Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Bc. Hana Samsonova

Specifika překladu dětské literatury na příkladu vybraných překladů literárních děl K. I. Čukovského

Translating Children's Literature: Literary Works of K. I. Chukovsky in Selected Czech Translations

Praha 2017

Vedoucí práce: PhDr. Stanislav Rubáš, Ph.D.

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra / ústav: Ústav translatologie

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení studenta: *Hana Samsonova*

Datum narození: 25. 03. 1987

Kontaktní adresa: Vašátkova 1025/25, Praha 9, 198 00

Obor studia / kombinace: PCR – TCR

Diplomní obor: PCR

Název práce v češtině: Specifika *překladu dětské literatury na příkladu vybraných překladů literárních děl K. I. Čukovského*

Název práce v angličtině: *Translating Children's Literature: Literary Works of K. I. Chukovsky in Selected Czech Translations*

Vedoucí práce: PhDr. Stanislav Rubáš, Ph.D.

Konzultant:

Pokyny k vypracování:

Diplomová práce se zaměří na specifika překladu dětské literatury na příkladu vybraných překladů literárních děl K. I. Čukovského. Metodologicky diplomantka vyjde z českých i zahraničních monografií a studií zabývajících se danou problematikou a zohlední klíčová specifika překladu literatury pro děti (status daného typu literatury, dualita adresáta, vztah adresáta výchozího textu a adresáta cílového textu, nonsens, ilustrace, didaktická funkce). Zvláštní zřetel diplomantka bude věnovat vlivu cenzury při vydávání Čukovského textů ve výchozí i cílové kultuře. V analytické části práce se diplomantka zaměří na rozbor a popis překladatelské metody vybraných překladatelů, přičemž samotná srovnávací analýza bude provedena v pasážích obsahujících charakteristické prvky Čukovského stylu. Diplomantka se pokusí zachytit překladatelské tendence jednotlivých překladatelů v bezprostřední konfrontaci jednotlivých překladatelských řešení. Při analýze bude přihlédnuto rovněž k dobové překladatelské normě a překladatelské škole příslušného období. V závěru budou výsledky srovnávací analýzy všech překladů shrnuty a usouvztažněny s poznatky získanými v první části diplomové práce.

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu práce PhDr. Stanislavu Rubášovi, Ph.D. za jeho cenné rady, doporučení, trpělivost a čas, který mi při psaní diplomové práce věnoval. Dále bych ráda poděkovala Václavu Daňkovi za rozhovor, který za účelem této práce poskytl. V neposlední řadě bych ráda poděkovala svému manželovi, rodičům a přátelům (především pak Anastasii Shadrině a Kateřině Tomíčkové) za jejich podporu.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 27. července 2017

……..

Jméno a příjmení

Abstrakt (česky)

Diplomová práce se zaměří na specifika překladu dětské literatury na příkladu vybraných překladů literárních děl K. I. Čukovského. Mezi tato specifika patří například dualita adresáta, tj. jeho dvojí role, didaktická funkce dětské literatury, dále cenzura spojená s díly vydávanými za Sovětského svazu, adaptace, neodmyslitelná je i vizuální stránka, tj. role ilustrací v dětské literatuře a u Čukovského také velmi podstatná fonetická a rytmická struktura jeho děl. Zkoumaná díla jsou totiž určena především dětem předškolního a školního věku, proto poslední dvě specifika (vizuální a zvuková stránka) musí být v souladu s textem. Specifika překladu dětské literatury stejně jako teorie a strategie překladu jsou aplikována na vybraných překladových dílech. K analýze byla vybrána díla *Телефон* a *Муха-Цокотуха*. Praktická část práce zkoumá, nakolik byla daná specifika překladateli při překladu zohledněna a dodržena. V každém překladovém díle jsou vybrány nejcharakterističtější prvky, v nichž se projevuje styl autora, a ty jsou poté konfrontovány s překladem. Praktická část je tedy zaměřena na zformulování a demonstraci jednotlivých překladatelských problémů a jejich řešení. Výsledky srovnávací analýzy jsou v závěru práce shrnuty a usouvztažněny s poznatky získanými v teoretické části práce.

Klíčová slova

Překlad dětské literatury, specifika překladu dětské literatury, teorie překladu, strategie překladu dětské literatury, dětská literatura, dualita adresáta, didaktická funkce dětské literatury

Abstract (in English):

The diploma thesis focuses on translating children's literature: literary works of K. I. Chukovsky in selected Czech translations and its specifics. Amongst these specifics we can mention the dual address, censoring during Soviet Union, adaptations, the questions of illustrations in translating children's literature and utmost importance of phonetic and rhythmic structures in Chukovsky's literary works. Last two specifics must be in harmony with text itself due to the reader's age category (preschool and school-age children). Specifics of children's literature as well as theory and strategies in translating children's literature are applied on selected Czech translations. The translation analysis will be carried out on following works: *Телефон* and *Муха-Цокотуха*. The analytic part of given diploma thesis focuses to what extent the translators took into consideration stated specifics. Both analyzed works has been selected thanks to their most characteristic elements on which we can demonstrate the author's style and then compare them with translations. The analytic part is by this mean focused on demonstration and expression of individual translation problems and their solutions. The results of given analysis are then presented in the conclusion and they are put into correlation with information stated in theoretical part of given diploma thesis.

Klíčová slova (anglicky):

Translation of Children's Literature, Specifics of Translation of Children's Literature, Theory of Translation, Strategies in Translation of Children's Literature, Children's Literature, Reader's Duality, Didactic Function of Children's Literature

Obsah

PŘEDMLUVA 11

ÚVOD 12

TEORETICKÁ ČÁST 16

1 DĚTSKÁ LITERATURA 17

1.1. Sféra literární komunikace 17

1.2. Dětství, počátky teorie dětské literatury a její status v průběhu dějin 21

1.3. O čtenáři a procesu čtení 27

1.4. Definice dětské literatury 29

1.5. Závěr 32

2 SPECIFIKA DĚTSKÉ LITERATURY 33

2.1. Dvojí adresát dětské literatury a role dospělých 33

2.2. Didaktická funkce dětské literatury 35

2.3. Nonsens 37

2.4. Cenzura 38

2.5. Adaptace 40

2.6. Ilustrace 41

2.7. Závěr 43

3 TEORIE A STRATEGIE PŘEKLADU DĚTSKÉ LITERATURY 44

3.1. Počátky teorie překladu dětské literatury 44

3.2. Teorie a strategie překladu dětské literatury 45

3.3. Závěr 50

PRAKTICKÁ ČÁST 51

4 OBECNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH DĚL 52

5 TELEFON 54

5.1. Převod vlastních jmen a názvů 55

5.2. Nespisovnost, hovorovost a expresivita textu 59

5.3. Styl autora 63
5.4. Závěr 68
6 MUŠKA ZLATOUŠKA/ZLATUŠKA 70
6.1. Fonetická a rytmická struktura a její význam v textu 71
6.2. Jazykový styl a jeho význam v textu a role dvojího adresáta 75
6.3. Dodržení smyslového obsahu poémy 83
6.4. Ilustrace 89
6.5. Závěr 98
ZÁVĚR 101
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 104
SEZNAM OBRÁZKŮ 108
SEZNAM TABULEK 109
PŘÍLOHY 110
PŘÍLOHA I – ŘÍZENÝ ROZHOVOR S VÁCLAVEM DAŇKEM 110
PŘÍLOHA II – ТЕЛЕФОН, К. И. ЧУКОВСКИЙ 113
PŘÍLOHA III – TELEFON, přel. J. V. Svoboda 1958 120
PŘÍLOHA IV – TELEFON, přel. J. V. Svoboda 1965 126
PŘÍLOHA V – TELEFON, přel. J. V. Svoboda 1970 132
PŘÍLOHA VI – TELEFON, přel. J. Piskáček 1978 139
PŘÍLOHA VII – TELEFON, přel. V. Daněk 1986 145
PŘÍLOHA VIII – МУХА-ЦОКОТУХА, К. И. ЧУКОВСКИЙ 151
PŘÍLOHA IX – MUŠKA ZLATOUŠKA, přel. T. Hašková a J. Dolina 158
PŘÍLOHA X – MUŠKA ZLATUŠKA, přel. J. V. Svoboda 1958, 1970 164

PŘEDMLUVA

K výběru daného tématu mne přivedl především osobní zájem o děti a dětskou literaturu. S dětmi pracuji již několik let a díky nim se mi podařilo proniknout do jejich fantazijního světa, ve kterém ožívají ty nejnesmyslnější dětské představy. Je to svět, ve kterém nemusí platit zákony fyziky a nic tedy není nemožné. V běžném životě ovládaném dospělými jedinci se děti mohou leckdy cítit nepochopené a jejich přání tím pádem nemusí být vyslyšena, jelikož mysl dospělého člověka je již spoutána konvencemi, pravidly a normami chování, a zákonitě tak funguje na zcela odlišných principech.

Čukovskij – sovětský autor literatury pro nejmenší – zdůrazňoval, že každý autor poezie či literatury pro děti musí sám být dítětem, musí být schopen opustit svůj svět dospělosti, starostí a povinností všedního života a zcela se ponořit do jejich světa – a přesněji do světa svého dětství:

„Nikdy nezapomenu na ten překrásný den, kdy má radost a štěstí vlály jako vlajky radosti […] a já jsem se cítil jako člověk, který může dělat divy. […] jako s křídly na proudech větru nesený jsem vylétl do našeho prázdného bytu, vzal jsem první zaprášený cár papíru […] a začal jsem řádek po řádku skládat veselou poemu o Muščině svatbě, na níž jsem se sám cítil být ženichem. … Bez sebemenší námahy jsem popsal celý list ze dvou stran […]. Přiznám se, že když jsem v pohádce došel až do části s tancem, vyskočil jsem ze židle a protančil jsem celou cestu z pokoje do chodby a do kuchyně […]. Kdyby v tu chvíli někdo vstoupil do bytu, při pohledu na mě by se velmi divil – otce rodiny, dvaačtyřicetiletého, šedovlasého muže … jak v transu tančím po bytě jako při divokém šamanském tanci […]. Jakmile jsem ale popsal celý papír a dopsal poslední slova své pohádky, okamžik mdlobného opojení štěstím zmizel a ze mne se opět stal neuvěřitelně vyčerpaný a velmi hladový chalupář vracející se do města k šedému životu tíživých povinností.“[1] (Čukovskij: 2001) *(vlastní překlad)*

[1] ČUKOVSKIJ, K. I. *Kak byla napisana Mucha Cokotucha*. Moskva: Terra – Knižnyj klub, 2011. Dostupné online z: [http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/onetofive/kak-byla-napisana-muxa-cokotuxa]

ÚVOD

Dětská literatura hraje klíčovou roli v životě a rozvoji dítěte. Pomocí ní se dostává do smyšleného světa, kde, jak již bylo uvedeno, nemusí platit zákony fyziky ani logiky. Tento svět však není bez pravidel – ty si povětšinou určují děti sami. Ve světě dětské literatury tomu tak ovšem není. Tím, kdo určuje pravidla, hrdiny a jejich chování, prostředí a děj jsou dospělí. Nestává se totiž často, že by literaturu určenou dětem psaly přímo děti.

Tím, kdo vše řídí, je autor díla a v případě překladové literatury také překladatel. Oba hrají velmi důležitou a nezaměnitelnou roli při formování a dotváření výsledné podoby dětského světa. Nejsou ovšem jediní, kdo se na utváření podoby dětského světa podílí. Mohli bychom říci, že překladatel hraje ještě osobitější roli, jelikož je zprostředkovatelem informace mezi dvěma odlišnými jazykovými systémy a dvěma různými kulturami. Jeho chápání obou systémů musí být na takové úrovni, aby byl dětskému čtenáři schopen předat věcný obsah díla se všemi jeho osobitostmi, ale také aby překlad zároveň odpovídal domácí kultuře a neztrácel nic na jeho původní podobě. V tomto smyslu je tedy i překladatel tím, kdo určuje výslednou podobu onoho fantazijního světa. Stejně jako v případě překladové literatury pro dospělé dochází k pronikání cizích prvků do domácí kultury (exotizaci), ta je obohacována, a dětský čtenář se tak dozvídá více o cizí kultuře a dochází k utváření vztahu mezi těmito dvěma kulturami.

Nelze opomenout velmi důležitou didaktickou funkci dětské literatury. Již od útlého dětství se děti seznamují s prostředím okolo sebe, nejdříve pomocí svých smyslů, později pak díky svých rodičům, kteří jim předčítají z knih určených právě dětem. Dětská literatura má vzdělávací funkci, a předkládá tak svým čtenářům různé situace, nad kterými se dětská mysl pozastaví a má na výběr, jaké stanovisko k nim zaujme – ztotožní se s nimi, bude nesouhlasit nebo přemýšlet, proč se hrdina zachoval tak, jak se zachoval. Dětská mysl se tímto formuje, vytvářejí se nové vazby a dítě doslova absorbuje veškeré nové myšlenky a vjemy, jež mu jsou předkládány v knihách. Žádný jiný živočich nemusí projít tolika změnami a vydávat takové úsilí jako člověk, aby dosáhl své zralosti.

Finská translatoložka a odbornice v oboru dětské literatury a překladu pro děti Riitta Oittinenová[2] ve své knize *Translating for Children* tvrdí, že k tomu, aby mohly vznikat texty,

[2] Riitta Oittinenová je finská translatoložka. Přednáší na univerzitě v Tampere a v Helsinkách a je členkou Finské akademie věd. Je autorkou několika důležitých teoretických prací zabývajících se teorií překladu dětské literatury, publikuje jak ve finštině, tak v angličtině (viz např. publikace *Translating for Children* (2000)). Na mnoha jiných

ilustrace nebo překlady pro děti, musíme najít dítě sami v sobě (či v našich vzpomínkách na dětství) a také svou vlastní představu dětství, protože právě přes ni vnímáme ostatní děti. Abychom k tomuto poznání mohli dojít, musíme si nejdříve položit několik různých otázek: Co je to dětství? Jak děti myslí? Jaké mají dovednosti a co umí? (2000:43-44)

Diplomová práce si klade za cíl zmapovat problematiku dětské literatury, na jednotlivých specifikách dětské literatury zformulovat problémy, které mohou v průběhu překladu vyvstat, a dále zanalyzovat vybrané tituly, na nichž budou dílčí problémy demonstrovány. Vzhledem k tomu, že se diplomová práce zaměřuje na specifika překladu dětské literatury, konkrétněji poezie, na příkladech vybraných překladů literárních děl K. I. Čukovského, je dle našeho názoru pro účely práce vhodné zmínit, že K. I. Čukovskij nebyl pouze autorem literatury pro děti, nýbrž také spisovatelem pro dospělé, básníkem, redaktorem, literárním vědcem, a především byl sám také překladatelem. Jeho letité a rozsáhlé zkušenosti mu tedy umožnily vytvořit nejen umělecká literární díla, ale také literárně vědná díla. V jednom z nich (*Od dvou do pěti*) se zabývá dětskou řečí, jejím vznikem, formováním a především důvody, proč děti mluví odlišně od dospělých. S tímto dílem se ještě v práci setkáme v podkapitole 6.2.

V první kapitole se seznámíme s pojmem dětská literatura, jejím zařazením do literárního systému a dále s pojmem dětství, jenž v dějinách lidstva nebyl vnímám tak automaticky, jak ho vnímáme v dnešní době. Vysvětlení nám pomůže pochopit začátky teorie dětské literatury a jakým způsobem se lišila od té současné. Zaměříme se také na neméně vážné téma dětského čtenáře a procesu čtení u dětí. Důležité je právě z pohledu dvojího adresáta (o němž se dočteme více v kapitole druhé) a toho, že vybraná literatura je dětem předškolního věku často předčítána dospělými. V dnešní době moderních technologií, počítačů, smartphonů, tabletů a jiných technologicky vyspělých přístrojů ztrácí literatura postupně své místo v životě nejen dětí, ale i dospělých. Místo knihy děti raději dají přednost multimediální hře, filmu či seriálu, které ovšem ve většině případů neposkytují mladé a rozvíjející se mysli dostatek duševní potravy k jejímu rozvoji. První kapitolu uzavírá podkapitola, v níž si shrneme definici dětské literatury tak, jak ji vidí nejen světoví translatologové, ale i psychologové, a pokusíme se o definici vlastní.

univerzitách vyučuje teorii překladu a také publikovala mnoho článků na toto téma. V rámci svých profesionálních zájmů se věnuje především překladům textů a vizuální stránky obrázkových knih a konceptu „překlad jako dialog“. Aktivně se věnuje překladům literatury pro děti, sama je ilustrátorkou a autorkou animovaných filmů.

Druhá kapitola se věnuje specifikům překladu dětské literatury a uvádí jednotlivá úskalí, jimž je při překladu potřeba věnovat zvýšenou pozornost. Jsou zde uvedeny příklady ze světové literatury od zahraničních translatologů věnujících se teorii překladu dětské literatury. Vzhledem k omezené dostupnosti některých významných publikací v našich knihovnách jsme se s některými názory měli možnost seznámit pouze prostřednictvím citací v publikacích jiných autorů. Jedním z významných zdrojů byla translatoložka Riitta Oittinenová. V této kapitole tedy shrneme názory a výstupy prací světových translatologů zabývajících se problematikou dětské literatury. Podrobněji zde pohovoříme o fenoménu dětské literatury – dvojím adresátovi a o některých dalších specifikách dětské literatury, do nichž jsme zařadili roli dospělých v dětské literatuře, její didaktickou funkci a dále se budeme věnovat nonsensu, jenž je v dětské literatuře hojně využíván, a proto zaujímá podstatné místo v problematice teorie překladu dětské literatury. Vzhledem k tomu, že vybraná díla K. I. Čukovského se za tehdejšího sovětského režimu nevyhnula cenzuře, považujeme za nutné pohovořit také o ní. Dětská literatura bývá velmi často také adaptována (a to z různých důvodů), aby odpovídala a vyhovovala dětskému čtenáři, proto je jedna z předposledních podkapitol věnována i adaptacím v rámci dětské literatury. Poslední podkapitola je věnována ilustracím a jejich roli v dětské literatuře, a to především kvůli jejich významné a neodmyslitelné funkci. Velmi stručně řečeno, ilustrace slouží jako most mezi textem a obsahem příběhu, a pomáhají tak především předškolním dětem lépe si představit celý příběh a pochopit celé dílo.

V poslední kapitole teoretické části se budeme věnovat teorii a strategiím překladu dětské literatury. Pro účely práce shrnujeme počátky teorie překladu dětské literatury, načež přecházíme k samotné teorii překladu dětské literatury z pohledu světových dějin teorie překladu a uvádíme si několik strategií překladu dětské literatury dle principů světových translatologů a teoretiků překladu dětské literatury.

Všechny poznatky, jež jsou v práci shrnuty, jsou s ohledem na teorii překladu dětské literatury využity v praktické části práce při analýze vybraných překladů. Pozornost byla soustředěna na specifika překladu dětské literatury. Účelem práce není provést kompletní analýzu či kritiku překladů, nýbrž zformulovat a poukázat na problémy, které při překladu mohou vzniknout, a demonstrovat je na vybraných příkladech. Při srovnávací analýze jsme se zaměřili na lingvistické i extralingvistické faktory. Vzhledem k roku vydání prvního a posledního překladu jednotlivých děl hraje důležitou roli i dobová norma a dále i otázka, zda měli překladatelé možnost inspirovat se předchozími překlady.

Vzhledem k tomu, že většina překladatelů již nežije, nebylo možné zeptat se na výběr koncepce a strategie přímo jich. Tato jedinečná možnost se však naskytla u překladatele Václava Daňka, dosud žijícího a v literárním životě aktivně účastnícího se překladatele. Pan Daněk byl tak laskav, že souhlasil s poskytnutím rozhovoru, a tudíž umožnil čerpat z neocenitelného materiálu přímo od zdroje. Máme tak vzácnou příležitost seznámit se s myšlenkovými pochody, koncepcí, zvolenými strategiemi a názory jednoho z významných překladatelů dětské literatury. Řízený rozhovor je součástí příloh diplomové práce.

TEORETICKÁ ČÁST

«Переводчик в прозе – раб автора, а в поэзии – его конкурент.»

В. А. Жуковский

1 DĚTSKÁ LITERATURA

1.1. Sféra literární komunikace

Dětská literatura (stejně jako ta pro dospělé) je především o komunikaci mezi autorem a recipientem textu. V případě analyzovaných textů se jedná ještě o komunikaci mezi autorem a prvním recipientem textu (překladatelem) a poté mezi překladatelem a konečným recipientem textu (dětským čtenářem či dospělým, který dítěti předčítá). Jedná se tedy nezaměnitelně o sféru literární komunikace. Jana Hoffmanová[3] charakterizuje ve své knize *Stylistika mluvené a psané češtiny* danou sféru následujícím způsobem: „Literární texty představují oblast komunikace, u které se – v dřívějších dobách nepoměrně více než dnes – zdůrazňovala výlučnost, exkluzivnost; na rozdíl od všech ostatních komunikačních sfér zde dominuje funkce estetická (i když v kombinaci s dalšími funkcemi). Emocionální působení je zprostředkováno nejen obsahovou stránkou a sdělovanými myšlenkami, ale i formou, jazykem, stylem.“ Styl autora i věcný obsah jsou mimo jiné velmi důležitými specifiky v překladu dětské literatury, a proto jim je věnována patřičná pozornost v kapitole čtyři. Hoffmanová dále uvádí, že „se jedná o oblast rozkročenou mezi komunikací veřejnou a privátní, psanou a mluvenou, dialogickou a monologickou. Komunikace v této sféře je mimořádně variabilní a podléhá komunikačním a stylovým normám, jimiž se řídí komunikace v jiných sférách, asi nejméně. Výrazně se zde uplatňuje individualita autora i recipienta, záměrná otevřenost sdělení nejrůznějším interpretacím; „nedourčenost“, implicitnost vyjadřování umožňující značný rozptyl při interpretaci smyslu sdělení, zapojování individuálních konotací a asociací apod.“

1.1.1. Přístupy k literární komunikaci

Dle Hoffmannové (2016:396) existuje celá řada různých přístupů k literární komunikaci a některé z nich je možné datovat až do antiky jako např. Aristotelovu Poetiku. Protože se však pohybujeme v prostředí českém, navrhujeme v přehledu přístupů začít od Jungmannovy *Slovesnosti* a jejího důrazu na takové kvality literární komunikace, jakými jsou „líbeznost“ nebo „mocnost“ vyjadřování. Vzhledem k tomu, že cílem práce není podat podrobný seznam přístupů, pro jasnější přehled si ve stručné formě uvedeme ty nejdůležitější. Klasické období

[3] Jana Hoffmanová je spoluautorkou kolektivní monografie *Stylistika mluvené a psané češtiny* společně s Jiřím Homoláčem, Eliškou Chvalovskou, Lucií Jílkovou, Petrem Kaderkou, Petrem Marešem a Kamilou Mrázkovou vydané v roce 2016. Jedná se o nejnovější a nejaktuálnější souborné dílo shrnující různé sféry lidské komunikace od každodenní, institucionální, odborné, školní, mediální a reklamní až po literární komunikaci. Jana Hoffmanová je autorkou té poslední, v níž poukazuje na dosavadní přístupy, charakteristiku a vývojové tendence v této oblasti.

Pražského lingvistického kroužku patří pražským strukturalistům; Havránek ve své studii *Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura* (1932) zmiňuje, že „funkční jazyk přiřazený literární komunikaci je charakterizován tím, že není zaměřen na sdělení, ale směřuje k maximální aktualizaci (nápadnosti, neobvyklosti) vyjádření; tím je postaven do protikladu k ostatním funkčním jazykům a tento protiklad pak dlouho houževnatě přetrvává“ (Hoffmanová 2016:396) Mezi dalšími zakládajícími členy PLK se danému tématu komunikační sféry věnoval Roman Jakobson a hlavně i Jan Mukařovský. Jakobson rozpracoval pojem poetická funkce a její místo mezi ostatními jazykovými funkcemi, sledoval také další prostředky stylizace uměleckých komunikátů – metaforu a metonymii. (Hoffmanová, 2016: 396) Mukařovský pracoval s pojmy estetická funkce (někdy také estetická norma či hodnota) a básnický jazyk. Dle něj se totiž pozornost v básnickém jazyce upírá na znak sám. Pokud bychom ovšem Mukařovského srovnali s ruskými formalisty, zjistili bychom, že už nekladl takový důraz na „ozvláštnění“, deviace, deformace, na ozdobnost ani ornamentálnost vyjadřování v umělecké sféře. (Hoffmanová, 2016: 397) Další díla autorů povalečných literárně-vědných prací zaměřených na literární komunikaci a její styl (jako např. J. V. Bečka a jeho *Česká stylistika* z roku 1992, dále A. Jedlička, V. Formánková a M. Rejmánková a jejich *Základy české stylistiky* z roku 1970) a rozvíjející se učení Pražské školy jsou i nadále podrobovány revizi. Spekuluje se totiž o tom, zda lze na základě dominantní estetické funkce skutečně zařadit styl dané sféry do funkčního stylu. Někteří autoři totiž předkládají možnost uvažovat o mnohonásobnosti stylů v této sféře, a to především o stylu prozaickém, poetickém a dramatickém. „Styl poetický je reprezentován především lyrikou a pozornost se tu soustřeďuje na vysoký stupeň aktualizace, dosahované prostřednictvím veršovaného členění, figurativních prostředků a zaměření na zvukovou stránku (rým, metrum, eufonie aj.).“ (Hoffmannová, 2016: 397) Čeští a slovenští stylistikové, jež zde uvádíme, tyto charakteristiky literární komunikace více či méně sdílejí a opírají se přitom o východiska a výstupy pražské funkční stylistiky. Jeden z nejdetailnějších výkladů stylu umělecké literatury obsahuje čistě česká stylistická příručka *Současná stylistika* od Čechové, Krčmové a Minářové z roku 2008.

1.1.2. Komunikační cíle

Každý literární text má svůj komunikační cíl, a tím je v komunikační sféře především oslovení potenciálních čtenářů, mít na ně vliv a vyvolat u nich estetický zážitek. Zde se tedy jedná především o cíl samotného autora literárního textu. Je ovšem na místě uvést si v této sféře komunikace také cíle druhé strany komunikačního modelu, tj. cíle recipientů těchto textů,

ačkoliv tyto cíle nijak neovlivňují stylizaci a styl literárních textů. Budeme-li uvažovat o zkušeném, erudovaném čtenáři, zjistíme, že jeho cíle se ve větší míře shodují s původními cíli autora, oba totiž v takovém literárním textu hledají estetický zážitek, něco neočekávaného, a především touží po obohacení. Jak je to však s dětským čtenářem? Ty je zapotřebí si nejdříve rozdělit do jednotlivých skupin – děti většinou do šesti let, které zatím neumí číst samy, a proto jim předčítají rodiče a děti starší, které se již čtou samy. Dětského čtenáře nelze považovat za zkušeného, jelikož v případě první skupiny je jim text předčítán ústy jejich rodičů a v případě druhé skupiny své zkušenosti čtenář teprve získává. Jeho cíle tedy postupem času krystalizují a vyjasňují se. Cíle se také mohou s každým novým čtením neustále měnit, jelikož text není statický objekt a evokuje v nás neustále nové a různé vjemy. Lze na něj pohlížet jako na nekonečný řetězec interpretací a transformací, jež vznikají s každým novým čtenářem a čtením.

1.1.3. Normy

Ve srovnání s jinými sférami komunikace v té literární nelze o normách či normovanosti jako takové uvažovat. Uměleckou literaturu nelze svázat pevnými normami jako například institucionální, odbornou či jinou sféru komunikace. Estetická norma je variabilní a je podmíněna především dobovými konvencemi, které se v průběhu času taktéž mění. Beletristé a čtenáři o ní navíc vedou neustálé diskuze a nelze také opomenout fakt, že nepohlížíme pouze na jednu normu, ale že vedle sebe existuje hned několik estetických norem. Recepční norma (tj. kompetence čtenářů) je utvářena vzděláním jednotlivých čtenářů a také jejich zkušenostmi. Hoffmannová uvádí, že dřívější pohled na prosazovaní provázanosti uměleckého vyjadřování se spisovnou češtinou a její normou je již dávno minulostí a současní spisovatelé užívají ve velké míře prostředky nespisovné, včetně slangových a argotických výrazů, expresiv a vulgarismů, oproti tomu se však ale nevyhýbají ani prvkům knižním či archaizujícím. (2016:403-404) Příklady hovorovosti, nespisovnosti a expresivních výrazů můžeme nalézt jak v analyzované básni *Telefon*, tak i v poémě *Muška Zlatouška/Zlatuška*.

1.1.4. Dominantní funkce komunikační sféry a její výrazové prostředky

Z výše uvedené charakteristiky literární komunikace jasně vyplývá, že dominantní funkcí této oblasti je funkce estetická či jak ji pojmenoval Jakobson – poetická. „Zaměření textu na formu, tvar neznamená, že umělecké texty musí být na první pohled formálně ozvláštněné

atd., estetickou funkci plnit mohou a součástí umělecké komunikace jsou i texty nenápadné a neexkluzivní, bez atraktivního „ozvláštnění“, bez obrazů a figur; texty založené na běžném vyjadřování, využívající neutrální jazykové prostředky, což nijak nediskvalifikuje jejich účinek na čtenáře“ uvádí Hoffmanová. Estetickou funkci motivuje především záměr a cíl autora. Mukařovský však v roce 1966 zveřejnil studii, ve které uvádí, že záměrnost není v umělecké komunikaci ničím přímočarým, zcela vyhraněným a zřejmým, jelikož to, co můžeme vnímat jako záměr autora, nemusí být vždy záměrné, ale např. ovlivněné dobovou normou, editorskými zásahy či jinými vlivy. (Hoffmanová, 2016:406)

Jak jsme již nastínili, dominantní funkce neexistuje v uměleckém textu samostatně, nýbrž společně s ostatními funkcemi, s nimiž interaguje, a stejně tomu je i v jiných sférách komunikace. V uměleckých textech se nezřídka setkáme např. s funkcí referenční, která je ovšem u lyrické poezie značně potlačena. Umělecký text ovšem není součástí každodenní či praktické komunikace, proto se nemůžeme spoléhat a očekávat odkazy na skutečné objekty a opozice pravdivost/nepravdivost zde není relevantní. Umělecké texty mají především zapůsobit na svého čtenáře a vyvolat u něj estetický prožitek, proto všechny tyto texty bezesporu plní i funkci emotivní. Zastoupení metajazykové funkce je dle Hoffmanové taktéž velmi hojné, jelikož „slovesní umělci pracují s jazykem a reflektují vlastnosti a potenciál užívaných jazykových prostředků.“ Co se týče fatické a konativní funkce – ty jsou ve značné míře omezeny, jelikož u fatické funkce nevstupuje autor se svými čtenáři do přímého kontaktu (kromě autogramiád, autorských čtení apod.) a v případě konativní funkce autoři nechtějí na své čtenáře apelovat a ovlivňovat je vlastními postoji. Hoffmanová uvádí, že pokud je tohoto efektu dosaženo, jedná se čistě o sekundární a nezamýšlený jev a primární je stále působení estetické funkce.

Výrazové prostředky v uměleckých textech nejsou nijak redukovány, jelikož autoři mohou využít všech jazykových vrstev a variet jazyka – v této oblasti komunikace je tedy repertoár jazykových prostředků naprosto neomezen. Dle Hoffmanové je příznačné použití neologismů a důležité je vždy jejich zapojení do celkové struktury textu a vhodnost jejich použití. Hoffmanová dále u současné umělecké literatury poukazuje na použití některých příznačných nebo hojně užívaných prvků, ovšem příklady bylo třeba z pochopitelných důvodů omezit na období posledních maximálně patnácti let, proto by tyto nebyly relevantní pro účely dané práce. Dochází však k velmi zajímavým výstupům.

1.2. Dětství, počátky teorie dětské literatury a její status v průběhu dějin

Než se začneme zabývat definicí dětské literatury, považuji za nutné vymezit si nejprve pojem dětství, status, stručný vývoj, jímž si musela zákonitě projít. Dětská literatura je napřímo spojena s dětstvím, a to nebylo vždy považováno za automatickou součást života. Dětství je široký pojem, jež může být vnímán z několika hledisek, a proto je k jeho pochopení nutné chápat i jeho vývoj a jak na něj bylo nahlíženo v různých dobách.

1.2.1. Dětství

Každý dospělý byl kdysi dítětem, avšak dětství jako takové nikdy nebylo zcela samozřejmou záležitostí. Phillipe Ariès (Oittinenová, 2000:41) uvažoval o různých aspektech dětství v různých časových obdobích ve své knize *Centuries of Childhood: A social History of Family Life*, v níž se soustředil především na francouzské děti z období 17. – 19. století. Dle něj vznikl v Evropě koncept dětství právě v 17. století. Dětstvím zde chápe to, že se děti odlišují od dospělých. Finský vědec Pirjo Hämäläinen-Forslund naopak tvrdí, že ve Finsku nebyl mezi venkovany koncept dětství rozeznán až do 19. století, kdy byly ve Finsku a ve střední Evropě vydány první dětské knihy a v továrnách vyrobeny první hračky. V tomto období ve Finsku došlo také k oddělení základního školství od luteránské církve. Vše ovšem naznačovalo, že ani ten nejchudší člověk si nemohl dětství dovolit, jelikož v roce 1865 každým čtvrtým pracujícím v továrně bylo dítě. Dodnes se bohužel v některých částech světa můžeme setkat se stejně nevyhovujícím statusem dítěte, jakým byl ten ve Finsku v 19. století. (Oittinenová, 2000:42)

Nehledě na to, že dospělí ze své podstaty chápou a vnímají rozdíl mezi dětstvím a dospělostí, byly děti dříve považovány více či méně za malé dospělé. Být malým (tedy dítětem) znamenalo být slabým a zranitelným, a tudíž překážkou. Proto bylo dětství považováno za něco negativního. Děti byly užitečné, jelikož vykonávaly práci dospělých, ovšem kromě práce neměly jinak žádnou hodnotu. A hra nebyla z pohledu dospělých nutná. Podle Jana Huizinga nemá dětská hra nic společného s denními aktivitami či životními potřebami. Dětská hra, stejně jako dětská literatura, by podle definice dospělých měla být užitečná, měla by mít smysl a měla by děti něčemu učit. Pouze v takovém případě bude mít hra hodnotu a může být považována za potřebnou. Je to jasný příklad, jak se z hodnot dospělých stávají hodnoty dětí. (Oittinenová, 2000:42) Kromě hry jsou ovšem v západní civilizaci známy i jiné rozdíly v chápání dětství a dospělosti. Neil Postman mezi hlavními zmiňuje pocity jako nevinnost nebo naopak hanbu založenou na vině a tajemstvích. Dodává, že hlavním rozdílem

je znalost, již dospělí jedinci disponují – znají totiž všechna tajemství a paradoxy, násilí a celkovou tragédii lidského bytí. (Oittinenová, 2000:42) Se svými širšími zkušenostmi a znalostí vlastních hranic a omezených možností se z dospělých stávají mnohem cyničtější a racionálnější jedinci, a tím pádem mohou objektivně vydržet více než děti. Alice Millerová k tomuto podotýká, že dospělí mají mnohem lépe rozvinuty obranné mechanismy – jsou schopni vždy porovnat své zkušenosti s tím, co již dříve viděli nebo slyšeli. Děti tuto zkušenost nemají. Ariès a Postman jsou oba toho názoru, že rozdíl mezi dětstvím a dospělostí je stále více nejasný a nejednoznačný. Roli školy a vzdělávání však stále považují za jednu z nejdůležitějších složek celého procesu. Tvrdí, že jakmile začne dítě chodit do školy, vztah dospělých se okamžitě mění. Najednou je dítě považováno za mnohem dospělejší, zodpovědnější a dostává tedy i mnohem více zodpovědnosti, než tomu bylo dosud. V tomto bodě se s nimi ovšem neztotožňujeme, jelikož se nejedná o skutečné předávání zodpovědnosti a očekávání určitého vzorce chování, jako spíš o postoj dospělého vůči dítěti. Doba, kdy dospělý jedinec považuje dítě (či dospívajícího adolescenta) za dospělejšího, přichází dle našeho názoru až v období pozdější puberty. Dospělý člověk totiž teprve tehdy mění svůj vzorec chování vůči dítěti a skutečně od něj očekává určitý druh jednání, chování a uvažování. Oittinenová k tomuto podotýká, že nejhorším úskalím v komunikaci s dětmi je právě autorita, kterou nad dětmi dospělí mají nebo to alespoň zdání, že mají. Pokládá si otázku, zdali nás (dospělé) skutečně zajímá, co chtějí děti dělat, vidět nebo slyšet? Věříme-li skutečně tomu, že pokud dáme dítěti šanci, bude schopno samostatného rozhodování? Tento druh zodpovědnosti je, dle našeho názoru, pro šestileté dítě, které čerstvě zahájilo svou školní docházku, a tudíž novou kapitolu svého života, příliš velký. Těžko bychom totiž svěřili své ratolesti na starost výběr např. základní školy, ve které se bude učit. Všechny tyto otázky jsou ovšem nezbytně důležité, pokud chceme získat hlubší znalosti o dětech a jejich kultuře.

1.2.2. Vznik dětské literatury a počátky teorie dětské literatury

Pokud bychom měli jít k úplným kořenům, z nichž dětská literatura vyrůstala, je bezesporu nutné zmínit ústní lidovou slovesnost, říkanky, rozpočítadla, pohádky, písně a pověsti, jež byly traktovány lidovými vypravěči, a nelze opomenout ani texty náboženského typu (např. biblické příběhy v úpravě pro děti) a texty učebnicového charakteru (slabikáře, čítanky apod.). Ústní lidová slovesnost byla hlavním zdrojem až do doby, než vznikla intencionální dětská literatura, jak ji známe dnes. Pro venkovské děti tvořil slovesný folklor hlavní estetickou složku slovesné tvorby. Písemná slovesnost se k dětem dostávala většinou ve formě náboženských nebo školních textů a jejich povaha si zpočátku nekladla za cíl estetickou hodnotu. Později se v textech začaly prolínat dvě roviny – hledisko uměleckých hodnot

a společenské působení. Potíž byla v tom, že texty, jež byly určeny dětem a mládeži, na ně nebyly vlastně vůbec zaměřeny a jejich cílem nebylo uspokojit estetické zájmy, motivaci a přirozenou zvídavost dětského čtenáře; obsah dětské četby byl diktován důvody, jež byly mimo svět dětství a dítě samotné.

Existovaly ovšem texty, které se tomuto zcela vymykaly. Jedná se o literaturu, jež byla původně záměrně určena dospělým čtenářům, která si však získala velký ohlas mezi dětskými čtenáři, jelikož uspokojovala jejich dětské estetické potřeby a pevně se tak usadila v dětské literatuře. Jedná se například o díla jako *Robinson Crusoe* či *Alenka v říši divů*. Ovšem literárních děl, kterých se děti doslova „zmocnily", bychom mohli uvést mnohem více: ze zahraniční literatury se kromě výše zmíněných jedná o Cervantesova *Dona Quijota*, Swiftovy *Gulliverovy cesty* a v českém prostředí bychom jednoznačně mohli vybrat *Babičku* od Boženy Němcové apod. Tato „migrace" uměleckých literárních hodnot ovšem nemohla být jediným základem, na němž by dětská literatura mohla stavět. „Postupně se rodila literatura psaná přímo pro děti a její vznik měl nepochybně kulturně demokratizační charakter – otevíral nové, relativně obsáhlejší možnosti těm dětem, které byly dříve odkázány na texty často pochybného původu nebo k nimž se kniha mnohdy nedostala téměř vůbec." (Chaloupka, 1973:13) Vznik i rozvoj literatury pro děti a mládež probíhal v českém literárním kontextu souběžně s rozvojem české národní kultury. Chaloupka dále uvádí, že nehledě na pokrok, k němuž ve vývoji v této oblasti došlo, vznikala dětská literatura stále spíše jako derivát „velké" literatury a využívala její prvky (postupy, obraznost, žánry aj.). Počátky „skutečné" dětské literatury, tj. té, která byla přímo adresována dětskému čtenáři, byla umělecky spíše velmi pustá. Autoři se domnívali, že texty pro děti musí být jednodušší než texty určené dospělým. Jejich stanovisko bylo však zcela empirické a neodpovídalo dětské psychologii – autoři se domnívali, že dítě je „malý dospělý", tedy někdo jednodušší, a tudíž je zapotřebí mu předložit jednodušší a esteticky méně bohatou literaturu. Toto stanovisko koresponduje s myšlenkou, jež vyslovila Oittinenová (2000) o malých dospělých. Ona nedostatečnost estetických hodnot byla vyjádřena především zjednodušováním, oklešťováním a omezováním textů – smyslové náplně textu, zjednodušování myšlenek, rozdělení postav pouze na dobré a zlé, černé a bílé. Před podobným zjednodušováním literárních textů pro děti významně varuje i Čukovskij ve svém díle *Высокое исскуство* (2014). Je totiž toho názoru, že podobné ochuzování textu je kontraproduktivní a jeho vypovídací, estetická, emocionální a sociální hodnota je minimální. Dítě je tímto způsobem v podstatě ochuzeno o estetický i umělecký prožitek. Dětská řeč byla pro Čukovského po dlouhá léta zdrojem intenzivního bádání. Zjistil, že dítě vnímá některá slova mnohem intenzivněji a s velkým emocionálním zaujetím: některá slova dítě slyší, cítí nebo

vnímá pozitivně či negativně, jiná vřele či naopak chladně a jiná jsou pro něj bezpečná či naopak. Čukovskij však šel ještě dále a poukazoval na to, nakolik je pro dítě důležité prožít si a vyzkoušet si v průběhu četby všechny emoce, včetně těch negativních. Proto se v jeho knihách setkáváme s až děsivými motivy, jedním z nich je např. v poémě *Muška Zlatouška* obraz zlého pavouka, jenž se zakusuje mušce do srdce a pije její krev:

„A ten pavouk-zlosyn hbitě

rozestírá šedé sítě,

mušku jimi připevňuje,

[…]

do srdce se zakusuje,

pije krev a mušku svírá,

div, že muška neumírá!“

(překlad Jan Dolina a Taťána Hašková)

Fraibergová (viz Oittinenová, 2000:49) je téhož názoru a poukazuje na to, že jakýkoli pokus ochránit dítě před těmito emocemi je zcela kontraproduktivní. Dodává, že lidský život je plný nástrah a rizik a tím, že budeme děti před prožitím těchto emocí chránit a nevystavovat je těmto prožitkům, jim neprokazujeme žádnou službu a jejich psychickému a mentálnímu rozvoji to nijak neprospívá. Děti se totiž budou bát v jakémkoli případě, ovšem my dospělí tyto strachy vnímáme již ze své perspektivy a víme, jak se se strachem vyrovnat – již máme tuto zkušenost. Proto je pro dětského čtenáře nezbytné, aby se s těmito strachy dokázal vyrovnat a postavil se jim.

Vzhledem k výše zmíněným faktorům, jež měly tak zásadní vliv na dětskou literaturu, není divu, že z prvních knih určených dětem, přežila svou dobu jen málokterá z nich. Paul Hazard[4] (viz Chaloupka, 1973:17) ve svém díle *Knihy, děti a lidé* mohl lapidárně konstatovat, že literatura, jež je výslovně určena dětem, začíná vznikat teprve koncem 18. a počátkem 19. století. Toto období však stále řadíme k úplným prvopočátkům literatury pro děti. I když

[4] Paul Hazard (1878–1944) byl francouzský komparatista, jež ve svém díle *Les livres, les enfants et les hommes* (1932) kromě výše zmíněného vyjádřil svou romantickou vizi o vývoji, mezinárodním porozumění a výměně estetických hodnot za pomoci dětské literatury.

je Hazardův výrok poněkud obecný a v českém vývojovém kontextu by mohl mít více či méně relativní platnost, nemůžeme s ním než nesouhlasit, že ani v našem prostředí první knihy určené dětem nehledaly svou cestu k dětským zájmům a zálibám svých čtenářů a „nerespektovaly ontogenezi vývoje dítěte, mentální strukturu jeho motivací, zájmů a postojů." (Chaloupka, 1973:17) Důležitým milníkem ve vývoji dětské literatury byla ta díla, jimž se podařilo překlenout počáteční rozpor mezi společenským a uměleckým cílem. V celosvětové literární tvorbě pro děti by to byly *Pohádky bratří Grimmů* a Andersenovy *Pohádky vyprávěné pro děti*. Důvod, díky němuž se těmto dílům podařilo to, co předchozím nikoliv, vidí Chaloupka v tom, že vycházela ze zcela jiného základu než první pokusy. Literatura pro děti daného typu dle něj „vyrůstala nikoliv z potřeb a snah aplikovaných na literaturu více méně zvnějšku a autory většinou v dobré vůli a s malým úspěchem realizovaných, nýbrž z nepřerušené kontinuity pohádkářství, v němž hranice mezi tvorbou pro děti a pro dospělé byly vedeny zcela jinak než hranice počátků dětské literatury." Vidíme tedy onu důležitou změnu postoje autorů literatury pro děti, kteří na ni nepohlíží z pohledu a potřeb dospělých, ale začínají si uvědomovat odlišné potřeby svých dětských čtenářů. Tato dvě díla však nejsou jediná, která se zapsala do dějin dětské literatury. V roce 1864 vychází Carollova *Alenka v říši divů*, téměř o dvacet let později Collodiho *Pinocchio* (1883) a u nás již v roce 1876 vycházejí Karafiátovi *Broučci*. Pro českou dětskou literaturu je toto dílo dle Stejskala jedním z prvním autentických tvůrčích činů.

Vidíme tedy, že většina děl z prvopočátků období vzniku dětské literatury byla motivována spíše sociálně než umělecky a bohužel to mělo za následek, že i v dnešní době je tato literární oblast vnímána druhotně a umělecky méně významněji. Celá řada literárních vědců ji dodnes pokládá za umělecky okrajovou tvorbu, o níž není nutný vážný a teoretický zájem.

1.2.3. Status dětské literatury

Jak již bylo nastíněno v úvodu – cokoli, co kdy vzniklo pro děti, ať už je to písemný text, ilustrace nebo překlad, odráží naši vidinu dětství, vzpomínky na to, kdy jsme sami byli dětmi. Vše, co děti chtějí vidět, slyšet či vyzkoušet, se zrcadlí v jejich osobnosti a jejich zkušenostech. Kultura dětí vždy odrážela celou společnost, to, jak dospělí vnímají dětství, jak ho prožívají samy děti, a také to, jak si ho dospělí pamatují. Kulturu dětí či kulturu dětství, jak ji nazývá Margaret Meeková bychom mohli definovat z mnoha pohledů, například jako „kulturu předávanou dospělými se schválenými dětskými říkankami, obrázkovými knihami a pohádkami nebo jako mluvenou tradici dětské společnosti." (Oittinenová, 2000:41)

V Rusku žije v současnosti několik desítek milionů dětí a mládeže ve věku do 18 let, což je asi 27 % z celkového počtu obyvatelstva. Lze říci, že děti jsou do určité míry rukojmí prováděných sociálních a ekonomických reforem a ve smyslu duchovního růstu jsou zranitelné především v přechodném věku, jelikož patří k té nejcitlivější vrstvě společnosti z hlediska jejího sociálního rozvrstvení.[5] V Úmluvě OSN *O právech dítěte* z roku 1989 se píše o právu dětí na kulturní rozvoj a získání vzdělání a informací. V této souvislosti bude nutné podívat se na překlady textů Čukovského z hlediska cenzorských zásahů.[6]

Mravní, intelektuální a estetický rozvoj dětí a mládeže je napřímo spjatý s duchovní potravou, jež získávají z literatury. Velkou roli v socializaci osobnosti hrají také hromadné sdělovací prostředky. Dveře do knižního světa se dětem otevírají díky literatuře speciálně vytvořené pro děti. A právě ona poskytuje podněty rozumu a představivosti a odhaluje dítěti nové světy, představy a modely chování, a tím pádem se stává mocným nástrojem duchovního rozvoje osobnosti.

Jaký je ovšem status literatury pro děti? Doderer poukazuje na to, že literatura pro děti se nachází v určité izolaci z mnoha pohledů. Tento jev nazývá „Ghettoisierung" – dítě je naivní, a tudíž vyžaduje naivní literaturu; chování dítěte je nelogické, a proto potřebuje být vzděláváno. Dítě potřebuje vlastní hřiště, na kterém jsou všechny prvky erotismu, lásky či brutality eliminovány. (Doderer, 1981) Maria Nikolajeva ovšem poukazuje na to, že literatura pro děti je kanoničtější než literatura pro dospělé, a to z toho důvodu, že sleduje předem definované normy a je méně inovativní (například zřejmá dichotomie dobra a zla či šťastný konec). O statusu literatury pro děti taktéž vypovídá fakt, že v historii nebyla doposud udělena jediná Nobelova cena za literaturu autorovi knih pro děti. (Oittinenová, 2000:43)

Peter Hunt (Oittinenová, 1993:37) se danou otázkou zabýval ve své sbírce esejí *Children's Literature. The development of Criticism*, v níž píše, že hranice tohoto druhu literatury jsou velmi nejasné: „nemohou být určeny textovými charakteristikami co do stylu, tak i obsahu a její čtenář – dětský čtenář – je stejně tak těžko postižitelný." Huntovy poznámky ohledně účelu literatury pro děti jsou obzvláště zajímavé: „Toto vše svědčí spíš o druhu literatury definované z pohledu samotného čtenáře, než o literatuře definované autorovým záměrem či textem samotným." Huntův názor se shoduje s názorem většiny literárních vědců zabývajících se tímto oborem. Chaloupka (1973) tento proces transformace

[5] ZVONAREVA, L., *Počuvstvovat nerv vremeni.* Detskaja literatura.
[6] POKORN, N. K. *Post-socialist translation practices: ideological struggle in children's literature*. Amsterdam: John Benjamins, 2012. Benjamins translation library. ISBN 9789027224538.

dětské literatury shrnul ve svém díle *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I*, v němž se mj. soustředil na vznik a oprávnění literatury pro děti a mládež a její vývoj od 18. do 20. století.

Budeme-li se bavit o zkoumání literatury pro děti obecně, mohli bychom nehledě na okrajovost této sféry uvést hned několik děl a publikací, jež se literaturou pro děti nějakým způsobem zabývají. Některá česká i zahraniční jsme vybrali a jsou uvedena v bibliografickém seznamu děl.

1.3. O čtenáři a procesu čtení

Aby byl dětský čtenář schopný číst, musí nejdříve projít několika stádii vývoje – fyzickým, intelektuálním, emočním, sociálním, morálním a mnoha jinými včetně těch stádií, které se neodlučitelně týkají rozvoje jeho osobnosti a jazykových dovedností, jak dodává John Spink ve své práci *Children as readers*. (Oittinenová, 1993:16) Kromě těchto uvádí ještě další faktory, jež mají vliv na recepci díla dětským čtenářem, například vlastní zkušenosti se čtením, obecné znalosti, asociace aj. Čtení ovšem i nadále zůstává zapojením se do komunikačního procesu – čím více čteme, tím více se cítíme k textu blíže a tím více nás zajímá. Dokončit text a získat z něj potěšení zůstává i nadále jedním z nejdůležitějších faktorů, jak jsme již zmínili v komunikačních cílech literárních textů. Elizabeth Flynnová a Patronicio Schweickart poukazují na to, že o čtení často přemýšlíme jako o pasivním stavu a jediné, čeho musíme dosáhnout, je pochopení textu.

Překladatel je v prvé řadě sám čtenář, jenž se musí neustále vracet tam a zpět mezi oběma texty (textem originálu a vlastním překladovým textem). Nemá tím pádem právo na vlastní intepretaci textu. Překladatel jako čtenář by měl být natolik erudovaným a zkušeným čtenářem, že by měl rozpoznat záměr a cíl autora literárního textu a stejným způsobem ho interpretovat v cílovém jazyce. Nordová tento neustálý pohyb popsala jako „smyčku“ (ang. *looping*), jež je smyslově velmi blízko myšlence hermeneutického cyklu, v němž překlad není lineární a progresivní proces vedoucí od původního textu k cílovému textu, nýbrž krouživý, dokola se opakující proces sestávající se z nekonečného počtu zpětnovazebních smyček, v nichž je možné, a dokonce vhodné, se neustále vracet k dřívějším stádiím analýzy. V průběhu překladu je překladatel ovlivňován dřívějším výběrem jazykových prostředků a již přeloženými pasážemi textu, jež následně ovlivňují zatím nepřeložené části textu. Překladatel je zároveň i čtenářem vlastního textu. Model Nordové se do značné míry podobá modelu Brossardové, v němž je tento pohyb neustále přítomen v podobě neporušitelného kruhu, ovšem s tím

rozdílem, že se rozšiřuje do stran ve všech rozměrech. Pohyb vychází od středu ke krajům, od „známého a starého“ ke zkoumání „nového a neznámého“, jak tento spirálový model popsala Brossardová. Čtení a překlad jsou dvě neoddělitelné zkušenosti – aby text mohl být přeložen, musí být nejdříve přečten, vnímán a interpretován. Bakhtin poukazuje na něco, co nazývá aktivním porozuměním, tj. rozhodováním při procesu čtení, souhlasem či nesouhlasem s přečteným. Existuje ovšem i pasivní porozumění, které Bakhtin v žádném případě nepovažuje za porozumění, nýbrž za pouhou recepci něčeho již dopředu přichystaného a daného. Jeho koncepce aktivního porozumění je tedy velmi blízká splynutí „starého s novým či známého s neznámým“. Michael Benton se dívá na čtení z dětské perspektivy a pokládá si otázku, co se vlastně v průběhu čtení děje v dětské mysli. Pro něj je čtení aktivní a kreativní proces, v němž se ze čtenáře (ať už dítěte či překladatele) stává druhý autor, jenž vytváří „druhý svět“ ve své vlastní fantazii tzv. dílo v díle. Znovu vytváří něco, co se podobá originálnímu záměru autora. Toto ovšem koliduje s myšlenkou Flynnové a Schweickarta, kteří, jak jsme již zmínili, tvrdí, že překladatel nemá právo na vlastní interpretaci originálního uměleckého textu. Oittinenová ovšem dodává, že žádný autor si nemůže být absolutně jistý, že jeho text bude naprosto bezchybně pochopen, jelikož každý čtenář či posluchač (v případě dětí, které ještě nejsou schopné samostatně si číst) do porozumění vždy zahrnuje svou vlastní osobnost, své zkušenosti, své znalosti pozadí dané situace. Na druhou stranu autor, stejně jako překladatel, adresuje své dílo cíleně někomu, kdo ve skutečnosti neexistuje jako konkrétní osoba. Tuto osobu nazývá Bakhtin „superadresátem“ a dodává, že je to někdo, na jehož naprosto přesné porozumění textu se dá spolehnout a dá se předpovědět. Bakhtin dále tvrdí, že tímto „superadresátem“ může být právě překladatel dětské literatury, jelikož on adresuje svůj překlad nějakému druhu dítěte – naivnímu či chápavému, zkušenému či nezkušenému. Později ve skutečném dialogu si knihu vybere skutečné a konkrétní dítě a v průběhu čtení se v ní objeví nové významy. Avšak bez „superadresáta“ by kniha nebyla koherentní, představme si např. situaci, v níž je vytvořena jedna kniha čistě jen s obrázky pro děti, které zatím číst neumí a druhá kniha čistě jen se slovy pro ty, které již číst umí. Taková kniha by mnoho dětí zřejmě neoslovila. (Oittinenová, 2000:16-24)

Všechny tyto situace jsou z pohledu překladatele a překladatelského procesu nesmírně důležité, jelikož dohromady vytváří celkové porozumění a základ pro oba procesy (čtení i překlad). V této dialogické situaci překladatel čte a interpretuje autorovo dílo a převádí jeho záměr do jiného jazyka pro cílové publikum z jiného kulturního prostředí. Vždy se tak nachází v dialogické situaci mezi autorem originálního textu a čtenářem překladu.

1.4. Definice dětské literatury

V předchozích podkapitolách jsme zařadili dětskou literaturu do literárního systému, určili její status a stručně jsme shrnuli i její počátky a vývoj. Tento výběr posloupnosti však nebyl náhodný. Abychom mohli definovat, co ve skutečnosti znamená a co vše obsahuje tento kulturní a společenský fenomén, bylo zapotřebí se nejdříve podívat na okolnosti. Dětskou literaturu totiž nelze definovat stručně a jednoduše. Hunt ve svém díle *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (2004) mluví mj. o seskupení textů (v tom nejširším slova smyslu), o akademické disciplíně, o sociálním a vzdělávacím nástroji a fenoménu nejen kulturním, ale i mezinárodně obchodním. Hunt dále tvrdí (Oittinenová, 1993:37), že na dětskou literaturu můžeme pohlížet z několika úhlů: jako na literaturu produkovanou a cílenou pro děti nebo jako literaturu čtenou dětmi. Vzhledem k této neurčitosti je toho názoru, že dětskou literaturu nelze definovat ani jejími textovými charakteristikami, stylem či obsahem. Můžeme z toho tedy vyvodit, že hranice jsou značně nejasné.

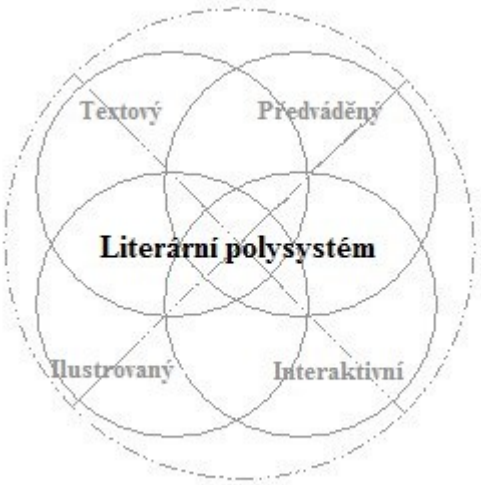
Určení jasné definice komplikuje také globální nejednotné užití terminologie v této sféře: část vědců se přiklání k vydělení *literatury pro děti* oproti *literatuře pro mládež* a *pro dospělé* (a operují tak s jednotlivými termíny odděleně, jelikož si uvědomují nuance a rozdílné nároky pro každou z těchto oblastí), další část poté jednotně hovoří o *literatuře pro děti* (a zařazuje do ní i literaturu pro mládež), čímž ji vymezuje oproti literatuře pro dospělé.

T. Polozovová, ruská pedagožka a profesorka Moskevské státní humanitární univerzity M. A. Šolochova, ve svém díle *Русская литература для детей* uvádí, že dětská literatura se složitě a dlouze oddělovala od „velké" (či chceme-li „obecné") literatury a také od literatury vzdělávací. Rozlišuje tedy pojmy *dětská literatura* a *literatura pro děti*, protože pod *dětskou literaturou* chápe především tvorbu dětí samotných a pod *literaturou pro děti* rozumí vše, co je adresováno dětem. (Polozovová, 1997:23-38)

Oittinenová se vzhledem ke komplexnosti otázky vyhýbá explicitním definicím a raději „definuje" tento pojem implicitně: za dětskou literaturu považuje vše, co si děti čtou samy a co je jim čteno nahlas. (1993:3)

Ve 21. století vstupují do dětské literatury ještě další faktory, které nelze v žádném případě opomenout. Jsou jimi moderní technologie a inovace. Díky moderním technologiím došlo k digitalizaci knih do multimediálních přístrojů jako jsou chytré telefony, tablety, počítače, notebooky, elektronické čtečky, přenosné CD a DVD přehrávače apod. Miguel Á. Bernal-Merino pokročil v definici dětské literatury poněkud dále, neboť je toho názoru,

že dětská literatura 21. století patří do literárního polysystému. S tímto souhlasí i Even-Zohar, autor tzv. teorie polysystémů – teorie skládající se z několika různých systémů, které se navzájem prolínají a částečně překrývají, využívající různých možností, ovšem fungující jako jeden celek.



Obrázek 1 - Literární polysystém dle Bernala-Merina

Stejně tak je to tomu např. u překladu počítačových her (video her), jelikož ty v sobě zahrnují hned několik faktorů: literaturu, audiovizuální média a interaktivitu. Bernal-Merino ve svém článku *Video Games and Children's Books in Translation* (2009) tvrdí, že studiu moderní dětské literatury by mohlo prospět, kdyby se více začalo zabývat multidisciplinárními sférami a zahrnovalo by i soudobá audiovizuální média. Následující tabulka shrnuje rozsah toho, co Bernal-Merino věří, že patří do dětské literatury:

Tabulka 1 - Polysystém dětské literatury dle Bernala-Merina

Dětská literatura (jako textový polysystém)	**Textové**	Pohádky Krátké příběhy Novely Bajky Lidové příběhy
	Ilustrované	Obrázkové knihy Komiksy Grafické novely
	Předváděné (či recitované)	Říkanky a básně Hry se zpěvem Hry Dětské filmy Rozhlasové hry Loutkové divadlo
		Audio knihy Knihy ke čtení nahlas
	Interaktivní	Panoramatická interaktivní leporela Interaktivní hrací knihy Scénáře k videohrám

Všichni světoví literární vědci se ovšem shodují na jednom. Všechny tyto definice poukazují na to, že dětskou literaturu, pokud se chceme pokusit o částečnou definici, lze charakterizovat z hlediska jejího čtenáře. Určujícími prvky tedy není tedy autor a jeho záměr či cíl textu samotného, nýbrž právě dítě, tj. dětský čtenář.

Jedním z cílů práce bylo pokusit se o vlastní definici dětské literatury. Pokud budeme vycházet ze všech předchozích podkapitol, charakteristik a definic, jež jsme si v rámci práce shrnuli, nemůžeme než nesouhlasit se vším výše uvedeným. Jsme totiž toho názoru, a rádi bychom definici rozšířili o konstatování, že za dětskou literaturu můžeme považovat *vše, co dětský čtenář sám chápe a vnímá jako dětskou literaturu*. Vycházíme přitom z příkladů knih, které původně vůbec nebyly určeny dětem, ovšem vzhledem k jejich obsahu si dokázaly najít místo v dětských myslích. K této myšlence nás dovedly úvahy v knihách Oittinenové (1993, 2000) a Hunta (2004). Došli jsme tedy k závěru, že jeden a ten stejný prvek, jež je vnímán dospělým i dětským čtenářem, bude mít na oba vnímatele odlišný účinek.

1.5. Závěr

V první kapitole jsme zařadili dětskou literaturu do literárního systému a z povahy zkoumaného tématu jasně vyplynulo, že se jedná o sféru literární komunikace, pro níž je příznačný dialogický vztah mezi autorem originálu a čtenářem originálu a v oblasti překladové literatury dialogický vztah mezi autorem překladu a čtenářem překladu. Pomocí charakteristik toho, jak danou sféru vnímá současná česká stylistika, jsme došli k závěru, že cílem této oblasti je především oslovení čtenářů, vyvolání zážitku z četby a následně dosažení estetického prožitku. Z tohoto jasně vyplývá i dominantní funkce textů daného typu – funkce estetická (či poetická). Přičemž zde není třeba rozlišovat mezi dospělým a dětským čtenářem – funkce se dle věku či zkušeností měnit nebude. Pokud ovšem půjdeme k myšlenkám o rozdělení literatury hlouběji, je třeba si uvědomit, že dospělý (potažmo dospívající) a dětský čtenář budou mít různé nároky na druh literatury, jež je mu nabízena či v případě dětí předškolního věku – čtena. Jak jsme zjistili, tato myšlenka nebyla v průběhu dějin tak samozřejmá, jak bychom si mohli dnes myslet. Současná společnost si již uvědomuje odlišné potřeby dětí, pojem *dětství* nabyl zcela jiných rozměrů, než tomu bylo před dvěma až třemi sty lety. Dětská literatura si složitě hledala své místo ve „velké“ literatuře, a i dnes je na ni dle našeho mínění neprávem pohlíženo jako na druhotnou či literárně okrajovou záležitost. Jsme toho názoru, že dětská literatura by si zasloužila zevrubnější literárně vědecký zájem, a především akademický výzkum.

2 SPECIFIKA DĚTSKÉ LITERATURY

V této kapitole si uvedeme některé z charakteristických rysů dětské literatury, na něž je při překladu zapotřebí dbát a mít je na vědomí.

2.1. Dvojí adresát dětské literatury a role dospělých

Dětská literatura je ze své podstaty plná specifických rysů. Jeden z prvků, který je typický snad jen pro tento typ literatury, je paradox dvojího adresáta. Na něj jsme upozorňovali již v předchozí kapitole: viz knihy *Alenka v říši divů* či *Robinson Crusoe*. Jedná se o nerovný vztah mezi dospělým autorem či překladatelem a dětským čtenářem. Vše, co bylo kdy napsáno, ilustrováno, publikováno, redigováno či přeloženo pro děti, totiž vzniklo rukou dospělého člověka. U dětí předškolního věku se publikace pro děti nevyhnou ani tomu, že jsou dětem předčítány dospělými. Těmi, kdo rozhodují, co bude v knize napsáno, jaké ilustrace budou zvoleny, jak se bude příběh odehrávat či jaké charakteristiky budou vybrány pro hlavní hrdiny příběhů, jsou právě dospělí. Tento nerovnocenný vztah se projevuje v dětské literatuře ve všem. Dospělí jsou tedy těmi, kdo určují i rozsah a hranice „dětství“ v knize. Můžeme tedy konstatovat, že dospělý člověk je svého druhu arbitrem dětského světa.

Kniha pro děti musí ovšem splňovat přísná kritéria, aby dětského čtenáře zaujala. Ta jsou určována právě dětmi. Autor a také překladatel se proto musí vrátit zpět ke kořenům svého dětství, rozpomenout se na něj, připomenout si emoce, které v té době zažíval, a pokusit se je předat do příběhu. Oittinenová (1993) zmiňuje i důležitý pojem „vnitřní dítě“. Tvrdí, že každý autor i překladatel v sobě musí znovu nalézt své vnitřní dítě a oprostit se od pragmatického a logického světa dospělých. Čukovskij tento „stav“ zažil nejednou – v předmluvě jsme citovali jeden z jeho „výbuchů dětství“, při němž prakticky na jediný nádech napsal poému *Muška Zlatuška*. Nicméně ale ani dospělí autoři, jimž se podaří co nejblíže se přiblížit chápání dětských potřeb vyplývajících z dětství, nebudou nikdy zcela schopni adoptovat si a přijmout za svou dětskou perspektivu, a tento fundamentální rozdíl mezi dospělým a dítětem je často vyjádřen právě v dualitě autorova způsobu adresování dětského čtenáře. Překladatel přitom musí respektovat přítomnost dospělého v textu v různých formách – od kontrolujícího dospělého, jenž se dívá dítěti přes rameno, až po hravou ironii umístěnou v knize speciálně pro dospělého člověka, který nahlas předčítá knihu dítěti. (Lathey, 2006:5) Lathey dále na příkladu překladů dvou děl v různých jazycích (Collodiho *Pinocchio* v překladu

do angličtiny a Milneho *Medvídek Pú* v překladu do němčiny), popisuje, jakým způsobem se oba překladatelé nezvládli vyrovnat s dualitou, jež charakterizuje literaturu pro děti. U *Pinocchia* byl v překladu kladen větší důraz na dospělého jako učeného člověka na úkor ztráty Collodiho vypravěčského umění a u *Medvídka Pú* došlo k odstranění duchaplnosti vyprávění a ironie, jež byla do originálu zasazena záměrně právě pro dospělé, kteří budou příběh předčítat dětem. Tento jev, kdy se autor cíleně či podvědomě obrací k dospělému čtenáři se nejvíce projevuje právě v dílech, jež zde byla tolikrát připomenuta, kromě *Medvídka Pú* k nim můžeme zařadit např. i dílo *Hobit aneb cesta tam a zase zpátky* a dle našeho názoru kniha, která nabízí nové interpretace při každém čtení a poučení nejen pro dětského, ale i pro dospělého čtenáře – *Malý princ* od spisovatele Antoinea de Saint-Exupéryho.

Izraelská vědkyně Zohar Shavitová ve svém díle *Poetics of Children's Literature* z tohoto pohledu považuje *Medvídka Pú, Malého prince, Hobita či Alenku v říši divů* za velmi ambivalentní texty. Předkládá totiž návrh, že tato díla se nachází ve dvou úrovních: jedna je zaměřena přímo na dětského čtenáře a druhá na dospělého. Ve chvíli, kdy dětský čtenář čte například *Alenku v říši divů*, zajisté bude jeho pozornost upoutávat nonsens a zábavná hra, kterou může reflektovat na vlastních zkušenostech například ze školy. Oproti tomu dospělý čtenář se zaměří na zcela jiné, logičtější úrovně příběhu. V daném případě Shavitová vysvětluje onu rozpolcenost Carollova příběhu na několik úrovní tím, že autor žil v době romantismu, kdy byly pohádky a jiné fantastické příběhy velmi populární, a to především v literatuře pro dospělé. S postupným ustupováním romantismu z „velké" literatury, se příběhy staly populárnější mezi dětskými čtenáři. (Shavitová, 1986:74-75)

Z čtenářské duality jasně vyplývá také role dospělých v dětské literatuře. Pokud se totiž podíváme zblízka na celý proces vzniku dětské literatury, uvědomíme si, že pozice dospělého v této sféře je značně autoritativní – my (dospělí) víme „lépe", rozumíme „lépe" a vše, co děláme, „děláme pro jejich dobro" (dětí), jak svou knihu nazvala Alice Millerová, psycholožka zabývající se otázkou autoritářského přístupu dospělých vůči dětem. Tuto tzv. *schwarze pedagogik*[7] neboli černou pedagogiku, považuje za ničivou, zhoubnou

[7] Pojem *schwarze pedagogik* pochází z německého jazyka a označuje zhoubnou autoritářskou metodu přístupu dospělých k dětem. Jedná se o psychologický a sociologický termín, jenž popisuje jednu z metod tradiční výchovy dětí, kterou ovšem moderní sociologie a psychologie považuje za represivní a škodnou ve vztahu k psychickému vývoji dítěte a manipulativní a až násilnou z pohledu chování a komunikace. Millerová tvrdí, že tento koncept výchovy ničí emocionální a psychický vývoj dítěte, což může nést po dosažení dospělosti další následky na

a až násilnou. Navrhuje, že místo autoritářského přístupu k výchově dětí bychom měli brát větší ohled na pocity a přání dětí, najít vůli sami v sobě a podpořit své děti pomocí respektu a vážení si práv nejen dítěte, ale sebe samého. Navrhuje, abychom si vážili i negativních emocí, jež dítě prožívá, jelikož zvládnutí těchto emocí mu pomůže v jeho dalším rozvoji. Neopomíná také zdůraznit důležitost nalezení vnitřního dítěte u samotných rodičů. (Oittinenová, 2000:52) S rolí dospělých v dětské literatuře je napřímo spojena i cenzura. Jsou to totiž dospělí, kdo rozhoduje o tom, co bude v knize napsáno. Pokud se budeme bavit o dětské literatuře a čtenářích, kteří ještě neumí sami číst, budou to opět dospělí, kdo bude dětem literaturu předčítat. Nezřídka se těchto případech stává, pokud dospělý dojde k názoru, že daná pasáž je příliš „krutá a drastická“ či by jiným způsobem mohla být pro dítě škodlivá, při čtení onu část vynechá či ji nahradí jinou, méně „škodnou“ a „vhodnější“ pasáží. Knihy, ať už ve stádiu publikace, překladu či čtení nahlas, jsou dospělými cenzurovány. Tímto způsobem ale upíráme dítěti právo naučit se bát. Pokud se dítě nachází v přítomnosti svého rodiče předčítajícího mu strašidelné pasáže, nachází se v bezpečném prostředí. Díky němu si pak dítě může dovolit prožít všechny negativní emoce, vyzkoušet si jejich vliv na svou psychiku a jelikož není samo, snadněji se s nimi tímto způsobem vypořádá.

Náš obraz dětství, tak jak si ho pamatujeme, a obraz dětství celé společnosti se tedy odráží ve všem, co píšeme, vytváříme, ilustrujeme, publikujeme a také překládáme.

2.2. Didaktická funkce dětské literatury

Pedagogika a didaktika hrály vždy velmi důležitou úlohu nejen v dětské literatuře, ale i ve vývoji dítěte a v přístupu k němu obecně. Roli hry a její funkci v psychologickém vývoji dítěte jsme již zmiňovali. Podle Postmana vznikl v 17. století kolem vzdělávání a škol nový koncept rodiny a teleologie knih. Dětství bylo rozděleno do několika věkových kategorií a veškeré studijní materiály byly rozděleny potřebným způsobem tak, aby odpovídaly věku dané skupiny i stádiu psychického vývoje dítěte. Výuka se poté ubírala nám nyní logickou cestou – od nejjednoduššího (a pochopitelného) ke složitější a mnohem obsáhlejší teorii. (Oittinenová, 2000:43)

Už v průběhu mnoha století se filozofové snažili definovat koncept dětství z mnoha různých úhlů pohledu: v období protestantismu John Locke definoval dětství jako „tabula rasa“,

psychice dospělého člověka a může vést k přejímání tohoto konceptu a dalšímu poškozování ostatních lidí ve svém okolí.

tedy nepopsaný list. (Oittinenová 2000:43) Byl totiž toho názoru, že člověk se rodí bez vrozených a vlastních myšlenek, a tudíž musí veškeré své znalosti nabýt z vnějších zdrojů. Věří, že dítě musí nejdříve pochopit jemu známé myšlenky a situace a teprve tehdy bude schopno pochopit komplexnější, obecné myšlenky.[8] Stejný termín používal už Platón, kdy k nepopsané tabuli přirovnával lidskou duši, podobnou metaforu můžeme dále najít i u Aristotela. Podle něj byla duše zprvu jako čistá tabule, na níž nebylo nic napsáno. Nicméně oba tito velcí filozofové byli přesvědčeni, že už od samotného začátku je člověk vybaven určitými duševními a myšlenkovými schopnosti, které by bylo možné získat postupným nabýváním zkušeností jen stěží – například schopnost řeči (spojení jednotlivých smyslových vjemů v jeden smysluplný celek). V období romantismu Jean-Jacques Rousseau definoval vzdělávací proces v ranném dětství jako *naturalistic education* nebo *natural child* – tedy minimalizování civilizačních překážek a přiblížení člověka co možná nejblíže k přírodě a přirozenému. Namísto vzdělaného člověka vedeného společenskými normami, Rousseau věří, že dítě by mělo být v průběhu vzdělávání vedeno pouze svým vlastním rozumem. Na rozdíl od Locka se totiž nespoléhá na to, že společnost a její normy a očekávání vychovají dítě samy. Rousseau je toho názoru, že vzdělání přichází ze tří zdrojů: od přírody, od člověka a od věcí. Tyto tři zdroje musí probíhat ve stejnou dobu a vést ke stejnému a společnému cíli.[9] V 19. století se touto problematikou zabývali například i Sigmund Freud, jenž zformuloval termín používaný v psychoanalýze – Oidipův komplex a jiné mechanismy, jež jsou hluboce zakořeněny právě v dětství, a americký reformátor vzdělávání John Dewey. Ten byl zastáncem učení přes praktickou činnost a experimentování, tedy učení činností. Tímto způsobem si žák vyzkouší použití různých názorů, informací a řešení a zapamatuje si přitom nejoptimálnější řešení, které bude schopen použít v podobných situacích v budoucnosti. I v současnosti můžeme v moderní společnosti sledovat různé koncepce a nahlížení na dětství – na jedné straně je to tendence ke sbližování kultury dětí s kulturou dospělých, např. konání různých společenských akcí spojujících jak zajímavé prvky pro dospělé, tak i zábavné a vzdělávací hry pro děti, na straně druhé poté tendence ze strany vědců, kteří rozhodně berou dětskou kulturu mnohem vážněji než kdykoli dříve. (Oittinenová, 2000:43)

[8] GIANOUTSOS, J. *Locke and Rousseau: Early Childhood Education*. Waco, TX: Baylor University. The Pulse, Vol 4, No 1. 2006. Dostupné online z [https://www.baylor.edu/content/services/document.php?id=37670]
[9] GIANOUTSOS, J. Locke and Rousseau: Early Childhood Education. Waco, TX: Baylor University. The Pulse, Vol 4, No 1. 2006. Dostupné online z [https://www.baylor.edu/content/services/document.php?id=37670]

2.3. Nonsens

Pojem nonsens (také nonsensová poezie nebo poezie nonsensu) je původem z Anglie, kde svého vrcholu dosáhl v období viktoriánské éry. Za klasika tohoto žánru je považován anglický spisovatel Lewis Carroll (vl. jménem Charles Lutwidge Dodgson, 1832–1898) a jeho básně v knize *Alice's Adventures in Wonderland*[10] (1865). Neznamená to ovšem, že se nonsens omezuje čistě na anglický jazyk či určitou dobu. Jeho prvky můžeme najít téměř ve všech světových literaturách v různé podobě.

Nonsense v angličtině znamená „nesmysl" a *Slovník literární teorie* (1977:250) definuje nonsens jako „označení pro žánr lyrické poezie, blízký grotesce, v němž je celistvého estetického dosahováno zdánlivě nesmyslným (tj. nelogickým, paradoxním, absurdním) spojováním slov nebo představ; rozhodující roli mívá zpravidla rytmicky výrazná hra se zvuky slov (popř. sémanticky neutrálních seskupení hlásek), takže poetika nonsensu často připomíná dětská říkadla nebo slovní hříčky; blízká nonsensu byla též část tvorby českého poetismu a jakožto veršovaná obdoba tzv. absurdní literatury stal se tento žánr oblíbeným zejména v poezii současné (vliv Ch. Morgensterna). V poslední době se v literárněkritické a publicistické praxi setkáváme s rozšířením významu pojmu nonsensu i na jiné neveršované formy absurdní literatury, zvláště dramatické (např. absurdní drama)." *Průvodce literárním dílem* (Lederbuchová, 2002:210) ho definuje jako „kompoziční princip založený na nelogickém, nesmyslném spojení slov, motivů, témat působících komicky nebo tragikomicky".

Klíčovou frází však v těchto definicích je právě „zdánlivě nesmyslný", protože se nejedná o text, který by postrádal smysl, nýbrž o text, který si pohrává se slovy na hranici fantazie a představ. Emanuel Frynta se např. o nesmyslu vyjadřuje jako o nesmyslu smyslem naplněném, tedy o převráceném nesmyslu. „Poezie nonsensu uvádí do hry nesmyslnosti, aby na rubu vynesla na světlo nesmyslnosti a absurdity, utajené v mechanismech jazyka a myšlení a v automatismu navyklého vnímání." (Frynta, 1993:133) Uveďme si příklad (a mistrnou hru slov) na povídačce Hromburan (Čukovskij, 1980:27):

[10] V českém překladu bylo dílo publikováno hned několikrát. První překlad vyšel v roce 1904 pod názvem *Kouzelný kraj*, zhruba o třicet let později jako *Alenčina dobrodružství v říši divů* (1931) a ve stejném roce ještě *Alenčina dobrodružství v podzemní říši*. Nejznámějším překladem je však *Alenka v říši divů (a za zrcadlem)* z roku 1983.

Originál	**Překlad V. Daněk**
…	…
Испугалася акула	Polekal se zloděj žralok.
И со страху утонула, -	Přeplnil si vodou lalok,
Поделом тебе, акула, поделом!	Neměl na tu vodu lék,
	Na dně leknul na úlek.

Hiršal a Grögerová definují nonsens ve své antologii *Nonsens. Parafráze, paběrky, parodie, padělky.* (1997:10) pomocí aforismu: „Nonsensové texty – ty opravdu dobré – neznamenají nedostatek smyslu: jsou to parodie smyslu a v tom je jejich smysl. Nonsens jako takový je pojmem významově nejobsažnějším. Můžeme do něj zahrnout pohádky, bajky, prášilovské příběhy, parodie, palindromy, manýristické kreace, jazykové hříčky, rozpočítadla a dětské verše, výtvory z umělého jazyka, novotvary, permutace, gramatické hry, redukce, fonetickou poezii i počítačovou lyriku.“ Vidíme tedy, že pojetí nonsensu může být opravdu velmi široké.

Práce s nonsensem je jedním z určujících faktorů stylu Čukovského. V charakteristice jeho původní tvorby je nonsens integrální součástí jeho metody, a tudíž by se měl stejně tak promítnout i v překladu. Nonsens nelze pevně zařadit do kategorie literatura pro dospělé či literatura pro děti. V praktické části si tedy zodpovíme otázku, zda a jak se překladatelé vypořádali s převedením klíčového znaku Čukovského tvorby do cílového jazyka a zda a jakým způsobem se mění překladatelské strategie podle toho, jak se mění předpokládaný recipient.

2.4. Cenzura

O cenzuře jsme se již krátce zmínili v podkapitole 2.1. Na aspekty, o nichž jsme mluvili, bylo však pohlíženo spíše z psychologického hlediska a z pohledu emocionálního rozvoje dítěte než z obsahového, formálního a funkčního. Daná kapitola je pro účely práce velmi důležitá, jelikož díla, na nichž budeme provádět translatologickou analýzu, spadají svou tvorbou do sovětského období, tj. období, které bylo určeno především „budovatelům komunismu“, tedy budoucí generaci dospělých a jako taková musela být (z pohledu cenzorů, vydavatelů, nakladatelství, ale především z pohledu tehdejšího režimu) vedena ke „správnému“ způsobu života. Dětská literatura, která v této době vznikala, se tak nacházela pod přísným

drobnohledem všech účastníků literárního procesu a leckdy ke škodě samotného literárního díla a nevůli jejich autorů.

Pojďme se však nejdříve zamyslet nad tím, proč byla vlastně cenzura zavedena, a to nejen v sovětském prostředí. Jaké byly důvody k cenzuře a kam až vedou její kořeny? Lathey (2006) je toho názoru, že „potřeba" cenzury má své kořeny ve formální nestabilitě dětské literatury, v její masové produkci a také v tom, jak velkému okruhu čtenářů je určena. Původní díla byla neustále upravována do nových a nových verzí takovým způsobem, aby odpovídala sociálním standardům, jež v době vzniku literárního díla převládaly, a aby tím pádem uspokojily specifické potřeby trhu. Americká profesorka Anne Scott MacLeodová (viz Lathey, 2006:41) vydala v roce 1994 ve svém díle *American Childhood* seznam tabuizovaných témat, jež byla v americké dětské literatuře cíleně vynechávána. Tvrdí, že autor sám již přistupuje k určitému stupni cenzury tím, že záměrně vynechává témata jako rozvod rodičů, mentální onemocnění, alkoholismus a jiné závislosti, sebevraždy či vraždy. Násilí se v textech objevit může, ovšem autor většinou píše text s jasným záměrem, aby ze zmíněného násilí nevznikalo ještě více násilí. Pokud se v příběhu objeví smrt rodičů, dochází k tomu většinou ještě před začátkem samotného příběhu, jako je tomu např. v knihách o Harry Potterovi.

K cenzuře někdy dochází také kvůli rozdílným ideologickým názorům dvou kultur či kvůli lišícím se kulturním očekáváním. Takovým příkladem cenzury může být při překladu do angličtiny odstraňování drsných scén v pohádkách bratří Grimmů (odřezávání pat a palců nebo vyklovávání očí v *Popelce*), změněný konec Andersenových pohádek (*Malá mořská víla*) či jiné druhy cenzury. (Lathey, 2006:6-7)

Cenzura je spojena taktéž s propagandou. V tehdejším Sovětském svazu byla velmi silná propaganda, která měla za úkol formovat společenské názory, vědomí a vést své spoluobčany k určitému společnému cíli. V období komunismu a kolektivizace majetku se do dějin sovětské propagandy zapsal případ Pavlika Morozovova[11], ze kterého sovětská propaganda vytvořila prototyp prosovětského hrdiny a mučedníka.

Podle Lópezové (Lathey, 2006:42) se ovšem za posledních několik let kritéria cenzury změnila: zatímco se v textech stále častěji objevují témata týkající se sexu, vulgární výrazy

[11] Pavlik Morozov, vl. jménem Pavel Trofimovič Morozov byl skutečný ruský chlapec, jenž dle sovětské propagandy udal svého otce sovětským úřadům za to, že falšoval dokumenty a pomáhal kulakům. Za tento svůj čin byl později zavražděn. Pavlik byl předsedou Mladých pionýrů a komunistickou propagandou byl vyobrazen jako náruživý zastánce kolektivizace. Jeho případ se stal velkým symbolem protikladu křesťanské a komunistické morálky („Cti otce svého a matku svou" oproti stalinskému „Buď bdělý a ostražitý"). Pavlik byl propagován jako příkladný vzor pro všechny ostatní sovětské děti.

či liberální vzhledy, se zájem cenzury přesunul na texty, které jsou považovány za rasistické, případně sociopoliticky nekorektní.

2.5. Adaptace

Na rozdíl od literatury pro dospělé, dětská literatura bývá velmi často adaptována. Důvodů je hned několik a tím největším je zřejmě právě status dětské literatury, o němž jsme se již bavili v první kapitole. Překladatelé dětské literatury si mohou dovolit mnohem větší svobodu při překládání, než tomu je u překladatelů pro dospělé, jako výsledek okrajovosti dětské literatury v rámci literárního polysystému. Shavitová (Lathey, 2006:26) je toho názoru, že překladatel dětské literatury může manipulovat s textem způsoby jakými jsou: celkové změny v textu, rozšiřování, zkracování (zestručňování), odstraňování jeho jednotlivých částí či naopak přidávání k textu. Všechny tyto překladatelské změny musí být ovšem podmíněny dodržováním dvou základních principů, na nichž je překlad dětské literatury založen:

1. změny v textu musí být vhodné, užitečné a poučné pro dítě a musí být ve shodě s tím, co si společnost v určitém období žádá;

2. změny v zápletce, charakteristikách a jazyku musí odpovídat převládajícímu společenskému pohledu na schopnost dítěte vnímat, číst a porozumět danému textu.

Shavitová ovšem dodává, že někdy si mohou tyto dva principy protiřečit, např. v případech, kdy je dítě schopné porozumět textu, jenž mluví o smrti, avšak zároveň může být tento text považován za škodlivý dětskému mentálnímu rozvoji.

Adaptace bývá většinou vnímána jako negativní fenomén, jelikož je považována za méně kvalitní, méně hodnotnou než překlad, je to sekundární produkt – neoriginální. Co ovšem ve skutečnosti znamená pojem adaptace? Je to kopie, imitace či jiná verze? Oittinenová (2000:76-78) se všemi těmito otázkami zabývá a dospívá k závěru, že na adaptaci je třeba pohlížet ze dvou hledisek: jedná-li se o technický termín či o filosofický fenomén, jenž se objevuje při překladu. Adaptace může vznikat například při převodu knihy na filmové plátno a důvodů vedoucích k adaptaci může být hned několik. K některým adaptacím je přistupováno proto, aby dětský čtenář „lépe porozuměl“, jiné jsou zde pro rodiče a dospělé, aby pro ně knihy byly zajímavější a přitažlivější a jiné, aby podpořily prodej na trhu. Nordová (1991:9-29 viz Oittinenová, 2000:78) se otázkou adaptací také zabývala a hodnotí překlad z hlediska „zachování a adaptace v překladu“ na škále „maximální věrnosti“ a „maximální volnosti“. Vzhledem k míře adaptace pro ni výchozím bodem není výchozí text jako takový, ale (celková)

situace a loajalita vůči čtenáři. Oittinenová v tomto souhlasí s Nordovou a také zahrnuje adaptaci do „konceptu překladu za účelem, aby čtenáři porozuměli, co skutečně znamená překlad“.

2.6. Ilustrace

Ilustrace jsou specifickou a nedílnou součástí literatury pro děti. Nelze je tedy v žádném případě opomíjet při překladu, jelikož tvoří velmi důležitou součást v procesu čtení (vnímání) díla a jejich funkce musí být každému dospělému čtenáři jasná. Ilustrace totiž převádí příběh do obrazů a je tedy mostem mezi dvěma břehy. O ilustracích toho v akademické literatuře pro dospělé mnoho nenalezneme (ačkoliv netvrdíme, že tato literatura neexistuje). Poukazujeme pouze na fakt, že ve „velké“ literatuře se akademický zájem vědců soustředí na jiné oblasti, které jsou považovány za „důležitější“, a proto je tento druh překladu částečně a neprávem opomíjen. Když se zmiňujeme o překladu, děláme to zcela záměrně, jelikož převod textu do obrázků je také převod, jemuž se říká intersémiotický.

Úlohu ilustrací nelze ohodnotit dostatečně vysoko a obzvláště v dětských knihách. Hovoříme zde o tom, že všechny myšlenky, nápady a ideje vyobrazené ilustracemi otevírají dítěti zcela nový, „prodloužený a formovanější“ svět, k němuž nalézají cestu skrz text. Obrazy princezen a princů, hradů, zámků, krajin, zločinců a čarodějů – tomu všemu vdechují ilustrace nový rozměr a dětské mysli tak pomáhají lépe si příběh představit, dotvořit celou scenérii, dát hrdinům obličej a lépe se vžít do celého příběhu. V takovém případě totiž příběh v dítěti skutečně žije. K čemu tedy v takovém případě dochází? Vidíme před sebou logický řetězec:

záměr autora → vznik originálu → vznik ilustrací → recepce originálu čtenářem → pochopení záměru

V posledním stádiu dochází k pochopení záměru autora, tj. k naplnění jeho cíle, jelikož příběh v dítěti ožívá a společně s ním žije dál. Nezřídka se tak stává, že dítě žádá své rodiče, aby mu četli jednu a tu samou pohádku či básničku stále dokola a společně s rodiči si dítě v případě básní odříkává jednotlivé verše s nimi či je dokonce doříkává za rodiče.

To, o čem zde hovoříme je však ideální stav. Abychom ho mohlo být dosaženo, hraje v celém procesu velmi důležitou roli nejen kvalita samotného textu (společně s rýmem,

rytmem, onomatopoieai aj.), ale i kvalita ilustrací. Ilustrátor totiž musí také pochopit záměr autora, nalézt důležité obrazy v příběhu a ty poté společně převést do obrazů kreslených, tj. ilustrací. Proces tím ovšem nekončí, jelikož v práci se soustředíme na specifika překladu dětské literatury. Do procesu tak vstupuje i překladatel, jenž musí dbát stejných kritérií jako ilustrátor, on ovšem musí převést text a ilustrace do nového, cílového jazyka a kulturního prostředí. V ideálním případě (pokud to nový jazykový a kulturní systém dovolují) by měl překladatel dbát na výběr takových jazykových prvků, které korespondují s obrázky v originálu. Toto by ovšem také byl ideální stav, který v praxi nelze vždy dodržet.

Birgit Stoltová (viz Lathey, 2006:78-83) uvádí, že za úspěchem mnoha dětských knih stojí právě dokonalá souhra mezi textem a ilustracemi (tj. mezi stylem autora a stylem ilustrátora). V anglické dětské literatuře se jedná o díla ilustrovaná umělcem Ernestem Shepardem, jehož ilustrace *Medvídka Pú* obletěly svět a byly vystaveny v Muzeu Viktorie a Alberta v Londýně. Podobnému úspěchu se dodnes těší v ruském prostředí knihy Čukovského, a to nejen prozaické příběhy, ale především poezie určená pro nejmenší. Nejeden dospělý, jenž kdysi sám byl dítětem, si i v dospělosti vybaví části veršů Čukovského z básně *Telefon* či *Muška Zlatouška/Zlatuška* a zpaměti je odrecituje svým dětem či vnoučatům. Příběh v nich i přes propast tolika let ožije znovu a tím se opět naplňuje autorův záměr.

Oittinenová (2000:100-102) věnuje roli ilustrací velmi rozsáhlou kapitolu, jelikož sama je ilustrátorkou dětských knih a zároveň literární vědkyní v oblasti překladů dětské literatury. O ilustracích se vyjadřuje jako o další dialogické situaci: dialog podle ní existuje všude, nejen mezi knihou a čtenářem, ale také mezi textovým a obrázkovým kódem. Vyjadřuje se o nich pomocí anglického termínu *heteroglossia*, což znamená, že v textu jsou přítomny dva a více pohledů či uměleckých hodnot, v tomto případě tedy to, že v textu jsou přítomny ilustrace, jež vstupují do dialogické situace nejen se čtenářem, ale i s textem samotným a tím pádem nesmí být z překladatelského procesu vyčleněny. Oittinenová klade velký důraz na roli ilustrací v obrázkových knihách a jejich vliv na nejmenší čtenáře. Umělecké texty totiž nepovažuje za uzavřené subjekty, nýbrž za otevřené celky, v nichž jednotlivé části ovlivňují celek a naopak; na tento celek by tedy překladatel měl brát ohled při překladu dětských knih, jejichž nedílnou součástí jsou ilustrace; měl by je být schopen „číst“ stejně tak, jako by měl být schopen přečíst text.

2.7. Závěr

V dané kapitole jsme si kladli za cíl shrnout informace o specifikách dětské literatury. Vzhledem k účelu práce jsme zmínili ty nejdůležitější, s nimiž se setkáme i v praktické části práce. Jistě jedním z nejvýraznějších rysů dětské literatury (ačkoliv se to tak nemusí na první pohled jevit) je dvojí adresát. Analyzovaná díla jsou totiž určena převážně čtenářům mladším šesti let, a z tohoto vyplývá, že si děti nebudou schopny knihu samy přečíst. Do čtenářského procesu tedy vstupuje rodič – dospělý čtenář, který dětem básně předčítá. Na téma čtení nahlas se vyjadřuje velká řada světových literárních vědců, mezi nimi Oittinenová (2000) i Čukovskij (2014), kteří oba kladou velký důraz právě na dualitu textu, na kulturu čtení dětem, ilustrace a rytmus, ale také na vliv, jaký dětská literatura na dětského čtenáře má a jaké požadavky k ní má dospělý. Z pohledu dospělého musí totiž tato oblast splňovat didaktickou funkci, literatura musí být poučná a musí mít „smysl". Knihy pro děti promlouvají nejen o morálních dilematech a sociálním chování, ale z pohledu cenzorů (za sovětského období) plnily i budovatelskou roli – měly dětem přinášet modely chování a představovat myšlenky tehdejšího období. Mnohá z děl Čukovského tedy prošla výraznými škrty, jelikož nesplňovaly tyto přísné podmínky (například báseň *Krokodýl)*. Kromě cenzurních úprav bývá ovšem dětská literatura velmi často adaptována a důvodů bývá více: někdy se k adaptacím přistupuje proto, aby dětský čtenář lépe porozuměl, jindy adaptace vyplývá ze statusu literatury samotné – překladatel pro děti má mnohem větší svobodu při překladu, než tomu je u překladatelů pro dospělé a často tak bývají dětské knihy upravovány různými způsoby od přidávání částí k textu, jež v originálu nebyly, ke zkracování, vynechávání či zestručňování. Adaptace proto bývají často považovány za méně hodnotné než originál. Zvláštní a neodmyslitelné místo v dětské literatuře zaujímají ilustrace a nonsens. Dětské knihy si lze jen těžko odmyslet od barvitých ilustrací, jež dokreslují celý příběh a malému dítěti často pomáhají lépe pochopit, co se skrývá za textem a dát mu tak jasnější tvar. V překladu by na ně tedy měl brát překladatel patřičný ohled a překládat takovým způsobem, aby ilustrace v překladu plnily stejnou funkci, jakou plní v originále a byly tak s textem koherentní. Prvky nonsensu si taktéž nelze odmyslet, jelikož dětská představivost „nezná meze". Logické a pragmatické uvažování dospělých je dítěti vzdáleno, a to, co se dospělému může zdát nelogické a nepochopitelné, dítě přijímá jako automatické, logické a pochopitelné. Proto slova Emanuela Frynty o tom, že nonsens, tj. nesmysl, je vlastně „nesmysl smyslem naplněný" přesně vykreslují dětskou mysl a představivost.

3 TEORIE A STRATEGIE PŘEKLADU DĚTSKÉ LITERATURY

Co se problematiky překládání literatury pro děti týče, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* uvádí, že zájem o tuto oblast se v posledních třiceti letech značně rozvíjí. (Lathey, 2009:32)

3.1. Počátky teorie překladu dětské literatury

Translatologie je z pohledu ostatních vědeckých disciplín poměrně mladá věda a formovala se zhruba od 80. let 20. století. Základy této vědní disciplíny však byly položeny již od/v 60. a 70. let minulého století. Jako důkaz slouží práce významných teoretiků translatologie, kterými jsou například John C. Catford – *A Linguistic Theory of Translation* (1967) či francouzský teoretik překladu George Mounins se svou prací *Les problemes théoriques de la traducion* (1965). Ani česká teorie překladu však nezůstávala pozadu, jelikož v roce 1963 vychází dílo Jiřího Levého – *Umění překladu*, které je dodnes považováno za základ teorie překladu. Za zakladatele moderní translatologie na Slovensku je považován Anton Popovič a jeho *Téoria uměleckého prekladu*. (Gromová, 2009:13-18)

Vzhledem ke své okrajovosti v literárním systému se kritický zájem o teorii překladu dětské literatury a samotný překlad dětské literatury začal rozvíjet až v posledních třiceti letech. Teorie překladu se tedy nejdříve zaměřovala na obecnější problematiku překladu světových děl, nicméně ta však také sehrála svou roli v překladu děl pro nejmenší. O Paulu Hazardovi a jeho významné roli v oblasti literatury pro děti jsme se již zmiňovali v předchozích kapitolách. Už v roce 1932 totiž tento francouzský komparatista představil v díle *Livres, les enfants et les hommes* svou poněkud romantickou představu o vytváření mezinárodního porozumění a také o vyměňování estetických hodnot a ideálů právě prostřednictvím dětské literatury. Důležitou úlohu v této oblasti sehrálo v roce 1976 i třetí sympózium Mezinárodní organizace pro výzkum dětské literatury (International Research Society for Children's Literature). Jednalo se tehdy o první konferenci o dětské literatuře, která se věnovala výhradně překladu dětské literatury. Jedním z hostů byl rakouský literární vědec a translatolog R. Bamberger, který na konferenci promluvil o důležitosti překladové literatury pro děti a mládež. V oblasti teorie překladu dětské literatury nesmíme opomenout ani spoluzakladatele Mezinárodní organizace pro výzkum dětské literatury (IRSCL) švédského původu G. Klingberga. Zaměřoval se především na lingvistické procesy, jež jsou s překladem spojeny, a dále se věnoval také samotnému

procesu překladu – od výběru díla k jeho překladu až po recepci a vliv na cílového čtenáře. Jeho přínos do oblasti teorie překladu literatury pro děti je skutečně velmi významný, jelikož jeho dílo *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986) bylo na dlouhou dobu prakticky jediným dílem zabývajícím se teorií překladu dětské literatury. S postupným rozvojem teorie překladu dětské literatury vznikaly a začaly vycházet i různé časopisy a články věnované právě teorii překladu dětské literatury – například *Bookbird, A Journal of International Children's literature, Signals: Approaches to Children's Books* či české *Ladění* (které již v současnosti neexistuje). I dnes se konají velké mezinárodní konference, které se věnují problematice teorie překladu dětské literatury, například v letech 2002 a 2005 konference *Traducción y Literatura Infantil* (Univerzita Palamas) či v roce 2004 konference v Bruselu *Writing through the Looking Glass: International on the Translation of Children's Literature*.

3.2. Teorie a strategie překladu dětské literatury

Dle Knittlové (2010) byly překlady umělecké literatury tradičně podrobovány literárně estetickému zájmu a teprve později (ve druhé polovině 20. století) přišel přístup lingvistický. Tyto dva přístupy se poté nějakou dobu prolínaly a teprve v současnosti byly spojeny a vytvořily tak pragmatický aspekt v teorii překladu. Jakou roli má tedy podle Knittlové současný překladatel? Především takovou, která překonává mezikulturní bariéry. Levý (1983:47) je toho názoru, že „překladatel má překládat ideově estetický obsah, jehož je text nositelem". Teorie překladu se dlouhou dobu zabývala pouze otázkou ekvivalentnosti, tj. byl zdůrazňován především převod informací textu výchozího jazyka do textu cílového jazyka nehledě na odlišnost obou jazykových systémů. Pro nás byl důležitým milníkem příchod tzv. funkční ekvivalence a dnes již známého funkčního přístupu: „nezáleží na tom, použijeme-li stejných či jiných jazykových prostředků, ale na tom, aby plnily stejnou funkci, a to, pokud možno, po všech stránkách, tedy nejen významové, věcné (denotační, referenční), ale i konotační (expresivní, asociační) a pragmatické." (Knittlová, 2010:7)

To je také přístup, který nás bude zajímat i v analytické části práce, tedy zda překlad plní svou primární funkci v cílové kultuře a v cílovém jazyku. Ať už se budeme bavit o překladatelích literatury pro dospělé či pro děti, můžeme s jistotou tvrdit, že oba řeší stejné problémy a stejná úskalí. Co se ovšem diametrálně liší, je právě řešení konkrétních problémů. Klíčovým faktorem je totiž v obou případech právě cílový čtenář a funkce daného překladu v cílové kultuře (či funkce, kterou v ní má překlad plnit). A právě rozdíl mezi cílovými čtenáři je to, proč se řešení obou překladatelů budou lišit. Dospělý čtenář je čtenář se zkušenostmi

a především někdo, kdo si má možnost uvědomit, že nečte originál, ale překlad. Dítě tuto schopnost zatím nemá a ke každému překladu, který čte (nebo který je mu čten), přistupuje jako k originálu – jeho zkušenosti jsou tedy zatím omezeny. Čukovskij i Oittinenová jsou oba toho názoru, že dětská mysl není nelogická, omezená či naivní (jak by se dospělému jedinci mohlo zdát), je pouze jiná a logiku nepostrádá – je pouze logická jinak, a proto k ní musí překladatel náležitým způsobem přihlížet. Každý překladatel si však musí uvědomit, že i on sám je v prvé řadě čtenář – čtenář, který vnímá originální dílo a jehož cílem je převést ho tak, aby v cílovém jazyce plnil stejnou funkci. Tím se tedy opět dostáváme k tomu, co již bylo popsáno v kapitolách výše, tj. že překladatel sám v sobě musí nalézt své vnitřní dítě, aby mohl překlad adekvátně převést. Dostáváme se tedy ke třem fázím překladatelovy práce, jak je definoval Levý (1983:53):

1. Pochopení předlohy;
2. Interpretace předlohy;
3. Přestylizování předlohy.

Z výše uvedeného vyplývá, že překladatel dětské literatury musí mít cit při hledání toho nejvhodnějšího řešení tak, aby odpovídalo jemné dětské mysli, a aby jí bylo náležitě vnímáno. Výběr vhodné strategie tedy hraje klíčovou úlohu při překladu. Překlad se tak nachází na pomezí dvou kultur – výchozí a cílové. Poměr těchto prvků poté určuje mj. také to, nakolik byl překlad exotizován či domestikován. Pokud bychom si měli uvést konkrétní příklad, tak v díle *Muška Zlatouška/Zlatuška* se setkáme s výrazem *samovar*, což je typicky ruská reálie. Dospělého čtenáře tento výraz jistě nepřekvapí, ovšem dětského čtenáře překvapit může. Avšak v konkrétním případě tento výraz dítě nemusí zaskočit natolik, aby se pro něj překlad stal nezajímavým. Jak si později v praktické části v kapitole šest ukážeme, slovo *samovar* obsahuje zřetelnou dějovost *-var* od slovesa vařit: sam-o-var si tedy dítě vysvětlí jako „sám vařit“ a již ho může rychle asociovat např. s českou pohádkou *Hrnečku vař!* Důležitá je tedy v textu vždy míra exotizačních prvků a jejich náročnost pro dětského čtenáře.

Pojďme si nyní uvést rozdělení kulturně specifických reálií, jak je vidí G. Klingberg (Rieken-Gerwingová, 1995:98):

1. Hry
2. Instituce a budovy
3. Jazykové zvláštnosti
4. Jídla a potraviny

5. Jména a názvy
6. Míry
7. Mytologie a folklór
8. Reálie historické
9. Reálie literární
10. Výrazy z přírody
11. Zvyky a obyčeje

Nejvýznamnějšími se z pohledu dětského čtenáře pak jeví právě jména a názvy (která si děti asociují s již nabytými znalostmi), výrazy z přírody, jídla a potraviny, hry aj. Co Klingberg ovšem neuvádí jsou citoslovce a onomatopoeia. V tomto případě se totiž setkáváme s mezikulturními variacemi, kdy v cílovém jazyce nemusí daný analog existovat. Jak si ovšem ukážeme na příkladech v praktické části, v textech podrobených analýze danou situaci nenalezneme. Pokud by však nastat měla, vhodně zvolená strategie by v tomto případě byla přidat modifikující adverbium, jak navrhuje Knittlová (2010:13). Onomatopoeia hrají důležitou roli především v literatuře určené dětem předškolního věku a tento fakt si uvedeme na příkladech v praktické části.

K výše jmenovaným kulturně specifickým reáliím Klingberg nabízí různé strategie, jak texty s těmito specifiky překládat:

Vysvětlující překlad:

1. Doplňující vysvětlení
   Překladatel doplní krátké vysvětlení kulturně specifických výrazů, které v překladovém textu zachoval.
2. Vysvětlující překlad
   Místo zachování kulturně specifického výrazu je popsána jeho funkce či použití.
3. Přeformulování (či opis)
   Opisem či přeformulováním překladatel vyjádří přibližně to, co v textu vyjadřuje kulturně specifický výraz bez toho, aniž by byl v překladovém textu použit.
4. Vysvětlení vně textu
   Například v poznámkách pod čarou či jiným způsobem.

Použití prvku z cílové kultury:

5. Použití ekvivalentní skutečnosti z cílové kultury.
6. Použití podobné skutečnosti z cílové kultury.

Ostatní strategie:

7. Zjednodušení
   Použití obecnějšího termínu místo specifického.
8. Lokalizace – záměna celého kulturního prostředí výchozího textu kontextem cílové kultury.
9. Výpustky
   Záměrné vynechání některých jednotek výchozího textu v cílovém textu (slova, celé verše, celé pasáže či kapitoly).

Při výběru strategie je potřeba si uvědomit, že ne každou z nich lze v té či jiné překladatelské situaci zvolit a každá se hodí pro jiný prvek kulturně specifické reálie. Musíme si uvědomit, že každá z těchto strategií určitým způsobem mění či pozměňuje originál a například strategie 8 a 9 představují natolik velký zásah do textu, že se již jedná o adaptaci. Příklad adaptace (či částečné adaptace) si uvedeme v analytické části v kapitole pět, kdy některé pasáže jsou zcela vynechány (báseň *Telefon*) a v kapitole šest, kdy je pasáž zcela nahrazena novou a smyslově naprosto se lišící pasáží (poéma *Muška Zlatuška*). Strategie 7 určitým způsobem ochuzuje překlad o užití specifické reálie, protože právě ony ozvláštňují text. Strategie 5 a 6 lze aplikovat například při překladu výrazů popisujících přírodu, krajinu, budovy či hry. Budeme-li se bavit o překladu pro děti školního věku a mládež, budou nejvhodnějšími strategiemi strategie 1-4. Je to z toho důvodu, že mladší děti hůře udrží pozornost a nebudou se tedy zřejmě tak soustředit na vysvětlivky pod čarou, samotné vysvětlování dané kulturně specifické reálie a předmluvu či jiný způsob vysvětlení si s největší pravděpodobností nepřečtou vůbec. Zde by tuto roli měli zastoupit rodiče, kteří dítěti danou kulturně specifickou reálii buď sami vysvětlí, či svými slovy přeformulují.

Zastavme se nyní krátce u strategií překladu vlastních jmen. V básni *Telefon* se samozřejmě s vlastními jmény také setkáme, nicméně vzhledem k věkové kategorii, jíž je báseň určena, jsou jména jednoduchá a pro dítě velmi snadno identifikovatelná s prostým názvem zvířete jako například: opice, nosorožec, klokan aj. Jejich vlastní jména pak v textu rozpoznáme díky velkým písmenům. Jinak je tomu však v poémě *Muška Zlatuška/Zlatouška*. *Муха-Цокотуха* je totiž v originále onomatopoeické pojmenování zvuku, který moucha v poémě v letu/chůzi vydává. První verš je poté doplněn o vzhledový popis mouchy a konkrétně

o to, že má zlatavé bříško. Coiliie ve svém díle *Children's Literature in Translation – Challenges and Strategies* (2006) uvádí hned několik strategií, jak přistupovat k překladu vlastních jmen:

1. Ponechání originálního jména (kopírování)
   Tato strategie může mít exotizační efekt, který pro tak mladé čtenáře nemusí být nejvhodnější z pohledu jejich identifikace s hrdinou. Jméno tak nebude mít v překladu stejnou funkci jako v originálu.
2. Ponechání originálního jména s vysvětlením
   Překladatel může vlastní jméno v překladu ponechat a dodat k němu vysvětlení, nicméně to může mít neblahý vliv na plynulost četby (narušení plynulosti ve formě poznámky pod čarou apod.)
3. Náhrada vlastního jména běžným pojmenováním
   Například místo jména zpěváka, které čtenáři nic neřekne, může překladatel zvolit prosté pojmenování „hezký mladý zpěvák".
4. Fonetická či morfologická adaptace
5. Překlad jména známé osobnosti verzí v cílovém jazyce (exonyma)
   Např. Johanka z Arku či Kryštof Kolumbus.
6. Náhrada jména známé osobnosti výchozí kultury jménem z cílové kultury se stejnou funkcí (substituce)
7. Náhrada jména výchozí kultury jménem z cílové kultury se stejnou konotací
   Například jména v Harry Potterovi.
8. Náhrada jména výchozí kultury jménem z cílové kultury s jinou konotací, ovšem s charakterizující funkcí

Při výběru té či oné strategie je tedy pro překladatele důležité si uvědomit, kdo je cílový čtenář překladu, jakou funkci má překlad v cílové kultuře plnit a jaký je jeho cíl. Levý je toho názoru, že překladatel má před sebou zjednodušeně řečeno dvě možnosti: buď zvolí lokalizaci (a zaměří se tedy na cílovou kulturu a překlad tak bude volný), nebo exotizaci (zachová prvky cizí kultury a bude jí „věrný"). Odpůrcem volného překladu je německý teoretik překladu literatury pro děti Bamberger, který tvrdí, že je to pro překladatele pouhý krok ke „zjednodušení" jeho práce. Věrností originálu ovšem nemá na mysli jeho pouhé „kopírování", protože tvrdí, že překlad by si měl zachovat atmosféru originálu, tón, a především jeho rytmus. Zachování rytmické a fonetické struktury se budeme podrobněji věnovat v praktické části práce v kapitole šest. Názorů na překlad nejen dětské literatury

je skutečně mnoho, např. němečtí autoři teorie skoposu Reissová a Vermeer tvrdí, že záměr překladatele se může lišit od záměru autora originálu, ovšem překlad by sám o sobě měl být koherentní. Názor Oittinenové na překlad dětské literatury se také soustředí spíše na cílovou kulturu a na cílového čtenáře, jelikož tvrdí, že autor originálu se také soustředil na svého čtenáře.

3.3. Závěr

Jak jsme si uvedli výše, teoretických přístupů k překládání dětské literatury, stejně tak jako strategií, existuje v literárně vědné oblasti skutečně mnoho. Každé dílo je unikátní, a proto je k němu při překladu potřeba přistupovat se stejnou „opatrností“. Každý překladatel si však musí vybrat vhodné strategie pro překlad a aplikovat je tak, aby byla zachována funkce překladu v cílové kultuře – tj. tzv. funkční přístup. Jsme totiž toho názoru, že překlad by měl v cílové kultuře plnit stejnou či podobnou funkci, jakou plní originál ve výchozí kultuře. Velmi důležitým faktorem, jak jsme již zmiňovali, je tedy uvědomit si, pro koho je překlad vytvářen – tedy cílový čtenář (věk, zkušenosti aj.) a funkce či cíl překladu.

Hledat univerzální návod na překlad tedy nemá smysl. Každý překladatel volí tu či jinou strategii na základě vlastní recepce díla a jeho sdělení, na intenci, na vlastních zkušenostech překladatele a na jeho individuálním přístupu.

PRAKTICKÁ ČÁST

V praktické části práce provedeme překladatelskou analýzu vybraných děl K. I. Čukovského, jež se bude zaměřovat na specifika překladu dětské literatury popsané ve druhé kapitole a dále na strategie překladu dětské literatury uvedené v kapitole třetí. Při vlastní analýze nás bude především zajímat zohlednění specifik překladu dětské literatury, dále zda se jednotliví překladatelé vydali cestou věrného či raději volného překladu a odklání se tak od původní předlohy a přidávají nově vzniklému textu něco nového či zda se už jedná o adaptaci textu. Dalšími dílčími předměty našeho zájmu budou práce s převodem vlastních jmen a názvů – na kolik se překladatelé novějších textů inspirovali překlady staršího data nebo se naopak vydali vlastní cestou; dále spisovnost a hovorovost textu – vysvětlíme si, proč někteří z překladatelů použili ty či ony prvky a jaký vliv má jejich rozhodnutí na rytmus a melodii textu; v neposlední řadě se zaměříme na vliv domácí kultury na překlad – na názorných příkladech si popíšeme, proč některé zvolené prvky nemohly být ve své době čtenáři přijaty a jak mohly být publikem vnímány, také na styl autora – zda byly zachovány jeho typické rysy a celkový styl odpovídající Čukovskému a jak již bylo popsáno v kapitolách výše – do jaké míry se v dílech projevuje role dvojího adresáta a jak je s ní zacházeno.

Velmi důležitou roli hrají již výše zmíněné ilustrace, proto se v analýze zaměříme na to, jakým způsobem je s nimi zacházeno: byly-li zachovány ilustrace původní či nahrazeny novými ilustracemi. V takových případech nás bude výrazněji zajímat i vzájemný vztah nových ilustrací a samotného textu. Ilustrace jsou úzce spojeny ještě s jedním faktorem, jímž je fakt, že dětská literatura je často dětem čtena.

V rámci rozsahu dané práce nelze provést komplexní analýzu každého jednotlivého prvku či specifika dětské literatury, zaměříme se a zmíníme tedy pouze ty nejdůležitější a nejvýraznější z nich na několika vybraných příkladech. V každém díle totiž nalezneme prvky shodné, proto by nebylo vhodné ani praktické zabývat se každým zvlášť. Mnohem důležitější je z našeho pohledu zanalyzovat prvky, jež v každém z děl dominují, a na nich si tak budeme moci předvést specifika překladu dětské literatury.

4 OBECNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH DĚL

Analýzu budeme provádět na následujících dílech primární literatury:

- **Telefon**
  - Z knihy: **Mydlipán a jiné veselé pohádky**. Z ruského originálu *Сказки* přeložil J. V. Svoboda. Praha, Svět Sovětů 1958. (není určena věková kategorie)
  - Z knihy: **Telefon**. Z ruského originálu *Сказки* přeložil J. V. Svoboda. Praha, SNDK 1965. (není určena věková kategorie)
  - Z knihy: **Doktor Bolíto a jiní veselé pohádky**. Z ruského originálu *Сказки* přeložil J. V. Svoboda. Praha, Klub mladých čtenářů 1970. (pro předškolní věk)
  - Z knihy: **Kniha zázraků**. Z ruského originálu přeložil J. Piskáček. Moskva, Progress 1978. (vydáno v SSSR, není určena věková kategorie)
  - Z knihy: **Hádanky a povídačky děda Kořena**. Z ruského originálu *Чудо дерево и другие сказки*, přeložil V. Daněk. Praha, Klub mladých čtenářů 1986. (pro čtenáře od 6 let)

- **Muška Zlatouška/Zlatuška**
  - Z knihy: **Muška Zlatouška**. Z ruského originálu *Муха Цокотуха* přeložili Jan Dolina a Taťjána Hašková. Praha, SNDK 1950. (není určena věková kategorie)
  - Z knihy: **Mydlipán a jiné veselé pohádky**. Z ruského originálu *Сказки* přeložil J. V. Svoboda. Praha, Svět Sovětů 1958. (není určena věková kategorie)
  - Z knihy: **Doktor Bolíto a jiní veselé pohádky**. Z ruského originálu *Сказки* přeložil J. V. Svoboda. Praha, Klub mladých čtenářů 1970. (pro předškolní věk)

Co následující díla charakterizuje obecně je věková kategorie. U čtyřech děl, kterými jsou: *Mydlipán a jiné veselé pohádky, Telefon, Kniha zázraků* a *Muška Zlatouška* není určena věková kategorie; dílo *Doktor Bolíto a jiné veselé pohádky* je určeno dětem předškolního věku a pouze dílo *Hádanky a povídačky děda Kořena* je určeno pro čtenáře starší šesti let. Ačkoliv první čtyři díla nemají uvedenou věkovou kategorii, můžeme obecně říci, že jsou všechna určena pro zhruba stejně starou věkovou kategorii: počínaje dětmi předškolního věku až po děti mladšího školního věku, které již čtou samy. Tento závěr můžeme udělat na základě toho, že například báseň *Telefon* je v díle *Doktor Bolíto a jiné veselé pohádky* z roku 1970 určena pro

předškolní věk a v díle *Hádanky a povídačky děda Kořena* z roku 1986 je už určena pro čtenáře od šesti let.

Překlady vznikaly v době od roku 1950 (překlady J. Doliny a T. Haškové) až do roku 1986 (V. Daněk), což nám dává poměrně velké časové rozpětí mezi nejstarším a nejnovějším překladem. Díky těmto třem desetiletím a také tomu, že máme k dispozici dva a více překladů z různých let od jednoho překladatele, můžeme pozorovat jednoznačný vývoj v překladatelských tendencích obecně (například u básně *Telefon* od J. V. Svobody z roku 1958 v porovnání s Daňkovým překladem z roku 1986), ale také vývoj stylu samotného autora překladu (překlady J. V. Svobody od roku 1958 až do roku 1970).

5 TELEFON

Podle názvu básně je patrné, že se bude jednat o dialogický rozhovor. Hlavním aktérem děje je v originálu zřejmě člověk, ovšem blíže tento fakt specifikován není a nelze tak usoudit ani na základě schopnosti mluvit, jelikož ostatní postavy vystupující v básní také mluví, ačkoliv se jedná o zvířátka. V básni se postupně dozvídáme, kdo volá, jaké má problémy a na konci každého logického bloku nalezneme i rozřešení situace či prosté konstatování faktu. Ke konci básně je jasně patrné, že hlavní aktér je již řádně unaven ze všech proseb a neustálého nářku a stěžování a velmi rád by si odpočinul, nicméně mu to není umožněno, jelikož před ním stojí úkol poslední a zároveň i nejtěžší. I přes únavu a rozčilení se však rozhodne zvířátkům pomoci. Zde je dle našeho názoru patrná výchovná funkce, která děti učí nebýt sobeckými a lhostejnými vůči problémům ostatních. Motiv neurčité osoby odpovídající na prosby zvířátek byl textově zachován u všech překladatelů kromě Daňka. V jeho překladu se jedná o konkrétní osobu – dědečka, který mluví se zvířátky. Jedná se o zosobnění, které dětem dává lepší představu o vystupujících postavách. Konkretizace postavy je dodržena nejen v samotném textu, kdy se zvířátka k dědovi obrací jednou i familiárně jako k „dědoušovi“, ovšem povětšinou velmi přívětivě a vždy mu vykají; konkrétní představa je ale podpořena i z vizuální stránky, tedy ilustracemi. Zde je patrná práce překladatele s textem, jelikož kniha, která báseň obsahuje, se jmenuje *Hádanky a povídačky děda Kořena*, a právě on je v básni (i podle ilustrací) hlavním aktérem. Jde tedy o vynikající souhru práce překladatele s ilustrátorem Aloisem Mikulkou (ovšem nelze vyloučit, že se jedná i o zásluhu například redaktora či jiných osob účastnících se na vzniku knihy). Za zmínku ovšem stojí ilustrace samotného telefonu. Ten je totiž vyobrazen jako sluchátko starého telefonního aparátu se smotanou šňůrou. Tento telefon už dnešní děti jen stěží znají. K vidění je možná u jejich babiček či dědečků a jedná se už více méně o raritu než o běžný prostředek ke komunikaci. Telefon pro dnešní děti znamená ve valné většině případů *mobilní telefon*. Pokud se nyní ovšem podíváme na ilustrace v překladech od J. V. Svobody z let 1965 a 1970, tak zjistíme, že neurčitá osoba nabírá s ilustracemi jasné obrysy a že se skutečně jedná o člověka, jelikož je minimálně jednou v básni zobrazen s telefonním sluchátkem u ucha. Toto považujeme za důležitý moment ve chvíli, kdy je báseň dětem čtena, protože dítě tak komunikuje i prostřednictvím obrázků. Naopak Svobodův první překlad z roku 1958 a Piskáčkův z roku 1970 žádné ilustrace poukazující na to, kdo vlastně mluví, neobsahuje (tedy kromě samotných zvířátek). Vzhledem k tomu, že Svoboda již nežije, můžeme pouze spekulovat o tom, zda byla změna v ilustracích v překladech z roku 1965 oproti roku 1958 záměrná či nikoliv. Ovšem můžeme to předpokládat vzhledem k tomu, že zosobnění

bylo dodrženo i v překladu z roku 1970. Za zmínku také stojí fakt, že v každém ze Svobodových děl byly použity ilustrace nové, jelikož se ve dvou případech jedná o sbírky vybraných básní a v jednom o samostatnou knihu – byla tedy nutnost dodržet jednotný styl ilustrací.

Jak již bylo nastíněno, báseň je rozdělena do několika logických celků a v každém z nich vystupují jiná zvířátka. Originál je rozdělen do jedenácti částí, které byly dodrženy pouze v Daňkově překladu, Svobodovy překlady jich obsahují různý počet: 1958 – obsahuje devět částí, 1965 – rozdělení na části je vynecháno a verze z roku 1970 jich obsahuje deset, v Piskáčkově překladu jsou části taktéž vynechány. Toto nemusí být nutně na škodu, protože příběh tím není nijak graficky rozdělen (pomocí číslování), ale utváří jednotný celek. Naopak tam, kde bylo číslování zachováno (ať už ve stejném či lišícím se počtu), dodává příběhu na strukturovanosti a lepší orientaci v textu. V tomto ohledu bychom navrhovali spíš zachování číslování, než jeho vynechání právě kvůli ucelenosti jednotlivých částí a udržení napětí v příběhu. Vzhledem k dialogické povaze textu se v něm prakticky neustále vyskytuje přímá řeč. Ta je samozřejmě dodržena ve všech překladech, liší se pouze její forma: Svoboda i Piskáček zvolili standardní formu uvozovek, Daněk naopak zvolil formu věrnější originálu, tj. pomlčky. Vizuálně se pomlčky zdají být vhodnějším řešením, jelikož text hned na první pohled rozvolňují a oddělují.

5.1. Převod vlastních jmen a názvů

Podíváme-li se nyní na konkrétní příklady specifik překladu této básně, najdeme jich hned několik. Nejprve se podíváme na práci se jmény a názvy v originále a jakým způsobem se odrazila na překladu. Všechny překlady jsou originálu co do názvu věrné, jelikož se jedná o název zcela zřejmý *Телефон – Telefon*. Jasně naznačuje, o čem báseň bude a nebylo ho tedy zapotřebí nijak měnit.

Co se převodu vlastních jmen týče – zvířátkům nejsou v básni přidělena jména jako lidem, jelikož jsou nazývána jmény dle své příslušnosti k danému druhu zvířete: tedy například krokodýl, opice, medvěd aj. Ve Svobodově překladu (1958) se ovšem např. krokodýl objevuje s velkým písmenem, k čemuž mohlo dojít ze dvou důvodů: buď se autor nechal zmást tím, že slovo krokodýl stojí na novém řádku (a v originálu každý nový řádek začíná velkým písmenem) – jednalo by se tedy pouze o chybu, či se může jednat o aluzi na konkrétního

Krokodýla ze stejnojmenné Čukovského básně *Крокодил.*[12] Vzhledem k tomu, že se v daném překladu jiná zvířátka s velkým písmenem nevyskytují, můžeme z toho usoudit, že se jedná pouze o chybu. V Piskáčkově překladu si už ovšem můžeme všimnout tendence dávat zvířátkům jména dle příslušnosti k druhu s velkým písmenem: krokodýl je tedy Krokodýl, z opice je Opice, z medvěda Medvěd atd. Zde je tedy patrné, že se jedná o překladatelův záměr a strategii, jak dětem zvířátka více přiblížit. Dokonce se setkáváme i s tím, že velké písmeno najdeme i u množného čísla – Gazely. Poněkud pejorativním se však v Piskáčkově a Daňkově překladu může na první pohled zdát použití slova svině, které v češtině bude evokovat spíše nadávku a hanlivý výraz. V originálu toto slovo (v pasáži uvedené níže) nevyvolává žádné emoce, jelikož se jedná o neutrální výraz. Vhodnějším řešením by tedy na tomto místě bylo zvolit slovo *prase*, které by navíc ani nemělo vliv na rým. Porovnejte s originálem:

Originál	**J. Piskáček**	**V. Daněk**
6		6
А потом позвонила свинья:	Pak zase Svině naříká:	I svině volá, naříká:
- Пришлите ко мне соловья.	„Pošlete honem Slavíka!“	- Chci slavíka, chci slavíka!

Pojďme se však nyní podívat na pokračování dané části, která (pokud bylo slovo *свиня* v originálu zvoleno Čukovským záměrně) vrhá na celou scénu zcela jiné světlo.

Originál	**J. Piskáček**	**V. Daněk**
6		6
А потом позвонила свинья:	Pak zase Svině naříká:	I svině volá, naříká:
- Пришлите ко мне соловья.	„Pošlete honem Slavíka!	- Chci slavíka, chci slavíka!
Мы сегодня вдвоём	Ale brzy, pospíchám!	Zítra mám koncert
С соловьем	Společně s ním pak	a svět užasne
Чудесную песню	zvířátkám	když spolu budem
Споём.	nádhernou píseň zazpívám.“	zpívat dvojhlasně!
- Нет, нет! Соловей	„Chrochtání a trylky ptačí –	- Držte se, svině, koryta.
Не поёт для свиней!	to by byla hudba k pláči.	Slavík váš koncert
	Pozvi si radši Vránu!“	

[12] ČUKOVSKIJ, K. I. *Čudo derevo i drugii skazki*. Moskva: Detskaja literatura, 1988, s. 134-169

Позови-ка ты лучше	odmítá.
ворону!	Dovolejte se do rána
	housera nebo havrana!

Slavík, jako představitel ptačí říše a zpěvného ptactva dozajista umí nádherně zpívat. Naproti tomu svině takovými vlastnostmi neoplývá a zvuky, které vyluzuje zní spíše kakofonicky. Máme zde tedy možnost pozorovat hned dva jevy – nonsens a typický sarkasmus Čukovského. Obraz, který nám totiž vznikne před očima o tom, jak svině se slavíkem společně zpívají libozvučnou píseň, je skutečně minimálně nepředstavitelný. Sarkasmus se zde skrývá v pasáži:

- Нет, нет! Соловей
Не поёт для свиней!

Část o tom, že slavíci nezpívají pro svině má v originálu vyznít povýšeně až pohrdavě. A právě z tohoto důvodu je v překladu potřeba buď ponechat český pejorativní název *svině*, aby byl dodržen povýšený tón, či zvolit takovou metodu, která tón i atmosféru celého obrazu s přesností předá. Jak Piskáček, tak Daněk zvolili oba metodu dodržení slova *svině*. V Piskáčkově překladu ovšem „trylky ptačí" poněkud neodpovídají libozvučnému zpěvu slavíka, celou scénu tedy „zachraňuje" aspoň rým „to by byla hudba k pláči". Oproti tomu v Daňkově verzi si můžeme všimnout skvělého obratu, kterým přebásnil smysl o tom, aby si svině raději na koncert pozvala vránu tím, že zvolil frazeologismus „držet se svého koryta" a část dále doplnil o „slavík váš koncert odmítá", čímž dodržel onu povýšenost, která říká, že slavík přece nebude zpívat se sviní.

Zvláštní pozornost bychom rádi věnovali převodu vlastního jména *Мойдодыр,* které se v originále vyskytuje a s nímž jsou všichni ruští čtenáři Čukovského děl obeznámeni. V překladech se jméno totiž objevuje také, ovšem v různých verzích a v jednom z překladů (Daněk) je dokonce pozměněno tak, že bez znalosti originálu by český čtenář nevěděl, o koho se vlastně jedná a jméno (danou pasáž) by čtenář prostě přešel. Porovnejte varianty všech překladatelů:

Originál	**J. V. Svoboda (1958)**	**J. V. Svoboda (1965, 1970)**	**Piskáček (1978)**	**Daněk (1986)**
А вчера поутру Кенгуру: - Не это ли квартира **Мойдодыра**? Я рассердился да как заору: - Нет! Это чужая квартира!!! - А где Мойдодыр? - Не могу вам сказать... Позвоните по номеру сто двадцать пять.	Pak přišla řada na klokana: „Je tam byt pana **Mydlipána**?“ Už jsem se musel rozzlobit: „Ne! Ne! Tady je jiný byt!“ „A kde je Mydlipán?“ „Což jsem vševěd? Volejte si sto dvacet devět!“	Pak přišla řada na klokana: „Je tam byt pana **Mydlipána**?“ Už jsem se musel rozzlobit: „Ne! Ne! Tady je jiný byt!“ „A kde je Mydlipán?“ „Vím to snad? Volejte tři sta padesát!“	A znova včera k ránu volali od Klokanů: „Nebydlí tam **Špindrhník**?“ Zuřím, křičím, prskám sliny: „Ne, tady bydlí někdo jiný!“ „A kde je Špindrhník?“ „Kdopak vám radil u mne ptát se? Zavolejte si informace!“	I z vlasti klokanů mi zvoní po ránu: - Haló, haló! Tady klokan. Je tam prosím, **doktor Skokan**? - Žádný skokan tady není. - To je pěkné nadělení! Kde je Skokan? - Jakpak to mám vědět? V seznamu jich máme dvacet devět.

Vidíme tedy, že se v textu vyskytují dvě varianty vlastního jména *Мойдодыр*: Mydlipán a Špindrhník a volný převod „doktor Skokan“. Z nastudované primární i sekundární literatury vyšlo najevo, že jméno Mydlipán se ujalo více a je tedy používáno častěji. Špindrhník je naopak Piskáčkův pokus odlišit se, přijít s novou variantou a je také možné, že se inspiroval Svobodovým překladem, a právě proto zvolil variantu novou. Varianta „doktor Skokan“ byla zvolena ze dvou (potažmo tří) důvodů: zaprvé se slovo Skokan ideálně rýmuje se slovem klokan, zadruhé proto, že Daněk je toho názoru, že „může a vlastně musí přebásňovat volněji,

má-li zachovat původní estetickou hodnotu básně.“[13] Zde se však nabízí otázka, z jakého důvodu, i přes uvedený Daňkův názor, vypadla aluze na Mydlipána z textu? Jsme totiž toho názoru, že právě tato část je v básni velmi podstatná a že umístění Mydlipána v originále není pouhou náhodou, ale záměrem Čukovského. Ruský čtenář (ať už dospělý či dětský) je s tvorbou Čukovského velmi dobře obeznámen. V případě, že dětský ruský čte báseň Telefon poprvé, narazí zde na odkaz na Mydlipána, k němuž (pokud je s ním již obeznámen) má již vytvořený vztah. Pokud není obeznámen ani s Mydlipánem, má rodič vynikající příležitost ho s danou básní obeznámit ať už tím, že mu jí převypráví a dítě se samo rozhodně, zda si ji chce přečíst či poslechnout nebo jí rodič dítěti rovnou přečte. Na základě této propojenosti se tak vytváří mnohem provázanější vztah a dítě si tak rozšiřuje seznam četby. Daněk je toho názoru, že český čtenář s postavou Mydlipána obeznámen není, a proto ho není třeba zatěžovat novými postavami. Tvrdí, že „klokan přece potřebuje skákat, a ne se mydlit.“[14]

5.2. Nespisovnost, hovorovost a expresivita textu

Předtím, než si uvedeme konkrétní příklady nespisovných, hovorových a expresivních prvků použitých v překladech, rozebereme si nejdříve, nakolik jsou tyto prvky užity v originálu. Nelze říci, že by byla báseň v originále přesycena hovorovými výrazy, nicméně se na několika místech vyskytují, ovšem vždy byly pečlivě vybrány tak, aby odpovídaly buď rytmu, rýmu nebo aby dokreslily estetickou hodnotu a podtrhly tak smysl řečeného. Čukovskij s hovorovými či expresivními výrazy rozhodně neplýtvá a nespisovné prvky se v dané básni neobjevují vůbec. Báseň je dostatečně přímá, její smysl je jasný a prvky v ní užité také odpovídají zvolenému stylu. Pojďme se tedy nyní podívat, o jaké výrazy se jedná:

- **Этак**

  „- А много ли прислать?

  - Да пудов этак пять.“

  - Lidový výraz, partikule označující neurčitost – asi, přibližně

- **Нынче**

  „- Мы лягушками нынче объелись,

  И у нас животы разболелись.“

  - Hovorový výraz, adverbia označující – teď, nyní, právě teď

[13] Úryvek z Daňkových odpovědí uvedených v Příloze I, 2017
[14] Úryvek z Daňkových odpovědí uvedených v Příloze I, 2017

- **Verbum + partikule *-ка***

  „- Позови-ка лучше ворону!“

  - Hovorový výraz, partikule *-ка* s jejíž pomocí vzniká rozkazovací způsob
- **Дребедень**

  „- И такая дребедень

  Целый день:

  Динь-ди-лень,

  Динь-ди-лень,

  Динь-ди-лень!“

  - Hovorový výraz, pohrdavě, substantivum f. označující – žvásty, kecy
- **Вы б**

  „Вы б, газели, не галдели

  А на будущей неделе

  Прискакали бы и сели

  На качели-карусели!“

  - Hovorový výraz, partikule *бы* s jejíž pomocí vzniká podmiňovací způsob
- **Галдеть**

  „Но не слушали газели

  И по-прежнему галдели:“

  - Hovorový výraz, verbum označující – hlasitě a otravně mluvit, křičet

Nyní se podíváme na práci překladatelů a na to, jakým způsobem se vyrovnali s použitím výše zmíněných ale i jiných výrazů. V rámci praktické části není zapotřebí analyzovat každý jednotlivý prvek či výraz, uvedeme si proto ty nejvýraznější z nich.

Originál	**J. V. Svoboda (1958, 1965 a 1970)**	**J. Piskáček**	**V. Daněk**
- А много ли прислать? - Да пудов **этак** пять. Или шесть:	„A jak mnoho?“ „Čtyři kila **nebo** pět, ale hned.	„Kolik by toho mělo být?“ „**Asi tak** metrák, smím-li chtít. To stačí.	- Ale kolik? - **Jenom tolik**, aby se mi nakrmilo, neumřelo, aby žilo.

Больше ему не съесть, Он у меня ещё маленький!	víc on nesní, je maličký, teprve běhat začíná.“	Ať se nepřecpává radši. On je ještě maličký.“	- Dobrá. Kolik? - Pošlete mi devadesát kilo!

Nejvěrnější z pohledu významu hovorového výrazu *этак* se zdá býti Piskáčkův překlad „asi tak“. Svoboda výraz vypustil a ponechal pouze „nebo“. Ze stylistického a estetického hlediska se jako nejlépe zvolená strategie překladu zdá býti strategie Daňkova – přebásnění smyslu, tj. toho, co výraz neznamená nominálně, ale co znamená v kontextu – překlad originálního výrazu totiž u Daňka nekončí pouze u „jenom tolik“, nýbrž je jeho výraz dále rozváděn o upřesnění. Všimněme si, že všichni překladatelé také změnili jednotku hmotnosti: *пуд* je ruská zastaralá jednotka hmotnosti, která od roku 1899 v souladu s „Ustanovením o mírách a hmotnostech“ odpovídá 16,3804964 kg.[15] Ani v jednom z překladů však není nutné, aby jednotka hmotnosti odpovídala originálu, jelikož její zachování nenese smyslovou hodnotu. Důležité bylo v dané pasáži zachování neurčitosti a nerozhodnosti a způsobu jejího vyjádření.

Nyní se podíváme na převod verba s partikulí *-ка*. V originále se jedná o výraz typický pro hovorovou ruštinu, při jejímž použití vzniká imperativ („Позови-ка лучше ворону!“). Čeština ve srovnání s ruštinou takovou částicí nedisponuje a imperativ tak vzniká od přítomného kmene nejčastěji ve 2. osobě singuláru a plurálu. Imperativ je nejčastěji ukončen vykřičníkem či v případě zdvořilé prosby tečkou.

Originál	**J. Piskáček**	**V. Daněk**
- Нет, нет! Соловей Не поёт для свиней! **Позови-ка** ты лучше ворону!	„Chrochtání a trylky ptačí – to by byla hudba k pláči. **Pozvi si** radši Vránu!“	- Držte se, svině, koryta. Slavík váš koncert odmítá. **Dovolejte se** do rána housera nebo havrana!

Jak se můžeme přesvědčit, oba překladatelé se řídili pravidly vytváření imperativu, pouze s tím rozdílem, že Daněk zvolil formu plurálu. Tohoto jevu si můžeme všimnout

[15] *Pud*. In: Wikipedia: the free encyclopedia. Wikimedia Foundation [cit. 2017-07-27]. Dostupné online z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%B4]

i v jiných částech překladů, a to nejen u Daňka. Opět z pohledu stylistické a estetické hodnoty to v dané části nenese velký význam. Bez povšimnutí také nelze ponechat rozdíly v tykání a vykání v originálu a překladu. Daněk zvolil vykání nehledě na to, že v originálu je jasné tykání. V češtině by tykání s použitím slova *svině* vyznělo značně hrubě. Překlad J. V. Svobody bohužel není k dispozici, jelikož ve všech jeho verzích překladů z let 1958, 1965 a 1970 tato část chybí. Není zcela jasné, z jakého důvodu k této výpustce textu došlo. V ruskojazyčných vědeckých pracích zasvěcených dílům Čukovského není jediná zmínka o tom, že by verze, ze kterých J. V. Svoboda překládal, byly nějakým širším způsobem podrobeny cenzuře a daná část byla záměrně vynechána. Taktéž není důvod se domnívat, že by další verze, z nichž překládali Piskáček a Daněk byly nějakým jiným způsobem dotištěny či upraveny, tím spíš vzhledem k faktu, že Daněk překládal z vydání, jež bylo publikováno již po smrti Čukovského. U Piskáčka není známo vydání, z něhož překládal. Z výše zmíněného tak můžeme vyvodit, že se jednalo buď o chybu (ovšem tato teorie je značně nepravděpodobná, nemohlo totiž dojít ke stejné chybě třikrát ve třech různých vydáních) nebo se jednalo o překladatelův záměr. Tato teorie je již pravděpodobnější. Odpovídala by totiž i tendenci některých překladatelů dětské literatury zmíněné v teoretické části práci, a to tendenci upravovat si text dle vlastního uvážení a (domnělé) větší míře svobody v překladu vzhledem k marginálnímu statusu dětské literatury. Tato tendence je u Svobody patrná i v následující sedmé části básně o tom, kdy opět volá medvěd. V překladu z roku 1958 je tato pasáž opět zcela vynechána (nabízí se tedy stejná otázka), nicméně v překladech z let 1965 a 1970 se pasáž již objevuje, ne však na stejném místě jako v originálu (je umístěna na konec originální osmé části o gazelách a číslování bylo taktéž pozměněno na číslo sedm vzhledem k chybějící pasáži o svini a slavíkovi). Kompletní báseň Telefon v originále je uvedena v příloze II a odpovídající překlady všech překladatelů v chronologickém pořádku v přílohách III – VII.

Nyní se zaměříme na nespisovné, hovorové a expresivní prvky, jež se vyskytují v překladech, nikoliv však v originálu.

Tabulka 2 - Poměr expresivních, nespisovných a hovorových prvků v básni Telefon

	J. V. Svoboda	**J. Piskáček**	**V. Daněk**
Expresivní výrazy		telefon zadrnčel	můj milý dědouši
		malá skříňka drnčí	s telefonem jsem břink
			zas bečí tuleň
Nespisovné výrazy	mě volal čápek	zazpívám zvířátkám	dostals je v pondělí
			chcem číst knížky
Hovorové výrazy	jen jsem si leh‘	brnkla Zaječice	světlo jsem zhas
	utopit by se moh‘	spolk Mořského Ježka	jen jsem si spink
	utopit by se moh	nemoh jsem spát	dostals je v pondělí
		únavou bych pad	s telefonem jsem břink

Z tabulky č. 2 jasně vyplývá, že hovorové výrazy se v básni Telefon vyskytují nejčastěji ze všech, a to především u Piskáčka a Daňka. V největším poměru se pak jedná o slovesa a jejich zkrácené formy obecné češtiny. K těmto řešením překladatelé přistupovali z důvodu dodržení rytmičnosti a dynamičnosti (díky nižšímu počtu slabik). Daněk dokonce zvolil hovorový neologismus „spinknout si“ a Svoboda vytvořil novotvar „čápek“ tak, aby se rýmoval se slovem „kapek“ ve verši „pošlete mi láhev kapek“.

Obecně tedy můžeme konstatovat, že Piskáček a Daněk tíhnou k větší hovorovosti a užívání expresivních a nespisovných výrazů v porovnání se Svobodou. Celkové shrnutí analýzy je k dispozici v závěru této podkapitoly.

5.3. Styl autora

Ze stylu autora můžeme jasně vyčíst následující prvky: jasná rytmičnost, dynamika básně, užití hovorových a expresivních výrazů, nonsensu a typického pro básně Čukovského – sarkasmu. Zároveň je pro jeho styl příznačné zjevné střídání rytmu, například:

„А потом позвонил

Крокодил

И со слезами просил:“

[---]

„Мы сегодня вдвоём

С соловьем

Чудесную песню

Споём.“

J. V. Svoboda

V překladech Svobody je největší rozdíl mezi překlady z let 1958 a 1965, v nichž je patrná revize překladu, přestylizování již vydaného překladu a snaha přijít právě s tou variantou, jež by vhodněji odpovídala rytmu Čukovského. Ne vždy se to ovšem Svobodovi podařilo, porovnejme jeho dva následující překlady:

Originál	**J. V. Svoboda (1958)**	**J. V. Svoboda (1965)**
Ах, те, что ты выслал	„Ach, jenom prázdné	„Ach, jenom prázdné
На прошлой неделе,	bedýnky	bedýnky
Мы давно уже съели	stojí nám tady u dveří.	stojí nám tady u dveří.
И ждём не дождёмся,	Ty holínky	Ty holínky
Когда же ты снова	jsme dávno snědli k večeři.	dávno jsme snědli k večeři.
пришлёшь	Čekáme už, zdá se,	A čekáme tu právě
К нашему ужину	celý věk,	smutně a nedočkavě
Дюжину	kdy už pošlete nám zase	kdy zvonek ozve se
Новых и сладких калош!	tucet sladkých holínek.“	a sladké holínky
		pro ženu, pro mne a pro
		synky,
		pošťák přinese.“

V novém překladu z roku 1965 se Svoboda rozhodl pro mnohoslovnost a pasáž tím značně rozšířil na úkor její dynamiky a melodie. Rytmus a jeho náhlá změna se se slovem *дюжина* tedy zcela ztrácí. V překladu z roku 1958 byla tato změna rytmu zachována. Stejně tak Svoboda postupoval i v následující části (s tím rozdílem, že změna nastala až v překladu z roku 1970), kde je změna rytmu tím hlavním určujícím prvkem:

Originál	**J. V. Svoboda (1958)**	**J. V. Svoboda (1970)**
А потом позвонил	A potom zazvonil	Potom zazvonil **krokodýl**,
Крокодил	**Krokodýl**	slzy ronil a žadonil:
И со слезами просил:	a slzy ronil a žadonil:	„Prosím vás, pošlete holínky

J. Piskáček

Piskáčkova verze *Telefonu* se od té Svobodovy odlišuje především tím, že se snažil být inovativním a nepoužívat motivy, které ve svém překladu použil jeho předchůdce. Jeho přístup je rozhodně chvályhodný, jelikož většinou vnáší do literatury něco nového a inspirujícího. V jeho překladu jsme se tak mohli dočkat několika elegantních řešení, například: záměna příliš často používaných verb „volat – zavolat“ expresivnějšími variantami jako „zadrnčet, drnčet, brnknout“ aj. či dodržení zvířete a souzvučnost s verbem (vol – vol), která dodává osobitost a zdůraznění dané pasáži:

Originál	**J. Piskáček**
А потом позвонили цапли:	Volala Volavka od staré řeky:
- Пришлите, пожалуйста, капли:	„Pošlete prosím vás, nějaké léky.

A dále také velmi obrazné řešení vyvolávající úsměv:

Originál	**J. Piskáček**
А вчера поутру	A znova včera k ránu
Кенгуру:	volali od Klokanů:
- Не это ли квартира Мойдодыра?	„Nebydlí tam Špindrhník?“
Я рассердился да как заору:	**Zuřím, křičím, prskám sliny:**
- Нет! Это чужая квартира!!!	„Ne, tady bydlí někdo jiný!“

Nehledě však na některá z těchto řešení, u Piskáčka si můžeme všimnout jasného sklonu k přílišné věrnosti originálu. Posuďte sami:

Originál	**J. Piskáček**
У меня зазвонил телефон.	Zadrnčel u mne telefon.
- Кто говорит?	„Kdo to volá?“

- Слон.	„Slon.“
- Откуда?	**„Kde mluvíte?“**
- От верблюда.	**„U Velblouda v bytě.“**

Otázka a odpověď „Откуда? - От верблюда.“ je v ruštině ustálený výraz, nelze ho tedy doslovně překládat. Svoboda i Daněk si s výrazem poradili výrazně lépe tím, že ho přebásnili, což je z našeho pohledu nejvhodnější řešení v případě, že jazyk překladu nedisponuje smyslově podobným ustáleným výrazem, který by se dal v básni použít. Kromě výše zmíněného si u Piskáčka také můžeme povšimnout tíhnutí mnohoslovnosti, jenž mohlo být způsobeno více faktory: například tím, že se chtěl odlišit od Svobody, a proto hledal nová slova a nové výrazy, které ne vždy odpovídaly rytmu a dynamice autorova stylu.

V. Daněk

Vzhledem k datu vydání Daňkova překladu můžeme usoudit, že měl k dispozici překlady svého předchůdce J. V. Svobody. Záměrně zmiňujeme pouze jeho, i když před vznikem Daňkova překladu byl vydán ještě překlad Piskáčkův. Ten ovšem nebyl publikován v Československu, ale v nakladatelství Progress v Moskvě. Z emailové komunikace s Daňkem vyplynulo, že o vydání Piskáčkova překladu nevěděl a poprvé si ho přečetl až v době vzniku této práce. O to víc je zajímavější fakt, že oba překladatelé, nezávisle na sobě a na časovém rozmezí mezi oběma překlady (devět let), zvolili stejné prvky v některých částech oproti J. V. Svobodovi, například: galoše místo holínek, volavky místo čápa či správné pochopení sarkasmu v pasáži se sviní.

Daňkův překlad z roku 1986 je z našeho pohledu nejadekvátnějším překladem, a to hned z několika důvodů. Jak již bylo zmíněno v několika předchozích podkapitolách na jednotlivých úryvcích, Daněk zvolil strategii přebásnění, protože z jeho pohledu se jedná o nejvhodnější řešení, jak zachovat všechny prvky typické pro styl Čukovského (nebo aspoň jejich většinu). Již v první části básně *Telefon* se setkáváme sice s volnějším překladem, o to však více zachovávajícím právě dynamiku a rytmus rozhovoru – ten je určující, stručný a smyslově i rytmicky výstižný. Všimnout si můžeme také změn v motivech některých zvířat, například místo opic, které prosily knížky (J. V. Svoboda, Piskáček), se v Daňkově verzi objevují *lišky, které chtějí číst knížky*; Daněk taktéž překládá *цаплю* jako volavku (stejně jako Piskáček, oproti *čápkovi* od Svobody) a používá stejné verbum jako Piskáček – volat, čímž

rytmizuje danou pasáž „volaly dvě volavky“ aj. Daňkova práce s textem je patrná skutečně v každé části. Jde vidět, že nepřekládá (respektive nepřebásňuje) pouze část básně za část básně, ale pracuje s textem jako s celkem – názorný příklad vidíme v částech 4 a 7:

Originál	**V. Daněk**
4	4
А потом позвонил медведь	Pak zaspal medvěd, co by rád…
Да как начал, как начал реветь.	A do sluchátka začal řvát.
	- Dost, medvěde, už neřvěte!
- Погодите, медведь, не ревите,	Povězte, co si přejete?
Объясните, чего вы хотите?	Dál medvěd řval své brum-by-bam…
	a znělo to jak u-mí-rám…
Но он только "му" да "му",	**Ale co chce, jak vědět mám?**
А к чему, почему -	
Не пойму!	Medvěde, pomozte si sám!
- Повесьте, пожалуйста, трубку!	
7	7
И снова медведь:	**Kdo volá? Medvěd? Medvěd zas?**
- О, спасите моржа!	- **Už jsem si vzpomněl**, mrože spas!
Вчера проглотил он морского ежа!	**Mořského ježka sežral mrož.**
	Ježek je mrožův smrtonoš.

Ačkoliv jsou od sebe tyto části vzdáleny, navazují na sebe jak v originálu, tak i v překladu. V části 4 si medvěd nemůže vzpomenout, co vlastně potřeboval a v části 7 už se rozpomněl a volá znovu. Ono citoslovce v originálu „O, …“ Daněk skvěle vystihl českým „už jsem si vzpomněl…“, čímž tyto části propojil a odkázal tak na část čtvrtou. Dále si můžeme všimnout užití sykavek: ***-ž*** (mrož, ježek, sežral), ***-š*** (smrtonoš), výjimečné hry slov a výsledné kombinace fonetiky a úderného zvučného rytmu:

„Mořského jež-ka sež-ral mrož.
Ježek je mro-žův smr-to-noš.“

Ve Svobodově překladu z roku 1958 sedmá část opět zcela chybí, v překladech z let následujících se už objevuje, jen se nachází na jiném místě a nezní tak dobře, jako v originálu či u Daňka.

Za zmínku také stojí závěrečná jedenáctá část, a to díky výzvě, kterou Daněk do překladu umístil – obrací se totiž k dětem, aby poradily, jak vytáhnout hrocha z bažiny. Jedná se o volný překlad a přebásnění, jelikož v originálu tuto výzvu nenalezneme. Jsme však toho názoru, že smyslu to neškodí, a naopak vzhledem k věkové kategorii čtenáře je to vhodně zvolená varianta. Je ovšem potřeba zmínit i fakt, že v dané části se text a ilustrace neshodují. V této a předchozí části je čtenářům sděleno, že hroch se topí v **bažině**, avšak na obrázku vidíme hrocha s otevřenou pusou v **čisté modré vodě** a ilustrace ani nenaznačuje, že by byl hroch jakkoli v nesnázích (například dle výrazu obličeje).

5.4. Závěr

Analýza básně *Telefon* nám pomohla odhalit nejen podstatné nedostatky a prohřešky vůči originálu, k nimž při překladu došlo, ale také i velmi vhodná, adekvátní a smyslově odpovídající řešení, jež překladatelé zvolili.

V úvodu praktické části jsme si jako jeden z cílů analýzy stanovili určit, nakolik byla zohledněna specifika překladu dětské literatury, byl-li dodržen styl autora aj. Tohoto cíle se nám podařilo dosáhnout na základě mapování jednotlivých prvků, jejich porovnávání s originálem a následným rozborem. Jak již bylo zmíněno, styl Čukovského je obecně (ale i v básni *Telefon)* velmi výrazný a nezaměnitelný – jeho velkou podstatou je rytmus, melodie verše, dynamika, výstižnost, stručnost, hovorovost, expresivita, časté užívání verb a dále mj. užití sarkasmu. Každý z překladatelů vnesl svůj vklad do této oblasti literatury pro děti, zvolil tu či onu strategii, na jejímž základě poté vznikl překlad.

Za největší prohřešek ve Svobodových překladech této básně považujeme dle analýzy nedodržení změn v rytmu, melodie a celkové dynamiky básně, jelikož právě tyto prvky jsou jedněmi z určujících rysů stylu Čukovského; dále také výpustky dvou částí básně v překladu z roku 1958 – z pohledu teorie překladu dětské literatury a také přístupu a zacházení s ní, by k tomuto docházet nemělo, jelikož se již z části může jednat o vlastní adaptaci textu a dle našeho názoru i o poměrně nezodpovědné zacházení s textem vůči čtenáři. Vzhledem k tomu, že k analýze textu byly k dispozici tři jeho verze překladů, měli jsme tak

možnost prozkoumat, jakým způsobem se vyvíjela a měnila jeho překladatelská strategie v průběhu dvanácti let.

Piskáčkova verze obsahuje několik inovativních řešení. Je patrné, že měl k dispozici předchozí překlady a mohl se tak inspirovat jednotlivými řešeními. Právě na tomto základě jsme dospěli k závěru, že se rozhodl jít vlastní cestou, zvolit takové strategie a prvky, díky nimž se jeho verze bude odlišovat. Z analýzy jeho překladu ovšem vyplynulo, že překlad je velmi věrný a místy až příliš doslovný, což čtenáři neposkytuje stejný estetický zážitek, jako kdyby měl možnost číst báseň v originálu, a tím pádem vlastně není naplněna jedna z hlavních funkcí textu – estetická.

Z celkového analýzy pak tedy můžeme vyvodit závěr, že z pohledu dodržení výše zmíněných prvků a stylu autora, se nejadekvátnějším překladem jeví Daňkův překlad. Vyplývá to i z jeho filosofie a přístupu k překladu samotnému, jelikož, jak sám tvrdí v rozhovoru, který ochotně poskytl pro účely této práce, za léta své překladatelské praxe zjistil, že aby mohl být text tohoto typu adekvátně přeložen, je zapotřebí ho přebásňovat. Tímto způsobem tak bude zachován smysl, jeho poselství, jeho určující rysy a estetický prožitek, což je vlastně cílem kvalitního překladu.

6 MUŠKA ZLATOUŠKA/ZLATUŠKA

Čukovskij tuto výjimečnou báseň sám nazývá poémou. A je tomu skutečně tak, protože Muška Zlatouška/Zlatuška se vyděluje na pozadí ostatních jeho děl hned několika svými prvky: poéma je velmi zpěvná s výrazným fonetickým úklonem, jak si ukážeme v následujících podkapitolách, nalezneme v ní prvky tradiční ruské pohádky, folklorní prvky, užití deminutiv, onomatopoeia a dále v závislosti na obsahu a ději se setkáme s různými jazykovými styly od neutrálních jazykových prvků, přes lidové výrazy v popisu veselejších částí poémy až po knižní výrazy a vyšší styl v částech, kdy příběh graduje a kdy dochází k tragédii. Všechny tyto estetické, stylistické a jazykové prvky si podrobněji rozebereme a okomentujeme v jednotlivých podkapitolách. Na dané poémě si můžeme také demonstrovat i roli dvojího adresáta a mj. také didaktickou funkci celého textu.

Tato veselá poéma pojednává o Mušce – její příhodě o tom, jak našla penízek, za nějž v bazaru koupila samovar, a protože měla ten den oslavu, sezvala k sobě své hmyzí přátele. Oslava byla ale náhle přerušena příchodem zloducha Pavouka, který se rozhodl, že Mušku zabije. Na pomoc nebohé Mušce se vydal udatný Komár, který mocným mávnutím své šavle stíná obávanému Pavoukovi jeho hlavu, a Muška je tak zachráněna. Komár si poté namluví Mušku za svou ženu a poéma končí velkým svatebním veselím, tancem, hudbou a provoláváním slávy Mušce a Komárovi.

Poéma byla už od doby svého vzniku provázena i nevyhnutelnými cenzorskými zásahy, jelikož vznikla v době tehdejšího Sovětského svazu, kdy literatura pro děti spadala pod velmi přísné oko sovětských cenzorů. Důvody byly jasné – literatura určená dětem, tj. budoucím dospělým, by měla mít za cíl rozvíjet jejich pohled na dobro a zlo, utvářet představu o tom, co je dobré a co už ne, a celkově formovat jejich hodnoty.

Poéma se měla původně jmenovat *Muščina svatba*. Čukovskij ovšem později název sám změnil (a pojmenoval tak i hlavní hrdinku) a tuto změnu odůvodnil tím, že onomatopoeia skryté ve slově *Муха-Цокотуха* je mnohem vhodnější a zvučnější název, který v dětské mysli okamžitě vyvolává asociaci s dějem (slovo *цокотуха* vzniklo od podstatného jména *цокот* označující krátké, zvučné, klapavé zvuky, které můžeme slyšet u některých zpěvných ptáků

či zvuk vydávaný klepáním podpatků). Při podrobné analýze si ukážeme, že fonetická struktura je pro Čukovského v tomto případě jedním z nejdůležitějších komponent poetického textu.[16]

Struktura poémy Muška Zlatuška je rozdělena do dvoj-, čtyř-, šesti-, osmi- a víceverší. Toto střídání četnosti, ale i délky veršů pomáhá v poémě udržovat určitý jasně daný rytmus, dějovost, napětí aj. Na začátku poémy se setkáváme především s dvojverším, které jasně a stručně vypráví o začátku a konci momentálního děje. Jakmile se ovšem pročítáme příběhem dále, a přicházíme k zápletce a rozuzlení, veršů začíná v logických úsecích přibývat. Verše nabývají na své intenzitě pomocí různých jazykových prvků – rychlé střídání rytmu, střídání druhů rýmů (střídavý i přerývaný), prvky dějovosti (užití verb na konci veršů k zesílení účinku na čtenáře) aj. Dodržení a respektování stanoveného rytmu a pokud možno i délky veršů je jedním z hlavních předpokladů k adekvátnímu překladu dané poémy. Jak již bylo zmíněno, poéma je velmi dynamická s častými změnami, a tyto změny by se proto zákonitě měly odrazit i v překladu.

Jak bylo zmíněno v úvodu praktické části, k analýze máme k dispozici celkem tři překlady – jeden od Haškové a Doliny z roku 1950 a poté dva od J. V. Svobody z let 1958 a 1970. Ukázalo se však, že mezi těmito dvěma překlady od Svobody je zcela minimální a naprosto zanedbatelný rozdíl (slovo *ubohá* bylo změněno na *nebohá,* dále byla vynechána jedna pomlčka a *Tramtata* bylo změněno na *tramtata*), proto srovnání, která dále v textu uvádíme, se soustředí pouze na překlad z roku 1958. V přílohách je taktéž uvedena pouze verze z roku 1958. Originál poémy je uveden v příloze VIII a české překlady v přílohách IX – X.

6.1. Fonetická a rytmická struktura a její význam v textu

Poéma *Муха-Цокотуха* se již za Sovětského svazu stala klasikou dětské literatury. Proč tomu tak je? Je to z toho důvodu, že fonetická a rytmická struktura poémy udává její tón, a právě díky němu se k poémě neustále vrací jak děti, tak i dospělí. Osobitý, široce epický styl se speciální foneticko-rytmickou strukturou a melodií přispěl i k tomu, že poému bylo velmi snadné zhudebnit, čímž byla dětem (a dospělým) přiblížena o to více. Čukovskij je právě toho názoru, že mnohé z pohádek a poém mohou být dětem nejlépe přiblíženy právě v podobě lyrických písní s vlastním rytmem a emocionálním zabarvením. K vytváření uměleckého dojmu a efektu přispívají právě přechody od stávajícího rytmu k novému či změny a odchylka

[16] SOKOLOVA, O. V., In: *Russkij jazyk v škole*. Moskva, 2014. ISSN 0131-6141. Dostupné online z [http://naukarus.com/k-chukovskiy-muha-tsokotuha]

od stanovené normy. Tento efekt následně zvyšuje úroveň emocionální účasti čtenářů a vyvolává v nich obavy a strach o hlavní hrdiny vyprávění. R. Jakobson daný jev nazval „iluzí klamného očekávání“ – čtenář na základě textu očekává určitý vývoj děje, později se ovšem ukazuje, že to byla pouhá iluze a klam.[17] Uveďme si příklad:

"Бабочка-красавица.
Кушайте варенье!
Или вам не нравится
Наше угощенье?"

Вдруг какой-то старичок
Паучок
Нашу Муху в уголок
Поволок -
Хочет бедную убить,
Цокотуху погубить!

Iluze zde vzniká právě u veršů „*Вдруг какой-то старичок – Паучок…“*, použitá deminutiva vytvářejí iluzi, že se jedná o milého, starého pavoučka, který přišel navštívit Mušku. Nicméně se záhy ukazuje, že je to právě on – zloduch, který ji chce zabít. Změna rytmu a také jazykového stylu (tomu se budeme věnovat v jedné z následujících podkapitol) je právě oním odchýlením od stanovené normy rytmu, udaného předchozím čtyřverším vytvářejícím umělecký efekt a vtahujícím čtenáře do děje. Pojďme se nyní podívat, jak se s překladem vyrovnali překladatelé Hašková a Dolina (1950) a J. V. Svoboda (1958):

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
"Бабочка-красавица.		„Jezte krásná babočko,
Кушайте варенье!		tu je marmeláda,
Или вам не нравится	–	prosím, aspoň maloučko!
Наше угощенье?"		Či nemáte ráda?“

[17] SOKOLOVA, O. V., In: *Russkij jazyk v škole*. Moskva, 2014. ISSN 0131-6141. Dostupné online z [http://naukarus.com/k-chukovskiy-muha-tsokotuha]

Вдруг какой-то старичок	Přišel také staroušek,	Vtom však pavouk nohatý,
Паучок	ošklivoučký pavouček,	chlupatý
Нашу Муху в уголок	zatáh mušku do kouta,	mušku vleče do koutka,
Поволок -	že ji nitmi obetká.	nitku tká –
Хочет бедную убить,		ubožačku do ní chyt,
Цокотуху погубить!		jistě ji chce zahubit!

V překladu Haškové a Doliny je první část zcela vynechána. Stejně jako u básně *Telefon* v kapitole 6, nebyl nalezen žádný důkaz o tom, že by pasáž ve vydání, z něhož překladatelé překládali, byla vynechána. Překladatelé se tedy rozhodli vynechat ji záměrně. Všimněme si také, že se dané čtyřverší neřídí originálem, nerespektuje jeho rytmus (a změnu rytmu) a délka veršů se zcela liší. Jediné, co překlad respektuje, je oslovení *staroušek* a *pavouček*, které má vytvořit iluzi o nově příchozím Pavoukovi. Ta je nicméně narušena adjektivem *ošklivoučký*, které mu okamžitě dává emocionální zabarvení. Adjektivum je navíc v nespisovné zdrobnělé formě a verbum *zaláh* je taktéž nespisovné. Překladatelé se dále odklání od originálu u verba *погубить*, jež dává zřejmý signál a jasně živý obraz o pavoukově záměru s Muškou, a místo toho zvolili jemnější *obetkat nitmi*. Verbum *погубить* je navíc ve vyšším knižním stylu, což přidává dané tragické pasáži na vážnosti.

J. V. Svoboda už k překladu přistupuje poněkud ohleduplněji – dodržuje rytmus originálu a jeho důležitou změnu a délka veršů přesně odpovídá originálu, přičemž to není na úkor estetické a umělecké hodnoty. V podkapitole 6.4. si také okomentujeme ilustrace v dané pasáži, jejich propojení s textem a vliv na čtenáře.

Fonetická struktura, jak již bylo zmíněno, zaujímá v dané poémě jednu z nejdůležitějších rolí. Při čtení se totiž setkáváme s imitací různých zvuků pohybů, tance i hudby, což přispívá k její zvučnosti, veselosti a většímu estetickému prožitku u dětí, ale i dospělých. Atmosféře celého příběhu to přidává na intenzitě a čtenář (ať už dítě či dospělý), má ze čtení (popř. poslechu) lepší prožitek. Jedná se například o tyto zvuky:

А кузнечик, а кузнечик,

Ну, совсем как человечек,

Скок, скок, скок, скок!

[…]

Музыканты прибежали,

В барабаны застучали.

Бом! бом! бом! бом!

Пляшет Муха с Комаром.

[…]

А за нею Клоп, Клоп

*Сапогами **топ, топ**!*

[…]

Тара-ра, тара-ра,

Заплясала мошкара.

Nyní se podíváme, jak se fonetická struktura originálu odrazila v překladu obou překladatelů:

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
А кузнечик, а кузнечик, Ну, совсем как человечек, Скок, скок, скок, скок! За кусток, Под мосток И молчок!	I ten cvrček, černý cvrček, schoval se jak malý skrček, skok! a skok! a skok! a skok! utekl pryč přes potok!	–
[…]	[…]	[…]
Музыканты прибежали, В барабаны застучали. **Бом! бом! бом! бом!** Пляшет Муха с Комаром.	Sotva zazní rány v bubnech, se všemi to rázem škubne: **bum! a bum! a bum! a bum!** už se všechny tanečnice tlačí k čackým komárům, mušky, vosy i štěnice.	Muzikanti přispěchali, od podlahy hned to vzali. **Bum! Bubeník** **v kamizole.** Komár s muškou už jsou v kole.

Z výše uvedeného vidíme, že v překladu Haškové a Doliny sice je dodržena fonetická struktura u imitace zvuků skoku, ovšem opět zásadním způsobem nerespektuje ani rytmus a jeho změny, ani délku veršů. Mimo to z překladu příliš vyčnívá slovo *skrček*. Po konzultaci s rodilými mluvčími ruského jazyka (lingvisty, filology a specialisty na ruský jazyk a literaturu) vyplynulo, že verši *„А кузнечик, а кузнечик, ну, совсем как человечек,“* Čukovskij neměl na mysli lidskou charakterovou vlastnost zbabělosti, kterou by kobylce přisuzoval. Jedná se totiž o prvek folklóru, o němž jsme se zmiňovali v úvodu kapitoly šest. Naopak v překladu je slovo *skrček* uvedeno jako charakterová vlastnost symbolizující „podrazáctví“, zbabělost a podlost, což zcela neodpovídá autorovu záměru. J. V. Svoboda danou pasáž zcela vynechal a fonetická struktura poémy je tak o tento prvek ochuzena. Naopak svatební veselí v podobě zvučného a veselého tance se v obou překladech odrazilo stejně zvučně, jako v originálu.

6.2. Jazykový styl a jeho význam v textu a role dvojího adresáta

Na začátku šesté kapitoly jsme se zmiňovali o tom, že poéma obsahuje velké množství folklorních prvků, které ji dělají tak výjimečnou na pozadí ostatních děl Čukovského. Tyto prvky se skrývají například pod častým opakováním slov:

Муха, Муха *– Цокотуха,*

Позолоченное брюхо!

Муха *по полю пошла,*

Муха *денежку нашла.*

Пошла ***Муха*** *на базар*

И купила самовар:

Podíváme-li se nyní na oba překlady, najdeme v dané části hned několik momentů, které si zcela zaslouženě žádají naši pozornost a komentář.

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958)**
Муха, Муха -	Malá muška Zlatouška,	Muška, muška Zlatuška
Цокотуха,	dobrých mušek dobrá družka,	cupitala od lůžka.
Позолоченное брюхо!	vylétla na promenádu,	
	peněženku našla v sadu.	Cupitala od břízek,
Муха по полю пошла,		našla cestou penízek.
Муха денежку нашла.		
	Hned běžela na bazar,	Rozběhla se na bazar,
Пошла Муха на базар	koupila tam samovar.	koupila tam samovar:
И купила самовар:	„Švábi! Rusi! Moskyti!	„Přijďte kde mně, brouci,
	Pojďte čaje popíti!“	švábi,
"Приходите, тараканы,		dobrý čaj vám udělám!“
Я вас чаем угощу!"		

V obou překladech si můžeme všimnout, že počet opakování slova *muška* byl zmenšen na nutné minimum. Hašková s Dolinou se však tento nedostatek snažili nahradit tím, že ve druhém verši přidali vlastní text, který se v originálu vůbec nevyskytuje: *dobrých mušek dobrá družka*. Důležitá je zde však také práce s vlastním jménem *Муха – Цокотуха* – v úvodu šesté kapitoly jsme si totiž vysvětlili jeho velký význam. V originálu se setkáváme s Muškou s výrazným a zvučným jménem a doplňkem popisu jejího vzhledu o pozlacené bříško. V obou překladech se v Muščině jménu projevil jako silnější její popis vzhledu – u Haškové a Doliny je to *Muška Zlat**ou**ška* (jenž se nápadně podobá analogu Liška Bistrouška v českých pohádkách), u J. V. Svobody je to *Muška Zlatuška* (zdrobnělina slovanského jména Zlata). Vidíme tedy, že hlavní charakteristikou Muščina jména zde není onen klapavý zvuk, který se projevil pouze u J. V. Svobody, a to dvojím zopakováním: ***cupitala*** *od lůžka,* ***cupitala*** *od břízek*. Dále si můžeme všimnout i změny v předmětu nálezu – v originálu Muška našla „pouze“ penízek, zato v překladu Haškové a Doliny celou peněženku. Zde se projevuje jak role dvojího adresáta, tak i didaktická funkce. Dospělý člověk se po přečtení české verze zamyslí a „dobré vychování“ mu bude velet, že vzít si něco z nalezené peněženky je špatné a měl by se raději obrátit na policii. Dítě předškolního věku to zřejmě ještě nejspíš nenapadne, dokud mu to dospělý člověk nevysvětlí. Na druhou stranu, pokud nalezneme na cestě menší sumu peněz ve formě jedné mince, jen těžko nás napadne se s tímto obrátit k policii a buď minci zvedneme a necháme si ji či ji necháme prostě ležet. Celkově vzato má tedy dané

čtyřverší u Haškové a Doliny sice určující rým (ač sdružený do jednoho čtyřverší místo dvou dvouverší), ovšem jeho obsahová stránka se poněkud odlišuje od originálu.

Velmi důležitým momentem je v další pasáži podtržené slovo *Rusi*. Pokud se budeme pohybovat v hmyzí říši, je *rus domácí* celosvětově rozšířeným druhem švába. V českém prostředí však kontextuálně nabývá zcela jiného rozměru vzhledem k tomu, že Rus s velkým písmenem R je národnost obyvatel Ruské federace. Vzhledem k době, kdy překlad vznikl (rok 1950, tj. pět let po ukončení 2. světové války), je tedy nepředstavitelné, jak mohl být daný překlad publikován (a jak byl posléze vnímán čtenáři), jelikož zde slovo Rusi až příliš vyčnívá z překladu a v kontextu je tak velmi patrné hanlivé srovnání celého ruského národa s tímto velice nepříjemným hmyzem. Opět se tedy setkáváme s rolí dvojího adresáta, jelikož malé dítě si ani neuvědomí, jaká narážka byla v textu použita. Cenzorský zásah zde tedy patrný není a v současnosti můžeme již pouze spekulovat o tom, zda k tomu došlo náhodou či nikoliv.

Dalším charakteristickým rysem poémy je užití deminutiv, například: *Муха **денежку** нашла, с молоком и **крендельком**, приносили ей **сапожки**, старичок – паучок, козявочки и букашечки, человечек, Комарик – фонарик и шапочки.* V obou překladech bylo užití deminutiv zachováno, ne vždy na stejném místě, kvůli odlišnosti obou jazykových systémů, nicméně k tomuto faktoru přihlíželi všichni překladatelé, a proto se setkáváme u Haškové a Doliny s výrazy jako: *Muška Zlatouška, číška, blešky, staroušek – ošklivoučký pavouček, broučci, čepička – lampička, děvenka, velikánský, miloučký a broučínci* a u J. V. Svobody s následujícími deminutivy: *Muška Zlatuška, blešky, střevíčky, knoflíčky, maloučko, komáříček, lucernička, chvilička, okénečko, lampiónky, včeličky a koníček – človíček.* U slova *komáříček* bychom se rádi nyní zastavili. Popisuje totiž druhého hlavního hrdinu, který se nově objevuje na scéně. Porovnejte sami, jaký efekt na čtenáře vytváří originál s překladem Haškové a Doliny v porovnání s překladem J. V. Svobody:

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
Вдруг откуда-то летит	Kde se vzal, tu se vzal,	A pak – kdepak ses tu vzal,
Маленький Комарик,	**komár** stojí opodál,	**malý komáříčku**?
И в руке его горит	na hlavě má čepičku,	V letu ještě rozžíhal
Маленький фонарик.	v ruce drží lampičku,	malou lucerničku:
	jde k pavouku bez řečí	„Kde je zlosyn, kde je vrah?
	a už sahá po meči.	

"Где убийца, где злодей?
Не боюсь его когтей!"

Nemám z něho žádný strach!“

V originálu se opět setkáváme se změnou rytmu, jelikož uvedené části předchází drastická scéna, kdy Pavouk drží Mušku v zajetí a rytmus veršů je přerývaný. Kromě tohoto se opět setkáváme s „iluzí klamného očekávání“, protože Komár je nám představen jako malinký „komárek“ s malinkou lampičkou a v porovnání s již vytvořeným obrazem o silném a ošklivém pavoukovi nebude zřejmě čtenář očekávat, že má Komár moc šancí na vítězství. Nicméně opak je pravdou, protože Komár se zloducha nebojí a ihned se vrhá do boje. Čtenář je tedy opět odměněn nečekaným zvratem v ději a Komár v daném obrazu vypadá jako smělý a chrabrý hrdina. A nyní ke slovu „komáříček“ – oproti slovu komár (příp. zdrobnělině komárek), má zvolený výraz poněkud negativní konotaci a asociuje se s něčím sice malým, ovšem nepříjemným až protivným, což je tedy v přímém rozporu s tím, jak by hlavní hrdina měl vypadat.

V porovnání s básní Telefon nalezneme v dané poémě hovorových či expresivních výrazů jen velmi málo. Z nich bychom mohli zmínit například: *брюхо*, které je běžně považováno za poměrně hrubý hovorový výraz, ovšem v kontextu poémy tak nevyznívá. V překladech se výraz ztrácí, jelikož popis pozlaceného bříška Mušky přešel do jejího vlastního jména. Dále slovo *денюжка*, které je také hovorové, nicméně má pozitivní konotaci, a proto dobře zapadá do kontextu. Výše jsme si již rozebrali, jak byl tento výraz přeložen do českého jazyka. Setkat se ovšem můžeme i s tzv. lidovou fonetikou – uvedeme si příklad:

Но жуки-червяки

Испугалися,

По углам, по щелям

***Разбежалися**:*

Koncovka *-ся*, která je užita u označených verb, samozřejmě naznačuje hovorovost výrazu, nicméně se jedná o tzv. lidovou fonetiku – tedy koncovku poměrně často užívanou v lidové řeči.

Dalším velmi důležitým prvkem stylu děl Čukovského je jeho dějovost. V poezii pro děti je třeba si všimnout, nakolik jsou verše bohaté a nasycené dějem. Čukovskij ve svém

literárně-vědném díle *Od dvou do pěti*[18], které se věnuje analýze dětské řeči, uvádí, že děti ve věku od dvou do pěti označují při tvorbě nových slov předměty z hlediska jejich dějového určení, např.: místo *lopatka – kopatka* (tedy něco, čím se kope); *vrtuť* (rtuť) je něco, co se vrtí; *mazelína* je to, čím se maže a *kusárek* je to, co se dá kousat. Každý z těchto novotvarů v sobě tedy obsahuje pohyb a dynamiku a ve všech případech do popředí vystupuje právě jejich dějová funkce. Dokonce i v podstatných jménech jsou děti schopné najít skrytou energii slovesa. Znamená to tedy, že ve všem, co dítě vnímá z okolí či v řeči dospělých vyzvedává na přední místo dynamiku. Tentýž odvozující princip ve snaze pochopit neznámé jim slovo, mohou děti uplatňovat i ve vztahu k podstatným a přídavným jménům. Těchto případů je však již značně méně, např.: novotvary *kyselík* (ocet) a *pomalík* (rychlík). Tento proces tvorby nových slov u dětí předškolního věku ve snaze pochopit nesrozumitelná slova je v plném souladu s odvěkými normami mateřského jazyka a nazývá se lidová etymologie. Přitažlivost děje (dynamiky, pohybu) je pro děti natolik velká, že dokáží vytvořit slovesa téměř od jakéhokoli podstatného jména, např.: lepidlo už *nelepidlí*; chlapeček si může *zadveřit* ruku (přiskřípnout); nebo *odskořápkovat* vajíčko; *přihřebíčkovat* hřebík; kopřiva někoho *kopřivnula*; stejně tak se děti mohou *nabuchtovat* buchtami; či se mohou *odkomárovat* (ohánět se před komáry). Toto je jasný důkaz, že „suchá" řeč dospělých dětem nestačí, a proto ve snaze jí porozumět, vytvářejí nová slovesa. Aniž by si toho byly vědomy, postupují děti stejně tak, jako je tomu zvykem v jazyce dospělých, protože sloves odvozených od jiných slovních druhů existuje mnoho: opice – opičit se, slunce – slunit se (podstatná jména); bohatý – bohatnout, krásný – krásnět (přídavná jména); chichichi – chichotat se, mňau – mňoukat, bů – bučet (citoslovce) atd. Abychom tedy dětskou řeč a její vznik a postupnou tvorbu shrnuli, můžeme říct, že *„celý problém spočívá v tom, že my dospělí, dá-li se to tak říci, myslíme ve slovech, ustálenými slovními formulemi, zatímco malé děti myslí ve věcech, v předmětech skutečného světa"*.[19] V poémě tyto novotvary samozřejmě nenalezneme, považovali jsme však za nezbytné onu dějovost a tíhu k uchování dynamiky a pohybu zmínit, jelikož v námi analyzovaném textu se nachází skutečně velký počet verb a často jsou umístěna na konci verše, čímž verši dodávají na intenzitě. Dětská mysl totiž nemyslí ve slovech. Příkladů je skutečně velký počet, my si však uvedeme pouze některé z nich:

[18] ČUKOVSKIJ, K. I. *Od dvou do pěti*. Praha: Albatros, 1975, s. 30-35
[19] ČUKOVSKIJ, K. I. *Od dvou do pěti*. Praha: Albatros, 1975, s. 43

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
[…]	[…]	[…]
Нашу Муху в уголок	**zatáh** mušku do kouta,	mušku **vleče** do koutka,
Поволок -	že ji nitmi **obetká**.	nitku **tká** –
Хочет бедную **убить**,		ubožačku do ní **chyt**,
Цокотуху **погубить**!		jistě ji chce **zahubit**!
"Дорогие гости,	muška **křičí** o pomoc:	„Drazí hosté, ach, **pomozte**,
помогите!	„Ke mně pojďte drazí hosté,	zlého pavouka hned **skoste**!
Паука-злодея **зарубите**!	a v mé bídě mi **pomozte**!	
[…]	[…]	[…]
Муха криком **кричит**,		**Křičí** muška, **křičí**,
Надрывается,	–	**svíjí se**,
А злодей **молчит**,		ale zlosyn **mlčí**,
Ухмыляется.		**šklebí se**.

Vidíme tedy, že Svobodovi se ve většině případů podařilo dodržet ono zdůraznění tím, že verbum ponechal na konci verše společně s respektování rytmu originálu. Překlad Haškové a Doliny je mnohem stručnější, nerespektuje délku veršů, rytmus a verb je užito skutečně málo na to, aby bylo možné dojít ke spolehlivému závěru. Poslední část je v jejich překladu opět vynechána (výpustka).

Pojďme se nyní podívat na samotný jazykový styl poémy. Setkat se totiž můžeme s různou lexikou od lidové, přes neutrální až po knižní (vyšší) lexiku. Pozornost upoutává použití různých stylů v určitých specifických částech poémy. Uvedeme si nyní jednotlivé příklady:

1 Lidová lexika

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
Прибегали светляки,	Přišly mušky svatojanské	Přiletěly světlušky,
Зажигали огоньки -	s růžovými křidélky,	lampiónky září.
То-то стало весело,	měly lampy velikánské	**Hned jsou všichni veselí,**
То-то хорошо!	s rozžatými světélky.	**mladí i ti staří.**

[…]	[…]	[…]
Козявочки с	**Červík** tančí s **červíkem**	A **včeličky** se **střevlíky**
червяками,	a **motýlek** s **motýlkem**	a **berušky** s **tesaříky**.
Букашечки с	a **roháči boháči**,	
мотыльками.	silní, že by málem pukli,	A koníček, koníček
А жуки рогатые,	otakárky vytáčí,	zrovna jako človíček
Мужики богатые,	berou k tanci bílé kukly.	pošilhává po očku
Шапочками машут,		na svou družku babočku
С бабочками пляшут.		

Příkladů lidové lexiky je v poémě více, v rámci práce však postačí zmínit výše uvedené, jelikož některé z příkladů jsme již zmiňovali ve spojitosti s analýzou jiných prvků.

2 Neutrální a knižní lexika

	Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
1 knižní (vyšší)	"Бабочка-красавица. **Кушайте** варенье! Или вам не нравится Наше **угощенье**?"	–	„Jezte krásná babočko, tu je marmeláda, prosím, aspoň maloučko! Či nemáte ráda?“
neutrální	**Вдруг** какой-то **старичок** **Паучок** Нашу Муху в **уголок** **Поволок** - Хочет бедную убить, Цокотуху погубить!	Přišel také staroušek, ošklivoučký pavouček, zaláh mušku do kouta, že ji nitmi obetká.	**Vtom** však **pavouk** **nohatý**, **chlupatý** mušku vleče do koutka, nitku tká – ubožačku do ní chyt, jistě ji chce zahubit!

	"Дорогие гости, помогите! **Паука-злодея** зарубите!	Ošklivý byl jako noc, muška křičí o pomoc: „Ke mně pojďte drazí hosté,	„Drazí hosté, ach, pomozte, zlého pavouka hned **skoste**!
2 knižní (vyšší)	И кормила я вас, И поила я вас, **Не покиньте меня** В **мой последний** **час**!"	a v mé **bídě** mi pomozte! Jídla jsem vám navařila, čajem jsem vás **pohostila**, ke všem jsem k vám **vlídná** byla!“	Krmila jsem vás, napájela vás, neopouštějte mě, prosím, v tenhle **těžký čas**!“

Tučně zvýrazněné výrazy se vztahují buď k lidové (1) nebo neutrální či knižní lexice (2). Vidíme tedy, že lidovou lexiku Čukovskij záměrně použil většinou k popisu různých hmyzích přátel vyskytujících se v příběhu či k popisu veselejších momentů v poémě (jako tanec, veselí, oslava atd.). Oproti tomu neutrální styl použil pro změnu scény, atmosféry a napětí, a především v momentě, kdy dochází k tragédii. Prvky knižního stylu v některých částech dotváří celkový obraz a estetický zážitek (knižní styl 1) a v jiných částech zesilují intenzitu prožívané tragédie (knižní styl 2). Hašková a Dolina z neznámého důvodu vynechali první část z knižního stylu a přecházejí rovnou ke kulminaci, kdy dochází k tragédii. V jejich překladu se v dané části zřejmě nedá mluvit o neutrálnosti stylu, jelikož deminutiva už ve svém principu předznamenávají určitou konotaci a emocionální zabarvení. Následující část už obsahuje knižní lexiku v podobě výrazů: *bída, pohostit* a *vlídný.* Podíváme-li se nyní na Svobodův překlad první části, zjistíme, že knižní lexiku neobsahuje, nicméně zcela přesně respektuje rytmus originálu, čímž se mu aspoň z části přibližuje. Změna atmosféry ve druhé části je patrná stejně jako v originálu – změna rytmu, použití neutrální lexiky a opět zcela přesné dodržení rytmu. Třetí část, až na jednu výjimku, také odpovídá, jak z pohledu užití lexiky, tak dodržení rytmu i zesílení účinku. Estetický prožitek ovšem kazí podtržený výraz *napájela (jsem) vás* – ten má totiž zcela jinou konotaci než např. pohostit čajem, nejčastěji je užíván ve smyslu: *opít se (či někoho)* nebo *napájet koně.* Z překladu tedy výraz vyčnívá a kazí tak estetický a umělecký dojem z dané části.

6.3. Dodržení smyslového obsahu poémy

Aby byla naplněna funkce překladu je zapotřebí dodržovat několik kritérií překladu a jedním z nejdůležitějších je právě dodržení smyslového (věcného) obsahu originálu. V případě, že obsah není dodržen a dílo je určitým způsobem upraveno, nejedná se už o překlad, nýbrž o adaptaci. Adaptaci děl jsme věnovali celou podkapitolu 2.5. v teoretické části práce. Nyní se tedy zaměříme více na analýzu překladových děl Doliny a Haškové a J. V. Svobody z pohledu dodržení obsahu originálního díla. Jednotlivé příklady si ukážeme na čtyřech částech poémy. Analyzovat budeme následující témata:

1. Rozpor mezi svátkem a narozeninami v originálu (a jak se tento fakt odrazil v obou překladech);
2. Smyslový posun v překladu J. V. Svobody;
3. Zjemnění vystoupení hlavního hrdiny v překladu Haškové a Doliny;
4. Posun od mužského aktéra děje k ženskému v překladu J. V. Svobody.

1. Rozpor mezi svátkem a narozeninami v originálu (a jak se tento fakt odrazil v obou překladech)

V originálu se dozvídáme, že kromě toho, že Muška našla na poli penízek, má ještě ten den oslavu. V původním textu zní fráze následujícím způsobem:

Нынче Муха-Цокотуха

Именинница*!*

Ruské slovo *именины* se do českého jazyka převádí skutečně jako *svátek (jmeniny)*. Mohli bychom tedy předpokládat, že Muška má ten den svátek, a proto sezvala hosty, aby společně s nimi svůj velký den oslavila. Pokud se ovšem podíváme do kontextu ruského prostředí, dozvíme se, že oslava svátku není v Rusku vůbec běžnou záležitostí (jako v naší české společnosti). U nás má každé jméno přiděleno pouze jeden den v roce (s výjimkou pouze některých jmen jako Petr a Petr a Pavel aj.), naopak v ruském kalendáři můžeme jedno jméno nalézt někdy i dvacetkrát v roce. To ovšem není ten pravý důvod proč by se svátek nemohl slavit. Je to z toho důvodu, že oslava svátku jako takového, se v ruské společnosti dodržuje již pouze v religiózních kruzích v ruské pravoslavné církvi. Je tedy nasnadě se zamyslet nad tím, měl-li skutečně Čukovskij na mysli oslavu svátku či se jednalo spíš o narozeniny? Oslava narozenin totiž nemusí být spojena pouze s výrazem *день рождения*. Narozeninový oslavenec

je v ruské společnosti (v běžné řeči) totiž také nazýván *именинником* či *виновником торжества*, ačkoliv tento výraz se dá již spojit s jakoukoli oslavou (například ukončení školy, univerzity aj. oslavy). Na následujícím úryvku si ukážeme, jak se tento fakt projevil v překladu:

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
[…]	[…]	[…]
Нынче Муха-Цокотуха	sláva mušce Zlatoušce,	Zlatuška má dneska svátek,
Именинница!	sláva dívčici!	a to je den veliký!

J. V. Svoboda zvolil ve svém překladu slovo *svátek* a označil ho jako *veliký den*. Oproti tomu Hašková a Dolina se svátku obratně vyhnuli a v textu raději opatrněji provolávají Mušce slávu. I v poslední závěrečné fázi, kde se slovo *именинница* objevuje znovu, se nesetkáme s náznakem, že by se mělo jednat o svátek. Můžeme se tedy domnívat, že si překladatelé nebyli jisti, zda se jedná o oslavu svátku či narozenin a raději se tedy konkretizaci dovedně vyhnuli. V tom případě se ovšem stojí zamyslet nad tím, proč k Mušce přišlo tolik hostů, kteří jí navíc přinesli poměrně cenné dárky (v originálu *Приносили ей сапожки, а сапожки не простые – в них застежки золотые*)? Hašková a Dolina tyto verše nepřekládají zcela věrně (a jsme toho názoru, že se jedná o záměr), a tudíž místo střevíců se zlatými přezkami (či sponami), blešky Mušce přinesly obyčejný *párek bot*. Nabízí se tedy ale otázka, proč hosté přináší Mušce dárky, jestliže v textu ani není zmíněno, zda má Muška svátek či narozeniny? Domnívat se, že je to pouze z důvodu nálezu penízku či peněženky, je dle našeho názoru mírně zavádějící (ovšem v pohádkách je možné vše). J. V. Svoboda ve stejné závěrečné části opět použil slovo svátek a oba verše, které vidíme výše, se na konci poémy opakují. V jeho verzi překladu ovšem blešky Mušce přináší právě ony *střevíčky se zlatými knoflíčky*. Takový cenný dárek by se hodil spíše na oslavu narozenin než svátku, ovšem zde se může jednat pouze o náš subjektivní názor. Rodilí mluvčí jsou však toho názoru, že se jedná jednoznačně o narozeniny, a to z toho důvodu, že svátek jako takový není v ruské společnosti oslavován (s výjimkou pravoslavné církve).

2. Smyslový posun v překladu J. V. Svobody

V dané části se zaměříme na smyslové posuny, k nimž došlo v překladu J. V. Svobody. Jedná se o pasáž (v originálu), kdy na scénu přišel nám již známý zloduch Pavouk a chytil Mušku. Ta své hosty snažně prosí, aby jí pomohli, nicméně se tak nestalo, protože Pavouk v ostatních natolik budil hrůzu, že se všichni hosté lekli a rozutekli se, kam jen mohli (do kouta,

do škvír, pod pohovku, pod postel). V originálu zaznívají dvě velmi důležité věty: *Не желают воевать! И никто даже с места не сдвинется*, tj. že **nikdo nechce bojovat a ze svého místa se ani nepohne**. Poté dochází k tragické a pro děti nanejvýš nervy drásající scéně, kdy Pavouk zkroutí Mušku, svými ostrými zuby se jí zakousne přímo do srdce a pije její krev. V tu chvíli se však na scéně objevuje spásonosný, chrabrý Komár, který se **jako jediný vydává Mušce na pomoc**. Podívejme se, k čemu došlo v překladu J. V. Svobody:

Originál	**J. V. Svoboda (1958)**
[…]	[…]
Но жуки-червяки	Zabzučela babka včela
Испугалися,	a všem broučkům zavelela.
По углам, по щелям	-
Разбежалися:	Rozlétlo se mračno celé
Тараканы	pobít zlého nepřítele.
Под диваны,	-
А козявочки	„Jestli život drahý je ti,
Под лавочки,	pusť Zlatušku ze zajetí!“
А букашки под кровать -	-
Не желают воевать!	-
И никто даже с места	-
Не сдвинется:	-
Пропадай-погибай,	-
Именинница!	-
[…]	-
А злодей-то не шутит,	Hleďte však na mušku ubohou!
Руки-ноги он Мухе верёвками крутит,	Na rukou ji svázal, na nohou.
Зубы острые в самое сердце вонзает	Pavučinou spoutaná je –
И кровь у неё выпивает.	a již pavouk krev z ní saje.
Муха криком кричит,	Křičí muška, křičí,
Надрывается,	svíjí se,
А злодей молчит,	ale zlosyn mlčí,
Ухмыляется.	šklebí se.
	-

	A vtom včela Bzučilka zavelela kobylkám: „Do práce se honem dejte, pavučinu roztrhejte!“ A kobylky přiskákaly, pavučinu roztrhaly.
	-
Вдруг откуда-то летит Маленький Комарик, И в руке его горит Маленький фонарик.	A pak – kdepak ses tu vzal, malý komáříčku? V letu ještě rozžíhal malou lucerničku: „Kde je zlosyn, kde je vrah? Nemám z něho žádný strach!“

Můžeme si tedy povšimnou, že děj byl **zcela zásadním způsobem změněn**, jelikož ještě před příchodem Komára vystoupila do boje proti zlému Pavoukovi babka včela (včela Bzučilka). Ta zavelela všem broučkům, aby šli zabít Muščina nepřítele a na tento příkaz se celé hejno hostů zvedlo a vrhlo se na Pavouka (i když v originálu je jasně psáno, že nikdo nechtěl bojovat). Včela poté zavelela znovu a všichni společnými silami roztrhali sítě, které kolem Mušky zosnoval Pavouk a Muška tím pádem byla vysvobozena. A teprve nyní – **až poté, co byla Muška vysvobozena**, na scénu vstupuje Komár hrdě hlásající, že se Pavouka nebojí a že ho půjde zabít. Vidíme tedy, že kromě druhého hlavního hrdiny (Komára), se ve Svobodově překladu objevuje další nepostradatelná hrdinka – včela, která ve skutečnosti zachránila Mušku sama. Komár „pouze“ dokončil dílo a zabil zlého útočníka. V tomto případě, kdy byl obsah natolik pozměněn, se domníváme, že se už nejedná o překlad, ale o adaptaci. Jaký měl proto J. V. Svoboda důvod? Jedna z teorií, která se nabízí je, že scéna, v níž se všichni hosté rozutečou při první známce nebezpečí nenese žádnou výchovnou hodnotu. Poukazuje na zbabělost a neschopnost pomoci blízkému člověku v jeho neštěstí i přes snažné volání o pomoc. Jakmile je ovšem tragédie zažehnána, všichni se opět vrací na místo činu jako by se nic nestalo a společně s Muškou a Komárem oslavují jejich svatbu. Je možné, aby se něco takového stalo i ve skutečném životě? Zřejmě ano, bát se je lidské. Ovšem lidské je i odpouštět. A to je zřejmě důvod, proč Čukovskij zobrazil scénu právě tímto způsobem. Je možné, že tehdejší (česká) společnost by překlad dle originálu, tak, jak ho napsal Čukovskij, nepřijala, a proto byl obsah pozměněn. Ve verzi, kterou máme k dispozici,

je totiž výchovná funkce zcela jasně zastoupena, k dětem promlouvá napřímo a nabádá je k pomoci bližnímu svému. Nevzniká zde tedy prostor pro žádnou jinou interpretaci.

Všimnout si můžeme také toho, jakým způsobem byla upravena ona tragická scéna, kdy se Pavouk zakusuje ostrými zuby přímo do Muščina srdce a saje její krev. V originálu Čukovskij opět užil prvků vyššího stylu, aby celé situaci dodal na tragičnosti (*вонзать зубы*). V překladu je scéna upravena, je vypuštěn ukrutný obraz ostrých zubů zarývajících se přímo do srdce a zachován je pouze ten, kdy je Muška spoutána a Pavouk saje její krev.

3. Zjemnění vystoupení hlavního hrdiny v překladu Haškové a Doliny

Scéna, kterou budeme nyní analyzovat, následuje ihned poté, co byl Pavouk skolen udatným Komárem. Zvítězivší Komár se nyní obrací k Mušce a odvádí ji z místa činu, přičemž jí oznamuje, že zloducha skolil, ji osvobodil a že si ji nyní chce vzít za ženu. Podívejme se na oba překlady:

Originál	**Hašková a Dolina (1950)**	**J. V. Svoboda (1958).**
Муху за руку берёт И к окошечку ведёт: "**Я** злодея **зарубил**, **Я** тебя **освободил** И теперь, душа-девица, На тебе **хочу жениться**!"	Vede komár síní mušku, přelíbeznou Zlatoušku: „**Zas, děvenko má rodná,** **budeš žíti svobodná**, **budeš-li mne sama chtít**, chci se s tebou oženit.“	Podá ruku mušce bledé, k okénečku si ji vede: „Zlosyna **jsem porubal**, **svobodu jsem tobě dal**. **A teď s tebou, děvčátko,** **ožením se zakrátko**!“

Z originálu je patrné, že veškerý děj, který v dané scéně probíhá, vychází od samotného Komára (tj. byl jsem to *já*, kdo zabil zloducha; *já*, kdo tě osvobodil a nyní si tě *vezmu* za ženu) a nedává Mušce příliš na vybranou, zda ona sama Komára chce či ne. Jako by bylo už rozhodnuto za ní. Svobodův text je v tomto ohledu nyní věrný (až na výjimku, že to nebyl Komár, kdo osvobodil Mušku, ale včela), jelikož děj také vychází od Komára (*já* jsem zabil zlosyna a nyní se s tebou *ožením*) – ona definitivnost situace je v textu jasně patrná. Hašková a Dolina scénu mírně zjemnili tím, že děj nevychází od Komára (*já – já – já*), ale že Komár jakoby oznamuje budoucí stav (nyní už může Muška žít svobodně a v případě, že ho bude chtít i ona, chtěl by se s ní oženit). Vidíme tedy, že v překladu Haškové a Doliny je sice muščina svoboda zásluhou Komára, ten se však svým činem nechlubí

a spíše konstatuje jeho důsledek; a dále svou verzí překladatelé jakoby dávají Mušce na výběr, zda si Komára vezme či ne. Připomíná to stereotyp českého slušného chování, který by odpovídal i tehdejší době a kultuře zdvořilého chování. Dle ilustrací je však muščino rozhodnutí patrné a neměnné, jelikož se na Komára líbezně usmívá a v ruce drží květiny.

4. Posun od mužského aktéra děje k ženskému v překladu J. V. Svobody

Scéna, kterou si nyní rozebereme se nachází již na konci poémy, kdy je tragédie zažehnána a všichni hosté oslavují muščinu svatbu bujarým veselím a tancem. V originálu se v dané scéně setkáváme s Mravencem, který tančí tak zvesela, že mu není líto, že zřejmě protančí své střevíce, vesele v tanci poskakuje s Mravenčicí, ale zároveň přitom laškovně pomrkává na broučky (v originále jsou to *букашки* – v ženském rodě, navíc jako deminutivum) a rytmickým popěvkem jim říká, jací (jaké) jsou roztomiloučcí (roztomiloučké). Důležitým momentem je zde to, že je to právě Mravenec, který nehledě na to, že tančí se svou družkou, pomrkává na jiné svatebčany ženského rodu. Je zde tedy patrná role dvojího adresáta a narážka na laškovné jednání dospělých (v tomto případě mužů). Překlad J. V. Svobody však vyznívá poněkud jinak:

Originál	**J. V. Svoboda (1958)**
Муравей, Муравей!	Mravenčice, mravenčice
Не жалеет лаптей, -	nehledí dnes na střevíce –
С Муравьихою попрыгивает	
И букашечкам подмигивает:	s mravenečkem sem tam mává
	a na broučky pomrkává:
"Вы букашечки,	„Broučci, broučci
Вы милашечки,	vesouloučcí,
Тара-тара-тара-тара-таракашечки!"	straka-straka-strakaťoučcí!“

Vidíme, že ve Svobodově překladu role hlavního aktéra scény přechází z Mravence na Mravenčici a že je to právě ona, kdo tancuje s mravencem (a ne naopak) a podle verše „s mravenečkem sem tam mává“ je to zřejmě i ona, kdo v tanci vede. Svoboda navíc zachoval i ono laškování a lehký flirt, ovšem už to není Mravenec, kdo laškovně pomrkává po svatebčanech ženského rodu, ale naopak Mravenčice laškuje se svatebčany mužského rodu, jelikož pomrkává po broučcích (kteří jsou v textu zjevně v mužském rodu). Celá scéna tak

u dospělého čtenáře patrně vyvolá úsměv, jelikož se zde objevuje emancipovaná Mravenčice a patriarchální zobrazení muže zde nehraje téměř žádnou roli.

6.4. Ilustrace

Podle Stoltové (Lathey, 2006:78-83) je důležité, aby si ilustrace zachovaly přesně ty požadavky, jež má Levý k „dobrému" překladu: mají mít stejný efekt na čtenáře, což můžeme traktovat tak, že čtenář má z ilustrací získat stejný estetický a umělecký prožitek, jako i z textu. Přesně takto by měly ilustrace působit jak na dětského, tak i dospělého čtenáře.

V této podkapitole si uvedeme několik ilustrací, na nichž si popíšeme dialogickou situaci, která vzniká nejen mezi čtenářem a textem, ale i mezi textem a samotnou ilustrací (a zdali je dialogu dosaženo či nikoli), dále porovnáme ilustrace z dvou různých překladů týkající se drastických scén a jejich výsledný efekt na čtenáře.

Obálku a ilustrace v knize *Muška Zlatouška* (překl. Hašková a Dolina) nakreslil Josef Bidlo) a obálku a ilustrace v knize *Mydlipán a jiné veselé pohádky* navrhl Miloš Nesvadba.

1. Dialogická situace mezi textem a ilustrací

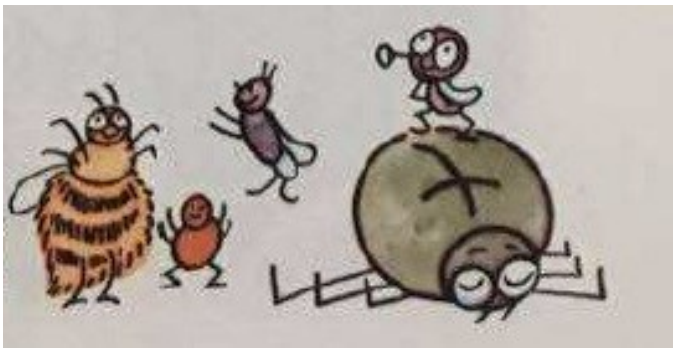
Abychom mohli lépe zanalyzovat ilustrace použité v překladu Svobody, je třeba si uvědomit, v jakém prostředí se děj poémy odehrává (uvnitř či venku v přírodě). Text originálu, ale i překladu mluví o tom, že děj se odehrává v uzavřeném prostředí u Mušky doma – usuzovat tak můžeme z toho, že Muška zve hosty „k sobě", v jedné z následujících scén, kdy se objevil Pavouk a chytil Mušku, snažil se jí odtáhnout „do koutka" a jakmile Komár skolil Pavouka, text uvádí, že si Komár „vede Mušku k okénečku". Děj se tedy zjevně odehrává u Mušky doma. Ilustrace ovšem svědčí o opaku. Ve chvíli, kdy je Muška chycena zlým Pavoukem, nám kniha nabízí obrázek pavučiny utkané mezi dvěma rostlinami a jedné z nich sedí tlustý kulatý Pavouk a Muška je chycena uprostřed této pavučiny. Není tedy ani zřejmé, do jakého koutku Pavouk Mušku odvlekl. Vzhledem k tomu, že je navíc na straně s ilustrací poměrně hodně textu, vyskytuje se zde i čtyřverší předcházející příchodu Pavouka. Dítě, které tak otočí stranu, uvidí danou ilustraci a text, který jí neodpovídá.

Obrázek 2 - Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

Všimněme si také, jak je na obrázku č. 2 a 3 vyobrazena hlavní hrdinka. Víme, že se jedná o mušku, jež je na ilustracích v překladu Svobody celá zlatá, byl tedy zachován její popis (*позолоченное брюхо*). Na ilustracích však Muška mezi ostatním hmyzem poměrně zaniká a leckdy je těžké ji odlišit od ostatních. Nabízí se také otázka, jestliže je Muška tak malá, jak mohla sama koupit na bazaru samovar, který je několikanásobně větší než ona sama? (viz obrázek č. 3)

Obrázek 3 - Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

To samé se týká Komára (obrázek č. 4 a 5). Ten totiž ani nevypadá jako komár (snad až na sosáček, který můžeme vidět na obrázku č. 4), naopak se až příliš nápadně podobá Mušce akorát s tím rozdílem, že není zlatý. Porovnejte sami:

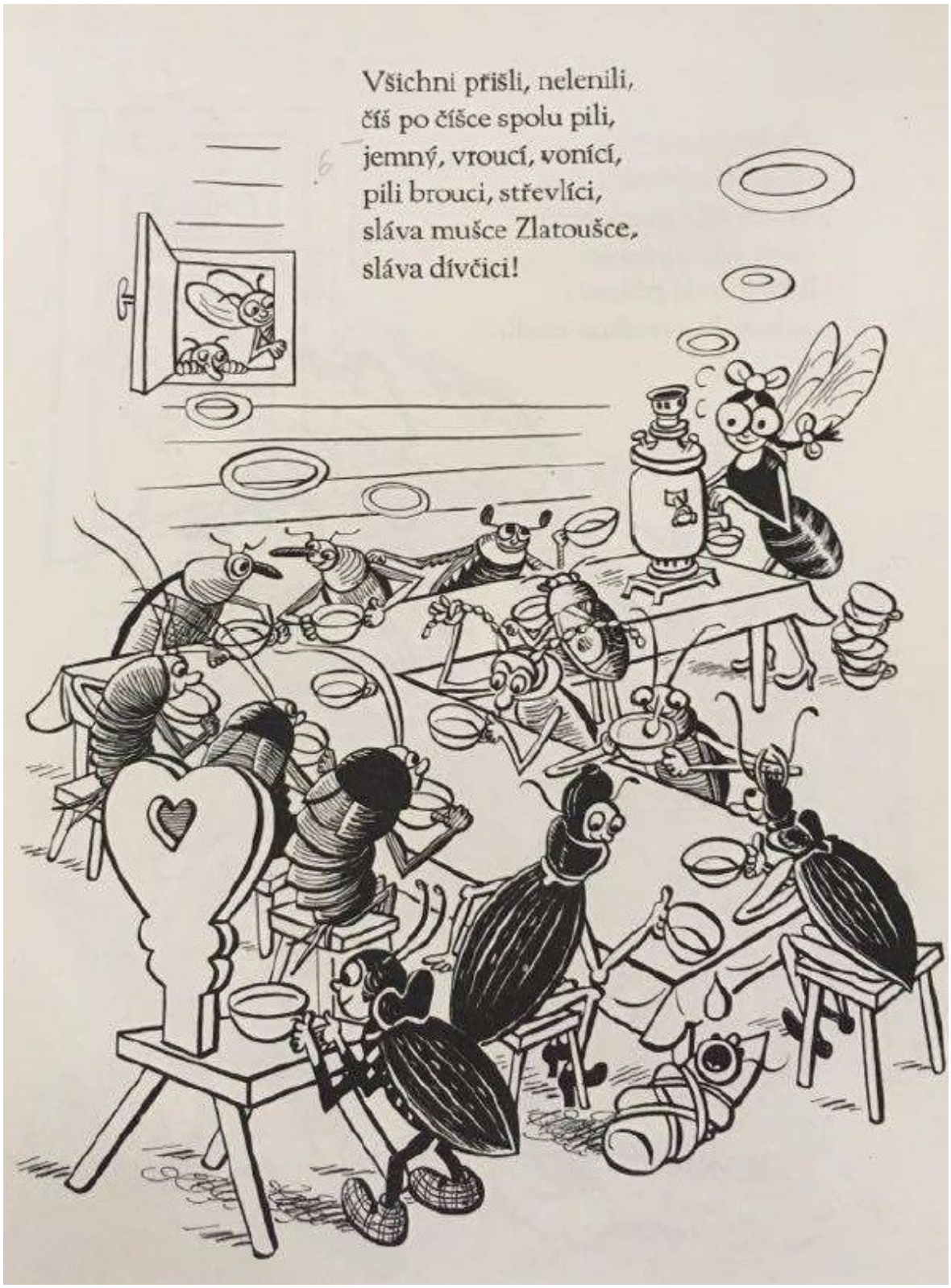


Obrázek 4 - Komár v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

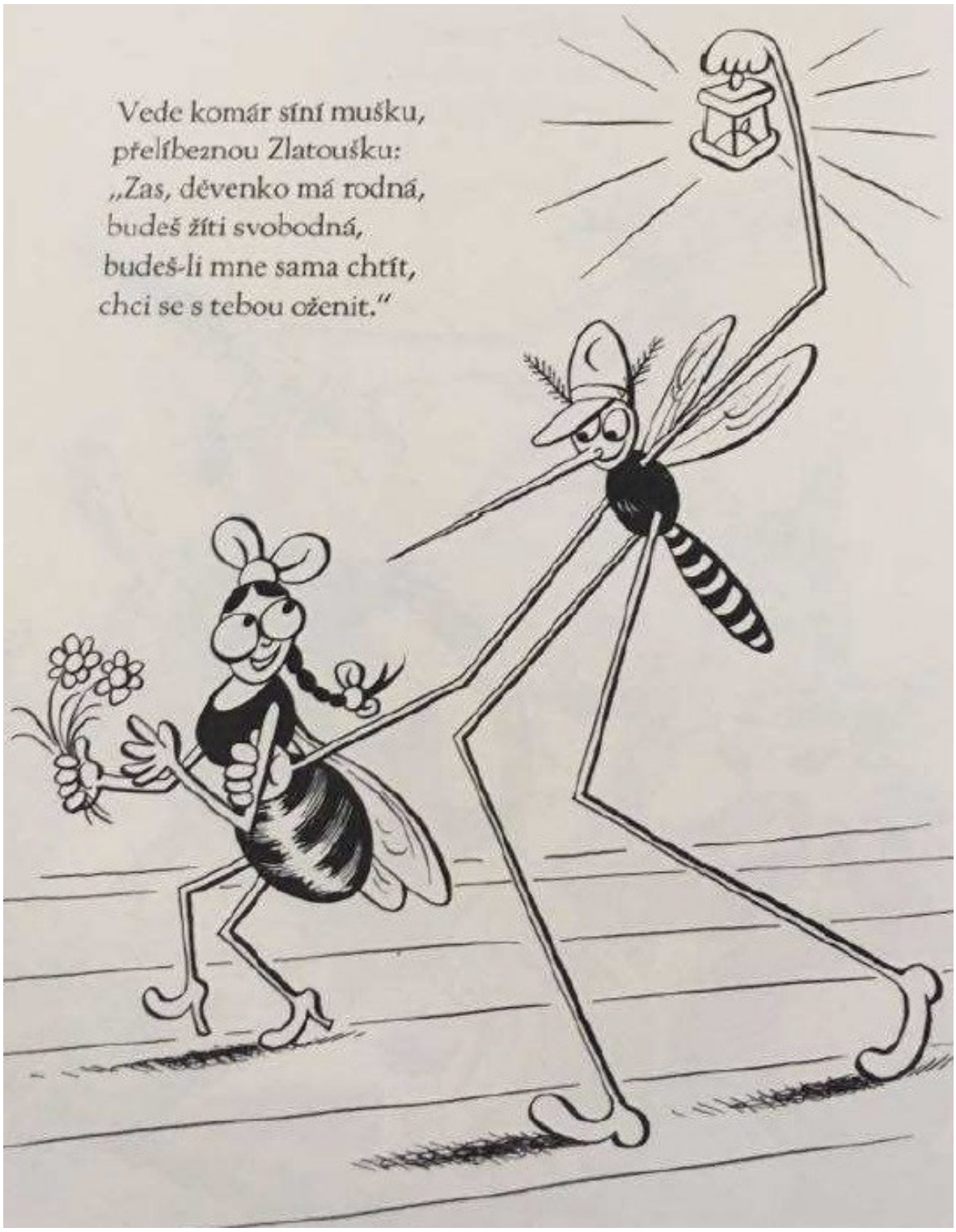
Obrázek 5 - Komár v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

Celkově tedy z těchto ilustrací můžeme odvodit závěr, že dialogická situace mezi textem a samotnou ilustrací sice vzniká, nicméně neodpovídá tomu, co je psáno v textu a její výsledný efekt na čtenáře je tak někdy matoucí.

Podíváme-li se však na ilustrace v překladu Haškové a Doliny, ihned zjistíme, že situace se zcela odlišuje – ilustrace odpovídají prostředí, v němž se děj odehrává (obrázek č. 6), hlavní hrdinka stejně jako hlavní hrdina jsou vyobrazeni tak, že není možné si je splést s ostatními postavami příběhu a na první pohled je odlišíte od ostatních (obrázek č. 7) a ilustrace smyslově odpovídají (obrázek č. 8).



Obrázek 6 - Domov Mušky v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)



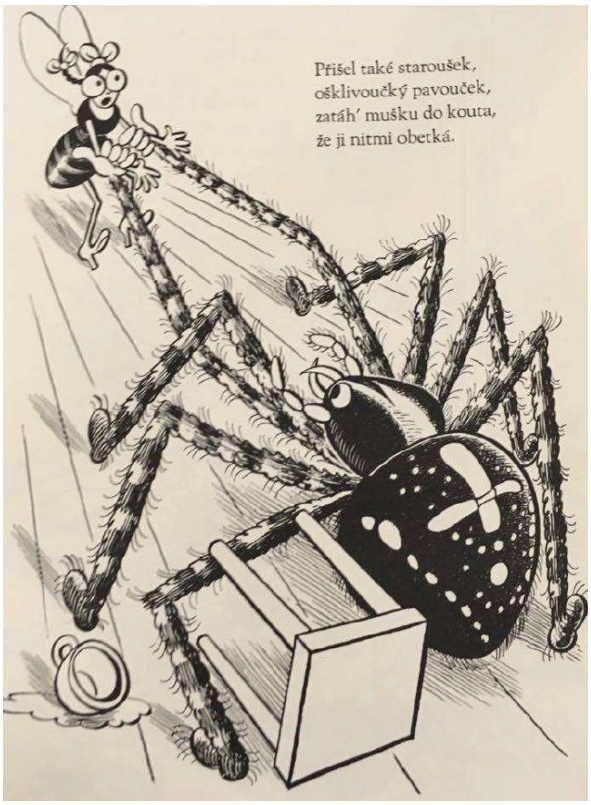
Obrázek 7 - Muška a Komár v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)

Obrázek 8 - Muška kupující samovar v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)

2. Drastické scény v textu a ilustracích a jejich výsledný vliv na čtenáře

Nyní se zaměříme na čtenářsky zřejmě nejzajímavější část této podkapitoly – vyobrazení drastických scén v textu a vytvoření potřebného efektu na čtenáře. Jak jsme si již popsali v předchozích podkapitolách, tragické scény popsané Čukovským vyvolávají samy o sobě velmi intenzivní estetický a umělecký prožitek, a to nejen u dospělých, ale především u dětí. Děti prožívají děj pohádek ze zcela jiného úhlu než dospělí. Ocitají se totiž ve světě svých hrdinů a vše, co se s hrdiny v příběhu děje, velmi intenzivně

prožívají s nimi ať už se jedná o veselé či tragické scény. Čukovskij byl toho názoru, že z literatury pro děti nelze drastické scény vypustit, naopak musí být přítomny, aby dítě mohlo naplno prožívat všechny emoce, se kterými se v průběhu čtení setká. Považoval to za velmi důležitou etapu sociálního rozvoje dítěte. Porovnáme nyní ilustrace z překladů Haškové a Doliny (obrázek č. 9) a J. V. Svobody (obrázek č. 10). Scéna se týká příchodu zloducha Pavouka:



Obrázek 9 - Příchod Pavouka v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)

Obrázek 10 - Příchod Pavouka v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

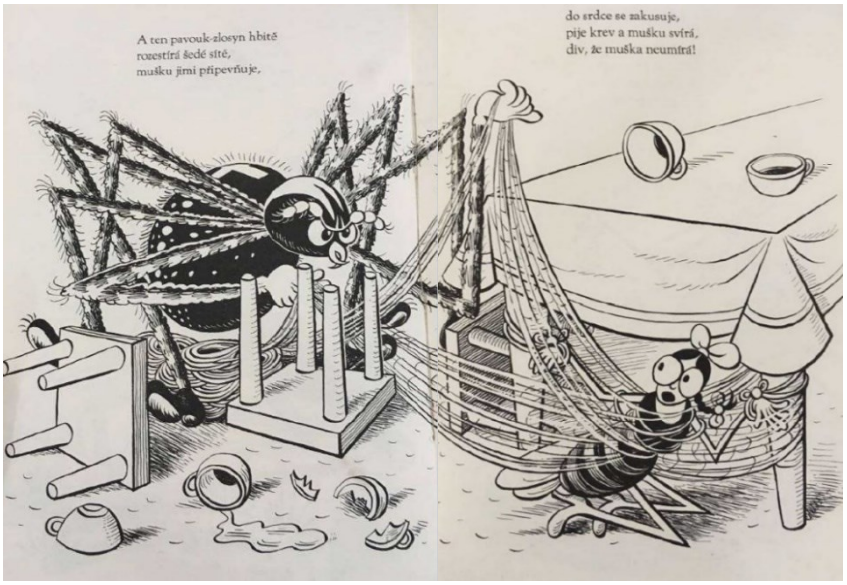
Na první pohled je zřejmé, že při pohledu na Bidlovu ilustraci (obrázek č. 9) se dětský čtenář okamžitě začne o Mušku bát a míra jeho emocionální účasti v příběhu se zvýší. Tomu napomáhá i zobrazení v perspektivě a hra stínů, které dohromady vytváří zdání pohybu. Oproti tomu Nesvadbova ilustrace (obrázek č. 10) stejné či podobné emoce nevyvolává a obrázek je velmi statický.

V další scéně vidíme, že napětí se postupně zvyšuje, jak Pavouk začíná Mušku obetkávat pavučinou a ta marně volá o pomoc (obrázek č. 11). V překladu Svobody bylo užito stejné ilustrace a daná scéna není nijak zobrazena.

Obrázek 11 - Muška volající o pomoc v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)

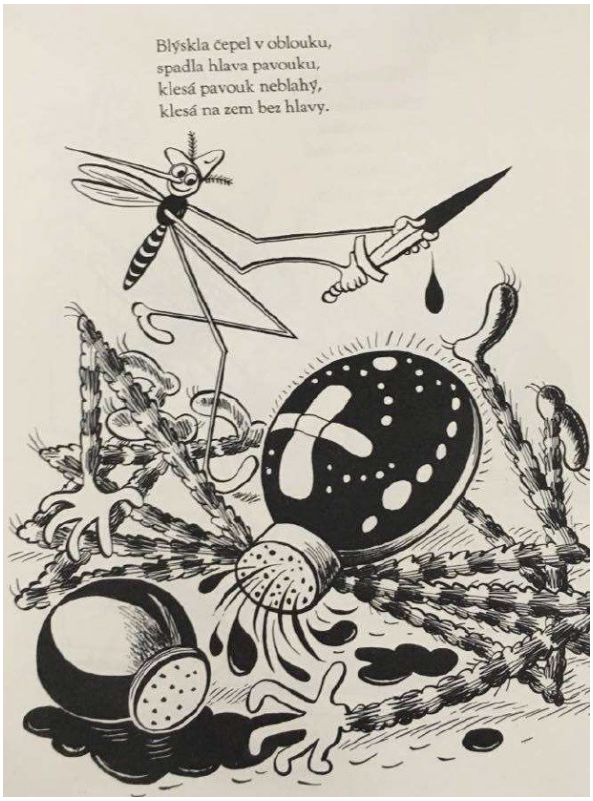
Obrázek 12 - Muška volající o pomoc v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

Na obrázku č. 13 vidíme, že Pavouk je opravdu velký, zlý a s Muškou nemá slitování. Ilustrace v dětech v tuto chvíli nepochybně vyvolají „tuhnutí krve v žilách“:

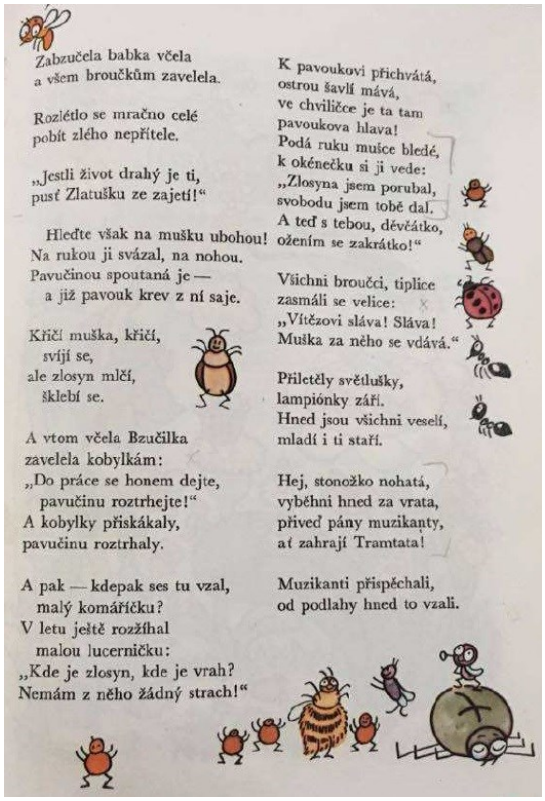


Obrázek 13 - Chycená Muška v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)

Zřejmě nejdrastičtější a zcela nejkrvavější scéna nastává ve chvíli, kdy Komár stíná hlavu Pavoukovi. Porovnejme nyní efekt ilustrací v překladu Haškové a Doliny (obrázek č. 14) a J. V. Svobody (obrázek č. 15):



Obrázek 14 - Smrt Pavouka v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo)



Obrázek 15 - Smrt Pavouka v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba)

Cílem dané podkapitoly bylo zanalyzovat, zda mají ilustrace na čtenáře stejný efekt jako text. Z výše uvedených příkladů obrázků můžeme vyvodit závěr, že ilustrace v překladu Svobody mají v porovnání s ilustracemi použitými v překladu Haškové a Doliny zcela neporovnatelný efekt. Zatímco čtenář překladu Haškové a Doliny bude s napětím a zatajeným dechem **číst a zároveň sledovat**, co se v příběhu právě děje, bude se s největší pravděpodobností bát a stejně tak „fandit“ Komárovi, čtenář překladu Svobody je o stejně efektní vizuální prožitek téměř zcela ochuzen a je odkázán čistě na text, který je navíc, jak jsme si ukázali v předchozí podkapitole, adaptován a dané scény v něm nenajdeme.

6.5. Závěr

Díky poměrně důkladné analýze originálu i obou dostupných překladů jsme byli schopni odhalit podstatné nedostatky v obou překladech, věnovali jsme se analýze fonetické

a rytmické struktury a jejímu významu v textu, zmapovali jsme jazykový styl originálu, užití jednotlivých jazykových stylů a jejich roli v textu. Zároveň jsme věnovali pozornost roli dvojího adresáta a výchovné funkci jednotlivých částí poémy. Následně jsme se věnovali rovině obsahové – na uvedených příkladech jsme si ukázali, jak se v některých částech překladu zcela zásadním způsobem změnil obsah poémy a spekulovali jsme o tom, z jakého důvodu ke změnám zřejmě došlo. Poslední podkapitola byla věnována ilustracím a jejich dialogické situaci a výsledném vlivu na čtenáře.

I v tomto analyzovaném díle jsme se snažili především určit, zda byla dodržena a nakolik byla zohledněna specifika překladu dětské literatury, dodrželi-li překladatelé natolik specifický styl Čukovského a jakými prvky toho dosáhli. Tohoto cíle se nám podařilo dosáhnout poměrně zevrubnou analýzou. Došli jsme k závěru, že velkou podstatou poémy je právě její fonetická, rytmická a jazyková struktura. Pomocí ní totiž Čukovskij vytvořil velkolepý umělecký dojem a u čtenářů dosáhl velkého estetického prožitku. Střídáním rytmu, délky veršů a jazykových stylů dovedl udržet „roztroušené“ vnímání, které se tak často vyskytuje právě u dětí předškolního a školního věku. Je nutno podotknout, že překladatelé nestáli před lehkým úkolem. Každý z nich zvolil vlastní strategii převodu toho či jiného prvku – někdy k většímu úspěchu, jindy méně. Hašková a Dolina v některých částech volili určující rým podobný originálu, ovšem na úkor obsahu. J. V. Svoboda zachovával rytmus a jeho změny, velmi často přesně dodržoval i délku veršů, z čehož bychom mohli vyvodit, že jeho překlad je poměrně věrný. Po analýze obsahové stránky Svobodova překladu se však ukázalo, že velmi důležitou část poémy (budeme se opakovat) zcela zásadním způsobem změnil a jsme toho názoru, že změna nebyla nutně k užitku. Domníváme se, že měla totiž mít výchovnou funkci a změnou se Svoboda snažil předejít vytváření obrazu zbabělosti ve společnosti. Originální text totiž poukazuje nejen na tuto vlastnost jako na součást lidského chování a charakteru, ale také na odpuštění. Jsme tedy toho názoru, že originál nese mnohem větší a poučenější hodnotu v sociálním rozvoji dětské mysli nežli Svobodova verze.

Z důvodu komplexnosti a provázanosti všech analyzovaných prvků poémy nelze určit či vybrat, zda ten či onen překlad je adekvátnější, jako tomu bylo v případě básně *Telefon*. Oba překlady obsahují jak prohřešky vůči originálu, tak i skvělá překladatelská rozhodnutí a strategie. Vzhledem k tomu, že oba překlady jsou již staršího data (pomineme nyní Svobodův překlad vydaný v roce 1970, protože jak jsme si již vyjasnili v úvodu dané kapitoly, překlad se od roku 1958 prakticky vůbec nezměnil), rádi bychom se obrátili k současným překladatelům v oblasti dětské literatury s výzvou ujmout se tohoto nelehkého úkolu a vytvořit překlad nový

s přihlédnutím k již existujícím překladům, poučením se z jejich nedostatků a inspirací z vhodně zvolených řešení.

ZÁVĚR

Úloha dětské literatury v životě dětí a v jejich psychickém, sociálním a emocionálním rozvoji je nezaměnitelná. Považujeme za ni vše, co kdy bylo napsáno či určeno dětem (ať už se jedná o obrázkové či textové knihy, elektronické knihy, počítačové hry aj.). Obraz světa dětí je vytvářen samotnými dětmi. Jsou to ony, kdo určují jeho pravidla, možnosti a hranice například při dětských hrách. Přejdeme-li ovšem do světa dětské literatury, zjistíme, že tím, kdo určuje pravidla není dítě, ale dospělý člověk. Hovoříme zde o autorovi díla. Autor originálního díla a autor překladu jsou tedy těmi, kdo vytváří obraz dětského světa v literárním světě. Překladatel hraje velmi důležitou a nezaměnitelnou roli, jelikož vytváří most mezi dvěma různými jazykovými a kulturními systémy.

Diplomová práce si kladla za cíl zmapovat problematiku dětské literatury, poukázat na její jednotlivá specifika a odlišnosti od literatury pro dospělé, na nich poté zformulovat problémy, které v překladatelském procesu mohou vzniknout a v neposlední řadě shrnout informace od světových translatologů v oblasti teorie překladu dětské literatury a předložit některé ze strategií překladu dětské literatury. Dalším cílem práce bylo na základě těchto poznatků provést srovnávací analýzu dvou děl K. I. Čukovského, popsat překladatelské metody v pasážích obsahujících charakteristické prvky Čukovského stylu a zaměřit se na překladatelské tendence jednotlivých překladatelů v bezprostřední konfrontaci jednotlivých překladatelských řešení.

Při srovnávací analýze děl K. I. Čukovského jsme poukázali na charakteristické prvky jeho stylu – ten je velmi výrazný a svým způsobem i nezaměnitelný. Jeho podstatou je především melodie, rytmus, dynamika (tj. fonetická a rytmická struktura) a dále výstižnost použitých výrazů, hovorovost, expresivita, leckdy sarkasmus, ale také časté užití verb a střídání jazykových stylů (tj. jazyková struktura). Čukovskij všechny tyto prvky spojuje do jediného celku, který na čtenáře vytváří unikátní umělecký a estetický dojem. Úkolem překladatelů bylo dodržet a předat jeho styl a vytvořit tak stejný efekt na čtenáře cílové kultury. Díky poznatkům uvedeným v práci a aplikovaným při analýze obou děl se nám podařilo splnit cíle dané práce, jelikož jsme odhalili tendence jednotlivých překladatelů, na úryvcích jsme si uvedli jejich dílčí strategie, postupy a metody a byli jsme tak schopni určit, zda překladatelé naplnili cíl překladu.

Z celkového počtu osmi dostupných překladů publikovaných od roku 1950 do roku 1986 jsme měli možnost porovnat varianty čtyřech překladatelů dětské literatury:

- Taťjána Hašková a Jan Dolina *(Muška Zlatouška)*;
- Jiří Václav Svoboda *(Telefon, Muška Zlatuška)*;
- Jaroslav Piskáček *(Telefon)*;
- Václav Daněk *(Telefon)*.

Při srovnávací analýze jsme odhalili některé z nedostatků a prohřešků, kterých se překladatelé dopustili, demonstrovali jsme si však také adekvátní, velmi vhodná a odpovídající překladatelská řešení, k nimž překladatelé přistoupili.

Z analýzy Svobodových překladů básně *Telefon* vyplynulo, že tíhne ke změnám v rytmu a melodii básně a celkově tedy mění její natolik důležitou dynamiku. Tím, že jsme měli k dispozici tři různé překlady této básně vydané v různých letech, měli jsme možnost porovnat i změny, k nimž došlo. Některé z nich však i nadále nedodržely dynamiku, naopak verše byly ještě více rozšířeny, což dynamiku docela změnilo. Svoboda přistoupil také k výpustkám, což z našeho pohledu (a také z pohledu světových translatologů) není ideální překladatelské řešení. Můžeme totiž říci, že se již nejedná o překlad, ale o adaptaci originálu do nového kulturního a jazykového prostředí. Oproti poémě *Muška Zlatuška* se však jedná o adaptaci zcela minimální, jelikož obsah básně *Telefon* změněn nebyl. Změnu obsahu *Mušky Zlatušky* jsme odhalili při analýze a vysvětlili jsme si její možnou příčinu. Jsme toho názoru, že tato adaptace je již zcela zásadní a nepřípustná a pro dětského čtenáře nemá takovou hodnotu, jako verze původní. Podíváme-li se však na dodržení fonetické a rytmické roviny jeho překladu Mušky Zlatušky, uvidíme, že obě byly zachovány a v mnoha případech byla také dodržena délka samotných veršů, z čehož můžeme usoudit, že po této stránce je Svobodův překlad velmi věrný. Nelze tedy jednoznačně určit, zda se jeho překladatelská tendence v obou překladových dílech projevuje spíše věrností originálu či volnějším překladem – v každém díle dosáhl jiného efektu (i díky extralingvistickým faktorům spojeným s ilustracemi), ovšem s jistotou můžeme říci, že adaptována byla obě díla.

Hašková a Dolina v poémě Muška Zlatouška volili určující rým, který věrně napodobuje charakteristický styl Čukovského, ovšem často se tak stávalo na úkor obsahu. Dodržena byla stejně tak i fonetická struktura poémy, která věrně kopírovala rytmus i dynamiku originálu. Dodržením jazykové struktury (ve většině případů týkajících se užití knižního stylu) dosáhli Hašková a Dolina stejného efektu, jako i Čukovskij – vytvořili atmosféru napětí, obav i velké tragédie, stejně tak ale i bujarého veselí a tance na svatební hostině. Dynamika oslavy se velmi

podobá tomu, jak Čukovskij sám popisoval své pocity, když poému psal. V jejich překladech docházelo i k drobným změnám motivů a obrazů, ovšem celkový obsah zůstal zachován. V některých případech se překladatelé také uchýlili k výpustkám a v současnosti můžeme skutečně pouze spekulovat, proč k nim došlo. Celkový dojem z poémy však dotvořily velmi obrazné ilustrace, které jsme si okomentovali v podkapitole 6.4.

Z analýzy Piskáčkova překladu jasně vyplynula tendence k věrnému překladu a ke hledání nových řešení, která (pokud se inspiroval předchozími překlady básně *Telefon* od Svobody) se měla záměrně odlišovat od těch Svobodových. S tímto přístupem se v překladové literatuře setkáváme také a má vždy dvě východiska – buď je překlad natolik dobrý, že zaujme místo překladu předchozího, nebo překlad svými řešeními naopak inspiruje jiné překladatele a vznikne tak překlad další.

Daňkova verze básně *Telefon* je z našeho pohledu (i z pohledu teorie a strategií překladu) tou nejadekvátnější, a to hned z několika důvodů: Daňkovi se podařilo dodržet fonetickou, rytmickou i jazykovou strukturu originálu, a tím pádem věrně předat tyto charakteristické rysy Čukovského stylu. Zároveň je však jeho překlad i volný, jelikož zvolil strategii přebásnění originálu. Některé z motivů či postav tak byly změněny, nicméně tyto změny nemají vliv na celkový obsah básně, její atmosféru ani poslání. Daněk sám v rozhovoru promluvil o tom, že mu šlo především o estetickou hodnotu básně a o cílového čtenáře. Dle jeho slov je „požadavek přesnosti překladu v dětské literatuře se spoustou slovních hříček a jazykových zvláštností stejně problematický jako obhajoba volnosti. Jiné jazykové a historicky zvyklostní zázemí si přeje jisté uvolnění.“[20]

[20] Úryvek z Daňkových odpovědí uvedených v Příloze I, 2017

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PRIMÁRNÍ ZDROJE

ČUKOVSKIJ, K. I., *Čudo derevo i drugie skazki*. Moskva: Detskaja literatura, 1970

ČUKOVSKIJ, K. I., *Doktor Bolíto a jiné veselé pohádky*. Praha: Klub mladých čtenářů, 1970.

ČUKOVSKIJ, K. I., *Hádanky a povídačky děda Kořena*. Praha: Albatros, 1986.

ČUKOVSKIJ, K. I., *Kniha zázraků.* Moskva: Progress, 1978

ČUKOVSKIJ, K. I., *Muška Zlatouška*. Praha: SNDK, 1950.

ČUKOVSKIJ, K. I., *Mydlipán a jiné veselé pohádky*. Praha: Svět sovětů, 1958.

ČUKOVSKIJ, K. I., *Telefon*. Praha: SNDK, 1965.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

BĚLINSKIJ, V. G., ČERNYŠEVSKIJ N. G., DOBROLJUBOV, N. A. *O detskoj literature*. Moskva: Detskaja literatura, 1954.

COILLIE, J. V., VERSCHUEREN, W. P., *Children's literature in Translation – Challenges and Strategies.* Manchester: St. Jerome Publishing, 2006.

ČUKOVSKIJ, K. I. *Od dvou do pěti.* Praha: Albatros. 1975.

DODERER, K., *Ästhetik der Kinderliteratur*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1981.

FRYNTA, E. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993, s. 133.

FRYNTA, E. *Zastřená tvář poezie.* Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993.

GOLUBĚVA, E. I. *Detskoje čtenije v Rossiji: realnost, opasenija, prognozy*. Moskva: Knižnoje delo. 2002, s. 60–63.

GROMOVÁ, E. *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009

HOFFMANNOVÁ, J. *Stylistika mluvené a psané češtiny*. Praha: Academia, 2016

HUNT, P., *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Abingdon: 2004.

CHALOUPKA, O., NEZKUSIL, V. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I–III*. Praha: Albatros, 1973, 1976, 1979.

IBRAHIM, R., PLECHÁČ, P., ŘÍHA, J. *Úvod do teorie verše*. Praha: Akropolis, 2013.

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

Kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

LATHEY, G. *Children's literature.* In BAKER, M.; SALDANHA, G. (eds.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Abingdon: Routledge, 2009, s. 32.

LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2002, s. 210.

LEVÝ, J. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998.

LUKAVSKÁ, J. *Za devatero horami: K teorii literatury pro děti a mládež*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2015.

MICHAJLOVA, L. P., *Čto budut čitat deti XXI veka*. Detskaja literatura, №5-6, 2001, s. 89–90.

NEZKUSIL, V. *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1983.

NORD, C. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.

OITTINEN, R. *Translating for children*, New York: Garland Publishing, 2000.

OITTINEN, R. *I Am me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. University of Tampere, 1993, s. 43.

PAVERA, L., VŠETIČKA, F. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.

POKORN, N. K., *Post-Socialist Translation Practices*. Amsterdam/Philladelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.

POKORN, N. *Post-Socialist Translation Practices: Ideological struggle in children's literature.* John Benjamins, 2012.

POLÁK, J. *Přehledné dějiny české literatury pro děti a mládež a četby mládeže*. Praha: SPN, 1982.

POLOZOVA, T. D. *Russkaja literatura dlja detej: učebnoje posobije*. Moskva: Academia, 1997, s. 23–38.

POPOVIČ, A. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1974.

RIEKEN-GERWING, I. *Gibt es eine Spezifik kinderliterarischen Übersetzens?* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

SETIN, F. I. *Istorija russkoj detskoj literatury*. Moskva: Knižnoje delo, 1990.

SHAVIT, Z., *Poetics of Children's Literature*. The University of Georgia Press, 1986, s. 74–75.

SIVOKOŇ, S. I. *Čukovskij i deti*. Moskva: Znanije, 1983.

TOMAN, J. *Současná česká literatura pro děti a mládež.* Brno: Cerm, 2000.

TOMAN, J. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, 1992.

VILIKOVSKÝ, J. *Překlad jako tvorba.* Praha: Ivo Železný, 2002.

ZVONAREVA, L., *Počuvstovat nerv vremeni: zametki o sovremennoj detskoj literature*. Moskva: Detskaja literatura, 2013.

INTERNETOVÉ ZDROJE

ČUKOVSKIJ, K. I. *Kak byla napisana Mucha Cokotucha*. Moskva: Terra – Knižnyj klub, 2011. Dostupné online z: [http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/onetofive/kak-byla-napisana-muxa-cokotuxa]

GIANOUTSOS, J. *Locke and Rousseau: Early Childhood Education*. Waco, TX: Baylor University. The Pulse, Vol 4, No 1. 2006. Dostupné online z: [https://www.baylor.edu/content/services/document.php?id=37670]

MacLEOD, A. S. *American Childhood: Essays on Children's Literatue of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1994. P. vii. Dostupné

online z: [https://ischool.umd.edu/news/ischool-remembers-anne-scott-macleod-professor-emerita]

Pud. In: Wikipedia: the free encyclopedia. Wikimedia Foundation [cit. 2017-07-27]. Dostupné online z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%B4]

SOKOLOVA, O. V., In: *Russkij jazyk v škole*. Moskva, 2014. ISSN 0131-6141. Dostupné online z: [http://naukarus.com/k-chukovskiy-muha-tsokotuha]

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 - Literární polysystém dle Bernala-Merina 30
Obrázek 2 - Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba).....90
Obrázek 3 - Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba).....91
Obrázek 4 - Komár v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba).....92
Obrázek 5 - Komár v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba).....92
Obrázek 6 - Domov Mušky v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 93
Obrázek 7 - Muška a Komár v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 94
Obrázek 8 - Muška kupující samovar v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 95
Obrázek 9 - Příchod Pavouka v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 96
Obrázek 10 - Příchod Pavouka v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba) 96
Obrázek 11 - Muška volající o pomoc v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 97
Obrázek 12 - Muška volající o pomoc v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba) 97
Obrázek 13 - Chycená Muška v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 97
Obrázek 14 - Smrt Pavouka v poémě Muška Zlatouška (překl. Hašková a Dolina, ilustr. Bidlo) 98
Obrázek 15 - Smrt Pavouka v poémě Muška Zlatuška (překl. J. V. Svoboda, ilustr. Nesvadba) 98

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1 - Polysystém dětské literatury dle Bernala-Merina 31
Tabulka 2 - Poměr expresivních, nespisovných a hovorových prvků v básni Telefon 63

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA I – ŘÍZENÝ ROZHOVOR S VÁCLAVEM DAŇKEM

Kdy jste se rozhodl, že chcete být překladatelem a jaká byla Vaše cesta k překladům obecně?

Básně jsem psal od dětství. V septimě chomutovského gymnázia nám profesorka angličtiny jako domácí úkol uložila k překladu báseň Henry Longfellowa The Rainy Day a pak mi sdělila, že bych se tímto řemeslem jednou mohl živit. Na vysoké škole (dramaturgie DAMU) jsem své překlady už publikoval v tisku i v rozhlase, kam jsem v roce 1956 nastoupil jako literární redaktor se zaměřením na světovou poezii. Redigoval jsem ji až do roku 1990, kdy jsem se stal šéfem Audiostudia a tudíž i redaktorem poezie konkrétní, experimentální. Vydal jsem asi tak šest desítek překladových knižních titulů včetně antologií, a to především z ruštiny a ukrajinštiny, zatímco z ostatních jazyků, tj. z maďarštiny, srbochorvatštiny, slovinštiny, tatarštiny, mongolštiny, svahilštiny s pomocí jazykových expertů. Od roku 1995 po odchodu do důchodu se zabývám především vlastní poezií. Konečně však jsem mohl knižně vydat Daniila Charmse, Alexandra Vveděnského, Josifa Brodského i poslední Jeseninovy verše s doslovem o básníkově vraždě, tedy nikoli sebevraždě.

K dětské literatuře musí mít člověk osobitý vztah – jaký je ten Váš?

Oba rodiče, učitelé, pěstovali můj vztah k dětské literatuře četnými dárkovými knihami, zejména básnickými. Byl jsem až chorobně hravé dítě s výrazným hudebním sluchem a se sklonem k sebepředvádění. Verše jsem recitoval i zpíval na dětských besídkách.

Když se řekne dětská literatura, je určitá tendence myslet si, že to je něco lehkého a jednoduchého. Opak je ovšem pravdou. Dělaly Vám překlady dětské literatury nějaké problémy, oproti klasikům ruské literatury (Blok, Mandelštam, Anněnskij)? Jestli ano – jaké a jak jste je řešil?

Básně pro děti jsem začal překládat až po dvacetileté překladatelské praxi v převážně formálně vázané poezii. Zjistil jsem přitom, že mohu a vlastně musím přebásňovat volněji, mám-li zachovat jejich původní estetickou hodnotu. Na jiné problémy si nepamatuji.

Kde jste nacházel inspiraci při hledání rýmů? Čerpal jste i z české dětské poezie?

Rýmování mi nikdy nečinilo potíže. Hrou se slovy včetně rýmotvorby jsem byl od malička přímo posedlý. Ale určitě jsem čerpal i z čtenářské paměti.

Jak se liší díla Čukovského od jiných dětských autorů, které jste překládal? Čím je Čukovskij jiný?

Čukovskij je zároveň i pedagog, objevuje dětem i neznámé světy, ponouká je k četbě, k vzdělanosti. Své náměty přebírá i z angloamerické literatury. Tím se líší od většiny svých ruských kolegů.

Proč jste si vybral pro překlad právě knihu Čudo děrevo i drugie skazki?

Tu knihu jsem si nevybral. Zřejmě po úspěchu knihy Agnije Bartové (Svět s modrýma očima) u dětských čtenářů jsem byl nakladatelstvím o překlad Čukovského požádán. A po přečtení originálu jsem s radostí souhlasil.

Na základě čeho jste vybíral básně/povídačky pro knihu Hádanky a povídačky děda Kořena?

Spolu s oběma redaktory jsme se snažili vybrat texty pro české děti nejvděčnější.

Jak jste postupoval při překladu básně Telefon? Jakým způsobem výsledné řešení ovlivnilo ilustrace a odkaz na známou postavu Čukovského příběhů (Mojdodyr, někdy překládaného jako Špindrhník)?

Při překladu básně Telefon jsem postupoval stejně jako při všech ostatních, což jsem už vyjádřil v odpovědi na otázku č. 3. Při překladu pro české děti mi šlo o větší estetickou hodnotu básně, nezatěžované jim neznámou postavou Mojdodyra. A ten doktor Skokan mi ke Klokanovi krásně sedl nejen kvůli rýmu. Ilustrace, pokud jsem se dobře díval, to neovlivnilo. Klokan potřebuje skákat, proč by se měl mydlit? Kvůli dětem? Ano, tak to Čukovskij myslel. A my se tenkrát s redaktorem taky kvůli dětem rozhodli pro jiné, tedy pro úsměvné řešení. Požadavek přesnosti překladu v dětské literatuře se spoustou slovních hříček a jazykových zvláštností je stejně problematický jako obhajoba volnosti. Jiné jazykové a historicky zvyklostní zázemí si přeje jisté uvolnění. Nebo ne?

S jakými problémy jste se při překladu setkal, co Vám činilo potíže a jak jste je řešil?

Pamatuji si jen, že potíže mi činil nedostatek času. Takže jsem překlad odevzdal asi o měsíc později, než smlouva přikazovala.

Jaká byla situace s vydáváním dětské literatury za minulého režimu? Vycházely překlady bez problémů či byly podrobovány přísnější cenzuře? Pokud ano, co muselo být učiněno proto, aby překlad mohl být vydán? Víte o tom, že by se cenzura týkala nejen dětské překladové ale i domácí literatury?

To se budete muset zeptat bývalých redaktorů Albatrosu.

Jak byly tyto překlady v tehdejším režimu přijaty čtenáři? Jaká byla poté (po vydání) situace a jak se měnila?

Vím jen, že všecky tři mé překladové knížky z ruské dětské literatury (v nákladu 8 000, 30 000, 33 000) byly vyprodány.

V jakém stavu se podle Vás nyní nachází domácí a překladová dětská literatura? Co byste doporučil mladým a začínajícím překladatelům dětské literatury?

O současném stavu dětské překladové literatury nejsem dost dobře informován. Mladým začínajícím překladatelům, ale i původním autorům bych doporučoval alespoň základní erudici v prozódii a v teorii literatury vůbec. Jako čtenáři se mi totiž docela nedávno stalo, že mladý autor i mladý překladatel pokazil svou jinak nápaditou práci špatným rýmováním (ženského s mužským rýmem) i prohřešky rytmickými.

PŘÍLOHA II – ТЕЛЕФОН, К. И. ЧУКОВСКИЙ

1

У меня зазвонил телефон.

- Кто говорит?

- Слон.

- Откуда?

- От верблюда.

- Что вам надо?

- Шоколада.

- Для кого?

- Для сына моего.

- А много ли прислать?

- Да пудов этак пять.

Или шесть:

Больше ему не съесть,

Он у меня ещё маленький!

2

А потом позвонил

Крокодил

И со слезами просил:

- Мой милый, хороший,

Пришли мне калоши,

И мне, и жене, и Тотоше.

- Постой, не тебе ли

На прошлой неделе

Я выслал две пары

Отличных калош?

Ах, те, что ты выслал

На прошлой неделе,

Мы давно уже съели

И ждём не дождёмся,

Когда же ты снова пришлёшь

К нашему ужину

Дюжину

Новых и сладких калош!

3

А потом позвонили зайчатки:

- Нельзя ли прислать перчатки?

А потом позвонили мартышки:

- Пришлите, пожалуйста, книжки!

4

А потом позвонил медведь

Да как начал, как начал реветь.

- Погодите, медведь, не ревите,

Объясните, чего вы хотите?

Но он только "му" да "му",

А к чему, почему -

Не пойму!

- Повесьте, пожалуйста, трубку!

5

А потом позвонили цапли:

- Пришлите, пожалуйста, капли:

Мы лягушками нынче объелись,

И у нас животы разболелись!

6

А потом позвонила свинья:

- Пришлите ко мне соловья.

Мы сегодня вдвоём

С соловьем

Чудесную песню

Споём.

- Нет, нет! Соловей

Не поёт для свиней!

Позови-ка ты лучше ворону!

7

И снова медведь:

- О, спасите моржа!

Вчера проглотил он морского ежа!

8

И такая дребедень

Целый день:

Динь-ди-лень,

Динь-ди-лень,

Динь-ди-лень!

То тюлень позвонит, то олень.

А недавно две газели

Позвонили и запели:

- Неужели

В самом деле

Все сгорели

Карусели?

- Ах, в уме ли вы, газели?

Не сгорели карусели,

И качели уцелели!

Вы б, газели, не галдели,

А на будущей неделе

Прискакали бы и сели

На качели-карусели!

Но не слушали газели

И по-прежнему галдели:

- Неужели

В самом деле

Все качели

Погорели?

Что за глупые газели!

9

А вчера поутру

Кенгуру:

- Не это ли квартира Мойдодыра?

Я рассердился да как заору:

- Нет! Это чужая квартира!!!

- А где Мойдодыр?

- Не могу вам сказать...

Позвоните по номеру сто двадцать пять.

10

Я три ночи не спал,

Я устал.

Мне бы заснуть,

Отдохнуть...

Но только я лёг -

Звонок!

- Кто говорит?

- Носорог.

- Что такое?

- Беда! Беда!

Бегите скорее сюда!

- В чём дело?

- Спасите!

- Кого?

- Бегемота!

Наш бегемот провалился в болото...

- Провалился в болото?

-Да!

И ни туда, ни сюда!

О, если вы не придёте,-

Он утонет, утонет в болоте,

Умрёт, пропадёт

Бегемот!!!

- Ладно! Бегу! Бегу!

Если могу, помогу!

11

Ох, нелёгкая это работа -

Из болота тащить бегемота!

PŘÍLOHA III – TELEFON, přel. J. V. Svoboda 1958

1

Zazvonil u mne telefon.

„Kdo tam?“

„Slon.“

„A odkud? Vaše adresa?“

„Kraj pralesa.

Na pobřeží tlustých hadů.“

„A co chcete?“

„Čokoládu.“
„A pro koho?“

„Pro syna.“

„A jak mnoho?“
„Čtyři kila nebo pět,

ale hned.

víc on nesní, je maličký,

teprve běhat začíná.“

2

A potom zazvonil

Krokodýl

a slzy ronil a žadonil:

„Prosím vás, pošlete holínky

pro ženu, pro mne

a pro synky.“

„Poslali jsme ti, nevíš-li,

před týdnem.

Cožpak nepřišly

ty čtvery krásné holínky?“

„Ach, jenom prázdné bedýnky

stojí nám tady u dveří.

Ty holínky

jsme dávno snědli k večeři.

Čekáme už, zdá se,

celý věk,

kdy už pošlete nám zase

tucet sladkých holínek.“

3

A potom volali zajíci:

„Pošlete na uši čepici!“

A potom volaly opice:
„Pošlete knížek tisíce!“

4

A potom medvěd zavolal

a do sluchátka řval a řval.

„prosím vás, medvěde, neřvěte,

co chcete, klidně řekněte!“

Ale on brum a brum a zas

a zač? a nač?

ach vzal ho ďas!

„Zavěste medvěde, prosím, vás!“

5

A potom mě volal čápek:

„Pošlete mi láhev kapek!“

„Přejedl se právě žab,“

dodal starý čáp.

6

A tak to jde celý den.

Cink-cililink! Jen a jen –

tuleň, jelen, ten a ten…

Až pak došlo na gazely.

Slyším hlásek rozechvělý:

„Houpačky jsme

týden celý

neviděly.

Nevíte-li,

neshořely?“

„Co, gazely, byste chtěly!

Ne, houpačky neshořely,

kolotoč je taky celý.

Přiskákejte po neděli,

abyste se dobře měly,

od pondělí do pondělí,

houpaly se, dováděly!“

Však gazely neslyšely,

znovu spustí nářek celý:

„Houpačky jsme

neviděly.

Nevíte-li,

neshořely?“

Ach, co je to za gazely!

7

Pak přišla řada

na klokana:

„Je tam byt pana Mydlipána?“

Už jsem se musel rozzlobit:

„Ne! Ne! Tady je jiný byt!“

„A kde je Mydlipán?“

„Což jsem vševěd?

Volejte si sto dvacet devět!“

8

Tři noci jsem neležel,

pořád bděl,

tak bych si chtěl lehnout,

oddechnout…

Ale jen jsem si leh‘

cink! cink!

bože, bože!

„Kdo tam?“

„Tady nosorožec“

„Co je?“

„Běda! Běda! Neštěstí

na Močálovitém náměstí.“

„Co se stalo?“

„Zachraňte ho!“

„Koho?“

„Hrocha nebohého!

To je neštěstí a žalu,

náš hroch spadl do močálu…“

„Cože? Spadl do močálu?“

„Ano!

A nemůže tam ani zpět.

Jestli nepřijdete hned,

utopit se, utopit se v močálu

by moh‘

náš hroch! Náš hroch!“

„Dobrá! Dobrá, já už chvátám,

za chvilenku budu já tam!“

9

Ach, to je moc práce, a ne trocha,

z močálu tahat ne hocha, ale hrocha!

PŘÍLOHA IV – TELEFON, přel. J. V. Svoboda 1965

Zazvonil u mne telefon.

„Kdo tam?“

„Slon.“

„A odkud? Vaše adresa?“

„Kraj pralesa.

Na pobřeží tlustých hadů.“

„A co chcete?“

„Čokoládu.“

„Pro kohopak?“

„Pro syna.“

„A jak mnoho?“

„Čtyři kila nebo pět,

ale hned.

víc jí nesní, synáček můj,

teprve běhat začíná.“

Potom zazvonil

krokodýl,

slzy ronil a žadonil:

„Prosím vás, pošlete holínky

pro ženu, pro mne

a pro synky.“

„Poslali jsme ti, nevíš-li,

před týdnem.

Cožpak nepřišly

ty čtvery krásné holínky?“

„Ach, jenom prázdné bedýnky

stojí nám tady u dveří.

Ty holínky

dávno jsme snědli k večeři.

A čekáme tu právě

smutně a nedočkavě

kdy zvonek ozve se

a sladké holínky

pro ženu, pro mne a pro synky,

pošťák přinese.“

Potom volali zajíci:

„Pošlete na uši čepici!“

A pak volaly opice:

„Pošlete knížek tisíce!“

Hned po nich medvěd zavolal

a do sluchátka řval a řval.

„Prosím vás, medvěde, neřvěte.

Co chcete, klidně řekněte!“

Ale on: brum, brum

bez přestání,

že nerozumím slůvka ani.

Jen brum a brum

a zas a zas

zní jeho bas.

„Zavěste medvěde, prosím, vás!“

Jen si sednu, volá čápek:

„Pošlete mi láhev kapek!“

„Přejedl se právě žab,“

dodal starý čáp.

A tak to jde od svítání.

Cink-cililink!

že si neoddechnu ani.

Cink-cililink,

cink – cink – cink – cink,

kočkodani, pelikáni.

Jednou došlo na gazely.

Slyším hlásek rozechvělý:

„Houpačky jsme

týden celý

neviděly.

Nevíte-li,

neshořely?“

„Co, gazely, byste chtěly!

Ne, houpačky neshořely,

kolotoč je taky celý.

Přiskákejte po neděli,

abyste se dobře měly,

od pondělí do pondělí,

houpaly se, dováděly!“

Gazela však nerozumí,

křičí, jak jen nejvíc umí:

„Houpačky jsme

neviděly.

Nevíte-li, neshořely?“

Ach, co je to za gazely!

Pak znovu volá medvěd.

„Cože?“

„Brum, brum, brum,

zachraňte nám mrože.

Dusí se nám od včerejška,

spolkl prý mořského ježka.“

Pak přišla řada

na klokana:

„Je tam byt pana Mydlipána?“

Už jsem se musel rozzlobit:

„Ne! Ne! Tady je jiný byt!“

„A kde je Mydlipán?“

„Vím to snad?

Volejte tři sta padesát!“

Tři noci jsem neležel,

pořád bděl,

tak bych si chtěl lehnout,

oddechnout…

Zas:

cink! cink!

K čertu

s telefonem!

„Kdo tam?“

„Zebra.

Honem, honem!“

„Co je?“

„Běda! Ach běda!

Neštěstí!

na Močálovém náměstí.“

„Co se stalo?“

„Zachraňte ho!“

„Koho?“

„Hrocha nebohého!

To je neštěstí a žalu,

náš hroch spadl do močálu…“

„Cože? Spadl do močálu?“

„Ano!

A nemůže tam ani zpět.

Jestli nepřijdete hned,

ještě by utopit se moh‘

náš hroch! Chudák hroch!“

„Dobrá! Udělám, co mohu,

jak mohu, tak vám pomohu.“

Jenže vytáhnout hrocha z močálu,

to vám jde tuze pomalu!

PŘÍLOHA V – TELEFON, přel. J. V. Svoboda 1970

1

Zazvonil u mne telefon.

„Kdo tam?“

„Slon.“

„A odkud? Vaše adresa?“

„Kraj pralesa,

na pobřeží tlustých hadů.“

„A co chcete?“

„Čokoládu.“

„Pro kohopak?“

„Pro syna.“

„A jak mnoho?“

„Čtyři kila nebo pět,

ale hned.

víc jí nesní, synáček můj,

teprve běhat začíná.“

Potom zazvonil krokodýl,

slzy ronil a žadonil:

„Prosím vás, pošlete holínky

pro ženu, pro mne

a pro synky.“

„Poslali jsme ti, nevíš-li,

před týdnem.

Cožpak nepřišly

ty čtvery krásné holínky?“

„Ach, jenom prázdné bedýnky

stojí nám tady u dveří.

Ty holínky

dávno jsme snědli k večeři.

A čekáme tu právě

smutně a nedočkavě,

kdy zvonek ozve se

a sladké holínky

pro ženu, pro mne a pro synky,

pošťák přinese.“

3

Potom volali zajíci:

„Pošlete na uši čepici!“

A pak volaly opice:

„Pošlete knížek tisíce!“

4

Hned po nich medvěd zavolal

a do sluchátka řval a řval.

„Prosím vás, medvěde, neřvěte.

Co chcete, klidně řekněte!“

Ale on: brum, brum

bez přestání,

že nerozumím slůvka ani.

Jen brum a brum

a zas a zas

zní jeho bas.

„Zavěste medvěde, prosím, vás!“

5

Jen si sednu, volá čápek:

„Pošlete mi láhev kapek!“

„Přejedl se právě žab,“

dodal starý čáp.

A tak to jde od svítání.

Cink-cililink!

že si neoddechnu ani.

cink – cink – cink – cink,

kočkodani, pelikáni.

Jednou došlo na gazely.

Slyším hlásek rozechvělý:

„Houpačky jsme

týden celý

neviděly.

Nevíte-li,

neshořely?“

„Co, gazely, byste chtěly!

Ne, houpačky neshořely,

kolotoč je taky celý.

Přiskákejte po neděli,

abyste se dobře měly,

od pondělí do pondělí,

houpaly se, dováděly!“

Gazela však nerozumí,

křičí, jak jen nejvíc umí:

„Houpačky jsme

neviděly.

Nevíte-li, neshořely?“

Ach, co je to za gazely!

7

Pak znovu volá medvěd.

„Cože?“

„Brum, brum, brum,

zachraňte nám mrože.

Dusí se nám od včerejška,

spolkl prý mořského ježka.“

8

Pak přišla řada

na klokana:

„Je tam byt pana Mydlipána?“

Už jsem se musel rozzlobit:

„Ne! Ne! Tady je jiný byt!“

„A kde je Mydlipán?“

„Vím to snad?

Volejte tři sta padesát!“

9

Tři noci jsem neležel,

pořád bděl,

tak bych si chtěl lehnout,

oddechnout…

Zas:

cink! cink!

K čertu

s telefonem!

„Kdo tam?“

„Zebra.

Honem, honem!“

„Co je?“

„Běda! Ach běda!

Neštěstí!

na Močálovém náměstí.“

„Co se stalo?“

„Zachraňte ho!“

„Koho?“

„Hrocha nebohého!

To je neštěstí a žalu,

náš hroch spadl do močálu…“

„Cože? Spadl do močálu?“

„Ano!

A nemůže tam ani zpět.

Jestli nepřijdete hned,

ještě by utopit se moh

náš hroch! Chudák hroch!“

„Dobrá! Udělám, co mohu,

jak mohu, tak vám pomohu.“

10

Jenže –

vytáhnout hrocha z močálu,

to vám jde tuze pomalu.!

PŘÍLOHA VI – TELEFON, přel. J. Piskáček 1978

Zadrnčel u mne telefon.

„Kdo to volá?“

„Slon.“

„Kde mluvíte?“

„U Velblouda v bytě.“

„Jaké máte přání?“

„Čokoládu sháním.“

„Mlsná slina?“

„Ne. Pro mého syna.“

„Kolik by toho mělo být?“

„Asi tak metrák, smím-li chtít.

To stačí.

Ať se nepřecpává radši.

On je ještě maličký.“

Krátce nato zazvonil

Krokodýl

a plačky žadonil:

„Příteli, my bychom chtěli,

abys poslal po neděli

galoše pro náš rod celý.“

„Počkej, počkej! Vzpomínám…

Nedávno jsem zrovna vám

poslal celou haldu

krásných galoší!“

„Jenomže z těch minulých

nejsou ani jedny,

dávno jsme je snědli.

Protože nic nemáme,

nedočkavě čekáme

denně na listonoše,

kdy už vstoupí do dveří

a přinese k večeři

nové sladké galoše.“

Za chvíli brnkla Zaječice:

„Mohla bych dostat rukavice?“

A pak se ozval Opice hlas:

„Pošlete knížky, prosím vás.“

Hned na to medvěd zavolal.

ryčel a chrčel, hrozně řval…

„Počkejte Medvěde, přestaňte řvát.

Klidně mi povězte,

co byste rád?“

Ale on jen „hú“ a „mú“…

Co znamená to řvaní,

nemám ani

zdání.

„Víte co? Radši zavěste!“

Volala Volavka od staré řeky:

„Pošlete prosím vás, nějaké léky.

Snědly jsme spoustu Žab. A je to k pláči,

v břiše nás tlačí.“

Pak zase Svině naříká:

„Pošlete honem Slavíka!

Ale brzy, pospíchám!

Společně s ním pak zvířátkám

nádhernou píseň zazpívám.“

„Chrochtání a trylky ptačí –

to by byla hudba k pláči.

Pozvi si radši Vránu!“

A znovu Medvěd:

„Mrože trápí nemoc těžká,

včera spolk Mořského Ježka!“

Tak drnčí moje malá skříňka

dnes a denně.

Telefon cinká,

klinká,

řinká

tu volá Tuleň, tu zas Štěně.

I Gazely zavolaly

a hned zpěvavě se ptaly:

„Pověz, otče,

z míst, kde stály,

kolotoče,

uplavaly?“

„Kde jste tuhle zprávu vzaly?

Uplavat jsme nenechali

kolotoče ani houpačky.

Lépe byste udělaly,

kdybyste se méně bály,

zvěsti neroztrubovaly

a spíš pohoupat k nám braly

na houpačky svoje miláčky.“

Gazely zle poslouchaly,

znovu zděšeně se ptaly:

„Takže jinam,

z míst, kde stály,

houpačky nám

uplavaly?“

Gazela má mozek malý!

A znova včera k ránu

volali od Klokanů:

„Nebydlí tam Špindrhník?“

Zuřím, křičím, prskám sliny:

„Ne, tady bydlí někdo jiný!“

„A kde je Špindrhník?“

„Kdopak vám radil u mne ptát se?

Zavolejte si informace!“

Tři noci jsem nemoh spát,

únavou bych pad.

teď tak moci ulehnout,

oddechnout…

Ale jen jsem hlavu sklonil –

zase zvonil!

„Kdo je tam?“

„Nosorožec.“

„Co se stalo?“

„Něco zlého!

Poběžte honem, sic je konec!“

„O co jde?“

„Zachraňte ho!“

„Ale koho?“

„Hrocha přece!

Nebo utopí se v řece…“

„Hroch a v řece?“

„Ano! On totiž ten bloud

spad do bahna, nemůže se hnout!

Až přijdete,

pomůžete

nám ho vytáhnout.

Než to všechno povím slovy,

bude po hrochovi.“

„Dobře! Už se oblékám,

utíkám k vám, hned jsem tam!“

Je to těžká dřina, žádná krása –

tahat z bahna tuhle horu masa!

PŘÍLOHA VII – TELEFON, přel. V. Daněk 1986

1

V mém bytě zvoní telefon.

- Haló, kdo volá?
- Slon.
- Někdo stůně?
- Moje slůně.
- Z čeho?
- Z hladu.
- Chcete radu?
- Čokoládu!
- Ale kolik?
- Jenom tolik,
  aby se mi nakrmilo,
  neumřelo, aby žilo.
- Dobrá. Kolik?
- Pošlete mi devadesát kilo!

2

Pak se mě dozvonil,

fňukal a žebronil

krokodýl:

- Můj milý dědouši,
  pošli nám po souši,
  tři bedny galoší…
- Dostals je v pondělí.
  Kam se ti poděly
  tři bedny galoší?

- My u nich seděli,

k obědu v neděli
už jsme je neměli.

Měj trochu ohledu,

já sním k obědu

šest párů galoší!

3

O pomoc volal z lesů zajíc:

- Packy nám mrznou bez rukavic!

Hned po něm zavolaly lišky:

- My chcem číst dobrodružné knížky!

4

Pak zaspal medvěd, co by rád…

A do sluchátka začal řvát.

- Dost, medvěde, už neřvěte!
  Povězte, co si přejete?

Dál medvěd řval své brum-by-bam…

a znělo to jak u-mí-rám…

Ale co chce, jak vědět mám?

- Medvěde, pomozte si sám!

5

Volaly dvě volavky:

- Prosíme vás o kapky
  nebo o léčivý lopuch
  na bolení břicha z ropuch!

6

I svině volá, naříká:

- Chci slavíka, chci slavíka!
  Zítra mám koncert a svět užasne
  když spolu budem zpívat dvojhlasně!

- Držte se, svině, koryta.
  Slavík váš koncert odmítá.
  Dovolejte se do rána
  housera nebo havrana!

7

Kdo volá? Medvěd? Medvěd zas?

- Už jsem si vzpomněl, mrože spas!
  Mořského ježka sežral mrož.
  Ježek je mrožův smrtonoš.

8

Celé dny slyším ci-li-link

a po něm pláč a křik a ryk.

Když jsem s tím telefonem břink,

zas ozvalo se ci-li-link,

zas ci-li-link a ci-li-link,

zas bečí tuleň, bučí býk.

Zas achichají gazely:

- Ach, kolotoče zmizely!
  Víte-li, proč zmizely?
  Vyhořely? Shořely?

- Co vás vede, gazely?
  Pročpak by vám shořely?
  Jen pár dnů vás oželí.
  Běžte se pást do zelí!
  Kolotoče odjely,
  vrátí se vám v neděli.

Nic nechápou gazely:

- Kolotoče odjely?

Víte-li, proč odjely?

Vyhořely? Shořely?

- Hloupé, hloupé gazely!

9

I z vlasti klokanů

mi zvoní po ránu:

- Haló, haló! Tady klokan.
  Je tam prosím, doktor Skokan?

- Žádný skokan tady není.
- To je pěkné nadělení!
  Kde je Skokan?

- Jakpak to mám vědět?
  V seznamu jich máme dvacet devět.

10

Telefon zvoní noc co noc.

I já chci spát, chci spát,

odpočívat…

Světlo jsem zhas.

Jen jsem si spink,

už je tu zas

ci-li-li-link…

- Haló! Kdo tam?
- Orangutan.

- Co je? Co je?
- Ó je! Ó je!
- Tak co je vám?
- Pomozte nám!
- Ale komu?
- Tomu, tomu…

Kdo to je?

- Hoch.
  Moc dobrý je to hoch.

Přijďte sem rychle,
topí se nám hroch!

- Hroch se topí?
- Jak by ne!
- Kde?
- V té velké bažině.
  Bublá, chrochtá, můj ty světe,
  jestli honem nepřijdete,
  zahyne!

- Ať se drží! Už tam jdu…
  Ale jak ho vytáhnu?

11

Pojďme, děti, bude dřina, žádné prázdniny!

Poraďte, jak hocha hrocha dostat z bažiny?

PŘÍLOHA VIII – МУХА-ЦОКОТУХА, К. И. ЧУКОВСКИЙ

Муха, Муха - Цокотуха,

Позолоченное брюхо!

Муха по полю пошла,

Муха денежку нашла.

Пошла Муха на базар

И купила самовар:

"Приходите, тараканы,

Я вас чаем угощу!"

Тараканы прибегали,

Все стаканы выпивали,

А букашки -

По три чашки

С молоком

И кренделком:

Нынче Муха-Цокотуха

Именинница!

Приходили к Мухе блошки,

Приносили ей сапожки,

А сапожки не простые -

В них застежки золотые.

Приходила к Мухе

Бабушка-пчела,

Мухе-Цокотухе

Меду принесла...

"Бабочка-красавица.

Кушайте варенье!

Или вам не нравится

Наше угощенье?"

Вдруг какой-то старичок

Паучок

Нашу Муху в уголок

Поволок -

Хочет бедную убить,

Цокотуху погубить!

"Дорогие гости, помогите!

Паука-злодея зарубите!

И кормила я вас,

И поила я вас,

Не покиньте меня

В мой последний час!"

Но жуки-червяки

Испугалися,

По углам, по щелям

Разбежалися:

Тараканы

Под диваны,

А козявочки

Под лавочки,

А букашки под кровать -

Не желают воевать!

И никто даже с места

Не сдвинется:

Пропадай-погибай,

Именинница!

А кузнечик, а кузнечик,

Ну, совсем как человечек,

Скок, скок, скок, скок!

За кусток,

Под мосток

И молчок!

А злодей-то не шутит,

Руки-ноги он Мухе верёвками крутит,

Зубы острые в самое сердце вонзает

И кровь у неё выпивает.

Муха криком кричит,

Надрывается,

А злодей молчит,

Ухмыляется.

Вдруг откуда-то летит

Маленький Комарик,

И в руке его горит

Маленький фонарик.

"Где убийца, где злодей?

Не боюсь его когтей!"

Подлетает к Пауку,

Саблю вынимает

И ему на всём скаку

Голову срубает!

Муху за руку берёт

И к окошечку ведёт:

"Я злодея зарубил,

Я тебя освободил

И теперь, душа-девица,

На тебе хочу жениться!"

Тут букашки и козявки

Выползают из-под лавки:

"Слава, слава Комару -

Победителю!"

Прибегали светляки,

Зажигали огоньки -

То-то стало весело,

То-то хорошо!

Эй, сороконожки,

Бегите по дорожке,

Зовите музыкантов,

Будем танцевать!

Музыканты прибежали,

В барабаны застучали.

Бом! бом! бом! бом!

Пляшет Муха с Комаром.

А за нею Клоп, Клоп

Сапогами топ, топ!

Козявочки с червяками,

Букашечки с мотыльками.

А жуки рогатые,

Мужики богатые,

Шапочками машут,

С бабочками пляшут.

Тара-ра, тара-ра,

Заплясала мошкара.

Веселится народ -

Муха замуж идёт

За лихого, удалого,

Молодого Комара!

Муравей, Муравей!

Не жалеет лаптей, -

С Муравьихою попрыгивает

И букашечкам подмигивает:

"Вы букашечки,

Вы милашечки,

Тара-тара-тара-тара-таракашечки!"

Сапоги скрипят,

Каблуки стучат, -

Будет, будет мошкара

Веселиться до утра:

Нынче Муха-Цокотуха

Именинница!

PŘÍLOHA IX – MUŠKA ZLATOUŠKA, přel. T. Hašková a J. Dolina

Malá muška Zlatouška,

dobrých mušek dobrá družka,

vylétla na promenádu,

peněženku našla v sadu.

Hned běžela na bazar,

koupila tam samovar.

„Švábi! Rusi! Moskyti!

Pojďte čaje popíti!“

Všichni přišli, nelenili,

číš po číšce spolu pili,

jemný, vroucí, vonící,

pili brouci, střevlíci,

sláva mušce Zlatoušce,

sláva dívčici!

Na hostinu pěšky

přiskákaly blešky,

darem daly párek bot

a pak pily o překot.

Babka včela přiletěla

na besedu s troškou medu.

Přišel také staroušek,

ošklivoučký pavouček,

zatáh mušku do kouta,

že ji nitmi obetká.

Ošklivý byl jako noc,

muška křičí o pomoc:

„Ke mně pojďte drazí hosté,

a v mé bídě mi pomozte!

Jídla jsem vám navařila,

čajem jsem vás pohostila,

ke všem jsem k vám vlídná byla!“

Broučci se však tuze lekli,

do skulin se rozutekli,

natáhli si černé krovky,

švábi vlezli do pohovky,

jiní za pec, do postelí,

tak se všichni poztráceli.

Každý měl sám sebe rád,

nikdo nechtěl bojovat.

I ten cvrček, černý cvrček,

schoval se jak malý skrček,

skok! a skok! a skok! a skok!

utekl pryč přes potok!

A ten pavouk-zlosyn hbitě

rozestírá šedé sítě,

mušku jimi připevňuje,

do srdce se zakusuje,

pije krev a mušku svírá,

div, že muška neumírá!

Kde se vzal, tu se vzal,

komár stojí opodál,

na hlavě má čepičku,

v ruce drží lampičku,

jde k pavouku bez řečí

a už sahá po meči.

Blýskla čepel v oblouku,

spadla hlava pavouku,

klesá pavouk neblahý,

klesá na zem bez hlavy.

Vede komár síní mušku,

přelíbeznou Zlatoušku:

„Zas, děvenko má rodná,

budeš žíti svobodná,

budeš-li mne sama chtít,

chci se s tebou oženit.“

Všichni brouci, střevlíci,

křičí: „Sláva dvojici!“

Mušky bzučí: „Bzzzí! Bzzzí! Bzzzí!

Sláva! Sláva vítězi!“

Přišly mušky svatojanské

s růžovými křidélky,

měly lampy velikánské

s rozžatými světélky.

A chrobáci a stonožky,

připravili k tanci nožky,

hudebníky přivedli,

nejrychlej‘ jak dovedli.

Sotva zazní rány v bubnech,

se všemi to rázem škubne:

bum! a bum! a bum! a bum!

už se všechny tanečnice
tlačí k čackým komárům,
mušky, vosy i štěnice.

Červík tančí s červíkem
a motýlek s motýlkem
a roháči boháči,
silní, že by málem pukli,
otakárky vytáčí,
berou k tanci bílé kukly.

Mušky zhasly kahance,
dávají se do tance,
všechněm srdce usedává
veselostí nad muškou,
muška bude ženuškou,
však se za komára vdává!

A mravenec s mravenčicí
též se mačká v tlačenici,
vytáčí se vpřed a zpátky
s rezatými mravenčátky.
Však je chlapík miloučký,
bodře mrká na broučky:
„Buďte zdrávi, malincí!

Brouci! Broučci! Broučínci!“

PŘÍLOHA X – MUŠKA ZLATUŠKA, přel. J. V. Svoboda 1958, 1970[21]

Muška, muška Zlatuška

cupitala od lůžka.

Cupitala od břízek,

našla cestou penízek.

Rozběhla se na bazar,

koupila tam samovar:

„Přijďte kde mně, brouci, švábi,

dobrý čaj vám udělám!“

Švábi si hned přispíšili,

plné hrnky čaje pili

a střevlíci

po sklenici

čaje s mlékem,

s preclíky –

Zlatuška má dneska svátek,

a to je den veliký!

Přiskákaly k mušce blešky.

Aby mohla chodit pěšky,

[21] Verze z roku 1970 se kromě tří změn popsaných na konci úvodu v kapitole šest plně shoduje s verzí z roku 1958. V přílohách je tedy uvedena pouze verze z roku 1958.

přinesly jí střevíčky

se zlatými knoflíčky.

Přiletěla

babka včela,

přinesla jí med.

Začly hody hned…

„Jezte krásná babočko,

tu je marmeláda,

prosím, aspoň maloučko!

Či nemáte ráda?“

Vtom však pavouk nohatý,

chlupatý

mušku vleče do koutka,

nitku tká –

ubožačku do ní chyt,

jistě ji chce zahubit!

„Drazí hosté, ach, pomozte,

zlého pavouka hned skoste!

Krmila jsem vás,

napájela vás,

neopouštějte mě, prosím,

v tenhle těžký čas!“

Zabzučela babka včela

a všem broučkům zavelela.

Rozlétlo se mračno celé

pobít zlého nepřítele.

„Jestli život drahý je ti,

pusť Zlatušku ze zajetí!“

Hleďte však na mušku ubohou!

Na rukou ji svázal, na nohou.

Pavučinou spoutaná je –

a již pavouk krev z ní saje.

Křičí muška, křičí,

svíjí se,

ale zlosyn mlčí,

šklebí se.

A vtom včela Bzučilka

zavelela kobylkám:

„Do práce se honem dejte,

pavučinu roztrhejte!“

A kobylky přiskákaly,

pavučinu roztrhaly.

A pak – kdepak ses tu vzal,

malý komáříčku?

V letu ještě rozžíhal

malou lucerničku:

„Kde je zlosyn, kde je vrah?

Nemám z něho žádný strach!“

K pavoukovi přichvátá,

ostrou šavlí mává,

ve chviličce je ta tam

pavoukova hlava!

Podá ruku mušce bledé,

k okénečku si ji vede:

„Zlosyna jsem porubal,

svobodu jsem tobě dal.

A teď s tebou, děvčátko,

ožením se zakrátko!“

Všichni broučci, tiplice

zasmáli se velice:

„Vítězovi sláva! Sláva!

Muška za něho se vdává.“

Přiletěly světlušky,

lampiónky září.

Hned jsou všichni veselí,

mladí i ti staří.

Hej stonožko nohatá,

vyběhni hned za vrata,

přiveď pány muzikanty,

ať zahrají Tramtata!

Muzikanti přispěchali,

od podlahy hned to vzali.

Bum! Bubeník v kamizole.

Komár s muškou už jsou v kole.

A včeličky se střevlíky

a berušky s tesaříky.

A koníček, koníček

zrovna jako človíček

pošilhává po očku

na svou družku babočku.

Tram-ta-ra-ta, tram-ta-ra!

To je sláva! To je sláva!

Muška Zlatuška se vdává

za smělého, udatného,

za mladého komára!

Mravenčice, mravenčice

nehledí dnes na střevíce –

s mravenečkem sem tam mává

a na broučky pomrkává:

„Broučci, broučci

vesouloučcí,

straka-straka-strakaťoučcí!“

K veselé muzice

vrzají střevíce,

muzikanti hudou, hudou.

Až do rána hráti budou

muziky, muziky,

Zlatuška má dnes svátek,

a to je den veliký!