



Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

Bakalářská práce

Kristýna Uřídilová

**Komentovaný překlad: Julio Cortázar: Clases de literatura:
Berkeley, 1980**

Annotated translation: Julio Cortázar: Clases de literatura: Berkeley, 1980

Praha, 2023

Vedoucí práce: PhDr. Anežka Charvátová

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. července 2023

.....

Kristýna Uřídilová

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce PhDr. Anežce Charvátové za velmi cenné rady, odborné vedení a podporu při psaní této práce.

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je překlad kapitoly z knihy přednášek *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Autorem přednášek je argentinský spisovatel Julio Cortázar. Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí – ze samotného překladu první kapitoly *Los caminos de un escritor* a komentáře k překladu. Komentář obsahuje informace o fiktivní překladatelské zakázce, překladatelskou analýzu originálního textu a posléze rozbor vybraných překladatelských problémů a návrhů jejich řešení.

Klíčová slova: komentovaný překlad, překladatelská analýza, překladatelské problémy, přednáška, literatura, povídka, Julio Cortázar, *Clases de literatura*

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to translate a chapter from the book of lectures *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. The author of the lectures is the Argentine writer Julio Cortázar. This bachelor thesis consists of two parts – the translation of the first chapter *Los caminos de un escritor* and the translation annotation. The translation annotation contains information about the fictional translation assignment, translation analysis of the original text, and subsequently selected translation issues and their solutions.

Key words: annotated translation, translation analysis, translation issues, lecture, literature, short story, Julio Cortázar, *Clases de literatura*

Obsah

Úvod.....	5
1. Překlad	6
2. Komentář	26
2.1. Překladatelská analýza	26
2.1.1. Obecné informace	26
2.1.2. Fiktivní překladatelská zakázka	27
2.1.3. Stylistická analýza	28
2.1.4. Vnětextové faktory.....	29
2.1.4.1. Autor	29
2.1.4.2. Médium	30
2.1.4.3. Záměr autora	31
2.1.4.4. Adresát	32
2.1.4.5. Čas a místo	32
2.1.4.6. Funkce textu.....	33
2.1.5. Vnitrotextové faktory.....	34
2.1.5.1. Téma.....	34
2.1.5.2. Kompozice	35
2.1.5.3. Presupozice a intertextovost.....	36
2.1.5.4. Suprasegmentální prostředky.....	37
2.1.5.5. Lexikum	38
2.1.5.6. Syntax.....	39
2.2. Překladatelské problémy a jejich řešení	42
2.2.1. Lexikální problémy	42
2.2.2. Syntaktické problémy	50
2.2.3. Problémy intertextovosti.....	53
3. Závěr.....	57
4. Bibliografie.....	58

Úvod

Výchozím textem této bakalářské práce je přednáška „Los caminos de un escritor“, první ze souboru přednášek spisovatele Julia Cortáзара, který vyšel v roce 2013 v nakladatelství Alfaguara pod názvem *Clases de Literatura: Berkeley, 1980*. Jedná se o minimálně zeditovaný přepis audio záznamu přednášek, jež proběhly v roce 1980 na univerzitě v Berkeley. První přednáška se vyznačuje výraznou autobiografičností. Autor se v ní zaměřuje především na svůj literární vývoj a pojetí povídky jak ve své, tak i v obecné latinskoamerické tvorbě.

Výchozí text jsem si pro překlad zvolila, jelikož mě velmi zaujal svým tématem. Literární tvorba je mi velmi blízká a možnost nahlédnout do autorova vnitřního světa považuji za fascinující příležitost pro každého, kdo by se jako já chtěl i v budoucnu věnovat literárnímu překladu. Navíc mě text zaujal také svou výraznou abstraktností a metaforičností, jež jsou pro autora tak příznačné a pro překladatele představují značnou výzvu.

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí. První částí je překlad výchozího textu, druhou část tvoří odborný komentář. Komentář se nejprve zabývá překladatelskou analýzou výchozího textu a následně rozebírá překladatelské problémy, jimž jsem musela čelit, a jejich výsledné řešení. Součástí je také fiktivní překladatelská zakázka. Překladatelská analýza vychází především z publikace Christiane Nordové *Text analysis in translation*. Ke stylistické analýze jsem použila publikaci *Současná stylistika* od Marie Čechové a kolektivu autorů.

1. Překlad

Lekce první

Spisovatelovy cesty

Chci, aby bylo naprosto jasné, že ačkoliv navrhuji, abychom začali s povídkami a teprve poté se přesunuli k románu, nejedná se z mé strany o žádnou diskriminaci nebo o to, že bych jednomu přisuzoval větší hodnotu než druhému: píšu a čtu povídky i romány s naprosto stejným zanícením a entusiasmem. Všichni víte, že se od sebe velmi liší, což se v určitých ohledech pokusíme upřesnit, ale důvodem, proč jsem navrhl, že se nejdříve budeme zabývat povídkami, je – a to uvidíme právě dnes –, že povídky jako téma jsou přístupnější; lze je lépe zachytit a obsáhnout než román, a to z očividných důvodů, které nemusím zdůrazňovat.

Měli byste vědět, že obsah těchto přednášek dávám dohromady těsně předtím, než sem dorazíte: nejsem systematický, nejsem ani kritik nebo teoretik, což znamená, že při své práci hledám řešení problémů až ve chvíli, kdy přede mnou vyvstanou. Abych mohl začít mluvit o povídce jako o žánru a následně i o svých vlastních povídkách a abychom úspěšněji pronikli do latinskoamerické povídky, uvažoval jsem, že by bylo docela dobré nabídnout vám stručné shrnutí toho, co jsem v jedné své velmi staré přednášce nazval „Spisovatelovy cesty“; jinými slovy způsob, jakým jsem se pohyboval v literární praxi celých... bohužel třicet let. Spisovatel neví, o jaké cesty se jedná, dokud po nich kráčí – protože žije v přítomnosti jako my všichni –, ale jak jde čas, jednoho dne přijde okamžik, kdy stojí před mnoha svými vydanými knihami a mnoha kritikami, které o nich byly napsány, a to mu poskytne dostatečný nadhled a kritický odstup, aby se sám na sebe podíval s trochu jasnou myslí. Před několika lety jsem se sám sebe zeptal, jakými cestami jsem se nakonec v literatuře ubíral (pro mě znamenají „literatura“ a „život“ vždy totéž, ale v tomto případě se soustředíme na literaturu). Snad by bylo vhodné, abych dnes stručně shrnul tuto spisovatelovu cestu nebo cesty, protože později uvidíme, že ukazují na určité konstanty, určité tendence, jež podstatným a charakteristickým způsobem zanechávají stopu ve významné současné literatuře Latinské Ameriky.

Chtěl bych vás požádat, abyste se nebáli tří slov, jež se chystám použít, protože jakmile pochopíte, proč je používám, uvidíte, že jsou ve své podstatě velice jednoduchá.

Domnívám se, že na své spisovatelské cestě jsem prošel třemi poměrně jasně definovanými etapami: první etapu bych nazval estetická (to je to první slovo), druhou metafyzická a třetí, která trvá až dodnes, bych nazval historická. Důvod, proč tato slova používám, vyjde najevo, až budu o těchto třech etapách své spisovatelské činnosti mluvit dál, slouží k tomu, abychom si mezi sebou rozuměli, ale není nutné brát je tak vážně, jako když o metafyzice hovoří kupříkladu filozof.

Patřím ke generaci Argentinců pocházejících téměř výhradně z buenosaireské střední třídy, z hlavního města země; patřím ke společenské třídě, jež se od útlého mládí kvůli svému vzdělání, původu a osobním preferencím oddala literární činnosti zaměřené především na literaturu samotnou. Dobře si vzpomínám na rozhovory se svými spolužáky a s těmi, co zůstali mými přáteli i po dokončení studia, kdy jsme všichni začali psát a někteří z nás pomaličku i publikovat. Vzpomínám si na sebe i na své přátele, mladé Argentince (*porteños*, jak říkáme lidem z Buenos Aires), kteří silně estetizovali, soustředili se na literaturu pro její estetické, poetické hodnoty a pro nejrůznější duchovní rezonance. Tato slova jsme nepoužívali a ani jsme nevěděli, co znamenají, ale dnes si plně uvědomuji, že jsem své první spisovatelské a čtenářské roky prožil ve fázi, kterou mohu oprávněně označit za „estetickou“, kde literární aspekt v podstatě spočíval v tom, že jsme četli nejlepší dostupné knihy a při psaní jsme vzhlíželi někdy ke slavným vzorům, jindy k ideálu důkladně propracované stylistické dokonalosti. V té době si mladí lidé mého věku neuvědomovali, jak dalece a nezúčastněně stojí na okraji zvláště dramatického historického dění, protože jsme tyto dějiny také vnímali z dálky, s intelektuálním odstupem.

V Buenos Aires jsem, pouze z dálky, samozřejmě, prožíval průběh španělské občanské války, v níž španělský lid bojoval a bránil se proti postupu frankismu, který ho nakonec rozdrtil. Z Buenos Aires jsem sledoval i druhou světovou válku mezi lety 1939 a 1945. Jak jsme s přáteli tyto války prožívali? V prvním případě jsme přesvědčeně podporovali Španělskou republiku, byli jsme silně antifrankističtí; v tom druhém jsme stáli zcela na straně spojenců a naprosto proti nacismu. Ale jak se tyto naše postoje projevovaly: tím, že jsme četli noviny, že jsme byli velmi dobře informovaní o tom, co se děje na frontě; klábosením v kavárnách, kde jsme obhajovali svůj úhel pohledu před možnými odpůrci a nepřáteli. Nikdy nás nenapadlo, naši malou skupinku, ale ani jiné mnohé podobné skupiny, že by se nás válka ve Španělsku jako Argentinců i jako jedinců přímo týkala; nikdy nás nenapadlo, že bychom měli něco společného také s druhou světovou válkou, když Argentina byla neutrální stát. Nikdy

jsme si neuvědomili, že posláním spisovatele, který je navíc člověk, by mělo být víc než jen pouhé vyjádření názoru nebo sympatií k jedné z bojujících stran. Dnes dokážu přísně sebekriticky vidět tento svůj postoj i celé své společenské třídy, jenž do značné míry určil povahu literární tvorby této doby: zásadní význam tehdy v našem světě mělo vydání význačného románu nebo sbírky povídek od evropského nebo argentinského autora, v našem světě bylo nutné ze sebe vydat všechno, využít veškeré prostředky a znalosti a pokusit se dosáhnout nejvyšší možné literární úrovně. Šlo o záležitost estetickou, o estetický problém; literární tvorby jsme si vážili pro literaturu samotnou, pro její výtvoř, ale v žádném případě jsme ji nevnímali jako jednu z mnoha složek utvářejících naše okolí – jak řekl Ortega y Gasset jako „okolnost“, v níž se lidská bytost pohybuje, ať už je spisovatelem, nebo ne.

Nicméně i tehdy, v době, kdy jsem se nijak nezapojoval a neměl prakticky žádné historické cítění, mi něco velmi brzy napovědělo, že literatura – dokonce i ta nejnápaditější fantastická literatura – není pouze součástí knih, knihoven nebo klábosení v kavárnách. Už od malička jsem v Buenos Aires cítil spojení s věcmi, s ulicemi, s tím vším, co z města dělá pro spisovatele jakési souvislé, zázračné a proměňující se prostředí. Na jedné straně pro mě i mé přátele znamenala jakési literární nebe, maximální potenciál našeho současného jazyka, třeba díla takového Jorgeho Luise Borgese, zároveň se ve mně však velmi brzy probudil zájem o další spisovatele, z nichž jmenuji pouze jednoho, romanopisce jménem Roberto Arlt¹, jenž je bezpochyby mnohem méně známý než Jorge Luis Borges, protože zemřel velmi mladý a napsal velmi těžko přeložitelné dílo uzavřené do buenosaireského prostředí. Můj estetizující svět mě vedl k obdivu ke spisovatelům jako Borges a zároveň jsem dokázal otevřít oči jazyku obyčejných lidí, hovorovému buenosaireskému slangu *lunfardo*, který je součástí povídek a románů Roberta Arlta. Právě proto, když mluvím o etapách své cesty, není potřeba je vnímat jako nějaké dokonale oddělené škatulky: v tomto období jsem se pohyboval v estetickém a estetizujícím světě, ale domnívám se, že už tehdy jsem měl na dosah a v představitosti určité prvky, které pocházely odjinud a ještě potřebovaly čas, aby mohly uzrát a přinést ovoce. To jsem v sobě čím dál víc pociťoval, když jsem začal žít v Evropě.

¹ Roberto Arlt (1900, Buenos Aires, Argentina – 1942, tamtéž) – v češtině vyšel Arltův román *Los siete locos* (Editorial Latina, Buenos Aires 1927) pod názvem *Sedm bláznů* (přel. Hedvika Tichá, Rubato, Praha 2015) – pozn. překl.

Nikdy jsem vlastně pořádně nevěděl, proč píšu, inspiruje mě náhoda nebo řetězec náhod: věci ke mně přicházejí jako pták letící kolem okna. V Evropě jsem pokračoval v psaní estetizujících a velmi imaginativních povídek, téměř všechny měly fantastický námět. Nevědomky jsem se začal zabývat tématy vzdálenými prvnímu období mé práce. V těchto letech jsem napsal velice dlouhou povídku, možná nejdelší ze všech, s názvem *Pronásledovatel* – o té budeme podrobněji mluvit, až přijde čas – nemá v sobě nic fantastického, ale zato je v ní něco, co pro mě začalo být důležité: je zde přítomen člověk, postava z masa a kostí, jazzový hudebník, jenž trpí, sní, snaží se vyjádřit a nakonec stejně podlehně pod tíhou osudovosti, která ho pronásledovala po celý jeho život. (Vy, co jste ji četli, víte, že mluvím o Charliem Parkerovi, který se v povídce jmenuje Johnny Carter.) Když jsem tuto povídku dopsal a stal se jejím prvním čtenářem, všiml jsem si, že jsem tak nějak opustil jednu sféru a snažil jsem se vstoupit do další. Nyní se postava stala středem mého zájmu, zatímco v povídkách, které jsem napsal v Buenos Aires, sloužily postavy fantastičnu, jako figurky umožňující fantastičnu, aby se náhle vynořilo; ačkoliv jsem vůči postavám z těchto povídek mohl pociťovat sympatie nebo náklonnost, bylo to velmi relativní: ve skutečnosti mě totiž zajímal mechanismus povídky, její estetické prvky, její literární kombinatorika se vším, co na ní může být krásné, zázračné a kladné. Jako bych v té velké samotě, v níž jsem v Paříži žil, náhle začínal v postavě Johnnyho Cartera objevovat svého bližního, černého hudebníka pronásledovaného neštěstím, jehož blábolení, monology a snahy jsem si v průběhu povídky vymýšlel.

Toto první setkání s mým bližním – myslím, že mám právo použít tento výraz –, první most postavený od jednoho člověka k druhému, od jednoho člověka ke skupině postav, mě vedl k tomu, že jsem se stále více zajímal o psychologické mechanismy, jež se mohou objevit v povídkách a románech, o průzkum a postup po území – které je koneckonců v literatuře nejvíce fascinující –, na němž se inteligence a city člověka spojují a určují jeho chování, všechny jeho životní hry, všechny vztahy a vzájemné souvislosti, dramata života, lásky, smrti, jeho osud; jedním slovem, jeho příběh. Jak rostla má touha proniknout hlouběji do krajiny psychologie postav, kterou jsem si představoval, vynořovala se ve mně řada otázek, které se proměnily ve dva romány, protože povídky nejsou nikdy nebo skoro nikdy problematické: na problémy jsou tady romány, které problémy vysloví a mnohdy se je snaží vyřešit. Román je velkou bitvou, kterou autor svádí sám se sebou, protože je v něm celý svět, celý vesmír, v němž se rozehrávají zásadní hry lidského osudu, a když používám výraz lidský osud, je to proto,

že jsem si tehdy uvědomil, že jsem se nenarodil, abych psal psychologické romány a psychologické povídky, kterých už existuje mnoho a rozhodně mnoho dobrých. Ovládat části životů některých postav mě už nedokázalo uspokojit. Už v *Pronásledovateli* Johnny Carter s veškerou svou neobratností a neznalostí vyslovuje problémy, které bychom mohli nazvat „krajními“. Nechápe život a nechápe ani smrt, nechápe, proč je hudebníkem, chtěl by se dozvědět, proč hraje tak, jak hraje, proč se mu děje to, co se mu děje. Touto cestou jsem vstoupil do něčeho, co jsem s trochou školometství nazval metafyzickou etapou, to znamená, že jde o pomalé, obtížné a značně primitivní – protože nejsem filozof ani nemám na filozofii nadání – zkoumání sebe samého, člověka nikoli jakožto prosté žijící a jednající bytosti, ale jakožto lidské bytosti ve filozofickém smyslu, jakožto osudu, jakožto cesty s tajemnou trasou.

Tato etapa, kterou pro absenci lepšího názvu nazývám metafyzická, se projevila především ve dvou románech. První, který se jmenuje *Výherci*², je jakýmsi divertimentem; druhý chtěl být něčím víc než pouhou zábavou a jmenuje se *Nebe, peklo, ráj*³. V prvním jsem se pokusil představit, ovládat a vést významnou a různorodou skupinu postav. Měl jsem technický problém, protože autor povídek – což jako jejich čtenáři dobře víte – z technických důvodů pracuje s co nejmenší skupinou postav: nelze napsat osmistránkovou povídku, v níž nám vystoupí sedm osob, protože těch osm stran dočteme, aniž se něco pořádně dozvíme o kterékoliv z nich, takže množství postav je nutně omezené, stejně jako autora omezuje mnoho dalších věcí (to uvidíme později). Oproti tomu román nabízí skutečně široké pole působnosti, a ve *Výhercích* jsem se ptal sám sebe, zda v románu standardní délky budu schopen představit a udržet duševní i citové otěže postav, jejichž počet se při konečném součtu vyšplhal na osmnáct. To už je něco! Bylo to, chcete-li, takové stylistické cvičení, způsob, jak sám sobě ukázat, jestli budu nebo nebudu schopen se přesunout k románu jakožto literárnímu žánru. Nu, prošel jsem; nedal jsem si příliš vysokou známku, ale zkouškou jsem prošel. Domníval jsem se, že tento román v sobě má dostatek prvků, které ho činí lákavým a smysluplným, a ještě stále ve velmi malém měřítku jsem do něj začlenil novou žízeň, která mě posedla, touhu nezůstávat pouze u povrchové psychologie lidí a knižních postav, ale přejít k hlubšímu zkoumání člověka jako lidské bytosti, jako entity, jako osudu. Ve *Výhercích* je tohle bohužel nastíněno pouze v uvažování jedné nebo dvou postav.

² *Los premios*, Sudamericana, Buenos Aires 1960; přel. Blanka Stárková, Garamond, Praha 2007.

³ *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires 1963; přel. Vladimír Medek, Dokořán, Praha 2019 – přesný překlad názvu znamená „skákácí panák“, kde se skáče mezi nebem a zemí, a odkazuje na hledání přechodu z jedné entity do druhé, nejedná se o náboženský podtext – pozn. překl.

Několik let jsem psal *Nebe, peklo, ráj* a do tohoto románu jsem přímo vložil všechno, co jsem v tom okamžiku dokázal zařadit do pole hledání a kladení otázek. Ústřední postavou je člověk jako každý jiný, skutečně velice obyčejný muž, ne průměrný, ale není na něm nic, čím by se výrazně odlišoval; ale tento muž stejně jako Johnny Carter v *Pronásledovateli* trpí jakousi neustálou úzkostí, která ho nutí ptát se na něco víc, než je jeho každodenní život a každodenní problémy. Horacio Oliveira, hlavní hrdina románu *Nebe, peklo, ráj*, je člověk účastnící se dějinných momentů kolem, každodenních jevů politických sporů, válek, bezpráví, útlaku, a rád by našel to, co občas nazývá „ústředním klíčem“, středobod, který už není historický, ale filozofický, metafyzický, a který člověka přivedl na dějinnou cestu, po níž nyní kráčí a jejímž posledním a současným článkem jsme my. Horacio Oliveira nemá žádné filozofické vzdělání – stejně jako jeho autor – a jednoduše si klade otázky rodící se z jeho nejhlubší úzkosti. Často se sám sebe ptá, jak je možné, že člověk jako rod, jako druh, jako soubor civilizací, došel do současnosti po cestě, která mu žádným způsobem nezaručuje konečné dosažení míru, spravedlnosti, štěstí, po cestě plné náhod, nespravedlnosti a katastrof, na níž je člověk člověku vlkem, kde jedni lidé napadají a ničí druhé a právo a bezpráví se mnohdy rozdávají jako karty v pokeru. Horacio Oliveira je člověk trápící se ontologickými záležitostmi, které se dotýkají nejhlubší podstaty člověka: Proč bytost teoreticky připravená k tomu, aby se svou inteligencí, se svými schopnostmi, se vším prospěšným, co má, aby mohla vytvářet prospěšné civilizace, toho nakonec nedosáhne nebo toho dosáhne jen napůl, nebo proč postoupí kupředu, ale pak se zase stáhne? (Existuje moment, ve kterém civilizace dosáhne pokroku, a pak náhle padne – pokud chceme vidět úpadek a zkázu úchvatných antických civilizací, stačí prolistovat učebnici dějepisu.) Horacio Oliveira se nespokojí s tím, že se ocitl v prefabrikovaném a předem určeném světě; všechno zpochybňuje, nepřijímá obvyklé odpovědi, které dává společnost *x* nebo společnost *z*, ideologie *a* nebo ideologie *b*.

Historická etapa předpokládala nutnost prolomení individualismu a egoismu, vždy přítomných ve zkoumání, jaké provádí Oliveira, jelikož přemýšlí o svém osudu jako o osudu člověka, ale vše soustředí na vlastní osobu, na vlastní štěstí a neštěstí. Bylo potřeba učinit ještě jeden krok: nepohlížet na bližního jen jako na známého jedince nebo skupinu jedinců, ale dívat se na něj jako na součást celé společnosti, národa, civilizace, lidského společenství. Musím říct, že jsem do této etapy došel cestami podivuhodnými, zvláštními a zároveň tak trochu předurčenými. Zblízka a s mnohem větším zájmem, než jaký jsem projevoval v mládí, jsem sledoval veškeré mezinárodní politické dění té doby:

během alžírské války za nezávislost jsem ve Francii prožil velmi zblízka drama, které bylo ve stejné době a z opačných důvodů dramatem jak pro Alžířany, tak pro Francouze. Pak mezi lety 1959 a 1961 mě zaujalo zvláštní hrdinské tažení hrstky lidí bojujících v horách na ostrově Kuba za svržení diktátorského režimu. (Tehdy jsem neznal přesná jména: říkalo se jim *los barbudos*, vousáči, a Batista byl jeden z mnoha diktátorů na kontinentě, který jich měl a stále má tolik.) Postupně to pro mě začalo nabývat zvláštního významu. Kvůli vyslechnutým svědectvím a přečteným textům jsem se začal o celý proces hlouběji zajímat, a když kubánská revoluce na konci roku 1959 zvítězila, pocítil jsem silnou touhu Kubu navštívit. Podařilo se mi tam odjet za necelé dva roky – zpočátku se jezdit nesmělo. Poprvé jsem Kubu navštívil v roce 1961 jako člen poroty nově založené literární ceny pořádané kulturním domem Casa de las Américas. Přijel jsem, abych přispěl jediným možným způsobem, tedy intelektuálně, a během dvou měsíců, které jsem tam strávil, jsem pozoroval, žil, naslouchal, a podle okolností souhlasil nebo nesouhlasil. Když jsem se vrátil do Francie, přivezl jsem si s sebou zkušenost do té doby zcela neznámou: téměř dva měsíce jsem netrávil čas s partami přátel ani s nikým z literárních kruhů; denně jsem se stýkal s lidmi, kteří v té chvíli zápasili s obrovskými potížemi, kterým chybělo úplně všechno, věznila je nemilosrdná blokáda, ale přesto dál bojovali za nové sebeurčení, k němuž došli prostřednictvím revoluce. Když jsem se vrátil do Paříže, pomalu, ale jistě to ve mně dozrálo v novou cestu. Původně jsem to bral jen jako zdvořilostní pozvání, pro mě jako Argentince, pro mě jako spisovatele, nic víc. V tu chvíli jsem v okamžiku náhlého zjevení – a užití tohoto slova není přehnané – pocítil, že nejsem pouze Argentinec: jsem Latinoameričan a tento pokus o osvobození a dosažení sebeurčení, jemuž jsem právě přihlížel, se stal katalyzátorem, tím, co mi odhalilo a ukázalo, že jsem nejen Latinoameričan, který to celé zblízka prožívá, ale že mám také určitý závazek, povinnost. Uvědomil jsem si, že být latinskoamerickým spisovatelem především znamená být píšícím Latinoameričanem: bylo nutné převrátit pořadí slov a změnit postavení Latinské Ameriky s veškerou zodpovědností a příslušnými povinnostmi. Také bylo třeba, abych tuto změnu začlenil do své literární tvorby. Proto si myslím, že mohu pro popsání posledního úseku své literární tvorby použít název historická etapa, nebo jinak řečeno vstup do historie.

Pokud jste měli příležitost přečíst si některé z mých knih spadajících do těchto období, uvidíte v nich poměrně jasně to, co jsem se tady snažil vysvětlit poněkud elementárním a autobiografickým způsobem. Uvidíte přechod od kultu literatury pro

literaturu samotnou ke kultu literatury jako zkoumání lidského údělu a nakonec k literatuře, která je jedním z mnoha způsobů, jak se zapojit do historického dění v zemi, týkajícího se každého z nás. Vyložil jsem vám tohle všechno – a znovu připomínám, že se špetkou vlastního života, což mě vždycky uvádí do rozpaků –, protože se domnívám, že cestu, po níž jsem šel, lze do značné míry aplikovat na veškerou současnou latinskoamerickou literaturu, kterou můžeme považovat za významnou. Přísně individualistická literatura, jež přirozeně stále existuje a bude existovat i v budoucnosti a z níž se rodí bezpochyby krásná a hodnotná díla, tato literatura pro umění a literaturu samotnou během posledních třiceti let ustoupila nové generaci spisovatelů zapojujících se mnohem více do průběhu bojů, konfliktů, diskusí a krizí vlastního národa i národů obecně. Literatura představující v podstatě elitářskou aktivitu a považovaná za výsadu (a v mnoha případech je za ni považována stále) začala postupně ustupovat literatuře, která v dílech nejlepších autorů nikdy nesnížila nároky ani se nesnažila stát se populární nebo bestsellerovou, a přitom obsahově zachycovala všechno dění v autorově zemi. Mám na mysli nejvyšší literaturu současnosti, díla Miguela Ángela Asturiase, Maria Vargase Llosy, Gabriela Garcíi Márqueze, jejichž knihy se zcela odklonily od kritéria samotářské práce pro potěšení z práce samotné a autoři se pokusili důkladně prozkoumat osud, realitu, úděl svých národů. Proto mi připadá, že to, co se mi přihodilo v individuální a soukromé oblasti, je proces, který probíhal i obecně, postupoval od (jak to říct, nemám rád slovo elitářský...), od nejprivilegovanější, nejvytříbenější literární činnosti k literatuře zachovávající si všechny kvality a přednosti, ale směřující k mnohem širšímu čtenářskému publiku, dalece přesahujícímu čtenáře první generace, kteří patřili do stejných společenských tříd jako autoři, ke stejným elitám, znali šifry a klíče a mohli proniknout do tajemství této literatury, téměř vždy obdivuhodné, ale také téměř vždy vytříbené.

Co vám nyní říkám, se bude hodit, až budeme hovořit o mých nebo cizích povídkách a románech a budeme mluvit o obsahu a záměru; tam jasněji uvidíme to, co jsem se snažil vyjádřit. Ale teď vidím na obličeji Pepeho Duranda, jaké je všem horko, takže navrhuji, abychom si dali pět, deset minut pauzu a pak bychom pokračovali. Asi chcete, vidíte?

Budeme se už podrobněji zabývat současnými latinskoamerickými povídkami, a sice se zaměříme na moje, ale jak jsem už říkal – budeme dělat odbočky podle potřeby, nejdříve k vašim otázkám a pak k mým odpovědím.

Pro začátek by bylo vhodné udělat něco dost elementárního, a to zeptat se, co je to povídka, protože se stává, že je všichni čteme (domnívám se, že je to žánr, jehož obliba každý den stoupá; v některých zemích byl oblíbený vždy a v jiných se prosazuje poté, co byl odmítán z poněkud záhadných důvodů, jež se kritici snaží definovat), ale ve výsledku je velmi těžké zkusit povídku definovat. Existují věci, které se definici brání; domnívám se, a v tomto směru rád ženu některé myšlenkové pochody do extrému, že v podstatě nelze definovat nic. Slovník má definici pro každou věc; když jsou to velmi konkrétní věci, definice je snad přijatelná, ale mnohdy to, čemu říkáme definice, bych já nazval aproximací. Rozum pracuje s aproximacemi a vytváří vztahy a všechno výborně funguje, ale u některých věcí je definice opravdu obtížná. Velmi známým příkladem je poezie. Kdo do dnešní doby dokázal definovat poezii? Nikdo. Existují dva tisíce definic sahajících až k Řekům, už oni se tímto problémem zabývali, a Aristoteles k němu nenapsal nic menšího než celou *Poetiku*, ale neexistuje definice poezie, která by mě a především kteréhokoliv básníka přesvědčila. V podstatě jediný, kdo má pravdu, je jeden humorista ze Španělska – myslím –, který řekl, že poezie je to, co zůstane mimo, když vytvoříme definici poezie: unikne a není součástí definice. S povídkou to není úplně stejné, ale také nejde o snadno definovatelný žánr. Nejlepší bude pokusit se k ní velmi rychle a nedokonale přiblížit z chronologického hlediska.

Žánr povídky, jak vznikl v dávných dobách a jak jej čteme a píšeme dnes, je tak starý jako lidstvo samo. Předpokládám, že matky a otcové v jeskyních svým dětem vyprávěli povídky (nejspíš o bizonech). Ústně předávané příběhy jsou součástí každého folkloru. V tomto ohledu je úžasným kontinentem Afrika, antropology nikdy neomrzí shromažďovat objemné svazky obsahující tisíce a tisíce ústně předávaných vyprávění, z nichž některá oplývají neuvěřitelnou představivostí a nápaditostí a dědí se z otce na syna. Ve starověku je povídka považována za literární žánr a ve středověku je zařazena do jasně definované estetické a literární kategorie, někdy ve formě mravoučných příběhů, které měly za úkol znázornit náboženská nebo morální témata. Kupříkladu bajky pocházejí od Řeků a fungují jako krátká povídka, soběstačné vyprávění, v němž se něco odehrává mezi dvěma nebo třemi zvířaty, má začátek, konec a morální ponaučení.

Povídka, tak jak ji chápeme dnes, se ve skutečnosti objeví až v 19. století. V dějinách existuje několik opravdu úžasných děl povídkového žánru. Vzpomeňte si na *Pohádky tisíce a jedné noci*, soubor většinou anonymních povídek, které sesbíral jeden perský pisář a dodal jim estetické kvality; některé povídky fungují podle velice

složitých mechanismů a v tomto ohledu jsou velice moderní. Ve španělském středověku najdeme příklad vynikajících povídek v klasickém díle infanta Juana Manuela *Hrabě Lucanor*⁴. V 18. století se psaly povídky zpravidla velmi dlouhé a spíše už se blížily žánru románu; vzpomeňte si například na Voltaira: *Zadig*, *Candide*, jsou to povídky, nebo krátké romány? Odehrává se tam spousta věcí, vývoj děje by se dal téměř rozdělit do kapitol a ve výsledku jsou to spíše novely než dlouhé povídky. Když vkročíme do 19. století, povídka najednou získává domovské právo, a to přibližně ve stejném čase jak v anglicky, tak ve francouzsky mluvícím světě. V anglicky mluvícím světě se ve druhé polovině 19. století objevují spisovatelé, pro něž je povídka prvořadým literárním nástrojem, do kterého se pustili a realizovali ho s mimořádnou precizností. Ve Francii stačí jmenovat Mériméa, Villierse de l'Isle-Adama, a snad především Maupassanta, abychom viděli, jak se z povídky stal moderní žánr. Do našeho století už vstupuje se všemi prostředky, podmínkami a nároky kladenými na spisovatele i čtenáře. Dnes žijeme v době, kdy se nespokojíme s tím, že si někdo vymyslí nějakou povídku: uznáváme dobré povídky, což je něco docela odlišného.

Pokud v tomto zběžném výletu spíše než definici hledáme aproximaci povídky, začneme zpravidla spatřovat jakési zúžení: povídka je něco velmi neurčitého, velmi rozmlženého, zahrnuje prvky ne vždy pevně vymezeného vývoje, který v průběhu 19. století a nyní v našem století přijímá vlastnosti, jež můžeme považovat za definitivní (do té míry, do jaké může být v literatuře něco definitivní, protože povídka v určitém smyslu oplývá pružností srovnatelnou s románem a v rukou nových povídkářů, kteří možná právě teď pracují, může udělat prudký obrat, ukázat se ve zcela jiném úhlu a s dalšími možnostmi. Než k tomu dojde, máme před sebou ohromné množství povídkářů z celého světa, a co nás v našem případě zajímá především, i opravdu velké a významné množství povídkářů z Latinské Ameriky.)

Jaké jsou tedy charakteristické znaky povídky obecně, když jsme si řekli, že ji nedokážeme definovat zcela přesně? Pokud se zaměříme na základy – neboli na jádro povídky, důvod její existence, námět a formu –, co se týče tématu, je moderní povídka nekonečně rozmanitá: může se zabývat tématy zcela realistickými, psychologickými historickými, mravoličnými, společenskými... Má široký záběr vhodný k tomu, aby se zabývala jakýmkoliv z těchto témat, a když se vydáme cestou čiré představivosti, volně se otevírá naprosté smyšlence v povídkách, které nazýváme fantastické, v povídkách o

⁴ *El conde Lucanor*, poprvé vyšlo roku 1335, do moderní španělštiny převedl Enrique Moreno Báez, Editorial Castalia, Madrid 1976; přel. Luděk Kult, SNKLHU, Praha 1961 – pozn.překl.

nadpřirozenu, kde imaginace upravuje přírodní zákony, mění je a představuje svět novým způsobem a v novém světle. Rozsah žánru je nesmírný, dokonce i když zůstaneme pouze v okruhu typicky realistické, klasické povídky: na jedné straně máme povídky D. H. Lawrence nebo Katherine Mansfieldové s jejich jemným psychologickým přístupem k osudu postav; na druhé straně máme povídku uruguayského spisovatele Juana Carlose Onettiho⁵, která dokáže popsat naprosto reálný – skoro bych řekl realistický – okamžik v životě, a přestože se v podstatě zabývá stejným tématem jako Lawrence nebo Katherine Mansfieldová, je zcela odlišná. Tím se jako vějíř rozevírají její rozmanité možnosti. Už teď vidíte, že prostřednictvím tématu se nám povídku polapit nepodaří, protože se do ní hodí cokoli: v povídce nejsou ani dobrá, ani špatná témata. (V žádné části literatury nejsou dobrá nebo špatná témata, vše záleží na tom, kdo a jak s nimi nakládá. Někdo jednou řekl, že je možné psát o kameni a vytvořit něco fascinujícího, pokud se autor jmenuje Kafka.)

Z tematického pohledu je těžké nalézt kritéria, která by nám přiblížila pojem povídky, ale myslím, že nám pomůže, protože už se to trochu týká naší budoucí činnosti, když se podíváme na něco, čemu se obecně říká forma, ačkoliv já bych raději použil slovo struktura, což nepoužívám ve smyslu strukturalismu, metody kritiky a zkoumání, s níž se poslední dobou tolik pracuje a o níž nic nevím. Hovořím o struktuře, jako bychom mluvili o struktuře stolu nebo šálku; tento pojem se mi zdá trochu bohatší a širší než slovo forma, protože struktura v sobě navíc nese něco záměrného: forma může být daná přírodou, kdežto struktura předpokládá inteligenci a vůli, které něco uspořádávají, aby to pak mohly vyjádřit a dát tomu strukturu.

Prostřednictvím struktury se můžeme k povídce trochu přiblížit, protože pokud mi dovolíte jedno nepříliš brilantní, ale nanejvýš užitečné srovnání, můžeme si vytvořit srovnávací dvojici: na jedné straně máme román, na druhé povídku. Zhruba víme, že román je otevřená literární hra, jež se může rozvíjet do nekonečna, a v určitý okamžik skončí podle potřeb zápletky a vůle spisovatele, nemá přesně stanovený limit. Román může být kratičký nebo téměř nekonečný, některé romány skončí, a člověk má pocit, že autor mohl psát dál, a jiné pokračují, protože se po letech napíše druhá část. Román je to, co Umberto Eco nazývá „otevřeným dílem“: skutečně je to otevřená hra, do níž může vstoupit cokoli, vše přijímá, vše k sobě povolává, žádá si otevřenou hru, velké prostory psaní a témat. Povídka je přesný opak: je to uzavřený systém. Aby v nás zůstal pocit, že

⁵ V češtině vyšel výběr ze dvou Onettiho sbírek pod názvem *Bezejmenný hrob a jiné příběhy*, přel. Hedvika Vydrová a Vladimír Uhlíř, Mladá fronta, Praha 1987 – pozn. překl.

jsme přečetli povídku, kterou si zapamatujeme a stála za přečtení, vždy to bude muset být povídka, která se osudově uzavírá sama kolem sebe.

Jednou jsem přirovnal povídku k představě koule, nejdokonalejšího geometrického tělesa, protože je dokonale uzavřená a každý z nekonečného množství bodů na povrchu je stejně vzdálený od jejího neviditelného středu. Tento obraz zázračné dokonalosti koule jako geometrického tělesa se mi také vybaví, když pomyslím na dokonale povedenou povídku. Román by ve mně nikdy nevyvolal představu koule; mohl bych si představit mnohostěn, obrovskou konstrukci. Oproti tomu povídka je svou definicí sférická, uzavřená, a právě zde můžeme udělat druhé srovnání, když se zamyslíme nad filmem a fotografií: film by byl román a fotografie povídka. Film je jako román, je to otevřený systém, hra, v níž se děj nebo zápletka mohou nebo nemusejí prodloužit; režisér může znásobit počet událostí, aniž film poškodí, dokonce ho tak může vylepšit; oproti tomu fotografie mi vždy připomene povídku. Při hovoru s profesionálními fotografy jsem cítil, jak dalece to srovnání platí, protože velký fotograf je někdo, kdo dělá fotografie, na něž nikdy nezapomeneme – třeba fotografie Stieglitze nebo Cartier-Bressona –, v jejichž záběru je něco osudového: ten člověk pořídil fotografii tak, že mezi její čtyři okraje umístil dokonale vyvážený, dokonale promyšlený, dokonale dostačující obsah, který je plně soběstačný, a navíc – a to je zázračnost povídky a fotografie – ze sebe vyzařuje jakousi auru a zanechává neklid při představě, co bylo tam dál, nalevo nebo napravo. Pro mě jsou nejobjevnější fotografie ty, na nichž jsou kupříkladu dvě osoby, v pozadí dům a pak třeba vlevo, kde fotografie končí, stín chodidla nebo nohy. Ten stín patří někomu, kdo na fotografii není, a zároveň fotografie něco sugestivně naznačuje, apeluje na naši představivost, abychom se ptali: „Co bylo dál?“. V té fotografii je atmosféra, která z ní vychází a vyzařuje mimo ni, a domnívám se, že právě tohle dává sílu i těm fotografiím, jež nejsou vždy úplně nejlépe technicky provedené nebo zapamatovatelnější než ostatní; samozřejmě i bez této aureoly, aury tajemství existují velmi působivé fotografie. Stejně jako povídka je fotografie zvláštním uzavřeným systémem sršícím náznaky, které může představivost pozorovatelů a čtenářů zachytit a využít k obohacení fotografie.

Kvůli své vnitřní architektonické struktuře nesmí povídka zůstat otevřená, ale musí být uzavřená jako koule a zároveň si uchovávat jakousi vibraci, která projektuje věci vně uzavřeného prostoru, takže prvek, který budeme nazývat fotografický, se rodí z dalších vlastností podle mě nepostradatelných k tomu, aby byla povídka nezapomenutelná nebo přetrvala. Je velmi náročné tyto vlastnosti definovat. Mohl bych

mluvit – a už jsem to udělal dříve v textu, který budete mít brzy v ruce – o intenzitě a napětí. Zdá se, že tyto vlastnosti charakterizují dílo dobrého povídkáře a dávají vzniknout zcela nezapomenutelným textům, jako jsou nejlepší povídky Edgara Alana Poea. Kupříkladu *Sud vína amontilladského* (*The Cask of Amontillado*) je krátký, obyčejně vyhlížející příběh, povídka na necelé čtyři strany, která nemá žádný úvod, nikam neodbočuje. První větou jsme vrženi do dramatu pomsty, k jejímuž naplnění nevyhnutelně dojde, a to zároveň s napětím i intenzitou, protože Poeův jazyk je napjatý jako struna: každé slovo, každá věta byla pečlivě zvážena, aby nic nepřebývalo, aby zůstalo pouze to zásadní, a zároveň je zde i intenzita jiného druhu: dotýká se nás hluboko v duši, nedotýká se pouze našeho rozumu, ale také našeho podvědomí, našeho nevědomí, našeho libida, toho všeho, co dnes nazýváme „podprahovým“, nejnítějnější podstaty naší osobnosti.

Pokud vezmeme v úvahu prvky, jako jsou pojmy napětí a intenzita a představa koule, uzavřeného systému, domnívám se, že můžeme s větší rozhodností a jistotou přistoupit k otázce latinskoamerických povídek, protože, pravda, povídku jsme si nedefinovali. Já ji nejsem schopen definovat, a pokud někdo dokáže nějakou definici nabídnout, můžeme ji probrat. Povídku se můžeme pokusit definovat prostřednictvím jejích vnějších charakteristik: krátké literární dílo a tak dále. Tohle všechno nemá žádný význam. Myslím, že bylo důležitější zdůraznit její vnitřní strukturu, to, co bych také nazval dynamičností: skutečnost, že povídka neobsahuje jen příběh samotný, ale také – stejně jako fotografie, o nichž jsme mluvili – jakousi možnost, odraz, který je příčinou toho, že významné Conradovy či Onettiho povídky nebo texty jiných autorů, které máte raději, vám nejen utkví v paměti, ale také vyvolají řadu konotací, myšlenkovou i duševní otevřenost.

Nyní bych už měl rovnou začít mluvit o latinskoamerické povídce, abychom se dopracovali k povídkám mým a mých kolegů, ale nezdá se mi, že byste litovali – já tedy nelituji – těchto odboček, protože se mi zdá, že nás trochu více uvedly do tématu a trochu nás přiblížily k mnoha věcem, o nichž budeme hovořit později. Máme dvě možnosti: buď začnu ihned mluvit o latinskoamerické povídce, nebo využijeme zbývající čas k tomu, abyste mi kladli otázky – jak jsme se myslím dohodli minule –

doufám tedy, že na ně dokážu odpovědět. Vidím, že je zhruba půl čtvrté; myslím, že když máme půl hodiny na otázky, není to zlé.⁶

Někde jsem se tu zmínil, že tyto tři etapy nejsou izolované, oddělené škatulky, ale že se prolínají. Nepřestal jsem být někým, abych se stal někým jiným a pak někým třetím: jsem stále stejný, ale prošel jsem třemi etapami, jež se navzájem prolínaly a velmi často se prolínají i nadále. Ve své současné tvorbě, ve svých posledních sbírkách mám například povídky, jejichž záměr je – použiju tu výraz revoluční, protože jste ho použila i vy, i když to není úplně ono – zapojit se do historického dění v našich zemích, a těchto situací se týká i téma povídky; ale ve stejných knihách, obsahujících takovéto povídky, najdete i jiné texty naprosto literárního charakteru, stoprocentně fantastické, bez sebemenšího odkazu na současné politické souvislosti. Jsem za tuto otázku vděčný, protože mi dnes umožňuje říct něco, co je lepší objasnit dříve než později: jestli existuje něco, co hájím pro sebe, pro psaní, pro všechny spisovatele i všechny čtenáře, pak je to neomezená svoboda spisovatele psát to, k čemu ho vede jeho osobní svědomí a důstojnost. Pokud se spisovatel nějak ideologicky angažuje a píše o tom, plní svou povinnost spisovatele, a jestli zároveň pokračuje i v úloze tvořit literaturu pro literaturu jako takovou – což jsem nazval první etapou –, je to jeho plné právo a nikdo ho za to nemůže soudit.

Dobře víte, že tohle nás přivádí k tomu, čemu se říká angažovaná literatura, na níž bylo spotřebováno tolik inkoustu a vyplýváno tolik papíru, a ještě nikdo se na ničem nedokázal úplně shodnout. Vzpomínám si, že jeden poněkud cynický humorista prohlásil: „Spisovatelé se závazky by udělali nejlépe, kdyby se oženili.“ Ačkoliv nejsem autorem tohoto výroku, který mi připadá trochu zpátečnický, ale rozhodně velmi vtípný, myslím, že vaše otázka – tak jak jsem ji pochopil – mi ještě jednou umožňuje potvrdit, že spisovatel považovaný za angažovaného v tom smyslu, že píše pouze o svém přesvědčení, je špatný spisovatel, nebo možná mohl být dřív dobrý, ale nyní už nebude, protože se omezuje, uzavírá se do ohraničeného pole nesmírně rozlehlé reality, kterou tvoří oblast psaní a literatury, a soustředí se výhradně na svůj závazek, úkol, který by esejisté, kritici a novináři pravděpodobně zvládli lépe než on. Ovšem připadá mi velmi

⁶ Kolo otázek začala jedna ze studentek, ale kvalita záznamu neumožňuje rekonstruovat její slova. Na základě následující části lze vyvodit, že její otázka se vztahovala ke třem etapám Cortázarovy spisovatelské tvorby a k jeho povídce *Reunión*. (pozn. vyd.) (česky vyšla povídka pod názvem *Shledání*, přel. Jan Machej, B4U, Brno 2013; španělskému názvu by lépe odpovídal překlad *Setkání* či *Schůzka* – pozn. překl.).

povzbuzující, krásné a v Latinské Americe stále častější, že autoři beletrie, pro něž je svět neustálým voláním po naprosté svobodě tématu, věnují čím dál větší část své tvorby tomu, že kombinují literární kvality s obsahem týkajícím se bojů a údělu svých národů, aby se pokusili podpořit úkol, který jsme letmo zmínili minule⁷, když jsme mluvili o revoluci zevnitř ven a ne pouze o revoluci zvenku dovnitř.

Myslím, že pokud my spisovatelé něco dokážeme – v rámci toho mála, co dokážeme –, tak přispět k tomu, co lze nazývat revolucí zevnitř ven; tedy poskytnout čtenáři co největší příležitost, aby si rozšířil znalosti, nejen znalosti intelektuální, ale i duševní, aby byl v širším kontaktu se vším, co ho obklopuje a co mu kvůli špatným informacím nebo různým jiným nedostatkům tak často uniká. Pokud může autor něco udělat prostřednictvím svých ideologických nebo politických závazků, je to dát svým čtenářům literaturu, která má hodnotu jako literatura, a zároveň, když přijde čas nebo když se pro to spisovatel rozhodne, obsahuje sdělení ne výhradně literární. Tak, myslím, že tohle je první odpověď na problematiku, o níž budeme dále v průběhu těchto přednášek bezpochyby dlouze diskutovat.

Myslím, že kolega tamhle vzadu by chtěl...

STUDENT: *Pokud je povídka jako koule, jak byste tuto kouli popsal u povídek jako Babí léto?*⁸

Pokud je trpělivost ctností, pak bych vás požádal, abyste byl trpělivý, protože myslím, že o tomto tématu budeme mluvit příští čtvrtek. Pak se můžeme podívat na povídky, jako vámi zmíněné *Babí léto* nebo *Po obědě*, a pokusit se najít takzvanou sférickost, u které nesmíme zapomínat, že se jedná pouze o koncept. Takže pokud vám to nevádí, tohle zatím nechme stranou.

STUDENT: *Mám otázku k povídce, o které mluvila slečna v první otázce, a chtěl bych vědět, jestli si tu povídku někdy přečetl Che Guevara, a pokud ano, co si o ní myslel.*

⁷ Zřejmě hovoří o úvodní hodině nebo přednášce, o níž nemáme žádný záznam. (pozn. vyd.)

⁸ V originále vyšla povídka pod názvem *Las babas del diablo*, doslova „ďáblový sliny“, přeneseně chmýří některých rostlin poletující v určitých ročních obdobích vzduchem; český překlad *Babí léto* řadu těchto konotací ztrácí. Podle povídky natočil slavný italský režisér film *Zvěšena* (*Blow Up*), proto je povídka někdy uváděna pod tímto názvem – pozn. překl.

Slyšel jsem několik verzí, z nichž mi jedna připadá důvěryhodná a velice se mi líbí. Když se Che Guevara vracel letadlem z jednoho setkání v Alžírsku, letěl s ním i můj přítel kubánský spisovatel⁹, který měl povídku v kapse. V jednu chvíli mu řekl: „Jeden tvůj krajan napsal tuhle povídku a ty jsi hlavní hrdina.“ Che Guevara odpověděl: „Dej mi to.“ Přečetl si ji, vrátil mu ji a řekl: „Je moc dobrá, ale nezajímá mě.“

Myslím, že jeho reakci dobře rozumím: že je povídka moc dobrá, to byla nejvyšší pochvala, jakou jsem od Che Guevary mohl dostat, protože byl velmi vzdělaný člověk, básník dokonale schopný rozlišit dobrou povídku od průměrné, ale také měl právo na to, aby ho nezajímala. Především se v povídce nemohl vidět takový, jaký byl: jsem spisovatel, který si Che Guevaru vymyslel, a snažil jsem se při tom zůstat co nejvěrnější své tehdejší historické představě o něm, ale rozdíl mezi představou a přesným popisem je vždy obrovský. Je zjevné, že když o sobě četl v první osobě, musel to pro něho být velmi divný pocit; jak četl dál, musel cítit, jak se jeho vlastní obraz smazává, vzdaluje se a – jako když se díváme přes hledáček kamery – střídavě se rozostřuje a znovu zaostruje. To ho muselo přirozeně odradit, protože nesmíme zapomínat – a to je v jistém smyslu moje odpověď pro Che Guevaru –, že tento příběh se zrodil, když jsem i já seděl v letadle, vracel jsem se z Kuby do Evropy a četl jsem *Hory a pláně*¹⁰, sbírku vybraných svědectví, v níž sepsali své zážitky nejvýznamnější guerilloví bojovníci. Jsou tam příspěvky od spousty z nich: od Camila Cienfuegos, Fidela a Raúla Castrových, a je tam i dvacetistránkový text od Che Guevary. Na tomto textu jsem založil svou povídku: líčí právě vylodění a první boje, dokonce je tu i humorná anekdota, kterou jsem převzal, když uprostřed boje vidí, jak se jeden velmi tlustý bojovník schovává v rákosí a snaží se před nepřátelskou palbou chránit tím, že se různě hýbe za tenkým rákosem! Che Guevara všechny věci poznával, ale už to nebyl jeho text, napsal jsem to svým jazykem a už to nebyla ta hrozná zkušenost, kterou si prošel při vylodění, při prvním kontaktu. Závěr je pak zcela smyšlený: nechám ho vystoupat do hor, kde se na poslední chvíli setká s Fidelem Castrem, a v rozhovoru oba zakrývají radost, že přežili, žertováním, a celá povídka končí trochu poetickou a trochu tajemnou úvahou, když Che Guevara přemýšlí o Mozartově kvartetu a dívá se na hvězdy. Tohle všechno zcela zjevně nejsou jeho zážitky, proto mu povídka připadala moc dobrá, ale nezajímala ho. Podle mě je to dokonalá odpověď.

⁹ Roberto Fernández Retamar (pozn. vyd.)

¹⁰ Edmundo Desnoes, *La sierra y el llano*. Casa de las América, La Habana 1961. V češtině nevyšlo. – pozn. překl.

STUDENTKA: *Říkáte, že vaše estetická, metafyzická a historická etapa se svým způsobem shodují s etapami latinskoamerických autorů povídek. Jaká bude podle vás příští etapa nebo směr?*

Nu, když se mě ptáte na budoucnost, vždy odpovídám, že nejsem ani věstec, ani to, čemu se dnes říká futurolog. Slyšel jsem, že existuje věda zvaná futurologie, vědci prý dokážou pomocí extrapolací a projekcí určit třeba, že v roce 2020 se v Albánii stane ta a ta věc. Doufejme, že se v roce 2020 v Albánii něco stane... Nejsem futurolog, takže je velmi těžké na takovou otázku odpovědět.

STUDENTKA: *Ale připadá vám, že existují autoři, kteří odbočují od historické etapy k něčemu jinému?*

Nezdá se mi; mám velice dobrý pocit z nové generace povídkářů, básníků a romanopisců po dvacítce, tak mezi dvaceti a třiceti lety, kteří začali v Latinské Americe tvořit. Na základě toho, co jsem si od nich mohl přečíst, mám dojem, že si trochu uvědomili to, o čem jsme před chvílíčkou mluvili v rámci odpovědi na předchozí otázku: že pro napsání románu nebo povídky nestačí mít sdělení, protože pokud je sdělení ideologické nebo politické, předají ho mnohem lépe prostřednictvím pamfletu, eseje nebo zprávy. K tomu literatura neslouží. Literatura užívá jiné způsoby, jak sdělení předat, a může je předat daleko důrazněji než novinový článek, ale aby to dokázala s takovou silou, musí to být vysoká a významná literatura. Zdá se, že tohoto si v současnosti všímá mnoho mladých povídkářů a romanopisců, že skončilo období, kdy nadšení z účasti v boji – zejména po kubánské revoluci, která spustila velkou ideologickou lavinu na celém kontinentu – vedlo mnoho jedinců bez jakékoliv spisovatelské zralosti k myšlence, že pokud umí dobře formulovat a něco si přečetli, mohou s ohromnou silou předat své sdělení prostřednictvím povídky nebo románu. Fakta prokázala opak, že špatná nebo průměrná literatura nedokáže účinně předat nic. Řekl bych, že v dnešní době si mladí – a na vaši otázku odpovídám, jak nejlépe dokážu – mnohem kritičtěji uvědomují své povinnosti jakožto spisovatelé, a ne pouze své povinnosti jakožto angažovaní straníci. Myslím, že to je dost dobře vidět, když člověk čte autory mezi pětadvaceti a pětatřiceti lety.

STUDENT: *Když v současnosti píšete, na jaký typ čtenářů cílíte? A druhá část otázky: na základě toho, jak znáte svoje čtenáře, jste v tom úspěšný?*

Té druhé otázce nerozumím.

STUDENT: *Když píšete, tak cílíte na určitý typ čtenářů. Druhá otázka je, jestli jste v tom úspěšný, jestli vaše dílo opravdu čte právě tento typ čtenářů.*

Myslím, že jsem při psaní nikdy necítil – abych použil váš výraz – na konkrétní typ čtenáře. Během mé první etapy, o níž jsme dnes mluvili, byli mými čtenáři prakticky pouze lidé z mého okolí, lidé mé doby a mého „postavení“ (můžeme to slovo použít v případě, že nemá nic společného s třídním systémem). Domníval jsem se, že píšu pro člověka, který zase píše pro lidi, jako jsem já; byl to takový určitý princip. V roce 1946 nebo 1947, když jsem napsal první povídky, z nichž vznikl soubor *Bestiář*¹¹, by se mi velmi líbilo, kdyby si někdo, koho jsem si nekonečně vážil, jako byl tehdy zrovna Jorge Luis Borges, přečetl nějakou mou povídku a ocenil ji. To by byla největší odměna, ale když jsem se rozhodl zůstat sám – sám v nejširším slova smyslu toho slova, dokonce odejít ze své země a pracovat v jiné –, pojem čtenář pro mě ztratil veškerou realnost. Spoustu let jsem psal s předsvědčením, že mě lidé bezpochyby budou číst. (To „bezpochyby“ byl prvek marnivosti a především naděje, kterou má každý spisovatel toužící po úspěchu.) Doufal jsem, že mě budou číst, ale kdo? Neměl jsem přesnou představu a nemám ji dodnes. Myslím si, že pokud se autor literatury zacílí na konkrétní sektor čtenářů, ubírá svému dílu sílu, omezuje ho, plní ho konkrétními požadavky a konkrétními vynechávkami: tohle je dobré, tohle je špatné; tohle je třeba říct, tohle by se říkat nemělo. To znamená sebekritiku, a pokud je spisovatel sebekritický, provádí autocenzuru – to je to pravé slovo –, myslí si, že musí psát pro určitý druh čtenářů, a proto jim musí dát to, ale ne ono; myslím, že takto žádný velký spisovatel k psaní nepřistupuje.

Důležité, a navíc náročné je psát s vědomím, že člověk má příjemce a nepíše sám pro sebe v rámci narcistické činnosti; cítit, že píše pro čtenáře, aniž si je definuje, aniž si říká „píšu pro velmi vzdělané čtenáře nebo pro čtenáře, kterým se líbí erotická, psychologická a historická témata“, protože tento druh sebedodmiňování je dokonalou

¹¹ *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires 1951. Vybrané povídky byly publikovány v rámci sbírky *Pronásledovatel*, přel. Kamil Uhlíř, Mladá fronta, Praha 1966.

zárukou ztroskotání literárního díla. Co jsou nakonec *bestsellery* – slovo *bestseller* používám v negativním smyslu –, obrovské špalky, co si někteří lidé kupují na letištích, aby si je vzali na dovolenou a nechali se týden hypnotizovat knihou, která naprosto postrádá literární kvalitu, ale obsahuje všechny prvky, jaké tento čtenářský typ očekává a přirozeně nachází? Mezi člověkem píšícím pro takové publikum a publikem, které mu zakoupením knihy zprostředkuje spoustu peněz, existuje cosi jako opravdová smlouva, ale s literaturou to nemá nic společného. Ani Kafka, ani Maupassant, ani já jsme takhle nepsali, a promiňte mi, že jsem se zařadil do této trojice.

STUDENT: *Když mluvíme o problematice definic a antidogmatismu, chtěl bych se zeptat na část tvorby Julia Cortáзара, kterou tvoří povídky, nejsou to Parmenidovy ani žádné jiné koule, ale hry, v nichž se prostupují výrazové prvky všech uměleckých oblastí, humoristické hry, poetické hry, básně v próze (jako je třeba jedna z vašich knih, jejíž vydání trvalo tak dlouho, protože ji nakladatelství Sudamericana odmítalo publikovat, tedy Příběhy o kronopech a fámách¹²), které patří k nejautentičtější cortázarovským dílům, promiňte mi ten výraz. Co tato oblast, kterou tvoří klasické povídky, nejsou to povídky-koule, ale přesto je možná nejlegitimnějším autorovým vyjádřením?*

Těší mě, že tuto tvorbu pokládáš za legitimní, a navíc se ti líbí, protože naprosto souhlasím s tím, že se jedná o legitimní část toho, co jsem napsal, třebaže systematicky nezapadá do žádné ze základních tří etap. Kronopy a fámy jsem vymýšlel a psal v padesátých letech a na počátku šedesátých, potom vznikly texty z knížečky jménem *Jistý Lukáš*¹³, rovněž krátké a napsané nedávno, plus další krátké texty obsažené v tom, čemu říkám almanachy (*Cesta kolem dne v osmdesáti světech*¹⁴ a *Poslední kolo*¹⁵), celá tato řada krátkých textů je mou velkou osobní hrou, ty hry si hraju jakožto dítě-dospělý-spisovatel nebo dospělý-spisovatel-dítě. Dítě ve mně nikdy nezemřelo a věřím, že hluboko uvnitř nezemře v žádném básníkovi nebo spisovateli. Vždy jsem si zachovával velkou schopnost hrát si, a dokonce mám celou teorii o tom, čemu říkám vážnost hry, tu tady teď nebudu rozvádět, ale zmíníme se o tom, do jaké míry je hra velmi vážná, velmi

¹² *Historias de cronopios y famas*, Minotauro, Buenos Aires 1962; přel. Lada Hazaiová, Mladá fronta, Praha 2004.

¹³ *Un tal Lucas*, Alfaguara, Madrid 1979; přel. Miloslav Uličný, Mladá fronta, Praha 1991.

¹⁴ *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI 1967. V češtině nevyšlo.

¹⁵ *Último round*, México, Siglo XXI 1969. V češtině nevyšlo.

důležitá a že za určitých okolností může být velmi dramatická. Právě proto, že jde o krátké texty nebo o postavy, jako jsou kronopové, tohle všechno tak trochu poletuje mezi různými obdobími, kolísá a nachází se mezi povídkami a romány. Nevím, jestli budeme mít čas a chuť se jimi trochu zabývat, ale možná ke konci, až už nás budou povídky a romány unavovat, můžeme věnovat hodinu nebo hodinu a půl debatě o kronopech, protože je pravda, že jsou velmi zábavní a mám je moc rád.

STUDENT: Zajímalo by mě, do jaké míry si vykládáte realitu jako román a jestli vidíte nějaký rozdíl mezi svým psaním a psaním ostatních latinskoamerických kolegů, kteří se mnohem intenzivněji podíleli na realitě kontinentu. Mnohokrát zmiňujete, že jste latinskoamerický spisovatel, ale mně se zdá, že mezi vámi a ostatními latinskoamerickými spisovateli vidím hluboké rozdíly.

Bohudíky, řekl bych já. Dovedeš si představit, že bychom proto, že jsme Latinoameričani, všichni psali o stejných tématech a, což by bylo ještě mnohem horší, stejným způsobem? To by znamenalo všeobecnou nudu! Myslím, že jsme naštěstí opravdu velmi odlišní, ale v posledních desetiletích máme řadu styků, sepětí, způsobů komunikace, jakousi osmózu, a díky tomu jsme si podobnější a neobyčejně jsme se sblížili. To, co píšou já a co píše Vargas Llosa, jsou velmi odlišné věci, ale pokud do srovnání přidám třetí člen (například Somerseta Maughama, spisovatele z opačného konce odlišné kultury), každý si všimne podobností mezi Vargasem Llosou a mnou, protože nejde jen o to, že používáme stejný jazyk, ale i o to, že se pohybujeme na společné půdě.

2. Komentář

2.1. Překladatelská analýza

Tato část mé bakalářské práce se zabývá fiktivní překladatelskou zakázkou a analýzou výchozího textu. Tato analýza se zabývá jak stylistickou stránkou textu, tak i relevantními vnětextovými a vnitrotextovými faktory, jak je popisuje Christiane Nordová ve své publikaci *Text analysis in translation*¹. Po této teoretické části následují konkrétní problémy, jež bylo nutné při překladu řešit, a jejich konečná řešení, pro něž jsem se výsledně rozhodla.

Úryvky textu, na něž budu ve své práci odkazovat, jsou v komentáři označeny odkazem na originální text (O) či překlad (P) a příslušnou stránku.

2.1.1. Obecné informace

Autorem knihy *Clases de literatura* je argentinský spisovatel Julio Cortázar (1914–1984). Tato publikace je sbírkou přednášek přepsaných na základě třináctihodinového audio záznamu pořízeného v průběhu přednášek. Jedná se o cyklus přednášek, jež Cortázar přednesl v roce 1980 na Katedře španělštiny a portugalštiny Kalifornské univerzity v Berkeley. Kromě základních osmi kapitol, z nichž každá odpovídá jedné přednášce (*Primera clase. Los caminos de un escritor; Segunda clase. El cuento fantástico I: el tiempo; Tercera clase. El cuento fantástico II: la fatalidad; Cuarta clase. El cuento realista; Quinta clase. Musicalidad y humor en literatura; Sexta clase. Lo lúdico en la literatura y la escritura de la Rayuela; Séptima clase. De Rayuela, Libro de Manuel y Fantomas contra los vampiros multinacionales; Octava clase. Erotismo y literatura*) obsahuje kniha také přílohu se dvěma dodatečnými přednáškami pro veřejnost (*La literatura latinoamericana de nuestro tiempo; Realidad y literatura. Con algunas inversiones necesarias de valores*). Součástí je také prolog Carlese Álvareze Garrigy, který jako první provedl editaci audio záznamu přednášek. Jak Álvarez Garriga uvádí, ve výsledném textu nedošlo k žádným výrazným editacím. Kniha byla poprvé vydána v roce 2013 nakladatelstvím Alfaguara. Při překladu jsem pracovala s tímto prvním vydáním.

¹ NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

2.1.2. Fiktivní překladatelská zakázka

Při překladu je vždy důležité, aby překladatel měl na paměti překladatelskou zakázku, která představuje důležitý faktor ovlivňující samotný účel a také výslednou podobu překladu. Na základě požadavků zadavatele se tento účel může lišit a úkolem překladatele je vytvořit překlad, který bude respektovat účel zadavatele a zároveň zachová také funkce předlohy.

Jelikož se v případě mého překladu jedná o knihu, pracovala jsem s představou překladu pro některé z klasických knižních nakladatelství.

Clases de literatura je studie Cortázarovy tvorby očima autora samotného, obsahuje literární teorii, filozofická zamyšlení, historický a politický kontext, ale také Cortázarův osobitý humor a především jeho subjektivní názory a vhledy, které jak sám autor uvádí, pouhý kritik nabídnout nemůže. V minulosti by pro vydání této knihy byla nejvhodnější edice Myšlenky vycházející v rámci nakladatelství Mladá fronta. Její součástí byla díla zahrnující úvahy, eseje a zamyšlení od nejrůznějších autorů. V rámci této edice vyšla i kniha přednášek argentinského spisovatele Jorgeho Luise Borgese, jež se svým obsahem velice podobá analyzovanému dílu. Tato edice bohužel již v současnosti nevychází, ale i přesto je nakladatelství Mladá fronta validní volbou v naší fiktivní zakázce, jelikož nemalé množství Cortázarových beletristických děl bylo publikováno právě v tomto nakladatelství (*Jistý Lukáš* (1991), *Nebe, peklo, ráj* (2001) či *Příběhy o kronopech a fámech* (2004)).

Domnívám se, že o tento druh ne zcela tradičních přednášek by mohla mít zájem také nakladatelství Academia či Karolinum. Nakladatelství Academia vydává jak českou, tak i přeloženou zahraniční literaturu, a to především literaturu odbornou a populárně naučnou, mezi něž lze zařadit i knihu *Clases de literatura*. Podobně je tomu v případě Karolina, nakladatelství Univerzity Karlovy, které se zaměřuje na učební texty, vědecké monografie či sborníky všech univerzitních oborů. Jelikož se v našem případě jedná o soubor přednášek z americké univerzity, bylo by i toto nakladatelství potenciálně vhodným místem k vydání.

Samostatné vydání jednotlivých přednášek kupříkladu prostřednictvím určitého periodika nepovažuji za vysoce pravděpodobné, jelikož se jedná o ucelené dílo vztahující se k jedné konkrétní události, a nikoliv pouze o sborník náhodných přednášek pocházejících od stejného autora. Přesto by za jistých okolností bylo možné uvažovat i o tomto způsobu vydání. Pokud bychom pracovali s mírně upravenou verzí textu (bez

dotazů studentů, bez odkazů na přestávky a s trochu upraveným textem v místech, kde se vyskytuje opakování či slovní vata snesitelná v řeči, ale nepříliš vhodná pro psaný text), bylo by možné tuto kapitolu nabídnout i samostatně některému literárnímu periodiku, kupříkladu časopisu Host jako doplnění eseje o Cortázarově tvorbě u příležitosti letošního 60. výročí vydání románu *Rayuela* či příští rok k jednomu z kulatých výročí, která autor oslaví (110. výročí narození nebo 40. výročí smrti).

2.1.3. Stylistická analýza

Pro překladatele je nezbytné, aby před samotným překladem podrobil výchozí text analýze nejen po obsahové, ale také po stylistické stránce, a překlad poté vytvářel s ohledem na stylistické zařazení. Také je důležité si uvědomit, že styly ve výchozím jazyce se mohou lišit od stylů jazyka cílového.

Jelikož se v první řadě jedná o přednášku, spadá tento text do stylu odborného, jehož hlavní funkce je odborně sdělná. Jak uvádí *Stylistika současné češtiny*², přednáška je odborný text, který je však i přes svou mluvenou formu většinou předem připravený a často jej autor předčítá. V přednášce určené pro studenty je navíc důležitá didaktická složka, objevují se také často prostředky sloužící k posílení zájmu a pozornosti vnímatele, jazyk je srozumitelnější než vědecká přednáška a objevují se i slabé emotivní prostředky³. V analyzované přednášce jsou patrné především znaky studentské přednášky. Didaktická složka je zastoupena kupříkladu autorovým rozebíráním teorie povídky či zakomponováním historických informací do literárního kontextu. Mezi prostředky k posílení zájmu je bezpochyby možné zmínit nejrůznější autorovy osobní zážitky, anekdoty či humorné poznámky. Také jazyk je přístupnější, ačkoliv Cortázar mnohdy užívá poměrně dlouhá souvětí a mnoho abstraktních pojmů, neuchyluje se ke specifické terminologii. V případech, kdy určitý termín použije, následuje po něm bezprostřední vysvětlení, které posluchačům poskytuje informace nezbytné k porozumění.

Ačkoliv odborné texty by měly směřovat k zastření osobnosti autora, případně by se autorův zájem o téma měl projevit pouze tlumeně, v Cortázarových přednáškách jsou emotivní prostředky zastoupeny naopak poměrně silně, jelikož velkou část přednášky tvoří fakta, ale autorovy názory, postoje a subjektivní pohled na danou

² ČECHOVÁ, Marie. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997, s. 151. ISBN 80-85866-21-8.

³ Čechová, 164.

tematiku. Dalším typickým znakem přednášky je její monologičnost. Tu autor sice dodržuje, ale zároveň se u něho výrazně projevuje kontakt s jeho posluchači, když se na studenty přímo obrací, oslovuje je a pokládá řečnické otázky. Tato bezprostřednost komunikace je opět jedním ze znaků, jež se odbornému stylu vymykají. Je proto možné poznamenat, že se v autorově přednášce vyskytují také mnohé znaky stylu rétorického, pro něž je typické navazování kontaktu s kolektivním adresátem⁴.

Kromě výše zmíněných odchylek je také možné zmínit, že ačkoliv stylistickým zařazením se jedná o text odborný, vyskytuje se v něm i výrazné množství prvků typických pro styl umělecký, kupříkladu metafory, přirovnání či rozsáhlá obrazná vyjádření.

2.1.4. Vnětextové faktory

2.1.4.1. Autor

Autorem textu je argentinský prozaik, básník, esejista a publicista Julio Cortázar. Narodil se v roce 1914 v Belgii a v Argentině žil až od svých pěti let, konkrétně v hlavním městě Buenos Aires, kde také v roce 1938 vydal pod pseudonymem Julio Denis svou první sbírku sonetů *Presencia*. Větší pozornost si však získal až dramatickou básní v próze *Los reyes* (1949). V Argentině vystudoval katedru filozofie a humanitních věd na univerzitě v Buenos Aires a poté pracoval jako učitel, ale po roce 1951 se v reakci na Perónův režim rozhodl Argentinu opustit a odešel natrvalo do Paříže, která se stala jeho druhým domovem. Zde pracoval jako překladatel pro organizaci UNESCO. Jelikož se zapojoval do mnoha politických i kulturních aktivit, zejména jako stoupenec revolučních procesů v Latinské Americe, byl považován za významného představitele latinskoamerické intelektuální levice.

Julio Cortázar zemřel v roce 1984 v Paříži na leukémii a byl pohřben na montparnasském hřbitově. Existují spekulace, že důvodem jeho úmrtí byl ve skutečnosti AIDS, jímž se nakazil při krevní transfúzi, ale toto tvrzení není podloženo důkazy.

Dominantním Cortázarovým žánrem jsou povídky, jež můžeme nalézt v mnoha publikovaných sbírkách. Mezi jeho první sbírky povídek patří kupříkladu *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) či *Las armas secretas* (1959). Kromě velkého množství povídek napsal také několik románů, z nichž jsou nejznámější *Los premios* (1960) a *Rayuela* (1963). Ačkoliv Cortázarův úspěch je spjat především s jeho románem *Rayuela*,

⁴ Čechová, 204.

jeho hlavní uměleckou doménou byly právě povídky, v nichž nově vymezil žánr fantastické povídky a dosáhl v nich skutečného mistrovství. Mezi jeho další význačná díla patří sbírky povídek *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Último round* (1969), *Alguien que anda por ahí y otros relatos* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980), nebo sbírka úvah a monologů s autorovým dvojníkem Lucasem *Un tal Lucas* (1979). Jeho povídka *Las babas de diablo* se stala inspirací pro film *Zvětšenina* (1966).

Do češtiny byly přeloženy Cortázarovy dva nejslavnější romány *Los premios* a *Rayuela* pod názvy *Výherci* (2007) a *Nebe, peklo, ráj* (1972). Stejně tak v češtině vyšla výše zmíněná sbírka úvah *Jistý Lukáš* (1991) a další sbírky povídek, např. *Konec hry* (2002), *Příběhy o kronopech a fámech* (2004); *Ten, kdo chodí kolem* (2004) nebo *Tolik milujeme Glendu* (2010). Byly publikovány také výběry povídek *Změna osvětlení* (1990) a *Pronásledovatel* (1966), které čerpají ze všech autorových sbírek a vytvářejí tak nejkompletnější průřez Cortázarovou povídkovou tvorbou. Některé z povídek vyšly také jako samostatné tituly, například *Pronásledovatel* (2013) nebo *Shledání* (2013).

V mnoha Cortázarových dílech můžeme nalézt surrealistická témata spojená s fantastičnem, grotesknem a hravou imaginací. Zpracovává často otázku „opravdové“ a nejednoznačné skutečnosti. Jeho přístup k tématům, o nichž píše, se v průběhu času mění, přesto však v celé jeho tvorbě zůstává motiv hry a hravé ironie, s níž svá díla vytvářel. I přes svou celosvětovou popularitu neobdržel Julio Cortázar za svého života žádná významná literární ocenění.

2.1.4.2. Médium

Pro tento text je faktor média důležitý, jelikož se jedná o předem připravenou přednášku, která byla primárně určená jako mluvený projev. Následná textová forma, jež vyšla jako tištěná kniha, je výsledkem přepisu audio záznamu. Z tohoto důvodu projev obsahuje některé prvky mluvenosti, jako jsou kupříkladu exonyma (*hoy, el próximo jueves*), řečnické otázky (*¿Quién ha podido definir la poesía hasta hoy? (O: 26)*) či kontakt s posluchači (*Ustedes saben que son cosas muy diferentes [...] (O: 15)*). V originální přednášce navíc není patrné, že by autor přednášel s vědomím, že text bude následně publikován písemnou formou. Jak uvádí v prologu knihy editor Carles Álvarez Garriga, nebyl výsledný text vzniklý po přepisu třináctihodinového záznamu nijak výrazně editován, co se týče obsahové stránky. Pro čtenářské pohodlí adresáta psané verze však bylo potřeba odstranit některá vycpávková slova či přeházet pořadí vět. V psané verzi

byla tedy snaha zachovat jak prvky mluvenosti, tak vytvořit text, jehož podoba nebude v psané formě pro čtenáře rušivá. Proto se v textu jako takovém prvky psanosti a mluvenosti prolínají.

Médiem textu použitého pro tento překlad je psaný text, konkrétně kniha, která vyšla v roce 2013 v nakladatelství Alfaguara. V současnosti je Alfaguara jedním z nakladatelství spadajících pod vydavatelskou společnost Penguin Random House. Publikace byla tímto nakladatelstvím vydána nejen ve fyzické formě, ale také v elektronické verzi ebook a Kindle Edition (ve stejný rok jako fyzická verze). Další vydání ve španělštině pocházejí od jiných nakladatelství, jako například Punto de Lectura (vydáno v roce 2015) či Debolsillo (vydáno v roce 2016).

2.1.4.3. Záměr autora

Záměrem autora je přiblížit posluchačům (a později čtenářům) jeho vlastní tvorbu a náhled na ni. Prostřednictvím poměrně rozsáhlé autobiografie ukazuje svým adresátům fáze, jimiž během své tvorby prošel, jak se měnilo jeho vnímání světa a také jeho vnímání literatury. Především se zaměřuje na útvar povídky, který je pro jeho dílo tak typický a vnímá ho jako výjimečný útvar zcela odlišný od románu. Také chce poukázat na důležitost povídky především pro latinskoamerickou tvorbu a v souvislosti s ní hovoří i o dalších autorech, především o svých současnicích a idolech svého mládí. Autor se snaží svým adresátům objasnit některé části své životní dráhy nejen jakožto spisovatele a tvůrce, ale také jako člověka, který s postupem času procházel vývojem jako každý jiný.

Autorovým záměrem však není podávat jasná fakta, které by jeho adresát měl považovat za definitivní. Nabízí svůj úhel pohledu, z něhož si adresát může odnést, co považuje za podstatné, nebo nemusí s jeho názorem vůbec souhlasit. Autor se snaží o kontakt se svým adresátem, především se studenty, jimž byla přednáška primárně určena, a nastoluje proto od samého počátku velmi přátelskou atmosféru, jako by se rozhodl o svých náhledech na svět, literaturu a život hovořit s přáteli. Autor je otevřen otázkám a komentářům, neváhá s kritikou své vlastní práce, a tak je jasně patrné, že kromě záměru didaktického se v textu bezpochyby projevuje i záměr vést konstruktivní rozhovor s posluchači, jak je patrné z druhé části přednášky, v níž dává prostor pro jakýkoliv druh tematicky relevantních otázek.

2.1.4.4. Adresát

V souvislosti s již zmíněným dvojitým médiem je také třeba vzít v potaz dva typy adresátů. Prvním typem jsou posluchači, kteří se účastnili samotné přednášky na univerzitě. Jelikož se jednalo o přednášku na Katedře španělštiny a portugalštiny, jíž se účastnili především studenti těchto oborů, případně další osoby z této oblasti, jako kupříkladu sami vyučující, lze oprávněně předpokládat, že tito posluchači jsou dobře obeznámeni s autorem textu a mají poměrně široké povědomí o tvorbě a osobách zmiňovaných v textu.

Druhým typem adresáta jsou čtenáři textu publikovaného v písemné formě. Je pravděpodobné, že v tomto případě se bude jednat o osoby se zájmem o literaturu, či spíše přímo o tvorbu Julia Cortáзара. Jelikož je v případě tištěného textu výraznější rozptyl než v případě velmi konkrétně cílené přednášky, je však možné předpokládat, že příjemcem se v případě publikace stane i čtenář bez hlubokých znalostí tematiky. Autor předpokládá, že jeho adresát má alespoň základní povědomí o obsahu děl, o nichž hovoří, ale ani v opačném případě čtenářova neznalost nebrání porozumění textu, jelikož autor sám v mnoha případech doplňuje kontext a umožňuje tak svému posluchači či čtenáři alespoň obecné porozumění problematiky.

Ačkoliv je autor původem z Argentiny, v textu se až na jednu výjimku neobjevují argentinské výrazy, které by v případě výchozího textu ztěžovaly porozumění španělsky mluvícímu adresátovi (touto výjimkou je *nos hagan el cuento* (O: 27)). Tento fakt může být způsoben tím, že text byl určen primárně pro obecné španělsky hovořící publikum a autor se proto těchto výrazů záměrně vyvaroval. Proto lze říci, že originál může být určen prakticky komukoliv, kdo hovoří španělsky a má zájem o dané téma.

2.1.4.5. Čas a místo

V případě analyzované přednášky lze tvrdit, že hovoříme o dvou různých místech a časech. Jak již bylo zmíněno, přednáška byla přednesena v roce 1980 ve Spojených státech, na Kalifornské univerzitě v Berkeley. I přes počáteční Cortázarovu nevoli přednášet na některé z amerických univerzit, jež se projevila již v roce 1969, když odmítl pozvání na Kolumbijskou univerzitu v New Yorku, se autor nakonec rozhodl navštívit univerzitu v Berkeley, a to především proto, že pozvání přišlo od jeho dobrého

přítele Pepeho Duranda, který na univerzitě v té době vyučoval⁵. V tomto případě se jedná o místo a čas, kdy přednáška poprvé zazněla.

Druhým časem je rok 2013, v němž v Buenos Aires vychází tištěná publikace vydaná nakladatelstvím Alfaguara, která obsahuje celý cyklus přednášek, jež na univerzitě proběhly.

Ačkoliv je text v čase zakotven pomocí již zmíněných exonym a jednou je dokonce zmíněn rok 2020 jako budoucnost, nepředstavují tato časová určení při překladu výrazný problém, jelikož čtenář publikace si je od počátku vědom, že čte záznam přednášek, jež proběhly v minulosti. Vázanost textu na místo, tedy na americkou univerzitu, se nijak neprojevuje. Autor na místo, kde přednáší, nijak neodkazuje, a proto je místo vzniku přednášky pro čtenáře nepodstatné.

2.1.4.6. Funkce textu

Pokud použijeme klasifikaci funkcí textu podle Romana Jakobsona⁶, můžeme říci, že v textu lze nalézt většinu ze šesti funkcí, jež Jakobson rozlišuje. Funkce referenční (zaměřená na kontext) vychází ze záměru autora poskytnout svému adresátovi informace, kupříkladu o definici povídky, její podobě nebo o literárním kontextu své doby. Objevuje se i funkce metajazyková (zaměřená na kód komunikace), když autor odkazuje na text samotný, reflektuje jeho vznik a zmiňuje, že si přednášky připravuje jen krátce předtím, než se jeho posluchači dostaví (O: 15).

Nejvýraznější jsou však v textu funkce expresivní (zaměřená na mluvčího), fatická (zaměřená na kontakt s adresátem) a poetická (zaměřená na estetičnost sdělení).

Funkce expresivní má v textu důležité místo. Autor napříč celým textem hovoří o svém mládí (*Me acuerdo de mí mismo y de mis amigos, jóvenes argentinos, [...] (O: 16)*), o životní dráze a vývoji svého psaní (*En Europa continué escribiendo cuentos de tipo estetizante y muy imaginativos, [...] (O: 19)*), a především rozebírá své názory a myšlenky (*Una novela no me dará jamás la idea de una esfera; me puede dar la idea de un poliedro, de una enorme estructura. [...] (O: 30)*). Tato funkce je přítomna téměř ve všech částech textu a je jedním z jeho nevyraznějších znaků.

⁵ SEQUEIRA, Jessica. *Cortázar at Berkeley*. [online]. 29.5.2014 [cit. 26.6.2023]. Dostupné z: <https://jessicasequeira.com/cortazar-at-berkeley/>

⁶ JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995, s. 82. Artes et litterae. ISBN 80-85787-83-0.

Funkce fatická se ze strany autora projevuje řečnickými otázkami (*¿Por qué ese ser preparado teóricamente para crear sociedades positivas por su inteligencia, su capacidad, por todo lo que tiene de positivo, no lo consigue finalmente o lo consigue a medias, o avanza y luego retrocede?* (O: 22)), přitažením pozornosti přímo k probíhající komunikační události (*Me pregunto si ahora, dadas las condiciones de temperatura que se notan muy bien en la cara de Pepe Durand, [...].* (O: 25)), či tím, že se autor přímo obrací na své posluchače (*Tienen que saber que estos cursos los estoy improvisando muy poco antes de que ustedes vengan aquí [...].* (O: 25)) Také závěrečná část věnovaná otázkám studentů tuto funkci zdůrazňuje.

Funkce poetická vychází především z faktu, že autorem je spisovatel, který s jazykem při své přednášce pracuje stejně zručně jako ve svých dílech. Projevuje se především výraznou obrazností (*Por ese camino entré en eso que con un poco de pedantería he calificado de etapa metafísica, es decir una autoindagación lenta, difícil y muy primaria —porque yo no soy un filósofo ni estoy dotado para la filosofía— sobre el hombre, no como simple ser viviente y actuante sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, como destino, como camino dentro de un itinerario misterioso.* (O: 20)) a vytvářením metafor (*La novela es ese gran combate que libra el escritor consigo mismo porque hay en ella todo un mundo, todo un universo en que se debaten juegos capitales del destino humano, [...]* (O: 20)) či rozsáhlých přirovnání, například když Cortázar srovnává povídku s fotografií a román s filmem (O: 30–31).

2.1.5. Vnitrotextové faktory

2.1.5.1. Téma

V přednášce se Cortázar zabývá svým mládím, změnami, jimiž prošel jeho pohled na literaturu a podstatu psaní jako takového. O svém životě hovoří selektivně, vybírá pouze události relevantní pro téma svého literárního vývoje, ale přesto poskytuje ucelený pohled na postupnou proměnu, jíž prošel a díky níž se stal spisovatelem, jakého znali čtenáři. V průběhu přednášky odkazuje na některá ze svých děl, propojuje životní zážitky s abstraktností literatury a neopomíná ani historický kontext. Velkou část přednášky tvoří povídka, Cortázarův hlavní žánr, jehož pojetí se snaží osvětlit, dává ho do souvislosti se svým pohledem na román, a jak sám říká, snaží se tento žánr v průběhu přednášky zachytit a obsáhnout. Spojením osobních zážitků s teorií literární tvorby vytváří důmyslnou konstrukci umožňující nahlédnout do myšlenek a chápání

světa jednoho z nejvýznačnějších latinskoamerických autorů. Jeho přednášky jsou navíc jedinečné svou bezprostředností, s níž navazuje kontakt se studenty a dává jim prostor pro vyjádření názorů i otázek, které tak otevírají i další témata podle zájmu posluchačů.

2.1.5.2. Kompozice

Jak již bylo uvedeno v úvodu, tištěná publikace je rozdělena na editorův prolog, osm kapitol, z nichž každá odpovídá jedné přednášce, a následně jsou v oddílu označeném jako *Apéndice* přiloženy dvě dodatečné přednášky. Každá přednáška je označena dvojím nadpisem, a to číselným označením přednášky dle pořadí (např. *Primera clase*) a poté názvem přednášky podle jejího obsahu. Názvy přednášek byly vytvořeny až dodatečně k tištěné publikaci a odvíjejí se od hlavního tématu každé přednášky (např. *El cuento fantástico I: el tiempo*). Přednášky se mohou věnovat i dalším tématům, avšak jejich název odpovídá nejdůležitějšímu prvku přednášky. Po poslední přednášce následuje seznam citovaných osob a seznam citovaných děl.

Přednášky jsou členěny do odstavců. Odstavce tvoří logické celky, které většinou vždy ohraničují určitou autorovu myšlenku, proto v překladu toto rozdělení do odstavců plně respektuji. Propojení odstavců se napříč textem liší. Zatímco v některých částech textu je propojení mezi odstavci jasné a přehledné (např. užívá deiktických zájmen pro odkaz na sdělení předchozího odstavce), jindy dochází k mírným přeskokům a návaznost na předchozí odstavec vyjde najevo až ve chvíli, kdy se autor přes úvod dostane k pointě. Tento faktor lze pravděpodobně připsat tomu, že se jednalo původně o text mluvený, v němž návaznost funguje poněkud odlišně.

V poslední části textu je text členěn odlišně, jelikož se jedná o pasáž otázek a odpovědí. Zde je otázka jasně uvedena označením mluvčího (*ALUMNO* či *ALUMNA*) a celý text otázky je psán kurzívou. Autorův předchozí projev i následující odpověď jsou navíc odděleny volným řádkem, aby bylo jasné patrné, kde otázka začíná a končí.

Dalším prvkem kompozice jsou poznámky pod čarou, které se vždy nacházejí na zápatí příslušné stránky. Tyto poznámky byly stejně jako názvy přednášek doplněny editory výsledné tištěné publikace, aby čtenářům, kteří nemají plný kontext přednášky, usnadnily porozumění. Jedná se kupříkladu o momenty, kdy autor odkazuje na názvy či jména, o nichž lze předpokládat, že je čtenář tištěného textu nebude znát (např. ve třetí přednášce, kde je pod čarou objasněno jméno nikaragujského diktátora Somozy). Poznámky pod čarou editoři využívají také v případě, že potřebují čtenáře informovat o

externích faktorech přednášky, kupříkladu chybějícímu záznamu, který tak nebylo možné rekonstruovat (např. * *El turno de preguntas lo inició una alumna pero la calidad de la grabación no permite reconstruir sus palabras. Por lo que sigue, puede deducirse que hizo referencia a las tres etapas de Cortázar como escritor y al relato "Reunión".* (O: 32)).

2.1.5.3. Presupozice a intertextovost

Jak již bylo uvedeno v kapitole Adresát, text byl původně určen univerzitním studentům, lze tedy předpokládat, že autor očekává alespoň minimální znalosti literatury, především latinskoamerické, a také jeho vlastního díla. Předpokládá také adresáta vzdělanějšího, jak je patrné z jeho místy náročnějšího obrazného vyjadřování. Tato očekávání jsou v případě studentů účastnících se přednášky poměrně snadno splnitelná, obzvláště proto, že se jedná o studenty Katedry španělštiny a portugalštiny, kteří se na svých studiích s literární tvorbou Julia Cortáзара bezpochyby setkali.

Stejně nároky jsou kladeny i na čtenáře publikace. Autor předpokládá, že jeho adresát má alespoň základní povědomí o obsahu děl, o nichž hovoří, o kontextu jeho tvorby či přímo o autorově přístupu k literatuře. Vzhledem k autorově celosvětové známosti lze předpokládat, že se s jeho jménem španělsky mluvící čtenář někdy setkal, avšak jeho znalosti nemusejí být tak obsáhlé jako znalosti univerzitních studentů. Přesto bych řekla, že čtenářova neznalost nebrání porozumění textu, jelikož autor sám v mnoha případech doplňuje kontext a umožňuje tak svému posluchači či čtenáři alespoň obecné porozumění problematice. Stejně tak jsou mnohá jeho zamyšlení poměrně obecná a čtenář může v knize nalézt zajímavé čtení i v případě, že neporozumí několika konkrétním příkladům či narážkám. Vzdělanost čtenáře je ale podmínkou i zde, jelikož bez jisté jazykové úrovně by čtenář pravděpodobně měl problém textu porozumět.

Stejně presupozice platí i pro čtenáře překladu, avšak v jeho případě může u těchto presupozic dojít k drobným problémům. Adresát překladu může být limitován některými informacemi, jež autor ve své přednášce podává a které by španělsky mluvícímu čtenáři pravděpodobně byly známé, kupříkladu název *Casa de las Américas* bez bližšího vysvětlení, o jakou instituci se jedná. Podobně je tomu například v případě užívání přezdívky *el Che* pro Che Guevarru. V těchto případech však není problém českému čtenáři dopomoci vnitřní vysvětlivkou. Nebylo by vhodné text zjednodušovat

po jazykové stránce ani obsahové, aby byl přístupnější většímu okruhu lidí, jelikož by tak došlo k silnému poškození autorova stylu.

Intertextovost se v textu projevuje poměrně výrazně. Autor často zmiňuje literární díla, především svá vlastní, ale také díla jiných autorů. Nejčastěji se jedná o latinskoamerické autory, mezi nimi je například Roberto Arlt, Jorge Luis Borges či Mario Vargas Llosa. Odkazuje na jejich tvorbu v různém rozsahu, někdy pouze zmiňuje jména, jindy hovoří přímo o obsahu jejich tvorby, u některých používá i citaci. Kromě latinskoamerických autorů se v textu vyskytují také odkazy na autory z jiných zemí (např. francouzské autory Mériméa, Villiers de l'Isle-Adama či Maupassanta) či osobnosti mimo spisovatelskou sféru.

2.1.5.4. Suprasegmentální prostředky

Nordová považuje za suprasegmentální prostředky veškeré vlastnosti textu, které přesahují hranice všech lexikálních či syntaktických celků, vět a odstavců, a vytváří tak fonologickou podobu nebo specifický tón textu⁷.

V textu jsou poměrně časté závorky, dvojtečky a pomlčky. Závorky a pomlčky slouží k umístění vsuvek do textu v místě, kde by při mluveném projevu byla vsuvka dána najevo intonací či krátkou pauzou. Jsou v mnoha ohledech zaměnitelné, nicméně pomlčky jsou použity v místech, kde je vsuvka považována za podstatnou část věty, která do hlavní věty pouze vstupuje ([...] *algo me dijo muy tempranamente que la literatura —incluso la de tipo fantástico más imaginativa— no estaba únicamente en las lecturas, en las bibliotecas y en las charlas de café.* (O: 18)), zatímco závorky slouží spíše jako doplnění okrajové informace ([...] *jóvenes argentinos (porteños, como les decimos a los de Buenos Aires)* [...] (O: 16)). Dvojtečky slouží jednak k uvedení seznamu ([...] *tiene algo que se convertía en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe aplastado por una fatalidad que lo persiguió toda su vida.* (O: 19)) a dále k uvedení věty, která je na větu předchozí napojena logicky, ačkoliv gramaticky by nebyl problém ji zapsat jako novou samostatnou větu. Užití dvojtečky však zdůrazňuje úzké propojení vět ([...] *porque los cuentos no son nunca o casi nunca problemáticos: para los problemas están las novelas, que los plantean y muchas veces intentan soluciones.* (O: 20))

⁷ NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 2005, s. 131–132.

Výrazným suprasegmentálním prostředkem jsou také středníky, které se spolu se vsuvkami podílí na rozsáhlosti souvětí v textu. Jedná se o interpunkční znaménko na pomezí mezi tečkou a čárkou. Spojuje tedy věty, které jsou prakticky vzato samostatné, ale je mezi nimi určitá obsahová vazba (*Una novela no me daría jamás la idea de una esfera; me puede dar la idea de un poliedro, de una enorme estructura.* (O: 30)). Čeština používá středníky s podstatně menší frekvencí než jiné jazyky, jako jsou kupříkladu španělština či angličtina. Přesto se však domnívám, že je středníky v překladu třeba zachovat, jelikož se jedná o jedinečné interpunkční znaménko, jež nelze nahradit ani čárkou, ani tečkou. Ačkoliv tedy nemusí být český čtenář na časté používání středníku zvyklý, jsou součástí stylu autorova vyjadřování, do něhož podle mne není vhodné příliš výrazně zasahovat.

Je třeba poznamenat, že tato vysoká frekvence interpunkčních znamének byla přidána až při přepisu záznamu. V původní přednášce se rozdílné členění textu projevovalo zejména intonací. Bylo tedy zcela na editorovi textu, aby znaménka doplnil na základě této intonace či podle toho, kde se domníval, že by se měla nacházet. Bylo by tedy potenciálně možné, že sám autor by interpunkční znaménka užil jinak.

2.1.5.5. Lexikum

Jelikož jednou z primárních funkcí textu je seznámit adresáta s tematikou literatury, objevuje se v textu mnoho slov významově vázaných na tuto oblast (*autor, lector, obra, literatura, escritor, cuento, novela, poético, literario*, apod.). Především na začátku textu lze spatřit, že autor používá i neutrální lexikum, zejména když popisuje objektivní fakta a události, jako kupříkladu historický kontext (*Vivi en Buenos Aires, desde lejos por supuesto, el transcurso de la guerra civil en que el pueblo de España luchó y se defendió contra el avance del franquismo [...] (O: 17)*). Ačkoliv se jedná o text odborný, autor užívá náročnou terminologii pouze zřídka (např. *autoindagación*). Místy si vytváří terminologii vlastní, jak je patrné, když hovoří o názvech etap své tvorby (*etapa estética, metafísica, histórica*) či o románu, jenž označuje termínem *juego abierto*. Text je však velmi bohatý na abstrakta a velmi expresivní či poetická vyjádření. Jak již bylo zmíněno, do stylu textu se takto promítá fakt, že jeho autorem je spisovatel znalý jazyka, který využívá velice kreativním způsobem k vytváření obrazných pojmenování a metaforických vyjádření.

V některých pasážích se používané lexikum, zejména zmíněná abstrakta, objevují v téměř filozofickém kontextu, ačkoliv autor sám zdůrazňuje, že se za filozofa nepovažuje (např. *fatalidad, juegos capitales del destino humano, subconsciente, aperturas mentales y psíquicas, lo más hondo de la angustia, justicia, paz, felicidad, destino*, apod.). Na předchozích příkladech je patrná i výrazná obraznost, s níž se autor vyjadřuje a která je přítomna především v druhé části textu věnované povídce (*Como el cuento, son al mismo tiempo un extraño orden cerrado que está lanzando indicaciones que nuestra imaginación de espectadores o de lectores puede recoger y convertir en un enriquecimiento de la foto.* (O: 31)).

V textu se také objevuje nesmírné množství hodnotících adjektiv, která podporují expresivní funkci (např. *estético, poético, fantástico, imaginativo, difícil, máxima, estetizante, hermoso, maravilloso, destinado, pequeño, moralista, complejo, largo, moderno, vaga, esfumada, pura*, apod.). Spíše sporadicky se objevují náznaky mluvenosti. Ta se projevuje spíše na syntaktické rovině. Přesto lze místy takové znaky najít, například když autor sám sebe oceňuje za počet postav ve svém románu *Los premios* výkřikem *¡Ya es algo!* (O: 21) nebo když se zamýšlí nad použitím slova *elitista* a užívá hovorové vycpávky *pero en fin*: [...] (*cómo decirlo, no me gusta la palabra elitista, pero en fin...*) [...] (O: 25). Hojně se také objevují přivlastňovací zájmena, o nichž budu více hovořit v překladatelských problémech.

2.1.5.6. Syntax

Autor nejčastěji užívá rozsáhlá souvětí, někdy jedno souvětí zabírá dvě třetiny odstavce (*Si a través de este paseo a vuelo de pájaro andamos buscando una aproximación, si no una definición del cuento, lo que vamos viendo es en general una especie de reducción: el cuento es una cosa muy vaga, muy esfumada, que abarca elementos de un desarrollo no siempre muy ceñido que a lo largo del siglo XIX y ahora en nuestro siglo adopta sus características que podemos considerar definitivas (en la medida en que puede haber algo definitivo en literatura, porque el cuento tiene una elasticidad equiparable a la de la novela en cierto sentido y, en manos de nuevos cuentistas que pueden estar trabajando en este mismo momento, puede dar un viraje y mostrarse desde otro ángulo y con otras posibilidades.* [...]) (O: 27–28)). Toto užívání velice dlouhých vět však nepramení z faktu, že se jedná o text odborný, pro nějž je složitá větná stavba typická, ale z toho, že se původně jedná o text mluvený. Autor při přednášce vytvářel dlouhá

souvětí, jelikož při mluveném projevu délka jeho vět nijak neovlivňovala porozumění obsahu ze strany jeho adresátů. V případě textu čteného se ovšem jedná o určitou výzvu, obzvláště v kombinaci s autorovým abstraktním vyjadřováním. V těchto dlouhých větách se také často objevují vsuvky či závorky, čímž dochází k určitému efektu nabalování informací. V tomto případě by při překladu nebylo vhodné souvětí rozdělovat, aby byl text pro čtenáře méně náročný a srozumitelnější, jelikož tak dochází ke změně autorova stylu a zároveň se také vytrácí faktor mluvenosti, jenž v originálním stylu byl jasně přítomen.

V souvislosti s mluveností lze zmínit také velké množství vsuvek, jež lze v textu nalézt. Vsuvky přerušují základní rovinu věty a přidávají informace, které má autor zájem doplnit. I v tomto případě je pravděpodobné, že výrazné množství vsuvek souvisí s původem textu. V okamžiku, kdy je text vytvářen přímo se záměrem tisku, autor má čas případné dodatečné informace do textu zakomponovat, aniž by vsuvek využíval (pokud není užití vsuvek záměrné, v takovém případě má za výsledek spíše zdůraznění konkrétní informace). V textu mluveném však i přesto, že je do jisté míry připravený, dochází k tomu, že mluvčí chce doplnit informaci, již prve nezmínil. Jelikož při projevu neexistuje možnost vrátit se zpět, užije v takovém případě mluvčí vsuvku, která by se později v tištěném textu projevila interpunkčními znaménky, jako je tomu i v textu analyzovaném.

Výrazným prvkem mluvenosti je navazování vět. Na rozdíl od psaného textu, kde se pisatel většinou snaží užívat širší variaci konektorů, v mluveném projevu se velmi často určitý typ konektoru opakuje. V analyzovaném textu se jedná o spojovací výraz *que*. Ve španělštině ani opakované užívání tohoto konektoru v psaném textu není vnímáno negativně, avšak při překladu je potřeba brát v potaz, že opakování stejných spojovacích výrazů působí špatně. Problematikou spojovacího výrazu *que* se budu dále zabírat v překladatelských problémech.

V textu se dále objevují prvky, které autorovi umožňují dosáhnout určitého záměru, např. řečnické otázky k zaujetí pozornosti adresáta, výčty zdůrazňující rytmičnost textu či přímá řeč, která textu dodává na přesvědčivosti.

Po gramatické stránce se v textu hojně vyskytují opisné vazby s gerundiem ([...] *sigo siendo el mismo pero he pasado por esas tres etapas que se han entremezclado* [...] (O: 33)), participiem ([...] *porque yo no soy un filósofo ni estoy dotado para la filosofía* [...] (O: 20)) či infinitivem (*Les pido que no se asusten por las tres palabras que voy a emplear a continuación* [...] (O: 16)), což jsou vazby, které španělština užívá

podstatně častěji než čeština. Proto je při překladu třeba mít na paměti tuto rozdílnost jazyků, aby se ve výsledném textu neprojevila negativně, nejčastěji ve formě interferencí.

Jelikož se z velké části jedná o autorovy vzpomínky z minulosti, je text psán především v minulém čase. Přítomný čas hodně používá ve chvílích, kdy hovoří o dílech či postavách z těchto děl (*Horacio Oliveira es el hombre preocupado por elementos ontológicos que tocan al ser profundo del hombre [...] (O: 22)*) a když rozebírá časově nijak neomezené úvahy, myšlenky nebo uvádí obecná tvrzení (*No hay temas buenos ni malos en ninguna parte de la literatura, todo depende de quién y cómo lo trata. (O: 29)*). Užívání časů je zde vázáno na skutečnost, že přednáška přímo probíhala. Proto se autor v některých pasážích vyjadřuje kupříkladu v čase přítomném, ačkoliv ze čtenářova pohledu se jedná o událost časově ukotvenou v minulosti (*Me pregunto si ahora, dadas las condiciones de temperatura que se notan muy bien en la cara de Pepe Durand, quieren ustedes que hagamos un intervalo de cinco, diez minutos y seguimos después. (O: 25)*)

2.2. Překladatelské problémy a jejich řešení

V této části své práce se budu zabývat konkrétními překladatelskými problémy a jejich řešeními. Problémy jsem rozdělila do tří základních skupin – problémy lexikální, syntaktické a problémy intertextovosti. V případě lexikálních problémů jsem překlady slov čerpala z dvoudílného *Velkého španělsko-českého slovníku*⁸. Ke každému uvedenému problému uvádím své řešení a odůvodnění, proč jsem se pro ně rozhodla. Jsem si plně vědoma, že nejsem schopna postihnout veškeré problémy tohoto textu, proto jsem se snažila zaměřit se na ty, které budou konkrétní skupinu vhodně ilustrovat.

2.2.1. Lexikální problémy

V rámci překládaného textu jsem našla mnoho výrazů, které nebyly snadné na přeložení, zejména pro svůj abstraktní charakter. Většinu z nich se mi podařilo vyřešit na základě podrobných rešerší a použití slovníků. Objevily se však výrazy zdánlivě působící jako snadné na převedení, které se ukázaly být pravým opakem. V rámci této kapitoly se zaměřím na některé z těchto výrazů představujících překladatelskou výzvu.

Prvním takovýmto výrazem je *cuento*. Tento pojem se v textu objevuje celkem 108krát. Při nahlédnutí do *Velkého španělsko-českého slovníku* zjistíme, že výraz *cuento* má široké množství překladů. Jelikož v našem textu se pohybuje na rovině literární, mohla jsem se zaměřit pouze na významy související s literaturou či nějakou formou vyprávění, tedy *vyprávění, povídka, pohádka, povídačka a báchorka*. Další slovníky uvádějí také výraz *příběh*. Ve většině textu jsem rozhodla pro překlad tohoto termínu jako *povídka*, jelikož autor textu přímo hovoří o krátkém literárním útvaru a většinou tedy používá slovo *cuento* v tomto významu. Zde jsem se mohla držet literární terminologie:

Quisiera que quede bien claro que, aunque propongo primero los cuentos y en segundo lugar las novelas, esto no significa para mí una discriminación o un juicio de valor: soy autor y lector de cuentos y novelas con la misma dedicación y el mismo entusiasmo. (O: 15)

Chci, aby bylo naprosto jasné, že ačkoliv navrhuji, abychom začali s povídkami a teprve poté se přesunuli k románu, nejedná se z mé strany o žádnou diskriminaci nebo

⁸ DUBSKÝ, Josef. *Velký španělsko-český slovník: Gran diccionario español-checo*. Praha: Academia, 1978.

o to, že bych jednomu přisuzoval větší hodnotu než druhému: píšu a čtu **povídky** i romány s naprosto stejným zanícením a entusiasmem. (P: 6)

*En Europa continué escribiendo **cuENTOS** de tipo estetizante y muy imaginativos, prácticamente todos de tema fantástico.* (O: 19)

*V Evropě jsem pokračoval v psaní estetizujících a velmi imaginativních **povídek**, téměř všechny měly fantastický námět.* (P: 8)

*Por el lado de la estructura podemos acercarnos un poco más **al cuento** porque, si me permiten una comparación no demasiado brillante pero sumamente útil, podríamos establecer dos pares comparativos: por un lado tenemos la novela y por otro, **el cuento**.* (O: 29)

*Prostřednictvím struktury se můžeme k **povídce** trochu přiblížit, protože pokud mi dovolíte jedno nepříliš brilantní, ale nanejvýš užitečné srovnání, můžeme si vytvořit srovnávací dvojici: na jedné straně máme román, na druhé **povídku**.* (P: 16)

Avšak kromě těchto jednoznačných pasáží se v textu objevila i místa, kde bylo zapotřebí uchýlit se k použití jiného překladu. Když autor hovoří o historii povídky a o jejím vývoji, bylo z významového hlediska nemožné použít překlad *povídka*, a to zejména proto, že popisuje zejména ústně předávané příběhy, pro něž je pojem *povídka* nevhodný. V takovýchto případech jsem v překladu užívala buďto slovo *vyprávění* nebo *příběh*, které v rámci kontextu odpovídají významu výchozího textu:

*El **cuento** oral se da en todos los folclores. África es un continente maravilloso para los **cuENTOS** orales, los antropólogos no se cansan de reunir enormes volúmenes con miles y miles, algunos de una fantasía y una invención extraordinarias que se transmiten de padres a hijos.* (O: 26)

*Ústně předávané **příběhy** jsou součástí každého folkloru. V tomto ohledu je úžasným kontinentem Afrika, antropology nikdy neomrzí shromažďovat objemné svazky obsahující tisíce a tisíce ústně předávaných **vyprávění**, z nichž některé oplývají neuvěřitelnou představivostí a nápaditostí a dědí se z otce na syna.* (P: 14)

Podobně tomu bylo v případě názvu knihy *Las mil y una noches*, která ačkoliv se jedná o sbírku povídek, je do češtiny překládána jako *Pohádky tisíce a jedné noci*. Zde je tedy patrné, že z důvodu překladatelské tradice nebylo možné a ani vhodné název měnit:

*Piensen ustedes en **Las mil y una noches**, una antología de cuentos, la mayoría de ellos anónimos, que un escriba persa recogió y les dio calidad estética; ahí hay cuentos con mecanismos sumamente complejos, muy modernos en ese sentido. (O: 27)*

*Vzpomeňte si na **Pohádky tisíce a jedné noci**, sbírku většinou anonymních povídek, které sesbíral jeden perský písař a dodal jim estetické kvality; některé povídky fungují podle velice složitých mechanismů a v tomto ohledu jsou velice moderní. (P: 14)*

Pokud bychom chtěli uvést podobný problém týkající se výrazového rozptylu, můžeme uvést užití slova *hombre*. To má své podstatě dva hlavní významy, a to *člověk* a *muž*. V textu se opět objevily pasáže, kde bylo zcela jasně zřetelné obecné použití ve významu *člověk*:

*Esa etapa histórica suponía romper el individualismo y el egoísmo que hay siempre en las investigaciones del tipo que hace Oliveira, ya que él se preocupa de pensar cuál es su propio destino en tanto destino del **hombre** pero todo se concentra en su propia persona, en su felicidad y su infelicidad. (O: 22)*

*Historická etapa předpokládala nutnost prolomení individualismu a egoismu, vždy přítomných ve zkoumání, jaké provádí Oliveira, jelikož přemýšlí o svém osudu jako o osudu **člověka**, ale vše soustředí na vlastní osobu, na vlastní štěstí a neštěstí. (P: 11)*

Bylo však možné nalézt i místa, kde rozhodnutí, zda použít překlad *muž* či *člověk* neměnilo význam textu a záleželo tak čistě na rozhodnutí překladatele. V následujícím příkladu jsem se rozhodla pro použití obou možností, abych zmírnila opakování stejného slova v rámci jedné věty. Významově by však prohození slov *muž* a *člověk* nepředstavovalo výrazný rozdíl:

*El personaje central es un **hombre** como cualquiera de todos nosotros, realmente un **hombre** muy común, no mediocre pero sin nada que lo destaque especialmente; sin embargo, ese **hombre** tiene como ya había tenido Johnny Carter en «El perseguidor» una especie de angustia permanente que lo obliga a interrogarse sobre algo más que su vida cotidiana y sus problemas cotidianos. (O: 21)*

Ústřední postavou je **člověk** jako každý jiný, skutečně velice obyčejný **muž**, ne průměrný, ale není na něm nic, čím by se výrazně odlišoval; ale tento **muž** stejně jako Johnny Carter v *Pronásledovateli* trpí jakousi neustálou úzkostí, která ho nutí ptát se na něco víc, než je jeho každodenní život a každodenní problémy. (P: 10–11)

Dalším problematickým slovem je výraz *pueblo*. Dle slovníku⁹ jsou hlavními překlady tohoto slova *národ*, *lid*, *obyvatelstvo* a *osada* či *vesnice*. V některých případech z textu význam slova jasně vyplýval, jako v následujícím příkladu, kde nebyla jiná možnost, než užít v překladu slovo *národ*:

En el curso de las últimas tres décadas la literatura de tipo cerradamente individual que naturalmente se mantiene y se mantendrá y que da productos indudablemente hermosos e indiscutibles, esa literatura por el arte y la literatura misma ha cedido terreno frente a una nueva generación de escritores mucho más implicados en los procesos de combate, de lucha, de discusión, de crisis de su propio pueblo y de los pueblos en conjunto. (O: 24)

*Přísně individualistická literatura, jež přirozeně stále existuje a bude existovat i v budoucnosti a z níž se rodí bezpochyby krásná a hodnotná díla, tato literatura pro umění a literaturu samotnou během posledních třiceti let ustoupila nové generaci spisovatelů zapojujících se mnohem více do průběhu bojů, konfliktů, diskusí a krizí vlastního **národa** i **národů** obecně.* (P: 13)

Nalezla jsem však i místa, kde tak jednoznačný překlad nebyl. Zpočátku jsem se v některých případech klonila k použití slova *lid*. Tento výraz se používal především v kontextu marxismu, který autor textu bezpochyby odráží, a proto se mi jeho použití zdálo v určitých pasážích vhodné:

*Viví en Buenos Aires, desde lejos por supuesto, el transcurso de la guerra civil en que **el pueblo** de España luchó y se defendió contra el avance del franquismo, que finalmente habría de aplastarlo.* (O: 17)

*V Buenos Aires jsem, pouze z dálky, samozřejmě, prožíval průběh španělské občanské války, v níž španělský **lid** bojoval a bránil se proti postupu frankismu, který ho nakonec rozdrtil.* (P: 7)

⁹ DUBSKÝ, Josef. *Velký španělsko-český slovník: Gran diccionario español-checo. II. díl.* Praha: Academia, 1978, s. 454.

V následující pasáži jsem se však rozhodla pro třetí řešení, a to opsání konkrétního výrazu *pueblo*. Ačkoliv národ v tomto kontextu dával také smysl, považovala jsem opisné řešení za nejlepší:

En lo que escribo actualmente, en los últimos libros de cuentos, por ejemplo, hay cuentos que tienen una intención —puedo usar la palabra revolucionaria porque usted la usó, pero no es exactamente eso— de participación en los procesos históricos de nuestros pueblos y el tema del cuento se refiere a esas situaciones; pero en esos mismos libros donde hay cuentos de esa naturaleza, sigo publicando otros absolutamente literarios, cien por ciento fantásticos, sin la menor referencia al contexto político de nuestros días. (O: 33)

Ve své současné tvorbě, ve svých posledních sbírkách mám například povídky, jejichž záměr je – použiju tu výraz revoluční, protože jste ho použila i vy, i když to není úplně ono – zapojit se do historického dění v našich zemích, a těchto situací se týká i téma povídky; ale ve stejných knihách, obsahujících takovéto povídky, najdete i jiné texty naprosto literárního charakteru, stoprocentně fantastické, bez sebemenšího odkazu na současné politické souvislosti. (P: 18–19)

Lexikálně představovala problém také slova, která bylo zdánlivě snadné přeložit do češtiny, avšak při bližší analýze jsem zjistila, že překlad neodpovídá výchozímu textu. Jako příklad zde uvedu dva výrazy, a to *espiritual* a *costumbrista*.

Jak je patrné na slově *espiritual*, prvním instinktem překladatele by bylo slovo převést z jednoho jazyka do druhého poměrně jednoduchým způsobem. Jelikož v češtině existuje výraz *spirituální* (či český ekvivalent *duchovní*), nabízí se tento překlad jako první možnost. V rámci kontextu mého textu se však ukázalo, že ačkoliv v jednom případě jsem první řešení použít mohla, v dalším by toto prosté převedení změnilo význam originálního textu. V kontextu tohoto příkladu jsem se rozhodla pro užití slova *intelektuální*:

*Era una época en la que los jóvenes de mi edad no nos dábamos cuenta hasta qué punto estábamos al margen y ausentes de una historia particularmente dramática que se estaba cumpliendo en torno de nosotros, porque esa historia también la captábamos desde un punto de vista de lejanía, con distanciamiento **espiritual**. (O: 17)*

*V té době si mladí lidé mého věku neuvědomovali, jak dalece a nezáčastně stojí na okraji zvláště dramatického historického dění, protože jsme tyto dějiny také vnímali z dálky, s **intelektuálním** odstupem.* (P: 7)

V případě pojmu *costumbrista* jsem se zpočátku nechala ovlivnit svými znalostmi španělské literatury. Kostumbrismus je literární žánr, který vznikl ve Španělsku ve 30. letech 19. století a jehož hlavním tématem byly místní tradice a zvyky.¹⁰ V kontextu mého textu se tento výraz objevuje jako jedno z témat povídky. Pokud bych ovšem v češtině použila termín *kostumbristický*, odkazovala bych právě na výše zmíněný literární žánr. V textu však termín *costumbrista* znamená povídku, jejímž tématem je obecně líčení mravů a nemusí patřit k tomuto španělskému literárnímu žánru. Proto jsem se rozhodla pro užití výrazu *mravoličný*, který tuto skutečnost vystihuje lépe a bez vazeb na konkrétní žánr:

*Si hacemos el enfoque primario —o sea el fondo del cuento, su razón de ser, el tema, y la forma—, por lo que se refiere al tema la variedad del cuento moderno es infinita: puede ocuparse de temas absolutamente realistas, psicológicos, históricos, **costumbristas**, sociales... (O: 28)*

*Pokud se zaměříme na základy – neboli na jádro povídky, důvod její existence, námět a formu –, co se týče tématu, je moderní povídka nekonečně rozmanitá: může se zabývat tématy zcela realistickými, psychologickými historickými, **mravoličnými**, společenskými... (P: 15)*

Co se týče terminologie literární teorie, autor je znám tím, že ve svých projevech na tuto terminologii nijak zvláště nedbá. To se projevuje, když hovoří o historii povídky a zmiňuje díla, která ač jsou považována za povídky, svou délkou se blíží spíše románu. Autor zde používá označení *novelita*, tedy zdrobnělinu přeložitelnou nejvěrněji jako *románek*. Nejedná se o skutečný literární termín, vhodnějším pojmem by v tomto ohledu bylo použití termínu *novela corta*, jehož českým ekvivalentem je *novela*. Ve

¹⁰ CHALUPA, Jiří. *Španělsko-český, česko-španělský slovník: Diccionario español-checo, checo-español*. Praha: Fin, 2008. Finder dictionaries. ISBN 978-80-86002-86-6, s. 196.

svém překladu jsem se rozhodla k užití literárně korektního termínu *novela*, zejména kvůli milostné konotaci českého výrazu *románek*¹¹:

*Suceden muchas cosas, hay un desarrollo que casi se podría dividir en capítulos y finalmente son **novelitas** más que cuentos largos.* (O: 27)

*Déje se tam spousta věcí, vývoj děje by se dal téměř rozdělit do kapitol a ve výsledku jsou to spíše **novely** než dlouhé povídky.* (P: 15)

V textu se objevují také různé prvky humoru. Většina tohoto humoru je tvořena především autorovými komentáři, které jsou poměrně jednoduše přeložitelné a zachovatelné. Narazila jsem však i na případy, kdy byla přeložitelnost náročnější, pokud ne přímo nemožná.

Příkladem je citace humoristy, již autor uvádí v souvislosti s angažovanou literaturou:

*Recuerdo que un humorista un poco cínico dijo: “**Los escritores comprometidos harían mejor en casarse**”.* (O: 33)

Zde nastává komplikace se slovem *comprometido*. *Comprometerse* totiž v politické oblasti znamená *angažovat se*, což souvisí právě s tématem, které autor rozebírá, ale zároveň *ser un hombre comprometido* na osobní rovině vyjadřuje *mít závazky* či *být zasnoubený*. Ve španělštině tak vzniká dvojsmysl hrající si s pojetím angažovanosti jakožto partnerského závazku. Tento vtíp jsem se pokusila co nejlépe zachovat a došla jsem tak k následujícímu řešení:

*Vzpomínám si, že jeden poněkud cynický humorista prohlásil: „**Spisovatelé se závazky by udělali nejlépe, kdyby se oženili.**“* (P: 19)

Oproti tomu vtíp v následujícím příkladu se mi zachovat nepodařilo. Autor hovoří o tom, jak v současnosti čtenáři oceňují dobré povídky. Originální text zněl takto:

*Vivimos hoy en una época en la que no aceptamos que “**nos hagan el cuento**”, como dirían los argentinos: *aceptamos que nos den buenos cuentos, que es una cosa muy diferente.* (O: 27)*

¹¹ *Internetový slovník současné češtiny verze 2.0* [online]. © Lingea s.r.o., 2018. Dostupné z: <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/rom%C3%A1n?>

Slovní spojení *hacer el cuento a alguien* v Argentině odkazuje na vymyšlení si či podvedení někoho¹². Autor však zároveň opět pracuje s myšlenkou povídky, která je nepřilíš kvalitně vytvořená. Humorně tak vytváří další dvojsmysl, když si hraje s výrazem *cuento* na dvou rovinách. V tomto případě jsem nedokázala nalézt vhodný způsob, jak vtip převést, navíc v kontextu argentinské španělštiny, proto jsem se rozhodla sdělení neutralizovat a odkaz na argentinskou španělštinu vypustit:

Dnes žijeme v době, kdy se nespokojíme s tím, že si někdo vymyslí nějakou povídku: uznáváme dobré povídky, což je něco docela odlišného. (P: 15)

Ve španělštině se při stupňování adjektiv vyskytuje tzv. elativ (superlativ absolutní). Jedná se o 3. stupeň adjektiva, který vyjadřuje vysokou míru vlastnosti, nejedná se o součást srovnání. Lze jej vyjádřit dvěma způsoby, a to pomocí přípon *-ísimo* a *-érrimo*, nebo lexikálně, tedy že dané slovo již svým významem označuje vysokou míru dané vlastnosti (např. *espléndido*, *excepcional*, apod.).¹³

Ve svém textu jsem se setkala právě s případem lexikálního elativu ve spojení *las peores dificultades*. Na základě této analýzy jsem se proto rozhodla nepoužít doslovný překlad *nejhorší obtíže*, ale namísto toho jsem zvolila následující řešení, v němž i český výraz *obrovský* vyjadřuje vysokou míru vlastnosti v rámci své expresivity:

*Cuando volví a Francia traía conmigo una experiencia que me había sido totalmente ajena: durante casi dos meses no estuve metido con grupos de amigos o con cenáculos literarios; estuve mezclándome cotidianamente con un pueblo que en ese momento se debatía frente a **las peores dificultades**, al que le faltaba todo, que se veía preso en un bloqueo despiadado y sin embargo luchaba por llevar adelante esa autodefinición que se había dado a sí mismo por la vía de la revolución.* (O: 23)

*Když jsem se vrátil do Francie, přivezl jsem si s sebou zkušenost do té doby zcela neznámou: téměř dva měsíce jsem netrávil čas s partami přátel ani s nikým z literárních kruhů; denně jsem se stýkal s lidmi, kteří v té chvíli zápasili s **obrovskými***

¹² SALVETTI, Vivina. ¿"Hecho" el cuento? o ¿"Echo" el cuento? *Oralidad, narradores y cuenteros*, por Vivina Perla Salvetti. [online] 23.11.2015 [cit. 26.6.2023]. Dostupné z: <https://vivinasalvetihoy.blogspot.com/2015/11/hecho-el-cuento-o-echo-el-cuento.html>

¹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española: manual*. Madrid: Espasa, 2010, s. 872.

potížemi, kterým chybělo úplně všechno, věznila je nemilosrdná blokáda, ale přesto dál bojovali za nové sebeurčení, k němuž došli prostřednictvím revoluce. (P: 12)

Některé výrazy ve výchozím textu byly vázány především na latinskoamerickou kulturu, která však byla posluchačům přednášky známá, nebo autor tuto obeznámenost alespoň předpokládal, jelikož se nacházel na katedře, kde studium španělštiny a s ní spojené kultury bylo samozřejmostí. Proto jsem považovala za vhodné doplnit některé vnitřní vysvětlivky, které českému čtenáři, jenž nemusí presupozice splňovat, tyto pojmy ozřejmí:

*Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, **al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt.** (O: 18)*

*Můj estetizující svět mě vedl k obdivu vůči spisovatelům jako Borges a zároveň jsem dokázal otevřít oči jazyku obyčejných lidí, **hovorovému buenosaireskému slangu lunfardo, který je součástí povídek a románů Roberta Arlta.** (P: 8)*

*No tenía aún nombres precisos: a esa gente se los llamaba “**los barbudos**” y Batista era un nombre de dictador en un continente que ha tenido y tiene tantos. (O: 23)*

*Tehdy jsem neznal přesná jména: říkalo se jim **los barbudos, vousáči**, a Batista byl jeden z mnoha diktátorů na kontinentě, který jich měl a stále má tolik. (P: 11–12)*

2.2.2. Syntaktické problémy

Hlavním syntaktickým problémem byla délka vět, použití konektorů a aktuální větné členění. V rámci této skupiny problému se zaměřím především na tyto tři výše zmíněné komplikace.

Jak již bylo zmíněno v analýze, autor užívá velmi dlouhé věty, což je pravděpodobně zapříčiněno faktem, že se jedná o text mluvený. Ačkoliv jsem původně zamýšlela některé věty rozdělit pro lepší porozumění cílového čtenáře, nakonec jsem se rozhodla ponechat souvětí v původní délce a zachovat tak tento prvek mluvenosti a zároveň i autorův styl vyjadřování. Ze stejného důvodu jsem se rozhodla zachovat i všechny autorovy vsuvky jako součást jedné věty:

Si a través de este paseo a vuelo de pájaro andamos buscando una aproximación, si no una definición del cuento, lo que vamos viendo es en general una especie de reducción: el cuento es una cosa muy vaga, muy esfumada, que abarca elementos de un desarrollo no siempre muy ceñido que a lo largo del siglo XIX y ahora en nuestro siglo adopta sus características que podemos considerar definitivas (en la medida en que puede haber algo definitivo en literatura, porque el cuento tiene una elasticidad equiparable a la de la novela en cierto sentido y, en manos de nuevos cuentistas que pueden estar trabajando en este mismo momento, puede dar un viraje y mostrarse desde otro ángulo y con otras posibilidades. [...]) (O: 27–28)

Pokud v tomto zběžném výletu spíše než definici hledáme aproximaci povídky, začneme zpravidla spatřovat jakési zúžení: povídka je něco velmi neurčitého, velmi rozmlženého, zahrnuje prvky ne vždy pevně vymezeného vývoje, který v průběhu 19. století a nyní v našem století přijímá vlastnosti, jež můžeme považovat za definitivní (do té míry, do jaké může být v literatuře něco definitivní, protože povídka v určitém smyslu oplývá pružností srovnatelnou s románem a v rukou nových povídkářů, kteří možná právě teď pracují, může udělat prudký obrat, ukázat se ve zcela jiném úhlu a s dalšími možnostmi. [...]) (P: 15)

V souvislosti s délkou vět a prvkem mluvenosti se také vyskytl problém týkající se větných konektorů. Pravděpodobněji nejčastěji užívaným spojovacím výrazem souvětí v textu je výraz *que*. Často se objevoval ve významu *že*, v mnoha případech by bylo také možné tento výraz překládat jako *který*, avšak na rozdíl od španělštiny, která s opakováním stejných spojovacích výrazů nemá problém, je v češtině neustálé užívání stejného slova vnímáno negativně a na čtenáře působí rušivě. To se v češtině projevovalo zejména v případě zájmena *který*. V některých případech bylo možné opakující se výraz *que* odstranit a ponechat větu bez spojovacích výrazů:

*Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa **que** llamaría estética (ésa es la primera palabra), una segunda etapa **que** llamaría metafísica y una tercera etapa, **que** llega hasta el día de hoy, **que** podría llamar histórica. (O: 16)*

*Domnívám se, že na své spisovatelské cestě jsem prošel třemi poměrně jasně definovanými etapami: první etapu **bych nazval** estetická (to je to první slovo), druhou metafyzická a třetí, **která** trvá až dodnes, **bych nazval** historická. (P: 7)*

Dalším řešením tohoto problému byla alternace mezi zájmeny *který* a *jenž*, jejichž význam je zaměnitelný a umožňuje menší repetitivnost:

*Ese primer contacto con mi prójimo —creo que tengo derecho a utilizar el término—, ese primer puente tendido directamente de un hombre a otro, de un hombre a un conjunto de personajes, me llevó en esos años a interesarme cada vez más por los mecanismos psicológicos **que** se pueden dar en los cuentos y en las novelas, por explorar y avanzar en ese territorio —**que** es el más fascinante de la literatura al fin y al cabo— en **que** se combina la inteligencia con la sensibilidad de un ser humano y determina su conducta, todos sus juegos en la vida, todas sus relaciones y sus interrelaciones, sus dramas de vida, de amor, de muerte, su destino; su historia, en una palabra. (O: 19–20)*

*Toto první setkání s mým bližním – myslím, že mám právo použít tento výraz –, první most postavený od jednoho člověka k druhému, od jednoho člověka ke skupině postav, mě vedl k tomu, že jsem se stále více zajímal o psychologické mechanismy, **jež** se mohou objevit v povídkách a románech, o průzkum a postup po území – **které** je koneckonců v literatuře nejvíce fascinující –, na **němž** se inteligence a city člověka spojují a určují jeho chování, všechny jeho životní hry, všechny vztahy a vzájemné souvislosti, dramata života, lásky, smrti, jeho osud; jedním slovem, jeho příběh. (P: 9)*

Poměrně častým řešením bylo též užití dějového adjektiva, které nahradilo vedlejší větu a nebylo proto zapotřebí užívat spojovacího výrazu:

*Horacio Oliveira no tiene ninguna cultura filosófica —como su padre— y suplemente se hace las preguntas **que nacen** de lo más hondo de la angustia. (O: 22)*

*Horacio Oliveira nemá žádné filozofické vzdělání – stejně jako jeho autor – a jednoduše si klade otázky **rodící se** z jeho nejhlubší úzkosti. (P: 11)*

Co se týče slovosledu, docházelo na jeho úrovni také ke změnám. I když je základní bezpříznakový slovosled v obou jazycích stejný (podmět – přísudek – předmět) a stejně tak je v obou jazycích slovosled poměrně volný, přesto je zapotřebí ho brát v úvahu při

vytváření souvislého textu¹⁴. Kvůli rozdílům mezi jazyky proto docházelo ke změnám ve slovosledu:

En el curso de las últimas tres décadas la literatura de tipo cerradamente individual que naturalmente se mantiene y se mantendrá y que da productos indudablemente hermosos e indiscutibles, esa literatura por el arte y la literatura misma ha cedido terreno frente a una nueva generación de escritores mucho más implicados en los procesos de combate, de lucha, de discusión, de crisis de su propio pueblo y de los pueblos en conjunto. (O: 24)

Přísně individualistická literatura, jež přirozeně stále existuje a bude existovat i v budoucnosti a z níž se rodí bezpochyby krásná a hodnotná díla, tato literatura pro umění a literaturu samotnou během posledních třiceti let ustoupila nové generaci spisovatelů zapojujících se mnohem více do průběhu bojů, konfliktů, diskusí a krizí vlastního národa i národů obecně. (P: 13)

2.2.3. Problémy intertextovosti

V textu se vyskytuje široké množství odkazů přímo na díla autora textu i na další autory a jejich díla. Objevovali se také občasně citace. Na tyto odkazy bylo v překladu třeba zaměřit pozornost s ohledem na cílového čtenáře, jehož presupozice se mohou v určitých ohledech lišit od presupozic cílového adresáta španělského originálu.

V mnoha případech nebylo třeba zaobírat se autorskými jmény, protože se jednalo o jména, která jsou celosvětově známá, podobně jako díla těchto autorů (např. Voltaire, Maupassant, Kafka, apod.). Objevila se však i jména latinskoamerických autorů, na něž autor textu odkazoval pouze příjmeními. V tomto případě jsem se rozhodla do překladu přidat i křestní jména, protože se jedná o jména pro kontext velmi podstatná a pro české čtenáře ne zcela známá:

Estoy hablando de la literatura más alta de la que podemos hablar en estos momentos, la de Asturias, Vargas Llosa, García Márquez, cuyos libros han salido plenamente de ese criterio de trabajo solitario por el placer mismo del trabajo para intentar una búsqueda en profundidad en el destino, en la realidad, en la suerte de cada uno de sus pueblos. (O: 25)

¹⁴ BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio; DUBSKÝ, Josef; KRÁLOVÁ, Jana. *Moderní gramatika španělštiny*. Fraus. 1999, s. 208. ISBN 80-7238-054-0.

*Mám na mysli nejvyšší literaturu současnosti, díla **Miguela Ángela Asturiase**, **Maria Vargase Llosy**, **Gabriela Garcii Márqueze**, jejichž knihy se zcela odklonily od kritéria samotářské práce pro potěšení z práce samotné a autoři se pokusili důkladně prozkoumat osud, realitu, úděl svých národů. (P: 13)*

Stejným způsobem jsem postupovala i v případě revolucionáře Che Guevary, na kterého je v textu odkazováno pouze prostřednictvím přezdívky *el Che*. Ta by však pro českého čtenáře pravděpodobně nebyla dostačující a také by bylo nemožné ji skloňovat:

*ALUMNO: Quería preguntarle sobre el cuento del que la señora hablaba en la primera pregunta, y saber si **el Che** llegó a leerlo alguna vez y qué opinión tenía. (O: 35)*

*STUDENT: Mám otázku k povídce, o které mluvila slečna v první otázce, a chtěl bych vědět, jestli si tu povídku někdy přečetl **Che Guevara**, a pokud ano, co si o ní myslel. (P: 20)*

V případě, kdy se objevilo jméno ženské autorky, jsem se ve svém překladu rozhodla pro přechýlení:

*La gama es inmensa incluso si nos situamos únicamente en el sector del cuento realista típico, clásico: por un lado podemos tener un cuento de D. H. Lawrence o de **Katherine Mansfield**, con sus delicadas aproximaciones psicológicas al destino de sus personajes; por otro lado podemos tener un cuento del uruguayo Juan Carlos Onetti que puede describir un momento perfectamente real —diría incluso realista— de una vida y que, siendo en el fondo una temática equivalente a la de Lawrence o a la de **Katherine Mansfield**, es totalmente distinto. (O: 28)*

*Rozsah žánru je nesmírný, dokonce i když zůstaneme pouze v okruhu typicky realistické, klasické povídky: na jedné straně máme povídky D. H. Lawrence nebo **Katherine Mansfieldové** s jejich jemným psychologickým přístupem k osudu postav; na druhé straně máme povídku uruguayského spisovatele Juana Carlose Onettiho, která dokáže popsat naprosto reálný – skoro bych řekl realistický – okamžik v životě, a přestože se v podstatě zabývá stejným tématem jako Lawrence nebo **Katherine Mansfieldová**, je zcela odlišná. (P: 15–16)*

V kontextu tvorby text obsahuje především odkazy na díla samotného autora textu, na jeho sbírky povídek, romány nebo konkrétní povídky. V tomto případě jsem provedla rozsáhlou rešerši, abych zjistila, která z děl byla přeložena do češtiny a která nikoliv. I když však dílo nebylo do češtiny přeloženo, uvedla jsem do textu český název, jelikož jsem se domnívala, že by pro českého čtenáře bylo příjemnější vidět název v rodném jazyce a nikoliv v cizím s překladem v poznámce. Názvy přeložených děl jsem čerpala zejména z databáze Národní knihovny ČR, Česká národní bibliografie¹⁵, zatímco u nepřeložených děl jsem vytvořila vlastní překlad. Ke všem dílům jsem také do poznámky pod čarou uvedla původní název, nakladatelství, místo a rok 1. vydání v originálním jazyce. V případě, že bylo dílo přeloženo, přidala jsem také bibliografické údaje týkající se vydání v češtině. V opačném případě jsem jasně specifikovala, že dílo do češtiny přeloženo nebylo.

Pro použití poznámky pod čarou a nikoliv připsání údajů za název díla do závorky jsem se rozhodla proto, že ačkoliv se jedná o odborný text, kde jsou citace v rámci textu běžné, v tomto případě by citace narušovaly plynulost a vytrhávaly čtenáře z pocitu, že čte původně mluvený projev.

V následujícím příkladu uvádím jak překlad česky vydaného díla, tak překlad díla, které v češtině nevyšlo, a to včetně poznámky pod čarou:

*Los cronopios y famas, nacidos y escritos en los años cincuenta y comienzos del 60, más textos de un librito que se llama **Un tal Lucas**, también cortos y escritos hace muy poco tiempo, más otros pequeños textos incluidos en lo que llamo libros almanaque (**La vuelta al día en ochenta mundos** y **Último round**), toda esa serie de pequeños textos son mi gran juego personal, mis juegos de niño-adulto-escritor o adulto-escritor-niño. (O: 40)*

*Kronopy a fámy jsem vymýšlel a psal v padesátých letech a na počátku šedesátých, potom vznikly texty z knížečky jménem **Jistý Lukáš**¹³, rovněž krátké a napsané nedávno, plus další krátké texty obsažené v tom, čemu říkám almanachy (**Cesta kolem dne v osmdesáti světech**¹⁴ a **Poslední kolo**¹⁵), celá tato řada krátkých textů je mou velkou osobní hrou, ty hry si hraju jakožto dítě-dospělý-spisovatel nebo dospělý-spisovatel-dítě.*

¹³ *Un tal Lucas*, Alfaguara, Madrid 1979; přel. Miloslav Uličný, Mladá fronta, Praha 1991.

¹⁵ CNB – Česká Národní Bibliografie [online]. © 2014 Ex Libris, NK ČR. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-a&local_base=CNB

¹⁴ *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI 1967. V češtině nevyšlo.

¹⁵ *Último round*, México, Siglo XXI 1969. V češtině nevyšlo. (P: 24)

V rámci poznámek pod čarou jsem se také rozhodla doplnit některé informace, které by českému čtenáři mohly scházet, jako např. vysvětlení názvu knihy *Rayuela* či povídky *Las babas del diablo*. Jelikož se jedná o text odborný, jenž má i didaktický účel, domnívám se, že tyto informace týkající se zmiňované literatury jsou pro čtenáře neznalého širšího kontextu podstatné a neměl by o ně být připraven. Své poznámky pod čarou jsem řádně označila, abych je odlišila od poznámek, které byly již v originálním textu zanesené editorem:

ALUMNO: Si el cuento corresponde a una esfera, ¿cómo podría definir la esfera en cuentos como “Las babas del diablo”? (O: 35)

*STUDENT: Pokud je povídka jako koule, jak byste tuto kouli popsal u povídek jako Babí léto?*⁸

⁸V originále vyšla povídka pod názvem *Las babas del diablo*, doslova „d'áblovly sliny“, přeneseně chmýří některých rostlin poletujících v určitých ročních obdobích vzduchem; český překlad *Babí léto* řadu těchto konotací ztrácí. Podle povídky natočil slavný italský režisér film *Zvětšenina (Blow Up)* proto je povídka někdy uváděna pod tímto názvem – *pozn. překl.* (P: 20)

V případě občasných citací jsem opět prováděla rešerše, abych zjistila, zda se již někde objevil jejich překlad. Jelikož se pro všechny citace podařil překlad dohledat, nepředstavovala tato část překladu výraznou výzvu:

La novela es lo que Umberto Eco llama “la obra abierta”: es realmente un juego abierto que deja entrar todo, lo admite, lo está llamando, está reclamando el juego abierto, los grandes espacios de la escritura y de la temática. (O: 29)

Román je to, co Umberto Eco nazývá „otevřeným dílem“: skutečně je to otevřená hra, do níž může vstoupit cokoliv, vše přijímá, vše k sobě povolává, žádá si otevřenou hru, velké prostory psaní a témat. (P: 16)

3. Závěr

Cílem této práce bylo přeložit přednášku *Los caminos de un escritor (Cesty spisovatele)*, kterou napsal argentinský autor Julio Cortázar, a překlad doplnit komentářem, v němž bude vytvořena fiktivní překladatelská zakázka, analyzován výchozí text a popsány problémy překladu a jejich řešení.

Výchozím textem byla kniha obsahující přednášky zabývající se tvorbou a literární teorií z autorova pohledu, konkrétně první kapitola z osmi. V rámci zakázky měl text vyjít v některém z knižních nakladatelství orientujících se především na odbornou literaturu. Při analýze překladatelských problémů byla nejdůležitější snaha zachovat obsahovou a stylovou stránku textu a přizpůsobit ho potenciálnímu českému čtenáři a motivacím, které ho povedou k četbě.

Text jsem si vybrala zejména proto, že mě zajímá literatura, což je hlavní téma autorových přednášek. Také mne zaujala poměrně vysoká náročnost textu plynoucí z abstraktnosti samotného tématu. Největší výzvou se kromě porozumění ukázalo být adekvátní převedení autorových myšlenek, aniž ztratí svůj jedinečný styl vyjadřování, a zároveň aby působily na českého čtenáře přirozeně.

Překlad tohoto textu byl pro mě velice zajímavou zkušeností, která mi ukázala, jak obratně musí překladatel vyvažovat všechny faktory, aby se mu podařilo vytvořit text co nejlépe odpovídající originálu po stránce obsahu, funkce i stylu. Doufám, že jsem v tomto ohledu uspěla, a překlad bude mít na českého čtenáře stejný efekt, jako na původního španělsky hovořícího posluchače.

4. Bibliografie

Zdroj originálu:

CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. 320 s. ISBN 978-987-04-3041-4.

Sekundární zdroje:

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. Praha: Argo, 2015. 295 s. ISBN 978-80-257-1158-3.

CORTÁZAR, Julio. *Jistý Lukáš*. Překlad Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1991. 141 s. ISBN 80-204-0226-8.

CORTÁZAR, Julio. *Konec hry*. Překlad Mariana Machová. Vyd. 1. Brno: Julius Zirkus, 2002. 220 s. Artigas; sv. 2. ISBN 80-902782-3-X.

CORTÁZAR, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Překlad Vladimír Medek. Praha: Dokořán, 2019. 641 s. ISBN 978-80-7363-910-5.

CORTÁZAR, Julio. *Pronásledovatel*. Překlad Kamil Uhlíř. Praha: Odeon, 1966. 166 s. Malá řada soudobé světové prózy.

CORTÁZAR, Julio. *Pronásledovatel*. Brno: B4U, 2013. 85 s. ISBN 978-80-87222-22-5.

CORTÁZAR, Julio. *Příběhy o kronopech a fámecích*. Překlad Lada Hazaiová. Praha: Mladá fronta, 2004. 144 s. Povídky; sv. 6. ISBN 80-204-1136-4.

CORTÁZAR, Julio. *Shledání*. Brno: B4U, 2013. 37 s. ISBN 978-80-87222-23-2.

CORTÁZAR, Julio. *Výherci*. Překlad Blanka Stárková. Praha: Garamond, 2007. 463 s. Transatlantika; sv. 6. ISBN 978-80-86955-59-9.

CORTÁZAR, Julio. *Změna osvětlení*. Překlad Hedvika Vydrová. Praha: Odeon, 1990. 476 s. Soudobá světová próza; sv. 413. ISBN 80-207-0182-6.

Zdroje využití k překladu:

CNB – Česká Národní Bibliografie [online]. © 2014 Ex Libris, NK ČR. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-a&local_base=CNB

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Zdroje využití v komentáři – slovníky a příručky:

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio; DUBSKÝ, Josef; KRÁLOVÁ, Jana. *Moderní gramatika španělštiny*. Fraus. 1999. ISBN 80-7238-054-0.

ČECHOVÁ, Marie. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997. ISBN 80-85866-21-8.

DUBSKÝ, Josef. *Velký španělsko-český slovník: Gran diccionario español-checo*. Praha: Academia, 1978.

CHALUPA, Jiří. *Španělsko-český, česko-španělský slovník: Diccionario español-checo, checo-español*. Praha: Fin, 2008. Finder dictionaries. ISBN 978-80-86002-86-6.

Internetový slovník současné češtiny verze 2.0 [online]. © Lingea s.r.o., 2018.

Dostupné z: [https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny](https://www.nechybujte.cz/slovník-současne-cestiny)

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae. ISBN 80-85787-83-0.

NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Zdroje využité v komentáři – internetové články:

SALVETTI, Vivina. *¿"Hecho" el cuento? o ¿"Echo" el cuento? Oralidad, narradores y cuenteros, por Vivina Perla Salvetti*. [online] 23.11.2015 [cit. 26.6.2023]. Dostupné z: <https://vivinasalvettihoy.blogspot.com/2015/11/hecho-el-cuento-o-echo-el-cuento.html>

SEQUEIRA, Jessica. *Cortázar at Berkeley*. [online]. 29.5.2014 [cit. 26.6.2023]. Dostupné z: <https://jessicasequeira.com/cortazar-at-berkeley/>