

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze  
Ústav anglofonních literatur a kultur

Bakalářská práce

Silvie Mitlenerová

Srovnání českých překladů románu Charlese Dickense *Oliver  
Twist* z hlediska volby jazykových prostředků

The Czech translations of Charles Dickens's *Oliver Twist*:  
A comparison of lexical means

Praha 2011

Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Beran CSc.

# Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Zdeňku Beranovi CSc. za vedení bakalářské práce a rovněž za cenné komentáře a připomínky.

Dále bych ráda poděkovala Nelly Pelc Vostřé za závěrečnou korekturu textu.

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

V Praze dne:

podpis:

## Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá srovnáním nejvýznamnějších českých překladů románu Charlese Dickense *Oliver Twist*. Jedná se o překlady Emanuela a Emanuely Tilschových (1. vyd. 1966), Arna Krause (1952) a Ladislava Vymětala (1930). V některých případech jsou použity také citace z dalších překladů, např. Boženy Šimkové (1908) nebo Mary Dolejší (1926). Hlavním kritériem srovnávání jsou lexikální a stylistické prostředky užívané jednotlivými postavami a v pásmech autorské řeči, práce sleduje také míru slangovosti a využití různých poloh češtiny na škále od knižní přes hovorovou až k nářečním a nespisovným rovinám. V závěru je pokládána otázka, zda je historická tendence kvality překladů *Olivera Twista* vzestupná, jak se novější překlady vyrovnávaly s nedostatky svých předchůdců a zda již v současnosti nazrál čas na nový překlad Dickensova románu, nebo ten poslední vkusu současných čtenářů stále plně vyhovuje.

**Klíčová slova:** Charles Dickens, Oliver Twist, překlad, komparace, lexikální prostředky, přímá řeč, autorská řeč

This B. A. thesis attempts to compare the most important Czech translations of Charles Dickens' novel *Oliver Twist*. The considered translations are the one by Emanuel Tilsch and Emanuela Tilschová (1966), the one by Arno Kraus (1952) and the one by Ladislav Vymětal (1930). In some cases, Božena Šimková's translation (1908) and the translation by Mary Dolejší (1926) are considered among others as well. The main criteria are lexical and stylistic means used by the characters of various social groups in their speech. The thesis also analyzes how the translators dealt with various registers of the Czech language from the highest, archaic ones to the substandard, dialectical and even argotic levels. At the end of the thesis, a question is raised to what extent the main translations in consideration have followed the general development of the Czech translation arts. Another question sorts out if time is already up for a new translation of *Oliver Twist*, or if the last Czech version still suits its readers properly.

**Keywords:** Charles Dickens, Oliver Twist, translation, comparison, lexical means, speech, authorial voice

# Obsah

1	Úvod.....	6
2	Řeč postav v románu <i>Oliver Twist</i> .....	17
2.1	Příslušníci nižší společenské třídy .....	18
2.2	Spodní vrstvy společnosti, zloději, kriminální živly .....	27
2.3	Aristokracie, kladné postavy.....	35
2.4	Autorská řeč.....	44
3	Závěr.....	50
4	Seznam použité literatury .....	59
4.1	Primární zdroje.....	59
4.2	Monografie .....	59
4.3	Články.....	60
4.4	Internetové zdroje, slovníky .....	61

# 1 Úvod

Proč se právě *Oliver Twist* stal jedním z nejoblíbenějších a nejčtenějších Dickensových románů? Gilbert K. Chesterton nad tím v předmluvě k vydání z roku 1907 vyjádřil překvapení. Ve srovnání s dobrosrdečným tónem Dickensovy prvotiny, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (Kronika Pickwickova klubu), převládá v *Oliveru Twistovi* nálada spíš depresivní, pochmurné popisy zločineckého prostředí, vraždy, loupeže a podvody. Také rovina komická se v obou románech výrazně liší. V *Oliveru Twistovi* i *Pickwickovcích* hraje významnou roli, v *Oliveru Twistovi* se ale Dickens od laskavého humoru své první knihy odklání k humoru cyničtějšímu, beroucímu si za terč chudobu, lidské neřesti, mravní pokleslost. „Rozdíl mezi dřívějším lehkým humorem a tímto novým drsným není rozdílem v kvalitě, ale v druhu“,<sup>1</sup> charakterizuje jej Chesterton. Nicméně v *Oliveru Twistovi* nejde tolik o prokázání Dickensova génia literárního – ten byl plně využit v jiných románech. Přidanou hodnotu knihy tvoří zapojení Dickensových morálních a politických instinktů, které ostatně tvoří důležitou součást jeho spisovatelského umění. Právě díky nim je totiž popis prostředí londýnské spodiny tak sugestivní a uvěřitelný.

Dickens v podstatě celým svým románem vyjadřuje sympatii ke slabším, chudším, ponížným, utlačovaným. Staví se proti všem formám útlaku a nespravedlivého znevýhodňování, všem postavám měří stejným metrem. (Se skutečnostmi popisovanými v románu měl ostatně Dickens jisté zkušenosti z vlastního dětství. Jeho otec byl úředníkem u námořnictva a rodina se odjakživa pohybovala na hraně nižší a střední třídy. Na konci roku 1822 byli nuceni se přestěhovat na předměstí Londýna, malý Charles opustil školu a začal pracovat v továrně na leštidla na boty. Jeho otec i zbytek rodiny strávili o několik měsíců později nějakou dobu ve vězení pro dlužníky. Jak ve své výpravné dickensovské monografii poznamenává Angus Wilson, „to období samozřejmě trvalo podle kalendáře jen několik měsíců, ale pro Charlese to byla věčnost“.<sup>2</sup>) Peter Ackroyd pak dodává, že důležitým faktorem, který ovlivnil Dickense ve volbě pravého tónu pro román, byl také vyhraněný názor na změnu zákona o chudině

---

<sup>1</sup> „The difference between the old easy humour and the new harsh humour is a difference not of degree but of kind.“ [překlad anglických citací S. M., pokud není uvedeno jinak] G. K. Chesterton, předmluva, *Oliver Twist, or the Parish Boy's Progress*, Charles Dickens, London: J. M. Dent & Sons, 1923. xi.

<sup>2</sup> „the whole period, of course, was only months in calendar date; but eternity to Charles“, Angus Wilson, *The World of Charles Dickens*, chap. II, New York: The Viking Press, 1970. 57.

(New Poor Law).<sup>3</sup> Změny odsouhlasené v roce 1837 radikálně zhoršovaly pracovní a životní podmínky nejnižších společenských vrstev a to Dickense pobuřovalo. *Oliver Twist* měl posloužit i jako satirický poukaz na stav společnosti, která vydává zákony zhoršující postavení pracující chudiny, ale zároveň nedělá nic pro děti, jako je Oliver Twist, vystavené snadno nebezpečí zneužití pro práci zlodějů či mladistvých prostitutek. Jak píše literární historička Q. D. Leavis, podobným levobočkům a sirotkům byla od počátku připisována dědičná vina; *Oliver Twist* slouží v románu především jako nevinný anonymní apel na čtenářovo svědomí.<sup>4</sup>

Stručněji řečeno, pravděpodobné Dickensovy důvody pro psaní *Olivera Twista* byly tyto: Za prvé, postavit před čtenáře sugestivní obraz nezáviděníhodné situace londýnské chudiny a problematického fungování stávajících institucí, které se mají právě sociálními otázkami zabývat. Za druhé, uspokojit požadavky svých čtenářů, kteří po úspěchu románu *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* žádali od Dickense další, pokud možno podobně zábavnou knihu.<sup>5</sup>

Nejdůležitějšími hodnotami, kterých je nutno dosáhnout pro vymanění se z chudoby, byly podle Dickense slušná úroveň bydlení a vzdělání. Podle něj se bez upřednostnění a následování těchto dvou cílů nelze zbavit kriminality a dětské práce, nelze dosáhnout ve společnosti řádu. Ostatní jeho součásti – ženská práva, vězeňská reforma atd. – se mu zdály důležité méně. Bez boje za vzdělání a solidní životní podmínky pro všechny zůstává snaha zlepšit stav společnosti pouhým pokrytectvím materiálně zajištěných vrstev.<sup>6</sup> Alespoň v některých svých raných románech, obzvláště v *Oliveru Twistovi* a románu *Old Curiosity Shop*, se ale Dickens-vypravěč nevymezuje kriticky proti sociálnímu systému, sirotčincům a chudobincům jako takovým. S touto polohou se nejvýrazněji setkáváme až v novele *A Christmas Carol*. V *Oliveru Twistovi* jde zatím o cílenou kritiku konkrétních nefunkčních ústavů.

K tomu, aby současní čtenáři pociťovali lítost či spravedlivé rozhořčení nad nedůstojnými poměry anglické chudiny v první polovině devatenáctého století, by ale mohlo stačit číst si dobový tisk a historicko-sociologické stati. Prostá zpráva o tehdejších neutěšených poměrech, byť okořeněná trochou humoru, by Dickensovi

---

<sup>3</sup> Peter Ackroyd, *Dickens*, London: Mandarin Paperbacks, 1991. 232.

<sup>4</sup> F. R. Leavis, Q. D. Leavis, *Dickens the Novelist*, London: Chatto & Windus, 1970. 108.

<sup>5</sup> *Oliver Twist: Notes*, Coles Editorial Board, Toronto: Coles Publishing Company Ltd., 1982. 14.

<sup>6</sup> Wilson 225–226.

k literární proslulosti nestačila. To, co vždy nejvíc zaujme a co dodává na síle i *Oliveru Twistovi*, je osobní příběh. Jak psal marxistický literární historik Arnold Kettle ve své monografii *An Introduction to the English Novel*, stojíme na Oliverově straně a litujeme ho, ale nejde nám přímo o tohoto vybraného malého Olivera. Neřešíme úplně konkrétní detaily jednoho příběhu, spíš se nám skrz něj představuje celá tehdejší společnost se svými chybami a poklesky. Citová zainteresovanost pochází z probuzeného humanismu, z obecné identifikace s nešťastným, hladovým, týraným dítětem; i díky tomuto dobře podanému vzorci boháč – chudák je ostatně příběh Olivera Twista známý nebo alespoň snadno sdělitelný lidem na celém světě, ve všech kulturách.<sup>7</sup> Oliver Twist reprezentuje všechny hladovějící sirotky na světě, stejně jako například pán v bílé vestě, jenž má rozhodnout o Oliverově pracovním zařazení, zastupuje ty příslušníky společenské třídy, kteří posuzují chudáky a priori negativně, aniž by se hlouběji zabývali jejich osudy a podmínkami. Tyto společenské přesahy vyčleňují Dickense z řady jeho britských literárních současníků. V jádru podobné příběhy hrdinů a hrdinek, kteří si díky vlastní mravní síle vydobyli lepší postavení ve světě, se jistě najdou například u Charlotty Brontë, četné odkazy na společnost a její přispění či nepřispění jsou ale Dickensovou specialitou.<sup>8</sup>

Za povšimnutí ovšem stojí, že Dickens rozhodně proti sobě černobíle nestaví bohaté a chudáky – vždy mu jde především o charakter konkrétních jedinců. Dobře to ve světě Dickensových románů dopadne s tím, komu trochu pomůže Prozřetelnost, náhoda a souhra okolností, ale pomoci si může hlavně sám, najde-li v sobě morální sílu a dokáže-li s její pomocí překonat všechna znevýhodnění sociálního statutu či prostředí, ve kterém se ocitl. Tento způsob uvažování přibližuje Dickense dle Barbary Hardy také k autorům, jako byli George Eliot či Henry James, k autorům, pro něž je důležitou vlastností determinující vývoj jejich postav „optimistická víra v sílu vůle a v inteligenci“.<sup>9</sup> Oliver Twist je malý a slabý sirotek téměř bez přátel, i na poměry chudiny má tedy relativně těžkou pozici. Bojuje s ní nicméně svou odvahou, hrdostí, slušností a pokorou; v těchto vlastnostech zrcadlí Dickens jeho vznešený původ, jehož vliv nelze zcela potlačit. Jiné postavy tolik morálního kreditu zdaleka nepobraly: Noah Claypole je líný hlupák, Žid Fagin vykořisťovatel malých chlapců, Jacku Dawkinsovi

---

<sup>7</sup> Arnold Kettle, „From ‚Oliver Twist‘“, *Charles Dickens: A Critical Anthology*, ed. Stephen Wall, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970. 358–359.

<sup>8</sup> Barbara Hardy, *Moral Art of Dickens*, London: Continuum International Publishing, 2000. 3.

<sup>9</sup> „an optimistic belief in will and intelligence“. Hardy 28.



(přezdívanému Artful Dodger) přešla zlodějská nátura do krve. Ostatně i leckteré postavy, které zastupují v románu solidní vrstvu úředníků či drobných živnostníků (paní Sowerberryová, obecní sluha Bumble), v celkovém profilu chování za Oliverem Twistem zaostávají.

Koneckonců ani *Oliver Twist*, ani Charles Dickens, ani jejich čtenáři nejsou imunní vůči společenskému propadu nebo sympatiím vůči kriminálním vrstvám. Román prostupuje toryovská představa o původu a rodokmenu, které nakonec člověka přivedou na jeho rodově přidělené místo ve společnosti;<sup>10</sup> na této rovině byl Dickensovi inspirací především Henry Fielding, jehož hrdina Tom Jones prožije trochu podobný vzestup napříč společenskými třídami jako *Oliver Twist*. V *Oliveru Twistovi* se zároveň odehrávají další mikropříběhy i důležitější dějové linie, které takovou možnost popírají. Podobná nesrovnalost se ale snadno obhájí: Dickens se při psaní inspiruje v životě. A v životě se mohou dít i takové věci, jako že se Nancy zamiluje do Billa Sikesa nebo že *Oliver Twist*, ač příslušník ušlechtilého rodu, stráví část mládí mezi společenskou spodinou. Britský spisovatel John Bayley to komentuje takto: „Svět románu může být vězením, ale [postavy v *Oliveru Twistovi*] v něm nejsou definitivně uzavřeny.“<sup>11</sup> Dickens dokázal, že jejich příběhy působí právě tak nepravděpodobně a přitom živě, jako tomu bývá u těch skutečných.

Sám autor se ostatně bránil ve známé předmluvě ke třetímu vydání *Olivera Twista* z roku 1841, že píše realistickou beletrii ve snaze ukázat život spodiny takový, jaký je, ve vší odpudivé chudobě a zahalený všudypřítomným temným stínem šibenice.<sup>12</sup> Jeho cílem bylo ukázat mladým čtenářům, u kterých by hrozil pád na šikmou plochu, že romantické příběhy o zločincích v kašmírovém kabátě s třásněmi prchajících za hvězdné noci před spravedlností jsou skutečně jen barvotiskové romantické příběhy. Dickens se ostatně při psaní inspiroval mimo jiné knihami z proudu tzv. Newgate novel – typu románu, jenž vznikl v Anglii mezi dvacátými a šedesátými léty 19. století a do nějž se rané Dickensovy práce někdy také řadí. Šlo o romány, které na malé ploše a s užitím jednoduchých a jasných literárních postupů lichotivým způsobem zobrazovaly

---

<sup>10</sup> John Bayley, „*Oliver Twist: Things as They Really Are*“, *Charles Dickens: A Critical Anthology*, ed. Stephen Wall, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970. 446.

<sup>11</sup> „The world of the novel may be a prison but they are not finally enclosed in it.“ Ibid.

<sup>12</sup> Michael Slater, „*The Master Humphrey Experiment: 1840–1841*“, *Charles Dickens*, New Haven: Yale University Press, 2009. 165.

zločinecký způsob života.<sup>13</sup> Jak píše George Wing, profesor anglické literatury na univerzitě v Calgary, četli takové knihy i bohatí lidé, unavení už přejemněnými romány ze života společenské smetánky. „[S]tříbrné vidličky se předváděly v tak neměnném rytmu, že zamračený starý Fagin se svou rezavou obracečkou a pánví působil jako úleva“.<sup>14</sup>

Dickens psal s nadšením a zaujetím, dovedl z každé scény vytěžit veškerý potenciál k humoru i patosu, a zároveň všechny prvky tohoto typu, které by literární dílo až příliš přetížily, dovedl s kázní sobě vlastní zamítnout. Peter Ackroyd popisuje, jak se romanopisec svým vlastním psaním báječně bavil a k slzám dojímal. Jaroslav Hornát, který se velmi zasloužil o popularitu Dickensových románů v českém prostředí, charakterizoval Dickensův přístup k literatuře v doslovu k *Nadějným vyhlídkám* slovy: „[Dickensovy] základní estetické představy, etické názory i životní filosofie byly v naprostém souladu se zdravou mentalitou lidového čtenáře“ a úvahu rozvinul čapkovským obratem o tvořivé lásce k člověku, která se Dickensovi vrátila v příchylnosti a obdivu čtenářů.<sup>15</sup>

Ani Dickensův osobní deník z tohoto způsobu psaní nevybočoval. Spisovatel musel naopak vyvíjet jisté úsilí, aby jej nevedl zcela beletristickým stylem. Kdykoli psal o něčem, co zrovna intenzivně prožíval, uchyloval se dokonce k blankversu (různá rytmická schémata užíval, zapomněl-li se, i v řeči). František Daneš v článku „Dickens v novém překladě“, který vyšel v časopise *Slovo a slovesnost* v roce 1952, upozorňuje také na práci se slovosledem – réma se u Dickense jak v denících, tak i v próze často posouvá na začátek věty, autor pak využívá inverzního slovosledu.<sup>16</sup> Jak shrnuje Peter Ackroyd, toto pozvednutí mluvy postav na téměř aristokratickou úroveň se stalo jedním z nejvýraznějších Dickensových přínosů k tradici románu.<sup>17</sup>

Vedle literárního umu to jistě byly i právě tyto vlastnosti, sociální citlivost, schopnost apelovat na čtenářův soucit, které zaručily Dickensovi popularitu u nás a

---

<sup>13</sup> Dennis Denisoff, „What is the Newgate Calendar?“, *Ryerson University*, 2005, 16. dubna 2011 <<http://www.ryerson.ca/~denisoff/newgate-defined.html>>

<sup>14</sup> „silver forks had been paraded so continually that grim old Fagin, with his rusty toasting-fork and frying-pan, was considered as a relief“. George Wing, „Comedy Dominant: Pickwick to Pecksniff“, *Dickens*, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969. 16.

<sup>15</sup> Jaroslav Hornát, „Životní moudrost Dickensova“, doslov, *Nadějně vyhlídky*, Charles Dickens, Praha: Mladá fronta, 1965. 475–476.

<sup>16</sup> František Daneš, „Dickens v novém překladě“, *Slovo a slovesnost* 13.3 (1952): 157.

<sup>17</sup> Ackroyd 594.

v okolních státech i v době, kdy na tom angloamerická literatura obecně nebyla z ideového hlediska nejlépe. Sociální citlivost vyzvedl opět František Daneš: „Dickens není jen úsměvný a shovívavě ironický humorista, nýbrž také na svou dobu bystrý a pronikavý kritik buržoasní společnosti, upřímně a horlivě stranící chudým, slabým a utlačovaným“.<sup>18</sup> Angus Wilson přidává k této charakteristice mírně polemický tón, když připomíná, že čtenářské publikum má skutečně velmi v oblibě boj proti zločincům a záporným postavám, že by se ale leckdo na chvíli rád přidal na stranu sice nemorální, zato zábavné, živoucí a mnoho vzrušení zažívající zločinecké bandy.<sup>19</sup> Přestože samozřejmě v prvním plánu stojí soucit s vykořisťovaným Oliverem Twistem.

V odlehčeném tónu, jakým Dickens o krušných podmínkách a zlém zacházení píše, lze spatřovat hlubší záměr. Není to pouze tak, že by chtěl podrývat vážnost situace, spíše posiluje čtenářovo rozhořčení a soucit. Ono rozhořčení není směřováno proti autorovi, ale proti postavám, které se na mizerných podmínkách svých spoluobyvatel podílejí, ať už přímo, nebo tím, že před nimi zavírají oči.<sup>20</sup> Směšnost těchto scén navíc ostře kontrastuje s pokojností, téměř bukoličností scén z domu pana Brownlowa, kde naopak Oliverovi žádná újma nehrozí.

Kdyby někdo chtěl Dickensovi přidělit barvitě a chytlavě označení, mohl by říci, že Dickens byl prostě socialistou. Na podobné radikální úsudky je ale třeba být opatrní. Za Dickensova života, a už vůbec v letech psaní *Olivera Twista*, neměl výraz „socialista“ jednoznačně definovaný význam a užívalo se jej spíše vágně pro osoby, které se vymezovaly vůči obecně sdíleným názorům.<sup>21</sup> Dickens se takto samozřejmě vymezuje, a nejen v *Oliveru Twistovi*, ale je sporné, zda by to nazval politickým názorem, nebo jen kromobyčejně rozvinutým soucitem a smyslem pro spravedlnost.

Podobným zjednodušujícím, avšak hojně užívaným tvrzením v souvislosti s Dickensem je poukaz na melodramatičnost. Tato vlastnost se pojí s Dickensem již téměř sto padesát let, byly ovšem časy, kdy zmínka o ní sloužila jako jednoduchý způsob odsudku a ne každý kritik, který takto o Dickensovi psal, byl přesně schopen sdělit, proč tak činí. Ostatně otázka, co to melodrama je a jestli je přínosné, nebo spíš

---

<sup>18</sup> Daneš 157.

<sup>19</sup> Wilson 132.

<sup>20</sup> John Watson, „Laughter, Imagination, and the Cruelty of Life: a View of *Oliver Twist*“, *Art and Society in the Victorian Novel*, ed. Colin Gibson, Londýn: The Macmillan Press, 1989. 4.

<sup>21</sup> A. O. J. Cockshut, *The Imagination of Charles Dickens*, Londýn: Methuen, 1965. 55–56.

nežádoucí, není uspokojivě vyřešena dodnes. Výraznou kontroverzi do této otázky vnášeli marxističtí literární vědci a kritici, jako například český Karel Štěpaník, který Dickensovu melodramatičnost chápe jako autorovu slabinu, která zbytečně rozbíjí účinnost kritickorealistickech děl a její kořeny – „Dickensův maloburžoasní idealismus“ – zbytečně zabránily autorovi v rozvoji.<sup>22</sup>

Podle George J. Wortha, autora celé monografie o melodramatičnosti v Dickensových dílech, hrají patos a melodrama v *Oliveru Twistovi* (a dále v *Nicholasu Nicklebym*) nejnápadnější roli ze všech Dickensových románů vůbec, přirozeně se pojí se syžety obou románů a významně přispívají k efektu, který mají oba romány na své čtenáře. Worth tyto vlastnosti charakterizuje jako jevy přidávající řeči ve všech směrech více formálnosti, než je ve společnosti běžné. Týká se to jak dikce, tak syntaktických a figurativních prostředků. Postavy hovoří učeněji a vytříbeněji, než by odpovídalo jejich společenským poměrům či vzdělání. V jejich řeči se objevují složité rétorické figury a mluva působí jako předem připravený projev, nikoli jako spontánní řeč, kterou by přitom z kontextu měla být. Velkou roli hrají emoce, jednoznačné a mnohdy neskryvané.<sup>23</sup>

K doplnění je ještě třeba dodat, že podstatným elementem melodramatičnosti je i samo vyprávění, autorská řeč. Výtečným pozadím pro melodrama v autorské řeči jsou popisy různých útěků, honiček, putování, kde lze dobře pracovat s rytmem. Působivost takových postupů se úměrně zvyšuje s rozsahem textu, na němž jsou uplatněny.<sup>24</sup> Kratším příkladem může být Faginova cesta za Sikesem na počátku kapitoly 19, příkladem delším (a velmi typickým) Sikesův útek před spravedlností a následná nešťastná smrt na střeše v padesáté první kapitole.

Ani A. O. J. Cockshut se přívlastku „melodramatický“ ve své dickensovské biografii nevyhýbá. Dickensovi ale podle Cockshuta jeho osobní melodramatičnost při psaní nepomáhala. Pokud jí podlehl, objevovaly se v jeho románech postavy nepřiliš zajímavé, spíše ploché, jednorozměrné a neživé, jako bratři Cheeryblovi v *Nicholasu Nicklebym*. Při komponování jich a jim podobných postav Dickens opomněl zásadní

---

<sup>22</sup> Karel Štěpaník, „Dickensův humanismus“, doslov, *Oliver Twist*, Charles Dickens, Praha: Melantrich, 1952. 424.

<sup>23</sup> George J. Worth, *Dickensian Melodrama: A Reading of the Novels*, Lawrence: The Univ. of Kansas Publications, 1978. 16.

<sup>24</sup> Worth 50.

skutečnost, totiž že v každém živém člověku se mísí dobré a špatné vlastnosti v roztočivých poměrech. Někdy to působí, jako že být morálně zcela čistý je vlastně jednoduché. Dobro se definuje jako „spořádaný domov a rodinný život plný manželské lásky i citů mezi rodiči a dětmi. Posvěcený pilnou prací, šetrností, počestností a askezí. Život, jenž se osladí přinejmenším adekvátními příjmy.“<sup>25</sup> Zlo pak spočívá především ve ztrátě dobrého jména, jež je spojena obvykle se sexuální nevázaností nebo zločinem. Cockshut dále poznamenává, že Dickens není zcela upřímný ke svým čtenářům: Šlo-li o technickou stránku románů, byl vždy velmi konzervativní a melodramatické rozdělení a schematizace postav mu tím pádem vyhovovaly. Rád psal o násilí a vraždách; tím se podobal Dostojevskému, jenž ho dle Cockshuta předčil, přesto však se Dickensem do značné míry inspiroval.<sup>26</sup> Dickensovy řemeslné dovednosti srovnatelné se Shakespearem z něj spolu s těmito sklony k melodramatu nakonec udělaly světového spisovatele. Ostatně pokud je autor držel v rozumných mezích, čtenáři proti melodramatičnosti v románech rozhodně nic nenamítali.

Anthony Cockshut se nicméně o Dickensově autenticitě v charakteristice obzvláště hlavního hrdiny vyjadřuje mírně kriticky: V popisech Olivera Twista a jeho osudu Dickens podle něj kolísá mezi velmi odlehčeným, humorným tónem a patosem sklouzávajícím do přehnaného soucitu. Cockshut tuto nevyváženost přisuzuje přílišné identifikaci s hlavním hrdinou. Ta totiž vede k urputné snaze zachovat mu co nejčistší, nejvyšší morální kredit, popřípadě ho přehnaně litovat, rozpomeneli se Dickens na své vlastní krušné období ve zmíněné továrně na leštidla. Lítost nad osudy malého ubohého dítěte si může dovolit čtenář, a dokonce to vypovídá o spisovatelově umu, ale literát sám by se měl držet civilnějšího tónu a využívat jiných prostředků, poznamenává Cockshut.

Oliver se „chvíli chová jako ubrečené dítě, chvíli jako protřelý recidivista z povolání. Jindy se zase blíží světaznalému gentlemanovi“<sup>27</sup>, píše dále Cockshut. Jako by Dickens nebral v úvahu, nebo jen částečně, že přes vznešený původ je Oliver dítě vychovávané napůl v sirotčinci, napůl mezi zloději. Bohužel kritik neuvádí žádný

---

<sup>25</sup> „[...] a chastely happy home and family life: founded on married love and the affection between parents and children; sanctified through hard work, thrift, honesty and sobriety; and sweetened with at least an adequate income.“ Worth 1–2.

<sup>26</sup> Cockshut 14.

<sup>27</sup> „He is at one moment a snivelling child, and at another a formidable delinquent and home worker. At other times again he is not very far from being a polished man of the world.“ Cockshut 30.

konkrétní příklad, kdy by se Oliver choval jako zločinec. V jediném případě, kdy se skutečně aktivně pokusí vytáhnout panu Brownlowovi z kapsy kapesník, je ihned přistižen a zatčen. Proto je tento Cockshutův argument dle mého názoru napadnutelný.

Tato bakalářská práce by se však spíše než otázkám extratextuálním a tematickým měla věnovat z větší části otázkám jazykovým a stylistickým. Dickensův styl psaní byl v jeho době vnímán jinak než o sto let později a než je tomu dnes. Toto všechno však v překladateli vyvolává otázky, jak k románu přistoupit. Jedním z témat, ke kterému se budu v této práci několikrát vracet, je, zda volit cestu archaizace, nebo se držet jazyka moderního. Mezi diskutovanými překlady lze nalézt zástupce obou trendů; v různé míře berou v úvahu také skutečnost, že ani reálie románu neodpovídají už stavu dnešního Londýna a jazyk by to měl do nějaké míry reflektovat. Zcela aktuální jazyk by se ocital v rozporu s obsahem díla i způsobem Dickensova vyprávění, dnešní optikou poměrně rozvláčným a působícím spíše starosvětsky.<sup>28</sup>

Obzvláště pak v prvních kapitolách, považovaných za nejsilnější místa románu, lze dobře sledovat jednu pro Dickense velmi důležitou polohu řeči: hlas vypravěče, tedy řeč autorskou. Jejím zásadním prostředkem je ironie, především pak karikatura a hyperbola. Největší prostor věnuje Dickens karikování mluvy a vystupování nižších, avšak ambiciózních úředníků a zřízců, ztělesněných zde především serbusem Bumblem. Jeho řeči bude také ještě věnován prostor.

Kombinace ironie a novinářského talentu činí z Dickensových popisů rafinovaně vtipnou součást knihy a přidává vyprávění satirický rozměr. K tomu by samotná, jakkoli vtipná ironie nestačila. Některé reportážní pasáže mají i vážný nádech (např. popis Oliverova narození a současně smrti jeho matky v první kapitole) a působí právě kvalitou popisu a silou okamžiku. Dickens je velmi pozorný k detailům, podrobně charakterizuje významná hnutí mysli i konání postav, dopodrobna a barvitě popisuje obzvláště méně vzhledná místa, na nichž se Oliverův příběh odehrává. Jiným pasážím, často neméně důležitým pro vývoj vyprávění, zase na kvalitě výrazně přidává právě prvek ironie posilující atmosféru.

V přehledném řazení Dickensových stylistických prostředků, obzvláště jasně patrných v prvních kapitolách románu, jak je uspořádali editoři příručky k *Oliveru*

---

<sup>28</sup> Daneš 159.

*Twistovi* vydané v torontském nakladatelství Coles, stojí ještě několik dalších. Jedním z nich, velmi důležitým, je kontrast. Například v kapitole 23, kdy se pan Bumble přijde dvořit paní Corneyové, je užit dokonce dvakrát: Jednak je zde zřetelně vyznačeno, že venku panuje pochmurné a nevlídné počasí, v příbytcích chudiny je velká zima a profukuje vítr, kdežto v pokoji paní Corneyové hřeje oheň a na plotýnce vesele pobublává čajník. Scéna se samotným příchodem pana Bumbly obsahuje rychlý obrat v tónu řeči paní Corneyové; první reakce je nadávání na chudáky, kteří otevírají dveře a pouštějí ven teplo, ta se ovšem po zjištění, že příchozím je serbus Bumble, okamžitě změní ve velmi přívětivou a líbezně znějící mluvu. Pochmurnost noční atmosféry v krámku pohřebníka Sowerberryho nebo špína a zbědovanost chudinského příbytku, který Oliver se Sowerberrym navštíví při svém zaučování na pozici pohřebnického pomocníka, vyniknou nejlépe ve srovnání s popisem idylického, až téměř kýčovitého venkova, kam vezmou Olivera na zotavenou dámy Maylieovy.

Cockshut v tomto ohledu zajímavě komentuje soubor Dickensem vytvořených postav, které *Olivera Twista* zalidňují:

Pokud někoho zastavíte na ulici a zeptáte se ho, jestli zná nějakou dickensovskou postavu, možná zmíní nějakou čistě komickou, ale je zrovna tak pravděpodobné, že si vzpomene na někoho, kdo je ne vlastní vinou v ohrožení, jako Oliver Twist. Ale nikdo by si nevzpomněl na Smikea, kdyby nebylo Squeerse [Smike a Squeers jsou postavy z *Nicholase Nicklebyho*], a nikdo by si nevzpomněl na Olivera, nebýt Fagina.<sup>29</sup>

Dobro vlastně za svou existenci v Dickensových románech vděčí především kontrastu s nenapravitelným zlem.

Střídání tempa, střídání kapitol dynamických a dějových s popisnějšími, nenechá knihu ani čtenáře upadnout do přílišného stereotypu. Už názvy kapitol podobně jako u jiných realistických i dřívějších románů (např. *Tom Jones*) výstižně a s vtipem shrnují, co se bude na následujících stranách odehrávat. Pro příklad poslouží např. název kapitoly páté: „Oliver se sžívá s novými známými. Poprvé navštíví pohřeb a utvoří si

---

<sup>29</sup> „If you stop a man in the street and ask him to name a Dickens character, he may mention a purely comic figure, but it is just as likely that he will name a threatened innocent like Oliver Twist. But no one would have remembered Smike if it had not been for Squeers, and no one would have remembered Oliver if it had not been for Fagin.“ Cockshut 12.

nelichotivé povědomí o podniku svého pána.<sup>30</sup>; tyto epické kapitoly s názvy předznamenávajícími a shrnujícími děj v románu převažují. Pokud jde o kapitoly s menším počtem dějových zvrátů, je to například kapitola třicátá druhá: „O šťastném životě, který Oliver nyní vedl se svými milými přáteli“,<sup>31</sup> nebo jedenáctá: „Pojednává o policejním úředníku panu Fangovi a poskytuje drobnou ukázkou jeho způsobů výkonu spravedlnosti“.<sup>32</sup>

Poslední tři znaky Dickensova psaní zmíním už jen stručně: užívání dialogu spíše jako pomocného prostředku k charakterizaci postavy, k živému zobrazení jejích povahových zvláštností na malé ploše, než jako prostředku rozhýbání děje. Dále pak opakující se obrazy, které repeticí nabývají na působivosti – temné uličky, jídelna v sirotčinci. Jako poslední pak v seznamu stojí užití symboliky. Tak například když se Oliver na vlastní pěst vydá pěšky do Londýna, jsou jeho útrapy zdůrazněny mrazivým a sychravým počasím. Oproti tomu příchod Harryho Maylieho na scénu a jeho brzy následující rozhovor s Rose a vyznání lásky se odehrávají ve slunném létě; tehdy už je Oliver Twist v laskavé péči paní a slečny Maylieových, odpočívá, trhá květiny a ve všech ohledech se zotavuje.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> „Oliver mingles with new Associates. Going to a Funeral for the first Time, he forms an unfavourable Notion of his Master’s Business“, Charles Dickens, *Oliver Twist*, ed. by Peter Fairclough, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970. 75.

<sup>31</sup> „Of the happy Life Oliver began to lead with his kind Friends“, Dickens 1970: 284.

<sup>32</sup> „Treats of Mr. Fang the Police Magistrate; and Furnishes a slight Specimen of his Mode of administering Justice“, Dickens 1970: 118.

<sup>33</sup> Coles 16–20.



## 2 Řeč postav v románu *Oliver Twist*

Postavy románu *Oliver Twist* lze ostře rozdělit do dvou skupin: na ty, jež zastupují dobro, a na ty zastupující zlo. Ve skupině první je samozřejmě Oliver, dále pak hlavně Maylieovi a pan Brownlow. Mezi zlé patří primárně Sikes, Žid Fagin a Monks, ale také postavy o něco méně vyhraněné (pan Bumble, paní Corneyová, Noah Claypole a další). Situaci trochu komplikují postavy, které jsou sice na straně zla, ale jsou velmi sympatické nebo se v této pozici ocitly nevinně (Nancy, Charley Bates, Jack Dawkins).<sup>34</sup>

Tuto generalizaci postav a jejich černobílost je ale potřeba vnímat v širším kontextu viktoriánského romanopisectví nikoli jako nežádoucí zploštění, ale jako běžný tehdejší jev. Postavy v románech skutečně sloužily spíše jako zástupci jistých lidských typů, nešlo tolik o konkrétní prokreslení jejich osobností.

Pro zkoumání řeči postav je rozdělíme ještě podrobněji přibližně do tří skupin, které se odlišují způsobem mluvy i užívanými výrazovými prostředky. Čtvrtou polohou řeči, které se práce bude věnovat, je řeč autorská. Obecně řečeno, Dickens volí střídání vypravěčské perspektivy jako funkční prostředek spojení fikce a reality. Pohybuje se mezi perspektivou autorskou – ironickým odstupem a citovou nezúčastněností – a perspektivou některé z postav – někdy emotivním vyprávěním dětskýma očima, jindy jinak postaveným odstupem.<sup>35</sup>

Které překlady se tedy v práci budou porovnávat? *Oliver Twist* má ve srovnání s ostatními Dickensovými romány překladů do češtiny nejvíc, je i prvním románem, který v češtině vyšel v kompletní podobě (překlad provedl Mořic Fialka, kniha vyšla v roce 1844). Svou zásluhu na tom má jistě i několik překladů zkrácené a upravené verze pro mládež, ale faktem je, že čeští čtenáři si *Olivera Twista* oblíbili. Nebudu vždy srovnávat všechny překlady, hlavním zdrojem ukázek se stanou tři, které jednak obsahují překlad celého textu románu, jednak se jazykově blíží současné normě: překlad Ladislava Vymětala [LV], jenž vyšel ve dvou dílech v roce 1930, překlad Arna Krause z roku 1952 [AK] a překlad Emanuela a Emanuely Tilschových [EET], který vyšel poprvé v roce 1966, od té doby ještě několikrát (naposledy v roce 2009; z tohoto vydání také cituji) a je zatím posledním kompletním překladem románu.

---

<sup>34</sup> Worth 39.

<sup>35</sup> Watson 2.

U některých pasáží budou pro zajímavost uvedena také jiná řešení, např. z překladu *Olivera Twista* provedeného Mary Dolejší ([MD], vyšel 1926) či z překladů Jaroslava Janoucha (1947) a Boženy Šimkové (1908) upravených pro mládež. Nejstarší překlad Fialkův z roku 1844 i anonymní překlad z roku 1898 uveřejněný pod iniciálami R. Z. jsou od ostatních verzí jazykově vzdáleny natolik, že srovnání nemá příliš smysl, i vzhledem k dnes již výrazně archaickému jazyku. Podobně není příliš namístě brát pro tyto účely v úvahu překlad dramatizace románu z pera George Almara, který provedl v roce 1960 Milan Lukeš; divadelní úprava vyžaduje výrazně jiné jazykové i stylistické prostředky. Za zmínku snad stojí, že scénická uvedení *Olivera Twista* mají ve světě poměrně dlouhou tradici už v podstatě od prvního vydání románu v roce 1837. Na prvním přepisu románu pro divadelní užití se Dickens pravděpodobně i podílel, ačkoliv za hlavního jejího autora se považuje dramatik Gilbert à Becket.<sup>36</sup>

## 2.1 Příslušníci nižší společenské třídy

První komentovanou skupinou je vrstva drobných řemeslníků, zaměstnanců obce a obecně počestných lidí, sice zástupců nižších společenských vrstev, nicméně žijících v souladu se zákonem. Zástupci této sociální skupiny se objevují především v první třetině románu, kdy čtenář prožívá s Oliverem jeho nejranější dětská léta, pobyt v chudobinci a krátkou epizodu s různými pomocnými pracemi u pohřebníka Sowerberryho. Spojuje je přinejmenším jeden společný znak: snaha zařadit se způsobem mluvy do skupiny stojící na společenském žebříčku výše. Obzvláště pan Bumble a paní Mannová zhusta užívají velmi formální výrazy (v angličtině jde obvykle o ty varianty slov, které jsou románského původu), s nimiž neumějí dobře zacházet a komolí je. Obecně pak tyto postavy sahají po archaických výrazech ve snaze působit vznešeně, dělají nicméně chyby ve výslovnosti. Tendenci užívat v angličtině slov přejatých z latiny nahrazují v češtině germanismy (rozhodne-li se už překladatel nějak zohlednit příznakovost řeči těchto postav; v některých překladech se veškerá přímá i autorská řeč překládá jen nijak nestylizovanou spisovnou češtinou). V překladu Tilschových paní Mannová panu Bumblovi, svým způsobem nadřízenému, téměř důsledně oniká (v kontrastu s tím, jak nelichotivě o něm mluví v jeho nepřítomnosti); v angličtině tuto formu oslovení nelze vyjádřit, ale v českém překladu způsobu vyjadřování paní Mannové dobře odpovídá. Onikání převzala čeština z němčiny, kde je

---

<sup>36</sup>

Ackroyd 292.

stále užíváno jako velmi zdvořilá forma oslovení, v češtině ovšem již zarchaičtělo a slouží k humorným či zesměšňujícím účelům. Paní Mannová pak obzvlášť často a chybně užívá kondicionálu.

Už od začátku románu je tak překladatel postaven před velmi komplexní problém: jak a zda se vyrovnat s neformální angličtinou a pokoušet se nalézt adekvátní prostředky v češtině. Někteří překladatelé na různé odstíny jazyka Dickensových postav víceméně rezignovali a všechno převádějí do spisovné češtiny. To kritizuje František Daneš již v roce 1952 nad Urbánkovým překladem *Martina Chuzzlewita*: přímá řeč přeložená, byť dobře, spisovnou češtinou nemůže vystihnout bohatost originálu a zmíněné odstínění různých postav se stírá. I v češtině přitom máme spisovatele píšící spisovnou češtinou a na druhé straně spisovatele využívající tvůrčím způsobem nářeční a nespisovné prostředky; není důvod nesahat po těchto oživujících prvcích i v překladech.<sup>37</sup> Podrobný a sdělný nástin, jak se vyrovnat s překladem substandardních podob jazyka (dialekty, slang aj.), poskytuje článek Williama Arrowsmithe, amerického vědce a překladatele, který ve své monografii *Umění překlada* zmiňuje Jiří Levý.

Podle Arrowsmithe je informovanost o systému řečových konvencí v původním jazyce nezbytnou podmínkou pro odvedení kvalitní překladatelské práce. Díky sdíleným konvencím překlada pak čtenářům nepřipadá divné, mluví-li Sókratés v Athénách řecky, ovšem v anglickém překladu promlouvá anglicky. Z toho vyplývá, že pokud překladatel převádí dialekt užitý jako konvenční prostředek karikatury, měl by jej převést do odpovídajícího dialektu ve svém jazyce – odpovídajícího ve smyslu adekvátně vnímaného jako prostředek literárního vtípu. Produkt snahy přeložit text slovo od slova s maximální mírou detailnosti by působil nepřirozeně.<sup>38</sup> Kongeniální překlad totiž naopak vyžaduje kreativní přístup: obecně by text neměl ani zaostávat, ani předstihnout originál v míře expresivity.<sup>39</sup>

Levý sám pak pro tyto případy doporučuje spíše vybírat jednotlivé fonetické, lexikální či syntaktické jevy nespisovného jazyka, než si zvolit jeden dialekt a usilovat o jeho konzistentní použití. Takový přístup nemůže přesně postihnout rozdíl mezi dvěma odstíny jazyka původního. Navíc by na čtenáře působilo velmi zvláště, kdyby roditel mluvil jiného než českého jazyka hovořil v cizí zemi bez výjimky nářečím založeným

---

<sup>37</sup> Daneš 165.

<sup>38</sup> Jiří Levý, *Umění překlada*, Praha: Ivo Železný, 1998. 37.

<sup>39</sup> Levý 137.

čistě na češtině.<sup>40</sup> Existují samozřejmě ojedinělé příklady, kdy se takový experiment povedl a vznikl pozoruhodný překlad, či spíše už adaptace: vedle často citovaných Steinbeckových *Hroznů hněvu* přeložených Vladimírem Procházkou s využitím podkrkonošského nářečí je to například překlad skotského dramatu *Bondagers* (*Podruhně*) v překladu Davida Drozda, který nářečí venkovanek ze Skotské vysočiny nahradil v jejich ústech valaštinou.

Uveďme několik konkrétních příkladů. Do této skupiny patří již zmínění pan Bumble, obecní sluha neboli serbus, a paní Mannová, správcová sirotčince. Dále pak pan Sowerberry, pohřebník, a jeho žena; kominík pan Gamfield; paní Corneyová, ředitelka obecního chudobince; stařeny v chudobinci; členové komise, která rozhoduje o dalších cestách Olivera Twista po opuštění chudobince, a ještě několik dalších vedlejších postav. Hraničním případem je Noah Claypole, učedník pana Sowerberryho, který později pod jménem Morris Bolter nastoupí zlodějskou dráhu u Žida Fagina.

Začnu s příkladem osoby, která promlouvá v románu jako jedna z prvních, obecním sluhou Bumblem. Vybraná ukázka pochází z dialogu pana Bumbly s pohřebníkem Sowerberrym. Bumble mu nabízí Olivera Twista jako učedníka, pan Sowerberry se ale více než o vyřčená slova zajímá o Bumblyův kabát s mosaznými knoflíky.

“By the bye,” [...] “you don’t know anybody who wants a boy, do you? A porochial ‘prentis, who is at present a deadweight; a millstone, as I may say; round the porochial throat? Liberal terms, Mr. Sowerberry, liberal terms!” [...] [observing the buttons on his coat] “The die is the same as the porochial seal – the Good Samaritan healing the sick and bruised man. The board presented it to me on New-year’s morning, Mr. Sowerberry. I put it on, I remember, for the first time, to attend the inquest on that reduced tradesman, who died in a doorway at midnight.”<sup>41</sup>

Tendence ke staženým formám sloves i substantiv, v psaném projevu naznačená apostrofy, prozrazuje Bumblovu skutečnou společenskou příslušnost k nižším vrstvám. Jen v této krátké promluvě lze také spatřit zmiňované problematické zacházení s některými slovy latinského původu (slovo „parochial“, komolené panem Bumblem na

---

<sup>40</sup> Levý 128.

<sup>41</sup> Dickens 1970: 70.

„parochial“, se dostalo do angličtiny z latiny přes starou francouzštinu<sup>42</sup>; latinské *parochia* znamenalo „diecéze“. Stejnou cestou přejala angličtina výraz „apprentice“, zkrácený zde na „‘prentis“ – latinské *apprehendere* znamenalo „popadnout, zajmout, přemoci“.<sup>43</sup> Chybný pravopis slov tohoto typu naznačuje jejich nesprávnou výslovnost, možná zcela nesprávnou představu o jejich podobě.

První komentovaný překlad patří manželům Tilschovým. Tilschovi ve srovnání s ostatními překlady asi nejvíce využívají nářečních a nespisovných prostředků. Nespisovná podoba kondicionálu 1. os. pl. „bysme“; změna *y* > *ej* uvnitř slova, typická pro severovýchodočeskou mluvu; změna *é* > *ý* v koncovkách adjektiv, typická pro český interdialekt; jakožto humorný prvek velmi vděčné germanismy (kulturním, vypresovaný, prezentem). Pouze v překladu Tilschových se také výrazněji pracuje s protetickým [v], fonetickým rysem velmi typickým právě pro obecnou češtinu.

[EET] „Abych nezapomněl,“ [...] „nevíte náhodou vo někom, kdo potřebuje hocha, co? Obecního sirotka na vyučení, co je nám pro tu chvíli přítěží – žernovem, abysme tak řekli, na kulturním krku? Za skvělejších podmínek, pane Sowerberry, za skvělejších podmínek!“ [...] [prohlíží si knoflíky u kabátu] „Je na nich vypresovaný to samý co na vobecní pečeti – milosrdnej Samaritán, jak ošetřuje nemocnýho a zraněnýho člověka. Ten kabát jsem dostal vod vejboru prezentem k Novýmu roku, pane Sowerberry. Prvně jsem ho měl na sobě, pamatuju, když jsem asistoval při vyšetřující porotě stran toho zbídačelýho kramáře, co umřel vo půlnoci v tom průjezdu.“<sup>44</sup>

Arno Kraus sr., jehož překlad pochází z roku 1952, překládal literaturu celkem ze šesti jazyků. Těžištěm jeho práce ovšem byly překlady z maďarštiny, z angličtiny má na kontě překlady pouze dva (kromě *Olivera Twista* ještě *Příhody Frantíka Finna* (*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1948)). Ačkoliv se o něm v databázi Obce překladatelů píše: „V překladatelské praxi vycházel Kraus ze zásady nepřevádět slova,

---

<sup>42</sup> „parochial“, *The Free Dictionary*, Farlex Inc., 2011, 28. 3. 2011

<<http://www.thefreedictionary.com/parochial>>

<sup>43</sup> „apprentice“, *The Free Dictionary*, Farlex Inc., 2011, 28. 3. 2011

<<http://www.thefreedictionary.com/apprentice>>

<sup>44</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist*, přel. Emanuel Tilsch, Emanuela Tilschová, Praha: Academia, 2009. 39.

ale myšlenky, a vystihnout ducha originálu“<sup>45</sup> pominul ve svém překladu zcela nářeční prvky Bumblovy řeči a přeložil jeho promluvy spisovnou češtinou.

[AK] „Abych nezapomněl,“ [...] „nevíte náhodou o někom, kdo by vzal hocha do učení? Máme teď na krku, na obecním krku, abych tak řekl, opravdový mlýnský kámen. Podmínky jsou báječné, pane Sowerberry, báječné!“ [...] „Je na nich stejný odznak jako na obecní pečeti: milosrdný samaritán, jak obvazuje raněného muže. Ten kabát jsem dostal od výboru k Novému roku. Ještě se pamatuji, jak jsem šel v něm po prvé. To bylo tenkrát, když jsem byl při posmrtném ohledání toho zchudlého obchodníka, který zemřel zrovna o půlnoci někde v průjezdu.“<sup>46</sup>

Jak se čtenář s panem Bumblem postupně seznamuje, zjišťuje, že jeho český ekvivalent by jen těžko použil spisovný a formální termín „posmrtné ohledání“, stejně tak by pravděpodobně volil jiné adjektivum či jiný tón pro zkrachovalého obchodníka zemřelého v průjezdu (v tomto případě je obzvlášť škoda nevyužít některý z výrazových prostředků nabízených češtinou – obchodník mohl přijít na mizinu, na buben, cugrunt, skončit o žebrácké holi apod.).

Třetím analyzovaným překladatelem, který přeložil a vydal román *Oliver Twist* v nezkráceném znění, je Ladislav Vymětal. Stejně jako Arno Kraus užil pro pana Bumbla spisovné češtiny, dopustil se ale navíc několika chyb. Výraz „obecní učeň“ je matoucí. Slovo „učeň“ má v češtině poměrně úzký význam (pro tuto situaci by bylo o něco lepší užít slova „učedník“, pokud by překladatel nechtěl překlad rozvolnit a zopakovat označení „sirotek“) a *Oliver Twist* je každopádně příliš mladý na to, aby byl žákem učňovské školy, ačkoliv *do učení* je ve svých devíti letech už posílán.

Pro přesnost je potřeba ještě poznamenat, že Vymětal se dopustil i jedné syntaktické chyby: zvýrazněné zájmeno „jej“ odkazuje k maskulinnímu substantivu z předchozí věty, což může být buď nemocný a raněný muž, Samaritán, nebo obraz. Aniž bychom byli situaci přítomni jako pan Sowerberry, můžeme těžko uhádnout, že zájmeno odkazuje na kabát, který pan Bumble celou dobu předvádí a pan Sowerberry

---

<sup>45</sup> „Kraus Arno, sr.“, *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945 – Osobnosti*, Obec překladatelů, 1996, 28. března 2011

<<http://www.obecprekladatelů.cz/K/KrausArnoSr.htm>>

<sup>46</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist*, přel. Arno Kraus, Praha: Melantrich, 1952. 28.

obdivuje. Je pravda, že tato nejasnost vznikla už v původním textu a není jednoznačně žádoucí, aby ji překladatel opravoval.

[LV] „Abych nezapomněl,“ [...] „nevíte náhodou o někom, kdo by potřeboval hocha? Obecního učně, kterého máme teď na krku, abych tak řekl, mlýnský kámen na obecním krku! Podmínky jsou nádherné, pane Sowerberry, nádherné!“ [...] „Je na nich stejný obraz jako na obecním pečetidle – milosrdný Samaritán, jak obvazuje nemocného a raněného muže. Dostal jsem **jej** od výboru k novému roku. Ještě se pamatuji, že jsem v něm šel poprvé tenkrát, když jsem byl na posmrtní prohlídce toho zchudlého obchodníka, co o půlnoci umřel kdesi v průjezdu.“<sup>47</sup>

Pro zajímavost ještě ocituji řešení Mary Dolejší. Kromě jejího překladu se promluva pana Bumbly v celém znění objevuje už jen v překladu Fialkové. Mary Dolejší v první části promluvy nevhodně vyřešila dvě místa a slova pana Bumbly tak působí velmi nelogicky:

[MD] „Mimochodem,“ [...] „neznáte někoho, kdo by potřeboval hocha, neznáte? Je to farní učedník, který jest nám nyní na obtíž, takový mlýnský kámen, abych tak řekl, je to takový farní chřtán. Volně řečeno, pane Sowerberry, volně řečeno!“<sup>48</sup>

*Farní chřtán* pravděpodobně nevyvolá v mysli čtenáře žádnou konkrétní představu, neví-li, že překladatelka vynechala předložku *round* a mlýnský kámen má faře na krku viset. Stejně tak sousloví *liberal terms* zde skutečně označuje podmínky, nikoli způsob jejich formulování.

Obecně se překlad Mary Dolejší drží tradice své doby a promluvy postav bez rozdílu společenské třídy převádí do standardní spisovné češtiny.

Druhým pozoruhodným zástupcem třídy drobných řemeslníků a obecních zaměstnanců je paní Mannová, správkyně sirotčince. Přestože nemá v románu promluvu mnoho a objevuje se pouze v prvních kapitolách (dokud je Oliver v sirotčinci), její řeč je příkladnou ukázkou výše zmíněných odchylek od standardu. Obecně, jak píše Peter

---

<sup>47</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist*, Část 1, přel. Ladislav Vymětal, Praha: L. Kuncíř, 1930. 54–55.

<sup>48</sup> Charles Dickens, *Příhody Olivera Twista*, přel. Mary Dolejší, Praha: Ústř. dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1926. 45.

Ackroyd, se ženy v Dickensových románech vyznačují velkorysým nakládáním se slovy, bezstarostně brebentí, aniž by se přespříliš ohlížely na formu či koherenci projevu. Zároveň přestože muži kladou větší důraz na rétorickou dokonalost svých promluv, ženy paradoxně mluví častěji pravdu, byť kamuflovanou v proudu slov a nekázni při přeskokování z tématu na téma. Genderovou distinkci si Dickens opět nevymyslel náhodně, inspiroval se na jedné straně vypravěčským umem své matky, na straně druhé pak vytříbenou rétorikou svého otce.<sup>49</sup>

Promluva paní Mannové je vybrána ze situace, kdy za ní pan Bumble přijde na návštěvu:

[orig.] “Now don’t you be offended at what I’m a going to say,” [...] “You’ve had a long walk, you know, or I wouldn’t mention it. Now, will you take a little drop of somethink, Mr. Bumble?” [...] “Why, it’s wha’ I’m obliged to keep a little of in the house to put into the blessed infants’ Daffy, when they ain’t well, Mr. Bumble, [...] It’s gin. I’ll not deceive you, Mr. B. It’s gin.”<sup>50</sup>

V anglickém originále spatřujeme mnoho stažených tvarů, odchylky od standardu na hláskové rovině (*somethink, wha’*), nespisovnou podobu tvaru 3. os. pl. slovesa *to be* – *ain’t*. Kromě toho si paní Mannová v řeči pomáhá četnými výrazy nevýznamovými, vyjadřujícími spíše nervozitu či váhání: *now, why, you know*.

V překladu manželů Tilschových jsou tyto výrazy vhodně nahrazeny českými *vědí, no, teda*. Jak již bylo zmíněno, Tilschovi nechali paní Mannovou serbusovi onikat, což zdůrazňuje její úslužnost vůči němu a velmi posiluje komický charakter postavy. Všeobecné rysy nespisovnosti, jež byly popsány výše, se objevují i v jejích promluvách; za poznámku snad ještě stojí, že Tilschovi nahradili nyní i v češtině běžně užívaný výraz *gin* archaickým *jalovcová*.

[EET] „Líběj odpustit, ale nechci jich urazit, co teďka řeknu,“ [...] „Měli dlouhou cestu, vědí, jinak bych o tom ani nemukla. Teda líbili by si kapku něčeho líznout, pane Bumble?“ [...] „No, čeho musím mít pořád krapet v domě, pane Bumble, abych to mohla těm drahejm dětičkám stříknout do

---

<sup>49</sup> Ackroyd 279.

<sup>50</sup> Dickens 1970: 51.



meducínky, když stuňou, [...] Je to jalovcová. Jich nepodfouknu, vašnosti – je to jalovcová.“<sup>51</sup>

Překlad Krausův a Vymětalův jsou obecně, a tedy i v případě paní Mannové velmi podobné. Kraus využívá k naznačení přerývanosti řeči interpunkčních prostředků, Vymětal občas zakončuje slovesa archaickým -ti. Činí tak ale nekonzistentně, což komický potenciál archaizovaného infinitivu dost oslabuje.

[AK] „Neračte se prosím urazit,“ [...] „vím, že jste po dlouhé cestě, jinak bych se ani nezmínila... nebylo by libo kapku něčeho tento... pane Bumble?“ [...] „Něčeho, co musím mít v zásobě do kaše pro naše dětičky, když jim není dobře, pane Bumble,“ [...] „Je to jalovcová, pane Bumble, abyste si nemyslil, že vás chci napálit...“<sup>52</sup>

[LV] „Neračte se, prosím, urazit tím, co vám řeknu,“ [...] „Měl jste dlouhou cestu, vždyť víme, jinak bych se ani nezmiňovala. Nuže, nebylo by libo kapku něčeho, pane Bumble?“ [...] „Inu, něčeho, co musím mít doma v zásobě do kaše našim dětičkám, když jim není dobře, pane Bumble,“ [...] „Je to jalovcová. Nechci vás klamati, pane Bumble, je to pravá jalovcová.“<sup>53</sup>

Oba překladatelé se zde zároveň dopustili významové chyby. Slovo *Daffy*<sup>54</sup> odkazuje k Daffyho elixíru, dětskému bylinnému sirupu, do nějž skutečně bylo zvykem přidávat gin. Medicína získala jméno po lékárníku Thomasu Daffym, který směs namíchal jako první. S překladem „kaše“ se tedy oba překladatelé velmi vzdálili od původního významu. Jak poznamenává Jiří Levý, „narážky na fakta běžně známá v době a oblasti vzniku originálu, ale neznámá v prostředí, do něhož se dílo převádí“<sup>55</sup> jsou velkým překladatelským oříškem. Výraz *Daffy* je výborným příkladem.

Podle Levého je několik možností, jak takové *cruces translatorum* překládat; nářezka obvykle nevyvolává zcela konkrétní představu, překladatel by nicméně měl být schopen zachovat širší význam a vyhnout se přílišné generalizaci (jakou by představovalo přeložení obecným substantivem) nebo naopak konkretizaci originálu

<sup>51</sup> Dickens 2009: 21.

<sup>52</sup> Dickens 1952: 12.

<sup>53</sup> Dickens 1930a: 20.

<sup>54</sup> „Daffy“, *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Vol. 1 A–M, ed. by Lesley Brown, Oxford: Clarendon Press, 1993.

<sup>55</sup> Levý 125.

(např. výběr podobného referenta z českého prostředí). Jednou z možností je vložit k textu poznámku pod čarou, taková cesta ale není moderními teoriemi překlada příliš doporučována, narušuje totiž jednotu textu. Lépe je užít vnitřní vysvětlivku (např. „*Vlasta*, tradiční časopis pro ženy“). V tomto případě by se tedy hodilo použít například „Daffyho meducína“.

Pokud jde o další překlady, např. Fialka i Janouch tuto promluvu zkracují a řeči paní Mannové ponechávají spisovné rysy. Anonymní překladatel vydání z roku 1898 zvolil cestu parafráze a povedlo se mu i v parafrázi vystihnout komický ráz situace.

G. L. Brook připomíná ještě skutečnost, že příslušníkům této společenské vrstvy se do řeči přece jen mísí argotické výrazy. Jako příklad uvádí policisty Blatherse a Duffa. Je to celkem logické, přejímají prostě prvky mluvy těch, s nimiž přicházejí do kontaktu. Dickens na některých místech nenápadně do samého děje románu vplétá vysvětlení výrazů, o nichž předpokládal, že nejsou běžnému čtenářstvu zcela známé. Například když Blathers použije v hovoru výraz *put-up robbery* (tedy loupež, na níž se podílí služebnictvo), požaduje po něm doktor Losberne vzápětí, aby slovo vysvětlil. Jindy se policisté doplňují mezi sebou:

[orig.] „It was a robbery, miss, that hardly anybody would have been down upon,“ said Blathers. „This here Conkey Chickweed—“

„Conkey means Nosey, ma’am,“ interposed Duff.

„Of course the lady knows that, don’t she?“ demanded Mr. Blathers. „Always interrupting, you are, partner!“ [...] <sup>56</sup>

[EET] „To byla loupež, dámo, na jakou by hned tak nikdo nepřipad,“ řekl Blathers. „Tenhle Chickweed Skoba –“

„Skoba znamená tolik co Nosáč, dámo,“ přerušil ho Duff.

„To přec ví dáma taky, to se rozumí, no ne?“ ptal se důrazně pan Blathers. <sup>57</sup>

Překlad Tilschových jsem zde zvolila proto, že v překladech jiných není jméno Conkey přeloženo, překládá ho tedy vlastně až Duff. Jak ale bylo popsáno, vtip tkví v tom, že Blathers a Duff některým argotickým výrazům rozumějí a předpokládají, že Rose Maylieová jim rozumět nebude, proto je snaživě dovysvětlují. Nejde o proniknutí

---

<sup>56</sup> Dickens 1970: 279.

<sup>57</sup> Dickens 2009: 250.

cizího jazyka, ale jiné formy jazyka domácího, proto je lepší i v českém překladu substituovat oba výrazy a užít jeden silně zabarvený, druhý pak blíže hovorovému jazyku.

## 2.2 *Spodní vrstvy společnosti, zloději, kriminální živly*

Druhá skupina mluvčích, která se v románu výrazněji prosazuje, jsou kriminálníci. Přestože jsou rovněž melodramatičtí, jsou o mnoho živější než aristokraté; lze říci, že jejich melodramatičnost je na opačné straně spektra. Nejde ani o ploché postavy, jakých ve vyšší společenské třídě není málo – Nancyina nejistota a snaha vymanit se ze zločineckého prostředí se výrazně liší od Faginova pokrytectví a prospěchářství a Sikesovy krutosti a brutality. Jak píše opět Worth, autor se v nás snaží vyvolat kromě racionální reakce na čtená slova také reakci emocionální (cerebral X visceral). Toho se nejlépe dosahuje kombinací dialogu a zajímavého vyprávění. Ve chvíli, kdy postavy jednají horkokrevně, mluví hrubě, křičí na sebe a pro fyzické násilí nejdou daleko, poměr emocionální reakce se zvyšuje. V důsledku toho se dostaví i rozrušení, kterého chtěl autor melodramatu u čtenářů dosáhnout.

Při výběru nespisovné řeči Dickens velmi usiloval o autentičnost. Nespisovná řeč jeho postav je plná typických úsloví, od nichž je ovšem třeba odlišit rčení typická pro konkrétní osoby (např. Faginovo „my dear“). Pozoruhodná je v tomto kontextu poznámka G. L. Brooka, že některá z těchto úsloví, vyznačujících se živou metaforikou, se vyskytují třeba pouze v jediném románu, působí nicméně jako citace ze široce užívaného a soustavně se proměňujícího rejstříku nářečních idiomů.<sup>58</sup> Například z cockneyského dialektu.

Zvláštní polohou jazyka, která se i u Dickense trochu vyčleňuje z ostatní nespisovné řeči, je mluva židovská. Dickens, který musel čelit několika obviněním z antisemitských postojů, zdůrazňoval, že židovská rasa a judaismus musí být odděleny a že Fagin je Žid pouze z hlediska rasového. Ostatně porušuje leckterá pravidla košer – snídá šunku a k večeři si smaží klobásy.<sup>59</sup> Navíc je pravda, co (částečně na Dickensovu obhajobu) napsal Rabbi Edward N. Calisch ve své práci *A Jew in English literature, as*

---

<sup>58</sup> G. L. Brook, „Class Dialects“, *The Language of Dickens*, London: Andre Deutsch, 1970. 101.

<sup>59</sup> Derek Cohen, Deborah Heller, *Jewish Presences in English Literature*, Montreal: MQUP, 1990. 48.

*author and as subject*: „Židé mohou být úplně stejní jako Fagin, zloději a učitelé zlodějů, ale samotné židovství je k tomu nepředurčuje“.<sup>60</sup>

Pokud jde o konkrétní prohřešky vůči spisovné podobě angličtiny, Dickensovi židé vykazují několik společných znaků: mají problém s výslovností nazál, vypouštějí [r] po souhláskách, dělají chyby ve znělosti páru d/t v intervokálníkové pozici, nepřípadně asimilují terminální souhlásku v předložce *of*, následuje-li slovo začínající na [b] a mají ve zvyku vyslovovat [s] a [z] jako neznělou, resp. znělou podobu grafému *th*. Někteří si také neorganicky přidávají [h] před samohlásky.<sup>61</sup>

Na druhou stranu pan Riah z románu *Our Mutual Friend* hovoří jazykem vznešeným, plným archaismů a v lexiku i syntaxi ovlivněným biblickou angličtinou a má se za to, že právě tato postava z Dickensovy pozdní tvorby má kompenzovat nepříznivý dojem způsobený postavou Fagina. Také jinde v Dickensových knihách si lze všimnout, že autor programově nezesměšňuje pouze židy. I příslušníci jiných náboženských směrů a etnik mu často sloužili jako materiál pro satiru kvůli své archaizaci jazyka a komolení biblických příměrů.<sup>62</sup>

V překladu Tilschových hovoří žid Fagin o něco formálněji než jeho zlodějští kumpáni Bates, Dawkins a Sikes. Ani v jeho řeči nicméně nechybí germanismy a nespisovný jazyk. V češtině je takový postup ještě obhajitelnější než v angličtině, protože židovská mluva (nikoli hebrejščina nebo jidiš, ale řeč, kterou užívali Židé v hovoru s Čechy) je považovaná za významný zdroj argotu. Přestože argot se obvykle chápe jako lexikum vycházející z němčiny, mnoho výrazů pochází ve skutečnosti z hebrejštiny.<sup>63</sup> Vzhledem k tomu, že Židé tvořili podstatnou součást zločinecké komunity, toto obohacení argotu vyplynulo celkem přirozeně ze situace. Fagin kromě toho nadužívá některých citoslovců (především se často drsně směje, což Dickens naznačuje slabikami *ha! ha!* a samozřejmě zkracuje některá zájmena i jiné slovní druhy (např. *'em, couldn't, p'r'aps* a podobně).

---

<sup>60</sup> „A Jew may be all that Fagin was, a thief and a teacher of thieves, but his being a Jew does not make him so.“ Edward N. Calisch, „From Eighteen Hundred to Date“, *A Jew in English literature, as author and as subject*, Richmond: The Bell Book and Stationery Co., 1909. 127.

<sup>61</sup> Brook 72.

<sup>62</sup> Brook 81.

<sup>63</sup> „argot“, *Slovník nespisovné češtiny*, ed. Jan Hugo, Markéta Fidlerová, Kateřina Adámková, Zdeňka Juránková, Maxdorf, 2006–2008, <[http://www.slangy.cz/SNC\\_Argot.html](http://www.slangy.cz/SNC_Argot.html)>

Prostudujme nyní konkrétní příklad Faginovy řeči. Jedná se o jednu z jeho nejdelších promluv v románu, v níž Fagin vysvětluje, proč musí krádež provést právě Oliver Twist a nikdo jiný.

[orig.] “Because they’re of no use to me, my dear, [...] not worth the taking. Their looks convict ‘em when they get into trouble, and I lose ‘em all. With this boy, properly managed, my dears, I could do what I couldn’t with twenty of them. Besides, [...] he has us now if he could only give us leg-bail again; and he *must* be in the same boat with us. Never mind how he came there; it’s quite enough for my power over him that he was in a robbery; that’s all I want. Now, how much better this is, than being obliged to put the poor leetle boy out of the way—which would be dangerous, and we should lose by it besides.”<sup>64</sup>

[EET] „Protože pro mě nemaj vert, milánku, [...] nestojí za sebrání. Když se dostanou do maléru, stačí už ten jejich kukuč, aby je usvědčil, a já o ně vždycky přijdu. Ale s tímhle kloučkem, když ho člověk patřičně povede, milánkové, bych svedl, co bych nedokázal s dvaceti tamtěma. Mimoto, [...] nás teď má v hrsti, jen kdyby se mu povedlo znova prásknout do bot – a proto na jedný lodi s náma bejt musí! Všechno jedno, jak se na ni dostal – abych nad ním měl moc, ouplně stačí, že napomáhal při loupeži – nic víc nepotřebuju. Na, není tohle vo moc lepší než muset toho hošánka ubohýho vodpravit? To by přec bylo nebezpečný a mimoto bysme tím i trátili.“<sup>65</sup>

Výraz *milánku* svědčí o šťastné ruce, kterou Tilschovi při výběru pravého slova měli. Jeho možné podtóny dobře odpovídají rozmanitosti vztahů, které Fagin udržuje se svými „podřízenými“: vztahy částečně otcovské, částečně vykořisťovatelské a částečně závislé. Oslovení *milánku* může všechny tyto roviny obsahovat, navíc zní i v konverzaci přirozeně.

Tilschovi navíc ve svém překladu využili možnost sáhnout do bohatého rejstříku českých idiomů a překlad jimi pozoruhodně oživil. Idiomy nestojí jen na místech, kde je nějaké idiomické vyjádření užito v angličtině, překlad ale velmi příhodně zabarvují a přibližují jej mluvené řeči. Ani tři idiomy v jedné větě nemusí působit rušivě

---

<sup>64</sup> Dickens 1970: 192.

<sup>65</sup> Dickens 2009: 162.

(„Mimoto, [...] **nás teď má v hrsti**, jen kdyby se mu povedlo znova **prásknout do bot** – a proto **na jedný lodi s náma bejt** musí!“), třebaže v anglické verzi jsou pouze dva.

[AK] „Protože tamty nemohu potřebovat, kamaráde, [...] s takovými je škoda se patlat. Když se stane nějaký malér, takového hned usvědčí už jeho šibeniční tvář, a pak jsou všichni stejně fuč. S tímhleťm chlapcem, když si ho správně podám, dokáži to, co bych nedokázal ani s dvaceti druhými. Mimo to, [...] má nás teď v hrsti, kdyby se mu zas podařilo zdejchnout. A proto m u s í s námi táhnout za jeden provaz. Starou belu na tom záleží, jak se sem dostal. Ale abych si ho spolehlivě osedlal, k tomu mi postačí, aby se zúčastnil jedné loupeže. Víc nepotřebuji... No tak... Není to tak mnohem lepší, než kdybychom musili chudáčka malého odkrouhnout? Ostatně by to bylo moc a moc nebezpečné, nehledíc k tomu, že by to byla pro nás ztráta peněz.“<sup>66</sup>

Krausův překlad staví Faginovu řeč jako nezvyklou směs obecné a velmi formální češtiny. Z dnešního pohledu působí některá vyjádření až rušivě archaicky (*dokáži, osedlal bych si ho*, přechodník *nehledíc*); na druhou stranu užívá i vyjádření silně kolokviálních: *zdejchnout se, starou belu, odkrouhnout*. Lze se domnívat, že Krausovým cílem bylo vymodelovat postavu, která běžně užívá formální jazyk, ale snaží se přizpůsobit zvyklostem prostředí, v němž se aktuálně pohybuje. Taková charakteristika však neodpovídá originálnímu Dickensovu Faginovi a Krausovo stylistické rozhodnutí lze tedy chápat jako záměrný významový posun.

[LV] „Proto že takových nemohu potřebovat, kamaráde, [...] s takovýma je škoda se párat. Když se stane malér, usvědčí je hned jejich šibeničnická tvář a ztratím je všechny. S tímto chlapcem, když ho vezmu správně do práce, dokážu, co bych nedokázal ani s dvaceti druhými. Mimo to, [...] má nás teď v hrsti, jen kdyby se mu podařilo zase pláchnout; a tedy s námi m u s í být pod jednou pokličkou. Na tom nesejde, jak sem přišel; abych měl nad ním moc, stačí mi, aby se účastnil jednoho vloupání; víc nepotřebuji. Nuže, není to o mnoho lepší, než kdybychom ubohého chlapečka museli odklidit – což by bylo nebezpečné a mimo to bychom tím utrpěli ztrátu?“<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Dickens 1952: 144.

<sup>67</sup> Dickens 1930a: 281.

Ladislav Vymětal zvolil ještě o něco formálnější jazyk než Kraus. Ten by za jistých okolností mohl také posloužit k vypíchnutí rozdílného postavení Fagina a jeho spolupracovníků a k vykreslení jejich komplikovaných vztahů; pokud ale jde o společenskou úroveň, jsou na tom všichni podobně špatně a v originále Fagin pokleslých lexikálních prostředků skutečně užívá, není proto důvod jej o ně v překladu ochuzovat. Vymětal se také pokouší ozvláštňovat překlad idiomy, ale dopustil se zde pravděpodobně kontaminace – výraz „musí s námi být pod jednou pokličkou“ působí jako zkřížení idiomu *táhnout za jeden provaz* s obratem *držet něco pod pokličkou*. Což by mohl být překladatelův záměr, ale jinou podobně rafinovanou hříčku ve Vymětalově překladu nenajdeme, bude to tedy zřejmě spíše pomýlení.

K rozšíření dokladu o tom, že nespisovný jazyk, slang, prostředky argotu se dostávaly do překladové literatury jen pozvolna, je zde uvedena ještě ukázka z překladu *Olivera Twista* z roku 1898. Jak píše Zlata Kufnerová v antologii *Překládání a čeština*, různá stylizace obecné češtiny se v překladu objevuje až od dob překladatelů Zaorálka a Hořejšího, tj. od 20. let minulého století.<sup>68</sup> Koncem století devatenáctého tyto výrazové prostředky ještě v rejstříku překladatelů nefigurovaly.

[RZ] „Poněvadž jich nemohu potřebovat, můj milý, [...] Ti nestojí za to, aby se to s nimi zkusilo, neboť když přijdou do nesnází, mají napsáno na čele, co jsou zač, a co udělali. Ale s tímto hochem, až jen bude upotřeben k posýlkám, mohu pořídít víc, než s dvaceti jinými. Mimo to, [...] mimo to má o n n á s nyní, kdyby nám chtěl opět upláchnouti, a m u s í proto zůstat s námi v jednom člunu tak, jak do něho přišel; mám nad ním dost moci, jen když jednou bude při něčem víc – nepotřebuju. A oč to je lepší, kdybychom byli nuceni toho ubohého malého hochu odstranit, což by bylo nebezpečné – a čímž bychom také mnoho ztratili!“<sup>69</sup>

Ve snaze přeložit idiom vybral zde navíc překladatel nevhodný ekvivalent slova *boat*, „člun“, jenž se ale v žádném českém idiomu nevyskytuje a vyzní tak v překladu podivně.

<sup>68</sup> Zlata Kufnerová, „Obecná čeština a slang“, *Překládání a čeština*, ed. Zlata Kufnerová a Zdena Skoumalová, Jinočany: H&H, 1994. 72.

<sup>69</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist: román*, přel. R. Z., Praha: Dělnická knihtiskárna, 1898. 108.

Než přejdu ke druhé ukázce mluvy nejspodnější společenské třídy, učiním v této souvislosti malou odbočku k problematice překladu vlastních jmen, v tomto případě tedy hlavně jmen osobních. Překladová tradice nemá v této otázce pevně stanovený úzus, jednotlivá řešení je třeba volit případ od případu podle únosnosti. Zvyklosti se navíc mění v čase (např. ještě v první polovině 20. století bylo zvykem mnohá křestní jména překládat: Jiří Washington, Bedřich Engels; moderní překladatelé se drží spíše původní podoby jmen. Jednak míra celkového vzdělání v cizích jazycích roste, čtenáři si tedy obvykle poradí i při případném hlasitém předčítání textu, jednak se jména v původní podobě snáze vyhledávají např. v encyklopediích nebo na internetu). Nepřeložená osobní jména, jak píše Zlata Kufnerová, se „mohou stát signálem cizosti textu“ a „tvorí body, jež udržují kontinuitu povědomí cizosti prostředí i literárního díla a průběžně připomínají, že jde o překlad, nikoliv o originál“.<sup>70</sup> Některá jména navíc český ekvivalent ani nemají nebo je jeho podoba už velmi vzdálená od jména původního (Adalbert-Vojtěch, Guy-Vít). Přeložená jména naproti tomu v některých případech usnadňují skloňování a vytvářejí dojem větší důvěrnosti, známosti.<sup>71</sup>

Jméno Charley (Bates) je v angličtině hypokoristikem, domáckou podobou jména Charles. Tato skutečnost není dnešnímu čtenáři zcela neznámá, starší překladatelé (což jsou v případě *Olivera Twista* víceméně všichni kromě Tilschových) však mohli mít snahu to čtenářům zdůraznit překladem jména. Český ekvivalent jména Charles je celkem zřejmý – Karel, i hypokoristik je na výběr několik. Ladislav Vymětal pojmenovává Batese na různých místech knihy Karlík nebo Karlíček, Arno Kraus volí podobu *Karlík Bates*, stejně tak historicky první překladatel *Olivera Twista* Mořic Fialka (v tehdejší pravopise tedy Karljk). Božena Šimková střídá Karla a Karlíka. Jaroslav Janouch, autor zkrácené úpravy *Olivera Twista* pro mládež, modifikuje i příjmení a pojmenovává chlapce *Karlíček Batesů*, jak by se to pravděpodobně užilo v severovýchodočeském nářečí. Velmi expresivní podobu pak zvolili pro svůj překlad Tilschovi, jejichž *Čódl Bates* stojí mezi angličtinou a češtinou (začíná hláskou [tj] jako výraz anglický, jinak ale připomíná jednu z českých variant jména Karel – vokativ Kadle, Kadlíčku<sup>72</sup>). Jedná se o velmi expresivní variantu jména, která, byť originálu zcela neodpovídá, dobře sedí svému nositeli. Zajímavé je, že překlad z roku 1898 i

---

<sup>70</sup> Kufnerová 174.

<sup>71</sup> Levý 95–96.

<sup>72</sup> František Oberpfalcer, „Zdrobnělá slova I.“, *Naše řeč* 11.8 (1927), <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2170>>



z roku 1926 ponechává Batesovo křestní jméno zcela nezměněné; Mary Dolejší ponechává na původních místech i přízvisko Master Bates, které mělo původně komický účinek, v češtině jej však ztrácí a pro zachování vyžaduje překlad.

Ukázka, která zde zastoupí vyjadřování Charleyho Batese, se typově velmi podobá i způsobu mluvy jeho soupevníka Jacka Dawkinse (v angličtině vystupující pod přezdívkou Artful Dodger, v českých překladech různě – Ferina Lišák, Filuta apod.) Jack Dawkins je obecně ze dvojice ten méně upovídaný, byť svou schopnost vyjadřování a ironie nakonec prokáže, když za drobné krádeže stane před soudem.

[orig.] “They’ve found the gentleman as owns the box; two or three more’s a coming to ’dentify him; and the Artful’s booked for a passage out, [...] To think of Jack Dawkins—lummy Jack—the Dodger—the Artful Dodger—going abroad for a common twopenny-halfpenny sneeze-box! I never thought he’d a done it under a gold watch, chain, and seals, at the lowest. Oh, why didn’t he rob some rich old gentleman of all his walables, and go out as a gentleman, and not like a common prig, without no honour nor glory!”<sup>73</sup>

Charley Bates v citovém rozrušení nad zatčením kamaráda zachází s angličtinou velmi volně, ukázka je ovšem dobrým příkladem toho, jak on i Jack Dawkins mluví za normálních okolností. Jsme opět svědky zkracování slov (*’dentify*, *didn’t*, náhrada části participia *have* pouhým *a*), nahrazování některých hlásek jinými (*walables*), chyb ve výběru lexikálních prostředků (*the gentleman as owns the box*). Dramatičnost a procítěnost promluvy je naznačena bohatou interpunkcí. I na jiných místech se řeč Charleyho a Jacka vyznačuje značnou expresivitou, užíváním slangových výrazů, její zápis napodobuje živost a temperament, kterým oba mladíci oplývají.

[EET] „Vyštrachali toho pána, co mu patří ta tabatěrka – a ještě pár dalších má přijít dosvědčit Lišákovu totožnost – a tak ho laufpas za moře nemine, [...] Když jeden pomyslí, že Jack Dawkins – číman Jack – náš Lišák – Ferina Lišák, si to pofáruje za sprostou třígrošovou piksličku! Co živ bych do něj nebyl řek, že to udělá lacinějc než za fuksový píďata i s klanečnikem a cinglatama. Noné,

---

<sup>73</sup> Dickens 1970: 390.

proč aspoň nevolil nějakýho prachatýho dědulu vo všečen šmuk, aby přeci jel na rajs jako pán a né jako vobyčejnej chmaták bez ždibku cti i slávy!<sup>74</sup>

V překladu Tilschových jistě hraje roli i interpunkce, hlavními jejich výrazovými prostředky jsou však opět germanismy (*laufpas, pofáruje, rajs*). Spíše než že by nahrazovali prostředky použité v angličtině, doplňují jejich české ekvivalenty. I Tilschovi totiž pracují se substandardními kvalitami samohlásek (*móře*), mluvnickými výrazy, které nepřinášejí mnoho významu, ale slouží mluvčímu k zaujetí adresáta či vyplnění pauzy (*noné, přeci*), „odstiňují a subjektivně podbarvují význam a shlazují, vyrovnávají rytmus věty, prostě činí řeč plynou a živou“.<sup>75</sup> Dokonce tam, kde Charley Bates popisuje ukradené předměty výrazy zcela standardními (*gold watch, chain, and seals*), mají Tilschovi tendenci nahrazovat je výrazy z prvorepublikového žargonu pražské galérky, často takovými, jejichž význam si lze jen domýšlet (to je případ výrazu *fuks*, jež se mi nepodařilo v dostupných slovnících českého jazyka vůbec dohledat ve významu relevantním k situaci). „Fuksový píd'ata s klanečnickem a cinglatama“ jsou rozhodně výrazem barvitým a do rejstříku Charleyho Batese, jak je Dickensem vykreslen, se vejdu (konkrétně *píd'ata a klanečnik* uvádí i František Oberpfalcer jako doložený příklad zločinecké hantýrky<sup>76</sup>). Jedná se nicméně už o zpochybnitelnou odchylku od originálního textu, o přehnanou expresivizaci, ačkoliv funkční a příznivě zabarvující text.

Na druhou stranu je potřeba dodat, že např. pro vydání z roku 1974 v Mladé frontě sestavili Tilschovi slovníček některých méně známých výrazů ze zlodějského a židovského argotu. V něm je pak možné všechny nesrozumitelné termíny dohledat.

Překlad Ladislava Vymětala se ve srovnání s předchozím může zdát nevýrazný, nicméně do prostředků a vyznění originálu se trefuje lépe. Užívá interpunkce naznačující přerývanost řeči, naznačí odchylky od spisovné výslovnosti (*všecky, vobyčejný*), spisovného tvaru adjektiv (*dvacetikrejcarový* jakožto dativ adjektiva v ženském rodě), expresivních výrazů na místech, kde stojí i v angličtině (*lummy* – „kabrňák“, *prig* – „hmaták“), naopak běžných tam, kde ani Dickens nevolil výrazy

---

<sup>74</sup> Dickens 2009: 359.

<sup>75</sup> Levý 151.

<sup>76</sup> František Oberpfalcer, „Zum Wortschatz des tschechischen Rotwelsch“, *Naše řeč* 11.5 (1927), <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2208>>

slangové či argotické (*gold watch, chain, and seals* – „zlaté hodinky s řetízkem a přívěsky“):

[LV] „Našli toho pána, kterému ta tabatěrka patřila. A jsou předvoláni ještě dva nebo tři, aby dosvědčili jeho totožnost; a milý Ferina už má objednaný lístek na loď, [...] Kdo by si byl pomyslel, že Jack Dawkins – takovej kabrňák – Ferina – Lišák Ferina – pojede do ciziny kvůli vobyčejný dvacetikrejcarový tabatěrce! Ve snách mně nenapadlo, že to neudělá při nejmenším jinak, než za zlaté hodinky s řetízkem a přívěsky. Och, proč neokradl nějakého bohatého starého pána o všechny jeho klenoty a neodejel jako pán a ne jako obyčejný hmaták beze vší cti a slávy!“<sup>77</sup>

Arno Kraus přidal slangové výrazy, ale umístil je mezi spisovné koncovky, takže ve vypjaté situaci vyřčená Batesova promluva působí poněkud neorganicky. Přitom užití nespisovných koncovek by v Krausově době již nebylo úplně novum:

[AK] „Našli toho pána, kterému patřila ta tabatěrka. A jsou předvoláni ještě dva nebo tři svědci, aby dosvědčili jeho totožnost. Milý náš Filuta už má lodní lístek více než jistý, [...] Kdo by si to byl pomyslel!... A zrovna Jack Dawkins! ... Takový kabrňák!... Filuta!... Mazaný Filuta – a teď si pojede na výlet za moře kvůli obyčejné tabatěrce za pár šilinků! Kdepak by mě bylo napadlo něco takového! Ani ve snu! Vždycky jsem si myslel, že to budou nanejmeně zlatý píďata s řetězem a s přívěsky. Proč aspoň neobral nějakého zazobance o všechny jeho klenoty a proč si neodjel jako milostpán, a ne jako obyčejný hmaták bez veškeré cti a beze slávy!“<sup>78</sup>

Expresivnost Krausova překladu na druhou stranu zvyšuje práce s interpunkcí a dělení zvolacích vět.

### 2.3 *Aristokracie, kladné postavy*

Třetí zmiňovaná skupina mluvčích, postavy kladné, které často, byť ne vždy, pocházejí z lepších společenských poměrů a stojí na Oliverově straně, se často účastní v úvodu zmiňovaných melodramatických scén. Vzhledem k tomu, že samy tyto postavy

<sup>77</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist*, Část 2, přel. Ladislav Vymětal, Praha: L. Kuncíř, 1930. 233–234.

<sup>78</sup> Dickens 1952: 329.

nejsou právě živoucí, naložil by si ale spisovatel poměrně náročný úkol, jestliže by chtěl s jejich pomocí vystavět skutečně melodramatickou zápletku.

Proto také Dickens přistupuje k rodině Maylieových a k domu pana Brownlowa spíše s pobaveným nadhledem. Jejich promluvy a rozhovory jsou natolik vybroušené a pečlivě naformulované, že se z nich stává laskavá parodie na užívání archaizující knižní mluvy v běžné řeči. Pro dosažení kýženého efektu je tohoto literárního prostředku použito pouze u vybraných postav, nejvýrazněji u Harryho Maylieho, o něco střídměji u pana Brownlowa a paní Maylieové, kde navíc vzhledem k věku a společenskému postavení působí vytříbená mluva o něco důvěryhodněji.

Jiný způsob ironie při vyrovnávání se s vyšší společenskou třídou praktikuje Dickens na postavě pana Grimwiga, Brownlowova přítele. Ten je vykreslen jako věčně nespokojený, podrážděný, nedůvěřivý, soustavně jízlivě glosující situaci a za všech okolností předpokládající nejhorší možný vývoj událostí:

[orig.] “Isn’t it a most wonderful and extraordinary thing that I can’t call at a man’s house but I find a piece of this poor surgeon’s friend on the staircase? I’ve been lamed with orange-peel once, and I know orange-peel will be my death, or I’ll be content to eat my own head, sir!”<sup>79</sup>

Pěkně jeho stížnost přeložil Ladislav Vymětal, včetně závěrečného příslibu pozření vlastní hlavy, který pan Grimwig k posílení svých formulací velmi často opakuje:

[LV] „Není to něco docela prazvláštního, že nemohu nikoho navštívit, abych na jeho schodech nenašel kousek tohoto přítele chudých doktorů? Již jednou jsem se pochroumal na pomerančové slupce a vím, že na pomerančovou slupku jednou zajdu; to mám jisté, prosím: zajdu na pomerančovou slupku, na to bych směle svou hlavu snědl, prosím.“<sup>80</sup>

Komický potenciál pana Grimwiga je bezpochyby ještě posilován tónem, kterým jeho počínání vypravěč komentuje. K poznámkám o autorské řeči se dostanu ve čtvrté části práce.

---

<sup>79</sup> Dickens 1970: 147.

<sup>80</sup> Dickens 1930a: 196.

Jsou ale mezi Dickensovými hrdiny – příslušníky vyšší společenské třídy i případy rafinovanější ironie. Mluva Harryho Maylieho je vybroušená až do komické vytríbenosti a formálnosti, plná velkých slov a básnických obrátů. Příklad zde uvedený pochází z jednoho z prvních Harryho vyznání směrem k Rose:

[orig.] “I was brought here, by the most dreadful and agonising of all apprehensions, [...] the fear of losing the one dear being on whom my every wish and hope are fixed. You had been dying; trembling between earth and heaven. We know that when the young, the beautiful, and good, are visited with sickness, their pure spirits insensibly turn towards their bright home of lasting rest; we know, Heaven help us! that the best and fairest of our kind, too often fade in blooming.”<sup>81</sup>

Patos a melodramatičnost jsou v Harryho řeči zdůrazněny několika prvky. Mladík přirovnává Rose k andělům a bytostem mimo tento svět, Dickens burcuje svou i čtenářovu obrazotvornost podobenstvími nahlížení do světa mrtvých či spíše nesmrtelných mimozemských bytostí a filosofujícími odkazy o lidském původu v božském světě či ve světě idejí. Ke zvýšení působivosti řeči přispívají i četná oslovení, adresné obracení se k Rose či k Bohu (viz „Heaven help us!“). V části následující po ukázce se plasticky popisuje ani ne tak utrpení slečny Rose, jako utrpení Harryho, který celý ten souboj s nemocí musel bezmocně pozorovat. V samém závěru promluvy, z níž ukázka pochází, Harry dokonce ve vyznání své milé zmiňuje celé lidstvo, k němuž prostřednictvím Rose a její nemoci získal jiný, vstřícnější, otevřenější a altruističtější vztah.

Ve srovnání s mluvou například Charleyho Batese vidíme u Harryho i formálně velmi vybroušený jazyk, správně užitá složená časy, kondicionály, pasivní tvary sloves, početná slova latinského původu, která se obecně považují za příznak vyššího jazyka (*spirit*, *tremble*, *insensibly* atd.). Všechny tyto rysy lze ovšem u mladého šlechtice očekávat.

[EET] „Přivedla mě sem obava ze všech nejhrůznější a nejmučivější, [...] strach, že ztratím zrovna tu drahou bytost, ke které se upínají všechny moje tužby a naděje. Umíralas – potácela ses mezi zemí a nebem. A víme, že když

---

<sup>81</sup> Dickens 1970: 314.

mladé, krásné a dobré navštíví těžká nemoc, že jejich čistá duše bezděčně tíhne k svému jasnému domovu trvalého pokoje. A víme, pomoz nám bůh, že právě nejlepší a nejsličnější z našich řad až tuze často uvadají v plném rozkvětu.<sup>82</sup>

Několik společných prostředků, kterými se čeští překladatelé snaží dosáhnout podobného účinku na čtenáře, jaký vyvolává svou vybroušenou angličtinou Dickens, lze předvést již na prvním citovaném překladu, opět z pera manželů Tilschových. Barvitý metaforický popis Růžina boje se zlou nemocí, vůbec bohatý výběr velmi dějových sloves (*potáčet se, tíhnout, uvadat*). Nechybí zde ani onen filosofující přesah s duší tíhnoucí k domovu trvalého pokoje.

Dále v překladu jsou užity i další, povětšinou formální prostředky vysokého jazyka; na dnešního čtenáře už působí velmi vznešeně i tvary minulého kondicionálu, Tilschovi oproti originálu ještě přidávají přívlasky, zachovávají dramatizující vykřičníky, archaický tón dodává také inverze substantiva a jeho modifikátoru v případech jako „anděl boží“, „světa zdejšího“. Mluvný charakter naopak pomáhají zachovat hovorové tvary jako *umíralas* nebo *tuhle* místo *tuto*.

[AK] „Přivedl mě k vám strach nejhroznější a nejtrýznivější, [...] Strach, že ztratím jedinou drahou bytost, ke které upínám všechny své tužby a své naděje. Umírala jste. Váš život se potácel mezi nebem a zemí. Je-li taková mladá, krásná a dobrá bytost zachvácená zákeřnou chorobou, pochopitelně touží její čistá duše po dokonalejším domovu, aby v něm mohla přebývat na věky. Právě nejkrásnější a nejlepší bytosti z lidského pokolení uvadají velmi často ve svém nejkrásnějším rozkvětu, je to případ častý a nebesa necht' nás ušetří něčeho takového.“<sup>83</sup>

Ve starším Krausově překladu je na první pohled patrná jedna významná odlišnost: nechává Harryho Rose (v tomto překladu Růžičce) vykat. Stejně tak i Růžička vykává svému ctiteli. Otázka tykání a vykání je v teorii i praxi českého překládání permanentně přítomná a pravděpodobně jednoznačně nevyřešitelná. V tomto konkrétním případě lze uspokojivě odůvodnit jak tykání použité Tilschovými (Harry a Rose jsou vrstevníci, vychovávaní jako nevlastní sourozenci, Rose je zároveň o něco mladší a původem sociálně niž než Harry), tak i vykání v překladech starších (Harry se Rose dvoří a uctívá

---

<sup>82</sup> Dickens 2009: 286.

<sup>83</sup> Dickens 1952: 260.

ji, snaží se být k ní co nejdvořilejší, vykání může sloužit i jako překladatelův prostředek ke zdůraznění skutečnosti, že se v konkrétní chvíli pohybujeme takřikajíc v lepší společnosti).

Jinak, ačkoliv Kraus vlastně použil velmi podobné prostředky jako Tilschovi, je jeho překlad přece jen méně přesvědčivý. Rozdíly jsou skutečně v drobnostech: Tilschovým se mezi nebem a zemí – smrtí a životem potácí sama nešťastná dívka, Krausovi se mezi nebem a zemí potácí život, což jako metafora funguje výrazně méně. V ukázce se bezdůvodně opakují přívlastky (*krásná, 2x nejkrásnější*) a překladatel na některé silně dramatizující prostředky docela rezignoval: nevidíme zde ona funkční zvolání a oslovení, i obrácení se k nebesům je oslabeno v podobě celkem nevýrazné, ani syntakticky nevychýlené věty.

[LV] „Přivedl mne sem nejhroznější a nejmučivější ze všech strachů, [...] strach, že ztratím jedinou drahou bytost, s níž jsou spjaty všechny mé tužby a naděje. Umírala jste: kolísala jste se mezi nebem a zemí. A víme přece, že navštíví-li zákeřná choroba bytost mladou, krásnou a dobrou, tíhne její čistý duch nepozorovaně k svému jasnému domovu, kde trvale spočine; víme a chraňtež nás nebesa, že nejkrásnější a nejlepší z lidského pokolení příliš často uvadají v plném rozkvětu.“<sup>84</sup>

Dnešnímu čtenáři by i nepřikrášlovaný jazyk překladu z roku 1930 připadal vznešený. Vymětal je tedy především díky tomuto předpokladu přesvědčivější než Kraus. Působivost pak ještě více vynikne při pročtení celé situace, kde jí přidávají Roseiny odpovědi a autorovy komentáře. Na druhou stranu je Harryho řeč překládána dost otrocky, v překladu se tak rýsují anglicismy. Obzvláště je to znát na první části ukázky před vynechávkou.

Speciálním případem, jež bude nejvhodnější zmínit právě zde v části věnované postavám hovořícím vysokým jazykem, je Nancy. Společensky patří sice mezi spodinu, neboť se pohybuje ve společnosti žida Fagina a je zamilovaná do Billa Sikese, do této situace se však dostala jako jakýsi „padlý anděl“ podobně jako Oliver kdysi v dětství. Angličtina má pro tento typ literární postavy, v beletrii i dramatu poměrně ustálený až archetypální, několik atraktivních pojmenování: dívka Nancyiny povahy a osudu, čestné

---

<sup>84</sup> Dickens 1930b: 101.

a hodné děvče s dobrým srdcem živící se z nouze jako prostitutka, je nazývána *hooker with a heart of gold* nebo *tart with a heart*.<sup>85</sup> Podobný osud s někdy šťastným, jindy nešťastným koncem potkal například Marguerite Gautier z francouzského románu *Dáma s kaméliemi* nebo Šen Te z Brechtovy hry *Dobry člověk ze Sečuánu*. Tento typ postavy se často uplatňuje i v moderní (pop)kultuře a v tzv. bollywoodské filmové produkci.

Charles Dickens si zřejmě sám byl vědom toho, že Nancy působí jako nevyvážená a nepravděpodobná postava, která na jedné straně prožívá vášnivé vzplanutí k bezcitnému zločinci, na straně druhé riskuje vlastní život a nakonec jej ztratí, aby pomohla Oliverovi a zachránila jej před pádem do zločineckého prostředí. (Peter Ackroyd přitom ve své monografii upozorňuje, že při bližším průzkumu tehdejších podmínek nejspodnější vrstvy londýnského obyvatelstva se ukazuje, jak Dickens popis jejich krutého života ve skutečnosti mírně zjemňoval.<sup>86</sup>) V autorské předmluvě k románu proto Dickens napsal [citováno dle překladu Tilschových – ve většině českých překladů je předmluva vynechána]:

[EET] Nemá smysl diskutovat, zdají-li se chování a charakter toho děvčete přirozené nebo nepřirozené, pravděpodobné nebo nepravděpodobné, dobré nebo špatné. *Jsou pravdivé*. Každý, kdo tyto truchlivé stíny života pozoroval, to musí vědět. [...] Slučuje v sobě nejlepší i nejhorší stránky naší lidské povahy, většinu jejích nejšerednějších rysů a špetičku těch nejkrásnějších, je to protiklad, nesrovnalost, zdánlivá nemožnost – ale je to pravda. Jsem rád, že o tom někdo pochyboval, poněvadž v té okolnosti bych našel dostatečné ujištění (kdybych nějaké potřeboval), že to bylo nutno vyslovit.<sup>87</sup>

Ukázku Nancyiny řeči rovnou propojím s příkladem mluvy Rose Maylieové, čímž se zároveň vytvoří vhodná ukázka užití velmi působivého melodramatu. Mezi pasáže s nejvýraznějším melodramatickým nábojem totiž patří dialogy mezi příslušníky spodiny a společenské elity. V *Oliveru Twistovi* se tato forma komunikace nejčastěji týká právě Nancy a Rose. Příklad vezměme z kapitoly čtyřicáté, tvořené téměř v celém rozsahu „neobyčejným rozhovorem“:

---

<sup>85</sup> „Hooker with a heart of gold“, *The Free Dictionary*, Farlex, 2011, 7. 7. 2011

<<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Hooker+with+a+heart+of+gold>>

<sup>86</sup> Ackroyd 405.

<sup>87</sup> Dickens 2009: 9–10.



[orig.] [Rose] “[...] What fascination is it that can take you back, and make you cling to wickedness and misery? Oh! is there no chord in your heart that I can touch! Is there nothing left, to which I can appeal against this terrible infatuation!”

[Nancy] “[...] When such as I, who have no certain roof but the coffinlid, and no friend in sickness or death but the hospital nurse, set our rotten hearts on any man, and let him fill the place that has been a blank through all our wretched lives, who can hope to cure us? Pity us, lady--pity us for having only one feeling of the woman left, and for having that turned, by a heavy judgment, from a comfort and a pride, into a new means of violence and suffering.”<sup>88</sup>

[EET] [Rose] „[...] Co je to za očarování, že vás tak táhne zpátky a nutí vás lpět na neřesti a bídě? Ach což není ve vašem srdci jediná struna, kterou bych mohla rozechvít? Copak ve vás nezbylo nic, co bych mohla vyburcovat, aby se opřelo tomu strašlivému zaslepení?“

[Nancy] „[...] když takové jako já, co nemají jinou jistou střechu nad hlavou než víko rakve, ani jiného přítelíčka v nemoci nebo ve smrti než nemocniční sestru, upnou své zkažené srdce na nějakého muže a připustí, aby zaplnil místo, které bylo po celý jejich bídný život prázdné, kdo může doufat, že nás vyléčí? Politujte nás, paní – politujte nás, že nám ze všech ženských citů zbyl jen jediný a z toho že jsme si ještě, místo aby nám byl útěchou a chloubou, z těžkého dopuštění osudu upletly nový bič příkoří a utrpení.“<sup>89</sup>

Nancy zde dokazuje, že její začlenění, pád do nejnižší společenské třídy není zcela spravedlivý. V dialogu s Rose hovoří neméně vznešeným jazykem jako její partnerka, tím spíše, že hovoří o opravdových prožitcích. Není příliš přepjatá ani moralistní, je autentická. Pokud jde o překlad Tilschových, celkem vhodně jsou do něj přidány idiomy navíc oproti originálu („upletly nový bič příkoří a utrpení“), sporné řešení je překlad *terrible infatuation* jako „strašlivé zaslepení“ – je to sice spojení velmi barvité, ale *infatuation* je spíše bláhová, iracionální zamilovanost. Zde by tedy bylo vhodnější použít něco jako *děsivá touha*, *zhoubná vášeň* nebo některé z řešení, které uvidíme níže:

---

<sup>88</sup> Dickens 1970: 368.

<sup>89</sup> Dickens 2009: 334–335.

[AK] [Rose] „[...] Co je to za kouzelnou moc, která vás táhne zpátky a která vás poutá k hříchu a neřesti? Ach! Cožpak není ve vašem srdci ani jediná struna, kterou bych mohla rozeznít, s jejíž pomocí by se mi podařilo probudit ve vás odpor proti poblouznění a neřesti?“

[Nancy] „[...] A když taková holka jako já, která nemá jistou střechu nad hlavou kromě víka rakve a která nemá přítele v nemoci ani ve smrti kromě nemocniční ošetřovatelky, upne své srdce k muži a připustí, aby on vyplnil místo, které bylo prázdné po celý její bídný život – kdo může doufat, že takovou holku vyléčí? ... Politujte nás, slečno ... politujte nás, že nám zůstal ze všech ženských citů tento jediný cit a že se nám přísným soudem božím obrátil místo v útěchu a v chloubu v nový pramen dalších běd a utrpení.“<sup>90</sup>

Kraus jako ekvivalent *infatuation* zvolil „poblouznění“, což sedí lépe než „zaslepení“. Pěkně, mluvňe je zde použito zobecňující substantivum *holka* v kontrastu k oslovení *slečno*. Běžná zvyklost sice radí překládat *lady* jako „paní“, ale vzhledem k velmi nízkému věku Rose Maylieové a vrstevnictví obou dívek lze podle mého názoru *slečnu* akceptovat.

Zajímavé je Krausovo řešení poslední Nancyiny věty: proti originálu, kde je *heavy judgment*, se zde přidává „přísný soud **boží**“. Nejenže tedy v originále není pro poslední přívlastek žádný zjevný podklad, ale Krausův překlad je verzí, kde by jej člověk nejméně čekal – vznikl na přelomu čtyřicátých a padesátých let minulého století.

Je pravda, že v předchozím, Vymětalově překladu stojí formulace velmi podobná, která je jen jedním z mnoha dokladů faktu, že Kraus z Vymětala vycházel a výrazně se jím inspiroval. V této ukázce pouze lehce upravil syntax a vyměnil poslední dvě substantiva:

[LV] „[...] Politujte nás, slečno – politujte nás, že nám zůstal z ženských citů tento jediný a že se nám přísným soudem Božím místo útěchy a chlouby obrátil v pramen dalších muk a strastí.“<sup>91</sup>

Posledním příkladem melodramatického dialogu, který uvádí již zmiňovaný George J. Worth, je rozhovor mezi dvěma příslušnicími nízké společenské vrstvy, z nichž jeden

---

<sup>90</sup> Dickens 1952: 305–306.

<sup>91</sup> Dickens 1930b: 189–190.

se ještě v míře jím způsobeného zla posune nad druhého. Worth cítí potřebu zavést pro takové situace specifickou kategorii a pojmenovává je „melodrama se záhadou“ (*melodrama of mystery*). Mnoho věcí zůstává zastřených, dialogy jsou plné nedokončených vět a dvojznačných či kryptických vyjádření. Jediné, co zůstává zřejmé, je, že dochází k interakci zlých sil a že jsme náhodnými svědky něčeho nemorálního, něčeho, co pravděpodobně v dalším vývoji některou postavu románu poškodí.

Konkrétně se jedná například o situaci popsanou v kapitole 38, schůzku Monkse a manželů Bumblových, kteří mu přijdou prodat balíček s pramenem vlasů a medailonkem nešťastné Agnes, Oliverovy (i Monksovy) matky. Celá situace se odehrává v dešti a bouřce, ve staré pobožené továrně, aby se efekt tajného obchodování, smlouvání a nebezpečí, které z podobného konání hrozí, ještě posílil.<sup>92</sup>

Může působit zvláště, že jsem dosud nezmínila, jak hovoří hlavní postava románu, tedy Oliver Twist. Je nakonec otázkou, zda to skutečně hlavní hrdina je ve smyslu, že by se bez něj žádná dějová linie neobešla a byl hlavním hybatelem celé knihy. Obojí je svým způsobem pravda, ale na mnohé události s ním samým související nemá Oliver Twist žádný aktivní vliv. Zločinecké prostředí funguje před ním i po něm, Oliver slouží autorovi jen jako svébytné médium pro kritický pohled na něj. Jak napsal Ian Milner, hrdina má „funkci strukturální, drží zápletku pohromadě a slouží jako ohnisko čtenářova i autorova zájmu o děj“.<sup>93</sup>

V sirotčinci, stejně jako v domě rodiny Maylieových funguje Oliver spíše jako akcelerátor některých změn nebo náhodou nalezená poslední kostka do skládačky dosud utajovaného rodinného příběhu. George Saintsbury o něm neváhal napsat, že kromě svého výstupu s požadavkem o přidavek kaše „je naprosto nezajímavý z jakéhokoli jiného pohledu než optikou čirého soucitu“<sup>94</sup>. Oliver Twist jakožto literární postava ale není zcela bez zásluh, jde o vůbec prvního dětského hrdinu, který zaujímá takto významnou roli v plnohodnotném románu.<sup>95</sup> Na druhou stranu téma nové není, již dříve

---

<sup>92</sup> Worth 49.

<sup>93</sup> „the structural function of holding the plot together and of serving as the focus of dramatic interest“. Ian Milner, „The nature of the hero in Dickens and the eighteenth century tradition“, *Philologica – Cizojazyčná příloha Časopisu pro moderní filologii* 9.5 (1957): 57.

<sup>94</sup> „is totally uninteresting except from the point of view of sheer compassion“, George Saintsbury, „Dickens“, *The Cambridge History of English and American Literature*, vol. XIII: The Victorian Age, ed. A. W. Ward, A. R. Waller, <<http://www.bartleby.com/223/1004.html>>

<sup>95</sup> Ackroyd 229.

se v anglofonní literatuře objevují *orphan tales* (příběhy sirotků) či *rogue literature* (rošťácká literatura).

Nicméně zpět k řečovým prostředkům, jež Dickens vkládá Oliverovi do úst: Většina nejmelodramatičtějších scén v románu se paradoxně odehrává bez Olivera Twista. Ten figuruje především v kratších dialozích, například když těsně před útekem ze sirotčince mluví s kamarádem Dickem. Vypisovat konkrétní příklady Oliverovy řeči asi není nezbytně potřeba, mluví podobně formálně jako ostatní postavy v mnou vymezené třetí skupině. Obecně také mluví spíše méně než více, i některé jeho krátké promluvy mají ale na okolí, vývoj i atmosféru románu zásadní dopad. (Jednoznačným příkladem je věta „Prosím vás, pane, já bych chtěl ještě“<sup>96</sup>, jíž Oliver požádá kuchaře v sirotčinci o přidávek; věta, která způsobí pozdvižení v sirotčinci, přivede Olivera na dráhu pohřebnického učně a vyslouží mu pověst nehodného a nevděčného hochy, jež čeká jistý konec na šibenici.)

Způsob, jakým Oliver hovoří, opět odkazuje na využití metody kontrastu: Mezi kriminálníky jeho spisovná mluva trčí a je terčem posměchu. Když se ale vzácnou shodou náhod dostane mezi vyšší společenskou třídu, kam by vlastně vzhledem ke svému původu měl patřit, bez potíží do ní zapadne, alespoň tedy pokud jde o slušné vyjadřování. Je přece pozoruhodné, poznamenává Anthony Cockshut, že i v řeči Olivera Twista se Dickens drží tzv. Oxford English, tedy nejvyšší roviny spisovné angličtiny. Přitom bychom ve skutečnosti jen těžko dovozovali, kde se mohl Oliver naučit takto mluvit, když se až do deseti let nemohl s prostředím vyšší společenské třídy setkat.<sup>97</sup>

## 2.4 Autorská řeč

Poslední rovinou řeči, kterou Dickens v *Oliveru Twistovi* použil a která i zde v práci bude analyzována, neboť je pro Dickense důležitá, je hlas vypravěče, tedy řeč autorská. Základní charakteristiky vypravěče jsou pro dobu vzniku typické: Příběh je vyprávěn v er-formě, ale poměrně dlouhé úseky, někdy i celé kapitoly, jsou provedeny právě řečí autora. Ta obvykle neslouží k posunům ve vyprávění, ale spíše k osobnímu hodnocení a vyjadřování postojů k tomu, co se v románu mezitím odehrálo.

---

<sup>96</sup> „Please, sir, I want some more.“ Dickens 1970: 56.

<sup>97</sup> Cockshut 12.

Dickens vystupuje, inspirován v tomto především Henrym Fieldingem, v roli tzv. vševědoucího vypravěče (*omniscient narrator*). Vzhledem k míře osobního zabarvení autorské řeči, zesměšňování některých postav a stranění jiným by se dalo mluvit i o tzv. zaujatém vypravěči (*biased narrator*). Viz například konec druhé kapitoly, kde jeden z gentlemanů u komise posuzující práceschopnost Olivera Twista předpovídá chlapci brzkou smrt na šibenici a Dickens to glosuje takto: „Protože zamýšlím v tomto vyprávění ještě ukázat, zda měl onen pán v bílé vestě pravdu, ubral bych asi příběhu na zajímavosti (bude-li tedy zajímavý), kdybych si už teď dovolil naznačit, zda život Olivera Twista vezme takový nešťastný konec, nebo ne.“<sup>98</sup>

V úvodu práce jsem už zmiňovala Dickensovu vytříbenou schopnost popisu. Zde by bylo tedy namístě uvést příklad. I v tomto popisu již je znát autorův kritický osten. Kritika přítomná v podtónu ukázky je zaměřená šířeji, než jen na postavy přímo vystupující v románu, míří obecněji na společnost Dickensovy doby. Tyto náměty pro kritiku, o jejichž významu a Dickensově unikátnosti v takových odkazech jsme hovořili již v úvodu, se v pasážích autorské řeči projevují nejvýrazněji. Vybírám z odstavce popisujícího návštěvníky hospody „The Three Cripples“, jedná se vlastně o popis hraničící s charakteristikou:

[orig.] Cunning, ferocity, and drunkenness in all its stages, were there, in their strongest aspect; and women: some with the last lingering tinge of their early freshness almost fading as you looked: others with every mark and stamp of their sex utterly beaten out, and presenting but one loathsome blank of profligacy and crime; some mere girls, others but young women, and none past the prime of life; formed the darkest and saddest portion of this dreary picture.<sup>99</sup>

Je pozoruhodné, že na takto malém prostoru použije Dickens v popisu jednak akci (uvádání posledních zbytků svěžesti), jednak popis již nezměnitelného stavu (vyhlazení veškeré ženskosti) a také výrazný kontrast (nejmladší ženy přítomné v tomto prostředí působí na diváka nejchmurnějším dojmem).

---

<sup>98</sup> „As I purpose to show in the sequel whether the white waistcoated gentleman was right or not, I should perhaps mark the interest of this narrative (supposing it to possess any at all), if I ventured to hint just yet, whether the life of Oliver Twist had this violent termination or no.“ Dickens 1970: 58.

<sup>99</sup> Dickens 1970: 237.

[EET] Vládly zde lstivost, krutost a opilství ve všech svých stadiích a nejnvýraznějších podobách – a ženy, některé s posledním zbylým nádechem mladistvé svěžesti, uvadajícím takřka člověku před očima, jiné s každíčkou stopou a známkou svého ženství již úplně vyhlazenou a představující jediné hnusný výlupek čiročiré prostopášnosti a zločinnosti, některé pouhá děvčátka, jiné teprve mladé ženy, a žádná ještě nepřekročivší nejlepší léta života, představovaly z celého toho strašlivého obrazu výsek nejchmurnější a nejtruchlivější.<sup>100</sup>

Jak je patrné z úryvku od Tilschových, převést Dickensův barvitý popis do češtiny není zcela snadné. Ne všechny rozvité přívlastky se daří jednoznačně přiřadit k jejich řídícím členům, ze stavby věty není jasné, zda nejlepší léta života ještě nepřekročily všechny zmiňované ženy, nebo jen děvčátka a ty nejmladší. Nicméně jejich překlad zachoval onu dynamiku v protikladu ke strnulosti v prvních dvou částech úryvku (*uvadajícím takřka před očima X již úplně vyhlazenou*).

[AK] Na všech tvářích byla zřetelně napsána nejzvrhlejší jména: zákeřnictví, ukrutnost, pijáctví. [¶] Nejchmurnější a nejžalostnější část tohoto smutného obrazu tvořily ženy. Byla to neřest ztělesněná v nejhrůznějších podobách. Na některé z nich uvadal téměř před očima poslední nádech mladé svěžesti, u jiných byla již skoro úplně vyhlazena každá známka a stopa jejich pohlaví, takže se v jejich prázdných tvářích jevila jen hnusná zhýralost a zločinnost. Byla mezi nimi mladá děvčata i mladé ženy sotva překročivší svůj nejlepší věk. Žalostný pohled!<sup>101</sup>

Zjemněním v popisu druhé skupiny žen se Kraus ochudil o výrazný kontrast, který je zachován u Tilschových („skoro úplně vyhlazena každá známka“) – v jeho verzi je stále patrný pohyb a děj. Zajímavé je, že ačkoliv se jeho verze opět podobá Vymětalovi (viz níže), chybně pozměnil poslední větu: Mladé ženy charakterizované jako *none past the prime of life* skutečně ještě nedosáhly nejlepších let života, nikoliv že by jej sotva překročily.

---

<sup>100</sup> Dickens 2009: 208.

<sup>101</sup> Dickens 1952: 187.

[LV] Byla tu záludnost, krutost a opilství ve všech svých stadiích a v nejméně výraznějších svých formách; a ženy, z nichž u některých člověku skoro před očima vadl poslední zbylý nádech mladé svěžesti, u jiných však již byla skoro každá známka a stopa jejich pohlaví úplně vyhlazena, takže jejich prázdná tvář zrcadlila hnusnou zhýralost a zločinnost, některé pouhá děvčata, jiné teprve mladé ženy a žádná z nich ještě nepřekročivší nejlepšího věku – ty tvořily nejčernější a nejsmutnější část tohoto obrazu.<sup>102</sup>

Vymětal zjemňuje jinde: „skoro každá známka a stopa jejich pohlaví“. Konec s dosud nedosaženým nejlepším věkem je zde přeložený správně.

Kromě prostých popisů a odstavců posouvajících děj se Dickens nebrání ani pasážím vyloženě hodnotícím či úvahovým. Tuto polohu si v románu ponechává jistě záměrně, právě jejím prostřednictvím lze do příběhu vsouvat humanistické tóny a sociální kritiku. Kritický postoj by byl jistě patrný i tehdy, kdyby jej Dickens použil pouze jako úhel pohledu bez formulací v první osobě, nechal jej prostupovat atmosférou a duchem celého příběhu. Ostatně ani vlastními slovy nehodnotí Dickens postavy a příběhy nijak suše, přímo je neodsuzuje. Přesto však nachází sdostatek literárních prostředků, jakými vnímavému čtenáři naznačit, na čí straně stojí a kde má nahlížená společnost nejslabší místa.

Poprvé se čtenář s demonstrací Dickensova postoje k postavám setká už na samém úvodu v seznamu postav. Ten bohužel není zařazen ve všech vydáních, v českém překladu se objevil pouze u Tilschových. K některým postavám připsal Dickens čistě jen jejich pracovní zařazení, jiné jsou už na samém počátku knihy charakterizovány nějak zabarveným popisem. Jednoznačný je například Fagin [vše EET]: „prohnaný starý žid, přechovávající zloděje a kradených předmětů“ či pan Brownlow: „dobrodušný starý pán“. Netýká se to ale jen postav hlavních, popis paní Sowerberrýové například praví: „zakyslá semetrika, choť pana Sowerberrýho“.<sup>103</sup>

Nejefektivnějším, hojně využívaným prostředkem Dickensovy autorské řeči je ironie. Ironie je jedním z nejobtížněji definovatelných tropů, nemá ani jednoznačná formální či sémantická pravidla, klade velké nároky na příjemce, v psaném jazyce se identifikuje i používá ještě o něco komplikovaněji než v mluveném (kde jsou jejími

---

<sup>102</sup> Dickens 1930a: 362–363.

<sup>103</sup> Dickens 2009: 14.

oporami intonace a nonverbální řeč), přesto je však mezi tropy také jedním z nejučinnějších. Dickens bohatě využívá ironii verbální i situační. Uvedme jako příklad část z prvního uvedení paní Mannové do románu:

[orig.] The elderly female was a woman of wisdom and experience; she knew what was good for children; and she had a very accurate perception of what was good for herself. So, she appropriated the greater part of the weekly stipend to her own use, and consigned the rising parochial generation to even a shorter allowance than was originally provided for them. Thereby finding in the lowest depth a deeper still; and proving herself a very great experimental philosopher.<sup>104</sup>

[EET] Tato obstarožní pěstounka byla žena moudrá a zkušená; věděla, co dětem prospívá – a měla velmi přesný pojem o tom, co prospívá jí. Proto rezervovala větší část týdenního příspěvku pro svou vlastní kapsu a přidělovala nadějnému obecnímu dorostu dávky ještě hubenější, než jaké mu byly přiřčeny původně. Takto objevila v minimálním minimu minimum ještě minimálnější a prokázala, že je vskutku mimořádným experimentálním filosofem.<sup>105</sup>

Pro srovnání překladů je zajímavá zvláště poslední věta. Tilschovi vypustili přirovnání k hlubině, které by v češtině působilo velmi abstraktně, a nahradili jej slovní hříčkou s minimy. V tomto konkrétním místě nelze takovému řešení nic vytknout, jak píše Jiří Levý v oddílu věnovaném reprodukční věrnosti, není nezbytné překládat všechny metafory týmiž metaforami a každé rčení odpovídajícím rčením. Důležité je zachovat celkový ráz promluvy; o co je překladatel donucen text ochudit, měl by se pokusit v jiné pasáži vhodně nahradit. Týká se to všech stylistických prostředků včetně formálních, uměleckých, „např. komický nadměrný rým je možno nahradit komicky laděným slovním výběrem apod.“<sup>106</sup>

Vymětal přeložil poslední větu doslovně, „Čímž v největší hlubině našla ještě hlubší a ukázala se býti velikou praktickou filosofkou“<sup>107</sup>, což sice odpovídá originálu, ale českému čtenáři nemusí být jasné, proč se zde mluví o hloubce – v angličtině má výraz *depth* širší význam, než české *hloubka* (např. *depth of despair*, *depth of his*

---

<sup>104</sup> Dickens 1970: 48.

<sup>105</sup> Dickens 2009: 18.

<sup>106</sup> Levý 132.

<sup>107</sup> Dickens 1930a: 15–16.



*feelings*). Arno Kraus pak vyjádření nevhodně zkonduzoval a první polovinu věty vynechal: „[...] čímž prokázala svoji hlubokou a hlavně velmi praktickou filosofii.“<sup>108</sup> O hlubokou filosofii zde ale vůbec nejde a Kraus si byl zřejmě vědom nejasnosti, nezvyklosti takového přívlastku, proto za ním upřednostňuje ještě vymezení „praktická filosofie“.

Konkrétně tento odstavec může dobře posloužit k odhalení mezer v práci překladatelky Dolejší. Je na něm znát, jak se ve výběru slov i v syntaxi otrocky drží anglického originálu, pomíjí rozdíl mezi nominální povahou angličtiny a verbálním charakterem češtiny a dopouští se tak nečeských obrátů typu „Věděla, co je dobré pro děti, a **měla také velice přesné pochopení**, co je dobré pro ni samotnou“ či „dávala množící se **farní generaci** méně, než bylo původně pro ně určeno“.<sup>109</sup> Jsme tedy opět svědky toho, kdy je český překlad ochuzen o jisté prvky ironie, které se při překladu ztratí, poučené a vynalézavé zacházení s jazykem by je ale v českém překladu dokázalo vhodně nahradit.

Ironie i výraznější kontrasty v autorské řeči však nezpestrují všechny překlady a všechna vydání. Ve vydáních pro mládež se autorská řeč omezuje spíše na jednoduché popisy prostředí a zkonduzovaný převyprávěný děj, například shrnuté další osudy postav v závěru románu. Ať už máme na mysli překlad Boženy Šimkové, nebo Janouchův, které vycházejí z editovaných vydání anglických, autorská řeč funguje jen jako propojovací a děj posouvající prostředek, bez významnější hodnotící či ironizující role.

Příčemž nelze a priori říci, že takovýto postoj by byl špatný. Janouch i Šimková ostatně vycházeli z vydání v angličtině již upravených a zaměřených na mladé čtenáře, kteří nemohou tolik docenit vytříbenou hru s ironií a kontrasty a spíše je zajímá příběh malého dítěte, které uteče před útrapami a hladem v sirotčinci, upadne do nástrah zločineckého prostředí, ale nakonec se jeho příběh v dobré obrátí. Naproti tomu překladatelé plných verzí románu by měli dbát na zachování všech těchto prostředků, neboť Dickensův hlavní záměr byl, jak jsem zmínila v úvodu práce, poukazovat na kruté zacházení s dětmi a drsné životní podmínky spodních vrstev společnosti. Je škoda, že pouze v překladu Tilschových nacházíme přeloženou také Dickensovu předmluvu

---

<sup>108</sup> Dickens 1952: 10.

<sup>109</sup> Dickens 1926: 22.

k prvnímu knižnímu vydání – i ta může být zmíněna jako určitá podoba autorské řeči. Sice je pod ní autor podepsán a není integrální součástí románu, ale Dickens ani v textu románu nezastíral, že jde o jeho hlas a jeho názory. Proto by se mi zdálo vhodné vybírat si pro překlad právě takové vydání, které některou předmluvu obsahuje; nabízí se ta z prvního vydání, kde Dickens vysvětluje, jak je to ve skutečnosti s možnou nepravdivostí a přemrštěností postav. Zajímavé by pro čtenáře ale mohlo být i zjištění, jak Dickens vnímal recepci svého románu a jaká vlastně byla, o čemž se v některých následujících předmluvách píše.

### 3 Závěr

Překlady, které jsem v práci hodnotila a srovnávala, se v mnohém rozcházejí. Spíš než že by se mělo v závěru práce určit, který je horší nebo lepší, bych ráda shrnula, s jakými potížemi se překladatelé – koneckonců nejen *Olivera Twista* – setkávají, jak se ve zmíněných překladech řešily, nakolik taková řešení odpovídají originálu a jak je vnímá dnešní laický čtenář i literární kritik.

Dost podstatnou otázkou, o které se zevrubněji rozepisuje i František Daneš, je problém převodu toho základního aspektu díla, které prof. Vilém Mathesius nazval slohem tvůrčí individuality. Kromě stylistických prostředků do češtiny obtížně převoditelných (dlouhé věty, réma na začátku věty následované inverzí, plusquamperfektum) jsou to hlavně již zmiňované nářeční, slangové a lidové prvky. Pokud se překladatelé rozhodnou tuto otázku řešit, nezbývá jim než přistoupit k ní tvůrčím způsobem, protože využít zcela jazyk některého z Dickensových současníků na českém území dost dobře nelze. Jak píše Daneš, „může tu jít jen o zjištění různých možností; překládat Dickense – řekněme – stylem Boženy Němcové, by rozhodně nebylo vhodné.“<sup>110</sup>

Problém připodobnění překladu v originálu vyvstává i na dalších rovinách. Text románu zůstává od prvního vydání v roce 1837 stále stejný, ovšem svět a společnost se mění. Jinak působil *Oliver Twist* na čtenáře v polovině 19. století, jinak v polovině 20. století a ještě jinak působí dnes. Zásadní dilema pak zní: archaizovat překlad jazykově i slohově, nebo volit moderní a současné prostředky? Nedostane se překladatel při použití dnešního živého jazyka do rozporu s obsahem díla?

---

<sup>110</sup> Daneš 159.

Ani Jiří Levý v *Umění překladu* neopomíjí otázku, zda má několik současně existujících překladů jednoho díla smysl, a píše k tomu: „[H]odnotu interpretačního stanoviska pak posuzujeme podle toho, jak se [překladaři] podařilo pochopit objektivní hodnoty díla a jaké kulturně politické stanovisko jeho názor vyjadřuje.“<sup>111</sup> Na jiném místě pak upozorňuje, že „překlad musí samozřejmě být co možno přesnou reprodukcí původního díla, ale především musí být hodnotným literárním dílem českým, jinak mu nepomůže sebevětší doslovnost.“<sup>112</sup> Nelze jednoznačně říci, zda by překlad Dickense provedený češtinou první poloviny 19. století mohl být označen za nehodnotný, ale jistě by se dnešnímu čtenáři zdál kuriózní či velmi nezvyklý.

Jsou i výraznější příklady, než je *Oliver Twist* – typicky Shakespearova dramata a sonety –, které ukazují, že každá generace touží po novém překladu, někdy i více „svých“ verzích. Přesto, že je toto řešení v mnohém kompromisní a nedůsledné, přibližuje tím autora dalším a mladým čtenářům. Překladatel totiž musí mít na paměti, že čtenář „chápe umělecké dílo pod zorným úhlem své doby“<sup>113</sup> a hledá v něm především hodnoty, které jsou mu v danou chvíli esteticky či myšlenkově blízké. Tak i překladatel vyjadřuje překladem svůj vztah k současnému dění ve své zemi a mezi příslušníky svého národa. Obzvlášť musí brát překladařské své publikum v potaz, má-li být výsledek jejich práce určen pro publikum specifické, jako je tomu například u zkrácených úprav *Olivera Twista* pro mládež. Zvážení výběru lexikálních prostředků, jazykových rovin a stylové úrovně je ale namísto při každém překladu, aby se mohl přibližovat jakémusi překladu ideálnímu – takovému, do něž se nepřevodila pouze vnější struktura textu, ale hlavně jeho obsah, poselství a hodnoty, umístění ironie, apelu na čtenáře, náladové ladění apod., a to všechno navíc dílem kontinuálně prostupovalo.<sup>114</sup>

Jak si v tomto ohledu stojí překlady *Olivera Twista* srovnávané v této práci? V podstatě potvrzují to, co ukázal Daneš na překladech Shakespeara. Ačkoliv mezi prvními vydáními „hlavních“, kompletních překladů není časové rozmezí celé generace (1930; 1952; 1966), navíc mezi Krausem a manželi Tilschovými byl věkový rozdíl jen

---

<sup>111</sup> Levý 102.

<sup>112</sup> Levý 89.

<sup>113</sup> Levý 54.

<sup>114</sup> Levý 64.

devět, respektive jedenáct let, jazyk každého překladu prošel v porovnání s předchozím znatelným posunem.

Výše zmíněné charakteristiky se nejlépe ukazují na nejnovějším překladu *Olivera Twista* – ne ani tak proto, že by byl nejnovější, ale proto, že od ostatních překladů se dost liší. Cituji opět z Levého: „daleko nenápadnější a přitom podstatnější způsob zkreslení je stylistické ‚přehodnocování‘, vkládání estetických kvalit, které překladatel má v oblibě, do díla, v němž vůbec nejsou.“<sup>115</sup> Právě z toho by jistě bylo možno Tilschovy podezírat: jak došlo k tomu, že v historii vzniklo tolik překladů, ale ten jejich se od ostatních tolik odlišuje co do jazykové hravosti, expresivních výrazů, vůbec výrazně odlišených stylových rovin především lexikálními prostředky, přecháštěným užíváním germanismů a podobně? Nejde zde tak trochu o snahu učinit román líbivějším, zábavnějším a neadekvátně zdůraznit humoristické prvky na úkor těch historických nebo sociálněkritických, neboť lze očekávat, že takto vylepšené dílo bude s větší chutí číst více čtenářů?

Jistě by bylo možné rozvést polemiku tímto směrem a nalézt argumenty odvolávající se na věrnost předloze, historickému zařazení, společenskému významu knihy. Osobně bych ale stála za pojetím překladu, jak bylo provedeno. Překladatel samozřejmě překročí meze interpretační volnosti, prosazuje-li ideu zcela nepřítomnou nebo málo důležitou v originále, zasahuje-li do textu, dopouští-li se intelektualizací nebo naopak nepřipadných zjednodušení. V pořádku ovšem je, když zprostředkuje své pojetí díla volbou stylistického ladění cílového jazyka.<sup>116</sup> Podobně jako jsou překladatelé upravených vydání pro mládež stavěni před nutností výrazně text interpretovat v zájmu funkčnosti, i překladatelé zabývající se sto dvacet let starým románem musí zvažovat funkční hledisko. Vzhledem k obecným tendencím v jazyce to u moderních překladatelů znamená především zvýraznit pasáže, v nichž se užívá slang, a popřípadě místa, kde se užívá vysoké formy řeči, naopak směřovat k civilnější podobě. Tilschovým v tomto ohledu podle mého názoru rozhodně při překladu *Olivera Twista* nechyběla vynalézavost, zároveň ji dokázali udržet v takových mezích, aby záměry předlohy nepřekračovali.

---

<sup>115</sup> Levý 61.

<sup>116</sup> Levý 67–75.

Co se týče konkrétních příkladů: Hlavní komickou roli mají v románu „Faginovi hoši“, Charley Bates a Jack Dawkins, dále pak pan Bumble a v menší míře paní Mannová. Jsou to také právě tyto postavy, kterým Tilschovi vkládají do úst nejbarvitější sentence, nejvíce různých zvolací vět a citově zabarvených výrazů, nechávají je hovořit nespisovně a v případě chlapců zlodějskou hantýrkou prakticky až k nesrozumitelnosti, jak jsem ostatně uvedla v příslušné kapitole práce. Jazyková norma češtiny se jako u každého živého jazyka soustavně mění. Současný čtenář *Olivera Twista* je z aktuální umělecké literatury i běžné jazykové praxe zvyklý na určitou úroveň řeči. Ta se v průběhu času, ať už si o tom myslíme cokoli, posouvá směrem k obecné češtině, a to i v beletrii nebo obecně v psané produkci. Na to musí reagovat i překladatelé; chtějí-li jako důležitou charakteristiku postav zdůraznit, že mluví velmi neformálním jazykem, nesmí se bát sáhnout k mnohým nespisovným interdialektickým prostředkům. Jak se psalo v časopise *Naše řeč* v roce 1983:

Vystihnout tu různé odstupňování a kontrastování expresivnosti, vulgárnosti, provinciálnosti atd. v projevech originálu pomocí prostředků slangových, argotických, nářečních atd. své vlastní jazykové sféry — to je vlastně podstata překladatelského umění jdoucího nad pouhou znalost životních a kulturních reálií či ideově motivovaných narážek na další texty.<sup>117</sup>

Zároveň by bylo překladatelským omylem vytvářet iluzi, že román se odehrává v současném Londýně. I když už i na to si v literatuře a jiných uměleckých projevech zvykáme, na vulgární vyjadřování v Dickensovi místo není, jistý přídech starých časů je potřeba v *Oliveru Twistovi* zachovat – musíme mít na paměti, že překlad je stále pouze činnost reprodukční, nemá ambice vytvářet nové umělecké dílo.

Podobně dobře se Tilschovým podařilo vykreslit mluvu, chování i podobu Žida Fagina, s využitím všemožných stereotypů, které se v českém povědomí o židech udržují. Ostatně zveličování a přiživování stereotypních představ je velmi funkčním prostředkem satiry a u Dickense rovněž má postava žida i svůj komický rozměr. Odpovídajícím způsobem jsou podány i postavy záporné, tj. Monks a především Bill Sikes, neformální vůdce londýnských zlodějů a lupičů, postava morálně zkažená, ale

---

<sup>117</sup> Slavomír Utěšený, „K obrazu běžné mluvy v dnešním uměleckém překladu“, *Naše řeč* 66.1 (1983): 27, <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6366>>

chytřejší a ne tak zbabělá jako Fagin, a také proto neironizovaná. Do jeho řeči už Tilschovi vložili i argotické výrazy a kletby, jak je k tomu vede originál.

Nelze opomíjet ani tu řečovou složku, která nepatří sice přímo žádné postavě z děje, ale pro Dickensovy romány má zásadní význam, tedy autorskou řeč. Podle mého názoru to byli opět Tilschovi, kteří doposud nejlépe porozuměli autorovu záměru a vědomě přeložili ironické komentáře a doušky jako ironické. U ostatních překladů to nelze říci s takovou jistotou. Samozřejmě Dickensův sloh je sám o sobě vtipný a ironický, i když překladatel některé vypravěčovy promluvy přeloží mechanicky, jako jednotliviny. Povědomí o míře ironie, satiry a humoru, kterou obsahuje, a jejich překládání s vědomím jejich významu pro celkovou ideově estetickou hodnotu díla by ale i dalším překladatelům umožnilo soustředit se na konkrétní prostředky a hledat pro ně vhodné české ekvivalenty, které se nemusí vždy shodovat s výsledkem vzniklým pouhým mechanickým přeložením.

Jedním z nejvýraznějších řečových prvků, na němž se dá míra interpretace a funkčnost překladu postihnout, jsou kletby, expresivní zvolání, promluvy učiněné ve chvílích citového rozrušení. Vhodné místo pro takové srovnání je například jedna z promluv paní Mannové:

[orig.] „Drat that beadle!“ [...] „If it isn't him at this time in the morning! Lauk, Mr. Bumble, only think of its being you! Well, dear me, it *is* a pleasure, this is! Come into the parlour, sir, please.“<sup>118</sup>

[EET] „Vem pes toho serbusa,“ [...] „to je celej von, takhle brzo ráno! – Jezus, pane Bumble, kdo by byl pomyslel, že to k nám jdou voni! No ne, namoutě, to je radost, to se musí nechat! Líběj jít dál, vašnosti, ráčej do pokoje, prosím!“<sup>119</sup>

Překlad Tilschových vhodně zachovává náhlý obrat v ženině řeči (naznačený ještě navíc pomlčkou), přitom ale obecné tendence v mluvě zůstávají.

[AK] „Aby ho husa kopl, toho chlapa!“ [...] „který čert ho sem nese tak časné ráno! Pro pána krále, pane Bumble! To jsou k nám hosti! Kdopak by si pomyslel, že jste to vy! To mám radost, že jste přišel! Jen račte dál, prosím!“<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Dickens 1923: 119.

<sup>119</sup> Dickens 2009: 139.

[LV] „Kozel aby vzal toho chlapa!“ [...] „Který čert ho sem nese tak časně ráno! Pro pána krále, pane Bumble, kdo by si byl pomyslel, že to jste vy. To mám radost, že jste přišel! Pojd'te do světnice, prosím!“<sup>121</sup>

V některých pasážích románu je ještě znatelnější již v jiných, že si Kraus určité formulace vypůjčoval od staršího překladu Vymětalova. (Zde v práci zmiňuji kromě této promluvy paní Mannové například úryvek z řeči Charleyho Batese a další.) Oba překlady spojuje podobný rys: substandardní řeč se naznačuje pouze výběrem úsloví, výraznějšími a barvitějšími substantivy. Až do padesátých let minulého století překladatelé nesahali po nespisovném jazyku jakožto stylovém prostředku, maximálně se inspirovali v nářečích. Na těchto dvou úryvcích je znát, jak tím vzniká nekoherentní řečový projev – expresivní vyjádření typu „aby ho husa kopl“ se kombinuje se spisovnými koncovkami, správnou výslovností (místo *který* by paní Mannová zcela jistě vyhrkla *kerej*) a spisovným tvarem slovesa *být*. Ostatně se to zmiňuje ještě v citovaném článku z *Naší řeči* 1/1983:

V dalším vývoji českého překladu po této cestě lze očekávat jednak prohlubování vertikálního rozrůznění jazykového prostoru v literárním odrazu, zatím solidněji řešené hlavně na rovině lexikálně frazeologické, jednak i zpřesňování individualizované řeči postav (a popř. i ve vztahu k ní proměnlivého úzu vypravěčova), zvláště pokud je podmíněna regionálně, generačně, sociálně, ekologicky ap.<sup>122</sup>

K tomu také sáhli již Tilschovi.

Na jiných místech je ovšem vývoj od let třicátých směrem k padesátým přece jen patrnější. Ukázka pochází z jediné delší promluvy kominíka pana Gamfielda:

[LV] „Kluci mají tvrdý palice a jsou tuze líní, slavní pánové, a chcete-li, aby horempádem slezli dolů, není nic nad pořádný horký plamen. A je to také milosrdný, slavní pánové, protože když zůstanou v komíně vězet a přiškvařejí se jim pěkně nožky, to honem dělají, aby se vodtud vymotali.“<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Dickens 1952: 122.

<sup>121</sup> Dickens 1930: 238–239.

<sup>122</sup> Utěšený 34.

<sup>123</sup> Dickens 1930: 39–40.

[AK] „Takoví kluci maj tvrdý palice a sou hrozně líný, slavný pánové, a esli chcete, aby slezli dolu, tak jen na ně pořádněj plamen, na rošťáky zatracený! A je to taky milosrdný, slavný pánové, protože dyž zvostanou v komině vězet, přiškvařej se jim paty, a to honem koukaj, aby tamvodtud vypadli!“<sup>124</sup>

Kraus oproti Vymětalově verzi změnil interpunkci, aby dodal řeči naléhavosti, a sjednotil panu Gamfieldovi například nespisovné koncovky adjektiv – Vymětal je v tomto nekonzistentní a překlad působí velmi nepřírozně (*tvrdý palice X pořádný horký plamen*). Kraus také nahradil (trochu nelogické) poslední sloveso *vymotali* expresivnějším a vzhledem k situaci i vhodnějším *vypadli*. Přece jen je tedy posun směrem k „vertikálnímu rozrůznění jazykového prostoru“ patrný i mezi překladem z roku 1930 a překladem z roku 1952, byť jasnější hranice, můžeme skoro říci průlom, směrem k odlišování postav pomocí různě odstupňované nespisovnosti v řeči nastává skutečně až s překladem z let šedesátých.

Dále tyto dva překlady starší, o nichž se v práci více hovořilo, zhodnotím spíše stručněji. Dnes již nelze určit a patrně by se to i velmi obtížně dohledávalo v dobovém tisku, jaká byla jejich recepce v době vydání, nakolik se Kraus a Vymětal strefili do dobového vkusu a odhadli působení svých řešení na čtenáře. Přesto se však k jejich překladům dá učinit několik obecně platných poznámek.

Krausův překlad působí v některých místech poněkud nekonzistentně, i v rámci jedné promluvy či jedné situace se stává, že postavě do úst vloží výrazové prostředky jiného jazykového rejstříku. Zřejmě se překladateli zcela nepovedlo vytvořit si a následně předat čtenáři celistvý obraz charakteru postav, které přece jen u Dickense slouží trochu jako literární typy, schémata, a měly by tedy v celém románu vyvolávat stejný efekt. Opět se to nejvýrazněji projevuje v mluvě postav komických a záporných, kterou i Dickens prokládá množstvím oživujících prvků. Například Krausův Fagin působí prostě jako poněkud zbabělý londýnský vykořisťovatel malých chlapců, aniž by ale měl výraznější charakteristiky žida, které Dickensův nepostrádá (k ilustraci stačí už jen paralela mezi překlady Faginova oslovování partnerů v rozhovoru: Tilschových úlisné „milánku“ versus Krausovo „kamaráde“, vcelku bezpříznakové, nebo Dolejší otrocké „můj drahý“.) I Bill Sikes mluví u Krause slušněji, méně často a méně barvitě kleje, čímž se Kraus opět trochu zbytečně ochudil o možnost dodat překladu na

---

<sup>124</sup> Dickens 1952: 21.



čtenářské atraktivitě. Na některých místech je znát, že zřejmě na řešení přicházel postupně a některé výrazy přeložil na různých místech různě.

Ladislav Vymětal ne příliš, ale přece jen do určité míry zřejmě podlehl tendenci, jež se v *Umění překladu* popisuje jako „[překladatel zůstává v] zajetí těch slohových prostředků, které byly běžné v době jeho mládí, a po řadu desetiletí pak pracuje neměnným jazykem“.<sup>125</sup> U ukázek zmiňované archaické infinitivy zakončené na -ti jsou typickým příkladem. Mohly by být samozřejmě užity jako stylistický prostředek, pak by ale patřily spíše do řeči například Harryho Maylieho či pana Brownlowa než do úst paní Mannové. I tam by snad mohly při určitém pojetí překladu posloužit, kdyby překladatel chtěl s jejich pomocí činit rozdíl mezi situacemi, kdy paní Mannová hovoří s nadřízenými, a okamžiky, kdy se obrací k dětem nebo služkám. U Vymětala ale nelze takovou tendenci vypožorovat.

Vymětalova verze a další, více než padesát let staré překlady, se nicméně skutečně jen velmi špatně hodnotí. Můžeme říci, že na dnešního čtenáře už Vymětalova řešení neformálních a slangových promluv působí spíše nevýrazně nebo úsměvně, že vlastně i Charley Bates mluví velmi slušně, a vůbec že to londýnské kriminální podsvětí mohlo být zalidněno celkem sympatickými, víceméně slušnými postavami. Dá se ovšem soudit, že čtenáři čerstvě vydaných Vymětalových překladů měli na spisovný i nespisovný jazyk jiná měřítká a jím zvolené rozlišení jim mohlo vyhovovat. Zrovna čeština je příkladem jazyka, který se v posledním století vyvíjí velmi rychle, překlady tedy nutně zastarávají dříve, než je tomu například u původních anglických textů.<sup>126</sup> Trochu podobný případ je i u Krause a ovšem u všech překladů starších.

Avšak určité aspekty starších překladů na nás silně působí i dnes: zmiňovaná úsměvná archaičnost dodává překladu na přesvědčivosti v těch pasážích, které mají zaznít nejvyšším jazykem a dát tak najevo, že mluvčí se řadí ke společenské smetánce. V tomto jsou starší překlady dá se říci ve výhodě, neboť jak už jsem zmínila, i méně stylizovaný tehdejší spisovný jazyk by nám dnes už mohl připadat vznešený. Sice tedy nejsou tyto překlady mnohdy přesné a dostatečně věrné předloze, ale efekt odlišení nejvyšší společenské třídy je zde dostatečně výrazný.

---

<sup>125</sup> Levý 78.

<sup>126</sup> Levý 104.

Zbývá poslední otázka, která nutně musí přijít na mysl na závěr každé komparace překladu i leckteré kritiky: nazrál už čas na nový překlad? Překonala česká čtenářská a překladatelská obec další epochu a bylo by zapotřebí Tilschových překlad, bez ohledu na to, že naposledy vyšel před dvěma lety, nahradit čerstvým, modernějším? Nebo je překlad ze šestašedesátého roku stále zcela postačující a dost možná Dickens už do češtiny ani lépe převést nejde?

Opět si vypomohu formulací Jiřího Levého: „Konstantou má zůstat nikoli realizace jednoty obsahu a formy v materiálu, nýbrž její konkretizace v mysli vnímatele, populárně řečeno výsledný dojem, působení díla na čtenáře“.<sup>127</sup> Právě to, a nikoli přesné vystižení jazyka (v našem případě) třicátých let 19. století, londýnského podsvětí a podmínek v tamějším sirotčinci by mělo být překladatelovým cílem. Překlad není naturalistická kopie, není však ani adaptací, zcela novým literárním dílem inspirovaným knihou v původním jazyce. Překlad má vytvářet ve čtenáři iluzi prostředí ve smyslu prostorovém i časovém. Postupem času se mění potřebný poměr náznaků a naopak dovysvětlení, míra konkretizace. Poslední překlad *Olivera Twista*, jak už bylo možno postřehnout v průběhu práce, stále obstojí na humorné rovině i jako doklad společenských podmínek a Dickensova postoje k nim, jak ho vtělil do beletristického díla. Co by stálo jako úkol před novým překladatelem nebo možná výrazněji zasahujícím redaktorem, by byla práce se slovní zásobou. V překladu Tilschových jsou místa, kde lexikální řešení překračuje meze srozumitelnosti a kompatibility s dnešním (i pasivním) slovníkem a místo kýženého komického efektu vede ke zmatení a nejasnostem. Nelze samozřejmě v překladu *Olivera Twista* používat výrazy vzniklé a do běžné řeči přejaté v posledních dvaceti letech, k mnoha takovým tam ostatně není ani obsahový podklad. Určitá úprava řeči postav hovořících substandardními formami jazyka, třeba nahrazení některých výrazů známějšími (samozřejmě tam, kde neplní kryptickou funkci), by však pro přiblížení *Olivera Twista* čtenářům současné, ale hlavně příští generace již opodstatnění měla – i vzhledem ke stále vznikajícím filmovým, komiksovým a jiným moderním a populárním adaptacím lze směle tvrdit, že Dickensův *Oliver Twist* má dnešnímu čtenáři stále co říci, dokáže ho bavit a je cenným svědectvím o literárním i společenském dění své doby.

---

<sup>127</sup>

Levý 121.

## 4 Seznam použité literatury

### 4.1 Primární zdroje

- Dickens, Charles. *Oliver Twist aneb: Mladictwj sirotka*. Djl I. Přel. Mořic Fialka. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1844.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist aneb: Mladictwj sirotka*. Djl II. Přel. Mořic Fialka. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1844.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist: román*. Přel. R. Z. Praha: Dělnická knihtiskárna, 1898.
- Dickens, Charles. *Příhody Olivera Twista*. Přel. Božena Šimková. Louny: J. Rössler, 1908.
- Dickens, Charles. *Příhody Olivera Twista*. Přel. Mary Dolejší. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1926.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Přel. Ladislav Vymětal. Část 1. Praha: L. Kuncič, 1930.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Přel. Ladislav Vymětal. Část 2. Praha: L. Kuncič, 1930.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Přel. a ed. Jaroslav Janouch. Praha: B. Stýblo, 1947.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Přel. Arno Kraus. Praha: Melantrich, 1952.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Ed. Peter Fairclough. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Přel. Emanuel Tilsch, Emanuela Tilschová. Praha: Academia, 2009.

### 4.2 Monografie

- Ackroyd, Peter. *Dickens*. Londýn: Mandarin Paperbacks, 1991.
- Brook, G. L. *The Language of Dickens*. Londýn: Andre Deutsch, 1970.
- Calisch, Edward N. *A Jew in English literature, as author and as subject*. Richmond: The Bell Book and Stationery Co., 1909.
- Cockshut, A. O. J. *The Imagination of Charles Dickens*. Londýn: Methuen, 1965.
- Cohen, Derek, Deborah Heller. *Jewish Presences in English Literature*. Montreal: MQUP, 1990.

- Hardy, Barbara. *Moral Art of Dickens*. Londýn: Continuum International Publishing, 2000.
- Kufnerová, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Ed. Zlata Kufnerová a Zdena Skoumalová. Jinočany: H&H, 1994.
- Leavis, F. R., Q. D. Leavis. *Dickens the Novelist*. Londýn: Chatto & Windus, 1970.
- Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.
- Slater, Michael. *Charles Dickens*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. New York: The Viking Press, 1970.
- Wing, George. „Comedy Dominant: Pickwick to Pecksniff“. *Dickens*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969.
- Worth, George J. *Dickensian Melodrama: A Reading of the Novels*. Lawrence: The Univ. of Kansas Publications, 1978.
- *Oliver Twist: Notes*. Coles Editorial Board. Toronto: Coles Publishing Company Ltd., 1982.

### 4.3 Články

- Bayley, John. „*Oliver Twist: „Things as They Really Are“*“. *Charles Dickens: A Critical Anthology*. Ed. Stephen Wall. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970.
- Chesterton, Gilbert Keith. Předmluva. *Oliver Twist, or the Parish Boy's Progress*. Charles Dickens. Londýn: J. M. Dent & Sons, 1923.
- Daneš, František. „Dickens v novém překladě“. *Slovo a slovesnost* 13.3 (1952): 156–168.
- Hornát, Jaroslav. „Životní moudrost Dickensova“. Doslov. *Nadějné vyhlídky*. Charles Dickens. Přel. Emanuela a Emanuel Tilschovi. Praha: Mladá fronta, 1965.
- Milner, Ian. „The nature of the hero in Dickens and the eighteenth century tradition“. *Philologica – Cizojazyčná příloha Časopisu pro moderní filologii* 18.5 (1957): 57–67.
- Oberpfalcer, František. „Zdrobnělá slova, I.“. *Naše řeč* 11.5 (1927): 97–104, <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2170>> (17. 7. 2011)
- Oberpfalcer, František. „Zum Wortschatz des tschechischen Rotwelsch“. *Naše řeč* 11.8 (1927): 176–185. <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2208>> (17. 7. 2011)
- Štěpaník, Karel. „Dickensův humanismus“. Doslov. *Oliver Twist*. Charles Dickens. Přel. Arno Kraus. Praha: Melantrich, 1952.

- Utěšený, Slavomír. „K obrazu běžné mluvy v dnešním uměleckém překladu“. *Naše řeč* 66.1 (1983): 22–34. <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6366>> (1. 8. 2011)
- Watson, John. „Laughter, Imagination, and the Cruelty of Life: a View of *Oliver Twist*“. *Art and Society in the Victorian Novel*. Ed. Colin Gibson. Londýn: The Macmillan Press, 1989.
- „Arnold Kettle: from ‚Oliver Twist‘“. *Charles Dickens: A Critical Anthology*. Ed. Stephen Wall. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970.

#### 4.4 Internetové zdroje, slovníky

- Denisoff, Dennis. „What is the Newgate Calendar?“. *Ryerson University*. 2005. <<http://www.ryerson.ca/~denisoff/newgate-defined.html>> (16. 4. 2011)
- „apprentice“. *The Free Dictionary*. Farlex Inc. 2011. <<http://www.thefreedictionary.com/apprentice>> (28. 3. 2011)
- „argot“. *Slovník nespisovné češtiny*. Ed. Jan Hugo, Markéta Fidlerová, Kateřina Adámková, Zdeňka Juránková. *Maxdorf*. 2006–2008. <[http://www.slangy.cz/SNC\\_Argot.html](http://www.slangy.cz/SNC_Argot.html)> (24. 1. 2011)
- „Daffy“. *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Vol. 1 A–M. Ed. Lesley Brown. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- „Hooker with a heart of gold“. *The Free Dictionary by Farlex*. 2011. <<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Hooker+with+a+heart+of+gold>> (7. 7. 2011)
- „Kraus Arno, sr.“. *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945 – Osobnosti*. Obec překladatelů. 1996. <<http://www.obecprekladatelu.cz/K/KrausArnoSr.htm>> (28. 3. 2011)
- „parochial“. *The Free Dictionary*. Farlex Inc. 2011. <<http://www.thefreedictionary.com/parochial>> (28. 3. 2011)