí, která po něm následovala.

Tato kontroverze, v angloamerickém světě známá jako „the Rushdie Affair“, je dostatečně známá, připomeňme jen ve stručnosti, že proti vydání *Satanských veršů* protestovali muslimští fundamentalisté po celém světě a požadovali její stažení z prodeje, protože kniha podle nich urážela proroka Muhammada a rouhala se proti islámu. Situace se vyhrtila poté, co ajatolláh Chomejní vynesl 14. února 1989 nad Rushdiem rozsudek smrti a iránská představitelství nabídli odměnu za zabití Rushdieho. V mnoha muslimských zemích, Indii nevyjímaje, byla kniha zakázána. Nakladatelství, která *Satanské verše* vydala, a knihkupectví, která je prodávala, se stala terčem bombových útoků. Proti knize protestovaly také některé skupiny britských muslimů a v Bradfordu ji muslimové veřejně pálili. Jinde byly nepokoje bouřlivější – v Islámábádu a v Bombaji zemřelo během protestních shromáždění 18 lidí, další obětí si vyžádaly protesty v kašmírském Šrínagaru. V nebezpečí se ocitli také překladatelé *Satanských veršů*. V roce 1991 se potvrdilo, že nešlo o plané výhrůžky:

⁵⁴ Brennan, Timothy, str. 79-80.

⁵⁵ Boehmer, Flike, str. 239.

⁵⁶ Reder, R. Michael (ed.), str. 87.

⁵⁷ Blaire, Clark, „A Novel of India's Coming of Age“, *The New York Times*, 19. 4. 1981. Převzato z <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-midnight.html>.

japonský překladatel Hitoshi Igarashi byl ubodán k smrti a italský překladatel byl vážně zraněn. Rushdie byl přinucen dodržovat přísná bezpečnostní opatření. Musel se skrývat a na veřejnosti se objevoval jen zřídka, vždy doprovázen osobními strážci. V roce 1998 iránská vláda oznámila, že nebude atentát na Rushdieho podporovat, ani mu nebude bránit. I takto opatrné prohlášení bylo chápáno jako krok k normalizaci diplomatických vztahů mezi Velkou Británií a Íránem. Rushdie se přestal skrývat a dnes se pohybuje volně, bez větších omezení (např. v roce 2000 poprvé po letech navštívil Indii). Podle některých islámských učenců však *fatwa* zůstává v platnosti a nelze ji odvolat.⁵⁸

Patří-li Rushdie k nejviditelnějším postavám současného literárního světa, neznamená to – jak mimo jiné vyplývá z předchozích podkapitol –, že by byl všemi nekriticky přijímán. Pokusme se nyní shrnout hlavní výhrady vůči Rushdiemu a jeho způsobu psaní:

1. Rushdie přijal jazyk kolonizátora, čímž potvrzuje jeho dominanci a pokračuje v jazykové, potažmo myšlenkové kolonizaci.
2. Rushdie píše anglicky, způsobem, který vychází vstříc západnímu pojetí literatury, a prezentuje takový obraz Indie, jaký chce západní publikum číst.
3. Popularita Rushdieho a dalších kosmopolitních autorů má za následek upozadění indických spisovatelů, kteří píší jinak a/nebo některým z místních jazyků.
4. Protože je Rushdie migrant, žijící dlouhodobě v angloamerické kultuře, nemůže mluvit za indický národ.
5. Popularita Rushdieho není založena na kvalitě jeho děl, ale na kontroverzi vyvolané aférou kolem *Satanských veršů*.

Je zjevné, že všech pět bodů souvisí s politickou dimenzí Rushdieho tvorby, s vymezováním se bývalé kolonie vůči kolonizátorovi, periferie vůči centru.

Proti první výhradě lze namítnout, že a) Rushdie si tento jazyk nevybral, je absolventem britských škol a přiznává, že by jiným jazykem psát nedokázal; b) angličtina přišla do Indie spolu s kolonizátory, ale dnes je jazykem, díky němuž se mohou mezi sebou domluvit lidé napříč jazykově odlišnými regiony, proto ji nelze odmítat⁵⁹; c) Rushdie nepíše

⁵⁸ Převzato z http://en.wikipedia.org/wiki/The_Satanic_Verses_controversy.

⁵⁹ O změně v postoji k angličtině a její funkci zajímavě hovoří mladý indický spisovatel a držitel Man Bookerovy ceny za rok 2008 Aravind Adiga. Zatímco generace jeho prarodičů buď angličtinu z patriotických důvodů zcela odmítala, nebo si na její znalost naopak velmi zakládala a své spoluobčany hodnotila podle toho, jak dokonale si tento jazyk osvojili, Adigova generace už vnímala angličtinu jako samozřejmost a nutnost. „To, čemu moji prarodiče říkali „královská angličtina“, je pro mě Nehrúova angličtina.“ říká Adiga a dodává, že Nehrú musel své slavné projevy pronášet anglicky, protože kdyby

angličtinou kolonizátorů, ale angličtinou, kterou si uzpůsobil pro své potřeby, čímž rozvolnil její normy, podrobil si ji a ve výsledku potlačil dominantní moc centra; d) anglicky psaná próza má snadný přístup na angloamerický trh, přitom zůstává přístupná i milionům vzdělaných Indů, kteří vyrůstali nebo vyrůstají v bilingvním prostředí (pro podrobnější argumentaci viz podkapitola 2.2.3. *Rushdie, jazyk a vícejazyčnost*).

Druhá a třetí námitka spolu souvisí. První z nich má v sobě implicitně obsaženou výčitku, že Rushdie spřízněnost s východní tradicí pouze předstírá nebo že tuto tradici upravuje tak, aby byla přijatelná pro západního čtenáře, ale ve skutečnosti je plně zakotven v západní estetice a kultuře. Například N. T. Kortenaar zmiňuje kritiku Harishe Trivediho, který se domnívá, že Rushdie píše pro západní publikum, tudíž nemůže podávat jiný obraz Indie než orientalistický.⁶⁰ Podobně jako Dysonová (viz podkapitola 2.2.3. *Rushdie, jazyk a vícejazyčnost*) také Trivedi považuje Rushdieho používání slov z místních indických jazyků za pouhý trik a domnělou vícejazyčnost jeho textů za iluzi. Podle něj píše Rushdie pro čtenáře vybavené pouze znalostí jednoho jazyka – angličtiny. Trivedi dále dokládá, že Rushdie sám pořádně neovládá ani urdu, ani hindštinu a mezery má i pokud jde o hinduismus a Bollywoodské filmy (více o Trivediho výhradách v podkapitole 3.2.3. *Překlad do „třetí“ kultury*).⁶¹ Timothy Brennan hovoří o „poangličtění ‚magického realismu‘ a dobře prodejném ‚third-worldismu‘“⁶² a přičítá úspěch kosmopolitních autorů, jako je Rushdie „poptávce po tématech ze třetího světa“, vzniklé v reakci na turbulentní události plnicí první stránky novin. Úspěch však mohou mít jen spisovatelé, kteří se podřídí vkusu centra. Na Západě vydávání autoří jako Rushdie, Vargas Llosa nebo Allende podle něj nejsou reprezentativním výběrem z literatury „třetího světa“, ale spisovateli, kteří splňují potřebná kritéria: píšou romány spíše než poezii nebo jiné méně populární žánry, používají evropské jazyky, píšou o kolonizaci, ale takovým způsobem, aby nedráždili západní čtenáře, a jejich estetika odpovídá západní tradici. Jsou to autoří, kteří píšou zvnějšku, bez skutečného napojení na vlastní národ, autoří, kteří kritizují nacionalismus v době, kdy je to pro Západ příhodné.⁶³ Na nebezpečí, že si centrum pokouší zachovat svou hegemonii skrze přivlastnění autorů, které „schválí jako

použil hindštinu, jižní část země (včetně Adigy, jehož mateřštinou je kannada) by mu nerozuměla. Ostatně pokud v jižní Indii panuje zášť vůči nějakému jazyku, pak to není angličtina, ale právě hindštinu. Adiga. Aravind. "How English literature shaped me", *The Independent*, 17. 7. 2009. Převzato z <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/aravind-adiga-how-english-literature-shaped-me-1749429.html>.

⁶⁰ Kortenaar, Neil Ten, *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight Children*, str.254.

⁶¹ Tamtéž, str. 4.

⁶² Brennan, Timothy, str. 65.

⁶³ Tamtéž, str. 36-39.

britské“ upozorňuje také Ashcroft,⁶⁴ zatímco Boehmerová potvrzuje, že „status ‚migrantů‘ jako je Rushdie (...) [společně s] druhou generací (...) diasporických autorů (dětí migrantů), jako je Hanif Kureishi, Zadie Smithová nebo Monica Ali, vyústil v definici postkoloniální literatury jako téměř výhradně literatury kosmopolitní.“ Výsledkem je, že ostatní spisovatelé ze „třetího světa“, kteří se nerozkročili mezi kulturami, kteří se zabývají domácími tématy a neposkytují Západu, co si žádá, se ocitají na okraji zájmu nebo v naprosté anonymitě.⁶⁵ Jak je vidět, téma vztahu autorů migrantů k mateřské kultuře a k západní estetice a jejich nesporné popularity na západních trzích je – na rozdíl od poněkud vyčerpěného tématu volby jazyka -- v postkoloniálním diskursu stále živé.

Čtvrtá výhrada se týká oprávněnosti migranta mluvit za vlastní národ. Kritici Rushdieho mluví o jeho odnárodnění (Brennan) či o tom, že přihlášením ke kosmopolitní kultuře Rushdie sám přiznává, že stojí mimo indickou kulturu (Trivedi). Rushdie ovšem tvrdí, že má Indii pod kůží a necítí se od ní odloučen. Ví, jak Indové myslí, mluví a jednají.⁶⁶ Mnohokrát zdůraznil, že ho pojí pouta jak s Indii, tak s Pákistánem a s Británií. Ve svém postavení kosmopolity, který „vidí zároveň zevnitř i zvenčí“ naopak spatřuje výhodu, „které se domorodí spisovatelé nemohou těšit“.⁶⁷ Protože je otázka migranství a vykořeněnosti jedním z Rushdieho stěžejních témat, v jeho díle najdeme řadu odkazů, které tento problém diskutují. Například v *Hanbě*:

„Cizíku! Nic ti není svaté! Nemáš právo o něčem takovém mluvit! (...) Pytláku! Piráte! Svoje mínění si strč někam! Známe tebe i tvou cizáckou mluvu, kterou máš omotanou kolem těla jako fangli: co jiného než lži může splývat z tvého rozeklaného jazyka, kterým se o nás otíráš. Odpovídám dalšími otázkami: má se historie považovat výlučně za vlastnictví jejich účastníků? U kterých soudních dvorů se uplatňují podobné nároky, jaké bráničení úřady vyznačují území států na mapě?“⁶⁸

A jiná ukázka ze *Země pod jejím nohama*: „Celý obraz vidí pouze ti, kdo vystoupí z rámu.“⁶⁹

S poslední námitkou se sice nesetkáme v pracích literárních kritiků, kteří ovšem nepopírají, že mediální zviditelnění Rushdieho pomohlo na výsluní (např. Boehmerová),

⁶⁴ Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, 1989, str. 6-7.

⁶⁵ Boehmer, Elleke, str. 230-233.

⁶⁶ Reder, R. Michael (ed.), str. 194.

⁶⁷ Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands*, str. 4.

⁶⁸ Rushdie, Salman, *Hanba*, str. 29.

⁶⁹ Rushdie, Salman, *Zem pod jejím nohama*, str. 40.

přesto ji nelze ignorovat, protože i vyjádření lidí stojících mimo literární kruhy vytvářejí veřejný obraz Rushdieho jako člověka i spisovatele. Například Boris Johnson (politik vyhlášený skandálními výroky a dnešní starosta Londýna) v souvislosti s pasováním Rushdieho na rytíře v roce 1997 namítal v pořadu *Question Time*, že je dost jiných autorů, kteří by si takové vyznamenání zasloužili, například le Carré.⁷⁰ Přitom zdůraznil, že jeho výhrady „jsou založeny pouze na literární hodnotě“ Rushdieho díla, jehož knihy prý se marně snažil číst a považuje je za nesrozumitelné.⁷¹ Odsuzování kvality Rushdieho díla je samozřejmou součástí výpadů islámských fundamentalistů, což lze ovšem pokládat za pochopitelné.

Rushdie zůstává jedním z nejvýznamnějších představitelů současné britské i mezinárodní literární scény. Vzhledem ke komplexnosti díla a jeho politickému náboji je přirozené, že patří také ke spisovatelům nejdiskutovanějším. Kritické hlasy z kruhu literárních akademiků nezpochybňují kvalitu jeho díla, ale protestují především proti tomu, aby byl Rushdie chápán jako ztělesnění či reprezentativní zástupce veškeré postkoloniální literatury, a upozorňují na to, že jsou tu také jiní spisovatelé s odlišným stylem psaní a tématy, kteří jsou ovšem pro západního čtenáře méně srozumitelní či přijatelní. K debatám o své osobě přispívá Rushdie svými komentáři v četných rozhovorech, ve své esejistické tvorbě, ale i v odbočkách a úvahových pasážích přímo v rámci svých románů. Projevuje se tak jako postmoderní autor intelektuál, který cítí potřebu svou tvorbu interpretovat a zasazovat do širšího kontextu. Za své romány obdržel řadu prestižních cen a jeho popularita podpořila zájem čtenářů o literaturu indického subkontinentu, napomohla úspěchu nebo otevřela cestu na britský a západní knižní trh početné generaci autorů žijících v Indii i v diaspoře (Amitav Ghosh, Vikram Seth, Hanif Kureishi, Aravind Adiga), mezi nimiž je i řada žen (Arundhati Royová, Zadie Smithová, Monica Ali). Vzhledem k oblíbenosti literatury s „indickou“ tematikou se objevilo také mnoho druhořadých autorů, kteří využili situace a zaplavili trh knihami pochybné literární hodnoty (např. Vikas Swarup, jehož román byl zfilmován pod názvem *Milionář z chatrce*⁷²).

⁷⁰ John le Carré, autor špiónážních novel, byl vedle Roalda Dahla jedním z mála spisovatelů, kteří Rushdieho v souvislosti s vydáním *Satanských veršů* kritizovali (viz Reeder, Michael (ed.), str. 185). Lze předpokládat, že Johnson si toho byl vědom a jmenem le Carrého si nevybral náhodou.

⁷¹ *Question Time*, BBC ONE, 20. 6. 2007. Český arabista Miloš Mendel zase označuje *Satanské verše* za „nepříliš hodnotný výměšek intelektuála zoufalého hloubání“, a ačkoliv neschvaluje Iranem vynesený rozsudek, prohlašuje, že Rushdie „až zbytečně arogantně pokoušel trpělivost osudu“. (Mendel, Miloš. *Islámská výzva*, str. 25-28).

⁷² Recenze jeho posledního románu *Six Suspects* hovoří o špatně vystavěné zápletce, fádním jazyku plným klisé a papírových postavách. Tripathi, Salil, "Six Suspects by Vikas Swarup", *The Independent*, 18. 8.

3. SALMAN RUSHDIE V PŘEKLADECH PAVLA DOMINIKY

3.1. Stručně o překladateli

Pavel Dominik se narodil roku 1952 v Ostravě. Po střední škole humanitního směru, kterou absolvoval v Příbrami, studoval v Praze na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obory ruština-angličtina. Po ukončení studia pracoval jako překladatel a tlumočnick na volné noze pro Pražskou informační službu. Od počátku 90. let se věnuje literárnímu překladu ve svobodném povolání. Překládá angloamerickou prózu, mezi přeloženými autory najdeme mimo jiné Grahama Greena, Philipa Rothe, Toma Wolfa, Henryho Millera a Johna Banvilla. Největší úsilí však vkládá do systematického překládání děl Salmana Rushdieho a Vladimíra Nabokova. Při překladu posledně jmenovaného spisovatele má možnost kromě angličtiny využít i svých znalostí ruštiny. Vedle knižních překladů překládá také divadelní hry, které se hrají na mnoha českých scénách (např. ve Stavovském divadle, v Ungeltu, ABC, v Dejvickém divadle nebo v libereckém Šaldově divadle). V 90. letech se zabýval také překladem a tvorbou dialogů pro dabing. Za své překladatelské dílo se mu dostalo mnoha ocenění – v roce 1991 získal Jungmannovu cenu za překlad Nabokovy *Lolity*, v roce 2002 byl uveden do síně slávy za překlad románu Salmana Rushdieho *Zem pod jejím nohami*. Za práci pro dabing obdržel dvakrát cenu Františka Filipovského, poprvé v roce 1997 za dialogy pro dabing k filmu *Na východ od ráje* podle románové předlohy Johna Steinbecka a podruhé v roce 1998 za dabingové zpracování filmu Miloše Formana *Přelet nad kukučím hnízdem*, natočeném podle knihy Kena Keseyho *Vyhod'te ho z kola ven*.

3.2. Dominikovy překlady Rushdieho románů

První překlad Rushdieho románu pořízený Pavlem Dominikem vyšel v roce 1990 u Odeonu. Jednalo se o román *Hanba*, který byl zároveň prvním Rushdieho dílem, které v České republice vyšlo. Po něm následovaly v roce 1995 *Děti pánoci* a v roce 1999 *Mauruv poslední vzdech*, které vydala Mladá fronta. Od roku 2001 vycházejí Dominikovy překlady u nakladatelství Paseka. V roce 2001 to byla *Zem pod jejím nohami*, v roce 2003 *Zběsilost* a v roce 2008 *Klaun Šalimar*, na jehož překladu se vzhledem k zdravotním potížím Pavla Dominika podílela také Zuzana Mayerová.⁷³ V následujících podkapitolách se budeme zabývat specifičností těchto překladů do češtiny jak po stránce ideologické, tak kulturní a

2008. Převzato z <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/six-suspects-by-vikas-swarup-900413.html>.

⁷³ Překlad *Čarodějky z Florencie* není do této práce zahrnut, viz pozn. č. 1.

jazykové, blíže si představíme jednotlivé romány a pokusíme se o zhodnocení jejich překladu.

3.2.1. Charakterizace románů přeložených P. Dominikem

Narativ Rushdieho románů je nelineární, plný odboček a odkazů. Následující podkapitola v žádném případě nepodává ani vyčerpávající obraz, ani kompletní přehled všech možných aluzí obsažených v Rushdieho díle, pouze načrtává některé hlavní linie a zmiňuje některé z inspiračních zdrojů a odkazů. Romány jsou představeny v pořadí, v jakém vyšly v originále (v překladu vyšla nejdříve *Hanba* a potom teprve *Děti půlnoci*).

Obsáhlý román *Děti půlnoci* vypráví životní příběh Salima Sináiho, který přišel na svět přesně o půlnoci, kdy Indie získala nezávislost. V tentýž den se v Indii narodilo celkem 1001 dětí. Všechny tyto děti dostaly do vínku zvláštní schopnosti, čím blíže půlnoci se narodily, tím většího „daru“ se jim dostalo. Salim má kromě výjimečně vyvinutého čichu také schopnost čist myšlenky a jeho vlastní mysl funguje jako jakási ústředna, díky které spolu mohou „dětí půlnoci“ komunikovat bez ohledu na to, jakým jazykem mluví a kde jsou. Osudy Salima a ostatních dětí jsou pevně svázány s osudem nezávislé Indie – a naopak. *Děti půlnoci* jsou zároveň historickým románem, provádějícím čtenáře více než šedesát lety indické historie a politiky, iniciačním románem, popisujícím dospívání Salima, a rodinnou ságou, líčící životy tří generací jedné rodiny. Literární vědci a kritici často poukazují na podobnost mezi *Děti půlnoci*, Márquezovým románem *Sto roků samoty* a Grassovým *Plechovým bubínkem*. Salimův dědeček doktor Aziz je aluzí na hlavního indického hrdinu Forsterovy *Cesty do Indie*, čímž Rushdie připomíná dědictví koloniální literatury.⁷⁴ Z východní kultury jmenujme *Pohádky tisíce a jedné noci* (Salim vypráví své příběhy stejně jako Šcherezáda pro jednoho posluchače, děti narozených v den nezávislosti je 1001) a *Rámájanu* (vypravěč se přirovnává k Válíkimu a opakovaně se vrací k tomuto eposu a jeho hrdinům). Salimův soupeř Šiva nese jméno hinduistického boha, který je nížitelem a stvořitelem v jedné osobě (tato skutečnost se odráží v jeho zápasu se Salimem). Svou sestru nazývá Salim Ryšavou opičkou v narážce na jiného boha Hanumana (Ryšavá opička se narodila s ocáskem a odmalička měla sklony zapalovat boty, zatímco Hanuman podle legendy sežehl rozsáhlé území dnešní Srí Lanky). Salimovo putování džunglí připomíná exil Pánduovců z eposu *Mahábhárata*. Salimův velký nos upomíná na Ganéšu, boha se sloni

⁷⁴ Goonetilleke, D. C. R. A., str. 16-22.

hlavou,⁷⁵ který údajně seděl u nohou mudree Válmikiho a zapisoval *Rámájamu*. Rushdie sám uvádí, že východní reference západním čtenářům často unikají a například Salimův nos v Americe a v Evropě vnímají jako aluzi na *Tristama Shandyho*, *Cyrana z Bergeracu* nebo Gogola. Rushdie nepopírá, že tyto narážky v knize jsou, ale připomíná, že stejně tak jsou v ní obsaženy odkazy na indickou kulturu.⁷⁶

Zatímco *Děti půlnoci* vyprávějí historii Indie, Rushdieho třetí román *Hamba* ličí historii Pákistánu a jeho turbulentní politiku. Přirozeně nejde o faktografické vyprávění a historie je jako v předchozím románu smíchána s imaginací, ale postavy dvou rivalů Iskandara Harappy a Razy Hajdara mají svůj předobraz ve skutečných politikách Zulfikáru Alí Bhuttovi a Ziovi ul-Haqovi. Ústředním tématem románu je útlak ve všech svých podobách a *sharam*, pocit zahanbení, ať v soukromé nebo veřejné sféře. Z mnoha odkazů na literaturu a historii uvedme jméno hlavního hrdiny Omara Chajjáma, upomínající na slavného perského básníka, a také Iskandera Harrapu, jehož křestní jméno je aluzi na Alexandra Velkého a příjmení na dávnou civilizaci v údolí řeky Indu. Výběrem takového jména Rushdie podtrhuje dvě strany Harrapovy osobnosti – východní kořeny i přichylnost k západní kultuře. Sofia Zenobia svou zuřivostí připomíná bohyni války Kali, v románu je připomenuto, že svět zažívá temnou epochu *kalijugy*.⁷⁷

Dalším románem, který přeložil Pavel Dominik, je *Maurův poslední vzdech*. Jehož těžištěm je opět indická historie zprostředkovaná pomocí životních příběhů rodinného klanu hlavního hrdiny Moarese Zogoibyho, přezdívaného Maur. Kniha popisuje rozdílné postoje Indů k britskému impériu, politický vývoj v jihoindickém státě Kerala, zbytky židovské komunity ve městě Kóčín a nárůst hinduistického fundamentalismu. Přezdívka Moares je aluzí na Shakespearova *Othella* a onen „poslední vzdech“ odkazuje na rozloučení posledního sultána Andalusie Boabdila s Granadou z roku 1492, symbolizující nucený odchod Arabů ze Španělska. Téhož roku byli ze Španělska vyhoštěni Židé, čímž skončilo období, kdy vedle sebe žili příslušníci různých náboženství. Španělsko pod vládou Arabů chápe Rushdie jako model multikulturní společnosti hodný následování, který kontrastuje se vzrůstajícími tendencemi náboženských fanatiků v Indii.⁷⁸ Moares sám sebe přirovnává nejen k Boabdilovi, ale také k Dantovi, uzavřenému v peckném bludišti, k Martinu Lutherovi (když hledá dveře, na něž by přibíl svůj životní příběh) a k Ježíšovi na hoře Olivetské. Raman Fielding, vůdce hinduistického hnutí, se nápadně podobá Balu Thackeraymu.

⁷⁵ Smale, David (ed.), str. 55-57.

⁷⁶ Reder, R. Michael (ed.), str. 2.

⁷⁷ Goonetilleke, D. C. R. A., str. 53-67.

⁷⁸ Tamtéž, str. 133.

předsedovi extremistické strany Shiv Sena (Šivova armáda).⁷⁹ V knize je popsána také skutečná kóčičská synagoga s modrými kachličkami z Kantonu, na nichž se ovšem v románu objevují výjevy z národní historie i z historie hlavních protagonistů.⁸⁰

Po *Maurově posledním vzdechu* následoval román *Zem pod jejima nohama*, nabízející jakousi alternativní verzi historie rokenrolu. Román je inspirován ortodoxním mýtem, skutečné události se v něm prolínají se smyšlenými – např. prezident Kennedy není zastřelen a Lou Reed je žena. Kniha je plná aluzí na řeckou mytologii, klasickou literaturu a popkulturu a objevují se v ní postavy inspirované známými osobnostmi. Ormus Kama nese rysy Johna Lennona, Elvise Presleyho, ale také Freddieho Mercuryho. Amos Voight a jeho studio „Jatka“ se velmi podobají Andyemu Warholovi a jeho „Fabrice“ (Factory). Patrně málokterý čtenář zaznamená odkazy na dílo světově proslulých fotografů. Vyprávění začíná symbolicky na sv. Valentýna roku 1989, tedy v den, kdy byla na Rushdieho uvalena fatwa.⁸¹ V románu se čtenář setká i s postavami z předchozích knih, např. s Williamem Methwoldem z *Dětí pulnocí* a s Aurorou Zogoibyovou z *Maurova posledního vzdechu*.

Román *Zběsilost* se odehrává především v New Yorku na počátku nového milénia a je autorovým pokusem o reflexi moderního světa řízeného sofistikovanými technologiemi. Hlavní postavou je bývalý univerzitní profesor indického původu Malik Solanka, který přijíždí do New Yorku hledat ztracený klid, ale místo toho se setkává s zběsilostí v mnoha podobách. I v tomto románu se vyskytuje řada intertextuálních odkazů, včetně aluzí na *Othella* a *Hvězdné války*. Kniha je „americkým“ románem a představuje odklon od Rushdieho děl věnovaných Indickému subkontinentu.

Posledním románem je *Klaun Šalimar*, který se odehrává střídavě v Kalifornii, Kašmíru a válečné Francii a Anglii. *Klaun Šalimar* je příběhem o odplatě, o povrchnosti a průměrnosti kalifornského života a o Americe po 11. září. Zároveň odhaluje nečekané paralely mezi druhou světovou válkou a kašmírským konfliktem. Kromě odkazů na americké realie se v textu objevují především zmínky o místech a osobnostech svázaných s kašmírskou historií (např. aluze na Šalimarskou zahradu nebo mughalského císaře Akbara). Max Ophuls, hrdina protinacistického odboje a bývalý velvyslanec USA v Indii, je také prvním „západním“ hrdinou v Rushdieho tvorbě.

⁷⁹ Coetzee, J. M., „Palimpsest Regained“, *The New York Review of Books*, 21. 3. 1996. Převzato z <http://www.nybooks.com/articles/archives/1996/mar/21/palimpsest-regained/?page=1>.

⁸⁰ Goonetilleke, D. C. R. A, str. 135.

⁸¹ Většina údajů byla převzata z poznámek překladatele k vydání románu z roku 2001.

3.2.2. Překlad a ideologie

André Lefevere a Susan Bassnettová patří k teoretikům manipulační školy, kteří upozorňují na roli ideologie v překladu. Onu ideologii bychom neměli chápat v úzkém slova smyslu, ale spíš jako převládající kulturní politiku, včetně estetiky a hodnot, ve společnosti. Jíž je překlad určen. Podle Lefevere a Bassnettové nevznikají překlady ve vzduchoprázdnu: „Překladaatelé pracují v rámci dané kultury v daném čase. Způsob, jakým chápou sami sebe a svou kulturu, je jedním z faktorů, které mohou ovlivnit způsob, jakým překládají.“⁸² Za klíčovou pak Lefevere považuje roli „mecenáše“ (angl. patron), tedy osoby nebo instituce, která si překlad objedná. „Mecenáši mohou podpořit vydání překladů, které považují za přijatelné, a stejně účinně mohou zabránit vydání překladů, které za přijatelné nepovažují.“⁸³ říká. Při komplexním hodnocení překladu bychom se tedy neměli zabývat pouze ekvivalencí, ale také například tím, jak probíhá výběr textu k překladu, jakou roli v něm hraje mecenáš a jakou překladaatel, jaké místo bude mít překlad v cílové kultuře.⁸⁴ Lefevere hovoří o „cirkulaci kulturního kapitálu“, tedy textů, které jsou považovány za kulturní kapitál buď konkrétního národa, nebo – v dnešní globalizované době – přímo celého světa, který se šíří mimo jiné překladem. Takový kulturní kapitál v sobě zahrnuje díla, jejichž znalost je vstupenkou do intelektuálního světa.⁸⁵ V postkoloniálním kontextu potom tvrdí, že „západní kultury ‚překládaly‘ (a ‚překládají‘) nezápadní kultury do západních kategorií, aby jim porozuměly a dokázaly se s nimi smířit“.⁸⁶

Zde je třeba, abychom si uvědomili rozdíl mezi dopadem rozhodnutí, co a kdy překládat či vydávat, v zemích jako USA nebo stále i Británie, které skutečně mají vliv na vznik „světového kánonu“, a v zemích bez většího mezinárodního vlivu, jako je Česká republika. Ve velkých kulturách sice překlad nehraje tak důležitou roli jako v malých, tím spíš je ale překlad knihy do angličtiny potvrzením její hodnoty. Výběr textu k překladu navíc ovlivňuje nakladatelská politika, která je zase sama ovlivňována řadou faktorů, mimo jiné módními trendy a literární politikou kultury, z níž texty přebírá – a v našem případě jde především o kulturu angloamerickou. Nezapomínejme totiž, že k tomu, abychom mohli uvažovat o překladu, musí existovat originál. Aby si český nakladatel nebo překladaatel všiml

⁸² Bassnett, Susan; Lefevere, André, *Translation, history and culture*, str. 14.

⁸³ Tamtéž, str. 19.

⁸⁴ Bassnett, Susan; Lefevere, André, *Constructing cultures: essays on literary translation*, str. 123.

⁸⁵ Tamtéž, str. 41-42.

⁸⁶ Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 77.

knihy, kterou by chtěl vydat nebo přeložit, musí taková kniha nejprve vyjít. Samotný akt vydání by však většinou nestačil. Aby kniha upoutala pozornost jak doma, tak za hranicemi, musí se o ni začít psát. Nakladatelé sledují recenze v literárních rubrikách britských či amerických časopisů, sledují, kdo kde obdržel jakou cenu, knihy jim doporučují literární agenti. V českém kontextu je tedy výběr ovlivněn primárně naší orientací na angloamerický prostor (která je podmíněna historicky) a následně kulturní politikou, jež v tomto prostoru převládá.

V souvislosti se zhodnocením a zařazením díla Salmana Rushdieho jsme citovali některé kritiky, kteří v oblíbenosti jeho románů na Západě vidí odrodilost mateřské zemi, nadbíhání západní estetice a prezentování dříve kolonizovaného subjektu optikou, která je pro bývalého kolonizátora akceptovatelná. Nesporné je, že k jeho popularitě přispěly změny ve společenském klimatu, otevření multikulturního diskursu a narůstající zájem o poznání jiných kultur, vyvolaný mezi jiným také vysokým počtem přistěhovalců, kteří se natrvalo usadili v západních zemích.⁸⁷ James F. English ve své knize o významu a prestiži kulturních cen vysvětluje, jak se tyto společenské posuny promítají do politiky udílení i vytváření literárních ocenění. Podle něj si západní či nadnárodní kulturní instituce vybírají „umělce z bývalých kolonií, aby je zařadili do svého údajně globálního pantheonu“.⁸⁸ English cituje tajemníka Švédské akademie, který u příležitosti udělení Nobelovy ceny Wole Soyinkovi představil tohoto autora nikoli jako nigerijského, ale jako kosmopolitního spisovatele, který nigerijské mýty a tradice spojuje s evropskými literárními tradicemi. English přitom netvrdí, že by se za touto politikou nutně skrývaly neoimperialistické tendence, pouze dochází k závěru, že tímto způsobem vzniká nová kategorie literatury, kterou je možné ocenit jen v mezinárodním měřítku. Představitelé této „světové“ či „globální“ literatury se přitom nemusejí těšit stejně prestiží na domácím poli. Globálně oceňovaná díla se nemusejí shodovat s díly, která jsou oceňována na národní úrovni. Dlouhodobě je ale pro národní kulturu neudržitelné, aby vzdorovala hodnotovým soudům prestižních institucí a prosazovala

⁸⁷ Oblíbenost témat a příběhů ze „řetěho“ světa se promítá také do tvorby spisovatelů, kteří sami z žádné bývalé kolonie nepocházejí. Velkému úspěchu se těší například Louis de Bernières, který hledá inspiraci mj. v historii Latinské Ameriky, Turecka a Řecka a kterého s postkoloniálními autory spojuje i využívání prvku magického realismu. Na české literární scéně se tento trend projevuje v námětech spisovatelů mladé generace (Hložová, Ryšavý). Připomeňme také literární „skandál“ z roku 2009, kdy cenu Knižního klubu pro mladé autory získala kniha *Bílý kůň, žlutý drak* údajně napsaná českou Vietnamkou. Přestože po literární stránce lze tomuto dílu mnohé vyčítat, kritici je přivítali s povděkem jako první literární utvar vzešlý z české vietnamské komunity. Posléze ovšem vyšlo najevo, že skutečným autorem byl český novinář Jan Cempírek.

⁸⁸ English, James F., *The Economy of Prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, str. 297.

radikálně odlišná kritéria.⁸⁹ „Globální“ autoři, kteří získají významná ocenění, tedy zpětně ovlivňují i situaci na domácím trhu. Navíc sami (Rushdieho nevyjímaje) potom zasedají v poradních orgánech, které vhodné kandidáty na ocenění navrhuji.⁹⁰ English upozorňuje také na kumulaci cen v ruku nevelkého počtu autorů a u Rushdieho udává, že je – podle údajů Britské rady – držitelem celkem 21 prestižních cen a řady dalších méně významných ocenění, čestných doktorátů atd.⁹¹ Je nasnadě, že globální zviditelnění spisovatelů, jako je Rushdie, má a musí mít vliv i na českou nakladatelskou politiku.

Jak jsme předeslali, v České republice vyšel první Rushdieho román v roce 1990, tedy velmi brzo poté, co v zemi proběhla změna režimu. Od socialistického k demokratickému. Od kolektivního k individualistickému. V tomto kontextu je příznačné, že Pavel Dominik v doslovu ke svému překladu *Hanby* zdůrazňuje těžký úděl jedince v dějinách:

„Jedinec v historii, tak jak je pojímána v románech Salmana Rushdieho, je ztročován svým prostředím. Musí s ním neustále svádět boj. Šance přežít v takových podmínkách se cítí jsou zoufale malé. Právě proto se Salman Rushdie ve všech svých románech snaží obhajovat svobodu a důstojnost člověka.“⁹²

Překladatel tak implicitně poukazuje na paralely mezi Rushdieho románem a otázkami diskutovanými v polistopadové době ve spojitosti s komunistickou minulostí: Bylo možné přežít tato léta se ctí? Bylo možné uchovat si důstojnost? Do jaké míry mohl být člověk v bývalém režimu svobodný? Zajímavá je také Dominikova charakterizace Rushdieho jako „vzdělance žijícího v civilizovaném státě“. „Civilizovaným státem“ je pochopitelně míněna Velká Británie, není však úplně jasné, vůči kterému „necivilizovanému“ státu se vymezuje. Je pravděpodobně (také s ohledem na rok 1990), že vůči jakékoli totalitě obecně. V jiném kontextu by však podobná poznámka mohla být chápána jako vyvyšování západní kultury bývalého kolonizátora nad zaostalou (necivilizovanou) kulturu, dejme tomu, Indie nebo Pákistánu. Možným terčem mohl být však také Írán, protože román vyšel nedlouho po Čhomejního odsouzení Rushdieho k trestu smrti. Jisté je, že překladatel v doslovu poskytl čtenářům návod, jak Rushdieho román a potažmo všechny jeho romány interpretovat, čímž se podílel na vytvoření Rushdieho obrazu v očích českého čtenáře. V posledním odstavci

⁸⁹ Tamtéž, str. 302-305.

⁹⁰ Tamtéž, str. 315.

⁹¹ Tamtéž, str. 345.

⁹² Dominik, Pavel, „Historie a současnost v románech Salmana Rushdieho“ v Rushdie, Salman, *Hanba*, str. 340.

⁹³ Tamtéž, str. 341.

potom Pavel Dominik shrnuje v té době aktuální „mezinárodní skandál“, který vyvolal román *Satanské verše*, a dochází k závěru, že kniha „nastolila otázku svobody slova a myšlení v demokratické společnosti a jejich složitého postavení v současném světě“.⁹⁴ Z. doslovu je patrná překladatelova snaha představit Rushdieho za pomoci dobové rétoriky jako intelektuála, jehož romány se týkají stejných problémů, jaké hýbaly tehdejší českou společností. Na jiném místě překladatel komentuje situaci v Pákistánu a vyslovuje naději, že „Pákistán, který se měl (...) stát baštou islámu, se již nikdy neocitne na pokraji totální amorálnosti, která bývá předzvěstí ‚zákona nicoty‘, rozrušené reality, chaosu, v němž přístě mohou zaniknout i hlasy spisovatelů, povstávajících na obranu pravdy“.⁹⁵ Také toto prohlášení koresponduje s českým polistopadovým étosem a národními tradicemi, v jejichž rámci byli spisovatelé vyzdvihováni jako svědomí národa. Zároveň je naznačeno spojení islámu s „chaosem“, či dokonce „amorálností“ a stvrzena univerzální platnost hodnot jako je demokracie a svoboda projevu (tak jak je chápána v západní tradici). Překladatel v doslovu – vědomě či nevědomě – podpořil takové vidění světa, jaké odpovídalo diskursu dané doby. Lawrence Venuti hovoří o překladu jako o aktivitě, která je svázána s „intertextuální a ideologickou konfigurací, již si překladatel nemusí být plně vědom“, zdůrazňuje, že „překlad (...) disponuje ohromnou mocí při vytváření národních identit a může proto hrát důležitou geopolitickou roli“ a překladatele označuje za „agenta kulturní praxe“.⁹⁶ Doslov Pavla Dominíka je příkladem takové tvorby kulturní identity vně samotného překladu.

Připouštíme-li však, že vnější okolnosti, jako je samotný výběr textu k překladu nebo prezentace díla či autora, mají ideologický náboj (znovu připomeňme, že ideologii zde chápeme v širokém smyslu slova, nikoli pouze jako politologický termín) – zejména pak u autora, jako je Rushdie, na jehož osobnost, ale i dílo si mnozí utvořili názor podle jeho mediálního obrazu, aniž kdy četli jakoukoli z jeho knih –, nemysleme si, že by se ideologie nutně musela odrážet v samotném textu překladu, alespoň ne ve větší míře, než v jaké překladatelovu volbu ovlivňují jiné faktory jako např. jeho věk, zkušenosti a idiolekt. Nedomníváme se, že by v české současné překladatelské praxi existovala tendence záměrně vynechávat v překladu pasáže, které by neodpovídaly převládající estetice nebo vypovídaly o jazykových či kulturních rozdílech, jak o tom mluví Venuti, který pro příklad uvádí překlad *Ecova* románu *Jméno růže*, z jehož anglické verze (*The Name of the Rose*) zmizely některé

⁹⁴ Tamtéž, str. 342.

⁹⁵ Tamtéž, str. 342.

⁹⁶ Venuti, Lawrence, *Rethinking Translation*, str. 11.

pasáže dokládající kulturní odlišnost a dále bylo vypuštěno více než dvanáct stran z originálu, včetně latinských pasáží.⁹⁷ Rozhodně pak můžeme prohlásit, že k podobným vypuštěním u Dominikových překladů nedošlo.

3.2.3. *Vícejazyčnost v kontextu české literatury*

Vícejazyčnost má v české literatuře dlouholetou tradici. Jak upozorňuje Petr Mareš, „[v] novodobé literatuře se užití několika jazyků v textu zřetelně pocítuje jako postup příznakový“. Literatura a jazyk jsou totiž důležitými prostředky národního sebeuvědomění a pevnou součástí národní kultury.⁹⁸

Historicky se český národ musel vymezovat především vůči národu německému. V literatuře z doby národního obrození se projevuje snaha dokázat, že čeština je stejně bohatým – ne-li bohatším – jazykem jako němčina. Přesto nebylo možné, aby tehdy vzniklé texty ignorovaly skutečnost, že úřednímu styku dominovala němčina, že na českém území žilo mnoho Němců a mnoho obyvatel bylo bilingvních. Použití němčiny sloužilo obrozeneckým autorům k vyjádření reálné situace, kdy lidé běžně střídali jazykové kódy, zároveň se ovšem pokoušeli využít jazykové deformace ke komickým účelům a – možná především – k vyzdvižení estetické hodnoty a libozvučnosti češtiny nad údajně těžkopádnou němčinou (např. Tylova *Fidlovačka*) nebo ke kritice „němčení“ Čechů, kteří sice německy pořádně neumějí, ale o to víc ji využívají.⁹⁹ Po první světové válce se pak němčina objevovala v české literatuře zejména jako jazyk používaný zkostrnatělým rakousko-uherským režimem, jeho armádou a správou (daleko nejznámějším příkladem jsou Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*) a německy mluvící postavy jsou obvykle nesympatické či směšné.¹⁰⁰ Obdobím po druhé světové válce ani normalizací se Mareš nezubývá, můžeme ovšem konstatovat, že negativní postoj k němčině pokračoval. V poválečné literatuře, která reflektovala dobu protektorátu, to snad ani nemohlo být jinak. Němčina byla spojována s nacistickou ideologií, koncentračními tábory a útlakem českého národa (např. Drdova *Němá barikáda*). Také v době normalizace měly německy mluvící postavy v české literatuře, ve filmech a v televizi převážně záporný charakter – buď šlo o osoby s fašistickou minulostí, nebo alespoň o překupníky starožitností apod. (např. *Třicet případů majora Zemana*).

Jiným případem vícejazyčnosti v české literatuře je literatura exilová (např.

⁹⁷ Venutí, Lawrence, *The Scandals of Translation: towards an ethics of difference*, str.154.

⁹⁸ Mareš, Petr, str. 14.

⁹⁹ Tamtéž, str. 61-73.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 120-121.

Škvorecký, Třešňák, Jan Novák). Spisovatelé emigranti využívají vícejazyčnosti k zasazení příběhu a k vyjádření exilové zkušenosti člověka, který je konfrontován s jazyky a kulturou, s nimiž není plně obeznámén. Jejich knihy vypovídají o exulantském pocitu odlišnosti, o protústání a kontaminaci mateřského jazyka slovy, idiomy a gramatickými konstrukcemi jazykem exilové země. Výsledným obrazem může být důraz na multikulturnost prostředí, ale zároveň také obava z vykořeněnosti, z osamocení (Třešňákův *Klíč je pod rohožkou*), nebo podtržení „nepřeložitelnosti“ historické paměti a/nebo jazyková komika a karikování exilového spolčenství (Škvoreckého *Inženýr lidských duší* a *Ze života exilové společnosti*).¹⁰¹ Za použití Marešovy terminologie můžeme konstatovat, že bázovým jazykem zůstává čeština, kdežto nejčastějším věleněným jazykem již není němčina, ale angličtina. U některých autorů je přítom používána nejen pro změnu jazykového kódu (oscilaci) či pro jazykovou deformaci ve formě komolení, odchylek od normy, ale také pro tzv. interferenci, kdy je jazyk „deformován tím, že se do něho skrytě, podpovrchově promítají prostředky a struktury jiného jazyka“, někdy v míře, která čtenáři bez patřičné jazykové znalosti ztěžuje pochopení textu (Škvorecký).¹⁰²

Styčným bodem mezi vícejazyčností v české literatuře a vícejazyčností Rushdieho románů je – při všech odlišnostech – jazykové vymezování vůči dominantní moci (proti Rakousku-Uhersku nebo německé říši v českém případě, proti britskému impériu v případě Indie), snaha o vykreslení zkušenosti člověka v exilu a střetávání kultur. Zásadním rozdílem je však skutečnost, že bázovým jazykem české vícejazyčné literatury je čeština¹⁰³, kdežto u Rushdieho je to angličtina, tedy jazyk kolonizátora, jakkoliv upravený a „poindičtěný“. Tento rozdíl má své historické i pragmatické vysvětlení. Zatímco Indie je řazena mezi diglosické společnosti¹⁰⁴ a angličtiny využívá jako sjednocujícího komunikačního jazyka, na českém území sice panoval bilingvismus v dobách Rakouska-Uherska, s příchodem národního obrození ale začala být němčina pocitována jako nástroj starého mocnářství k potlačení národních snah o sebeurčení a posléze ji dále zdiskreditovaly dvě světové války. Následoval odsun Němců a faktické nastolení národní i jazykové homogenity. Pragmatický důvod jazykové volby spočívá v tom, že Rushdie se svými romány obrací především k západním čtenářům (což nevyklučuje, že je čten i Indy ovládanými angličtinu), kdežto čeští spisovatelé, včetně exilových (ovšem s výjimkou Kundery), oslovují českého čtenáře, proto musí psát

¹⁰¹ Tamtéž, str. 122-149.

¹⁰² Tamtéž, str. 39.

¹⁰³ Případy, kdy český spisovatel píše primárně jiným jazykem než češtinou, jsou spíše výjimečné (Kundera, Novák).

¹⁰⁴ Více o rozdělení zemí do skupin podle počtu používaných jazyků v Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, 1989, str. 39-40.

jazykem, kterému bude rozumět. Závěrem dodejme, že – jak vyplývá z výše uvedeného přehledu –, český čtenář je zvyklý na vícejazyčnou literaturu, byť pro něj nejsou její včleněné jazyky tak exotické jako urdu nebo hindština.

3.2.4. Překlad do „třetí“ kultury

Při překladu postkoloniální literatury dochází ke zvláštní situaci. Připomeňme si, že Salman Rushdie mluví o svém psaní jako o překladu a G. J. V. Prasad říká, že postkoloniální texty se čtou jako překlad. Na příbuznost tvůrčích postupů postkoloniálních autorů a překladatelů upozorňuje i Maria Tymoczková. Při psaní postkoloniální literatury zaměřené na západní publikum stojí totiž spisovatelé před podobnými problémy jako překladatelé: čtenářům z jiné kultury musejí zprostředkovat aspekty kultury domácí. Aluze na kulturní a náboženské tradice, mýty a historii, které by v cílové kultuře zůstaly nepochopeny, jsou proto (stejně jako u překladu) vysvětlovány, přestože v původní literatuře by normálně byly přítomny pouze implicitně. Tím fakticky dochází k vysunutí kulturního pozadí do popředí („frontloading“). Při převádění metafor a přísloví se pak spisovatel i překladatel rozhodují, nakolik se přiblížit nebo naopak odchýlit od normy cílového jazyka. V případech, kdy pro určitou věc či jev, neexistuje v cílovém jazyce odpovídající výraz, autor i překladatel volí mezi vynecháním, přibližnou ekvivalencí, dovysvětlením nebo použitím cizího termínu.¹⁶⁵

Pokud je tedy postkoloniální text v jistém smyslu překladem, byť se jedná o překlad kultur, potom můžeme označit překlad postkoloniální literatury s určitou nadsázkou za „překlad překladu“. Taková situace nemusí být pro překladatele nevýhodná. Výhodnost takové situace ovšem závisí na poměru vzdálenosti mezi zdrojovou kulturou (v našem případě indickou) a cílovou kulturou originálu (v našem případě angloamerickou) a mezi zdrojovou kulturou a cílovou kulturou překladu (v našem případě českou). Pokud je tato vzdálenost víceméně shodná, překladatel má v jistých aspektech usnadněné rozhodování. Problém nastává v případě, kdy má být postkoloniální text přeložen „zpět“ do zdrojové kultury.

Harish Trivedi v recenzi *Děti půlnoci* pro indický tisk podrobuje ostré kritice nejen Rushdieho román, který považuje knihu, již je „snadné odložit“, ale také její překlad do hindštiny. Kromě toho, že indický překladatel, povoláním novinář, podle Trivediho nestačil na daný úkol a výsledný text lze označit za „překladatelštinu“, se při překladu do hindštiny vyskytly specifické problémy, které potvrdily, že Rushdieho román je primárně zacílen na

¹⁶⁵ Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 24-30.

západního čtenáře. Trivedi se domnívá, že Rushdie může být sice „v zemi slepých k moderní historii a existenci Indie jednookým králem“, ale překlad *Děti půlnoci* do mateřské kultury dokázal jeho narativ dekonstruovat a vyjavit jeho skutečnou podstatu. Podle něj je styl a tón Rushdieho románu pro indického čtenáře nudný, ba dokonce urážlivý. V knize je „málo líkce a příliš mnoho tzv. historie“, převzaté z *Historie Indie* od Stanleyho Wolperta. Jako příklad udává samotný začátek románu, kdy Salím Sinái po uvedení data svého narození dodává, že tchož dne získala Indie nezávislost, což je informace pro každého Inda nadbytečná („frontloading“, o kterém mluví Tymoczková). Trivedi dále upozorňuje, že problémy u překladu do hindštiny působí i západními kritiky vyzdvihovaná vícejazyčnost, protože Rushdie často slova uvedená v indických jazycích vysvětluje v angličtině a to tak, že vedle sebe staví v juxtapozici synonyma v různých jazycích. Jindy zase ozvláštňuje angličtinu výrazy přeloženými kalkem z urdu nebo z hindštiny, při zpětném přeložení se tedy stírá jejich originalita.¹⁰⁶ Postupné „odhalování“ historických událostí a prvky vícejazyčnosti jsou přitom součástí autorova narativního postupu a autorského stylu.

To, co činí překlad do hindštiny obtížným, může práci překladatele do češtiny naopak usnadnit. Například objasnění historické či kulturní narážky vnitřní vysvětlivkou patří k běžným překladatelským prostředkům. V případě Rushdieho románu může být překladatel při převádění indických aluzí v zásadě veden autorem, který takové vsuvky používá na místech, na nichž to považuje za důležité. Překladatel se tedy nemusí rozhodovat, zda vysvětlovat, nebo ne, řídí se podle autora originálu. Takových „převzatých“ vnitřních vysvětlivek je v Rushdieho knihách opravdu mnoho. Příklady budeme uvádět nejprve v původním znění a potom v překladu, za text připojíme závorku se zkráceným názvem románu a stranou, z níž citujeme.

“I was born (...) on August 15th, 1947. (...) No, it's important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. (...) Oh, spell it out, spell it out: at the precise instant of India's arrival at independence (...)” [*Children*, 3]

„[N]arodil jsem se 15. srpna 1947 (...) Ne, musím být mnohem ... Ve skutečnosti s úderem půlnoci. (...) Ale no tak, prosím tě, ven s tím, jen to vyklop: přesně v okamžiku, kdy Indie získala nezávislost (...)” [*Děti*, 11]

Anglický čtenář získává tutéž informaci jako český, informaci, která je pro román klíčová.

¹⁰⁶ Převzato z recenze “Rushdie the Fantoosh” pro indický tisk, poskytnuté Harishem Trivedim autorem diplomové práce, datum a místo zveřejnění není známo.

Přesto lze namítnout, že v anglickém čtenáři vyvolá tato pasáž jiné konotace, protože jeho vztah k Indii, bývalé kolonii, není historicky neutrální. Navíc si patrně spíše než český čtenář všimne Rushdieho narážky na slavný Néhrúův projev („the stroke of midnight“).

“*Talaaq! Talaaq! Talaaq!*”

The English lacks the thunderclap sound of the Urdu, and anyway you know what it means. I divorce thee. I divorce thee. I divorce thee.“ [*Children*, 78-79]

„*Talák! Talák! Talák!*”

Angličtina postrádá rachotivý zvuk urdštiny, a vy tak jako tak víte, co to znamená. Rozvádím se s tebou. Rozvádím se s tebou. Rozvádím se s tebou.“ [*Děti*, 91]

Vyznění originálu se shoduje s vyzněním překladu, případné rozdíly ve čtenářově pochopení závisí na jeho znalosti muslimských zvyklostí.

“[N]ews of the Amritsar Massacre (...) destroyed the Anglophilia of almost every Indian (the Nobel laureate, Rabindranath Tagore, returned his knighthood to the King) (...)“ [*The Moor*, 22]

„[Z]právy o masakru v Amritsaru (...) zničily náklonnost k čemukoli anglickému u téměř každého Inda (nositel Nobelovy ceny Rabíndranáth Thákur vrátil anglickému králi rytířský titul) (...)“ [*Maur*, 30]

Kromě historického výkladu obsahuje originál i překlad identifikaci Thákura jako nositele Nobelovy ceny – opět informace, které si je dobře vědom každý Ind, ne tak anglický nebo český čtenář. Zrovna tak lze nalézt příklady, kdy by překladatel mohl vnitřní vysvětlivku použít a indickou realii učinit explicitnější, ale neudělá to, zřejmě i proto, že se řídí podle autora originálu:

“[I.]ook at Birla, and Tata, and all the powerful: they make things.“ [*Children*. 354]

„[P]odívej se na Birlu a Tatu a na všechny mocné: vytvářejí věci.“ [*Děti*, 381]

“[T]he Doctor’s ashes were sprinkled on the waters of Holy Ganga at Manikarnika-ghat (...)“ [*Children*. 247]

„[D]oktorův popel byl (...) rozptýlen do vod posvátné Gangy u Manikarničína ghátu (...)“ [*Děti*, 267].

V prvním případě čtenáři bez patřičných znalostí uniká, že „Birla“ a „Tata“ patří k nejmocnějším rodinným klanům indického průmyslu, působícím např. ve výrobě automobilů. Tato informace však není nutná pro pochopení základního sdělení. V druhém případě opět záleží na obeznamenosti čtenáře s indickými realitami. Zatímco hinduistický zvyk spalovat mrtvé a popel házet do vody je dostatečně známý, ne každý bude vědět, že „Manikarničin ghát“ je hlavní a nejsvětější kremační ghát Váránasí, opředený dávnými legendami. Vysvětlovat význam tohoto ghátu v textu by ovšem nebylo žádoucí a několika slovy by to ani nešlo. Faktem však zůstává, že pro čtenáře bez bližší znalosti věci, bude „Manikarničin ghát“ jen dalším exoticky znějícím jménem.

Kromě narážek na historii, tradice, náboženství, známé osobnosti apod. se v Rushdieho textech hojně objevují projevy oné vychvalované i zatracované vícejazyčnosti, které nutně zanikají při „zpětném“ překladu do hindštiny. Na následujících příkladech se pokusíme ukázat, jaké postupy při překladu vícejazyčnosti volí Pavel Dominik. Jak jsme se již zmiňovali, Rushdie nejčastěji vložené slovo nebo sousloví z indického jazyka překládá s ohledem na čtenáře do angličtiny. V takových případech překladatel transkribuje z indického jazyka a překládá anglickou vysvětlivku:

“‘Have mercy. O gracious lady, O Rani of Khansi!’ *Khansi-ki-Rani*, they named her: queen of coughs (...) [*Shame*, 61]

...Smíľujte se, ó vzácná paní, ó Rání z Khánsí! *Khánsí kí rani* jí pojmenovali: Královna kašle (...) [*Hamba*, 69]

“‘[I.]like a *filmí gana*, a godamn cheap Bollywood song?’ [*Ground*, 248]

„[J.]jako *filmí gána*, pitomě kýchovitá písnička z Bollywoodu?“ [*Země*, 197]

“as band pather or clown stories“ [*Clown*, 61]

„jako bhánd pather neboli klaunské příběhy“ [*Klaun*, 66]

“Her most repeated saying was, in Kashmiri, *Un poshi teli, yeli vun poshi*, which meant, ‘Forests come first, food comes second.’“ [*Clown*, 64]

„Její nejčastěji vyslovovaným úslovím bylo kašmírské *Un poší teli, jeli vun poší*, což znamenalo: ‚Nejprve lesy, potom jídlo.‘“ [*Klaun*, 68].

Někdy ovšem Rushdie použije slovo, které sice pochází z některého z indických jazyků, ale v angličtině je srozumitelné (díky tradici koloniální literatury či množství indických přistěhovalců). V takových případech P. Dominik buď 1) cizí slovo převezme a dovysvětlí („thug“):

“silken rumal of a Thug” [*Shame*, 82],

„úžasný hedvábný *rūmāl* nějakého thuga ze sekty škrtičů“¹⁰⁷ [*Hanba*, 95]

nebo 2) cizí slovo vypustí a opíše je v češtině („zenana“):

“imprisoned in the zenana wing” [*Shame*, 13]

„uvězněně v odděleném ženském křídle“ [*Hanba*, 11],

nebo výjimečně 3) cizí slovo vypustí bez vysvětlení, přičemž poslední řešení volí pouze tehdy, kdy by si vysvětlení daného slova vyžádalo neúměrně mnoho prostoru a kdy význam tohoto slova není klíčový pro vlastní sdělení (halal,¹⁰⁸ charpoy¹⁰⁹):

“workers in a halal slaughterhouse” [*Shame*, 171]

„dělníky z jatek“ [*Hanba*, 201]

“a large low charpoy bed whose puttees he had renewed, for hygiene, and for strength” [*The Moor*, 49]

„s velkým nízkým lůžkem, jehož popruhy kvůli hygieně i pevnosti vyměnil“ [*Maur*, 56].

Zatímco první dvě řešení poskytují českému čtenáři stejnou informaci jako originál čtenáři anglického originálu, u třetího řešení dochází k ochuzení kulturního přenosu, které ovšem provází každý mezikulturní překlad. Je ale třeba ještě jednou zdůraznit, že k takovému řešení sahá Pavel Dominik jen v krajním případě, tak aby nenarušil celkové vyznění románu.

Kromě cizích výrazů a spojení Rushdie používá varianty indické angličtiny a do textu

¹⁰⁷ thug – (někdy psáno s velkým počátečním písmenem) jeden z někdejší skupiny profesionálních lupičů a vrahů v Indii, kteří své oběti škrtili. Převzato z <http://dictionary.reference.com/browse/thug>.

¹⁰⁸ halal – zvíře zabité nebo zvířecí maso připravené způsobem předepsaným islámským právem. Převzato z <http://dictionary.reference.com/browse/halal>.

¹⁰⁹ charpoy – lehka postel používaná v Indii. Převzato z <http://dictionary.reference.com/browse/charpoy>.

vnáší stopy gramatických konstrukcí indických jazyků. V těchto případech nemá překladatel k dispozici vhodný český ekvivalent. Nářeční prvky by vyvolávaly nežádoucí konotace na ten který region a jazykové deformace by vyvolaly komický efekt, aniž by postihly funkci, jakou má indická angličtina v originále (mj. třídní a místní zařazení postavy). V jazykovém rozvrstvení textu proto nevyhnutelně dochází k nivelizaci výrazu, viz příklady:

"I scrubbofy and tubbofy..." [*The Moor*, 115]

„neustále se koupu, kartáčem drhnu..." [*Maur*, 120]

"Oho-ho. girl, what a shock you gave, one day you killofy my heart." [*The Moor*, 8]

„Ohohó, maličká, tys mě ale vyděsila, jednou mě z tebe treffí šlak!" [*Maur*, 16]

"[C]annot speak, and 12 kiddies to support." [*The Moor*, 114].

„[J]sem dočista němá a musím živit 12 hladových krků." [*Maur*, 119]

Jiná situace nastává tam, kde je komika zamýšleným cílem již v originále. V první ukázce zkomolená výslovnost francouzského a německého oslovení poukazuje na skutečnost, že mluvčí používá cizí slova – patrně ze snobských důvodů –, přestože je neumí správně vyslovit. Takové užití je běžné i v původní české literatuře, a protože se jedná o slova, která jsou českému čtenáři srozumitelná, překladateli stačilo k optimálnímu řešení přizpůsobit deformaci českému jazyku a výslovnosti:

"madder-moyselle", "frawline" [*The Moor*, 23]

„mandomuazel“, „froclajn“ [*Maur*, 31].

Také v případě, kdy Rushdie použil ve slovní hříčce koncovku -ski k evokaci ruského jazyka, překladatel zvolil tvůrčí řešení a dospěl ke stejnému výsledku jako v originále za pomoci rusky znějícího adjektiva a z ruštiny převzatého substantiva „babuška“:

"who wouldn't say booski to a mouseski" [*The Moor*, 28]

„který jsi ustrašenýj jako babuška“ [*Maur*, 36].

3.2.5. Rozbor ukázky z *Dětí půlnoci* z hlediska kulturního přenosu

V předchozích podkapitolách jsme se zabývali kulturní odlišností a aspektem vícejazyčnosti. Upozornili jsme také na některé rysy, které jsou společné jak postkoloniální literatuře, tak překladatelské praxi. V této podkapitole se na ukázkou z *Děti půlnoci* pokusíme nejprve demonstrovat, jakým způsobem Rushdie do svých textů vkomponovává kulturní rozdíly a jak se v jeho tvorbě projevuje vícejazyčnost. Při posuzování budeme vycházet z analýzy G. J. V. Prasada, který je díky své znalosti kulturního pozadí a zejména jazyka urdu schopen zaregistrovat a vysvětlit některé prvky, které bychom jinak mohli přehlédnout nebo o jejichž původu a významu bychom se mohli pouze dohadovat. Následně podrobíme rozboru překlad stejné ukázky a budeme se snažit potvrdit dvě teze, které vyplynuly z podkapitoly 3.2.4. *Překlad do „třetí“ kultury*, tedy 1) že společné rysy postkoloniálního kulturního transferu a překladu mohou překladatelovu práci usnadnit a 2) že některé aspekty mezikulturního přenosu přesto zůstávají nepřeložitelné.

Originál:

Padma's story (given in her own words, and read back to her for eye-rolling, hugh-wailing, mammary-thumping confirmation): 'It was my own foolish pride and vanity, Saleem baba, from which cause I did run from you, although the job here is good, and you so much needing a looker-after! But in a short time only I was dying to return.

'So then I thought, how to go back to this man who will not love me and only does some foolish writery? (Forgive, Saleem baba, but I must tell it truly. And love, to us women, is the greatest thing of all.)

'So I have been to a holy man, who taught me what I must do. Then with my few pice I have taken a bus into the country to dig for herbs, with which your manhood could be awakened from its sleep...imagine, mister, I have spoken magic with these words: "Herb thou hast been uprooted by Bulls!" Then I have ground herbs in water and milk and said, "Thou potent and lusty herb! Plant which Varuna had dug up for him by Gandharva! Give my Mr Saleem thy power. Give heat like that of Fire of Indra. Like the male antelope, O herb, thou hast all the force that Is, thou hast powers of Indra, and the lusty force of beasts."

'With this preparation I returned to find you alone as always and as always with your nose in paper. But jealousy, I swear, I have put behind me; it sits on the face and makes it old. O God forgive me, quietly I put the preparation in your food!...And then, hai-hai, may Heaven forgive me, but I am a simple woman, if holy men tell me, how should I argue?...But now at least you are better, thanks be to God, and maybe you will not be angry.' [*Children*, 267-268]

Rozbor originálu:

Prasad z ukázky vyvozuje, že vypravěč dává hned na začátku najevo Padminu nevzdělanost, a její charakter včetně kulturní „jinakosti“ vyjadřuje poznámkou v závorce. Dalším signálem cizí kultury je oslovení Salíma („Saleem baba“). Mluvěti jsou sociálně odlišeni podle úrovně znalosti angličtiny.¹¹⁰ Padmina angličtina je nedokonalá a projevují se v ní rysy mateřského jazyka. Tohoto efektu Rushdie dosahuje pomocí práce s gramatickými i lexikálními odchylkami. Už oslovení „Saleem baba“ vypovídá o Padmině podřízeném postavení, protože takto oslovují služky syny z vyšších vrstev společnosti, zároveň ovšem může naznačovat věkový a genderový rozdíl, čímž Padmu staví do mateřské role a Salima do role chlapce. Konečně „baba“ může znamenat i láskyplné oslovení, jedná se tedy o sémanticky variabilní termín, který Rushdie záměrně nechává nepřeložený, protože pro vyjádření všech jeho významů angličtina nemá patřičný ekvivalent. Fráze „from which cause I did run from you“ je doslovným překladem z urdu/hindštiny, stejně jako „you are so much needing a looker-after“, kde „Rushdie přetahuje z urdu „so much“, „looker-after“ i konstrukci „to be + sloveso + ing“.¹¹¹ Rushdie tak vytváří charakterizaci postavy na základě jazykových prostředků. Ve skutečnosti by někdo s natolik chabou znalostí angličtiny jako Padma nemluvil pouze anglicky, ale střídal by jazykové kódy. Proto je Rushdieho text v podstatě pečlivě promyšleným překladem. Archaismy „thou“ a „hast“ dávají tušit starší jazyk - možná sanskrit. Typicky indické je užití titulu Mr s křestním jménem („Mr Saleem“). Pro svatého muže Rushdie volí anglický termín „holy men“, ačkoliv mohl sáhnout po indickém výrazu „sadhus“. Prasad se domnívá, že je to součástí Rushdieho strategie o co nejvyšší míru mezikulturního překladu. Naopak Padma nevysvětluje mýtické odkazy (a překládat se nedají), protože předpokládá, že Salim, byť muslim, bude rozumět. V textu zůstává také onomatopoické zvolání „hai-hai“, které je natolik kulturně podmíněné, že jej nelze přeložit.¹¹²

¹¹⁰Podle Ravindera Gargesh je ze sociologického hlediska možné rozdělit Indý mluvící anglicky do tří základních skupin: první se skládá z relativně nízkého počtu mluvčích, kteří ovládají angličtinu téměř jako roditel mluví, do druhé spadá velký počet lidí ze státní správy, ze školství atd., kteří hovoří angličtinou na úrovni „vzdělanců“ a třetí skupinu tvoří množství mluvčích, jejichž znalost angličtiny zpravidla sestává pouze ze slovní zásoby z oblasti jejich profese a jejichž vyjadřovací schopnosti v angličtině jsou tudíž značně omezené. (Schneider, Edgar; Kortmann, Bernd; Mesthrie. Rajend (ed.). *A Handbook of Varieties of English*, str. 993.)

¹¹¹Tymoczková v souvislosti s Rushdiem připomíná, že jeho „neobvykle bohaté lexikální prostředky (...) nelze přičítat pouze jeho duchaplnosti a literárnímu citu, ale také kulturnímu podhoubí“, takže vlastní autorská kreativita je těžko měřitelná, zvláště pokud kritik nedisponuje znalostí obou kultur/jazyků. (Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 26-27 a 35).

¹¹²Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (ed.), str. 52-54.

Překlad:

Padmín příběh (který jsem podal jejími vlastními slovy a potom jí ho přečetl, aby ho s vykulenými očima, hlasitým kvílením a bitím v prsa potvrdila): „Byla to moje pošetilá pýcha a domýšlivost. Salím bába, proto jsem od vás utekla, i když na práci si nemůžu naříkat a vy tolik potřebujete, aby se o vás někdo staral! Ale za chvilku jsem neměla stání a chtěla jsem se vrátit.“

„No ale pak jsem si pomyslela: jak se můžu vrátit k tomu člověku, který mě odmítá mít rád a pořád jenom něco hloupě čmárá? (Odpusťte, Salím bába, ale musím vám to říct, jak to je. A lásku, pro nás ženy, je nejdůležitější ze všeho.)“

No a tak jsem zašla za jedním svatým mužem, který mi poradil, co mám udělat. Pak jsem za svých pár drobnějších odjela autobusem na venkov a nasbírala byliny, který dokážou probudit vaše mužství... představte si, pane, zařkala jsem je takhle: „Bylino, s kořínky vytrhli tě Býci!“ Potom jsem bylinky semlela ve vodě a mlíče a řekla: „Moená a zdravá bylino! Rostlino, kterou pro něj vykopal Varuna rukou Gandharvovou! Dej mýmu panu Salímovi sílu! Dej mu Zár ohně Indrova! Jako antilopí samec, ó bylino, máš všechnu sílu, která jest, máš moc Indrova a divokou sílu zvířat!“

Po těchhle přípravách jsem se vrátila a našla vás jako vzdycky samotného a jako vzdycky s nosem v papíru. Ale zárlivost mě namouduši přešla; usadí se totiž člověku ve tváři, a ta pak stárne. Ach Bože, odpusť mi, potajmu jsem vám ten prostředek dala do jídla!... A pak, běda běda, nebesa smilujte se, ale jsem jen hloupá ženská, když mi svatí muži řeknou, můj se s nima hádat?... Ale teď je vám alespoň líp, díky Bohu, a možná že se na mě nebudete zlobit.“ [Děti, 288-289]

Rozbor překladu:

Stejně jako v originále „vykulené oči“, „hlasité kvílení“ a „bití v prsa“ svědčí o Padmíně kulturní jinakosti. Také oslovení překladatel poněkud podle originálu, pouze s českou transkripcí („bába“). Je jisté, že český čtenář si s tímto výrazem nespojí všechny možné významy, ale totéž platí pro čtenáře anglického. Potíže nastávají tam, kde v originálním textu Rushdie „překládá“ kalkem z urdu. Pavel Dominik nenachází v češtině vhodné prostředky k vyjádření řečeno s Khushwantem Singhem – speciálního jazyka „Indish“. Srovnejme „from which cause did I run from you“ s nepříznakovým „proto jsem od vás utekla“, nebo „you so much needing a looker-after“ s „vy tolik potřebujete, aby se o vás někdo staral“. Za určitý pokus o řešení kompenzací lze považovat spojení „Byla to moje

pošetilá pýcha a domýšlivost“, které je doslovným překladem anglické konstrukce „It was my own foolish pride and vanity“. Zde je třeba vzít v úvahu, že angličtina je na rozdíl od češtiny jazyk vhodný k podobným experimentům – tak jako tak si ji lidé na celém světě upřisobují, takže existuje mnoho jejích variant, snadno tvoří nová slova a anglický čtenář je zvyklý na ad hoc neologismy i z běžné četby novin. Čeština je oproti tomu malý národní jazyk a pokus zachovat v plné míře příznakovost originálu porušením jejích norem (např. komolením slov) by se patrně minul účelem, protože místo žádoucí charakterizace postavy by měl převážně komický účinek. „Herb thou hast been uprooted by Bulls!“ překládá P. Dominik jako „Bylino, s kořínky vytrhli tě Býci!“. náznaku archaičnosti tedy dosahuje lexikálními prostředky – použitím „byliny“ místo „bylinky“ – i prostředky syntaktickými pomocí příznakového slovosledu a o pár vět dále používá také archaického tvaru slovesa být „jest“. Za anglické „mister“ překladatel dosazuje „pane“, za „Mr Saleem“ „pan Salim“. Zde se opět projevuje nemožnost úplného kulturního transferu, protože oslovení „pane“ neneso konotace indicko-anglického „mister“, překladatel však v tomto případě neměl jinou možnost. V souladu s originálem pak překladatel volí „svatí muži“ za „holy men“. Onomatopoeické „hai-hai“ ovšem převádí na české „běda, běda“, čímž zachovává smysl i zvukové opakování, ale ruší kulturní specifičnost výrazu.

I z rozboru krátkého úryvku je patrné, že mezikulturní transfer je limitován rozdílností jazykových systémů. Zatímco překladatel může převzít jednotlivá slova z urdu či hindštiny, která Rushdie zavádí do angličtiny („bábá“ – „baba“), a může stejně jako Rushdie zprostředkovat kulturní rozdíly pomocí přibližného překladu („svatí muži“ – „holy men“ – „sadhus“), pro vyjádření „Indish“ mu potřebné prostředky scházejí („pan“ – „mister“) a pouze se může v některých případech pokusit o náznak odlišnosti („Byla to moje pošetilá pýcha a domýšlivost“). Je-li tedy překladatelova práce v jistých aspektech ulhčena situací, kdy překládá již „přeložené“ (vnitřní vysvětlivky, použití cizích výrazů podle „návodu“ autora originálu), neznamená to, že by nemusel čelit potížím s kulturní nepřeložitelností, přičemž ne vždy může mezikulturní přenos naplnit stoprocentně. Dodejme, že na rozdíl od originálu, překlady Rushdieho románů vychází s poznámkami na konci knihy, v nichž překladatel vysvětluje některá cizojazyčná slova a vybrané aluze. Domníváme se, že tak postupuje v souladu s českou literární tradicí, v nichž je podobná – vůči čtenáři vstřícná – praxe běžná.

3.2.6. Překlad slovních hříček, rýmovaček a vlastních jmen

Pro Rushdieho autorský styl je typická jazyková tvořivost, která se projevuje v množství jazykových hříček a rýmovaček (např. reklamní slogany). Podle Jiřího Levého se výskyt určitých uměleckých prostředků v literárním díle řídí vlastnostmi daného jazyka a „angličtina bohatstvím homonym a synonym, které je u jazyka převážně jednoslabičného přirozené, má zvláště příznivé podmínky pro vytvoření slovních hříček“.¹¹³ Protože vždy nelze zachovat všechny složky originálu, „[p]řekladatel se (...) musí rozhodnout, které kvality díla jsou nejdůležitější a které je nejspíše možno oželeť. Součástí problematiky překladatelské pravdivosti je poznání poměrné důležitosti hodnot v díle“.¹¹⁴ Na několika příkladech si ukážeme, jak se taková rozhodnutí odrážejí v Dominikových překladech. Nejprve budeme porovnávat originál a překlad úryvků písňových textů:

*“Booby Shafto’s gone to sea-ee
Silver bottles on his knee-ee...
(...)
He’ll come back to bury me-ee
Boney Booby Shafto.” [The Moor, 11]*

*..Plují mladí do Triánýý.
plují mladí do Malagýý...
(...)
plují nány na vše stranýý.
a nechápe mě žádná z nich...“ [Maur, 18-19].*

A druhý příklad:

*“What shall we do with the shrunken tailor? (...) Row, row, row your beau, gently down
istream. (...) Morally, morally, morally, morally (...) wife is not a queen.” [The Moor, 11]*
*„Tuhle šmudlu platím já (...) Na lodi jménem Bella, co za manželem jela (...) chtít morálku a
lásku k tomu (...) je klam duše a těla.“ [Maur, 19].*

¹¹³ Levý, Jiří, *Umění překlada*, str. 50.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 129-130.

V obou případech překladatel volil substituci textem českému čtenáři známé písně, jejíž slova pozměnil v souladu s originálem tak, aby dosáhl patřičného komického účinku a zároveň zachoval podtext svědčící o negativním vztahu (zpívající) tehdy Epifanie ke snaze. Tento podtext je v překladu výrazově zesílen, protože „*Tuhle šmudlu platím já*“ lze chápat jako narážku na v románu popsanou skutečnost, že nevěsta přišla do bohaté rodiny bez peněz. Kulturně nepřeložitelná je ovšem složka poukazující na fakt, že je pro Epifanii, která je stoupenkyní britské samosprávy, zcela přirozené zpívat typicky britské popěvky, přestože slova má popletená, takže jí uniká jejich smysl.

V dalších dvou případech překladatel nachází adekvátní řešení - zachovává význam i rým v prvním a v druhém přichází se substitucí, která je svým způsobem „věrnější“ originálu než originál sám, protože se drží místních názvů, kdežto Rushdie poněkud nelogicky zařazuje do svého výčtu „heroes“ (hrdiny):

“From Aires-brother and Sister Sahara, no sign of any produce: boobies or babies, both.”
[*The Moor*, 12]

„Bratříček Aires a sestřička Sahara se ještě nepochlubili ničím: ani kozičkama, ani dětičkama.“ [Maur, 20]

“Is the Vodka a river in Russia? Do they make rum in Rům? (...) And heroin comes from heroes, and crack from the Crack of Doom.” [Ground, 7]

„Teče v Rusku řeka Vodka? Stáčejí rum v Růmu? (...) A heroin pochází z Héry a crack z Krakatoy.“ [Země, 12].

V jiném případě překladatel tvůrčím způsobem nahrazuje anglickou konstrukci („in the manner“) anakolutem („na sobě a bez sebe“):

“Aires-uncle swore at breakfast in his best gaitered and hattered manner.” [The Moor, 9]
„[Z]aklel strýček Aires u snídaně, na sobě kamaše a bez sebe vzteky.“ [Maur, 17].

Nakonec se podívejme na dvě ukázky, v nichž překladatel vnáší do textu „něco“ navíc, aniž by přitom porušil původní sdělení. Nejprve uveďme pasáž, v níž překladatel musel hledat vhodné výrazy, které by bylo možné spojit s písmeny VTO (název skupiny hlavních protagonistů a milenců Viny a Ormuse). Všimněme si, že P. Dominik zachovává výraz originálu, využívá grafické podoby písmene „O“ a paralelní konstrukci („jejich touha“

„jejich lásky“) podtrhuje atmosféru předlohy. Na samém závěru pak využívá zvukové podoby „Vimto“ s českým „vím to“ a překlad v souladu s vyzněním originálu obohacuje:

“Vertical Take-Off. Or, Vina To Ormus. Or, ‘We two’ translated into Hug-me as V-to. Or, a reference to the V-2 rocket. Or, V for peace, for which they longed, and T or two, the two of them, and O for love, their love. (...) Or, a name invented long ago when Vina saw a neon sign for the old-time soft drink Vimto, with only three letters illuminated, Vimto without the *im*. [Ground, 8]

„Vertikální Turbo Orgie. Nebo Vinin Trip s Ormusem. Nebo čteno jako *we two* ... ‚my dva‘, respektive narážka na raketu V-2. nebo *Vé* jako znamení míru, po němž toužili. *Té* jako touha, jejich touha, a *O* jako magický kruh lásky, jejich lásky. (...) Nebo jméno. vymyšlené kdysi dávno, když Vina uviděla neónovou reklamu na starou limonádu Vimto, s pouhými třemi svítícími písmeny, Vimto bez *im*. Vím to. Já to vím.“ [Země, 13].

Druhým příkladem je slovní hříčka, v níž mluvčí (Aires) oslovuje své podřizené ponižujícími přezdívkami. Vzhledem k tomu, že Aires s nelibostí nese obrat jihoindické politiky doleva, přidáný význam odpovídá charakteru postavy:

“[A]nd the latrine-cleaners whom of course he would not touch were *Number One* and *Number Two*.” [The Moor, 58]

„[A] čistíči latrin, jichž by se pochopitelně nikdy nedotkl, byli *Malý Straník* a *Velký Straník*.” [Moor, 64].

Pokud jde o překládání vlastních jmen, rozlišuje Levý opis, transkripci nebo substituci v závislosti na tom, z jakého grafického systému jméno pochází a je-li nositelem významu.¹¹⁵ Protože v Rushdieho románech vlastní jména a zejména přezdívky často významovou složku obsahují, překladatelé musí hledat vhodná tvůrčí řešení. V souladu s překladatelským územím překladatel vlastní jména z evropských jazyků nepřekládá, ale opisuje (např. William Methwold, Jack Rhineheart) a u ženských příjmení dodává koncovku –ová (Mary Pereirová). U jmen z indických jazyků překladatel transkribuje do češtiny (srovnej orig. Saleem Sinai, Vina, Shalimar, Omar Khayyam Shakil a překl. Sařim Sinái, Vina, řalimar, Omar Chajjám řakíl). Pro nás jsou ale zajímavější případy, kdy Pavel Dominik překládá přezdívky postav, uvedme proto několik příkladů jeho překladatelské

¹¹⁵ Tamtéž, str. 116-117.

kreativity: Brass Monkey z *Děti* je v překladu Ryšavá opička – „monkey“ v narážce na Hanumana, „brass“, protože Salimova sestra má pověst drzcí průšvihárky, protože má vlasy barvy červeného bronzu¹¹⁶ a snad i proto, že sochy hinduistických božstev jsou často vyráběny z bronzu. Překladatel přeložil „monkey“ diminutivem „opička“, čímž vyjádřil pozitivní vztah Salima k sestře (pouhé „opice“ by v češtině mohlo vyznít negativně), a „brass“ přeložil adjektivem „ryšavá“ – všechny konotace zachovat nemohl, vybral proto význam, který zřejmě považoval pro přezdívku za nejvhodnější a za slučitelný s výrazem „opička“. Také Salimovi říkají různě: „Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-the-Moon“ [*Children*, 3]. Zde měl překladatel možnost plně rozvinout své tvůrčí schopnosti a překládal následovně: „Utřinos, Strakoš, Pětichlup, Čumák, Buddha a dokonce Měsíček“ [*Děti*, 12]. Všimněme si, že P. Dominik místo nejzřejmějších řešení přišel s neotřelými výrazy – Pětichlup místo např. Plešoun, což je možné chápat i jako kompenzaci za v angličtině zvláště znějící Piece-of-the-Moon, převzaté z hindštiny.¹¹⁷ Podobně při překládání posměšných přezdívek v *Maurovi*, kde překladatel vymyslel původní přízviska přizpůsobená češtině: orig. „Gobbledygokhale, you? Nallappaboombdiay? Karampalstiltskin?“ [*The Moor*, 57], překl. „Pičuho? Utrřiduchu? Blihudele?“ [*Maur*, 64] V jiném případě se překladatel rozhodl pro vnitřní vysvětlivku: orig. „Dr Schaapesteker – ‘Sharpstiecker sahīb’ – had now acquired the power of killing horses simply by approaching them with a hypodermis syringe.“ [*Children*, 188], překl. „doktor Schaapesteker – ‚sáhīb Sharpstiecker‘ (citíte v tom přízvisku ostrost nástroje?) – se naučil zabít koně jednoduše tím, že se k nim přiblížil s injekční stříkačkou“ [*Děti*, 206-207]. Takové řešení je šťastné zejména proto, že se Rushdie sám k podobným vysvětlivkám uchyluje, takže překladatelova vsuvka je zcela v souladu s autorovým stylem. Tam, kde je jméno spojené se skutečnou osobou, nemá ovšem překladatel na vybranou a musí volit opis, přestože tím dojde k ochuzení oproti originálu: orig. „two largely interchangeable and certainly untovable presidential candidates (Gush, Bore)“ [*Fury*, 6], překl. „dvou hodně zaměnitelných a rozhodně neroztomilých prezidentských kandidátů (Gush, Bore)“ [*Zběsilost*, 12]. Český čtenář patrně pochopí, že u jmen jsou prohozená počáteční písmena (kandidáti jsou zaměnitelní), ale bez znalosti angličtiny mu uniknou negativní konotace výrazů „gush“ a „bore“, charakterizující dané politiky jako, dejme tomu, tlachala a nudného patrona.

¹¹⁶brass – drzost, nestoudnost; red brass – bronz s vysokým obsahem mědi, která dodává slitině narezlý odstín. Převzato z <http://www.thefreedictionary.com/brass>.

¹¹⁷Podle Trivediho je „Piece-of-the-Moon“ kalk z hindštiny („chand ka tukra“), který v domorodém jazyce postrádá originalitu a záhadnost, jakou vyvolává při překladu do angličtiny. (Trivedi, Harish, „Rushdie, the Funtoosh“).

3.2.7. Jazyk překladů P. Dominika

Bude-li tentýž text překládat více překladatelů, jejich verze se od sebe budou lišit. Podle Dagmar Knittlové je tomu tak proto, „že se u překladatele spojuje využití překladatelských principů s jeho stylistickou kompetencí a invencí a s rozsahem jeho znalostí zkušnostního kontextu“.¹¹⁸ Z předchozích ukázek je patrné, že Pavel Dominik je tvůrčí překladatel, který se při překládání může opřít nejen o znalost překladatelských metod, ale také o výbornou znalost češtiny a bohatou slovní zásobu. Kromě originálních řešení slovních hříček se to projevuje i používáním neobvyklých výrazů („kliták“ pro Salimův velký nos; „lotrovská peleš“ za „hell hole“, „blechárna“ za „fleapit“), vytvářením neologismů („pradláč“ za „dhubi“; „aristochátra“ za „aristotrash“; „kozoduch“ za „ghoast“, vzniklé blendingem „goat“ a „ghost“; „Kolynosánek“ – chlapec z reklamy na zubní pastu Kolynos, vhodné i jako další narážka na nos, který v *Dětech* hraje velkou roli – za „Kolynos Kid“) a celkovou idiomatičností textu („Na mou duši, na psí uši.“ za „Cross my heart and hope to die.“; „hubený jako plat“ za „skinny as an excuse“; „Rozuměl jsem tomu jako koza petrželi.“ – obohacení originálu, protože jde o pasáž, kde se diskutuje právě o kozách – za „I didn't know what to make of that.“). Pouze ojediněle se v překladech objevují slova snad příliš svázaná s českými realitami („lampasák“, „partiovka“). Z dnešního pohledu je pak kuriózní překlad Batmana v *Hanbě* jako „netopýřího muže“, v době vydání (1990) byl ale Batman pro českého čtenáře neznámou realití. Odkazy na Batmana se ostatně vyskytují i v dalších Rushdieho románech, které u nás vyšly později, a tam už překladatel jeho jméno nepřekládá. K zásadní změně v Dominikově přístupu k Rushdieho textům ovšem během dvaceti let, po které je překládá, nedošlo.

Podle Jána Vilikovského je nositelem informace oznámení jako celek. „Cílem překladu je reprodukovat nikoli jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují, její vztah k objektivní realitě, k podavateli i příjemci. (...) Posláním překladu je reprodukovat funkci oznámení, nikoli jeho konstituční prvky.“ říká Vilikovský.¹¹⁹ Anton Popovič hovoří o interpretaci celku překladatelem a dochází k závěru, že při překládání vždy dochází k výrazovým posunům, které jsou výsledkem napětí mezi strukturou díla a literární normou. Originál je vždy chápán v nových souvislostech a překlad z jazyka originálu do jazyka

¹¹⁸ Knittlová, Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, str. 193.

¹¹⁹ Vilikovský, Ján, *Překlad jako tvorba*, str. 21.

překlada si vyžaduje novou konkretizaci díla.¹²⁰ Domníváme se, že Pavel Dominik s úspěchem přenáší sdělení textu jako celku, zachovává jazykovou bohatost a hravost Rushdieho mnohvrstevnatého narativu, které by měly být textovým invariantem. Na výše uvedených příkladech jsme ukázali, že je-li překlad na určitých místech výrazově nivelizován, překladatel se pokouší toto ochuzení kompenzovat na jiných místech za použití všech prostředků, které mu dává mateřský jazyk. Určitá míra kulturní nepřeložitelnosti vyplývá z rozdílných jazykových systémů (zatímco existují různé varianty angličtiny, čeština je jazyk malého národa) a presupozic čtenáře, ale jak jsme se snažili demonstrovat v předchozích podkapitolách, u tak komplexních textů, jakými jsou Rushdieho romány, se jí nelze vyhnout.

¹²⁰ Popovič, Anton. *Překlad a výraz*, 40-41.

4. ZÁVĚR

Salman Rushdie patří k nejvýznamnějším současným spisovatelům britské i světové literatury. Vzhledem ke kontroverzi kolem vydání *Satanských veršů* a k Rushdieho komentářům k politickému vývoji a k náboženským otázkám je také jedním z mediálně nejznámějších či vůbec nejznámějším žijícím autorem. Kromě psaní románů se věnuje i tvorbě esejistické, v níž komentuje vývoj v zemích třetího světa, vývoj v globalizovaném světě obecně, kulturu, literaturu a svá vlastní díla. Mimo to poskytuje také řadu rozhovorů. Ve veřejných vystoupeních nezapře své intelektuálské založení, které se promítá do způsobu, jakým píše. Názory Salmana Rushdieho na povahu historie, na náboženství, na vývoj v postkoloniálních zemích, na migraci a kulturní hybriditu a na další problémy současného světa, které prezentuje v médiích, se objevují v úvahových pasážích jeho románů.

Zlomem v Rushdieho literární kariéře byl jeho druhý román *Děti půlnoci* vydaný v roce 1980, který byl příznivě přijat kritikou i čtenáři a zajistil autorovi věhlas v literárních kruzích. Druhý zlom přišel v roce 1988 s vydáním *Satanských veršů*, po němž následovalo vynesení rozsudku smrti nad jejím autorem ajatolláhem Chomejním. Rushdie se ocitl v ohrožení života, musel dodržovat bezpečnostní opatření, skrývat se na neznámých místech a všude chodit v doprovodu tělesných strážců.

V první části této diplomové práce jsme se pokusili představit Salmana Rushdieho v rámci postkoloniálního diskursu. Ukázali jsme si, že pojem postkoloniální občas splývá s postmoderním a že je migrantská literatura s prvky magického realismu některými odborníky (Homi Bhaba) označována za všeobjímající hlas literatury postkoloniální. a upozornili jsme na rizika, která z toho vyplývají -- především na to, že autoři, kteří nepřijali koncept kulturní hybridity, kteří píší jiným stylem a/nebo v místních jazycích jsou zatlačováni do pozadí, zatímco spisovatelé následující v Rushdieho šlépějích jsou považováni za jediné reprezentanty tzv. třetího světa. Zmínili jsme také kritiky, kteří vytýkají Rushdiemu přílišnou vstřícnost vůči západní estetice, tématickou přizpůsobivost západnímu poptávce a faktickou odcizenost od vlastního národa (Harish Trivedi, Timothy Brennan).

Zamýšleli jsme se nad funkcí anglického jazyka v postkoloniálních společnostech a vysvětlili jsme si, jak si jej postkoloniální autoři jako Rushdie upravili podle svého, čímž porušili normy jazyka bývalých kolonizátorů, oslabili jeho dominantní roli, přivlastnili si jej a použili k vlastním cílům. Zdůraznili jsme, že vícejazyčnost Rushdiemu slouží k vyjádření postavení „mezi kulturami“ („in-between“) a provázanosti dnešního světa. Zabývali jsme se také dalším prostředkem, který Rushdiemu pomáhá popsat stav postkoloniálního světa. v

němž neplatí jediná univerzální pravda – magickým realismem, a došli jsme k závěru, že kombinací fantaskních prvků, aluzí na historii, náboženské a kulturní tradice, literaturu a kulturu obecně, včetně popkultury, Rushdie vytváří mnohovrstevnatý narativ, v němž se vyprávění střídá s úvahami a postmoderními vstupy autora, které upozorňují na fiktivnost textu.

Shrnuli jsme nejčastější výhrady Rushdieho kritiků a došli jsme k závěru, že zatímco otázka používání jazyka kolonizátora již ztratila na aktuálnosti, diskuze o Rushdieho přílišné vstřícnosti vůči západnímu vkusu jsou stále živé a mnozí nesou s nelibostí, že proslulost Salmana Rushdieho zastihuje postkoloniální spisovatele s odlišným autorským stylem a že jej Západ vnímá jako zcela reprezentativního zástupce Indie a „třetího“ světa vůbec. Konečně jsme zmínili, že popularita tohoto autora, sama o sobě podmíněná historickým a politickým vývojem, otevřela cestu na západní trhy mnoha migrantským a diasporickým spisovatelům. Je nepochybné, že o význam Rushdieho díla se i nadále budou vést spory, už proto, že je příkladem autora intelektuála, jehož tvorba se prolíná s jeho veřejným vystupováním, přičemž obojí má politický náboj.

V druhé části této diplomové práce jsme se zabývali speciíčností překladů Rushdieho románů. Nejprve jsme si představili jeho „dvorního“ překladatele Pavla Dominika, který se v současnosti věnuje prakticky výhradně překladu dvou spisovatelů – Rushdieho a Nabokova. Potom jsme stručně charakterizovali šest Rushdieho románů, které P. Dominik přeložil, a zmínili jsme některé z množství intertextuálních odkazů, které se v nich vyskytují (např. *Plechový bubínek* u *Děti půlnoci* nebo mýtus o Orfeovi a Eurydice u *Země pod jejíma nohami*).

Zabývali jsme se tím, jak se ideologie, chápaná v širším smyslu slova, promítá do výběru knih k překladu, a upozornili jsme na to, že v České republice – malé zemi s malým trhem – se nakladatelé při rozhodování často řídí recenzemi a mediálním ohlasem, který knihy či jejich autoři vyvolají v angloamerickém prostoru. Kromě toho sledují, kdo obdržel některou z významných literárních cen, o jejichž udělení opět rozhodují zejména Britové a Američané. Zdůraznili jsme, že na recepci díla čtenářem mají vliv vnější okolnosti, jako je prezentace díla v médiích nebo doslov připojený ke knize, a na konkrétním doslovu P. Dominika k *Hunbě* jsme se pokusili ukázat, jak jej poznamenal dobový étos.

Pro Rushdieho texty typickou vícejazyčností jsme si zařadili do kontextu české literární tradice a značnou pozornost jsme věnovali mezikulturnímu transferu Rushdieho románů. Upozornili jsme na potíže, jakým musí čelit překladatel, který se pokusí o převod Rushdieho díla „zpět“ do hindštiny, a jeho situaci jsme porovnali se situací českého

překladatele. Ze skutečnosti, že v případě převodu Rushdieho knih jde vlastně o překlad „překladu“ jsme vyvodili dvě zdánlivě protichůdné teze: zaprvé, že tato situace může překladatelovu práci v jistých aspektech ulehčit (míru explicitnosti kulturních a historických aluzí si často určuje sám autor zařazením nebo nezařazením vnitřní vysvětlivky), a zadruhé, že vzdálenost kultur, odlišné presupoze britského a českého čtenáře a rozdíly v jazykových systémech vyúsťují v řadě případů v mezikulturní nepřeložitelnost. Za systémový problém považujeme nemožnost vyjádřit v překladu v plné míře takové prvky vícejazyčnosti, které se v originálu projevují naznačováním indické angličtiny („Indish“), protože češtině schází ekvivalentní prostředky k jejich zachycení.

Jestliže jsme došli k závěru, že se v překladu „něco“ ztrácí, pak jsme na druhou stranu vyzdvihli překladatelovu schopnost překladu na jiných místech „něco“ přidat a výrazovou nivalizaci překladu kompenzovat. Na příkladech z Dominikových překladů slovních hříček, rýmovaček a vlastních jmen jsme předvedli překladatelův tvůrčí přístup. Ocenili jsme idiomatičnost jeho překladů, užívání originálních, neotřelých výrazů a neologismů, díky kterým se P. Dominikovi daří zachovat mnohvrstevnost původního textu.

Na závěr dodejme, že Salman Rushdie jakožto jeden z nejvýznamnějších autorů současné britské a mezinárodní scény našel v Pavlu Dominikovi, jednom z nejvýznamnějších současných českých překladatelů, důstojného literárního partnera a tvůrčího interpreta svých komplexních textů.

5. RESUMÉ

5.1. *Resumé v češtině*

Tato diplomová práce si klade za cíl zařadit Salmana Rushdieho do kontextu britské a světové literární tradice, charakterizuje ho jako postmoderního autora a shrnuje kritiku, které je podroben v rámci postkoloniálního diskursu. Práce se zabývá jednotlivými rysy Rushdieho tvorby, od prvků magického realismu přes intertextualitu, používání vícejazyčnosti až po mnohovrstevnatý narativ, popisuje recepci Rushdieho díla a hodnotí jeho význam. Druhá část diplomové práce je věnována překladům Rushdieho románů z pera Pavla Dominika. Stručně představuje překladatele a romány, které přeložil, zamýšlí se nad rolí ideologie v překladu, podává přehled používání vícejazyčnosti v české literatuře, zabývá se problémy vznikajícími při mezikulturním transferu a popisuje specifčnost překladu Rushdieho románů spojenou s tím, že se do jisté míry jedná o „překlad překladu“. Na konkrétních příkladech demonstruje Dominikovy překladatelské postupy, řešení slovních hříček a překladu vlastních jmen se sémantickým obsahem a charakterizuje překladatelův jazyk.

5.2. *Abstract in English*

This M. A. thesis aims to place Salman Rushdie in the context of both British and world literary tradition, defines him as a postmodern author, and summarizes the critique he faces within post-colonial discourse. The thesis describes individual features of Rushdie's works, including elements of magic realism, intertextuality, use of diglossia and multi-layered narrative, characterizes reception of his novels and their importance. The second part of the thesis is dedicated to the translation of Rushdie's books by Pavel Dominik. It gives a brief overview of the translator and of the books translated by him, deals with the role of ideology in translation, shows the way diglossia has been used in Czech literature, focuses on the difficulty resulting from "translating cultures", and describes special issues linked to translations of Rushdie's novels as they are in a way "translations of translations". The translation methods and the language of Pavel Dominik are explained with the help of examples from his translations, including translation of puns and proper nouns with semantic meaning.

6. POUŽITÁ LITERATURA

6.1. Primární literatura

(v pořadí, v jakém romány vyšly v originále)

RUSHDIE, Salman, *Midnight's Children*, London: Cape, 1993.

RUSHDIE, Salman, *Děti půlnoci*, přel. P. Dominik, Praha: Mladá fronta, 1995.

RUSHDIE, Salman, *Shame*, London: Vintage, 1995.

RUSHDIE, Salman, *Hanba*, přel. P. Dominik, Praha; Litomyšl: Paseka, 2004.

RUSHDIE, Salman, *The Moor's Last Sigh*, London: Vintage, 1996.

RUSHDIE, Salman, *Maurův poslední vzdech*, přel. P. Dominik, Praha: Mladá fronta, 1999.

RUSHDIE, Salman, *The Ground Beneath Her Feet*, London: Vintage, 2000.

RUSHDIE, Salman, *Zem pod jejíma nohama*, přel. P. Dominik, Praha; Litomyšl: Paseka, 2001.

RUSHDIE, Salman, *Fury*, London: Vintage, 2002.

RUSHDIE, Salman, *Zběsilost*, přel. P. Dominik, Praha; Litomyšl: Paseka, 2003.

RUSHDIE, Salman, *Shalimar the Clown*, London: Cape, 2005.

RUSHDIE, Salman, *Klaun Šalimar*, přel. P. Dominik a Zuzana Mayerová, Praha; Litomyšl: Paseka, 2008.

6.2. Sekundární literatura

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen, *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures*, London: Routledge, 1989.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen, *The Post-colonial Studies Reader*, London: Rutledge, 1995.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André, *Constructing cultures: essays on literary translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish, *Post-colonial Translation: theory and practice*, London: New York: Routledge, 1999.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André, *Translation. history and culture*, London: Pinter, 1990.

BOEHMER, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: migrant metaphors*, New York: Oxford University Press, 2005.

BRENNAN, Timothy, *Salman Rushdie and the Third World*, Basingstoke: The

- Macmillan Press, 1989.
- ENGLISH, James F., *The Economy of Prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Cambridge; London: Harvard University Press, 2005.
- GOONETILLEKE, D. C. R. A., *Salman Rushdie*, London: Macmillan, 1998.
- KNITTOVÁ, Dagmar, *K teorii i praxi překladu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- KORTENAAR, Neil Ten, *Self, Nation. Text in Salman Rushdie's Midnight Children*, Montreal; London; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2003.
- JEVÝ, Jiří, *Umění překladu*, Praha: Ivo Železný, 1998.
- MAREŠ, Petr, „Also: Nazdar!“, *aspekty textové vícejazyčnosti*, Praha: Karolinum, 2003.
- MENDEL, Miloš, *Islámská výzva*, Brno: Atlantis, 1994.
- NÜNNUNG, Ansgar, *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host, 2006.
- POPOVIČ, Anton, *Překlad a výraz*, Bratislava: vyd. Slovenská akademie věd, 1968.
- REDER, R. Michael (ed.), *Conversations With Salman Rushdie*, Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands*, London: Penguin and Granta, 1991.
- SCHNEIDER, Edgar; Kortmann, Bernd; Mesthrie, Rajend (ed.), *A Handbook of Varieties of English: a multimedia reference tool. Vol. 1*, Berlín: Walter de Gruyter, 2004.
- SMALE, David (ed.), *Salman Rushdie – Midnight's Children/The Satanic Verses - A reader's guide to essential criticism*, Cambridge: Icon Books, 2001.
- TRIVEDI, Harish, „Rushdie, the Funtoosh“, recenze určená pro indický tisk poskytnutá autorem, místo a datum vydání neznámé.
- VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation: discourse, subjectivity, ideology*, London: Routledge, 1992.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation: towards an ethics of difference*, London: Routledge, 1999.
- VIIKOVSKÝ, Ján, *Překlad jako tvorba*, Praha: nakl. Ivo Železný, 2002.
- WARNES, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- WAUGH, Patricia, *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, London: Edward Arnold, 1992.

6.3. Internetové a audiovizuální zdroje

ADIGA, Aravind. "How English literature shaped me", *The Independent*, 17. 7. 2009, c2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/aravind-adiga-how-english-literature-shaped-me-1749429.html>.

BLAIRE, Clark. "A Novel of India's Coming of Age", *The New York Times*, 19. 4. 1981, c 2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-midnight.html>.

COETZEE, J. M., "Palimpsest Regained", *The New York Review of Books*, 21. 3. 1996, c2010, cit. 25. 8. 2010. Převzato z <http://www.nybooks.com/articles/archives/1996/mar/21/palimpsest-regained/?page=1>.

Dictionary.com, c2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://dictionary.reference.com/browse/halaal>.

Dictionary.com, c2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://dictionary.reference.com/browse/charpoy>.

Dictionary.com, c2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://dictionary.reference.com/browse/thug>.

Question Time, BBC ONE, 20. 6. 2007.

The Free Dictionary by Farlex, c2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://www.thefreedictionary.com/brass>.

FRIPATHI, Salil, "Six Suspects by Vikas Swarup", *The Independent*, 18. 8. 2008, c2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/six-suspects-by-vikas-swarup-900413.html>.

Wikipedia, The Satanic Verses controversy, posl. revize 16. 8. 2010, cit. 17. 8. 2010. Převzato z http://en.wikipedia.org/wiki/The_Satanic_Verses_controversy.