

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav českého jazyka a teorie komunikace

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pavλίna Houbová

Jazyk a styl českých překladů románů Émila Zoly

Language and style of the Czech translations of Émile Zola's novels

Praha 2012

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.

Děkuji prof. PhDr. Petru Marešovi, CSc. za vedení při psaní této bakalářské práce. Děkuji za pomoc při volbě tématu i za cenné rady a připomínky a v neposlední řadě také za trpělivost, kterou mi věnoval v průběhu celého psaní této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. července 2012

.....

Pavčina Houbová

Abstrakt

Cílem této práce je srovnávací analýza českých překladů vybraných románů Émila Zoly. První kapitola pojednává o naturalismu a hlavních francouzských osobnostech, které jsou s naturalismem spojovány. Druhá kapitola podává shrnutí teoretických poznatků o překladu, přičemž čerpá primárně z teorií českých a slovenských. Třetí kapitola poskytuje analýzu českých překladů a pokouší se podat kritický pohled na užitá překladatelská řešení. V závěru následuje shrnutí poznatků získaných při analýze a jejich kritické zhodnocení.

Klíčová slova: Émile Zola, překlad, srovnávací analýza, naturalismus

Abstract

The aim of this bachelor thesis is the comparative analysis of the Czech translations of Émile Zola's novels. The first chapter presents naturalism as the literary movement and treats his major figures. The second chapter contains theoretical basis which deals with process of translation putting emphasis on Czech and Slovak translation theories. The third chapter is focused on the analysis of the Czech translations and tries to define critically the translation solutions used by Czech translators. By way of conclusion, this thesis seeks to summarize the results of the analysis and offers their critical evaluation.

Keywords: Émile Zola, naturalism, translation, comparative analysis

Obsah

Úvod.....	6
1 Naturalismus.....	8
1.1 Představitelé francouzského naturalismu.....	9
2 Překladatelské teorie.....	11
2.1 Přístup překladatele k originálnímu textu.....	11
2.2 Pojem ekvivalence v teorii překladu.....	15
2.3 Styl uměleckého textu a specifické problémy jeho překladu.....	16
2.3.1 Posun v překladu.....	17
2.3.2 Překlad místních a dobových prvků.....	19
2.4 Překladatelské postupy.....	20
2.5 Analýza a kritika překladu.....	22
3 Analýza překladů a jejich porovnání s originálem.....	24
3.1 Zabiják.....	24
3.1.1 Lexikální rovina.....	24
3.2 Syntaktická rovina jazyka.....	30
3.2.1 Překlad polovětných konstrukcí.....	30
3.2.2 Polopřímá řeč ve francouzském originálu.....	33
3.3 Germinal.....	34
3.3.1 Překlad názvu románu.....	34
3.3.2 Lexikální rovina románu.....	35
3.3.3 Syntaktická rovina románu.....	37
Závěr.....	39
Seznam literatury.....	41
Soupis excerpt.....	43

Úvod

Francouzská literatura tvoří nedílnou součást literárního vývoje Evropy. Především francouzští autoři 19. století přispěli svými díly ke vzniku či rozvoji nových literárních směrů, které se dále šířily i do ostatních evropských zemí. Literatura 19. století je ve Francii velmi variabilní, existovalo zde mnoho různých směrů, literárních skupin a spolků a francouzští autoři byli mnohdy inspirací pro spisovatele z ostatních zemí. Jedním z významných směrů 19. století byl naturalismus, který se jakožto literární směr prosadil v 70. letech 19. století, přičemž se za jeho hlavního představitele považuje Émile Zola.

Tato práce se věnuje právě dílům Émila Zoly a především jejich českým překladům. K rozvoji naturalismu v české literatuře docházelo jen okrajově, velkého rozmachu se tento směr v domácím prostředí nedočkal. Tvorba Émila Zoly tak zůstává nejvýraznějším zástupcem naturalismu i pro české čtenáře. Zolovy texty byly překládány do češtiny a vydávány poměrně často. První překlady vznikaly již nedlouho poté, co bylo originální dílo vydáno ve Francii – již na konci 19. století byly vydávány první české varianty Zolova románového cyklu. Většina románů byla v průběhu 20. století překládána opakovaně.

Pro analýzu byla vybrána dvě díla Émila Zoly – *Germinal* a *Zabiják*. Tyto dva romány byly vybrány především z důvodů praktických – oba romány se vyskytují v několika českých překladech, které vznikly v různých obdobích a i jejich starší verze jsou dostupné v českém prostředí. Za české překlady *Germinalu* jsme tedy zvolili překlad Jana Třebického¹ a Evy Outratové², z překladů *Zabijáka* jsme využívali překlady Jiřího Gutha³ a Ludvíka Kárla⁴. Plně si uvědomujeme, že pro opravdu přesnou analýzu těchto překladů bychom museli znát, z kterého vydání originálního textu vycházejí. Bohužel u překladů z konce 19. století tento údaj chybí. Originální texty byly však opětovně vydávány jen s minimálními úpravami, proto se domníváme, že odchylky mezi výchozími texty byly nepatrné. Za výchozí francouzský text jsme tedy zvolili *Germinal*⁵ z roku 1898 a *L'Assommoir*⁶ z roku 1958.

V této práci se snažíme postihnout základní charakteristiky vybraných českých překladů. První kapitola pojednává o naturalismu jakožto uměleckém směru, zasazuje jeho vznik do širšího dobového kontextu a popisuje vývoj a podstatu naturalistické metody. Vedle toho charakterizuje osobnost Émila Zoly a jeho tvorbu. Druhá kapitola poskytuje teoretickou

¹ ZOLA, É.: *Germinal*, přel. Jan Třebický. Praha: Časopis českého studentstva, 1892.

² ZOLA, É.: *Germinal*, přel. Eva Outratová. Praha: Odeon, 1970.

³ ZOLA, É.: *Zabiják*, přel. Jiří Guth. Praha: Jos. R. Vilímek, 1909.

⁴ ZOLA, É.: *Zabiják*, přel. Ludvík Kárl. Praha: Odeon, 1977.

⁵ ZOLA, É.: *Germinal*. Paris: Charpentier, 1898.

⁶ ZOLA, É.: *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle, 1958.

základnu pro praktickou část, která následuje v kapitole třetí. Teoretická část pojednává o překladu jakožto procesu, shrnuje hlavní poznatky o překládání, přičemž čerpá především z děl předních českých a slovenských teoretiků věnujících se problematice překladu - Jiřího Levého, Jána Vilikovského a Antona Popoviče. Třetí kapitola následně poskytuje analýzu vybraných románů z hlediska jednotlivých jazykových rovin, komparaci jednotlivých překladatelských řešení a jejich interpretaci.

V závěru práce se pokoušíme na základě analýzy a teoretických poznatků určit, který z překladů splňuje lépe požadavek na kvalitní překlad, a ověřujeme, jak byly potvrzeny či naopak vyvráceny hypotézy, které jsme v úvodu praktické části stanovili.

1 Naturalismus

Naturalismus jako literární směr navazoval svými rysy na realismus. Oběma směrům byla společná touha po zachycení reality, ovšem lišil se způsob jejich přístupu, třebaže jen částečně. Realismus byl pro Zolu velkou inspirací, jeho cyklus *Rougon-Macquartové* je zjevně inspirován podobným cyklem, totiž *Lidskou komedií* Honoré de Balzaca, jednoho z nejvýznamnějších francouzských realistů. Hlavním rozdílem mezi realismem a naturalismem je fakt, že zatímco balzacovský a stendhalovský realismus se pokoušel nejen o zachycení reality, ale také o její hodnocení či posouzení, Zola a naturalisté všeobecně si kladou za cíl vytvořit literaturu, která bude podložena přesným pozorováním a zkoumáním, zaznamenáváním dat a jejich následným přenesením do románu. Zola se tak pokoušel o vytvoření exaktní literatury s přísně vědeckým přístupem.

V naturalistických románech nelze najít žádnou stopu hodnocení postav a jejich chování, autor je jen pozorovatel, který se nijak neúčastní děje, zdržuje se jakýchkoliv soudů. To souvisí i s chápáním postavy u Zoly, který každou z nich vnímá jako danou, neměnnou, všechny postavy jsou tak utvářeny biologicky za přispění vlivů prostředí.

Naturalismus je směr, který silně navazuje na dobovou politickou a společenskou situaci a je jejím logickým vyústěním. Vyvíjel se v období, kdy lidstvo zaznamenalo prudký rozvoj vědy, která tak prolínala i do umění. Kromě vědy jako takové byla pro naturalisty velkou inspirací i pozitivistická filozofie, především pak koncepce vůdčí osobnosti pozitivismu Hippolyta Taina.

Tento kulturní historik, který se nejvíce prosazoval v 50. a 60. letech 19. století, přispěl k vzniku naturalismu svou teorií prostředí. Na jejím základě je každý člověk chápán jako výsledek tří činitelů, kterými podle Taina jsou *race* (rasa), *milieu* (místo/prostředí) a *moment* (doba).⁷ Při použití této metody pro analýzu literární postavy je tedy nutné brát v potaz její dědičné, vrozené předpoklady, prostředí, které ji obklopuje (jak přírodní, tak společenské) a také dobu, ve které žije (sem patří i všeobecný kontext vzniku literárního díla, na jaké události dílo reaguje apod.). Tato teorie byla hlavním východiskem Zolova zkoumání a badatelského přístupu k románu.

„Ale především chce naturalismus převést do umění doslova a do písmene laboratorní experimentální metody přírodověd: román je „protokolárním záznamem pokusu“, jež umělec – nejenak než chemik nebo fyziolog ve svém ústavu – ustrojí, aby zjistil zákony, nutné reakce

⁷ Fischer, J. O.: Dějiny francouzské literatury, díl 2. Praha: Academia, 1976.

v daném organismu, tj. člověka za daných životních okolností v daném prostředí fyzickém a společenském.“⁸

Sám Zola se po několika letech naturalistické tvorby rozhodl formulovat své myšlenky v teoretickém díle *Le Roman expérimental* (Experimentální román), který představuje soubor sedmi statí vydávaných časopisecky v letech 1878–1880. Zde se vyjadřuje k zásadám naturalistické metody, obhajuje svůj názor, proč je podle něj nástup naturalismu jakožto literárního směru nevyhnutelný, vyslovuje svůj nesouhlas s romantismem.

„Si nous mettons la forme, le style à part, le romancier expérimentateur n'est plus qu'un savant spécial qui emploie l'outil des autres savants, l'observation et l'analyse.“⁹ (Pokud nebudeme brát v potaz formu a styl, experimentální tvůrce románu je pouze zvláštní typ vědce, který užívá metod ostatních vědců – pozorování a analýzy. – překl. autorky)

Experimentální román je tak shrnujícím dílem zásad naturalistického směru, který se stal svým způsobem manifestem naturalismu.

1.1 Představitelé francouzského naturalismu

Jak už bylo řečeno výše, Émile Zola se stal hlavním představitelem naturalistického směru. Prvními, kteří užili naturalistickou metodu ve svých dílech, byli však bratři Edmond a Jules Goncourtové, jejichž pravděpodobně nejznámější román *Germinie Lacerteux* byl samotným Zolou označen za naturalistické dílo znamenající vstup lidu do literatury. Bratři Goncourtové se pevně drželi zásady detailního pozorování, jejich románové postavy mají původ v žijících osobách. Na základě zachycování rozhovorů, scén, motivů vznikl i tzv. *Journal* (Deník), kam ukládali vše, co by mohlo být užito při tvorbě románu.

Romány bratří Goncourtů se vyznačují především vysokým stupněm obraznosti. Jakožto malíři se snažili vedle techniky naturalistického popisu využívat také techniky impresionistické, jejich popisy tak mají často charakter barevné ilustrace. S tím souvisí i styl jejich románů, který se tak vyznačuje užíváním specifických slov, neologismů, uvolněním syntaxe.

Román *Germinie Lacerteux* byl vydán v roce 1864 jako jeden z prvních naturalistických děl. Prvním opravdu programovým románem naturalistické koncepce je však Zolova *Thérèse Raquin* z roku 1867. Toto dílo ještě nepatří do již zmiňovaného cyklu *Rougon-Macquartů*, ale volba motivů a postav, jejichž chování je determinováno dědičností a fyziologickými příčinami, se s později vzniklým cyklem ztotožňuje. *Thérèse Raquin* se svým

⁸ Černý, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*, díl 4. Praha: Academia 2009, s. 266.

⁹ Zola, É.: *Le roman expérimental*. Paris: Charpentier, 1881, s. 48.

milencem zabije svého manžela, což vede k silným výčitkám svědomí, které vyústí až v nenávist a končí sebevraždou. Zola se zde pokusil ukázat vnitřní instinkty a vášně genetické povahy, které člověka motivují k jeho činům. Román vzbudil po svém vydání velkou vlnu kritiky – kvůli svému tématu, který byl označen za nemorální. Je však jisté, že *Thérèse Raquin* je významným dílem založeným na naturalistickém experimentu, který Zola následně rozvedl ve svém rozsáhlém cyklu románů *Rougon-Macquart*.

Románový cyklus *Rougon-Macquart* zahrnuje celkem 20 románů, které Zola vytvořil v průběhu 22 let. Klade si za cíl popsat složitou genealogii rodu Rougonů a Macquartů, jejichž životy se vzájemně propojují. Jak již podtitul cyklu, který zní *Přírodopis a sociální dějepis jedné rodiny za druhého císařství*, napovídá, Zola se zde pokusil o detailní popis rodu žijícího v konkrétní epoše francouzských dějin, která ovlivnila celou francouzskou společnost. Zasazení do tohoto historického období přímo determinovalo témata, která se v románech objevují a která mnohdy v té době působila na čtenáře pobuřujícím dojmem. Zola čerpal ze společenské situace a motivy, které často v románech volí, se přímo dotýkají společenských problémů druhého císařství. Ovšem v rámci naturalistické metody, kterou užívá, se tyto vlivy společnosti na hlavní postavy snaží uvést do spojitosti s činiteli fyziologickými, s původem postav.

Jak již bylo zmíněno, některé z románů cyklu byly kvůli svým tématům rozporupně přijaty. Každý z románů nese nějaký určitý motiv, který je odlišný od ostatních, např. problém prostituce v *Naně*, alkoholismus v *Zabijákovi* nebo zobrazení prusko-rakouské války v *Rozvratu*. Svými romány se Zola snažil upozornit na daný problém ve společnosti, tím však na mnohé dobové kritiky působil skandálním dojmem.

Co bylo v pozdějších letech Zolovi často vyčítáno, bylo oslabení „uměleckosti“ právě kvůli vědeckým metodám užívaným při psaní. K tomu je nutno dodat, že ačkoliv Zola napsal svůj cyklus *Rougon-Macquartů* s určitým záměrem, s konkrétním plánem a vidinou vědeckého experimentu, jeho vidění světa stále poznamenané realismem ovlivnilo i jeho romány, které jsou tak dílem komplexním, umělecky hodnotným. Stylistické stránce Zolových románů bude věnována pozornost v jedné z následujících kapitol této práce.

2 Překladatelské teorie

Jako podklad pro teoretickou část této práce byly použity především práce tří předních českých a slovenských teoretiků – *Umění překlada*¹⁰ Jiřího Levého, *Teória umeleckého prekladu*¹¹ Antona Popoviče a *Překlad jako tvorba*¹² Jána Vilikovského. V následujícím teoretickém shrnutí, které je syntézou poznatků o procesu překládání, se věnujeme především takovým otázkám, které nám poslouží k následné analýze románů Émila Zoly a jejich překladů do češtiny.

2.1 Přístup překladatele k originálnímu textu

Podle Levého má překladatelský proces tři základní části: pochopení předlohy, interpretaci předlohy a přestylizování předlohy.¹³ V první fázi je tedy na překladateli, aby porozuměl jak filologické, tak estetické hodnotě díla. Do toho spadá samozřejmě i pochopení obsahových a uměleckých celků, tedy aby byl překladatel schopen určit, jaké jsou vztahy mezi postavami, jaké je prostředí děje a autorův ideový záměr.

Další fází pak lze nazvat interpretaci originálního textu. Interpretací zde rozumíme pochopení objektivní skutečnosti, kterou dílo zachycuje. Je nutné, aby se překladatel oprostil od subjektivních pocitů a vnímání skutečnosti a zaměřil se na objektivní platnost textu. Jen tak lze vytvořit plnohodnotnou reprodukci originálu, nikoliv překlad obohacený o estetické kvality, které originál neobsahuje.

Hausenblas označuje interpretaci textu také jako stěžejní přístup nejen překladatele, ale všech recipientů. Vedle interpretace sem zavádí další pojem – smysl textu. Rozdíl mezi interpretací a smyslem charakterizuje takto: „Oba jevy, interpretace textu a smysl textu, jsou spolu bytostně spjaty: interpretace je pochod, při němž příjemce konstituuje, vytváří smysl textu, a smysl textu je výsledek, k němuž příjemce dospívá pochodem interpretace textu. Říká se, že smysl textu je v něm uložen, že byl do něho uložen kreativní činností autorovou, že text má smysl. Přesnější by ovšem bylo říci, že text dává svou strukturací podklad k interpretaci smyslu a že je záměrem autorovým, aby text byl příjemcem interpretován v určitém smyslu.“¹⁴ Pokud toto tvrzení vztáhneme k překlada, znamená to, že překladatel nejen musí správně interpretovat dílo, ale musí k textu také přistupovat s tím, že i čtenář bude postupovat stejným způsobem, tedy bude přeložené dílo také interpretovat. Je tedy na překladateli, aby

¹⁰ Levý, J.: *Umění překlada*. Praha: Ivo Železný, 1998.

¹¹ Popovič, A.: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1985.

¹² Vilikovský, J.: *Překlad jako tvorba*, přel. Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002.

¹³ Levý, 1998, s. 53.

¹⁴ Hauseblas, *Od tvaru k smyslu textu*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 1996, s.36

v překladu zachytil na základě správné interpretace smysl textu, o který se snažil autor originálu. Prostřednictvím překladatele pak ke stejnému smyslu dochází i příjemci.

Jako třetí fázi pak Levý chápe přestylizování originálu. Tak jako autor původního textu umělecky stylizuje skutečnost, překladatel stylizuje originální text především za přispění svého jazykového, stylistického nadání. Oblasti jazyka se samozřejmě týká mnoho problémů spojených s překladatelským procesem. V první řadě je nutné si uvědomit, že jazykové systémy nejsou stejnorodé, mechanický překlad proto není možný. Rozdílnost dvou jazyků je tak znatelná nejen u textů, v nichž je úloha jazyka fundamentální (tedy hlavně v poezii), ale i v ostatních typech literatury, a to vedle stylistické stránky také na základě sémantické odlišnosti. To úzce souvisí s konkrétním územ daného jazykového společenství, s národem, který daným jazykem mluví, s jeho kulturou a zvyklostmi (např. maďarština má dvě různá pojmenování pro sestru – starší sestra = *nene*, mladší sestra = *nug*, v češtině, angličtině, francouzštině existuje pojmenování jen jedno – sestra, sister, soeur, údaj o jejím věku se musí vyjádřit explicitně za pomoci adjektiva)¹⁵.

„Skutečnost, která nás obklopuje, je kontinuum, které mluví člení na segmenty, a ty pojmenovává. Toto členění se zčásti řídí strukturou skutečnosti, zčásti je dáno pojmenovacím systémem daného jazyka a skutečnosti nadřazeno.“¹⁶

Z toho vyplývá, že při překladu narážíme jak na informační prostředky, které se vyskytují v obou jazycích, a jsou tudíž ekvivalentní, tak na prostředky, které v jednom z jazyků chybí. V případě absence výrazového prostředku v jazyce překladu musí být tento prostředek kompenzován (a to nejen neexistující slova, ale také např. gramatické a lexikální prostředky). V druhém případě chybí některý výraz v jazyce originálu. To, že ve výchozím jazyce se nevyskytuje explicitně nějaký výrazový prostředek, nemusí nutně znamenat, že text v širším slova smyslu neobsahuje některé stylistické či sémantické znaky spjaté s celkovým významem uměleckého sdělení. Je na překladateli, aby tyto hodnoty odhalil a právě pomocí jazykových prostředků, kterými vládne cílový jazyk navíc oproti jazyku výchozímu, tyto hodnoty vyjádřil.

Fázím překladatelovy práce se věnuje ve svém díle i Vilikovský a stejně jako Levý i on vymezuje tři základní etapy překladatelského procesu.

U obou teoretiků vystupuje do popředí fáze interpretace. V dalších bodech se ale oba autoři plně neshodují. U Vilikovského je prvním bodem právě interpretace, která už sama v sobě nutně obsahuje fázi pochopení originálního textu, kterou Levý vyčleňuje jako

¹⁵ Levý, 1998. s.71.

¹⁶ Levý, 1998. s. 70.

samostatnou. Za důležité a překladateli nápomocné považuje Vilikovský i zasazení textu do širšího kontextu, můžeme tedy říci, že pokud má překladatel alespoň základní znalost o všeobecné situaci, za které originál vznikl, o životě autora apod., může tyto vědomosti využít při interpretačním procesu. Oba autoři se však shodují na tom, že interpretace je elementární součástí překladatelského přístupu k textu, jelikož jen tímto způsobem může překladatel odhalit podstatné prvky uměleckého díla a jejich vzájemné propojení.

Na druhou stranu zase jako samostatnou tvůrčí fázi vyčleňuje zformování překladatelské koncepce. Činí tak z toho důvodu, že interpretace je prvkem recepce, zatímco vytvoření koncepce a její následná aplikace při překladu spadá vedle recepce již také do oblasti reprodukce. S reprodukčním procesem také souvisí i fakt, že vytyčením překladatelské koncepce se již přímo zaměřujeme na recipienty překladového textu a všeobecně jazykové či literární zázemí cílové kultury. Jinými slovy je tedy volba koncepce determinována jak správnou interpretací výchozího textu, tak také znalostí kultury, která bude text přijímat a které se tedy překladatelská koncepce přizpůsobuje. Ačkoliv se samozřejmě toto reprodukční umění pohybuje v dost jasně vymezeném rámci a volnost při tvorbě je omezená, má i přesto překladatel možnost rozhodovat se, které prvky v textu vyzdvihne a které naopak upozadí, vždy tak, aby zachoval základní ideu díla.

Vedle hledání objektivní myšlenky díla se překladatel při volbě koncepce přizpůsobuje také způsobu realizace, „využití“ vzniklého překladu v praxi. V neposlední řadě se zde podílí i subjektivní překladatelský postoj, kam lze zařadit například schopnost překladatele vhodně volit jazykové prostředky nebo dobovou situaci, tedy to, za jakých ideologických, společenských či kulturních okolností překlad vzniká.

Třetí fází procesu je podle Vilikovského reprodukce originálu. V tomto směru se tedy od Levého koncepce příliš neliší, avšak chápe ji šířeji. Zatímco Levý se omezuje především na jazykovou oblast, stylistickou stránku překladu, Vilikovský chápe reprodukci jako fázi, kdy se překladatel vedle jazykového převedení soustředí také na volbu pragmatickou. Pokud tedy v jazyce cílovém neexistuje nějaká skutečnost vyskytující se v jazyce výchozím, překladatel se právě ve fázi reprodukce rozhoduje, co z originálu zachová a co naopak oslabí, aby dílo převedl bez zbytečných posunů, ale zároveň zachoval autorův záměr.

Vilikovský definuje dva pojmy vztahující se k fázi reprodukce - paralelní a interpretační překlad¹⁷. Zde vychází ze starších teorií, se kterými ale nesouhlasí, a proto je modifikuje. Pod pojmem paralelní překlad tedy chápe takový postup, při kterém je možné převést text z výchozího jazyka do jazyka cílového přímo, přičemž tento typ překladu se

¹⁷ Vilikovský, 2002, s.135 – 136.

uplatňuje především v textech, ve kterých je využíváno jasných, přesných konstrukcí, terminologie apod., tedy především v administrativních či odborných textech. Naproti tomu překlad interpretační není založen pouze na mechanickém převedení jazykového obsahu, ale překladatel musí brát v potaz mimojazykové situace, pomocí nichž lze teprve najít vhodný ekvivalent v cílovém jazyce. Je samozřejmé, že právě takto je nutné postupovat při překladu umělecké literatury.

„Zde (v umělecké literatuře) bývá potřebný takový postup, který zachová dominantní významové jádro originálu a vhodně ho skloubí s asociacemi výrazových prostředků použitých v překladu, aby co nejúplněji reprodukoval informaci obsaženou v původním textu.“¹⁸

Celkem detailní shrnutí teorií pojednávajících o překladatelském procesu podává Knittlová¹⁹. Čerpá ale především z děl autorů anglosaského světa, proto jen stručně zmíníme jejich základní linii, protože jsme si za teoretický zdroj zvolili teorie především české a slovenské. Domníváme se však, že je vhodné zasadit tyto české teorie do mezinárodního kontextu i s ohledem na to, že Knittlová se ve své syntéze zaměřuje již na pojednání novější, která tak nabízejí modernější pohled na problematiku.

Hlavní osu v názorech na teorii překladu tvoří, stejně jako u Levého či Vilikovského, požadavek pochopení objektivní ideje díla, po které teprve následuje volba jazykových prostředků, přístup k detailům apod. Knittlová tyto dvě roviny označuje jako makropřístup²⁰ (typ a funkce originálního textu, zasazení do kulturního zázemí, historické a lokální okolnosti ad.) a mikropohled²¹ (překladatel se věnuje jednotlivinám, gramatickým strukturám apod.). Za primární fázi překladatelova přístupu k textu označuje tzv. strategické rozhodování, tedy zařazení výchozího textu na základě makropřístupu. Pokud bychom se drželi terminologie Levého a Vilikovského, strategické rozhodování vlastně odpovídá fázi interpretace, tedy rozhodnutí překladatele, k čemu je text určen, jaká je jeho funkce apod.

O určité sjednocení překladatelského procesu se pokoušeli autoři Hatim a Mason²², kteří se snažili vytvořit jeho model. V jeho středu stojí text a jeho podoba, ke které přispívá komunikativní proces. Svůj podíl má také intertextovost, návaznost na jiné již existující texty, vliv těchto textů na vznik koncepce apod. V názoru, že při překladu je však elementárním požadavkem zachování smyslu textu, se od českých koncepcí nijak neliší. „Rozhodujícím

¹⁸ Vilikovský, 2002, s.131.

¹⁹ Knittlová, D.: *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.

²⁰ Knittlová, 2010, s.27.

²¹ Knittlová, 2010, s.27.

²² Knittlová, 2010, s.29.

faktorem musí být účel sdělení, kdo překládá co pro koho, kdy, kde, proč a za jakých okolností.²³

2.2 Pojem ekvivalence v teorii překladu

Primárním pojmem překladatelské teorie je ekvivalence. Vilikovský ekvivalenci charakterizuje jako „prostředek (nebo soubor prostředků) jednoho jazyka, který je nositelem téže informace jako prostředek (nebo soubor prostředků) jiného jazyka.“²⁴ Z výše zmíněných poznatků je jasné, že při překládání se nebude jednat o ekvivalenci čistě formální. Popovič zmiňuje několik rovin, na kterých je ekvivalenci možno chápat. Rovinou, která se nabízí jako základní, je rovina jazyková. Takové chápání ekvivalence by však při překladu nestačilo, proto při procesu překládání mluvíme o ekvivalenci stylové. „Tak pre metaforu, ktorá je zjavným príkladom vnútorného prekodovania, bude dôležitý nielen sémantický aspekt, ale aj jej stylistické určenie. Preto treba hľadať ekvivalenciu na rovine výrazovej štruktúry textu, čiže v štýle. Len na tejto rovine prechádza dielo z jazyka do jazyka jako homogénny útvar.“²⁵

Vilikovský dodává, že ekvivalenci v překladu je nutné chápat funkčně. Text je složitý celek, který je vyjadřován jazykovým materiálem, ovšem představuje mnohem širší záběr, tedy při čtení textu se nezaměřujeme pouze na jazykové prostředky, ale i na to, co vlastně ty jazykové prostředky vyjadřují, k čemu se v reálném životě vztahují. Při překladu tedy přihlížíme k celkovému kontextu, a to nejen jazykovému, ale především k tomu komunikačnímu. Právě při pochopení komunikačního kontextu je možné zachytit ekvivalenci jak na rovině jazykové, tak také, a především, na rovině paradigmatické. Za teoretický základ si Vilikovský bere Neuberta, který ekvivalenci rozděluje do tří typů: první z nich je ekvivalence syntaktická, následuje ekvivalence sémantická a v hierarchii nadřazená je ekvivalence pragmatická, která se uplatňuje v případech, kdy v důsledku kulturních či jiných rozdílů nestačí užití prvních dvou typů.

Knittlová o ekvivalentech říká: „Při hledání ekvivalentů je nutno vedle ekvivalentů lexikálních pracovat s ekvivalenty syntagmatickými a výpověďními, protože konkrétnímu slovu jednoho jazyka neodpovídá vždy jedno a totéž konkrétní slovo jazyka druhého. Proto spíše než ekvivalent by odpovídal skutečnosti výraz jazykový protějšek v CJ.“²⁶ Uvádí několik případů, které mohou při překládání nastat: pokud ekvivalent v cílovém jazyce existuje, může se jednat o ekvivalent úplný (tedy slovo odpovídající slovu bez více významů),

²³ Knittlová, 2010, s.30.

²⁴ Vilikovský, 2002, s.32.

²⁵ Popovič, 1975, s.110.

²⁶ Knittlová,2010, s.24.

částečný (může dojít k posunu významu, ale funkčně je odpovídající) nebo může nastat případ, kdy má výchozí slovo více ekvivalentů v cílovém jazyce. Pokud ekvivalentní výraz neexistuje, je třeba přistoupit k některému z překladatelských postupů a slovo nahradit opisem či kalkem apod., eventuelně najít ekvivalent k situaci, nikoliv ke slovu samotnému.

2.3 Styl uměleckého textu a specifické problémy jeho překladu

Jelikož jsme si jako objekt analýzy překladů zvolili díla umělecké literatury, považujeme za důležité poskytnout určitou charakteristiku uměleckého textu všeobecně. Překlad děl krásné literatury je samozřejmě považován za jedno z nejsložitějších odvětví překládání, které má svoje specifika. Autoři teoretických statí mu mnohdy ve svých dílech věnují zvláštní pozornost, nejinak je tomu u námi vybraných teoretických podkladů.

Umělecký text se vyznačuje především svou estetickou funkcí, která je přímým autorovým záměrem. Od ostatních textů se liší právě přítomností této estetické funkce, která se u jiných komunikátů buď nevyskytuje, nebo je přítomna jen v omezené míře, upozaděna funkcí komunikační. U umělecké literatury se obě tyto funkce prolínají, přičemž autor cíleně volí jazykové prostředky a spojuje je do vyšších celků právě za účelem vyvolání této estetické funkce. „Estetickou funkcí literárního díla rozumíme, že umělecký projev formuluje svou výpověď tak, aby podněcovala představy a působila i na citovou stránku vnímatele, obohacovala jeho vnitřní život, nutila jej zaujímat věcné, etické nebo emotivní postoje k uměleckému sdělení a jeho prostřednictvím k zobrazované realitě. Z vlastností, které mohou takto esteticky působit, je důležitá jak celistvost, ukončenost uměleckého sdělení ve smyslu formálním (nikoliv obsahovém), tak mnohotvárnost, která vytváření představ podněcuje.“²⁷

Jak z citované definice vyplývá, estetická funkce vzniká snahou autora, který si klade za cíl vytvořit v díle hodnoty, které výše zmiňované představy vyvolávají. A jelikož je to právě autor, osobnost se subjektivním viděním reality, přenášené do uměleckého díla, který tyto estetické hodnoty vytváří, je na překladateli, aby je při převodu textu do cílového jazyka zachoval co možná nejpřesněji. Z tohoto faktu však vyvstává velké množství problémů.

Názory se ne vždy shodují v tom, do jaké disciplíny překlad vlastně spadá. Někteří tvrdí, že se jedná o oblast vědy, jiní zas charakterizují překlad jako typ umění. Domníváme se, že nelze jednoznačně říci, který z těchto dvou názorů je pravdivější, jelikož překlad, a o to výrazněji překlad umělecké literatury, v sobě nese prvky jak vědy, tak umění. Překladatel musí být schopen komparace dvou jazykových systémů, rozpoznání specifík jednotlivých jazyků, analýzy stylu a následného převedení originálu do cílového jazyka, při čemž čerpá

²⁷ Čechová a kol., *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV, 2000, s.258.

především ze svých lingvistických, případně literárněvědných znalostí. Současně ale také je na něj kladen požadavek kritického posouzení jednotlivých řešení, vhodná volba výrazových prostředků na základě rozhodování, čímž musí docílit dodržení estetické funkce originálu. Tato součást překladatelovy práce již bez pochyby spadá do oblasti umělecké.

Podle Levého je ale jedním z problémů, které mohou nastat, právě přehnaná snaha o vytvoření umělecky hodnotného překladu, a to především v situaci, kdy je překladatel zároveň také autor původních literárních textů a při překládání může inklinovat k „přetvoření“ originálního díla v dílo jiné. „Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční.“²⁸ Ačkoliv se tedy při překládání jedná o reprodukci originálu, je nutné dodat, že překladatelský proces je zároveň tvůrčí. Oslabením jedné z těchto charakteristik dochází k znehodnocení výsledného díla, tzn. vzniká překlad mechanický, tedy netvůrčí.

Každé dílo umělecké literatury obsahuje nějaké specifikum, co se týče buď roviny lexikální, gramatické, nebo stylistické. Popovič např. přebírá definici Jozefa Mistríka, který slovo připodobňuje k fyzikální částici a říká, že každé slovo má své jádro (tedy reprezentuje nějaký základní význam) a významová pole²⁹. Jinak řečeno tedy každé slovo nese svůj primární význam a zároveň významy sekundární, vedlejší. U umělecké literatury tento jev platí dvojnásob, na správný význam slova usuzujeme na základě širšího kontextu a správné interpretace, přičemž rozhodující úlohu hraje také funkce textu či slohová příslušnost slova.

2.3.1 Posun v překladu

Posun v překladu úzce souvisí s pojmem ekvivalence a je jedním ze základních prvků překládání. Jelikož je překlad reprodukční umění, které se snaží ekvivalentními prostředky jak na úrovni jazykové, tak na úrovni vyšší, textové převést výchozí text do jazyka cílového, musíme nutně vycházet z faktu, že jazykové systémy jsou odlišné a stejně tak je odlišné i prostředí, ve kterém je jazyk používán. Z toho vyplývá, že každý překladatel při procesu překládání podstupuje rozhodovací proces, rozhoduje se mezi několika možnými řešeními s účelem předložit svým čtenářům srozumitelný a pokud možno reprodukčně věrný překlad. Je ale jasné, že ekvivalence v překladu nemůže být úplná, jelikož existuje mezi dvěma jazyky a mezi dvěma národními entitami velké množství rozdílů. A právě v důsledku těchto rozdílů a jejich interpretace, která je elementární složkou překladatelského procesu, dochází v překladu k posunům.

²⁸ Levý, 1998, s.85.

²⁹ Popovič, 1975, s.53.

Jako první se samozřejmě nabízí posun na úrovni jazykové, tedy posun výrazový, kterému se bohužel nejde z důvodu odlišností jazykových systémů vyhnout. Posun na této úrovni by měl být vždy zamýšlený. Při překladatelském procesu dochází k posunům většinou hlavně proto, že se překladatel snaží zachovat invariant, tedy jádro originálu, což je základní podmínkou pro reprodukci výchozího díla. Pokud se překladateli nepodaří vhodně převést tento invariant, dochází k posunům na úrovni významové, které jsou nežádoucí. Popovič jde v charakteristice posunů ještě dál, odklání se od již dříve definovaných posunů jazykových (tedy posunů na úrovni gramatické a lexikální) a popisuje posuny i na úrovni textové, kulturní či literární³⁰. I tyto posuny bychom však řadili do skupiny posunů výrazových, jelikož zůstávají definované pomocí jazykových prostředků.

Gromová definuje několik typů posunů z hlediska komunikačního cíle. Jednou z protikladných dvojic je tak posun funkční a nefunkční. V případě posunu funkčního mluvíme o takové změně, která je s přihlédnutím ke komunikační funkci opodstatněná, v případě posunu nefunkčního k změnám dochází bezdůvodně³¹. V rámci umělecké literatury může docházet především k posunům na úrovni rytmické (např. změna metrického systému básně), žánrové (poezie vyjádřená prózou) apod.

Důležitou roli při hodnocení kvality překladu hrají také posuny konstitutivní a individuální³². Konstitutivní posun chápe Gromová jako změnu objektivní, nevyhnutelnou, ke které dochází na základě rozdílu mezi jazyky. Takové posuny nijak neovlivňují celkové vyznění originálu, a proto bychom je mohli označit za posuny pozitivní. Naproti tomu individuální posun je způsobován osobností překladatele, jeho přílišnou nebo naopak nedostačující interpretací originálu. V důsledku individuálních posunů může docházet mimo jiné k simplifikaci, tedy k zjednodušování textu, nedostatečnému výběru dostupných prostředků cílového jazyka a stereotypnímu užívání překladatelských řešení, nebo explikaci, kdy zas naopak překladatel užívá vnitřních vysvětlivek, různých doplnění, aby vyjádření učinil explicitním. Nutno dodat, že ne vždy se v těchto případech jedná o posun negativní, někde je naopak těchto posunů třeba. (Např. u jazyků s častým výskytem přechodníků musí překladatel najít jiné řešení v češtině, kde jsou přechodníky málo užívané. Takovým řešením je velmi často vedlejší věta, která svým způsobem již také spadá do individuálních posunů s cílem explikace, v tomto případě je však toto řešení žádoucí. Jako rušivé bychom tyto změny hodnotili v případě, že se k němu překladatel uchyluje velmi často a nehledá jiné možnosti cílového jazyka.)

³⁰ Popovič, 1975, s.121.

³¹ Gromová, E.: *Úvod do translátologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009. s. 57

³² Gromová, 2009, s. 58 – 59.

Na úrovni tematické výstavby textu pak definujeme posun tematický³³. Sem bychom zařadili například rozhodnutí překladatele zaměnit reálie ve výchozím textu za reálie domácí a tím přizpůsobit text domácímu prostředí.

Všechny výše zmíněné posuny nijak nemění celkový význam textu. Pokud ovšem tyto základní podmínky nejsou splněny, mluvíme o posunu negativním³⁴, který tak většinou vzniká na základě překladatelova nepochopení originálu nebo nezachování autorova záměru a porušení celistvosti díla.

2.3.2 Překlad místních a dobových prvků

Překladatel se pravidelně setkává s otázkou, jak přeložit různá vlastní jména, geografické názvy aj. tak, aby byly zachovány národní a dobové prvky, ale přitom bylo dílo srozumitelné a přístupné pro čtenáře pocházejícího z cílové kultury. Názory na tuto oblast překladu se v podstatě neliší, hlavním požadavkem zůstává požadavek věrnosti. Souběžně s tím je však nutné, aby překladatel respektoval místní kolorit cizojazyčného díla a na základě interpretace se rozhodl, zda tato specifika zachová (tedy zda jsou tyto konkrétní prvky podstatné při zasazení textu do národního prostředí), či nikoliv. Levý tyto prvky charakterizuje takto: „V překladu má smysl zachovávat jen ty prvky specifická, které čtenář překladu může cítit jako charakteristické pro cizí prostředí, tj. jen ty, které jsou schopny být nositeli významu národní a dobové specifčnosti.“³⁵ Pokud je překládáno dílo například ze starší literatury, které by pro dnešního čtenáře již bylo těžko srozumitelné, je možné použít vysvětlivku nebo jen naznačení či dokreslení. Tento přístup má však přísná pravidla, překladatel nikdy nesmí užít vysvětlivky v místech, kde by například vysvětloval obsahový vývoj textu. Tento způsob je možné užít jen v případech, kdy „našemu čtenáři uniká něco, co pro původního čtenáře bylo obsaženo v díle“.³⁶

Podle Gromové má překladatel dvě základní možnosti přístupu k překladu časových a místních faktorů. U časové dimenze definuje dvě řešení – historizaci a modernizaci³⁷. Pokud tedy je časový rozdíl mezi vznikem originálu a překladu, překladatel se buď může přiklonit k zachování poetiky autora, a tedy přibližovat se stylu originálu za pomoci zachování historických reálií, zastaralých výrazových prostředků apod., nebo se orientovat spíše na své recipienty a pomocí modernizace dosáhnout změn ve výrazových prostředcích či reáliích reáliích. Podobnou možnost volby má překladatel i u překladu prvků místních, kde volí mezi

³³ Gromová, 2009, s. 62.

³⁴ Gromová, 2009, s. 63.

³⁵ Levý, 1998, s. 122.

³⁶ Levý, 1998, s. 125.

³⁷ Gromová, 2009, s. 71.

exotizací (tedy cíleným zachováním cizích prvků) nebo naturalizací (pokud jsou prvky cizího původu nahrazeny prvky domácími). Tyto dva postupy jsou ale většinou propojené, překladatel se snaží o vyvážený výsledek, úplnou exotizaci či naopak úplnou naturalizaci tak v překladu najdeme jen velmi zřídka.

2.4 Překladatelské postupy

Při překládání používá překladatel nejrůznějších překladatelských metod a postupů, které byly popsány už mnoha teoretiky. Jejich pojmenování se však dost často liší, ačkoliv se většinou jedná o různé řešení jednoho konkrétního problému. Levý se metodám překladatelovy práce věnuje spíše okrajově. Nepokouší se o jasné vymezení možných postupů. Věnuje se však podstatě odlišností mezi volným a věrným překladem, které s překladatelskými postupy úzce souvisejí.

Podle Levého vystupuje při procesu překládání do popředí problematika obecného a jedinečného, přičemž věrný překlad se upíná na momenty zvláštní, jedinečné a naproti tomu překlad volný klade důraz na obecný význam díla³⁸. V praxi to znamená, že překladatel držící se zásad věrného překladu se zaměřuje hlavně na momenty, které text nějak blíže zasazují do koloritu, nesou prvky národní a dobové specifičnosti apod. Naproti tomu překladatelé převádějící text do cílového jazyka volně se zaměřují na obecnou platnost díla – jde jim tedy o přesné přenesení smyslu a národní nebo jazyková specifika související s originálem jsou často substituována výrazy z jazyka cílového. Pro adekvátní převedení výchozího textu je nutné najít kompromis mezi oběma možnostmi.

Gromová rozlišuje překladatelské postupy na úrovni gramatické, sémantické a pragmatické. Mezi postupy gramatické zařazuje doslovný překlad, výpůjčku, kalk, transpozici, změnu na úrovni slovních druhů i větných členů, elipsy apod. Sémantické překladatelské postupy se týkají především oblasti synonymie, antonymie, hyponymie, využití parafráze apod. Pragmatické postupy stojí pak v hierarchii nejvýše a jedná se o takové postupy, „ktoré sa dotýkajú prenosu informácie do cieľového jazyka a vychádzajú z mimojazykovej situácie.“³⁹ Mluvíme zde například o použití cizích prvků v překladu, vynechání některých prvků, které nejsou pro cílovou kulturu pochopitelné či nějak stěžejní, nebo naopak doplnění informací tak, aby čtenář textu porozuměl.

³⁸ Levý, 1998, s. 113.

³⁹ Gromová, 2009, s. 54.

Překladačské postupy jsou samozřejmě pro práci překladatele stěžejní a pomáhají řešit mnohé nejasnosti při procesu překládání. S jejich užitím se však pojí mnohá úskalí a překladatel si vždy musí být vědom posunů, které mohou při aplikaci těchto postupů vznikat.

Otázce překladačských postupů se mimo jiné věnují kanadští autoři Vinay a Darbelnet⁴⁰. Ti charakterizují 7 základních překladačských postupů.

Jako první překladačský postup definují autoři výpůjčku („emprunt“). Jedná se o nejjednodušší typ překladačské metody, jejímž principem je ponechání výrazu z jazyka originálu i v jazyce výchozím (některé výpůjčky mohou fungovat v jazyce i na úrovni běžného užívání, jsou zdomácnělé – např. francouzské slovo *pétanque* se běžně používá i v češtině a dokonce si ponechalo i původní grafickou podobu). Užití výpůjčky může mít několik důvodů, překladatel tuto možnost volí především v případech, kdy v cílovém jazyce neexistuje relevantní ekvivalent, výpůjčka nám mnohdy může dopomoci k adekvátnímu zařazení překládaného díla do jeho specifického kulturního kontextu pomocí užití slovní zásoby. Podobným postupem je i kalk, kterým označujeme doslovně přeložené slovo z výchozího jazyka do jazyka cílového.

Dalším překladačským postupem je doslovný překlad. Ten je většinou možný především u dvou jazyků ze stejné jazykové rodiny. Doslovný překlad lze použít pouze u jednodušších struktur, kde není potřeba, aby se překladatel soustředil na něco jiného, než na jazykovou stránku struktury.

Při transpozici je nahrazen slovní druh jiným slovním druhem pod podmínkou, že se nijak nezmění smysl textu. Vedle transpozice slovního druhu lze užit transpozici syntaktickou, kde větné členy mění svou funkci (sem patří např. záměna vedlejší věty za větný člen či změna rodu u slovesa).

Modulaci bychom mohli popsat jako obměnu ve výpovědi, k níž dochází změnou úhlu pohledu. Hlavním jejím rysem je převod sémantické stránky výchozího textu do odpovídající sémantické stránky textu cílového. Využívá se tedy tam, kde by ostatní překladačské postupy mohly být gramaticky správné, ale odporovaly by povaze cílového jazyka (jako příklad bychom mohli uvést slovní spojení fungující ve francouzštině *il siffle entre ses lèvres*, tedy doslova *sykl mezi rty*, které se ale v češtině nepoužívá, proto bychom výraz „entre ses lèvres“ užitím modulace přeložili jako *sykl mezi zuby*, tedy slovní spojení, které se v češtině vyskytuje).

⁴⁰ Vinay, J.-P., Darbelnet, J.: *Stylistique comparée du français et de l'anglais, methode de traduction*. Paris: Didier, 1969.

Jako další postup definují Vinay a Darbelnet ekvivalenci. Jak již bylo řečeno výše, mnoho autorů chápe ekvivalenci různě. V tomto případě je pojem ekvivalence definován jako případ, kdy dva texty vypovídají o totožné situaci, ale k jejímu vyjádření užívají stylistických a strukturních prostředků úplně odlišných. Ekvivalence v tomto smyslu je nejčastější u ustálených slovních spojení, přísloví, citoslovcí apod.

Posledním definovaným překladatelským postupem je potom adaptace. K ní je nutné se uchýlit v případě, že situace, o které text vypovídá, neexistuje v cílovém jazyce a musí být tím pádem vytvořena se zřetelem k situaci v cílovém jazyce existující, kterou vyhodnotíme jako ekvivalentní. Adaptace je používána spíše okrajově, pokud není možné užití jiného z postupů.

Tyto překladatelské postupy se málokdy vyskytují samostatně, prolínají se a doplňují, a to především při překladu umělecké literatury. Ne vždy však poskytují dostatečné možnosti řešení konkrétního problému, mnohdy se překladatel musí uchýlit k přestylizování celé větné struktury.

2.5 Analýza a kritika překladu

Tato práce má za cíl analyzovat různé varianty překladů dvou románů Émila Zoly. Právě za pomoci analýzy cílových textů od různých překladatelů se chceme pokusit dojít k závěru, která z předložených variant splnila s větším úspěchem požadavky na kvalitní překlad. Ačkoliv většinou existuje několik různých řešení jednoho problému, teoretické poznatky o překladu a jeho zásadách nám mohou pomoci určit, které z těchto řešení je v daném případě vhodnější.

Jelikož překlad není samostatným uměleckým dílem, ale dílem reprodukčním, je důležité se při jeho analýze soustředit vedle samotného jazykového materiálu i na vztah mezi cílovým a výchozím textem. Popovič rozlišuje dva druhy kritiky překladu: „První podobu tvoří kritika, ktorá pracuje priamo s originálom.(...) Druhú podobu tvorí kritika, ktorá nepracuje s originálom. Kritik prekladu akoby zabudol na komunikačnú situáciu pôvodného diela, všimá si literárnu situáciu preloženého diela aj spôsob, akým reagoval príjemca na text prekladu.“⁴¹ V praktické části této práce se budeme zaměřovat především na analýzu a jazykovou stránku českých překladů, ovšem v situacích, kde se řešení jednotlivých překladatelů rozcházejí, přistupujeme i ke komparaci překladů a originálu.

Knittlová se pokouší o shrnutí jednotlivých kritérií hodnocení do několika základních bodů. Podle ní je třeba přihlížet k několika skutečnostem, které, pokud je překladatel správně

⁴¹ Popovič, 1975, s. 248.

převede, tvoří rámec kvalitního překladu. V první řadě vyzdvihuje, že překlad je nutné chápat jako „výsledek překladatelského procesu“⁴², tedy zohlednit, které osoby se na tvorbě překladu podílejí (myslíme zde tedy nejen překladatele samotného, ale také zadavatele a recipienty). Při hodnocení je také třeba si uvědomit, že překladatel, jak již bylo řečeno výše, prochází při překládání procesem rozhodování, tedy musí volit mezi několika různými řešeními téhož problému. Jednotlivá řešení však podléhají především celku a objektivnímu vyznění díla, proto by se měly brát v potaz spíše důsledky těchto jednotlivých řešení pro celkový dojem z díla.

Dalším požadavkem na překlad by měla být jazyková správnost. Text je z výchozího jazyka převáděn do jazyka cílového a jako takový by měl dodržovat gramatické a pravopisné normy cílového jazyka. Vedle toho je také důležitým bodem koheze a koherence textu, tedy zda se překladateli s úspěchem podařilo vytvořit text plynulý, kde na sebe informace logicky navazují.

Vedle jazykové stránky překladu se hodnocení zaměřuje také na zvládnutí reálií cizího původu, správné převedení děje a kulturně specifických prvků. Jelikož je překlad důsledkem transformace, měl by obsahovat jak invariantní prvky originálu (tedy dodržovat specifickou), tak zároveň dostatečně využívat možností cílového jazyka, aby překlad nepůsobil jako adaptace.

⁴² Knittlová, 2010, s. 224.

3 Analýza překladů a jejich porovnání s originálem

Jako objekt analýzy byla pro účel této práce vybrána dvě díla Émila Zoly – *Germinal* a *Zabiják*. Pro náš záměr bylo nutné najít takové Zolovy romány, které byly opakovaně přeloženy do češtiny různými překladateli a ideálně s dostatečným časovým odstupem. Právě *Germinal* a *Zabiják* tyto podmínky splňují.

Zabiják (v originále *L'Assomoir*) vyšel ve Francii poprvé v roce 1876 jakožto sedmý román ze série *Rougon-Macquartů*. Věnuje se především otázce alkoholu a jeho zhoubného vlivu na lidi (právě on je tím „zabijákem“, který dal knize jméno). První překlad, který byl vybrán k analýze, je překlad Jiřího Gutha z roku 1909, druhý je pak překlad Luďka Kárla z roku 1969. Pro větší přehlednost označujeme v textu první překlad jako Z1 a překlad druhý jako Z2.

Germinal byl ve Francii poprvé vydán roku 1885 a je nesporně jedním z nejznámějších Zolových románů. Dějovou linii zde tvoří život horníků pracujících v dolech, jejichž těžké životní podmínky nakonec vyústí v generální stávkou. Z existujících českých překladů jsme zvolili první oficiální překlad Jana Třebického z roku 1892 (v textu označen jako G1) a modernější překlad Evy Outratové z roku 1970 (G2).

3.1 Zabiják

3.1.1 Lexikální rovina

Asi nejvýraznější jazykovou rovinou je v *Zabijáku* rovina lexikální. Jak již napovídají mnohé dobové kritiky, Zola hojně používal slovní zásobu na svou dobu velmi skandální. V jeho dílech tak objevujeme mnohé nespisovné výrazy, slova slangová, prvky hovorové francouzštiny. Tato tendence je v *Zabijáku* o to výraznější, nespisový jazyk zde koresponduje s prostředím a sociálním statutem postav. Tyto nespisovné a hovorové prvky se vyskytují hlavně v přímé řeči, tedy ve vyjadřování postav. Detailní popisy, které jsou pro Zolu charakteristické, jsou psány jazykem především spisovným, ale jelikož je Zolovi velmi blízká i řeč polopřímá, substandardní výrazy nacházíme i mimo přímou řeč.

Ve zmíněných přímých řečech Zola často čerpá i z pařížského argotu, možné neporozumění ze strany recipientů je řešeno malým slovníkem argotismů v závěru knihy a mnoha vysvětlivkami.

3.1.1.1 Vymezení nespisovné francouzštiny a možnosti překladu do češtiny

Stejně jako v češtině existuje i ve francouzštině velké množství tvarů a výrazů, které bychom zařadili do nespisovného jazyka. Tyto prvky se velmi často objevují především v mluveném jazyce, kde mnohdy slouží k zjednodušení či zkrácení výpovědí. Objevují se převážně krátké věty, často dochází k elipsám nebo naopak k pleonasmům. Velmi časté je také zkracování slov, které je mnohdy v grafické podobě naznačeno accentem (např. *Tu es là?* – *T'es là?*). Běžným projevem hovorovosti je také vypuštění záporky *ne* a užití pouze jedné ze záporok *pas*, ve spisovné francouzské větě jsou přítomny záporky obě.

V neposlední řadě se hovorová francouzština projevuje specifickou výslovností, která je mnohem rychlejší. V důsledku toho dochází k elizi frekventovaných francouzských němých *e* a *k* oslabení vázání mezi jednotlivými slovy.

Vedle těchto hovorových prvků pak francouzský jazyk oplývá množstvím specifické slovní zásoby – slangovými a argotickými výrazy, dialekty apod. Zajímavou oblastí nespisovné francouzštiny je také *verlan*, který bychom zařadili do francouzského argotu. Jedná se o specifický typ tvoření slov, který spočívá v prohazování písmen či slabik. Některá z takto utvořených slov nabyla všeobecné platnosti a jsou běžně používána po celém území v hovorové francouzštině.

Oficiální podobou českého jazyka je spisovná čeština. Ta se nadále diferencuje na výrazy neutrální, knižní či hovorové. Vedle spisovného jazyka rozlišujeme jazyk nespisovný, který je územně i sociálně rozvrstven. Do regionálních útvarů patří různé dialekty a zařadili bychom sem i obecnou češtinu. Do útvarů sociálně diferencovaných patří slang (nespisovné výrazy používané zájmovými skupinami), argot (mluva společensky izolovaných obyvatel, zlodějů, vězňů apod.) a profesní mluva (mluva příslušníků stejné profese)⁴³.

Jako primární možnost překladu nespisovných podob francouzštiny do češtiny se nám nabízí obecná čeština. Je vhodným řešením především proto, že není nijak územně ohraničena, a proto její užití v překladu nevymezuje text geograficky. Poskytuje navíc široké možnosti nespisovných tvarů i výrazů, překladatel si tak může zvolit, na které rovinně nespisovnost oslabí a na které naopak posílí. Podoby nářeční jsou v těchto případech nevhodné, protože tím vymizí přítomnost cizí kultury a cizího prostředí v textu.

Užití nespisovné slovní zásoby bude samozřejmě souviset i s dobou, kdy překlad vznikl. Jako hypotézu bychom si zde tedy mohli stanovit, že starší překlad *Zabijáku* a *Germinalu* bude při překladu francouzských nespisovných výrazů mnohem konzervativnější a

⁴³ Čechová, M.: Čeština – řeč a jazyk. Praha: ISV, 2000, s.26.

k nespisovným prvkům se bude uchylovat spíše okrajově. Novější překlady by naopak mohly hojně užívat tvarů a výrazů obecné češtiny na všech jazykových rovinách.

3.1.1.2 Překlad hovorových a nespisovných prvků

U Zoly se ze speciálních jazykových vrstev objevuje především hovorová francouzština, v textech lze nalézt ale také argot či slang.

Jako první příklad zmíníme větu, ve které se ve francouzštině objevuje slovo substandardní. Francouzské „*Tu le vois peut-être... Je vais laver tout ça... Les enfants ne peuvent pas vivre dans la crotte.*“ (26) formuluje starší překlad jako „*Tak snad vidíš, ne?... Jdu to všechno vyprat... Děti přece nemohou žít v té špíně.*“ (Z1, 16). Nespisovným slovem v originále je „*la crotte*“, které Guth přeložil jako „*špína*“. Je pravda, že tento překlad je vzhledem k originálu velmi mírný a vhodnější se nám zdá varianta Ludka Kárla, který větu překládá jako „*Děti nemůžou žít takhle zasviněný*“ (15), což je ostrosti originálu výrazně bližší. Vedle samotné volby slova se zde Kárl rozhodl i pro obecně-českou koncovku –ý namísto spisovného –é. Takové řešení ještě umocňuje mluvený ráz textu.

Všeobecně lze říci, že tato specifická slovní zásoba objevující se ve francouzském originálu je v překladu L. Kárla nahrazována buď výrazy obecné češtiny, nebo nespisovnými tvary slov:

„*Ale, ale!*“ *zablábolil a pořád se usmíval, „co jste na mě najednou takový škaredý?... To už si člověk ani nesmí trochu zašpásovat? Nebojte se, se ženskými já se vyznám, ještě jsem jakživ žádný neublížil.*“ (P2, 134-135)

Starší překlad je v tomto ohledu mnohem umírněnější, ačkoliv překladatelská koncepce z konce 19. století prosazovala snahu o stylistickou přesnost a překladatelskou věrnost. U Gutha se nespisovné výrazy vyskytují jen velmi zřídka, stylizaci mluvenosti zde zajišťují spíš prvky hovorové, i ty jsou ale přítomné v omezené míře:

„*Bodejt!*“ *koktal nepřestáváje žertovati. „Vy jste něco škaredivé. Tak už si člověk nesmí ani zažertovat, co? Vždyt' mne ženské znají, jakživ jsem jim do opravdy? nic neudělal. Nějakou ženskou štípnout, vid'te? ale víc nic!* (P1, 174)

Ze dvou příkladů uvedených výše se originálu z hlediska volby lexikálních prostředků více přibližuje překlad novější. Jako slovo se specifickým stylovým zabarvením zde vystupuje

toc, které oba překladatelé přeložili jako *škared(iv)y*, ovšem Kárl užil tvaru adjektiva, které se neshoduje s řídicím substantivem a odpovídá obecné češtině, zatímco Guth použil tvar spisovný (slovo *škaredivé* se zde vztahuje k ženám). Francouzské *toc* je ale přitom výraz nespisovný, proto se domníváme, že Kárlovo řešení zde bylo vhodnější.

Nespisovné tvary adjektiv jsou v Kárlově překladu časté, stejně jako podoba „bysme“ v 1. osobě plurálu podmiňovacího způsobu.

„*To přece nemyslíte vážně? Vždyť já už jsem stará ženská, mám osmiletýho kluka... Copak bysme spolu dělali?*“ (P2, 35)

„*Kvůli tomu, abysme se hádali, jsme nemuseli nahoru lzt,*“ prohlásil vztekle Boche a začínal sestupovat po schodišti. (P2, 76)

Vedle substandardních výrazů je v Zolově textu také hojně užíváno různých expresivních citoslovcí, která tak napomáhají ke stylizaci hovorového jazyka. Toto specifikum zachovávají shodně oba překladatelé jakožto významnou součást Zolovy poetiky:

„*U čerta,*“ bručel Lantier, když vešli, „*co to tady natropil? To je zápach!*“ (P1, 316)

„*Sakra, co to tady prováděl?*“ zabručel Lantier., když vešli dovnitř. „*To je ale smrad!*“ (P2, 241)

„*Fichtre! murmura Lantier, quand il furent entrés, qu'est qu'il a donc fait ici? C'est une vraie infection.*“ (322)

U tohoto příkladu oba překladatelé zachovávají ekvivalent citoslovce *fichtre*, přičemž Kárl sdělení posiluje ještě slovem *smrad*, které je dnes sice podle Slovníku spisovné češtiny pro školu a veřejnost spisovné, ale zároveň hovorové, celkově je proto bližší mluvenému rázu románu. Zrovna v tomto případě je sice konec věty (*c'est une vraie infection*) neutrální bez stylového zabarvení (pokud bychom tedy vycházeli pouze z konkrétních řešení, jako věrnější bychom zde hodnotili překlad starší), Kárlova koncepce si ale pravděpodobně klade za cíl zachovávat mluvenost i tam v přímé řeči, kde není v originále explicitně vyjádřena nějakým konkrétním prvkem. Rozdíl mezi pásmy postav a pásmem vypravěče je tak u Kárla znatelnější.

Jak již bylo naznačeno výše, novější překlad velmi často využívá nespisovných prostředků z hláskové a morfologické roviny. Vedle citoslovcí se v Kárlově překladu hojně

vyskytuje také řada příslovcí, částic či spojek, které se téměř výhradně v přímé řeči vyskytují ve svém nespisovném tvaru. Frekventovaná jsou například slova typu *teda, teďko, prej, taky, častěji* apod. Běžné jsou také tvary typu *moh, bejt, umeješ*, opakovaně je rovněž užito protetického *v-* (*A nechtěl bys, abych tam vodnesla taky děti?, Za to jsme dvakrát vobědvali...*, apod.).

„*A tumáš taky na tu svou hubu, ať si ji vyrácháš, než pudeš večír postávat na roh a čekat na mužský!*“ (P2, 27)

„*Taky vám to nebude moc dlouho trvat, vidíte? Máte jen takovej malej raneček.*“ (P2, 18)

Poslední zmíněnou větu například Guth řeší jako *Váš balík není velký* a nespisovných prostředků zde neužívá. Protetické *v-* se ve starším překladu zásadně neobjevuje. Nevyskytují se ani změny na úrovni hláskové:

„*Tu máš na tu svoji špínu. Aspoň jednou v životě se umyješ!*“ (P1, 32)

„*Já ti poleju tu tvou špínu. Aspoň jednou v životě se umeješ!*“ (P2, 27)

„*Víte,*“ pokračoval, „*pracuji teď tamhle na nemocnici...To máme krásný květen, co? Dnes ráno je čiperný větrík, vidíte?*“ (P1, 7)

„*Víte,*“ pokračoval, „*já teďko dělám tamhle na nemocnici...To mámě pěkný máj, co? Že to ale dneska ráno zebe!*“ (P2, 9)

U francouzského originálu se objevuje málo nespisovných prostředků z hláskové či tvaroslovné roviny. Ačkoliv běžně se mluvená francouzština vyznačuje tím, že jsou slova zkracována či apokopována, v Zolově textu se takové případy v podstatě neobjevují.

V českých překladech se expresivita vyjádření a míra nespisovnosti stupňuje s emocionálně vypjatými reakcemi postav. I v takových případech se ovšem ani v překladu Jiřího Gutha neobjevují nějaké výraznější prvky nespisovnosti hláskové či morfologické. Naproti tomu u Kárla je viditelná velká míra nespisovnosti na těchto dvou úrovních, která je o to víc posílena kontextovou situací (v níže uváděném případě tedy hádkou). Koncentrace nespisovných prvků na všech rovinách jazyka je vysoká, vidíme zde několik slov s protetickým *v-*, hláskové změny ve slově *voblíkat, seš*, morfologicky nespisovný tvar *děvkama* v instrumentálu množného čísla apod.:

„Ano, tak je to, láska k práci není tvoje slabá stránka. Jsi ctižádostivý Bůh ví jak, chceš si chodit jako pán a provádět poběhlice v hedvábí. Vid', že už se ti nelíbím, od té doby, co jsem dala všechny svoje šaty do zastavárny?“ (P1, 15)

„Jo, to je vono, já už dávno vím, že tobě dou ručičky trochu vod práce. Pyšnej seš až hanba, chtěl by ses voblíkat jako milostpán a vodit se s děvkama v hedvábnejch sukních. Že jo. Já už ti nejsem dost dobrá, když už jsi mi všechny šaty vodnes do zastavárny...“ (P2, 13)

Doted' jsme zmiňovali pouze stylizaci mluvené řeči, která se tak objevuje v přímé (případně polopřímé) řeči. Co je ale Zolovi vlastní, jsou detailní popisy prostředí a postav, ačkoliv zrovna v *Zabijáku* jsou tyto popisné pasáže poněkud oslabené např. v porovnání s *Germinalem*, kterému se budeme věnovat později. Všeobecně však platí, že tyto popisy jsou psány jazykem spisovným, jen výjimečně je i zde užito slov substandardu:

Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. (1)

Překladatelé se této zásady drží a i oni používají spisovnou češtinu:

Gervaise čekala na Lantiera až do dvou hodin ráno. Seděla jen v lehkém nočním kabátku u otevřeného okna, všecka se třesouc zimou. Konečně ulehla přes přič na postel a zdřímala si, horečně rozčilená, a s tvářemi zaslzenými. (P1, 1)

Gervaisa čekala na Lantiera do dvou hodin do rána. Až nakonec, celá roztřesená, jak stála jen v nočním kabátku v chladném vzduchu u otevřeného okna, padla napříč přes postel a usnula, s tvářemi mokřými od slzí, horečným spánkem. (P2, 1)

3.1.1.3 Překlad vlastních jmen a místních názvů

Na výše uvedených příkladech je také mimo jiné zajímavé křestní jméno hlavní hrdinky. U staršího překladu je zachován francouzský tvar jména, zatímco v překladu novějším je toto jméno morfologicky „počeštěné“. Když se podíváme podrobněji na překlad vlastních jmen, toponym a francouzských reálií, která se v textu objevují, přístupy obou překladatelů se liší: Guth ve starším překladu většinou zachovává francouzské pojmenování, zatímco Kárl volí české překlady. Guth tak naplňuje požadavek překladatelských teorií konce 19. století, tedy snahu o exotizaci překladové literatury, zatímco Kárl se snaží spíše o naturalizaci.

Dnes večer, zatím co čekala, až se vrátí, zdálo se jí, že jej zahlédla vcházeti do tančírny Grand-Balcon, jejichž deset planoucích oken osvětlovalo jako požár černou ulici zevních boulevardů. (P1, 1)

Dnes večer, když ho vyhlížela, jestli už se nevrací, se jí zdálo, že ho vidí vcházet do tančírny U velkého balkónu, odkud se z deseti rozzářených oken rozlévala záplava světla na černý asfalt okrajových bulvárů. (P2, 7)

Podobně postupují překladatelé i u překladu názvu francouzské písně:

Shůry bylo slyšeti silný klempířův hlas zpívat: „Ah! qu'il fait donc bon cueillir la fraise!“ Ó jak je krásně v lese na jahodách! (P1, 134)

Nahoře bylo slyšet Coupauův zvučný hlas, jak si zpívá: Pojd' se mnou, má milá, na jahůdky do lesa! (P2, 105)

V prvním případě můžeme vidět Guthovu snahu zachovat originální název, ale zároveň přiblížit čtenáři, co vlastně francouzská věta znamená. Kárl na druhou stranu automaticky překládá název písně do češtiny, přičemž originální znění vůbec neuvádí. Překlad je tu navíc velmi volný, Kárl se spíše inspiroval existujícími písněmi v české kultuře a název adaptoval do podoby známé českému čtenáři.

Vzhledem k tomu, že první překlad vznikl již v 90. letech 19. století, může současnému čtenáři připadat zastaralý. Tomuto zdání nahrává častý výskyt infinitivu s koncovkou *-ti*, běžně se vyskytující přechodníky (*nemoha usnouti, zahloubává se, třesouc se zimou*) či tvar jmenného adjektiva i u takových slov, u kterých to dnes již necítíme jako běžné (*nespravedliv, špinava*). Ačkoliv se nám z tohoto důvodu může novější překlad zdát jako přirozenější a čtivější, je nutné si uvědomit, že dobová jazyková situace, za které starší překlad vznikl, byla jiná než v 60. letech 20. století. Například infinitivy zakončené na *-ti* patří tak do neutrální, spisovné slovní zásoby, ačkoliv je dnes vnímáme jako zastaralé.

3.2 Syntaktická rovina jazyka

3.2.1 Překlad polovětných konstrukcí

Velké rozdíly mezi češtinou a francouzštinou panují mimo jiné také na úrovni syntaxe. Pro francouzštinu je přirozené používání polovětných konstrukcí, tedy rozvitých konstrukcí přechodníkových, infinitivních či s dějovými adjektivy, přechodníky nebo infinitivy namísto

vedlejších vět jsou zde velmi časté. V námi vybraných románech je tento charakteristický prvek francouzštiny velmi patrný, a to zejména v popisných pasážích, kde Zola často užívá dlouhých souvětí, s vysokou mírou volných přívlastků a polovětných konstrukcí. Věty jsou navíc často děleny pomocí dvojteček či středníků. Aby bylo takto dlouhé souvětí ve francouzštině přehledné, musí být užito prostředků větné kondenzace, tedy přechodníků, infinitivů, jmenných tvarů slovesných apod.

Et, pieds nus, sans songer à remettre ses savates tombées, elle retourna s'accouder à la fenêtre, elle reprit son attente de la nuit, interrogeant les trottoirs, au loin. (20)

Pro češtinu je naproti tomu charakteristické časté užívání vedlejších vět, proto lze předpokládat, že čeští překladatelé se budou ve svých překladech k tomuto řešení dlouhých souvětí uchýlovat poměrně často. Je ale pravděpodobné, že již takto dlouhé souvětí bude příliš složité, pokud ho překladatel obohatí ještě o několik vedlejších vět. Nabízí se tedy možnost dlouhé francouzské souvětí rozdělit na několik kratších vět. Je ale otázkou, zda je toto řešení šťastné, pokud budeme právě tato dlouhá Zolova souvětí v popisech chápat jako jednu z charakteristik jeho stylu. Jednou z dalších možností by bylo v určitých kontextech užití slovesného substantiva, které je však v umělecké literatuře nevhodné.

U staršího překladu bychom navíc mohli předpokládat, že se přechodníkovým konstrukcím nebude vyhýbat v takové míře jako překlad novější, protože přechodníky byly na konci 19. století běžně používané.

Jak jsme již naznačili v teoretické části, vyjádření polovětné konstrukce českou vedlejší větou bychom chápali jako konstitutivní posun v překladu, tedy posun odůvodněný. Zároveň se ale překladatel musí vyvarovat častému používání stále stejných překladatelských řešení. Ve výše zmíněném francouzském souvětí vidíme dvě polovětné konstrukce, které bylo nutné do češtiny převést vhodnějším způsobem. V první z nich, *sans songer à remettre ses savates tombées*, nalézáme infinitiv slovesa (*songer*) a zároveň slovesné adjektivum (*tombées*). Guth se v tomto případě rozhodl pro převedení této konstrukce do češtiny pomocí vedlejší věty přívlastkové. Francouzské souvětí je také zakončené polovětnou konstrukcí s přechodníkem přítomným. V tomto případě se však Guth tomuto přechodníku vyhnul a přistoupil k jinému řešení:

A bosa, bez střevíců, které jí prve spadly s nohou, vrátila se k oknu, vyhlížet znova a pokračovat v nočním hledání, pátravým zrakem po chodnících v dáli. (P1, 6)

Francouzský přechodník *interogeant* odvozený od slovesa *interroger* (*zkoumat, pátrat*) je zde nahrazen substantivem a adjektivem. Právě adjektivum v tomto případě nese požadovaný význam. Guthovi se tím podařilo dosáhnout, až na užití vedlejší věty, v podstatě stejné podoby, jako má věta ve francouzském originále.

Kárl si naproti tomu dovolil mnohem větší volnost při překladu. Pořadí vět v souvětí je v jeho řešení přeházené:

Ani ji nenapadlo about si trepky, které jí spadly z nohou, a bosa přeběhla zpátky k oknu: vyklonila se ven a dál pátravě vyhlížela po chodnicích táhnoucích se do dálky. (P2, 8)

Stejně jako Guth se i Kárl rozhodl řešit infinitivní konstrukci pomocí vedlejší věty přívlastkové. Přechodník v závěrečné části věty nahrazuje větou hlavní, kterou od zbylých částí souvětí odděluje dvojtečkou, a podobně jako Guth se uchýlil k transpozici a vyjádřil význam francouzského slovesa *interroger* pomocí jiného slovního druhu, v tomto případě prostřednictvím adverbia *pátravě*.

Přechodníky Guth skutečně často zachovává i v češtině. Stavba věty je tím u Gutha francouzskému originálu mnohem bližší, ale pro současného čtenáře pravděpodobně méně přirozená než verze Kárlova.

Vlasy splývaly jim po tvářích, prsa se jim dmula, špinavé a boulemi pokryté číhaly na sebe a čekaly nabírajíce zatím dechu. (P1, 35)

Vlasy měly spadlé do obličeje, prudce oddechovaly, byly ušpiněné, poškrábané a samá modřina; tak se číhavě pozorovaly, vyčkávaly a nabíraly dech. (P2, 30)

Kárl se v tomto případě rozhodl použít středník, aby několik vět v souvětí od sebe výrazněji oddělil. Francouzská věta je v tomto případě zvláštní tím, že v ní vystupuje pouze jediné sloveso na pozici přísudku - *guetter* (číhat, vyhlížet) v aktivním tvaru. U Kárla i Gutha se v jejich řešení objevuje velké množství sloves ve formě predikátu (u Gutha *splývaly, dmula, číhaly, čekaly*, u Kárla *měly, oddechovaly, byly, pozorovaly, vyčkávaly a nabíraly*). Oba překladatelé řeší tyto eliptické a polovětné konstrukce tím, že explicitně vyjádří situaci pomocí konkrétních sloves.

Domníváme se, že Zola volil tento způsob větné konstrukce, protože krátké úseky bez sloves, oddělované od sebe čárkami, přispívají k dojmu napjaté atmosféry, která je v této

pasáži žádoucí (jedná se o moment, kdy si dvě ženy vyřizují v prádelně účty). K celkovému dojmu přispívá i volba přívlastků:

Les cheveux dans la face, la poitrine soufflante, boueuses, tuméfiées, elles se guettaient, attendant, reprenant haleine. (61)

Adjektiva *boueuses* (tedy zašpiněný, zabahněný) a *tuméfiées* (zduřelý, oteklý, opuchlý) jsou v Guthově verzi přeloženy jako *špinavé, boulemi pokryté*, i v tomto případě tedy Guth zachovává francouzskou podobu věty. Kárl tuto větnou stavbu porušuje a k přívlastkům přidává sponové sloveso být (*byly uspiněné, poškrábané a samá modřina*). V jeho verzi souvětí se tak žádná polovětná konstrukce nevyskytuje, jedná se o věty dvojčlenné.

3.2.2 Polopřímá řeč ve francouzském originálu

Polopřímá řeč je „přechodný útvar mezi řečí přímou a nepřímou. Umožňuje autorovi reprodukovat i delší projevy, a to nejen ty pronesené, nýbrž i myšlené. S nepřímou řečí ji spojuje posunutí mluvnické osoby a času, jakož i eliminace vokativu a prostředků kontaktoých. Naproti tomu ostatních apelových a emocionálních prostředků běžně používá.“⁴⁴

U Zoly se polopřímá řeč objevuje velmi často. Je také snadno rozpoznatelná – na rozdíl od neutrálních popisů se v polopřímé řeči hojně užívají hovorové či nespisovné výrazy, expresivní citoslovce apod. V mnoha případech se také vyznačuje specifickým užitím interpunkce – vyskytují se pomlčky nebo například vykřičníky (především za nějakou nadávkou nebo citoslovcem).

Eux pas bêtes, les bourgeois! ils vous envoyaient à la mort, bien trop poltrons pour se risquer sur une échelle, s'installant solidement au coin de leur feu et se fichant du pauvre monde. Et il en arrivait à dire que chacun aurait du poser son zinc sur sa maison. Dame ! en bonne justice, on devait en venir là: si tu ne veux pas être mouillé, mets-toi à couvert. (152)

České překlady polopřímou řeč převážně zachovávají. Kárlův překlad obsahuje jako ve většině případů větší množství nespisovných či hovorových prvků (chudýho, vykašlou, k čertu, bejt), Guth zase *les bourgeois* překládá slovem *buržousti*, které je podle Slovníku nespisovné češtiny slovem s hanlivým podtextem (kontextově se do věty hodí – hlavní hrdina

⁴⁴ Dušková, L.: Elektronická mluvnice současné angličtiny. Dostupné na <http://emsa.ff.cuni.cz/16.21.63>

se zraní při pracovní zakázce pro jednoho měšťana a toto zranění následně způsobí jeho nenávisť k buržoazii a odpor k práci).

Ti buržousti nejsou hloupi, pošlou člověka na smrt, neboť sami jsou příliš bázlivi, aby se odvážili na žebřík, usadí se pohodlně u krbu a čerta jim záleží na chudých lidech. A na konec usoudil, že by každý měl si pobít svou střechu plechem sám. Na mou duši! Podle spravedlnosti mělo by to tak být: nechceš-li zmoknout, udělej si střechu nad sebou. (P1, 142)

Páni měšťáci si to dovedou zařídit! Pošlou vás na smrt, sami si, zbabělci, netroufají ani vylézt na žebřík, sedí si pěkně doma v teple a na chudýho člověka se vykašlou! Nakonec říkal, že by si každý měl dávat plech na střechu sám. K čertu, kdyby měla být nějaká spravedlnost, mělo by se to dělat tak: když chceš bejt pěkně v suchu, tak se o střechu postarej sám. (P2, 111)

Při překladu má případně překladatel možnost polopřímou řeč nezachovat a nahradit ji řečí přímou či nepřímou. Přímá řeč by v textu působila jako oživující prvek, kterého zrovna v *Zabijáku* není zapotřebí. Již v samotném originále se vyskytuje často, není ji tedy třeba doplňovat v překladu. Nahrazení polopřímé řeči řečí nepřímou by však mohlo vést k ochuzení textu. Jak již bylo zmíněno, polopřímá řeč může vyjadřovat i myšlenky postav, v textu má tedy specifickou funkci, kterou nepřímá řeč nenaplnuje. Ve všech případech, které jsme v textu našli, překladatelé polopřímou řeč zachovávají:

Et Gervaise, agourmandie, s'abandonnait à cette excuse. Tant pis! ça venait de Coupeau, s'ils n'économisaient plus un rouge liard. (236)

A mlsná Gervaise spokojila se takovými výmluvami. Co z toho má? Není-li to vina Coupeauova, že nemůže ušetřit ani haléře? (Z1, 228)

A zmlsaná Gervaisa se snadno nechávala uchlácholit takovou výmluvou. Co se dá dělat, za to může jedině Coupeau, že už si nedokáží ušetřit ani zlámanou grešli. (Z2, 175)

3.3 Germinal

3.3.1 Překlad názvu románu

Název *Germinal* Zola vybral záměrně a vzhledem k obsahu knihy má symbolickou hodnotu. Slovo *germinal* má latinské kořeny, ve francouzštině je ve svém původním významu označením pro první z jarních měsíců francouzského revolučního kalendáře. Symbolický název knihy se tedy pravděpodobně vztahuje jak k významu „začátek republikánského

kalendáře a první jarní měsíc“, který tak můžeme chápat jako začátek lepších pracovních podmínek pro horníky, ale také k významu „revoluce“, která je hlavním motivem románu.

V češtině se poměrně ustálilo používání francouzského názvu, ačkoliv existují i české varianty – *Rašení* a *Klíčení*. V zásadě ale toto označení funguje tak, že jako první je uveden originální název a za tím, v závorce nebo s pomlčkou, jedna z těchto českých variant. Samotné slovo *germinal* znamená podle slovníku *zárodečný* nebo *zárodkový* a vychází právě z latinského *germen* (rašení). Domníváme se však, že žádný z českých ekvivalentů nevystihuje obě symbolické roviny pojmenování, je proto vhodnější zachovávat název v originále. Starší překlad Jana Třebického i novější překlad Evy Outratové uvádějí jako název knihy pouze ten francouzský, žádný český ekvivalent zde použit není.

3.3.2 Lexikální rovina románu

3.3.2.1 Mluvenost v románu

Germinal se od *Zabijáku* poměrně liší v rozvrstvení slovní zásoby. Oproti prvnímu románu, který byl specifický hlavně svou nespisovností a hovorovostí, *Germinal* tolik nespisovných výrazů neobsahuje. Ráz mlúvenosti se zde objevuje v přímé řeči především prostřednictvím expresivních citoslovců, které evokují běžnou mluvu horníků.

„*Ďasa*“, *prohodil Zachariáš, když strčil nos do svého koflíku, „tahle káva nás neporazí.“*
(G1, 30)

„*A sakra!*“ *prohlásil Zachar. „Tohle nás neporazí.“* (G2, 23)

Stejně jako u *Zabijáku* můžeme i v *Germinalu* D. Outratové najít prvky obecné češtiny. V přímé řeči se často vyskytuje vedle citoslovců typu *sakra*, *zatraceně*, *krucinál* slovo *jo* namísto spisovného *ano*, hojně se zde využívají také změny na úrovni hláskové a tvaroslovné (*podruhý*, *táhněte*, *vy pitomci pitomý*, *žádný cizince*, *každej chvílku*, *prej* apod.). Ty posledně zmiňované obecně-české prvky však nejsou pravidlem. Outratová užívá obecné češtiny s mírou, nepoužívá ji automaticky ve všech případech (např. *ted' mi slibte, že příští neděli přijdete* místo nespisovné varianty *přídete*).

Překlad Třebického je v tomto směru také mírnější, používá především citoslovce jako *čerta*, *k čertu* či *zpropadeně*, nepoužívá příliš expresivní slova či vulgarismy (na rozdíl od Outratové, u které se objevují slova *mrcha*, *potvora*, *prasák*, *svině* apod.).

„*Zpropadená zima*“, *bručela Kateřina klepotajíc zuby.* (P1, 42)

„*Sakra, tady teplo není!*“ řekla Kateřina a zachvěla se zimou. (P2, 31)

Zde se Třebický vyhnul citoslovcí a význam vyjádřil adjektivem *zpropadená*. Outratová francouzské *fichtre* řeší jako *sakra*. Takové řešení je v pořádku, ovšem je pravda, že v textu se podobných citoslovcí vyskytuje velké množství a Outratová zrovna citoslovce *sakra* používá ve většině případů; transpozice použitá Třebickým by u takových výrazů byla vhodným postupem, aby se tak zabránilo přílišnému opakování stejných slov v textu.

3.3.2.2 Obrazná pojmenování v popisech

V *Germinalu* je oproti *Zabijáku* věnován větší prostor popisům, které jsou typicky naturalistické – obsáhlé a detailní. Nejedná se ale o pouhý strohý popis prostředí či postav – Zolův styl v sobě zahrnuje velké množství metafor, přirovnání či personifikací.

Metaforu definujeme jako „přenesení významu na základě podobnosti denotátů“.⁴⁵ Jedná se o jev objevující se především v umělecké literatuře, často užívána je ale i při běžné komunikaci, kde se jedná především o metafory lexikalizované. U Zoly jsou metafory velmi frekventované a stejně tak je nalzáme i v českých překladech. U obou překladatelů se vyskytují slovní spojení jako *mrtvé nebe*, *kamenná tvář*, *chraplavý dech*, *mrtvolný klid*, *zkrvavené ruce* (= ošlehané od větru), *upoutalo jej jiné divadlo* apod. Častá je také personifikace (např. *půl hodinu tak šachta polykala lidi*, *klec vylétala z propasti stále stejně tichá a žravá* aj.)

Dalším z obrazných pojmenování, na které v textu často narážíme, je přirovnání. Přirovnání se stejně jako metafora zakládá na vztahu podobnosti, někdy se jako zkrácené přirovnání chápe právě metafora, ale v zásadě se jedná o samostatný typ tropu:

Kráčející muž ani nerozeznával před sebou černé země. O širém ohromném obzoru uvědomovalo ho toliko fučení březnového větru, který jako na moři valil se tudy širokými proudy. (G1, 7)

Chodec nerozeznával ani černou půdu pod vlastníma nohama, a nesmírnost plochého obzoru tušil jen z prudkých poryvů březnového větru, který dul ze široka, jako na moři, prochlazený dotekem mlí a mlí bažin a pustých plání, přes něž se přehnal. (G2, 7)

⁴⁵ Čechová, 2000, s. 65.

U obou překladatelů vidíme vysokou míru obraznosti, přirovnání volí oba stejné – *vítr se valil / dul jako na moři*, které se ve stejné podobě objevuje i v originále (*les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer*).

Dále můžeme zmínit přirovnání jako např. *hlučné oddechování, které znělo jako chraplavý dech, věže jako obří pochodně, křik zástupu hladových, jako by ve své zběsilosti přinášel smrt práci* aj. Jak metafory, tak přirovnání se objevují především v pásmu vypravěče, v pásmech postav se obrazná pojmenování vyskytují jen zřídka.

Z dalších tropů jsme v textu Outratové při analýze našli také několik dysfemismů. Dysfemismus lze charakterizovat jako „zhrubělý prostředek vulgární mluvy, který se vyskytuje v běžné mluvě některých sociálních skupin nebo se ho užívá slohově.“⁴⁶ Jako příklady zmíníme např. *jen at' si shnije, ty už nebudeš našim holkám dělat parchanty* či *nažer se hlíny*.

3.3.3 Syntaktická rovina románu

Odlišnosti mezi češtinou a francouzštinou na úrovni syntaktické jsme definovali již u *Zabijáku*. Jelikož první překlad *Zabijáku* i první překlad *Germinalu* pochází přibližně ze stejné doby, domníváme se, že i přístup těchto dvou překladatelů bude podobný. Stejně tak se naše hypotéza shoduje s hypotézou u *Zabijáku* – tedy že starší překlad bude znít dnešnímu čtenáři archaičtěji (i zde se samozřejmě objevují infinitivy zakončené na *-ti*, běžný je výskyt přechodníků).

Již v několika případech uvedených výše, ve kterých jsme se věnovali obrazným pojmenováním, jsme si mohli všimnout, že Třebický rozděljuje Zolova dlouhá souvětí na kratší úseky. Outratová se snaží o zachování délky souvětí a na menší úseky je většinou nedělí (jen v místech, kde je to nevyhnutelné kvůli srozumitelnosti).

Balíček v kostkovaném šátku velice mu překážel. Nesl jej chvíli pod pravou paždí, chvíli pod levou a tiskl jej k sobě, aby mohl obě ruce skřehlé a od šlehů západního větru již krvácející vstrčiti do kapes. (G1, 8)

Uzlík svázaný v kostkovaném šátku mu zle vadil, a střídavě si ho tiskl k tělu pravým nebo levým loktem, aby mohl zastrčit do kapes obě zkřehlé ruce, které mu východní vítr ošlehal do krve. (G2, 7)

⁴⁶ Čechová, 2000, s.64.

Polovětné konstrukce Outratová řeší především vedlejšími větami. Např. větu *Celle-ci, n'ayant plus de sucre, ne sachant comment la faire taire, s'était décidée à feindre de lui donner le sein.*, ve které se vyskytují dva přechodníky (*ayant* a *sachant*), Outratová překládá jako *Protože jí došel cukr, a už nevěděla, jak dítě ukonejšit, zkusila si hrát na to, že ji bude kojit.* (G2, 88), tedy přechodníky nahrazuje pomocí vedlejší věty příslovecné příčinné. V jiném případě převádí přechodníkovou konstrukci pomocí jiného slovního druhu. Např. ve větě *zašeptala Alzira blaženě, když uviděla nákup za francouzské murmura Alzire en souriant aux provisions*, které bychom doslovně přeložili jako *zašeptala Alzira usmívajíc se (při pohledu) na nákup*. Řešení Outratové pomocí adverbia *blaženě* je samozřejmě mnohem šťastnější, výpověď nekomplikuje žádnou vedlejší větou, adverbium situaci plně vystihuje.

Poměrně překvapivý je však fakt, že u příkladů získaných excerpcí je to právě Outratová, která se více drží podoby originálních francouzských vět a souvětí. U *Zabijáku* to bylo spíše naopak – starší překlad byl konzervativnější nejen při volbě lexikálních prostředků, ale také při dodržování větné stavby. U *Germinalu* je to právě starší překlad Třebického, který řeší francouzské větné konstrukce volněji, Outratová je většinou zachovává:

Maheu haussa les épaules d'un air résigné.

- *Bah! c'est chaud, c'est bon tout de même.* (18)

„*Maheu pokrčil však jen resignovaně rameny a pravil: „Bah! lepší než nic, jest to alespoň teplé.*“ (G1, 30)

Maheu odevzdaně pokrčil rameny.

„*Dokud je to horký, dá se to pít.*“ (G2, 23)

Závěr

V závěru této práce bychom se vedle shrnutí chtěli pokusit určit, který z překladů vystihuje lépe výchozí text a zároveň splňuje podmínky kladené na funkční překlad, jinými slovy kterému z překladatelů se podařilo s větším úspěchem splnit své pracovní cíle.

Na základě zpracování odborné literatury týkající se tématu vyplynulo, že za kvalitní překlad můžeme označit překlad funkční, tedy takový, jehož výrazové prostředky zastávají v cílovém jazyce stejnou funkci jako prostředky jazyka výchozího v originálním textu. Aby překladatel docílil funkčního překladu, je pro něj stěžejní fází přístupu textu fáze interpretace. V tomto bodě se shodli všichni námi citovaní teoretikové, i když zde existují drobné rozdíly v chápání interpretace.

Nedílnou součástí překladatelovy práce je také stanovené překladatelské koncepce, která úzce souvisí právě s fází interpretace. Na základě detailního čtení výchozího textu se překladatel rozhodne, jak bude při překládání postupovat, jaké překladatelské postupy zvolí, aby dosáhl funkční ekvivalence. V poslední fázi pak přichází na řadu překladatelův tvůrčí talent a schopnost vhodné volby výrazových prostředků.

V celkovém hodnocení se nejprve budeme věnovat románu *Zabiják*. V naší analýze jsme se věnovali charakteristice překladů z hlediska lexikální a syntaktické jazykové roviny. Lexikální rovina je u Émila Zoly velmi výrazná a komparace českých řešení Zolovy specifické slovní zásoby proto nabízela mnoho materiálu. Syntaktické rovině jsme se věnovali především proto, že mezi češtinou a francouzštinou existují výrazné rozdíly především na úrovni syntaxe, a proto bylo i v tomto případě možné získat poměrně velké množství excerpt.

Za hypotézu jsme si stanovili možnost překladu nespisovných výrazů a tvarů francouzštiny do češtiny pomocí obecné češtiny, přičemž jsme vyloučili možnost řešení pomocí dialektů. Vzhledem k povaze originálního textu by bylo možné užití i slangových či argotických výrazů, které se ve výchozím díle objevují. Naše analýza ukázala, že předpoklad užití obecné češtiny byl správný u textu novějšího, tedy *Zabijáka* překladatele Ludvíka Kárla. Užití slangu či argotu v češtině se však nepotvrdilo, překlad nespisovné francouzštiny se omezoval pouze na obecnou češtinu, které bylo ale využíváno na všech jazykových rovinách. Starší překlad Jiřího Gutha se až na pár výjimek zachování nespisovné slovní zásoby vyhnul. Až na některá místa v textu, která vyjadřují určitou míru expresivity, se v překladu vyskytuje neutrální slovní zásoba, text navíc působí pro dnešního čtenář archaicky, což je samozřejmě pochopitelné s přihlédnutím k roku vydání.

Jako hypotézu na úrovni syntaktické jsme definovali řešení polovětných konstrukcí, které se často objevují ve francouzštině, pomocí vedlejších vět. Tato hypotéza se nám opět potvrdila především u Kárlova překladu. Guth ve svém překladu ještě hojně užívá přechodníků, takže ve většině případů polovětné konstrukce zachovává a tím zachovává i strukturu originální francouzské věty. Zejména s přihlédnutím k analýze lexikální roviny bychom za kvalitnější překlad označili překlad Ludvíka Kárla. Domníváme se, že slovní zásoba, kterou Zola v románech používá, je podstatnou součástí jeho stylu. Navíc prostupuje celým románem, proto si překladatel vhodně stanovil v rámci překladatelské koncepce zachování těchto výrazných lexikálních zvláštností. U syntaktické roviny je velmi těžké objektivně posoudit, který z překladů lépe splňuje požadavky na něj kladené, vzhledem k velkému časovému odstupu a stavu češtiny v obou obdobích. Lze snad jen říci, že pro současného čtenáře je jistě vhodnější překlad Kárlův.

Při analýze překladů *Germinalu* jsme se zaměřili opět především na dvě dominantní roviny – tedy lexikální a syntaktickou. Ovšem u lexikální roviny existuje oproti *Zabijáku* jistá odlišnost. Ačkoliv i zde se objevují některé prvky nespisovné francouzštiny, především zde nalézáme výrazy a tvary mluvené francouzštiny. Dále jsou zde užity výrazové prostředky, které nějak souvisí s mluvou horníků. U českých překladů se opět naplnila naše hypotéza o převádění hovorových a nespisovných výrazů do češtiny. Překlad *Outratové* ze 70. let hojně užívá prvků obecné či hovorové češtiny, která se objevuje v přímé řeči. V dlouhých *Zolových* popisech, kde lze spíše najít určitou míru obraznosti, se tyto prvky neobjevují – naopak je zde užito spisovné češtiny a mnoha obrazných pojmenování. U *Třebického* je hovorovost naznačena jen sporadicky, především užíváním expresivně zabarvených slov, zvláště citoslovcí. Obraznost v popisech je tu zachována stejně jako u *Outratové*. Na syntaktické rovině románu je překvapivě vidět, že tím, kdo více dodržuje strukturu vět ve francouzské předloze, je *Outratová*, *Třebický* naproti tomu častěji věty dělí na kratší úseky. Překlad *Outratové* však působí přirozeněji a je jistě funkčním překladem.

Tématu srovnávání překladů by mohl být věnován mnohem větší prostor, než jaký nabízel rozsah této práce. Zvlášť texty *Émila Zoly* jsou natolik specifické a stylisticky bohaté, že pro komplexní analýzu překladů, o kterou jsme se alespoň částečně pokusili, by bylo nutné zpracovat mnohem širší škálu excerpt. Naši snahou však bylo alespoň naznačit, jak se někteří čeští překladatelé vyrovnali s takovým úkolem, jako je překlad jednoho z největších francouzských literárních autorů do češtiny.

Seznam literatury

Primární literatura

ZOLA, É.: *Germinal*. Paris: Charpentier, 1898.

ZOLA, É.: *Germinal*, přel. Jan Třebický. Praha: Časopis českého studentstva, 1892.

ZOLA, É.: *Germinal*, přel. Eva Outratová. Praha: Odeon, 1970.

ZOLA, É.: *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle, 1958.

ZOLA, É.: *Zabiják*, přel. Jiří Guth. Praha: Jos. R. Vilímeck, 1909.

ZOLA, É.: *Zabiják*, přel. Ludvík Kárl. Praha: Odeon, 1977.

Sekundární literatura

BECKER, C.: *Dictionnaire d'Emile Zola*. Paris, 1993.

COGNÉ, P.: *Le naturalisme*. Paris, 1953.

COLIN, J.-P., MÉVEL, J.-P. a LECLÈRE, C.: *Dictionnaire de l'argot*. Paris: Larousse, 1997.

ČECHOVÁ, M. a kol.: *Čeština – řeč a jazyk*. Praha: ISV, 2000.

ČERMÁK, F., FILIPEC, J.: *Česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985.

ČERNÝ, V.: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*, díl 4. Praha: Academia, 2009.

DUŠKOVÁ, L.: *Elektronická mluvnice současné angličtiny*. Dostupné na <http://emsa.ff.cuni.cz/16.21.63>

FARIA, N.: *Structures et unité dans les Rougon-Macquart: La poétique du cycle*. Paris 1977.

FISCHER, J. O.: *Dějiny francouzské literatury*, díl 2. Praha: Academia, 1976.

- GROMOVÁ, E.: *Úvod do translátologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009. s. 57
- HAUSENBLAS, K.: *Od tvaru k smyslu textu*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996.
- HOFFMANNOVÁ, Jana: K nespisovným prvkům ve dvou českých překladech Šukšiny Červené kaliny. *Naše řeč*. 1981, roč. 64, č. 5. Dostupné z: http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6281#_ftn1
- KNITTLOVÁ, D.: *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- KUFNEROVÁ, Z. a kol.: *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994.
- LAGARDE, A., MICHARD, L.: *Francouzská literatura 19. století*. Praha: Garamond, 2008.
- LEVÝ, J.: *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.
- MEJSTRŮK, Vladimír, ed. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Vyd. 3., opr. Praha: Academia, 2003.
- MIKO, F.: *Štýlové konfrontácie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.
- POPOVIČ, A.: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975.
- ROBERT, P., ed., REY-DEBOVE, J., ed. a REY, A., ed. *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Robert, 2012.
- VAILLANT, A.: *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*. Paris: Nathan, 1998.
- VINAY, J.-P., DARBELNET, J.: *Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthode de traduction*. Paris: Didier, 1969.
- VILIKOVSKÝ, J.: *Překlad jako tvorba*, přel. Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002.
- WALTER, H.: *Francouzština známá i neznámá*. Praha: Kancelberger, 1993
- ZOLA, É.: *Le roman expérimental*. Paris: Charpentier, 1881.

Soupis excerpt

Zabiják

Quand elle quita la chambre, les rires adoucis de Claude et d'Étienne sonnaient seuls dans le grand silence, sous le plafond noir. Il était dix heures. Un rai de soleil entrait par la fenêtre entrouverte. (31)

Z1: Když opustila pokoj, ozýval se ve velkém tichu pod černým stropem toliko tlumený smích Clauda a Etienna. Bylo deset hodin. Pootevřeným oknem vnikal sem paprsek slunce. (19)

Z2: Když odcházela, ozvával se v hlubokém tichu pokoje pod zčernalým stropem jen Klaudiův a Štěpánův tlumený smích. Bylo deset hodin. Pootevřeným oknem svítil dovnitř proužek slunečního světla. (16-17)

„Tonnerre de Dieu! Obéis-moi donc une fois! Quand je te dis que je veux pas! (30)

Z1: „Hešoftnomol! Budeš mě taky jednou poslouchat? Říkám ti, že nechci.“ (16)

Z2: „U sta hromů! Poslechni mne přece jednou! Když ti povídám, že nechci! (18)

„Hé! Zidore, mets les fers!“ cria Coupeau. (141)

Z1: „Hej, Zidore, dej železo do ohně!“ volal Coupeau. (131)

Z2: „Hej, Zidore, dej nahřát železa!“ (103)

„Sacré lambin, va!... Donne donc les fers! Quand tu regarderas en l'air, bougre d'efflanqué! Les alouettes ne te tomberont pas toutes roties!“ (142)

Z1: „Ty kluku jedna!...Dáš tam to spajidlo! A neotvírej tu klapajznu tak, pečení ptáci ti přece do huby nepřiletí!“ (131)

Z2: „Tak dělej, ty kluku usmrkaná!...Dej sem ty železa a nekoukej pořád, kde co lítá! Myslíš, ty vyžle jedno zatracený, že ti nalítají do huby pečený holubi? (103)

Ah bien! bégaya –t –il sans cesser de ricaner, vous etes encore joliment toc!..On ne peut plus rigoler, alors? Les femmes, ça me connaît, je ne leur ai jamais rien cassé. (182)

Z1: „Bodejť!“ koktal nepřestáváje žertovati. „Vy jste něco škaredivé. Tak už si člověk nesmí ani zažertovat, co? Vždyť mne ženské znají, jakživ jsem jim do opravdy nic neudělal. Nějakou ženskou štípnout, vidíte? ale víc nic! (174)

Z2: „Ale, ale!“ zablábolil a pořád se usmíval, „co jste na mě najednou takový škaredý?... To už si člověk ani nesmí trochu zašpásovat? Nebojte se, se ženskými já se vyznám, ještě jsem jakživ žádný neublížil.“ (134-135)

„...Et il ferme le poing, lorsqu'il tape...Alors donc ils se sont échignés en conscience. Quand on montait l'escalier, on les entendait se bucher.“ (225)

Z1: „Ah, ten dovede sevřít pěst...Tak se vám tam mazali doopravdy. Už když člověk šel po schodech nahoru, mohl je slyšet, jak se řezali.“ (217)

Z2: „A bije hlava nehlava, když je v ráži...Tak se vám tam pěkně mazali. Už na schodech je bylo slyšet, jak se řezou.“ (167)

„Ah! c'est bien ça! s'écria Boche, dont les instincts sournoisement voluptueux étaient flattés. ça arrive toujours comme ça!“ (292)

Z1: „I to je dobré!“ zvolal Boche, jehož potměšilé chlípivé chtíče to polechtalo. „To se tak děje vždycky!“ (286)

Z2: „Á, to je ono!“ zvolal Boche, v němž to příjemně polechtalo utajenou chlípivost. „Takhle to vždycky chodí!“ (218)

Au milieu de ce démolissement général, Coupeau prospérait. Ce sacré soiffard se portait comme un charme. Le pichenet et le vitriol l'engrassaient, positivement. (340)

Z1: Coupeauovi dařilo se uprostřed tohoto všeobecného úpadku znamenitě. Ten zatrolený pijan byl jako ryba ve vodě; po zednické a pálenice opravdu jen tloustl. (334)

Z2: Uprostřed té všeobecné zkázy Coupeau výtečně prospíval. Ten zatracený ochlasta byl jako tuřín. Na mou duši, on po tom vínečku a kořalce ještě tloustl. (255)

Alors, il cria que Gervaise manquait d'économie. Tonnerre de Dieu! qu'est qu'on allait devenir? (344)

Z1: Křičel, že Gervaise neumí hospodařit. U sta hromů, co z toho bude? (338)

Z2: Křičel na Gervaisu, že nedovede šetřit. Hrom do toho, co si on teď počne? (258)

Ah! la saleté d'homme! cria-t-elle. Voulez-vous bien la laisser, brigand! Je vais vous dénoncer à la police, moi! (396)

Z1: „Ty chlape mizerná! křičela, „necháš ji ty lotře! Sic tě udám na policii.“ (392 – starší)

Z2: „Vy chlape mizerná!“ rozkřikla se. „Necháte ji hned být, lotře jeden! Nebo vás půjdu udat na policii!“ (298)

„Hop ! Hop ! gueulait –il, c’est la course des bourriques!...Hein? très chouette, le matin, en hiver; je fais dodo, je ne m’enhume pas, j’attrape les veaux de loin, sans écorcher mes engelures...Dans ce coin-là, touchée, margot!“ (395)

Z1: „Hop! Hop!“ řval, „tak se prohánějí staré oslice!...Co? To je zdravé, ráno v zimě; já si pěkně klidně ležím, nepotřebuji namáhat nohy...Chceš do kouta, tu máš, opice!“ (391)

Z2: „Hop! Hop!“ hulákal, „takhle se prohání stará herka!...To je pohodlíčko, co? Takhle ráno, v zimě, pěkně si ležím, neuženu si nastuzení, a můžu pohánět ten dobytek pěkně zdálky, nemusím si darmo namáhat omrzlé nohy.V tomhle koutě! Tumáš, ty neřáde!“ (298)

„Nom de Dieu! ils me trouvent la pelure!...Oh! les sales bêtes!...Tiens bon! serre tes jupes! méfie-toi du salopaud, derrière toi!...Sacré tonnerre, la voila culbutée, et ses mufes qui rigolent!...Tas de mufes! tas de fripouilles! tas de brigands!“ (402)

Z1: „Bože, vždyť mi prožerou kůži!...Ó, ošklivá zvířata!...Drž dobře! Stáhni si sukně! Dej pozor, ten sviňák je za tebou!...U sta hromů, teď ji převalili a tu blbci ještě se smějí!...Hovada, všiváci, raubíři! (397)

Z2: „Hergot! Vždyť mi prokoušou hadry!...Potvory jedny svinský!...Nedej se! Přidrž si sukně! Dej si pozor na toho sviňáka za tebou!...Hrom do toho, teď už ji ti hajzlové převalili a přijdou si na svý!...Bando sviňácká! Mrchy jedny! Holoto jedna raubířská!“ (303)

Eux pas bêtes, les bourgeois! ils vous envoyaient à la mort, bien trop poltrons pour se risquer sur une échelle, s’installant solidement au coin de leur feu et se fichant du pauvre monde.Et il en arrivait à dire que chacun aurait du poser son zinc sur sa maison. Dame ! en bonne justice, on devait en venir là: si tu ne veux pas être mouillé, mets-toi à couvert. (152)

Z1: Ti buržousti nejsou hloupí, pošlou člověka na smrt, neboť sami jsou příliš bázlivi, aby se odvážili na žebřík, usadí se pohodlně u krbu a čerta jim záleží na chudých lidech. A na konec usoudil, že by každý měl si pobít svou střechu plechem sám. Na mou duši! Podle spravedlnosti mělo by to tak být: nechceš-li zmoknout, udělej si střechu nad sebou. (142)

Z2: Páni měšťáci si to dovedou zařídit! Pošlou vás na smrt, sami si, zbabělci, netroufají ani vylézt na žebřík, sedí si pěkně doma v teple a na chudýho člověka se vykašlou! Nakonec říkal, že by si každý měl dávat plech na střechu sám. K čertu, kdyby měla být nějaká

spravedlnost, mělo by se to dělat tak: když chceš bejt pěkně v suchu, tak se o střechu postarej sám. (111)

Gervaise elle – même avait glissé de nouveau à une fainéantise heureuse. Mais elle se secoua, elle se mit debout. Ah bien! en voilà un après-midi passé à faire les rosses! C'était ça qui n'emplissait pas la bourse! (227)

Z1: Gervaise sama znovu se oddávala pohodlnému snění. Ale setřásla se sebe tu unylost a vstala. To by tak bylo, celé odpoledne takhle procamrat. Z toho by člověk neztloustl! (219)

Z2: I Gervaisa se začala znovu poddávat příjemné lenivosti. Ale setřásla to ze sebe a vstala. To by tak hrálo, celé odpoledne tu takhle procamrat! Z toho by asi člověk zbohatnul! (169)

Et Gervaise, agourmandie, s'abandonnait a cette excuse. Tant pis! ca venait de Coupeau, s'ils n'économisaient plus un rouge liard. (236)

Z1: A mlsná Gervaise spokojila se takovými výmluvami. Co z toho má? Není-li to vina Coupeauova, že nemůže ušetřit ani haléře? (228)

Z2: A zmlsaná gervaisa se snadno nechávala uchlácholit takovou výmluvou. Co se dá dělat, za to může jedině Coupeau, že už si nedokáže ušetřit ani zlámanou grešli. (175)

Ah! nom de Dieu! oui, on s'en flanqua une bosse! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas? et si l'on ne se paie qu'un gueuleton par-ci, par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. (261)

Z1: Můj Bože, co na tom, ať si pokazí na čtrnáct dní žaludek! Když už jsou jednou tady, musí se to využít, je-li pravda? Beztoho se člověk sotva jednou do roka dostane k pořádnému žlabu, byl by tedy blázen, aby se nenacpal až po uši. (254 – 255)

Z2: Pane na nebi, ti si ale dávali do trumpety! Když se jí, tak se přece jí, ne? Beztak se člověk dostane k takové žranici jednou za dlouhý uherský měsíc, a to by byl přece pořádný trouba, kdyby se nenadlábnul až po uši. (194)

Madame Boche, après avoir emmené Nana chez elle, était revenue et racontait l'accident avec des détails interminables, toute secouée encore d'émotion. (241)

Z1: Paní Bochová, zavedši Nanu k sobě do bytu, vrátila se a vypravovala o tom neštěstí s nekonečnými podrobnostmi, ještě celá se třesouc rozčilením. (136)

Z2: Paní Bochová mezitím odvedla Nanu k sobě domů, ale teď se sem zas vrátila a vykládala donekonečna podrobnosti, jak se to stalo, ještě celá roztřesená z toho úleku. ()

Les cheveux dans la face, la poitrine souflante, boueuses, tuméfiées, elles se guettaient, attendant, reprenant haleine. (61)

Z1: Vlasy splývaly jim po tvářích, prsa se jim dmula, špinavé a boulemi pokryté číhaly na sebe a čekaly nabírajíce zatím dechu. (35)

Z2: Vlasy měly spadlé do obličeje, prudce oddechovaly, byly ušpiněné, poškrábané a samá modřina; tak se číhavě pozorovaly, vyčkávaly a nabíraly dech. (30)

Germinal

Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, flacées d'avoir balayé des lieues de marais de terres nues.

G1: Krácející muž ani nerozeznával před sebou černé země. O širém ohromném obzoru uvědomovalo ho toliko fučení březnového větru, který jako na moři valil se tudy širokými proudy. (7)

G2: Chodec nerozeznával ani černou půdu pod vlastníma nohama, a nesmírnost plochého obzoru tušil jen z prudkých poryvů březnového větru, který dul ze široka, jako na moři, prochlazený dotekem mílí a mílí bažin a pustých plání, přes než se přehnal. (7)

Il marchait d'un pas allongé, grelottant sous le coton aminci de sa veste et de son pantalon de velours.

G1: Kráčel dlouhými kročeji, neboť se chvěl zimou v ošumělém a lehkém oděvu. (7)

G2: Kráčel rychle, zkrhlý zimou pod prořídou tkaninou manšestrového kabátu a kalhot. (7)

Je me nomme Étienne Lantier, je suis machineur...Il n'y a pas de travail ici?

G1: „Jmenuji se Štěpán Lantier, jsem strojník...Není zde práce?“ (8)

G2: „Jmenuji se Štěpán Lantier a jsem strojník...Není tu nějaká práce?“ (8)

C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, et des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques.

G1: Byla to těžká masa, rozplesklá hromada budov, nad něž vyčníval obrys továrního komína; sporá světla vycházela ze znečištěných oken, asi pět smutných svítílen viselo venku na začouzených břevnech, rýsujících se nejasně jako obrovské lešení. (18)

G2: Zato dole při zemi ho upoutala jiná podívaná, těsně nakupený shluk budov, z něhož čněl obrys továrního komína. Špinavá okna propouštěla jen sem tam záblesk světla, zatímco venku na jakýchsi konstrukcích, jejichž zčernalé trámové připomínalo řadu obrovitých dřevěných koz, blikala tu a tam zavěšená lucerna: (17)

Regardez, au-dessus de la cage, il y a un parachute, des crampons de fer qui s'enfoncent dans les guides, en cas de rupture. Ça fonctionne, oh! pas toujours... Oui, le puits est divisé en trois compartiments, fermés par des planches, du haut en bas: au milieu les cages, à gauche le goyot des échelles... Qu'est-ce que nous fichons là, nom de Dieu! Est-il permis de nous faire geler de la sorte! (25 – 26)

G1: „Hled'te, nahoře nad těžným strojem je padák pro případ, že by se přetrhlo lano. Jde to zcela dobře, až také ne vždy. Jáma je rozdělena ve tři poschodí a shora dolů vydřevěna. Prostředkem jde těžný stroj, v levo pak šachtový žebřík.“

„K čemu zde tak zbytečně dřepíme? Chtějí, k čertu, abychom tu zmrzli?“ (42)

G2: „Vidíte, tam nahoře nad klecí je pojistka, něco jako železné kramle, a ty se zaseknou do průvodních latí, kdyby to prasklo. Většinou to funguje. . . Jo, a jáma je rozdělená na tři části, každá z nich je odshora dolů obedněná. V té prostřední jsou klece, vlevo je komín pro žebříky. . .“ Vtom však Maheu přerušil výklad, aby zahuboval, i když pro jistotu ne příliš hlasitě:

„Tak co tu, sakra, civíme? Jak si to představují, takhle nás nechat mrznout?“ (30)

Nom de Dieu ! cria-t-il, en voilà un égorgement !... Alors, aujourd'hui, c'est l'ouvrier qu'on force à manger l'ouvrier ! (124)

G1: „U všech čertů“, křičel, „je to vydírání. Dnes tedy je dělník nucen požírat dělníka.“ (191)

G2: „Zatracená práce!“ křičel. „Tohle je přece masakr!. . . Teď už štvou dělníka proti dělníkovi!“ (130)

Étienne était là, buvant sa chope devant une table, ennuyé de ce que Souvarine venait de le lâcher pour monter dans sa chambre. Presque tous les dimanches, le machineur s'enfermait, écrivait ou lisait. (126)

G1: I štěpán tu seděl za stolem pije pivo a zlobě se, že Suvarin ho opustil odešel do svého pokoje. Téměř každou neděli strojník uzavíral se takto, aby mohl psát a čísti. (195)

G2: ...tam seděl Štěpán u stolku a popíjel pivo, rozmrzen, že ho Suvarin opustil a uchýlil se do svého pokojíku. Suvarin skoro každou neděli sedal takto doma a četl si nebo si něco psal. (133)

Dès le samedi soir, les bonnes ménagères du coron avaient lavé leur salle à grande eau, un déluge, des seaux jetés à la volée sur les dalles et contre les murs ; et le sol n'était pas encore sec, malgré le sable blanc dont on le semait, tout un luxe coûteux pour ces bourses de pauvre. (124)

G1: Již v sobotu z večera myly dobré hospodyně horlivě síně a způsobovaly pravou potopu vylivše celá vědra vody na podlahu, že nebyla tato ještě suchá, ačkoliv leskla se všechna bílým pískem, dosti drahým to přepychem pro kapsy chudých dělníků. (192)

G2: Už v sobotu večer se dobré hospodyně z kolonky pustily do splachování dolní světnice, celými kbelíky šplíchaly proudy vody na dlaždice, až stříkala na stěny, notová potopa; ještě ráno nebyla podlaha suchá, ačkoli ji bohatě sypaly bílým pískem, bez ohledu na' újmu, kterou to působí jejich chudým kapsám. (130)

Quand la fille n'y est pas, c'est la mère qui se fait tamponner, cria Chaval. Va, montre-lui ta viande ! Il n'est pas dégoûté, ton salaud de logeur ! (194)

G1: „Když tu není dcery, drží s ním matka,“ křičel Chaval. „Jen mu ukazuj maso. On si ho nezoškliví tvůj čistý nájemník.“ (303)

G2: „A když dcera není doma, dává se klátit máma!“ řval Chaval, „Jen mu to ukaž všechno, sviňákovi, beztak není vybíravý!“ (204)

Mais, tonnerre de Dieu ! je veux bien être calme. Oui, je leur ai imposé une discipline! oui, je leur conseille encore de ne pas bouger ! Seulement, à ne faut pas qu'on se foute de nous, à la fin ! (200)

G1: „Ale, u všech hromů, já chci být klidným. Nakazoval jsem jim klid a radím jim ještě teď, aby se nehýbali. Ale konečně nemůžeme se nechat hnát k nejhoršímu!“ (312)

G2: „Vždyť já se, sakra, nechci rozčilovat! Ano, vnutil jsem jim kázeň, ano, pořád ještě jim radím, aby byli zticha! Jenže si z nás přece jenom nesmí nikdo dělat blázný!“ (211)

Et les moyens d'exécution ? comment comptez-vous vous y prendre ? (204)

G1: „A jakých prostředků chcete se chopiti ku provedení svých úmyslů?“ (317)

G2: „A jak to chcete provést? Jak na to půjdete?“ (214)

Il avait prononcé ce mot à demi-voix, d'un air de ferveur religieuse, en jetant un regard vers l'orient. C'était du maître qu'il parlait, de Bakounine l'exterminateur. (203)

G1: Pronesl slovo to polohlasem, s přidechem pobožnosti obrátiv své zraky směrem k východu. Mluvil o mistru a učiteli Bakuninovi. (316)

G2: Suvarin to slovo pronesl polohlasně, v jakémsi zbožném zanícení, a pohlédl směrem k východu. Mínil tím svého učitele, Bakunina Vyhlazovatele. (214)

Le cabaretier s'était mis à marcher, en sifflant d'un air dédaigneux. Trois mille francs ! qu'est-ce que vous voulez qu'on fiche avec ça ? Il n'y aurait pas six jours de pain, et si l'on comptait sur des étrangers, des gens qui habitaient l'Angleterre, on pouvait tout de suite se coucher et avaler sa langue. Non, c'était trop bête, cette grève ! (148)

G1: Hostinský jal se procházeti hvízdaje si pohrdlivě. „Tři tisíce franků! Copak s tím chcete? To nevystačí ani šest dní na chleba. A chcete-li počítati na cizince, na lidi bydlící v Anglii, můžete jíti se raději hned položit. Ne, ta stávka je příliš hloupá.“ (204)

G2: Hostinský počal přecházet po místnosti a nyní jen opovržlivě frkl. Tři tisíce! Co chcete s takovou pokladnou poříditi? Nestačí to ani na šest dní na chleba a spoléhat na nějaké cizí lidi někde v Anglii, to už je pak lepší si rovnou lehnout a spolknout vlastní jazyk. Ne, takováhle stávka je blbost! (156 – 157)

Et, dans le silence, on entendait en haut ronfler le grand-père, du même ronflement rythmé, qui ne s'était pas arrêté un instant. (82)

G1: V nastalém tichu bylo slyšeti shora, jak dědeček chrápe stále týmž rythemem. (127)

G2: A v tichu bylo slyšet shora dědu, jak chrápe stále týmž rytmičtým chrápáním, které za celou tu dobu neustalo. (81)

Autant valait-il crever tout de suite que de redescendre au fond de cet enfer. (51)

G1: To lépe jest pojíti hnedky hladem, než vstoupiti znovu na dno tohoto pekla. (79)

G2: Raději hned zdechnout, než se ještě jednou vrátit do toho podzemního pekla. (56)

Du côté de Marchiennes, la route déroulait ses deux lieues de pavé, qui filaient droit comme un ruban trempé de cambouis, entre les terres rougeâtres. Mais, de l'autre côté, elle descendait en lacet au travers de Montsou, bâti sur la pente d'une large ondulation de la plaine. (74)

G1: Směrem ku Marchiennes šla silnice dvě míle zpřímá jako stužka v špíně namočená mezi červenavými poli, opačným směrem vinula se však skrze Montsou, jež se rozprostíralo na svahu široké vyvýšeniny. (115)

G2: Směrem do Marchiennes běžela dlážděná silnice rovně dvě míle jako stuha namazaná kolomazí uprostřed na-červenale půdy. Ale opačným směrem se silnice klikatila dolů přes Montsou, který stál na svahu náhlého zvlnění půdy. (79)

Ainsi, lui se faisait fort, s'il s'en occupait, d'amener la Compagnie à des conditions meilleures; au lieu que, va te faire fiche ! on y crèverait tous, en s'obstinant. (199)

G1: Kdyby jemu byla věc svěřena, přinutil by jistotně Společnost k tomu, aby přistoupila na lepší podmínky. Takhle ale, postaví-li si hlavu, pojdu všichni. (311)

G2: Tak například on, Rasseneur, je přesvědčen, že kdyby to vzal do ruky sám, vymohl by nakonec na těžarstvu lepší podmínky. Kdežto s touhle paličatostí ať mu jdou někam, na tu nakonec doplatí všichni. (210)

Nom de Dieu ! tu n'as donc pas de sang dans les veines ? (199)

G1: „U všech všudy, což nemáš v žilách krev?“ (311)

G2: „Copak nemáš, k sakru, v žilách kapku krve?“ (210)

Mais, vois-tu, je me fous de vos idées, moi ! La politique, le gouvernement, tout ça, je m'en fous ! (199)

G1: Ale vidíš, já kašlu na všechny ty vaše myšlenky! Na politiku, vládu, na všechno to kašlu! (310)

G2: Jenže já se vám na ty vaše ideje vykašlu! Kašlu na politiku, na vládu, na všechno. (209)

Mais ce qui acheva de leur fêler le crâne, ce fut un prône de leur nouveau curé, l'abbé Ranvier, ce prêtre maigre aux yeux de braise rouge, qui succédait à l'abbé Joire. (313)

G1: Ale úplně připravovala je z rovnováhy kázání jejich nového faráře Ranviera, hubeného kněze s očima krvavě červenými, jenž byl nástupcem abée Joira. (487)

G2: A korunu všemu nasadilo kázání nového faráře, abbého Ranviera, toho hubeného kněze s očima jako řeřavé uhlíky, který nastoupil na místo abbého Joira. (327)

Fichtre ! il ne fait pas chaud ici, murmura Catherine grelottante. (25)

G1: „Zpropadená zima“, bručela Kateřina klepotajíc zuby. (42)

G2: „Sakra, tady teplo není!“ řekla Kateřina a zachvěla se zimou. (31)

Maheu haussa les épaules d'un air résigné.

- *Bah! c'est chaud, c'est bon tout de même.* (18)

G1: „Maheu pokrčil však jen resignovaně rameny a pravil: „Bah! lepší než nic, jest to alespoň teplé.“ (30)

G2: Maheu odevzdaně pokrčil rameny. „Dokud je to horký, dá se to pít.“ (23)