

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Bc. Eva Čechová

České překlady krátkých próz Gabriela Garcíi Márqueze
Czech Translations of Short Prose by Gabriel García Márquez

Praha 2018

Vedoucí práce: PhDr. Vanda Obdržálková, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala své vedoucí práce PhDr. Vandě Obdržákové, Ph.D. za cenné rady a připomínky, které mi poskytla během psaní této práce. Dále děkuji PhDr. Anežce Charvátové za poskytnutí konzultací v otázce interpretace analyzovaných textů a v neposlední řadě také PhDr. Blance Stárkové za inspiraci k napsání této práce.

Prohlášení

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

V Praze dne 20. prosince 2018

.....
Bc. Eva Čechová

Abstrakt

Tato diplomová práce je věnována českým překladům čtyř krátkých próz významného kolumbijského spisovatele Gabriela Garcíi Márqueze, z nichž každý vypracoval jiný český překladatel. Její úvodní, teoretická část je věnována autorovu životu, dílu a dále také přijetí jeho děl na českém území. Druhá část je věnována stylistické analýze vybraných španělských textů, která v pozdější kapitole slouží k lepší souměřitelnosti překladatelských řešení. Z toho důvodu je v ní kladen důraz na ty rysy autorova stylu, které se opakují ve více než jednom z vybraných textů. Třetí a stěžejní kapitola práce je věnována translatologické analýze každého z vybraných čtyř překladů krátkých próz. Závěr práce je věnován vzájemnému porovnání překladatelských přístupů z hlediska sémantické přesnosti, přijatelnosti v cílovém jazyce a adekvátnosti vůči předloze.

Klíčová slova: Gabriel Garcíi Márquez, literární překlad, translatologická analýza, Hana Posseltová, Vladimír Medek, Blanka Stárková, Lada Hazaiová

Abstract

This bachelor thesis focuses on the Czech translations of four pieces of short prose by Gabriel Garcíi Márquez, an important Colombian writer, each by a different Czech translator. The initial theoretical part deals with the author's life, work and with how his works were received in the Czech territory. The second part focuses on stylistic analysis of the Spanish texts chosen for the purposes of this thesis. The results serve for a better commensurability of the methods of translation in the following chapter. That is also why special emphasis is put on those characteristics of the author's style, which repeat in more than one of the texts. The third and most important part of this thesis consists of translation analyses of the four Czech translations. The thesis will conclude with a comparison of the translation methods used in the Czech translations, focusing on their semantic accuracy, acceptability in the target language and their adequacy to the author's style as manifested in the original texts.

Key words: Gabriel Garcíi Márquez, literary translation, translation analysis, Hana Posseltová, Vladimír Medek, Blanka Stárková, Lada Hazaiová

Obsah

1	ÚVOD	7
2	GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	9
2.1	ŽIVOT A DÍLO	10
2.2	RECEPCE DÍLA GGM V ČESKÉM PROSTŘEDÍ	14
2.2.1	Český nakladatelský průmysl v době komunismu	14
2.2.2	Překládání z hispanoamerických literatur v době komunismu	15
2.2.3	Překládání GGM do češtiny	17
2.2.4	Seznam českých vydání děl GGM mezi lety 1971 a 2017	23
3	STYLISTICKÁ ANALÝZA VYBRANÝCH KRÁTKÝCH PRÓZ	27
3.1	KRITÉRIA VÝBĚRU TEXTŮ K ANALÝZE	27
3.2	METODOLOGIE	28
3.3	LA MUJER QUE LLEGABA A LAS SEIS	29
3.3.1	Formální a jazyková stránka textu	30
3.3.2	Role času	31
3.3.3	José a žena	34
3.4	EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA	37
3.4.1	Formální a jazyková stránka textu	39
3.4.2	Magický realismus	40
3.4.3	Plukovník a jeho žena	42
3.5	LA PRODIGIOSA TARDE DE BALTAZAR	44
3.5.1	Formální a jazyková stránka textu	44
3.5.2	Budování magického realismu v povídce	46
3.5.3	Baltazar a Ursula X José a Adelaida	48
3.6	EL VERANO FELIZ DE LA SEÑORA FORBES	50
3.6.1	Formální a jazyková stránka textu	51
3.6.2	Předzvěst skrytá mezi řádky	53
3.6.3	Role prostředí	55
3.6.4	Fluvia Flamíneová	58
3.7	SOUHRNNÁ CHARAKTERISTIKA ZKOUMANÝCH TEXTŮ	59
4	TRANSLATOLOGICKÁ ANALÝZA	61
4.1	METODOLOGIE	61
4.2	POZNÁMKY K ANALYZOVANÉMU MATERIÁLU	62
4.3	HANA POSSELOVÁ	62
4.3.1	Plukovníkovi nemá kdo psát (1979)	63
4.3.1.1	Syntax	63
4.3.1.2	Volba lexika	66

4.3.1.3	Gramatika	71
4.4	VLADIMÍR MEDEK.....	72
4.4.1	<i>Šťastné léto paní Forbesové (1996)</i>	73
4.4.1.1	Syntax.....	73
4.4.1.2	Volba lexika	75
4.4.1.3	Gramatika	78
4.5	BLANKA STÁRKOVÁ.....	81
4.5.1	<i>Baltazarovo podivuhodné odpoledne (1979)</i>	82
4.5.1.1	Syntax.....	82
4.5.1.2	Volba lexika	84
4.5.1.3	Gramatika	88
4.6	LADA HAZAIOVÁ.....	89
4.6.1	<i>Žena, která chodívá o šesté (2016)</i>	89
4.6.1.1	Syntax.....	89
4.6.1.2	Volba lexika	92
4.6.1.3	Gramatika	99
4.7	SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ ANALÝZ A VZÁJEMNÉ SROVNÁNÍ PŘEKLADATELSKÝCH PŘÍSTUPŮ.....	101
5	ZÁVĚR.....	105
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	107
6.1	PRIMÁRNÍ ZDROJE.....	107
6.2	SEKUNDÁRNÍ ZDROJE	107
6.3	SLOVNÍKY A JAZYKOVÉ PŘÍRUČKY	109
6.4	DATABÁZE.....	110
7	SEZNAM PŘÍLOH.....	111

Seznam použitých zkratk

O = odkazuje na španělskou předlohu, jež byla použita k vypracování konkrétního překladu

P = odkazuje na český překlad

GGM = Gabriel García Márquez

1 Úvod

Dílo kolumbijského spisovatele Gabriela Garcíi Márqueze (1927-2014) zastává výsadní místo jak v literatuře latinskoamerické, tak v literatuře světové a z hlediska českého prostředí byly české překlady tohoto autora jedněmi ze stěžejních textů, které u nás pomáhaly vytvářet čtenářskou představu o podobě latinskoamerické literatury vůbec. Přestože jde vedle chilského básníka Pabla Nerudy (1904-1973) o snad nejznámějšího latinskoamerického spisovatele u nás, García Márquez dosud nenašel svého dvorního překladatele a jeho rozsáhlé beletristické dílo v knižní podobě do češtiny od 70. let postupně převádělo celkem sedm překladatelů z různých generací, počínaje Vladimírem Medkem (1940*), přes Josefa Forbelského (*1930), Blanku Stárkovou (*1944), Hanu Posseltovou (1919-1997), Eduarda Hodouška (1921-2004), Zdeňka Kalkuse (*1951), až po Ladu Hazaiovou (*1978). Za zmínku stojí i skutečnost, že prozatím žádné García Márquezovo ucelené dílo – román, novela či celý soubor povídek – nebylo do češtiny přeloženo dvakrát. Výjimku tvoří jen několik jednotlivých povídek, které v češtině vyšly nejprve časopisecky a později také knižně v rámci některé sbírky. To je také zřejmě jedním z důvodů, proč se prozatím téměř nikdo nepokusil o detailní srovnání přístupů k překladu děl tohoto jihoamerického autora do češtiny¹. Diplomová práce *České překlady krátké prózy Gabriela Garcíi Márqueze* si proto dává za cíl tuto mezeru ve výzkumu alespoň částečně zaplnit a prostřednictvím translatologické analýzy charakterizovat a následně vzájemně porovnat překladatelské přístupy čtyř ze sedmi českých překladatelů autorovy prozaické tvorby: Vladimíra Medka, Blanky Stárkové, Hany Posseltové a Lady Hazaiové. Pro naše účely jsme se zaměřili výhradně na české překlady Garcíi Márquezových krátkých próz, abychom vybrané texty mohly analyzovat, pokud možno, v jejich celé délce, a získali tak ucelenější představu o překladatelském přístupu každého z

¹ Jedinou českou studií na téma překladů Garcíi Márqueze do češtiny je v současnosti nedávno obhájená diplomová práce Evy Lalkovičové *La problemática de la traducción de los elementos culturales en la obra de G. García Márquez desde la perspectiva de la teoría de comunicación*, která se zabývá překlady kulturních prvků ve dvou českých a jednom slovenském překladu povídky „El rastro de tu sangre en la nieve“. Na stránkách internetového literárního časopisu iLiteratura.cz pak nalezneme krátký článek jedné z překladatelek Garcíi Márquezova díla, Blanky Stárkové, ze dne 23. 4. 2014, nazvaný „García Márquez, Gabriel“, který se stručně dotýká právě problematiky překladu autorových děl do češtiny a zároveň i nadnáší myšlenku vytvoření takové odborné práce, která by jednotlivé překladatelské přístupy zpracovala a porovнала. (Přesné odkazy na obě práce jsou uvedeny v seznamu použité literatury na konci této práce.)

nich. Sekundárním cílem této práce je poskytnout komplexně zpracovaný odborný základ pro další studium v oblasti českých překladů děl Gabriela Garcíi Márqueze a vývoje překladatelských tendencí v překladech ze španělsky psaných literatur Jižní Ameriky vůbec.

V úvodní části práce Gabriela Garcíu Márqueze nejprve představíme z hlediska jeho života a tvorby a samostatně se zaměříme také na přijetí jeho děl v českém prostředí od sedmdesátých let až do současnosti s důrazem na historický kontext, který jejich vydání provázel. Druhá část diplomové práce bude věnována detailní stylistické analýze tří García Márquezových povídek a části jedné novely, které byly vybrány na základě předpokládaných shod v rysech autorského stylu. Její výsledky by nám mimo jiné měly pomoci identifikovat právě tyto předpokládané konstantní charakteristiky autorova stylu, na jejichž základě by mělo být možné v závěru porovnat vhodnost jednotlivých překladatelských přístupů. V poslední, stěžejní části práce provedeme translatologickou analýzu českých překladů autorových krátkých próz s důrazem na výrazné stylové prvky, které jsme identifikovali v kapitole věnované stylistické analýze, a porovnáme přístupy jednotlivých překladatelů mezi sebou nejen s ohledem na jejich vhodnost pro převod autorova stylu do češtiny, ale také z hlediska přijatelnosti překladu v cílové kultuře. Opomenuto samozřejmě nebude ani hledisko významové přesnosti překladu vůči předloze.

2 Gabriel García Márquez

Jedinečnou osobnost kolumbijského spisovatele Gabriela Garcíi Márqueze v kostce snad nejlépe vystihl překladatel Vladimír Medek, když autora nazval „geniálním fabulátorem“². Jak totiž později uvidíme na konkrétních příkladech, lidé, události a místa z García Márquezových příběhů jsou často inspirována skutečnými lidmi, událostmi a místy, a to do větší míry, než bychom si na první přechtení jeho někdy až v určitém smyslu pohádkových děl mysleli. Tyto reálné předlohy si však García Márquez přetvářel natolik svébytným a výrazným způsobem, že se ve španělsky mluvícím světě stal doslova legendárním vypravěčem. S realitou si však tento kolumbijský autor nepohrával jen ve svých beletristických dílech, ale i mimo ně. V úvodním citátu ke svým pamětem, které se ostatně čtou jako další z jeho vypravěčsky vytříbených příběhů, se dokonce spisovatel ke svému volnému nakládání se skutečností určitým způsobem doznává: „*Život není to, co člověk prožil, ale co si z něj pamatuje a jak si to pamatuje, aby o tom mohl vyprávět.*“³

García Márquez se do světových dějin zapsal jako jeden z nejvýraznějších, ne-li vůbec nejvýraznější, autor tzv. boomu latinskoamerické literatury a vzdor tomu, že zájem o literaturu jihoamerického kontinentu byl ve světě v první polovině 20. století nevelký, se mu doslova jediným románem podařilo stát se živoucí legendou v rodné zemi i mimo ni. Dosvědčuje to nejen velká obliba, které se dodnes těší řada jeho literárních děl v čele s románem *Sto roků samoty*⁴, ale například i enormní úspěch již zmíněných několikasetstránkových pamětí s názvem *Žít, abych mohl vyprávět*, které ve španělštině vyšly celých tři a půl desetiletí po něm.⁵

² KROC, Vladimír a Naděžda HÁVOVÁ, Vladimír Medek: "Vypukla potteromanie a já nevěděl, do jakého ohně jsem strčil prsty". *Český rozhlas Radiožurnál* [online]. 9. únor 2004 [cit. 2018-09-24]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/vladimir-medek-vypukla-potteromanie-a-ja-nevedel-do-jakeho-ohne-jsem-strcil-6357683>.

³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2003. *Žít, abych mohl vyprávět*. V Praze: Odeon. ISBN 80-207-1150-3. S. 5.

⁴ V chronologickém výčtu autorových děl budou jejich názvy uváděny vždy primárně v českém překladu, pokud již existuje. Původní názvy budou vždy uvedeny v závorce za názvem českým. V případě, že oficiální český překlad daného díla zatím nebyl vyhotoven, uvedeme nejprve název původní a v závorce za ním náš český překlad.

⁵ „[K]niha vyvolala takřka davové šílenství a nákupní horečku na knižním trhu nebývalou. Jen v Kolumbii se prodával každou minutu jeden výtisk, celkem se jich tu prodalo tři miliony. Ve Španělsku byl třístatisícový náklad vyprodán během prvních čtrnácti dnů a musel se narychlo vydat dotisk 60 000 výtisků. Ve Spojených státech se nakladatel Knopf rozhodl nečekat celý rok na plánovaný anglický překlad a uchýlil se k zcela neobvyklému kroku, totiž k vydání španělského originálu v USA.“ HOUSKOVÁ, Mariana, García Márquez, Gabriel (2). *ILiteratura.cz* [online]. 16. 12. 2003 [cit. 2018-06-18]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14963/garcia-marquez-gabriel-2>.

Na následujících řádcích se pokusíme vytvořit jakýsi přehled toho nejdůležitějšího z bezmála devadesáti let autorova života a tvorby s důrazem na formování jeho literárního stylu a přijetí jeho děl v českém prostředí.

2.1 Život a dílo

García Márquez se narodil 6. března 1927⁶ v malém městečku zvaném Aracataca na karibském pobřeží Kolumbie. Tam pak žil až do svých dvanácti vychováván svými prarodiči z matčiny strany. Už toto rané období autorova života mělo značný vliv na jeho literární tvorbu, a to hned z několika důvodů. Právě Aracataca je dnes považována za předobraz slavného fiktivního městečka Maconda, s nímž spisovatelovo rodiště sdílelo i podobný historický vývoj od prosperity k úpadku.⁷ Zásadní vliv na Garcíu Márqueze měli i samotní prarodiče, především pak jeho babička, která vnuka okouzila svým vyprávěním prodchnutým lidovými pověrami a ovlivnila tak jeho vypravěčský styl. Krom toho se také stala předlohou pro Úrsulu, matku rodu Buendíů z autorova nejslavnějšího románu *Sto roků samoty*.⁸

Roku 1947 García Márquez na přání otce nastoupil na právnickou fakultu na univerzitě v Bogotě. Práva ho však nikdy nepřitahovala tak jako psaní, a tak studii nakonec po několika semestrech zanechal, aby se mohl stát spisovatelem. Ve svých pamětech jako významný mezník uvádí přečtení Kafkovy *Proměny*, která ho inspirovala k sepsání jeho první publikované povídky „Třetí rezignace“ („La

⁶ V odborných příručkách sepsaných před vydáním García Márquezových pamětí *Vivir para contarla* (2002) bývá jako datum autorova narození uváděn rok 1928. My zde podobně jako mnohé pozdější odborné práce a články v souladu s García Márquezovými vlastními slovy uvádíme rok 1927. Viz: GARCÍA MÁRQUEZ, pozn. 3, s. 57.

⁷ „[Městečko] zažilo v prvních desetiletích dvacátého století vlnu prosperity spojenou s příchodem severoamerické banánové společnosti. Odchod společnosti pak znamenal naprostý úpadek města i celé oblasti. Zbylo zde chátrající a pomalu zanikající tropické maloměsto.“ HOUSKOVÁ, pozn. 5.

⁸ Přestože všechny zde uvedené příklady toho, jak autor čerpal inspiraci ze svého bezprostředního okolí, se váží k jeho stěžejnímu románu, stejnou tendenci bychom při bližším zkoumání objevili i u dalších z jeho děl a výše uvedené případy zmiňujeme především proto, že jsou nejznámější. Zároveň je třeba si uvědomit, že dílo Garcíi Márqueze je tematicky, stylisticky a často i věcně – některé z jeho postav figurují napříč samostatnými tituly – provázáno tak silně, že bez odkazů na román *Sto roků samoty* se při studiu spisovatelova díla jednoduše neobejdeme. Na provázanost mezi touto konkrétní knihou a dalšími z autorových děl v rozsáhlé studii s názvem *"Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez* poukazuje hispanistka Eva Lukavská: „Román *Sto roků samoty* je nejenom vyvrcholením autorova dvacetiletého ‚učednického‘ období, nýbrž také syntézou všech jemu předcházejících próz“. (Viz LUKAVSKÁ, Eva, 2003. *"Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host. Studium (Host). ISBN 80-729-4100-3. S. 111.) Překladatel František Vrhel (*1943) pak v doslovu ke sbírce *V tomhle městečku se nekrade* dodává, že jistou „motivickou souvztažnost“ s románem *Sto roků samoty* nalézáme i u děl, jež po stěžejním románu následovala. (Viz VRHEL, František, 1979. *Stavební kameny dvou velkých románů. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. V tomhle městečku se nekrade*. Praha: Odeon. Soudobá světová próza (Odeon), s. 277-285. S. 279.)

tercera resignación“)⁹. Ta vyšla ještě roku 1947 v nedělní příloze liberálního bogotského deníku *El Espectador* a následovalo ji několik dalších povídek, které pak ve španělštině souborně vyšly roku 1972 ve sbírce s názvem *Oči modrého psa* (Ojos de perro azul). Jinak řečeno, v době, kdy ve světě proslul díky románu *Sto roků samoty*, byl už García Márquez ve své domovině známým autorem povídek.

V padesátých letech pracoval pro *El Espectador* v Ženevě a Říme jako zahraniční zpravodaj. V Římě se zároveň začal věnovat další ze svých vášní vedle literatury a žurnalistiky: filmu. Studoval zde režii v Kinematografickém experimentálním centru a láska ke stříbrnému plátnu ho pak provázela celý život. Psal scénáře, v roce 1986 pomohl na Kubě založit Mezinárodní školu filmu a televize, a dokonce se sám objevil na plátně ve filmu z roku 1965, natočeného podle jeho povídky „V tomhle městečku se nekrade“ („En este pueblo no hay ladrones“, 1962). V říjnu 1955 García Márquez tajně vycestoval do Československa a Polska, přičemž Prahu pak znovu navštívil až v prosinci 1968 společně s přáteli Juliem Cortázarem a Carlosem Fuentesem na pozvání Milana Kundery. Na sklonku roku 1955 redakce deníku *El Espectador* pod politickým nátlakem přerušila svou činnost a García Márquez v důsledku toho následující dva roky žil v Paříži v naprosté chudobě. V létě roku 1957 navštívil i další socialistické země včetně Sovětského svazu. O svých cestách v roce 1959 vydal cyklus reportáží s názvem *Devadesát dní za železnou oponou* (90 días en la Cortina de Hierro). Vzhledem k politické situaci v rodné zemi se García Márquez do Kolumbie už nikdy natrvalo nevrátil. Po návratu z Evropy žil nejprve ve Venezuele, později v USA a Mexiku. Od roku 1959 také pracoval pro kubánskou tiskovou agenturu Prensa Latina jako podporovatel kubánské revoluce. V souvislosti s Kubou je třeba zmínit i autorovo pozdější dlouholeté přátelství s Fidelem Castrem.¹⁰

⁹ „Jednou večer Vega přinesl tři knihy, které si právě koupil, a namátkou mi jednu půjčil, jak to dělával často, aby mi pomohl usnout. Tenkrát však dosáhl pravého opaku: už nikdy jsem nespal tak klidně jako dřív. Byla to *Proměna* od Franze Kafky, v Borgesově pokřiveném překladu vydaném nakladatelstvím Losada v Buenos Aires, která mi od prvního řádku ukázala v životě novou cestu [...].“

Když jsem *Proměnu* dočetl, zůstala ve mně neodolatelná touha žít v onom cizím ráji. Nový den mne zastihl u psacího stroje, který mi půjčil sám Domingo Manuel Vega, a pokoušel jsem se o něco, co by se podobalo Kafkovu ubohému úředníčkovi, proměněnému v obrovského brouka. V dalších dnech jsem ani nešel na univerzitu z obavy, aby to kouzlo nepřestalo působit [...].“ GARCÍA MÁRQUEZ, pozn. 3, s. 222.

¹⁰ Fidel Často však zdaleka nebyl jedinou významnou osobností, s níž se García Márquez jako veleúspěšný spisovatel během života setkal. Hispanistka Anna Housková k tomuto tématu v autorově nekrologu uvádí, že Garcíu Márqueze vyloženě těšilo pohybovat se mezi prezidenty a zmiňuje také kuriózní příhodu, při níž spisovatel na oslavu svých sedmdesátých narozenin pozval

V roce 1955 García Márquezovi vyšel jeho první román s názvem *Všechna špína světa* (La hojarasca), v němž se poprvé objevuje slavné dějiště *Sto roků samoty*: městečko Macondo. Následovala novela *Plukovníkovi nemá kdo psát* (El coronel no tiene quien le escriba, 1961), soubor povídek *Pohřeb Velké Matky* (Los funerales de la Mamá Grande, 1962) a román *Zlá hodina* (La mala hora, 1962). V doslovu k českému překladu *Dvanácti povídek o poutnících* překladatelka Blanka Stárková tuto fázi autorovy tvorby definuje jako „období hledání vymezení skutečnosti i toho, jak ji vlastním způsobem literárně ztvárnit. Pod vahou pocitového závazku vůči sociální realitě své země zde [García Márquez] přijímá přímočařejší ‚realistické‘ pojetí skutečnosti“¹¹.

Během několika následujících let García Márquez žádné nové dílo nepředstavil a až v roce 1967 vyšel v Buenos Aires jeho vrcholný román *Sto roků samoty* (Cien años de soledad), saga rodu Buendíů. V Americe i v Evropě se kniha těšila obrovskému komerčnímu úspěchu a společně s dalšími velkými díly „boomu“ pomohla latinskoamerickou literaturu vynést na světový knižní trh. Její přínos byl však také umělecký: „radostí z vyprávění, imaginací a přívalem příhod zapůsobil[a] jako obnova románového žánru“¹². Kniha je zároveň reprezentativním dílem tzv. magického realismu¹³. Slovy Blanky Stárkové zde autor „nalezl a uskutečnil svůj literární jazyk, svůj způsob ‚básnické transpozice skutečnosti‘ (označení, jež sám považuje za přesnější [...])“¹⁴. V neposlední řadě je *Sto roků samoty* románem, v němž García Márquez rozvíjí všechny motivy, jež se objevují naskrz jeho tvorbou: samotou, stáří, zánik i čas, který jako by plynul po uzavřené kružnici.

Po tomto úspěchu se García Márquez i s rodinou přestěhoval do Barcelony. V roce 1972 vyšla sbírka povídek *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře*

samotného španělského krále Juana Carlose a ten se na ni opravdu dostavil. Viz HOUSKOVÁ, Anna, 2014. Vypravěč ze zemí tropického žáru. *Lidové noviny*. 2014(426), 22.

¹¹ STÁRKOVÁ, Blanka, 1996. Jak to ten člověk k d'asu dělá? In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Dvanáct povídek o poutnících*. Praha: Hynek, s. 213-220. ISBN 80-859-0630-9. S. 215.

¹² HODOUŠEK, Eduard, 1996. García Márquez Gabriel. In: *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky: Argentina, Bolívie, Brazílie, Dominikánská republika, Ekvádor, Guatemala, Haiti, Honduras, Chile, Kolumbie (...)*. Praha: Libri, s. 246-248. ISBN 80-859-8310-9. S. 247.

¹³ Pojem „magický realismus“ je odborníky na latinskoamerickou literaturu obecně považován za problematický. Přesto je dnes toto označení v kontextu španělsky psané literatury prakticky synonymní s dílem Gabriela Garcíi Márqueze, což je také jeden z důvodů, proč se ho ani my v této práci nebudeme pokoušet nahrazovat. Více informací lze nalézt například v: HOUSKOVÁ, Anna, 1998. Magický realismus a fantastická próza. In: HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky: (hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, s. 104-108. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-069-3.

¹⁴ STÁRKOVÁ, pozn. 11, s. 215-216.

a její ukrutné babičce (La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada) a již zmíněná sbírka *Oči modrého psa* (Ojos de perro azul). Do Mexika se spisovatel vrátil až v roce 1975. Téhož roku vydal román *Podzim patriarchy* (El otoño del patriarca). O šest let později vyšla novela *Kronika ohlášené smrti* (Crónica de una muerte anunciada, 1981). V roce 1982 García Márquez získal Nobelovu cenu za literaturu a stal se tak úplně prvním původem kolumbijským laureátem Nobelovy ceny vůbec. Tři roky na to vydal román *Láska za časů cholery* (El amor en los tiempos de cólera, 1985), při jehož psaní se opět inspiroval vlastní rodinou historií, konkrétně milostným příběhem svých rodičů, kteří byli podobně jako autorovi prarodiče nadanými vypravěči.¹⁵ V následujících letech vyšel román *Generál ve svém labyrintu* (El general en su laberinto, 1989), sbírka *Dvanáct povídek o poutnících* (Doce cuentos peregrinos, 1992), román *O lásce a jiných běsech* (Del amor y de otros demonios, 1994) a *Zpráva o jednom únosu* (Noticia de un secuestro, 1996). Roku 2002 García Márquez vydal své paměti s názvem *Žít, abych mohl vyprávět* (Vivir para contarla). Jeho poslední román, *Na paměť mým smutným courám* (Memoria de mis putas tristes), vyšel v roce 2004. Až do García Márquezovy smrti se sice spekulovalo o dalším románu, avšak autorův věk, jeho zdravotní stav i Carmen Barcells, která byla spisovatelovou dlouholetou literární agentkou, podobná tvrzení vyvracely.¹⁶ Krom výše zmíněných beletristických děl spisovatel za svůj život vytvořil řadu scénářů a publicistických textů. Gabriel García Márquez zemřel 17. dubna 2014 v Mexiku.

Přestože jsme se v této kapitole zaměřili výhradně na osobnost Gabriela Garcíi Márqueze, obrovský ohlas, kterého se tento významný kolumbijský spisovatel za života dočkal, je vždy třeba chápat v širším kontextu „boomu“ latinskoamerické literatury i historie latinskoamerické literatury obecně. A třebaže se pozdější latinskoameričtí autoři vůči jeho stylu vymezovali – v 90. letech dokonce vznikla celá literární skupina zvaná McOndo, jež García Márquezův

¹⁵ „Příběh oné zbraňované lásky byl další, nad nímž jsem v mládí nevycházel z úžasu. [...] Oba [rodiče] byli výborní vypravěči a měli šťastnou paměť, jakou člověku dodává láska, při vyprávění se však natolik rozohnili, že když jsem se je ve více než padesáti letech konečně rozhodl použít v *Lásce za časů cholery*, nebyl jsem s to rozlišit hranice mezi životem a básní.“ GARCÍA MÁRQUEZ, pozn. 3, s. 44.

¹⁶ V roce 2009 Carmen Barcells v rozhovoru pro chilský deník *La Tercera* uvedla, že si nemyslí, že by García Márquez ještě kdy něco napsal. Viz: CAREAGA C., Roberto, Biógrafo y amigos dicen que García Márquez no volverá a escribir. *La Tercera* [online]. 31. 3. 2009 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <http://www2.latercera.com/noticia/biografo-y-amigos-dicen-que-garcia-marquez-no-volvera-a-escribir/>.

magický realismus odmítala – Gabriel García Márquez pro ně dodnes zůstává velkým literárním vzorem¹⁷.

2.2 Recepce díla GGM v českém prostředí

Přestože Československo Gabriel García Márquez poprvé navštívil již v polovině padesátých a znovu na konci šedesátých let, jeho díla u nás byla vydávána až od počátku let sedmdesátých, dodnes však nepřestala vycházet. Politická situace, během níž on i další autoři boomu vstupovali na československý trh, nebyla vůči literatuře vždy zcela přívětivá. Pro ucelenější kontext na následujících řádcích nejprve uvádíme krátké, obecné shrnutí poválečného politického vývoje v Československu ve vztahu k překladatelství, načež se přesuneme k překládání z hispanoamerických literatur v témže období a následně se zaměříme výhradně na překládání děl Gabriela Garcíi Márqueze.

2.2.1 Český nakladatelský průmysl v době komunismu

V období následujícím bezprostředně po skončení druhé světové války panovala určitá snaha dohnat kontakt se světovou literaturou a publikovat díla, která do té doby vyjít nemohla. Záhy poté však komunistický převrat (1948) přinesl řadu nových omezení, která se týkala autorů i překladatelů a trvala téměř nepřetržitě více méně až do sametové revoluce. Vydávané tituly, včetně děl překladových, musely být, alespoň oficiálně, v souladu s politickou ideologií státu. Někteří čeští autoři tak nesměli být vydáváni a ti zahraniční se zas nesměli překládat. Byli samozřejmě i tací autoři, kteří byli pro své politické názory naopak protěžováni.

Dalším velký zlom v českém překladatelství nastal během normalizace. Již dříve se nejen zakázání čeští autoři, ale i mnozí z těch, jenž měli z nějakého důvodu omezené profesní možnosti, uchýlovali k překládání. Počátkem 70. let však došlo k rozsáhlým prověrkám a mnozí z nich, nově už nesměli oficiálně (!) ani překládat.¹⁸ Jak uvidíme později, to byl i případ Vladimíra Medka a důvod, proč ho

¹⁷ Dobrým příkladem zmíněného odmítavého a zároveň vřelého vztahu pozdějších autorů ke García Márquezově tvorbě je například nadějný, současný kolumbijský spisovatel Juan Gabriel Vásquez. Ten v jednom z rozhovorů uvedl, že chápání hispanoamerické reality optikou magického realismu považuje za přežitě. V témže rozhovoru však také popsal, jak zásadní vliv na něho jeho legendární předchůdce měl: „[E]xistence Garcíi Márqueze jako klasika kolumbijské literatury pro mě byla rozhodující, když jsem se rozhodl, že se stanu spisovatelem. Měl na mě velký vliv. Ne přímo na mé knihy, ale ovlivnil mou představivost. Já mám jiné tvůrčí metody. Ale mám obrovské štěstí, že mohu psát ve světě, kde už García Márquez existoval.“ TKÁČOVÁ, Anna, Vásquez, Juan Gabriel. *ILiteratura.cz* [online]. 21. 4. 2017 [cit. 2018-07-18]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/38113/vasquez-juan-gabriel>.

¹⁸ Podrobněji tuto problematiku zpracovává Stanislav Rubáš v knize rozhovorů s tehdejšími překladateli *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Viz seznam použité literatury.

v letech následujících po vydání *Sto roků samoty* (1. vyd. 1971) v překládání děl Gabriela Garcíi Márqueze vystřídal několik kolegů překladatelů. V souvislosti se zmíněnými omezeními se zároveň rozvinulo takzvané pokrývačství, které spočívalo v tom, že zakázaným překladatelům v tirážích propůjčoval jméno některý z jejich kolegů.¹⁹

S počátkem osmdesátých let začal vliv státní ideologie postupně slábnout a nově při výběru titulů k vydání nad hodnotami ideologickými začaly převažovat hodnoty umělecké a kulturní. Éra komunismu definitivně skončila Sametovou revolucí v roce 1989.

2.2.2 Překládání z hispanoamerických literatur v době komunismu²⁰

Po únorovém převratu v roce 1948 byla díla z hispanoamerických literatur k překladu vybírána převážně na základě politického hlediska a sociální tematiky. Vychází proto hlavně díla od těch hispanoamerických autorů, kteří se hlásí ke komunistické ideologii – Fallas, Varela či chilský básník Pablo Neruda. V druhé polovině padesátých let navíc vznikají nové překlady a jsou publikovány reedice děl z let dvacátých. Jsou jimi například Gallegosova *Doña Bárbara*, Riverova *La vorágine* či Güiraldesova kniha *Don Segundo Sombra*.

Šedesátá léta jsou obecně považována za nejvýznamnější mezník v překládání hispanoamerických děl, kterých se v prvních desetiletích 20. století k českému čtenáři dostalo poměrně málo. Rokem 1960 ve světě i v tehdejší Československu začíná období označované jako boom latinskoamerické literatury. Počet vydaných titulů vzrůstá a vychází mimo jiné překlad Quirogových povídek *Cuentos de la selva*, Rulfovy sbírky *El llano en llamas* či Carpentierova románu *El reino de este mundo*. V druhé polovině šedesátých let se k nim přidávají překlady děl kubánského spisovatele Aleja Carpentiera (1904–1980), Argentinců Julia Cortáзара (1914–1984) a Jorgeho Luise Borgese (1899–1986), peruánského autora Vargase Llosy (*1936) či Mexičana Carlose Fuentesese (1928–2012). Oživení

¹⁹ Téma pokrývačství za komunismu bylo po revoluci vůbec poprvé podrobně zpracováno v knize s názvem *Zamlčování překladatelé*, která vznikla z iniciativy překladatele Antonína Přídala a vyšla už v roce 1992. Viz seznam použité literatury.

²⁰ Pro účely této práce uvádíme jen velmi stručně shrnutí hlavních tendencí ve vydávání děl z hispanoamerických literatur v období mezi rokem 1948–1989. Pro detailnější informace doporučujeme konzultovat dvě publikace, z nichž jsme pro tuto kapitolu sami čerpali – španělsky psanou publikaci Miroslava Uličného s názvem *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica* či šestou kapitolu z knihy *Kapitoly z dějin českého překladu* Milana Hraly, kde je daná tematika zpracována o poznání stručněji, zato však v češtině. Přesné bibliografické údaje jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

v tomto období zažívají také překlady poezie – vycházejí například básníci narození v poslední čtvrtině 19. století, Rubén Darío a Gabriela Mistralová.

V roce 1971 u nás byl publikován první knižní překlad díla Gabriela Garcíi Márqueze. Nebyl tak sice prvním do češtiny přeloženým latinskoamerickým autorem své generace, zato se později stal tím nejznámějším a nejvydávanějším²¹. V sedmdesátých letech (1972) vychází také překlad významného románu *Rayuela* již zmiňovaného argentinského spisovatele Julia Cortázara a popularity se stále těší i díla Pabla Nerudy.

Mnozí z autorů boomu – Carpentier, Llosa, García Márquez či Borges – se nadále překládali i v letech osmdesátých. Vedle překladů současníků však přibýly i překlady daleko starších autorů. Pro příklad uvádíme Josého Martí a Sor Juanu de la Cruz.

Z výše uvedeného vyplývá, že vzdor politické situaci a oficiálním omezením se v době komunismu do češtiny povedlo přeložit poměrně velké množství hispanoamerických děl, zvláště vezmeme-li v potaz, že ze skutečně publikovaných autorů a jejich titulů zde uvádíme jen hrstku. Tento závěr potvrzuje Miroslav Uličný (*1942) v knize věnované překladům ze španělsky psaných literatur *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, kde uvádí, že například normalizace, která přinesla zpřísnění již dříve nastolených omezení, překlad španělsky psaných hispanoamerických děl jako takový výrazně negativně neovlivnila. Zásluhy za to přičítá nakladatelství Odeon, a především pak šéfredaktorovi Josefu Čermákovi (*1928) a redaktorovi Eduardu Hodouškovi (1921–2004). Zároveň však zmiňuje, že v případě mnoha autorů, jako byl například Alejo Carpentier, českému vydání jejich děl značně napomohlo, že nepokrytě sympatizovali s komunistickou ideologií.²² Mějme také na paměti, že Uličný pozitivně hodnotí pouze výsledný počet a rozmanitost přeložených titulů, nikoliv okolnosti, za jakých bylo tohoto výsledku docíleno. Jak totiž uvidíme později, i překladatelé z hispanoamerických literatur byli nejednou nuceni vydávat své překlady pod cizím jménem.

²¹ Vycházíme zde z údajů uvedených v databázi Národní knihovny České republiky v její verzi ze dne 28.06.2018.

²² ULIČNÝ, Miloslav, 2005. *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0888-X. S. 86.

2.2.3 Překládání GGM do češtiny

Již dříve jsme zmínili, že v rodné Kolumbii se García Márquez proslavil dávno před vydáním svého stěžejního románu *Sto roků samoty*, a to jako povídkář. I čeští čtenáři měli autora možnost poznat nejprve díky překladům jeho krátkých próz. Už v roce 1970 literární časopis *Světová literatura* otiskl tři García Márquezovy povídky²³ v překladu Libuše Prokopové (1919-2014). Úvodní slovo k nim napsal Kamil Uhlíř (1923-1983), významný překladatel z hispanoamerické literatury, kterému bylo mimochodem nedlouho poté podobně jako řadě jeho kolegů z politických důvodů zakázáno publikovat. Uhlíř kolumbijského spisovatele představuje jako osobnost, jež:

[S]tojí dnes nejen v popředí soudobé prozaické tvorby své rodné země i širší kontinentální vlasti, ale spolu s některými dalšími jmény střední spisovatelské generace – kupříkladu s Argentincem J. Cortázem nebo Mexičanem C. Fuentesem – představuje špičku dnešní španělsko-americké prózy, jež nejvíc poutá pozornost také evropských čtenářských a literárně-kritických kruhů.²⁴

Jinak řečeno Garcíu Márqueze už na začátku 70. let popisuje jako jihoamerického autora více méně známého i v Evropě. Už tento první jednostránkový článek navíc obsahuje odstaveček věnovaný „velkému“ románu *Sto roků samoty* (v originále *Cien años de soledad*, 1967). Ten pak česky vyšel o pouhý rok později v nakladatelství Odeon v překladu Vladimíra Medka. Za povšimnutí stojí skutečnost, že pro Uhlířova mladšího kolegu byl tehdy dle jeho slov García Márquez naprosto novým objevem: „V roce 1967 jsem v tehdejší Odeonu dostal knížku od spisovatele, kterého jsem vůbec neznal, ze země, o který jsme věděli jen tak něco málo ze zeměpisu [...]. A odevřel se mi celý nový svět“²⁵. Z toho lze vyvodit, že před rokem 1971 už sice byl tento kolumbijský spisovatel známý i v ČSR, zřejmě však jen v poměrně úzkých literárních kruzích. V témže rozhovoru překladatel vzpomíná také na zlom, který nastal po vydání oné knihy od do té doby téměř neznámého autora: zmiňuje tehdejší náklad 2 000 kusů i to, jak v důsledku

²³ Šlo o povídky: „Úterní siesta“ („La siesta del martes“, 1962), „Den po sobotě“ („Un día después del sábado“, 1962) a „Strašně starý člověk se strašně velkými křídly“ („Un señor muy viejo con unas alas enormes“, 1968). Tatáž povídka později vyšla znovu, tentokrát jako součást sbírky *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce* v překladu Blanky Stárkové v roce 2008.

²⁴ UHLÍŘ, Kamil, 1970. Gabriel García Márquez: Strašně starý člověk se strašně velkými křídly. *Světová literatura*. 15(1), 87.

²⁵ KROC, pozn. 2.

nedostatečného počtu dostupných výtisků mizely knihy z knihoven²⁶. A jak uvidíme v následujících odstavcích, zájem o *Sto roků samoty* už pak nikdy zcela neopadl. Kniha se do současnosti dočkala ještě dalších osmi vydání (viz Tabulka č. 2), přičemž vydání z roku 1986 bylo dokonce ilustrované. Už to samo o sobě vypovídá o neutuchající čtenářské oblibě tohoto titulu, které se těší snad i proto, že je již považován za dílo kanonické, ne-li dokonce klasické. Svůj podíl na tom jistě má i vysoká kvalita překladu. Za bezmála padesát let totiž žádné české nakladatelství nepocítilo potřebu vydat titul v jiném překladu než právě v Medkově z roku 1971.

Po úspěšném debutu Garcíe Márquezova vrcholného románu v češtině od autora několik let nic dalšího nevycházelo, přestože se nabízelo vydání některého z jeho starších románů či nově vydaných souborů povídek. Dalšího titulu se tak čeští čtenáři dočkali až v roce 1978. Byl jím román *Podzim patriarchy* (*El otoño del patriarca*, 1975), který opět připravilo nakladatelství Odeon. Vladimíra Medka, který tehdy nesměl překládat, v roli překladatele vystřídal jeho kolega Josef Forbelský (*1930). V roce 1979 následovalo české vydání sbírky *V tomhle městečku se nekrade* (*En este pueblo no hay ladrones*), jež obsahovala výběr z Garcíe Márquezových starších i novějších děl: novelu *Plukovníkovi nemá kdo psát* (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961) v překladu Hany Posseltové (1919-1997) a osm povídek ze sbírek *Los funerales de la mamá grande* (1962) a *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972) v překladu Blanky Stárkové (*1944). Za prvních devět let překládání a vydávání Garcíe Márqueze se tedy na jeho díle vystřídali čtyři různí překladatelé (pět, počítáme-li povídky publikované časopisecky v roce 1970), a to přesto, že všechny knihy vydalo totéž nakladatelství – Odeon. Skutečnost, že za necelých deset let knižně vyšly hned dva autorovy romány, jedna novela a několik povídek, je každopádně důkazem, že označení *boom* bylo pro toto období vskutku trefné.

Zájem o kolumbijského spisovatele neopadl ani v osmdesátých letech. Nejprve v roce 1980 vyšlo nové vydání *Sto roků samoty*²⁷ v nákladu 40 tisíc (!) výtisků a časopis *Světová literatura* nově otiskl další tři autorovy povídky²⁸

²⁶KROC, pozn. 2.

²⁷Neuvádíme-li přímo v textu či v poznámce jinak, v případě dalších vydání jednotlivých titulů jde vždy o tentýž překlad jako u původního vydání.

²⁸„Montielova vdova“ („La viuda de Montiel“, 1962), „Jeden z těchto dní“ („Un día de estos“, 1962) a „Dobrý Blacamán, prodáváč zázraků“ („Blacamán el bueno, vendedor de milagros“, 1968).

v překladu Blanky Stárkové. V úvodu k povídkám překladatelka žasne nad García Márquezovou čtenářskou popularitou:

Nebývá obvyklé, aby privilegium slavných iniciál, zpravidla vyhrazené filmovým hvězdám, získal spisovatel. Od roku 1967, kdy vyšlo *Sto roků samoty*, je však zkratka G. G. M. pro španělsky hovořícího čtenáře stejně snadno dešifrovatelná, jako BB či CC. Úkaz v literatuře dosti ojedinělý.²⁹

Stárková se bohužel vyjadřuje pouze ke García Márquezově úspěchu v rámci španělsky mluvících zemí a nám tak nezbyvá než autorovu oblíbenost mezi českým čtenářstvem vyvozovat z počtu a frekvence vydaných titulů.

V roce 1984, opět jen tři roky po španělském vydání, se do českých knihkupectví dostává García Márquezův román *Kronika ohlášené smrti* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981) v překladu již pátého autorova knižního překladatele, Eduarda Hodouška. Ten ke knize navíc sám napsal recenzi uveřejněnou i s ukázkami na stránkách *Světové literatury*, již uvádí výmluvným tvrzením: „Pojem ‚kolumbijská literatura‘ pro Evropu donedávna neexistoval.“³⁰ V roce 1986 vychází již třetí vydání *Sto roků samoty*. O čtyři roky později je ještě pod záštitou Odeonu publikována *Láska za časů cholery* (*El amor en los tiempos de cólera*, 1985) v překladu již zmiňované Blanky Stárkové. Ještě před koncem desetiletí časopisecky vychází další dvě povídky³¹. Překlada se tentokrát ujal Zdeněk Kalkus (*1951) a úvod napsal Jan Hloušek (*1943), který o García Márquezovy necelých dvacet let od jeho knižního debutu na českém trhu píše jako o autorovi, jehož netřeba dlouze představovat nezávisle na tom, z které části světa dotyčný posluchač či čtenář pochází³².

Další oživení u nás García Márquezova díla zažila až několik let po revoluci. V polovině 90. let v nakladatelství Práce vyšel román *Generál ve svém labyrintu* (*El general en su laberinto*, 1989) v překladu Zdeňka Kalkuse. Z hlediska

²⁹ STÁRKOVÁ, Blanka, 1980. Gabriel García Márquez: Vypravěč zázraků. *Světová literatura*. 25(1), 53.

³⁰ HODOUŠEK, Eduard, 1984. Gabriel García Márquez: Kronika ohlášené smrti. *Světová literatura*. 29(3), 22-60. S. 22.

³¹ Byly jimi povídky „Stopy tvé krve ve sněhu“ („El rastro de tu sangre en la nieve“) a „Šťastné léto paní Forbesové“ („El verano feliz de la señora Forbes“), které ve španělštině vyšly samostatně už na začátku 80. let. Později byly publikovány jako součást sbírky *Doce cuentos peregrinos* (1992), jež byla v roce 1996 vydána v překladu Vladimíra Medka pod názvem *Dvanáct povídek o poutnících*.

³² „Když se po více než čtyřiceti letech García Márquez zajel podívat do své Aracataky, kterou znají pod jménem Macondo milióny čtenářů na celém světě [...]“ HLOUŠEK, Jan, 1989. Gabriel García Márquez: Dvě Márquezovy "evropské" povídky. *Světová literatura*. 34(4), 63-65. S. 63.

překládání Garcíi Márqueze je zajímavá i recenze od Miroslava Uličného (*1942), která na knihu a Kalkusův překlad vyšla o rok později v časopise *Tvar*. Krom toho, že zde Uličný Garcíu Márqueze podobně jako o několik let dříve Hloušek popisuje jako osobnost obecně známou, nalézáme v článku i zmínku o údajném odkladu českého vydání knihy či Uličného komentář ke kvalitě překladu i s příklady problematických řešení. Mladšímu kolegovi vyčítá především chyby v češtině, konkrétně například nadužívání přivlastňovacích zájmen či kontaminaci ustálených vazeb.³³

Ještě téhož roku se vydávání děl kolumbijského spisovatele ujalo nedlouho předtím založené nakladatelství Hynek (1994-2003). V roce 1996 vydalo sbírku *Dvanáct povídek o poutnících* (*Doce cuentos peregrinos*, 1992) v překladu Garcíi Márquezova prvního knižního překladatele do češtiny, Vladimíra Medka. O rok později 1997 nakladatelství vydává autorovy dva již dříve publikované romány a nově představuje dílo *O lásce a jiných běsech* (*Del amor y de otros demonios*, 1994) opět v překladu Vladimíra Medka.

V roce 2003 vydávání Garcíi Márquezových děl převzalo nakladatelství Odeon, které autorova díla vydává dodnes a jež vzniklo v roce 1999 s myšlenkou znovuvybudovat stejnojmenné nakladatelství zaniklé roku 1995. Vladimír Medek, který už byl s kolumbijským spisovatelem dobře seznámen, tentokrát přeložil jeho paměti *Žít, abych mohl vyprávět* (*Vivir para contarla*, 2002), a to pouhý rok po jejich vydání ve španělštině. V roce 2005 pak v překladu Blanky Stárkové vyšel spisovatelův úplně poslední román *Na paměť mým smutným courám* (*Memoria de mis putas tristes*, 2004), opět jen rok po španělském vydání. Zatímco literární svět čekal, zda Garcíi Márquez přeci jen nenapíše další román, nakladatelství Odeon obrátilo pozornost ke spisovatelovým starším, dosud nevydaným dílům a v roce 2006 představilo hned dva jeho rané romány v překladu Vladimíra Medka: *Zlá hodina* (*La mala hora*, 1962) a *Všechna špína světa* (*La hojarasca*, 1955). V roce 2007 vyšla v Medkově překladu *Zpráva o jednom únosu* (*Noticia de un secuestro*, 1996) a o rok později sbírka povídek *Pohřeb Velké matky* (*Los funerales de la Mamá Grande*, 1962) v překladu Blanky Stárkové. Sbírkou obsahovala krom již dříve publikovaných povídek i jednu do té doby nevydanou. Dvě z povídek vyšly

³³ ULIČNÝ, Miroslav, 1996. Garcíi Márquez historizující. *Tvar*. 7(1), 22.

v překladu zcela novém a dvě v překladech revidovaných³⁴. Kromě výše uvedeného od roku 2003 do konce prvního desetiletí 21. století vyšlo závratných dvanáct nových vydání předešle publikovaných překladů, z nichž všechny až na jedinou výjimku připravilo nakladatelství Odeon.

V současné dekádě zatím vyšel jediný nový překlad Garcíi Márquezova díla. Byla jím sbírka autorových raných povídek *Oči modrého psa* (*Ojos de perro azul*, 1972), kterou v překladu Lady Hazaiové (*1978) vydalo v roce 2016 nakladatelství Odeon. Mezi lety 2011 a 2018 dále vzniklo osm nových vydání starších překladů spisovatelova díla, a to až na jeden titul vždy v Odeonu.

Za necelé půlstoletí tedy v češtině vzniklo celkem jednačtyřicet knižních vydání díla Gabriela Garcíi Márqueze, a to jsme do našeho výčtu nezahrnuli autorovu publicistickou tvorbu ani tituly vydané jinak než v tištěné podobě (tzn. audioknihy a e-knihy). V prvních desetiletích po roce 1971 můžeme v počtu publikovaných titulů sledovat pozvolný vzestupný trend (viz Tabulka č. 1), který vyvrcholil v první desetiletí 21. století, kdy bylo vydáno 20 titulů, z čehož téměř tři čtvrtiny tvořily reedice již dříve vydaných děl. Zhruba padesátiprocentní pokles během druhého desetiletí nového tisíciletí je pak naprosto pochopitelný, neboť do roku 2009 byla vydána drtivá většina autorovy tvorby a sám Garcíi Márquez jen několik let nato zemřel. Za povšimnutí stojí i skutečnost, že už mezi lety 1971-2000 nové tituly vycházely poměrně rychle, konkrétně zhruba 3-4 roky po svém vydání ve španělštině. S nástupem internetového věku se nakladatelský proces ještě urychlil a překlady spisovatelových nových knih vycházely už pouhý rok po španělské předloze.

Období	Počet vydaných knižních titulů / z toho vydaných poprvé
1971-1979	3/3
1980-1989	4/2
1990-1999	5/3

³⁴ Nově se čtenářům představila povídka „Umělé růže“ („Rosas artificiales“, 1962). V nových překladech Blanky Stárkové vyšly povídky „Úterní siesta“ („La siesta del martes“, 1962) a „Den po sobotě“ („Un día después del sábado“, 1962), které o téměř čtyři desetiletí dříve vyšly pod stejnými jmény časopisecky v překladu Libuše Prokopové. V revidovaných překladech pak vyšly povídky „Takový obyčejný den“ (v př. z r. 1980: „Jeden z těchto dní“, „Un día de estos“, 1962) a „Vdova Montielová“ (v př. z r. 1980: „Montielova vdova“, „La viuda de Montiel“, 1962).

2000-2009	20/6
2010-2018	9/1
Celkem	41/15

Tabulka č. 1

Z hlediska překladu je taktéž důležité zopakovat, že na patnácti česky publikovaných Garcíá Márquezových titulech³⁵ se do současnosti vystřídalo hned sedm překladatelů. Jako první překladatel autorových děl do češtiny se obvykle uvádí Vladimír Medek, což v kontextu knižních vydání souhlasí. Nesmíme však zapomínat ani na vydání časopisecká. Ještě před Medkem se překladu několika autorových povídek pro časopis *Světová literatura* ujala Libuše Prokopová. Její prvenství však nic nemění na faktu, že Medek z uvedeného počtu děl přeložil bezmála jejich polovinu, a dal by se tak snad jako jediný z výše jmenovaných považovat za autora dvorního překladatele. Krom toho je třeba mít na paměti, že žádné z autorových děl dosud nebylo do češtiny přeloženo dvakrát. Výjimkou je jednak trojice povídek, jež vyšly v roce 1970 v časopise *Světová literatura* v překladu Libuše Prokopové a pak znovu v roce 2008 jako součást sbírky *Pohřeb Velké matky* v překladu Blanky Stárkové, a také dvě povídky, které pro tentýž časopis v roce 1989 přeložil Zdeněk Kalkus a jež vyšly podruhé v roce 1996 ve sbírce *Dvanáct povídek o poutnících* v překladu Vladimíra Medka (viz výše).

³⁵ Do součtu zahrnujeme pouze díla, která jsou v Tabulce č. 2 označena hvězdičkou.

2.2.4 Seznam českých vydání děl GGM mezi lety 1971 a 2017³⁶

Český název	Původní název	Překladatel/ka	Nakladatelství	Rok vydání	Další vydání
<i>*Sto roků samoty</i>	Cien años de soledad	Vladimír Medek	Odeon	1971 / 1967	1980, 1986, 1997, 2003, 2005, 2006, 2012 a 2015
<i>*Podzim patriarchy</i>	El otoño del patriarca	Josef Forbelský	Odeon	1978 / 1975	2005 a 2017
<i>*V tomhle městečku se nekrade</i>		Hanna Posseltová a Blanka Stárková	Odeon	1979 / 1961, 1968 a 1972	
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Odeon	1980	
<i>*Kronika ohlášené smrti</i>	Crónica de una muerte anunciada	Eduard Hodoušek	Odeon	1984 / 1981	1997, 2005 a 2012
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Odeon	1986	
<i>*Láska za časů cholery</i>	El amor en los tiempos de cólera	Blanka Stárková	Odeon	1988 / 1985	2003, 2008, 2011 a 2016

³⁶ Uvedený seznam se zaměřuje pouze na knižní vydání Garcíe Márquezových beletristických děl. Jediné dvě výjimky v něm tvoří jeho paměti a kniha *Zpráva o jednom únosu*, která bývá někdy zařazována do spisovatelovy románové tvorby a jindy do literatury faktu. První vydání děl jsou označena hvězdičkou před názvem. Španělský název, datum prvního vydání ve španělštině a údaje o reedicích jsou uváděny pouze u prvního českého vydání dané knihy. U sbírek povídek je španělský název uváděn pouze v případech, kdy jde o překlad ve španělštině vydané sbírky, nikoliv o nově vytvořený výběr z povídek. Jde-li o nový výběr, pak údaje o prvním vydání v původním jazyce zahrnují všechny roky, v nichž byly zahrnuté povídky ve španělštině publikovány poprvé.

<i>*Generál ve svém labyrintu</i>	El general en su laberinto	Zdeněk Kalkus	Práce	1995 / 1989	2004
<i>*Dvanáct povídek o poutnících</i>	Doce cuentos peregrinos	Vladimír Medek	Hynek	1996 / 1992	2000, 2005 a 2012
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Hynek	1997	
<i>*O lásce a jiných běsech</i>	Del amor y de otros demonios	Vladimír Medek	Hynek	1997 / 1994	2004 a 2007
<i>Kronika ohlášené smrti</i>		Eduard Hodoušek	Hynek	1997	
<i>Dvanáct povídek o poutnících</i>		Vladimír Medek	Hynek	2000	
<i>*Žít, abych mohl vyprávět</i>	Vivir para contarla	Vladimír Medek	Odeon	2003 / 2002	
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Odeon	2003	
<i>Láska za časů cholery</i>		Blanka Stárková	Odeon	2003	
<i>O lásce a jiných běsech</i>		Vladimír Medek	Odeon	2004	
<i>Generál ve svém labyrintu</i>		Zdeněk Kalkus	Odeon	2004	
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Nakladatelství lidové noviny	2005	
<i>Podzim patriarchy</i>		Josef Forbelský	Odeon	2005	
<i>*Na paměť mým smutným courám</i>	Memoria de mis putas tristes	Blanka Stárková	Odeon	2005 / 2004	

<i>Kronika ohlášené smrti</i>		Eduard Hodoušek	Odeon	2005	
<i>Dvanáct povídek o poutnících</i>		Vladimír Medek	Odeon	2005	
<i>*Zlá hodina</i>	La mala hora	Vladimír Medek	Odeon	2006 / 1962	
<i>*Všechna špina světa</i>	La hojarasca	Vladimír Medek	Odeon	2006 / 1955	2012
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Odeon	2006	
<i>Plukovníkovi nemá kdo psát</i>		Hana Posseltová	Odeon	2006	
<i>*Zpráva o jednom únosu</i>	Noticia de un secuestro	Vladimír Medek	Odeon	2007 / 1996	
<i>O lásce a jiných běsech</i>		Vladimír Medek	Odeon	2007	
<i>*Pohřeb Velké matky³⁷</i>	Los funerales de la Mamá Grande	Blanka Stárková	Odeon	2008 / 1962	
<i>Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndire a její ukrutné babičce³⁸</i>		Blanka Stárková	Odeon	2008	
<i>Láska za časů cholery</i>		Blanka Stárková	Odeon	2008	
<i>Láska za časů cholery</i>		Blanka Stárková	Odeon	2011	
<i>Všechna špina světa</i>		Vladimír Medek	Odeon	2012	
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Odeon	2012	

³⁷ Součástí sbírky je jediná dříve v češtině nepublikovaná povídka, a to „Umělé růže“ („Rosas artificiales“, 1962). Všechny zbylé povídky, které jsou součástí této sbírky, vyšly česky již dříve časopisecky v roce 1970 (v překladu Libuše Prokopové), v roce 1980 (v překladu Blanky Stárkové) či ve sbírce z roku 1979 (v témže překladu).

³⁸ Všechny povídky, které jsou součástí této sbírky, vyšly česky již dříve časopisecky v roce 1970 (v překladu Libuše Prokopové) či ve sbírce z roku 1979 (v témže překladu), a proto sbírka v tabulce není označena jako první české vydání daného díla GGM.

<i>Kronika ohlášené smrti</i>		Eduard Hodoušek	Odeon	2012	
<i>Dvanáct povídek o poutnících</i>		Vladimír Medek	Odeon	2012	
<i>Sto roků samoty</i>		Vladimír Medek	Odeon	2015	
<i>*Oči modrého psa</i>	Ojos de perro azul	Lada Hazaiová	Odeon	2016 / 1972	
<i>Láska za časů cholery</i>		Blanka Stárková	Odeon	2016	
<i>Podzim patriarchy</i>		Josef Forbelský	Vltavín ve spolupráci s Galerií Mona Lisa	2017	

Tabulka č. 2

3 Stylistická analýza vybraných krátkých próz

3.1 Kritéria výběru textů k analýze

Jak jsme uvedli už v úvodu k této diplomové práci, naším cílem je popsat a porovnat překladatelské přístupy čtyř českých překladatelů – Lady Hazaiové, Vladimíra Medka, Hany Posseltové a Blanky Stárkové – k dílu Gabriela Garcíi Márqueze. Vzhledem k tomu, že žádné autorovo dílo vyjma několika jednotlivých povídek nebylo dosud do češtiny přeloženo více než jednou, rozhodli jsme se naše srovnání vypracovat na základě překladů rozdílných textů. S ohledem na rozsah této práce i na co nejlepší souměřitelnost překladatelských řešení jsme výběr textů k analýze omezili na překlady krátkých próz z autorovy beletristické tvorby, jejichž rozsah nám až na jednu výjimku umožní analýzu překladů v celé jejich délce.

Tři povídky a jedna novela, kterou jsme si pro naše účely zvolili, byly vybrány na základě předpokládaných shod v rysech Garcíi Marquézova autorského stylu. Tři z nich (povídky „La mujer que llegaba a las seis“, „La prodigiosa tarde de Baltazar“ a novela *El coronel no tiene quien le escriba*) vznikaly ještě před vydáním autorova vrcholného díla, románu *Cien años de soledad*. Toto období je obecně považováno za „přípravu“ na napsání zmíněného slavného románu (viz kapitola věnovaná autorovu životu a dílu). Dle hispanistky Evy Lukavské jde o tematicky homogenní etapu autorovy tvorby, která demonstruje postupný vývoj Garcíi Márquezova stylu od „realistické drobnokresby k mnohvrstevnaté a složitě propracované románové struktuře ozvláštněné nadpřirozenými a fantastickými prvky“³⁹. Pouze povídka „El verano feliz de la señora Forbes“ vznikla až o něco později během následující etapy autorovy tvorby. Tu Lukavská charakterizuje jako tematicky a formálně rozmanitější a tituly během ní vzniklé jako méně příznačné z hlediska magického realismu⁴⁰, z čehož implicitně vyplývá, že určité jádro autorova stylu zůstává i v tomto období nezměněné, jak ostatně uvidíme na analýze uvedené níže. Bohužel nebylo možné vybrat všechny texty k analýze tak, aby se jejich datum vzniku více blížilo, neboť každý z výše uvedených českých překladatelů přeložil jen jednu sbírku Garcíi Márquezových povídek (v případě

³⁹ LUKAVSKÁ, pozn. 8, s. 111.

⁴⁰ LUKAVSKÁ, pozn. 8, s. 111.

Posseltové jen jednu novelu), z nichž každá ve španělštině vznikla s několikaletým odstupem od těch dalších.

3.2 Metodologie

Před samotnou translatologickou analýzou se pokusíme definovat autorův literární styl, tak jak se projevuje ve španělských předlohách⁴¹ analyzovaných překladů. Nebudeme se přitom soustředit pouze na jazykovou stránku textů, ale pokusíme se také identifikovat například dominantní témata daných děl a jejich provázanost s konkrétními jazykovými prostředky a vypravěčskými strategiemi. Tento krok je o to důležitější, že v této práci nezkoumáme různé překlady téhož díla, nýbrž děl různých. Výsledky stylistické analýzy nám napoví, na jaké pasáže, jazykové prostředky atd. bychom se při translatologické analýze v překladových textech měli zaměřit, a zároveň by z nich mělo vyplynout, které rysy autorova stylu se opakují ve více zkoumaných textech, což nám následně umožní posoudit zdařilost jednotlivých překladatelských řešení nejen v rámci daného textu, ale i v porovnání s překladatelskými přístupy zbylých tří překladatelů. Rozbory budou seřazeny dle data vzniku dané krátké prózy a každý bude uveden informacemi o jejím vzniku a stručným shrnutím děje a hlavních témat. Pak bude následovat vlastní stylistická analýza rozdělená do několika tematických kapitol. Vzhledem k zaměření této práce naším cílem nebude zcela vyčerpávající analýza zvolených textů, budeme se však do nich snažit proniknout dostatečně hluboko na to, abychom odhalili jemné nuance autorova stylu, které čtenář při běžném čtení postřehnout nemusí, avšak pro účely překladu je jejich identifikace nezbytná. V závěru této kapitoly dále na základě předešlých analýz jednotlivé texty krátce charakterizujeme z hlediska jejich tematiky a dominantních stylistických rysů a pokusíme se určit, v čem se jeden druhému podobají, a čím se naopak liší.

Zároveň je důležité zmínit, že v níže uvedených rozborech budeme v drtivé většině případů vycházet z výsledků vlastní stylistické analýzy a jen ojediněle své závěry podpoříme dalšími odbornými pracemi. Důvod je prostý: přestože mnohá díla Gabriela Garcíi Márqueze byla odborně zpracována již mnohokrát, autorovy krátké prózy se předmětem podrobnějšího zkoumání dosud stávaly spíše

⁴¹ Při analýze budeme vždy odkazovat na části původních španělských vydáních, která jsou uvedená v seznamu primární literatury, jenž se nachází na konci této práce.

výjimečně. Mnohé z dostupných odborných článků se navíc zaměřují na ty aspekty zkoumaných textů, které nejsou pro naše účely relevantní.

3.3 La mujer que llegaba a las seis

„La mujer que llegaba a las seis“ je nejstarší ze zde zkoumaných čtyř krátkých próz. Ve španělštině byla poprvé publikována roku 1950 v týdeníku *Crónica* vydávaném skupinou, která své jméno převzala od města Baranquilla, v němž působila. Už 30. března 1952 vyšla povídka znovu, tentokrát v deníku *El Espectador*, kde García Márquez svá díla publikoval již od roku 1947. Knižní podobu získala až roku 1972 v Argentině jako součást sbírky *Ojos de perro azul*, kterou vydalo nakladatelství Equiseditorial. Dle García Márquezova biografa Dassa Saldívarra (*1951) „La mujer que llegaba a las seis“ společně s povídkami „La noche de los alcaravanes“ a „Alguien desordena estas rosas“ ohraničuje počátek spisovatelova střízlivého, sugestivního stylu vyprávění, s nímž se můžeme setkat v pozdějších dílech, jako je například další ze zde zkoumaných krátkých próz, novela *El coronel no tiene quien le escriba*.⁴²

Děj povídky je na první pohled velmi jednoduchý, sestavený převážně z dialogu dvou postav: Josého – majitele restaurace – a ženy, která do restaurace přichází a již José přátelsky oslovuje „reina“, tedy doslova „královno“. Zprvu spolu vedou banální konverzaci mezi dvěma známými, ta se však postupně eskaluje, když žena začne tvrdit, že ten den do restaurace přišla dříve než obvykle, tedy už před šestou. José totiž trvá na svém, že před jejím příchodem už hodiny šestou odbily. S rostoucím napětím vyvstává najevo jeho náklonnost k ženě i to, proč je pro ni tak důležité, aby si čas jejího příchodu zapamatoval po jejím – vražda, které se podle všeho dopustila v obraně před pokusem o znásilnění. Povídka tak v sobě skloubí rysy milostného dramatu i detektivního příběhu⁴³. Nejvýraznějšími motivy jsou zde čas a láska, poněkud více v pozadí pak nalézáme motiv vnitřní samoty či smrti.

⁴² SALDÍVAR, Dasso, ©2002-2018. De Las mil y una noches a Cien años de soledad. In: *Centro Virtual Cervantes* [online]. España: Instituto Cervantes [cit. 2018-08-21]. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mil_y_una.htm.

⁴³ Hispanista Donald McGrady ve své práci nazvané „Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez“ zmiňuje dopis, který spisovatel k povídce přiložil, když ji odesílal do redakce deníku *El Espectador*. V něm vysvětluje, že jeho původním záměrem bylo napsat detektivní příběh. Zaujetí osobnostmi Josého a ženy však způsobilo, že původní detektivní námět postupně ustoupil, i když ne zcela, interakci postav a zkoumání jejich vzájemných (citových) vazeb. MCGRADY, Donald, ©1997-2018. Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* [online]. España: Instituto Cervantes, 1972, XXVII(2), 293-320 [cit. 2018-08-21]. ISSN 0040-604 X. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_002_121_0.pdf. S. 311.

Krom toho má příběh určitý morální rozměr: jako čtenáři se musíme rozhodnout, zda s vědomím, čím si prošla, ženu odsoudíme za její snahu zneužít Josého nevinnou náklonnost.

3.3.1 Formální a jazyková stránka textu

Značná část textu je tvořena dialogem složeným převážně z krátkých, jednoduchých replik. Delší promluvy nacházíme spíše v druhé polovině povídky, kde konverzace mezi dvěma hlavními a v podstatě jedinými postavami nabývá vážnější tón. Čistě z hlediska vyjadřování se od sebe José a žena neliší. Oba mluví hovorovou španělštinou obohacenou o četná užití interjekce *ah* (O: 84, 91, 97, ...) a vzácně o hovorový či expresivní výraz typu *porquería* (O: 92), *borrachera* (O: 89) a *hambre de perro* (O: 83). Nelze však říci, že by jeden či druhý citované prostředky využíval častěji ani že by pro jeho vyjadřování byly jednoznačně charakteristické. Jen v jedné chvíli žena zajde až do vyložené vulgarity, a to v emočně vypjaté chvíli, kdy Josému líčí svůj náhlý odpor k mužům:

—¿Y si la mujer le dice al hombre que le tiene asco cuando lo ve vistiéndose, porque se acuerda de que ha estado **revolcándose** con él toda la tarde y siente que ni el jabón ni el estropajo podrán quitarle su olor? (O: 92)

Z jazykového hlediska je však celkově mnohem pestřejší pásmo vševidoucího vypravěče. Je pro ně příznačná složitější syntax i bohatá škála lexikálních a stylistických prostředků. Jednotlivé věty jsou zde řetězeny do sáhodlouhých souvětí či naopak segmentovány do kratších celků závisle na efektu, kterého chce autor v dané části textu docílit (více v kapitole o roli času). Nalézáme zde také velmi precizní a komplexní popisy, a to především postav a jejich emocí. Jedním z prostředků, který k tomuto účelu autor hojně využívá, jsou adjektiva řetězená do několikanásobných přívlastků, jako je tomu v následujících příkladech:

El hombre dejó el trapo en el mostrador, caminó hacia los armarios **oscuros y olorosos** a alquitrán y a madera **polvorienta**, y regresó luego con los fósforos. (O: 82)

La mujer echó la cabeza hacia atrás. Estaba **seria, fastidiada, blanda; embellecida por una nube de tristeza y cansancio**. (O: 84)

De pronto la mujer dejó de mirar hacia la calle y habló con la voz **apagada, tierna, diferente**. (O: 86)

V některých případech však autor místo kombinace několika adjektiv dociluje přesného vyjádření zamýšlené představy za využití jediného adjektiva, zato velmi neobvyklého pro dané řídící substantivum: „una **ondulante expresión** de compasión y burla“ (O: 87), „un movimiento de **brutal coquetería**“ (O: 90), „**senos** aplanados y **tristes**“ (O: 91). K popisům dále využívá řadu prostředků obrazného vyjadřování, jako jsou metafory: „su voz era una corriente uniforme, suelta, apasionada“ (O: 93), „una mirada de juguete“ (O: 95), „cabeza de cerdo“ (O: 90); a především přirovnání, která se zde vyskytují v opravdu hojném počtu. Pro příklad uvádíme následující:

Tenía la cara casi pegada al rostro saludable y pacífico del hombre, que permanecía inmóvil, **como hechizado por el vapor de las palabras.** (O: 88)

José volvió a sonrojarse con una timidez franca, casi desvergonzada, **como le habría ocurrido a un niño a quien le hubieran revelado de golpe todos los secretos.** (O: 87)

Viéndolo, **como podría ver a un hombre una lámpara que ha empezado a apagarse.** (O: 94)

Se quedó así, concentrada, reconcentrada, hasta cuando volvió a levantar la cabeza, pestañeando, **como si regresara de una muerte momentánea.** (O: 97)

Všimněme si, že většina z uvedených tropů je velice vynalézavá, neotřelá a významově silně nabitá. V první větě je Jóse nehybný, jako by byl očarován „výpary“ ženiných slov, v druhé zčervená, „jako dítě, jehož veškerá tajemství byla naráz prozrazena“, v třetí zas žena Josého pozoruje „jako pohasínající lampa“ a v poslední procitne ze zamyšlení, jako by na chvíli umřela a pak zase ožila.

3.3.2 Role času

Už název povídky „La mujer que llegaba a las seis“ neboli volně přeloženo „Žena, která chodívala o šesté“ napovídá, že čas v ní bude hrát hlavní roli. Jak čtenář později zjišťuje, Josého bezejmenná pravidelná zákaznice si do restaurace přišla pro alibi, a tím jí má být právě dřívější čas jejího příchodu. García Márquez zde podobně důmyslně jako v „El verano feliz de la señora Forbes“ (viz níže) – další povídce, kde se přiblížil žánru detektivních příběhů – využívá drobných náznaků a indicií, které jsou roztroušeny napříč celou povídkou a ústřední motiv čtenáři každou chvíli připomínají. Nejenže je mu zasvěcena celá úvodní pasáž

povídky (viz citace níže), ale postavy se na ženin popud k tématu času neustále vrací ve společné konverzaci a průběžně také sledují ručičky hodin, které Josému v restauraci visí:

Estuvo contemplándolo durante dos, tres segundos. Luego **miró el reloj**, arriba del armario. Eran las seis y tres minutos. (O: 83)

El hombre **miró el reloj**.

—Me corto el brazo si ese reloj se retrasa un minuto —dijo. (O: 83-84)

Dijo—: Y no es que yo lo quiera: es que hace un cuarto de hora que estoy aquí. —**Volvió a mirar el reloj** y rectificó—: Qué digo, ya tengo veinte minutos. (O: 85)

La mujer miró nuevamente hacia la calle. **Miró luego el reloj** y modificó el tono de la voz, como si tuviera interés en concluir el diálogo antes que llegaran los primeros parroquianos. (O: 90)

Otra vez se alejó. **Había mirado el reloj**. Había visto que iban a ser las seis y media. (O: 94)

Miró el reloj. Eran las seis y media en punto. (O: 96)

José echó el cuerpo hacia atrás **para mirar el reloj**. (O: 97)

Všimněme si, že výše uvedených sedm ohlédnutí na hodiny je soustředěno v první a poslední třetině povídky, mezi nimiž se rozhovor na několik stránek stočí k Josého citům k ženě, jen aby se následně opět zaměřil na její osobu a čas jejího příchodu i témata s tím spojená.

Motiv času tak určitým způsobem ovlivňuje samotnou strukturu povídky a uzavírá ji do pomyslného rámu. Tato skutečnost je o to zřejmější při porovnání zhruba prvních a posledních dvou stránek textu, při jejichž čtení se neubráníme lehkému *déjà vu*. Všimněme si nápadné analogie v následujících pasážích:

La **puerta oscilante se abrió**. A esa hora no había nadie en el restaurante de José. Acababan de dar las seis y el hombre sabía que **sólo a las seis y media empezarían a llegar los parroquianos habituales**. (O: 81)

José vio entonces al **primer parroquiano que penetró por la puerta oscilante** y caminó hasta una mesa del rincón. Miró el reloj. **Eran las seis y media en punto**. (O: 96)

V obou se opakuje obraz létacích dveří restaurace, jimiž právě prochází host, i tentýž časový údaj. Podobně je tomu i v následujících úryvcích:

—Hola, reina —dijo José cuando la vio sentarse. **Luego caminó hasta el otro extremo del mostrador, limpiando con un trapo seco la superficie vidriada.** [...]

—Qué quieres hoy? —dijo. (O: 82)

José sonrió y pasó el trapo por el aire que se interponía entre él y la mujer, como si estuviera limpiando un cristal invisible. La mujer también sonrió, ahora con un gesto de cordialidad y coquetería. **Luego el hombre se alejó, frotando el vidrio hacia el otro extremo del mostrador.** (O: 96)

Jejich podobnost však v tomto případě nespočívá jen v očividné analogii, ale také v uvolněné atmosféře mezi postavami. José totiž za pultem poklízí v průběhu celé povídky, přičemž urputnost, s jakou nábytek drhne, se mění v závislosti na rostoucím či klesajícím napětí mezi ním a ženou. Když prve vstoupí do restaurace, José ji vřele přivítá oslovením „královno“. Ona ho však na oplátku velmi brzy začne urážet a k úplnému usmíření nimi dojde až v citované pasáži z posledních stránek příběhu. A v neposlední řadě je to taktéž na konci, kdy žena požádá o biftek, který jí José nabídl na jejím začátku:

—Te voy a preparar un buen bistec —dijo José. (O: 83)

—Bueno, —dijo la mujer. Entonces, prepárame el bistec. (O: 96)

Přese vše, co se v povídce událo, tak má čtenář na jejím konci pocit, jako by se obloukem vrátil na její začátek. Jak později uvidíme, podobnou vypravěčskou strategii García Márquez využívá také v povídce „La prodigiosa tarde de Baltazar“.

Třetí a poslední způsob, jímž je motiv času v povídce zpracován, se uplatňuje na rovině syntaktické. Všimněme si, jak autor v následujících odstavcích pracuje s pauzami:

El hombre la miró con una ternura densa y triste, como un buey maternal. No la miró para escucharla; apenas para verla, para saber que estaba ahí, esperando una mirada que no tenía por qué ser de protección o de solidaridad. Apenas una mirada de juguete. (O: 95)

La mujer tragó la primera bocanada de humo denso, se cruzó de brazos, todavía con los codos apoyados en el mostrador, y se quedó mirando hacia la calle, al través del amplio cristal del restaurante. Tenía una expresión melancólica. De una melancolía hastiada y vulgar. (O: 83)

Informace, na které chce dát důraz, vždy řadí až na konec odstavce a vyděluje je do samostatných vět. V druhém z uvedených úryvků důraz ještě posiluje opakováním na konci jedné a začátku druhé věty. Zároveň touto vypravěčskou technikou dociluje toho, že máme jako čtenáři pocit, jako by se v některých pasážích textu náhle zpomalil čas. Skvělým příkladem tohoto postupu je následující pasáž:

La mujer se inclinó para alcanzar la lumbre que ardía entre las manos rústicas y velludas del hombre. José **vio** el abundante cabello de la mujer, empavonado de vaselina gruesa y barata. **Vio** su hombro descubierto, por encima del corpiño floreado. **Vio** el nacimiento del seno crepuscular, cuando la mujer levantó la cabeza, ya con la brasa entre los labios. (O: 82)

Vydělení popisů ženiných jednotlivých půvabů do samostatných vět čtenáře při čtení nutí dělat delší pauzy, než kdyby byly odděleny pomocí čárek. Použitý paralelismus navíc pauzy ještě více zdůrazňuje. To vše v daném kontextu u čtenáře vytváří dojem, že se ocitli uvnitř Josého myslí, kde se onen krátký okamžik, během něhož se žena nakloní, aby si zapálila cigaretu, zdá být nesrovnatelně delší.

3.3.3 José a žena

José a žena tvoří ostrý kontrast, na němž je vystavěna celá povídka. José je dobrák od kosti. K ženě, kterou miluje tak upřímně, že by s ní dle svých slov do postele nešel⁴⁴, se chová téměř jako ke skutečné královně, a to přes četné urážky a posměšky, kterými ho častuje. I když ho její slova opravdu raní, odbyde ji pouhým: „—Estás insoportable hoy, reina. Creo que lo mejor es que te comas el bistec y te vayas a acostar.“ (O: 85); či: „—Estás borracha, tonta —dijo—. Vete a dormir. Ni siquiera tendrás ganas de comer nada.“ (O: 88). A ještě její neurvalé chování omlouvá opilostí či špatným obědem: „Apuesto que hoy te hizo daño el almuerzo.“ (O: 83).

Žena je pravým opakem. K Josému se chová velmi krutě a odmítavě, a to přesto, že o jeho citech dobře ví či snad právě proto. Vlídna je k muži jen tehdy, snaží-li se ho přesvědčit k slibu, že jí poskytne kýženou půlhodinku času navíc. Přesto nejde o postavu jednostranně zápornou. I ona je lehce zranitelná a Josému se jí podaří, třebaže neúmyslně, ranit hned dvakrát. Poprvé, když ji nařkne z opilosti a podruhé, když ji nepodpoří v jejím ospravedlnění hrůzného činu, kterého se

⁴⁴ „—Te quiero tanto que no me acostaría contigo —dijo.“ (O: 86)

dopustila dle svých slov v sebeobraně. Důkazem je smutek, který v následujících úryvcích prosvítá záplavou dalších ženiných emocí:

La mujer echó la cabeza hacia atrás. Estaba seria, fastidiada, **blanda; embellecida por una nube de tristeza y cansancio**.
—Déjate de tonterías, José. Tú sabes que hace más de seis meses que no bebo. (O: 84)

La mujer permanecía en la silla, silenciosa, concentrada, **mirando con un aire de declinante tristeza** los movimientos del hombre.
(O: 94)

Při bližším pohledu tak čtenáři podobně jako Josému nezbývá, než vinu za ženino chování přinejmenším částečně připsat její drsné životní zkušenosti a uznat, že i ona je obětí.

Postavy však nepředstavují protiklady jen osobnostně, ale i fyzicky. José je popisován jako velmi odpudivý muž – otlý, s obří prasečí hlavou⁴⁵, hrubýma, chlupatýma rukama⁴⁶ a dechem páchnoucím po čpavku⁴⁷. O jeho věku však z textu nic nevyčteme. Popisy ženina vzhledu jsou o něco méně jednoznačné a až na zmínku o jejích hustých vlasech natřených silnou vrstvou levné vazelíny⁴⁸ se soustředí výhradně na její ženské přednosti:

Vio el nacimiento del **seno crepuscular**, cuando la mujer levantó la cabeza, ya con la brasa entre los labios. (O: 82)

Se estiró en el asiento y José vio sus **senos aplanados y tristes**.
(O: 91)

Zde vyvstává otázka, jak daná adjektiva chápat. Jedna možná interpretace je, že se všechna vztahují k ženině věku. Adjektivum *crepuscular*, odvozené od substantiva *crepúsculo*⁴⁹ neboli česky *soumrak/úsvit*, bychom tak v přeneseném významu mohli chápat jako značící úsvit či soumrak ženina života, respektive její nízký či vysoký věk. Taktéž adjektivum *aplanado* odvozené od slovesa *aplanar*⁵⁰ může implikovat nízký i vysoký věk závisle na tom, zda ho chápeme ve smyslu

⁴⁵ „[...] empujando con un movimiento de brutal coquetería la enorme cabeza de cerdo de José.“ (O: 90)

⁴⁶ „La mujer se inclinó para alcanzar la lumbre que ardía entre las manos rústicas y velludas del hombre.“ (O: 82)

⁴⁷ „La mujer sintió el vaho fuerte y un poco amoniacal de su respiración [...]“ (O: 91)

⁴⁸ „José vio el abundante cabello de la mujer, empavonado de vaselina gruesa y barata.“ (O: 82)

⁴⁹ Crepúsculo, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-11-10]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=BEt81Qh>.

⁵⁰ Aplanar, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-11-10]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=3BszARM>.

plachý nebo *hladký*, přičemž v daném kontextu lze obojí. Adjektivum *triste* je ve spojení s *ňadry* obvykle užíváno ve smyslu *povislý*, což je však vlastnost, která nemusí nutně souviset s vysokým věkem. Nabízí se však i druhá interpretace. Vzhledem ke García Márquezově zálibě v neobvyklých přívlastcích je zcela možné, že zde autor *ňadra* personifikuje a promítá do nich ženin smutek. Taktéž *crepuscular* lze chápat ještě dalším způsobem, a to pokud si uvědomíme, že úsvit a soumrak s sebou nesou nejen určení času, ale i určitou vizuální hodnotu. Ženina *ňadra* tak v blůzce mohou být *soumračná* nikoliv pro své stáří, ale protože na ně ženin oděv vrhá stín. S ohledem na výše řečené i na skutečnost, že autor čtenáři v povídce v mnohém nechává značný prostor pro vlastní interpretaci, usuzujeme, že i v tomto případě jde o záměrnou mnohoznačnost. Žena nemá být ani mladá ani stará, má být taková, jakou si ji čtenář na základě vlastního výkladu popisu představí. Ve prospěch tohoto pojetí mluví i fakt, že pro Josého je nezávisle na svém věku krásná⁵¹. Z toho plyne, že i pokud se rozhodneme přiklonit k první z uvedených interpretací citovaných adjektiv, měli bychom se jako překladatelé onu mnohoznačnost pokusit co nejlépe zachovat a nepodsouvat čtenáři svou interpretaci, ať už je jakákoliv.

Posledním výrazným rozdílem mezi postavami, je to, jak žijí a jak se živí. Zatímco José vede spořádaný život vyplněný prací v restauraci, o ženině životě z textu vyrozumíme jen to, že je zřejmě o poznání méně spořádaný. Čím se žena živí, se nedozvídáme vůbec. Ne, nedozvídáme. Donald McGrady ji ve svém komentáři k příběhu sice popisuje jako „zocelenou lety prostitute“⁵², vypravěč ji však ani jednou za prostitutku přímo neoznačuje. Taktéž postavy mluví vždy jen v náznacích, které však nedokazují nic, než že často střídá partnery na noc:

—Lo que pasa es que te quiero tanto que no me gusta que hagas eso —dijo José.
—¿Qué? —dijo la mujer.
—**Eso de irte con un hombre distinto todos los días** —dijo José.
(O: 87)

Quién hubiera dicho que detrás del señor gordo y santurrón, que nunca me cobra, que todos los días me prepara un bistec y que se distrae hablando conmigo **hasta que encuentro a un hombre**, hay un asesino. (O: 88)

⁵¹ —Estás hermosa hoy, reina —dijo José. (O: 82)

⁵² „[U]na mujer cínica, sin sentimientos, endurecida por largos años en el oficio de prostituta.“ MCGRADY, pozn. 43, s. 310-311.

—Eso depende de ti —dijo la mujer—. Si sabes decir a qué hora vine, mañana me iré y nunca más me pondré en **estas cosas**. (O: 95)

—¡Ah! —dijo José. Ahora sí que estás hablando claro. Siempre he creído que no tienes necesidad de andar en **esa vida**. (O: 91)

—Lo resolví hace un rato —dijo la mujer—. Sólo hace un momento me di cuenta de que **eso** es una porquería.

[...]

—Claro que como tú **lo** haces es una porquería. (O: 92)

V uvedených úryvcích nalézáme pouze neurčitá označení *eso*, *estas cosas* a *esa vida* a veškeré uvedené informace si tak lze vyložit i jinak, než že se žena prodává za peníze. Možnost alternativní interpretace je ostatně v textu podpořena i skutečností, že dlouhodobě nemá peníze na to, aby Josému zaplatila za jídlo, které jí připravuje:

—Todavía no tengo plata —dijo la mujer.

—Hace tres meses que no tienes plata y siempre te preparo algo bueno —dijo José. (O: 83)

V důsledku však není důležité to, která interpretace je ta správná, pokud vůbec jedna jediná správná interpretace existuje, ale skutečnost, že zde autor opět nechává prostor pro individuální výklad.

3.4 El coronel no tiene quien le escriba⁵³

Novelu *El coronel no tiene quien le escriba* García Márquez začal psát už v roce 1956. Úplně poprvé vyšla dva roky poté v bogotském časopise *Mito*. Knižně ji roku 1961 vydalo nakladatelství Aguirre Editor v Medellínu. Titul však tehdy velký úspěch neměl. Alberto Aguirre v roce 2015 v rozhovoru pro deník *El Colombiano* uvedl, že se mu z nákladu 2 000 kusů podařilo prodat pouze nějakých 450 výtisků, dalších asi dvě stě jich daroval a zbytek udal jako balící papír.⁵⁴ Po publikaci García Márquezova nejslavnějšího románu *Cien años de soledad* v roce 1967 logicky vzrostl i zájem o jeho dřívější díla, včetně novely *El coronel no tiene quien le escriba*, jejíž děj přímo souvisí s některými událostmi a postavami popisovanými v románu. Při náhledu do katalogu Národní knihovny

⁵³ Pro účely stylistické analýzy jsme vybrali krátký, ucelený úsek z úvodní části novely o délce zhruba desíti stran (tj. strany 7-16 z edice uvedené v seznamu použité primární literatury).

⁵⁴ SALDARRIAGA, John, ©2018. Anécdotas de Alberto Aguirre, primer editor de 'El Coronel no tiene quien le escriba'. *El Colombiano* [online]. Antioquia (Colombia), 17 de abril de 2015 [cit. 2018-09-08]. Dostupné z: <http://www.elcolombiano.com/gabo-sigue-vivo/editor-de-el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba-habla-IK1729857>.

Kolumbie zjišťujeme, že novela byla ve španělštině podruhé vydána už pouhý rok poté nakladatelstvím Editorial Sudamericana a potřetí vyšla hned v roce 1969 v nakladatelství Ediciones Era.⁵⁵

Kniha vypráví o starém veteránovi, který v mládí bojoval v občanské válce pod plukovníkem Aurelianem Buendíou, a o jeho nemocné ženě. Plukovník už patnáct let každý pátek čeká na dopis, kterým by mu byla přiznána veteránská penze. Ten však nepřichází a starý pár tak nemá z čeho žít. Jedinou nadějí pro ně představuje bojový kohout, kterého zdědili po synovy Agustínovi, jenž byl před několika měsíci zabit, když šířil ilegální informace. Do začátku kohoutích zápasů však zbývá několik měsíců a krmení pro kohouta manžele stojí poslední úspory. Situace se stane tak neúnosnou a nářky nemocné ženy tak úpěnlivými, že chce plukovník kohouta darovat synovým přátelům, kteří však jeho nabídku odmítnou, protože je pro ně důležité, aby zvíře do arény přinesl právě plukovník. Dohodnou se však, že kohouta budou až do zápasu krmit ze svého. Později se plukovník ptáka rozhodne prodat proradnému donu Sabasovi, který důvěřivého plukovníka nejprve naláká na tučnou sumu a následně mu nabídne méně než polovinu s vysvětlením, že situace se změnila. Když však plukovník vidí, jak nadšeně publikum kohoutovi při tréninku fandí, nedokáže se ho vzdát.

Analyzovaný úsek popisuje říjnový den, kdy se plukovník připravuje na účast na místním pohřbu. Ten je zvláštní tím, že nebožtík je ve vesnici po letech prvním zemřelým, který skončil přirozenou smrtí. V celé pasáži je kladen velký důraz na líčení míry chudoby, v níž manželé žijí, a to především v pasáži, která velmi detailně popisuje plukovníkovy přípravy na pohřeb (např. holení po hmatu či špatný stav jeho svátečního oblečení).

Pravděpodobně nejvýraznější téma novely představuje naděje symbolizovaná kohoutem. Zvíře však nepředstavuje naděje pouze pro staříčkový pár, ale i pro celou vesnici. Lze ho totiž považovat za jakýsi symbol vzpoury proti režimu či druhou šanci na jeho porážku. To je také důvod, proč je pro přátele zabitého Agustína i pro zbytek vesnice tak důležité, aby ptáka do arény přinesl právě nebožtíkův otec. Z toho také vyplývá silně politická a sociální tematika příběhu. Dalším výrazným motivem jsou iluze. Plukovník si po velkou část novely odmítá přiznat, že očekávaný dopis zřejmě nikdy nedorazí, ani to, že do začátku kohoutích zápasů

⁵⁵ Údaje jsou převzaty z databáze Biblioteca Nacional de Colombia v její verzi ze dne 24. října 2018.

možná on i jeho žena zemřou hlady. A třebaže svůj neoblomný optimismus na kratičkou chvíli začne ztrácet, na konci novely ho opět nalezne a ve své víře je ještě neoblomnější než dříve. Svým způsobem se tak v typicky Garcíá Márquezovském stylu čas v příběhu točí v kruhu a na konci se nacházíme přesně tam, kde jsme začali. Samozřejmě nelze opomenout ani všudypřítomný motiv smrti, která na manžele číhá jak ve společné minulosti, tak v budoucnosti.

3.4.1 Formální a jazyková stránka textu

Text je převážně tvořen pásmem vševídicího vypravěče, které je prokládáno dialogy postav. Ty jsou většinou vyznačeny pomlčkou (—) a vyděleny do samostatné řádky. V případech, kdy je daná replika vsazena do odstavce, je přímá řeč vyznačena dvojitými uvozovkami (“ ”). V jednom případě je dvojitých uvozovek využito také pro označení vnitřního monologu postavy, konkrétně plukovníka:

“Ya no llueve más”, pensó el coronel, y se sintió mejor, pero continuó absorto. (O: 16)

Většina replik je tvořena krátkými, jednoduchými větami a jednotlivé postavy se od sebe způsobem svého vyjadřování nijak neodlišují.

Pásmo vypravěče se oproti tomu vyznačuje složitější syntaxí a detailními popisnými pasážemi, jako je například ta následující:

Después de llevar la taza a la cocina dio cuerda en la sala a un reloj de péndulo montado en un marco de madera labrada. A diferencia del dormitorio, demasiado estrecho para la respiración de una asmática, la sala era amplia, con cuatro mecedoras de fibra en torno a una mesita con un tapete y un gato de yeso. En la pared opuesta a la del reloj, el cuadro de una mujer entre tules rodeada de amorines en una barca cargada de rosas. (O: 9)

Autor zde využívá širokou škálu stylistických prostředků. Poměrně často se v textu setkáme s přirovnáními:

Hacia cada cosa **como si fuera un acto transcendental**. (O: 11)

Otras mujeres vestidas de negro **contemplaban el cadáver con la misma expresión con que se mira la corriente de un río**. (O: 13)

Lo que pasa es que **en octubre siento como si tuviera animales en las tripas**. (O: 16)

V druhém z uvedených příkladů ženy na mrtvolu hledí „s výrazem, s jakým lidé sledují, jak plyne řeka“, v posledním má zase plukovník pocit, „jako kdyby měl ve střevech živé tvory“. Jak vidíme, jde o přirovnání povětšinou dosti neobvyklá, jež mají za cíl u čtenáře navodit velmi specifickou představu. V textu dále nalézáme hyperbolická vyjádření či synekdochy:

Pero alguien le puso la mano en la espalda, lo empujó hacia el fondo del cuarto por **una galería de rostros perplejos hasta el lugar donde se encontraban** —profundas y dilatadas— **las fosas nasales del muerto.** (O: 13)

Nejenže v citované větě jsou truchlíci redukováni na pouhé tváře, ale tím, že je vypravěč nazývá doslova „galerií tváří“, jako by se z nich stávaly neživé předměty, pouhé obrazy v prostoru. (K nakládání s živými a neživými podměty v novele se blíže vrátíme v samostatné podkapitole.) A místo toho, aby cizí ruka plukovníka tlačila směrem k tělu zesnulého, postrčí ho rovnou k jeho nosním dírkám.

Nelze opomenout ani četné popisy, které cílí přímo na čtenářovy smysly. Například užití barvy mají často velmi specifické odstíny: „cerdas color de acero“ (O: 12) či „camisa color de cartón antiguo“ (O: 11). Při popisu zvuků zase vypravěč volí nezvyklé onomatopoické výrazy: „respiración pedregosa“ (O: 8) neboli „kamenité dýchání“ či „crepitación de la lluvia sobre los paraguas“ (O: 15), což lze doslova přeložit jako „praskání deště o deštníky“, přičemž substantivum *crepitación* se běžně využívá ve spojení s ohněm⁵⁶.

Výše zmíněné charakteristiky textu v následujících kapitolách analyzujeme podrobněji v souvislosti s konkrétními vypravěčskými technikami a motivy.

3.4.2 Magický realismus

Vzhledem k věcné návaznosti děje novely na ikonické dílo magického realismu, jakým je román *Cien años de soledad*, nelze než očekávat, že i zde nalezneme prvky tohoto literárního směru. Jeho jemné projevy nalézáme například v pověřivosti místních, kterou však jako pověřivost vnímá pouze čtenář. Například, když kohouta začne okukovat hlouček dětí, plukovník je okřikne: „— No miren más a ese animal —dijo el coronel—. Los gallos se gastan de tanto mirarlos.“ (O: 9), jako kdyby mu kohouta děti mohly „vykoukat“. Krátce poté

⁵⁶ Crepitación, ©2018. In: *Spanish Oxford Living Dictionaries* [online]. Oxford University Press [cit. 2018-09-23]. Dostupné z: <https://es.oxforddictionaries.com/definition/crepitacion>.

plukovník se svou ženou mluví o mrtvém, a ta vyjádří obavu, že by zesnulý mohl jejich synovi Agustínovi povědět o těžké situaci, v níž se po jeho smrti ocitli:

—Ya debe haberse encontrado con Agustín —dijo—. Pueda ser que no le cuente la situación en que quedamos después de su muerte.

—A esta hora estarán discutiendo de gallos —dijo el coronel.
(O: 10)

Během pohřebního průvodu zase ženy v ulicích vykřikují slova chvály a díky, jako by si myslely, že je nebožtík zevnitř rakve poslouchá:

Pero después salieron al medio de la calle y lanzaron gritos de alabanzas, de gratitud y despedida, como si creyeran que el muerto las escuchaba dentro del ataúd. (O: 15)

Nad uvedenými příklady však jednoznačně vyčnívá scéna, v níž se plukovník proplétá davem truchlících a náhle se nebožtíkovi či spíše duchu nebožtíka, očitne tváří v tvář:

Alguien dijo junto a su oído, despacio, con una voz muy tierna: “Cuidado, coronel”. **Volteó la cabeza y se encontró con el muerto.** Pero no lo reconoció porque era duro y dinámico y parecía tan desconcertado como él, envuelto en trapos blancos y con el cornetín en las manos. Cuando levantó la cabeza para buscar el aire por encima de los gritos vio la caja tapada dando tumbos hacia la puerta por una pendiente de flores que se despedazaban contra las paredes. (O: 14)

Autor však efektu magického realismu dociluje i dalšími, na první pohled méně zřetelnými postupy, a to za pomoci kombinace personifikace a k ní protikladného postupu, tedy popisování lidí, jako by to byly neživé předměty. Dochází tak ke zvláštnímu převrácení rolí živého a neživého světa, podobně jako když jsou věci nadpřirozené považovány za zcela běžné a naopak. První příklad této vypravěčské techniky opět nalézáme hned na prvních stránkách novely, když plukovník vyhlédne z okna:

Octubre se había instalado en el patio. Contemplando la **vegetación que reventaba en verdes intensos**, las minúsculas tiendas de las lombrices en el barro, el coronel volvió a sentir el mes aciago en los intestinos. (O: 8)

Měsíc říjen je zde popisován jako živá bytost, která vstoupila na dvůr plukovníkova domu a doslova se zde „zabydlela“, zdejší vegetace „vybuchuje ve výrazných

tónech zelené“ a rozbahněná půda je poseta hroudičkami po žížalách. Přestože o personifikaci v pravém slova smyslu jde pouze v prvním případě, je zřejmé, že autorovým záměrem zde bylo vyobrazit jinak nehybnou přírodu jako živou entitu plnou pohybu a postavit ji tak do kontrastu ke skomírajícímu světu lidí – plukovníkova žena je těžce nemocná, oba manželé hladoví a ve vesnici právě probíhá pohřeb. Krom uvedeného příkladu ve zkoumané části textu nacházíme další tři případy podobného využití personifikace:

Pero **la insistencia de los bronces** rotos le recordó el entierro.
(O: 9)

Un momento después supo que estaba en la calle porque **la llovizna le maltrató los párpados** y alguien lo agarró por el brazo y le dijo: (O: 14)

Cuando levantó la cabeza para buscar el aire **por encima de los gritos** vio **la caja tapada dando tumbos** hacia la puerta por un pendiente de flores que se despedazaban contra las paredes. (O: 14)

Zvony z první citované věty jako by na plukovníka „naléhaly“ a mrhnutí z druhému zas „potrápilo“ víčka. Ve třetí větě pak rakev s nebožtíkem „klopýtá“ ke dveřím, a naopak lidé kolem ní jsou degradováni na pouhé „výkřiky“, čímž se dostáváme k příkladům opačného postupu, na který v pasáži líčící průběh pohřbu narážíme ještě dvakrát:

Se sintió empujado contra el cadáver por **una masa** deforme que estalló en un vibrante alarido. (O: 13)

Buscó apoyo con las manos pero no encontró la pared. Había **otros cuerpos** en su lugar. (O: 13-14)

V obou případech jde o vyobrazení účastníků pohřbu. Nejprve jsou popisováni jako „neforemný dav“, poté jako „těla“, téměř jako by i oni byli mrtví.

Dojem „živých mrtvých“ autor ve čtenáři živí i v popisech některých postav, k tomu však více až v následující kapitole.

3.4.3 Plukovník a jeho žena

Plukovník je vyobrazen jako velmi dobrosrdečný muž. Když ráno v plechovce nezbyvá dost kávy pro něj i pro jeho nemocnou ženu, uvaří poslední šálek jí a zalže, že on už svou porci vypil a že v plechovce zbývá dost pro oba:

—Y tú —dijo.

—Ya tomé —mintió el coronel—. Todavía queda una cucharada grande. (O: 7-8)

Je také až chorobně optimistický. I po letech čekání věří, že mu bude přidělena veteránská penze, na kterou už tak dlouho čeká. Jeho žena je v tomto konkrétním ohledu plukovníkovým protikladem. V ráno pohřbu nemluví o ničem jiném než o nebožtíkovi a o smrti, zatímco plukovníkovi myšlenky bloudí zcela jinam:

El coronel se había olvidado del entierro. [...] La mujer pensó en el muerto.

—Nació en 1922 —dijo—. Exactamente un mes después de nuestro hijo. El siete de abril.

[...]

Cuando terminó el café todavía estaba pensando en el muerto.

“Debe de ser horrible estar enterrado en octubre”, dijo. Pero su marido no le puso atención. Abrió la ventana. Octubre se había instalado en el patio. (O: 8)

A v myšlenkách na mrtvého pokračuje po zhruba tři další stránky:

—Ya debe haberse encontrado con Agustín —dijo—.

[...]

—Mira en lo que ha quedado nuestro paraguas de payaso de circo — dijo el coronel con una antigua frase suya. [...] Ahora solo sirve para contar las estrellas.

Sonrió. Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. “Todo está así”. Murmuró. “Nos estamos pudriendo vivos”. Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto. (O: 10-11)

Nejenže žena na smrt nedokáže přestat myslet, ale v důsledku strádání a nemoci sama vypadá, jako by každou chvíli měla zemřít:

Era una mujer **construida apenas en cartílagos blancos sobre una espina dorsal arqueada e inflexible.** (O: 8)

Volně přeloženo je v uvedené pasáži vyobrazena jako: „sestávající sotva z bílých chrupavek na ohnuté, nepoddajné páteři“. Tím se opět vracíme k již zmiňovanému popisu lidí jako neživých předmětů, neboť plukovníkova manželka je zde vyobrazena jako soubor součástek, kterými jsou její chrupavky a páteř. Stejným způsobem je popsán i plukovník:

Era un hombre **árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo.** Por la vitalidad de sus ojos **no parecía conservado en formol.** (O: 12)

I on je složen ze součástí, konkrétně z „kostí spojených šrouby a maticemi“. Avšak i v tomto případě se od své ženy liší, neboť jeho kostra je na rozdíl od té její „pevná“ – tam kde ona je tvořena pouhými měkkými chrupavkami on sestává ze silných kostí – a „díky životní síle, jež se mu zračí v očích, se nezdá, že by byl zakonzervován ve formalínu“. Je tedy určitým protikladem k ženině mrtvolnému vzhledu.

3.5 La prodigiosa tarde de Baltazar

Povídka „La prodigiosa tarde de Baltazar“ poprvé vyšla jako součást sbírky *Los funerales de la Mamá Grande* vydané v roce 1962 nakladatelstvím Universidad Veracruzana v mexickém městě Xalapa. Její děj se točí kolem překrásné ptačí klece, výtvaru hlavního hrdiny povídky, truhláře Baltazara. Ten klec vyrobil na přání syna dona Josého Montiel, místního boháče, který slovy vypravěče nebyl až tak bohatý, jak se zdálo, zato by ale udělal cokoli, aby tak bohatým byl. Překrásná klec láká zvědavce a zájemce z celého okolí, jenže Baltazar nemá úmysl ji prodat komukoli jinému než malému chlapci, pro kterého ji vyrobil, a tomu ji nakonec po rozhovoru se skrbivým donem Montielem daruje zadarmo. Při odchodu z jeho domu Baltazara vítá tleskající dav, který věří, že se hrdinovi podařilo z lakomce za klec vymámit vysokou sumu peněz. Baltazar pochopí pravý význam celé události pro obyčejný chudý lid a jásající přihlížející v jejich víře ještě podpoří. Povídka končí poněkud překvapivě s opilým, čerstvě zadluženým a okradeným Baltazarem, ležícím uprostřed ulice v blaženém snění.

Primární tematika příběhu je tedy sociální a v souvislosti s tím v povídce významnou roli hraje i zasazení do prostředí Latinské Ameriky. Z Garcíe Márquezových dalších známých motivů zde ve výraznějším zastoupení nalzáme pouze čas plynoucí ve smyčce. Vinnou svého dobráctví totiž Baltazar přijde o zaslouženou odměnu i o to málo, co už měl, a na samém konci dne se tak ocitá stejně chudý, ne-li chudší, než když klec teprve začal vyrábět. Při bližším zkoumání však v povídce nalzáme také motiv smrti, například ve zmínce o Adelaidině posedlosti smrtí či na samém konci povídky, kde po cestě na mši kolemjdoucí ženy odvrací zrak od opilého, na ulici ležícího Baltazara, který se jim zdá být mrtvý.

3.5.1 Formální a jazyková stránka textu

Text se zhruba půl na půl skládá z pásma vševidoucího vypravěče a dialogů mezi postavami. Ty se obecně vyjadřují krátkými, povětšinou věcnými replikami.

Jedinou výjimkou je vzletný způsob, jakým doktor Octavio Giraldo mluví o Baltazarově kleci. Nejprve ji označí za „una aventura de la imaginación“ (O: 69), což by se volně dalo přeložit jako *výplod nespoutané představivosti* a hned nato prohlásí doslova, že taková klec bude zpívat i bez ptáčků uvnitř:

“Ni siquiera será necesario ponerle pájaros”, dijo, haciendo girar la jaula frente a los ojos del público, como si la estuviera vendiendo. “Bastará con colgarla entre los árboles para que cante sola”. (O: 69).

Rozdíl mezi doktorovým sofistikovaným vyjadřováním a jednoduchým jazykem, jímž mluví ostatní postavy, umocňuje sociální ráz povídky, neboť zdůrazňuje rozdíl mezi společenským postavením Octavia Giralda a nižším postavením ostatních postav. V souladu s touto teorií čtenáře nepřekvapí, když José Montiel, který své bohatství pouze předstírá, nejprve Baltazarovi úředním tónem a za použití výrazů, jež připomínají právnickou mluvu, vysvětlí, že mu za klec nezaplatí a o několik chvil později už z úst vypouští hovorové a vulgární výrazy, viz níže:

“Lo siento Baltazar”, dijo. “Pero has debido **consultarlo** conmigo antes de **proceder**. Sólo a ti se te ocurre **contratar** con un menor”. (O: 73)

—Estúpido, gritaba. —Llévate tu **cacharro**. Lo último que faltaba es que un cualquier venga a dar órdenes en mi casa. **Carajo**. (O: 75)

Jednoho ostřejšího slova se v samém závěru dočkáme i od silně opilého Baltazara:

„Todos están enfermos y se van a morir. Como estarán de **jodidos** que ya ni siquiera pueden coger rabia.“ (O: 75)

Poněkud na pomezí dialogu a pásma vypravěče se nachází postava Montielova syna Chepeho, který za celý svůj výstup nepronese jediné slovo a je charakterizován pomocí pohybů a zvuků, takže na čtenáře působí trochu jako němé zvířátko:

El niño se **mordió los labios** sin responder. (O: 73)

El niño había permanecido inmóvil, sin parpadear, hasta que Baltazar lo miró perplejo con la jaula en la mano. Entonces **emitió un sonido gutural**, como el de **ronquido de un perro**, y se lanzó contra el suelo dando **gritos**. (O: 74)

El niño **chillaba** sin lágrimas, mientras su madre lo sostenía por las muñecas. (O: 74)

Pásmo vypravěče je oproti tomu znatelně bohatší na použité lexikum i na stylistické prostředky a syntakticky komplexnější. Především v popisných pasážích jsou informace děleny do delších větných celků s častými vsuvkami, jako například v následujících úryvcích:

El doctor Octavio Giraldo, un médico viejo, contento de la vida pero cansado de la profesión, pensaba en la jaula de Baltazar mientras almorzaba con su esposa invalida. (O: 68)

Su esposa, torturada por la obsesión de la muerte, cerró puertas y ventanas después del almuerzo y yació dos horas con los ojos abiertos en la penumbra del cuarto, mientras José Montiel hacía la siesta. (O: 71)

K popisu autor často využívá přirovnání, která jsou mnohdy velmi neotřelá. Pro příklad uvádíme několik ukázek:

Tenía una gordura lisa y tierna como la de una mujer (O: 69)

Su voz parecía de un cura hablando en latín. (O: 69)

Nada ocurrió en aquel instante, pero Baltazar se sintió como si le hubieran abierto la puerta del baño. (O: 73)

Baltazar observó al niño como hubiera observado la agonía de un animal contagioso. (O: 74)

S popisy souvisí i užití široké škály významově silných adjektiv. Těm nejzajímavějším se budeme blíže věnovat v kapitole o prvcích magického realismu.

3.5.2 Budování magického realismu v povídce

I zde o povídce leccos naznačuje už samotný název, a právě naznačování či předznamenávání je jedním z García Márquezových častých vypravěčských prostředků. Na rozdíl od povídky „La mujer que llegaba a las seis“ zde autor tuto techniku využívá jen na samém začátku vyprávění, vytváří tím však u čtenáře napjaté očekávání, které ho pak neopustí až do úplného konce. Adjektivum *prodigioso* odvozené od substantiva *prodigio*, jenž má původ v latinském *prodigium* neboli *zázrak*, lze dle slovníku Španělské královské akademie (RAE) chápat jak doslovně ve smyslu *zázračný*, tak v přeneseném významu, který lze přeložit například slovem *úžasný* či *znamenitý*⁵⁷, přičemž v daném kontextu slovo

⁵⁷ Prodigioso, sa, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-08-22]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=UGpqMgy>.

prodigioso lze interpretovat oběma způsoby. Dalo by se tedy říct, že autor si se čtenářem pohrává, a těm znalým jeho dalších děl zároveň napovídá, že celý příběh se ponese ve znamení magického realismu. Baltazarova klec je k tomu ideálním subjektem. Hned v prvním odstavě se čtenář dozví, že právě ona je zřejmě tím objektem, jenž Baltazarovo odpoledne učiní slovy Blanky Stárkové podivuhodným:

La jaula estaba terminada. Baltazar la colgó en el alero, por la fuerza de la costumbre, y cuando acabó de almorzar ya se decía por todos lados que era la jaula más bella del mundo. Tanta gente vino a verla, que se formó un tumulto frente a la casa, y Baltazar tuvo que descolgarla y cerrar la carpintería. (O: 67)

Je to naprosto obyčejná klec na ptáky, snad o něco větší než jiné klece, avšak autor nám v průběhu textu neustále podsouvá udivené reakce postav plné superlativů, až její nadpozemskosti začneme sami věřit. Například v následujícím úryvku Baltazarova manželka Ursula údivem nad krásnou klecí zcela zapomene na všechna příkoří, která jí její výroba přivodila:

Ursula no le había prestado atención hasta entonces. Estaba disgustada porque su marido había descuidado el trabajo de carpintería para dedicarse por entero a la jaula, y durante dos semanas había dormido mal, dando tumbos y hablando disparates, y no había vuelto a pensar en afeitarse. Pero el disgusto se disipó ante la jaula terminada. (O: 67-68)

Žena Josého Montiel a zase při pohledu na Baltazarův výtvar bez váhání vykřikne: „‘Qué cosa tan **maravillosa**’“ (O: 71), a označí ho tak podobně dvojznačným výrazem, jakým bylo v názvu povídky adjektivum *prodigioso*. I *maravilloso*, odvozené od substantiva *maravilla*, má základ v latinském označení pro *zázrak* či *div*, tentokrát ve slově *mirabilia*, a přestože ani RAE⁵⁸ ani Spanish Oxford Living Dictionaries⁵⁹ u tohoto konkrétního adjektiva neuvádí jinou variantu jeho chápání než v přeneseném slova smyslu, tedy například jako *výjimečný* či *obdivuhodný*, lze předpokládat, že rodilému mluvčí španělštiny García Márquezova nápadná narážka na doslovný význam jeho latinského prapůvodce neunikne, zvláště když nejde o

⁵⁸ Maravilloso, sa, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-08-23]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=OMHfb7r>.

⁵⁹ Maravilloso, ©2018. In: *Spanish Oxford Living Dictionaries* [online]. Oxford University Press [cit. 2018-08-23]. Dostupné z: <https://es.oxforddictionaries.com/definition/maravilloso>.

jediný podobný výskyt v povídce. Ve stejném duchu se nese i použití adjektiva *fabuloso* ve větě:

Como era la primera vez que bebía, al anochecer estaba completamente borracho, y hablaba de un **fabuloso** proyecto de mil jaulas de a sesenta pesos, y después de un millón de jaulas hasta completar sesenta millones de pesos. (O: 75)

Fabuloso lze přeložit doslovně ve smyslu *bájný* nebo přeneseně například adjektivy *mimořádný* či *neslýchaný*.⁶⁰ V daném kontextu samozřejmě autorovi šlo primárně o druhý zmíněný význam slova. Pokud by však jeho záměrem zároveň nebylo podprahově ve čtenáři navodit pocit neobyčejna v naprosto obyčejném příběhu o jednom obyčejném předmětu, pravděpodobně by zvolil daleko obyčejnější adjektivum. V neposlední řadě odkaz na ireálnost nalézáme i na samém konci povídky, když Baltazar odmítá procitnout ze svých divokých představ o zárné budoucnosti:

Un momento después, despatarrado por la calle, se dio cuenta de que le estaban quitando los zapatos, pero no quiso abandonar el **sueño** más feliz de su vida. (O: 76)

Ve výsledku tedy lze konstatovat, že García Márquez výše zmíněnými prostředky vytváří kontrast mezi zobrazovaným a způsobem jeho zobrazení a tím dociluje tzv. magického realismu.

3.5.3 Baltazar a Ursula X José a Adelaida

Podobně jako v povídce „La mujer que llegaba a las seis“ José a žena zde Baltazar a Ursula tvoří určitý osobnostní protiklad. Baltazar je vyobrazený jako skromný, čestný a také trochu hloupoučký dobrák. Zprvu ho ani nenapadne, že klec, kterou právě dokončil by byla něčím výjimečná, snad jen tím, že se u její výroby více nadřel:

Ni siquiera sabía que para algunas personas, la jaula que acaba de hacer se era la más bella del mundo. Para él, acostumbrado a hacer jaulas desde niño, aquel había sido apenas un trabajo más arduo que los otros. (O: 67)

⁶⁰ Fabuloso, sa, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-08-23]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=HRqMXys>.

Když mu pak doktor Octavio Giraldo na klec učiní nabídku a navrhone, aby pro Montielova syna vyrobil jinou, truhlář jen zaslepeně trvá na svém, že klec prodá jedině chlapci:

—Entonces no hay problema, dijo el médico. —Una cosa es una jaula grande para turpiales y otra cosa es esta jaula. No hay pruebas de que sea ésta la que te mandaron hacer.
—Es esta misma, dijo Baltazar, ofuscado. —Por eso la hice.
(O: 70)

Zatímco Baltazar se nechá vést srdcem, Ursula v domácnosti představuje hlas rozumu. Je důvtipná a na rozdíl od manžela hned pochopí, jakou má klec skutečně cenu:

—¿Cuánto vas a cobrar? —preguntó.
—No sé, contestó Baltazar. —Voy a pedir treinta pesos para ver si me dan veinte.
—Pide cincuenta, dijo Ursula. —Te has trasnochado mucho en estos quince días. Además, es bien grande. Creo que es la jaula más grande que he visto en mi vida. (O: 68)

Když pak o klec začne jevit zájem doktor Giraldo, neváhá a oznámí mu, že klec už je prodaná, zřejmě aby ho přiměla k vyšší nabídce, a nakonec zalže, že don Montiel za klec zaplatil ještě o deset pesos víc, než kolik původně manželovi radila, aby požadoval.

—¿Cuánto te dieron por ella?
Baltazar buscó a Ursula sin responder.
—Sesenta pesos, dijo ella. (O: 71)

V manželství dona Josého Montielu jsou role částečně převrácené. Tím upřímným a dobromyslným z dvojice je Adelaida, která Baltazara okamžitě vřele přijme do domu a klec mu pochválí:

“Qué cosa tan maravillosa”, exclamó la esposa de José Montiel, con una expresión radiante, conduciendo a Baltazar hacia el interior. “No había visto nada igual en mi vida” (O: 71-72)

Lakotný don Montiel však nemá žádnou z Ursuliných dobrých vlastností. Jediné, co tyto dvě postavy sdílí, je touha po penězích. K Baltazarovi se chová povýšenecky:

—Llévatela en seguida y trata de vendérsela a quien puedas, dijo.
—Sobre todo, te ruego que no me discutas. —Le dio una palmadita

en la espalda, y explicó: —el médico me ha prohibido coger rabia.
(O: 73)

Tím však z Baltazarova daru Montielovu synu nevědomky učiní triumf chudiny nad boháči.

3.6 El verano feliz de la señora Forbes

Povídka „El verano feliz de la señora Forbes“ jako jediná ze zde zkoumaných textů vznikla až po García Márquezově vrcholném románu *Sto roků samoty*. Napsána byla už v roce 1976, ale soubor povídek *Doce cuentos peregrinos*, jehož je součástí, poprvé vyšel až v roce 1992. Budeme-li však tištěné exempláře hledat pod jménem povídky, a nikoliv celé sbírky, katalog Národní knihovny Kolumbie odhalí exempláře vydané roku 1982 nakladatelstvím William Dampier Editores. Ze souborného katalogu Oxfordské univerzity pak vyčteme, že výtisky tohoto vydání byly publikovány v Bogotě⁶¹. A budeme-li hledat v katalogu Národní knihovny Španělska, zjistíme, že nejstarší tištěná kopie povídky pochází dokonce už z roku 1981⁶² a v Barceloně ji nechal vytisknout sám García Márquez.

Povídka má podobně jako v případě „La mujer que llegaba a las seis“ rysy detektivního příběhu. Její děj se točí kolem dvou kolumbijských chlapců, kteří tráví léto v Itálii pod dohledem přísné německé vychovatelky, paní Forbesové. Ti se své utlačovatelky, před jejímž příchodem si užívali své vysněné prázdniny, rozhodnou zbavit za využití jedovatého vína z prastaré amfory, již našli se svým nyní nepřítomným otcem, než byli svěřeni do péče vychovatelky. Ke zklamání chlapců si však paní Forbesová nastražené lahve s jedem dlouho nevšímá. Nakonec ho přece jen vypije, a když o dva dny později chlapce nepřijde vzbudit v obvyklou hodinu, hoši si pomyslí, že mají vyhráno a radují se ze znovunabyté svobody. Strach ze spáchaného činu je dohoní až pozdě odpoledne po cestě od moře zpět k domu, u něhož nyní parkují dvě policejní auta. V pokoji paní Forbesové pak krátce

⁶¹ Dokument ve formě knihy obsahuje také povídku „El rastro de sangre en la nieve“. Katalog Národní knihovny Kolumbie bohužel nedisponuje veřejně dostupnými permalinky, a z toho důvodu zde citujeme pouze položku nalezenou v katalogu Oxfordské univerzity: El rastro de tu sangre en la nieve ; El verano feliz de la Señora Forbes, ©2018. In: *Search Oxford Libraries Online (SOLO)* [online]. Bodleian Libraries [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: http://solo.bodleian.ox.ac.uk/primo-explore/fulldisplay?docid=oxfaleph010315833&context=L&vid=SOLO&search_scope=LSCOP_ALL&tab=local&lang=en_US.

⁶² El verano feliz de la señora Forbes, ©2000-2018. In: *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España* [online]. Biblioteca Nacional de España [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/x/0/0/57/5/3?searchdata1=1458486{CKEY}&searchfield1=GENERAL^SUBJECT^GENERAL^^&user_id=WEBSERVER.

zahlédnou ženinu nahou mrtvolu posetou sedmadvaceti nelítostnými ranami nožem.

V příběhu nalezneme v nejvýraznějším zastoupení motiv smrti, který ji prostupuje od samého začátku až do poslední věty. Dále zde narážíme na téma střetu kultur, konkrétně jihoamerické a evropské, na témata lásky, nebo v tomto případě spíše vášně, dětství, štěstí a paměti, na jedné straně individuální v podobě vzpomínek vypravěče, ale i kolektivní, v narážkách na starověké Řecko či poslední válku v Evropě – snad druhou světovou, neboť García Márquez málokdy volí slova náhodně, a tak ani skutečnost, že rodnou řečí paní Forbesové je němčina, zřejmě není pouhou náhodou.

3.6.1 Formální a jazyková stránka textu

Příběh je vyprávěn v první osobě z perspektivy staršího z chlapců, který už je zřejmě dospělý a na léto v Itálii zpětně vzpomíná. Přestože v době popisovaných událostí mu bylo pouhých devět let, předkládá čtenáři velice podrobný, barvitý a jazykově sofistikovaný popis toho, co se tehdy stalo. Poměrně často využívá přirovnání a metafory, z nichž všechny jsou významově silně zatížené a mnohé jsou i velice neotřelé. Pro příklad uvádíme následující: „silbido triste y continuo como el de una barca a la deriva“ (O: 202), „un vestido de baño enterizo, negro y tornasolado, como el pellejo de foca“ (O: 198), „parecía una langosta en carne viva“ (O: 198), „la comida era una fiesta“ (O: 192), „mujer otoñal“ (O: 192), „ánimo floral“ (O: 201). „mano de negrero“ (O: 202). V textu narážíme i na případ synestezie: „silencio tan oscuro que“ (O: 192). Ze sémantického hlediska zaujmou i adjektiva, těm se však budeme blíže věnovat až v následujících kapitolách v souvislosti s konkrétními vypravěčskými technikami.

Vypravěč také hojně využívá výčtů, z nichž snad nejrozsáhlejší je ten, který uvádíme níže:

Explorando con mi padre los fondos dormidos alrededor de la isla habíamos descubierto una ristra de torpedos amarillos, encallados desde la última guerra; habíamos rescatado un **ánfora griega de casi un metro de altura**, con guirnaldas petrificadas, en cuyo fondo yacían los rescoldos de un **vino inmemorial y venenoso**, y nos habíamos bañado en un remanso humeante, **cuyas aguas eran tan densas que casi se podía caminar sobre ellas**. (O: 195)

V uvedeném úryvku si zároveň můžeme všimnout, že ač vypravěč je již dospělý, jeho vzpomínky zůstávají vzpomínkami dítěte. Popisuje jedno neuvěřitelné

dobrodružství za druhým a nešetří při tom velkolepými tvrzeními. Avšak stáří amfory je jen domněnkou, stejně jako to, že zbytky vína v ní jsou jedovaté, což ostatně vyvracuje i skutečnost, že po jeho vypití se paní Forbesové nic nestalo. A tvrzení o vodách tak hustých, že se po nich skoro dalo chodit, je příkladovou ukázkou zesíleného dětského vnímání světa. Ve stejném duchu se nesou i následující hyperbolická tvrzení:

Lo hicimos de inmediato y tratando de no cometer un solo error, porque al cabo de dos semanas bajo el régimen de la señora Forbes habíamos aprendido que **nada era más difícil que vivir**. (O: 190-191)

Mi hermano, en cambio, se le enfrentó con todo el ímpetu de su carácter, **el verano feliz se nos volvió infernal**. (O: 199)

Z výše uvedeného nicméně vyplývá určitá významová kondenzace v pásmu vypravěče.

Dialogy v povídce tvoří velice malé procento, takže o specifickém vyjadřování postav toho z nich příliš nevyčteme. Některé postavy v celé povídce dokonce nemají repliku žádnou, jako například Oreste. Fluvia Flamíneová chlapce oslovuje italsky *figlioli* (O: 205), ale jinak její mluva nijak nevybočuje. Oba hoši se zřejmě částečně i ze strachu z trestu vyjadřují zdvořile až na jedinou výjimku, když mladší bratr vypravěče ve chvíli rozčilení dá plný průchod do té doby zadržovaným emocím:

—Estoy hasta los **cojones** de esta agua de lombrices —dijo. (O: 201)

Jedinou postavou, jejíž vyjadřování se výrazně liší, je paní Forbesová. Nikdy nepropásne šanci dát chlapcům další výchovnou přednášku:

—Es una **muræna helena** —nos dijo—, así llamada porque fue un animal sagrado para los griegos antiguos. (O: 190)

I většina jejích vzdělanými slovy protknutých pouček se však ke čtenáři dostává prostřednictvím vypravěčových vzpomínek:

La señora Forbes no se alteró. Nos contó, con su método inclemente, que la murena era un **manjar** de reyes en la antigüedad, y que los guerreros se disputaban su hiel porque infundía un coraje sobrenatural. Luego nos repitió, como tantas veces en tan poco tiempo, que el buen gusto no es una facultad

congénita, pero que tampoco se enseña a ninguna edad, sino que se impone desde la infancia. (O: 193)

3.6.2 Předzvěst skrytá mezi řádky

V povídce „El verano feliz de la señora Forbes” García Márquez s náznaky pracuje do nejmenšího detailu. S trochou nadsázky lze říct, že téměř každé slovo povídky je náповědou k jejímu rozuzlení. Autor zde však také využívá určitého rozkolu mezi našimi očekáváními, která sám pomáhá drobnými detaily živit, a skutečným vývojem děje, což má za následek, že při prvním čtení většinu chytře nastražených náповěd čtenář buďto zcela přejde, aniž by jim připsal jakoukoliv váhu, nebo si je interpretujeme přesně tak, jak to autor zamýšlel, a to tím nejpřímočařejším způsobem, o což víc je pak pro něho závěr povídky překvapivý. Při každém dalším čtení pak teprve odhaluje skutečnou genialitu García Márquezových vypravěčských metod.

V názvu povídky se čtenář dozvídá, že jejím tématem bude jistá paní Forbesová a *její* šťastné léto, což, jak na konci zjistíme, v určitém smyslu zcela odpovídá pravdě. Sotva však začneme číst, nelze se ubránit pocitu, že autor nás záměrně mate, neboť hlavními postavami se zdají být spíše dva chlapci, které paní Forbesová hlídá. Jak příběh pokračuje, paní Forbesová se skutečně stává středobodem vyprávění, avšak její léto se zdá být vším, jen ne šťastným. Z omylu je čtenář vyveden až na samém konci povídky, když chlapci spatří probodanou mrtvolu své vychovatelky.

Nejlepším příkladem García Márquezova použití náznaků v této povídce je její úvodní scéna, která je doslova protkaná indiciemi k tragickému rozuzlení příběhu:

Por la tarde, de regreso a casa, encontramos una enorme **serpiente de mar clavada** por el cuello en el marco de la puerta, y era **negra** y fosforescente y parecía un **maleficio de gitanos**, con los ojos todavía vivos y los dientes de serrucho en las mandíbulas despernacadas. Yo andaba entonces por los nueve años, y sentí un **terror** tan intenso ante aquella **aparición de delirio**, que se me cerró la voz. Pero mi hermano, que era dos años menor que yo, soltó los tanques de oxígeno, las máscaras y las aletas de nadar y salió huyendo con un **grito de espanto**. La señora Forbes lo oyó desde la **tortuosa** escalera de piedras que **trepaba** por los arrecifes desde el embarcadero hasta la casa, y nos alcanzó, acezante y **lívida**, pero le bastó con ver al animal **crucificado** en la puerta para comprender la causa de nuestro **horror**. [...] Habló en alemán, y no en inglés, como le establecía su contrato de institutriz, **tal vez**

porque también ella estaba asustada y se resistía admitirlo.
(O: 189-190)

Všechna tučně vyznačená slova či slovní spojení nějak souvisejí s motivem smrti. O muréně přibité na dveře vypravěč mluví jako o *serpiente de mar*, tedy o *mořském hadu*, přestože muréna ze zoologického hlediska nemá s hady krom protáhlého těla příliš společného. Zdůrazněním její podobnosti jedovatému plazu však García Márquez nepřímo předjímá plán chlapců vysvobodit se z péče své přísné vychovatelky pomocí jedu v nalezené amfoře. Dokonce lze spekulovat, že zde autor čtenáři nabízí dvojí nápovědu: první, vztahující se k jedovatému vínu, jsme již zmínili, druhá se pak vztahuje ke skutečnému vrahu paní Forbesové: Orestovi. Muréniným přirozeným prostředím je totiž moře, a mladík, který chlapce doprovází při potápění, je o pouhou stránku později vypravěčem taktéž popisován jako stvoření z moře:

Tenía unos veinte años, pasaba más tiempo en los fondos marinos que en la tierra firme y él mismo **parecía un animal de mar** con el cuerpo siempre embadurnado de grasa de motor. (O: 190)

Výjev mrtvé murény bychom tedy mohli interpretovat jako metaforu pro *smrt, která přišla z moře*.⁶³ Motiv hada jako předzvěsti smrti pak pokračuje v popisu schodiště, jež vede od mola k domu, kde chlapci tráví léto. Vypravěč v něm využívá slova, jejichž význam schody personifikuje a připodobňuje je k plazu: adjektivum *tortuoso* neboli *klikatý* a sloveso *trepar*, které lze přeložit jako *plazit se*. Zlověstnou atmosféru nadcházejícího neštěstí dokreslují také četné výrazy přímo popisující různé úrovně strachu: substantiva *terror* (*hrůza*), *horror* (*děs*), *espanto* (*zděšení*) a adjektivum *asustado* odvozené od slovesa *asustar*, které lze přeložit například jako *vylekat*. Vypravěč navíc výjev ryby přibité na dveře přirovnává k *maleficio de gitanos* neboli doslova k *cikánskému uřknutí* a používá pro něho metaforu *aparición de delirio*, což lze chápat jako *zjevení vzešlé ze stavu blouznění*. Jinými

⁶³ Přičteme-li k tomuto výkladu i skutečnost, že vypravěčův mladší bratr později muréniny oči přirovnává k lidským: „Tenía ojos de gente», me dijo.“ (O: 191), můžeme dokonce mrtvou rybu považovat za ztělesnění samotné paní Forbesové. V takovém případě se nanejvýš zajímavým stane také autorova volba adjektiva *despernacado*, kterým vypravěč popisuje muréniny rozevřené čelisti. Toto adjektivum totiž lze chápat v širším slova smyslu, jako označení pro dvě či více částí nějakého celku, které jsou od sebe odděleny, jako jsou například dolní a horní čelist ryby, ale v užším slova smyslu může také označovat nadmíru roztažené nohy, v kterémžto případě ho lze považovat za narážku na fyzický vztah mezi Orestem a paní Forbesovou. Definice adjektiva *despernacado* viz: Despernacado, da, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-09-02]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=DL6fXbv>.

slovy, obě tato připodobnění se vztahují k nenormálnímu stavu mysli. Krutost, s jakou bude paní Forbesová zavražděna, zase předznamenávají adjektiva *clavado* (přibitý) a *crucificado* (ukřižovaný), která obě popisují velmi brutální fyzické násilí. Vypravěč nám ostatně o Orestovi o něco později říká, že s mořskými tvory zápasí zásadně tělo na tělo:

Llevaba la máscara de buzo en la frente, un pantalón de baño minúsculo y un cinturón de cuero con seis cuchillos, de formas y tamaños distintos, pues no concebía otra manera de cazar debajo del agua que peleando cuerpo a cuerpo con los animales. (O: 190)

I barvy zde autor volí strategicky. V témže odstavci se setkává černá muréna – černá barva je tradiční barvou smrti – s paní Forbesovou, která po spěšném výstupu po schodech nabyla nepřírozeně bledé barvy a nápadně tak připomíná mrtvolu.

V pozdějších částech textu se některé z výše uvedených nápověd a náznaků opakují či dále rozvíjejí ve znatelně nižší koncentraci.

3.6.3 Role prostředí

Za zmínku stojí i způsob, jakým García Márquez v příběhu využívá prostředí. Už od samého začátku je moře popisováno jako místo, kde se chlapci cítí šťastní a volní. Tuto skutečnost dokazují například vypravěčovy četné šťastné vzpomínky na potápění. Život na souši je pro ně naopak utrpením, především kvůli dohledu přísné vychovatelky, která sama do moře nikdy fyzicky nevkročí:

Un día pidió a Oreste que la llevara en el botecito de motor a las tiendas de turistas de los hoteles, y regresó con un vestido de baño enterizo, negro y tornasolado, como un pellejo de foca, pero **nunca se metió en el agua.** (O: 198)

V momentě, kdy tak paní Forbesová v přeneseném slova smyslu přece jen učiní a zaplete se s Orestem, který dle slov vypravěče tráví více času ve vodě nežli na souši (O: 190), přinese jí to smrt.

Tento protiklad nalézáme v náznacích napříč celou povídkou. Z počátku se však negativní vyobrazení omezuje pouze na dům, v němž chlapci tráví léto, nikoliv na souš obecně. Vypravěč se o něm často vyjadřuje ve spojení s výrazy, které evokují tmu či nedostatek světla. Uvedme si nyní několik příkladů:

Mientras nos duchábamos en el baño en **penumbra**, me di cuenta de que mi hermano seguía pensando en la murena. (O: 191)

Sentí una gran angustia por él, pues sabía cuánto le costaba atravesar la casa entera **con las primeras sombras** y permanecer solo en el baño el tiempo necesario para lavarse. (O: 193)

Pero desde que la señora Forbes de hizo cargo de nuestro destino [Fluvia Flamínea] nos servía **en un silencio tan oscuro**, que podíamos oír el borboriteo de la sopa hirviendo en la marmita. (O: 192)

Krom toho pro popis atmosféry uvnitř domu autor využívá slov, jež evokují vodu nebo jsou s ní významově spojena, což je poněkud paradoxní vzhledem k tomu, že voda, konkrétně moře, pro chlapce představuje jakési šťastné místo. První příklad nalézáme ve scéně, v níž Fluvia Flamíneová servíruje večeři:

Fluvia Flamínea, casi **flotando** en el aire **enrarecido** por la voz, nos sirvió después de la sopa un filete al carbón de una carne nevada con un olor exquisito. (O: 192)

K samotné postavě hospodyně se blíže vrátíme v následující kapitole. Nyní nás však zajímají dva výše vyznačené výrazy. Sloveso *flotar*, které bychom zde mohli přeložit jako *vznášet se*, ve španělštině může popisovat pohyb tělesa v plynném prostředí (např. ve vzduchu), ale také na povrchu kapaliny.⁶⁴ Taktéž adjektivum *enrarecido* neboli *zředěný* je významově spojeno jak s plynem, tak s kapalinou. Mnohem přímočařejší odkaz na moře však nalézáme v následující větě:

Desde el principio de su mandato sentíamos que alguien caminaba por la oscuridad de la casa, **braceando** en la oscuridad, y mi hermano llegó a inquietarse con la idea de que fueran los ahogados errantes de que tanto nos había hablado Fluvia Flamínea. (O: 198)

Sloveso *bracear* v širším slova smyslu označuje máchání či mávání rukama, což logicky není to, co zde chtěl autor vyjádřit. Avšak v užším slova smyslu se používá pro máchání rukama při plavání. Daná pasáž by se tak dala přeložit například následovně: „zdálo se nám, že někdo potměným domem prochází, že proplouvá tmou“. A mnohem později vypravěč nebyvalé ticho, jež v domě nastane po smrti paní Forbesové, připodobňuje pomocí metafory k tichu pod vodní hladinou:

Cuando despertamos, todavía agotados por la tensión de la vigilia, **el sol se metía a cuchilladas por las persianas, pero la casa permanecía sumergida en un estanque.** (O: 202)

⁶⁴ Flotar1, ©2018. In: *Diccionario de la lengua española* [online]. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-09-08]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/?id=I7megwY|I7p7oRU>.

Ve výše uvedené pasáži zároveň můžeme pozorovat na začátku zmiňovaný protiklad mezi prostorem vně a uvnitř domu. Zatímco prostory budovy jsou popisovány v odstínech šedi a černi, svět venku je prostoupen světlem a teplem, a to dokonce i v noci:

Todavía recuerdo como un sueño **la llanura solar de rocas volcánicas**, el mar eterno, la casa pintada de cal viva hasta los sardineles, desde cuyas ventanas se veían en las noches sin viento **las aspas luminosas** de los **faros** de África. (O: 195)

Jak povídka postupuje, hranice mezi *venku* a *uvnitř* se posouvá a temnota domu postupně prostupuje ven. Tato změna příhodně nastává v momentě, kdy už je paní Forbesová mrtvá a chlapi si jsou po dlouhé době zaplavat bez jejího doprovodu:

El día estaba **nublado** y había un clamor de truenos **oscuros** en el horizonte, pero el mar era **liso** y **diáfano** y se bastaba de su propia **luz**. (O: 203)

Ve výše uvedeném úryvku můžeme pozorovat jasný kontrast mezi zamračeným nebem a nezvlněným, čirým, světlem prostoupeným mořem. Obloha působí, jako by byla zahalena do smutečního hávu, připravená k truchlení nad smutným osudem zavražděné vychovatelky. K této interpretaci přispívá i zvuk bouře na obzoru, jenž je označován substantivem *clamor*, které bychom v tomto kontextu nejspíše přeložili jako *nářek* či *umíráček*. Oproti tomu *nezvlněné (liso)*, *čiré (diáfano)* moře zde podobně jako v celé povídce představuje jakýsi bezpečný úkryt nebo dokonce jiný svět, do něhož chlapi utíkají před útrapami každodenního života pod dozorem paní Forbesové. Když však o několik hodin později opět vyplují na povrch, scénérie je odlišná:

Se había precipitado una tormenta de verano mientras nadábamos, el mar estaba revuelto, y una muchedumbre de pájaros carniceros revoloteaba con chillidos feroces sobre el reguero de pescados moribundos en la playa. (O: 204)

Moře je nyní zkalené (*revuelto*) bouří, jež se nad ním přehnala, jakoby ve znamení toho, že chlapi už brzy budou muset čelit následkům svých přání. Také draví ptáci poletující v hejnech nad umírající rybami, jež byly za bouře vyvrženy na pláž, předjímají hrůzný výjev smrti, k němuž povídka spěje. Jinými slovy, každický detail prostředí jako by čtenáři naznačoval, že to nejhorší teprve přijde, což se

nakonec skutečně také stane. Zlověstná atmosféra, jež halí scény předcházející vyvrcholení celé povídky, je o to výraznější, že chlapci, zaslepení znovunabytou svobodou, ji prakticky nevnímají: „Pero la luz de la tarde parecía acabada de hacer, y la vida era buena sin la señora Forbes.“ (O: 204).

3.6.4 Fluvia Flamíneová

Ze postav v povídce se jedna od ostatních výrazně odlišuje. Je jí Fluvia Flamíneová, která v některých scénách doslova vyznačuje magicko-realistickou atmosféru *Sto roků samoty*:

Fluvia Flamínea, **casi flotando en el aire enrarecido por la voz**, nos sirvió después de la sopa un filete al carbón de una carne nevada con un olor exquisito. (O: 192)

Nos asomamos al interior con el corazón oprimido, y apenas tuvimos tiempo de hacerlo cuando Fluvia Flamínea **salió de la cocina como una ráfaga** y cerró la puerta con un grito de espanto: (O: 205)

Dokonce i sám vypravěč hospodyně považuje za ten nejzajímavější objev, jenž on a jeho bratr to léto učinili, lepší než řecká amfora či uvízlá torpéda:

Pero la revelación más deslumbrante para nosotros había sido Fluvia Flamínea. Parecía un obispo feliz, y **siempre andaba con una ronda de gatos soñolientos** que le estorbaban para caminar, pero ella decía que no los soportaba por amor, sino para impedir que se la comieran las ratas. (O: 195)

Dalo by se říct, že Fluvia v povídce utváří jakýsi živoucí prvek magického realismu. Krom toho svou přívětivou a lidskou povahou hospodyně, která chlapcům vypráví příběhy o potopených městech a utopencích, tvoří ostrý protiklad k přísné paní Forbesové, jejíž osobnost vojenského generála se odráží i v oděvu, který má na sobě, když ji chlapci poprvé spatří:

Al principio, cuando estábamos solos con nuestros padres, **la comida era una fiesta**. Fluvia Flamínea **nos servía cacareando** en torno a la mesa, **con una vocación de desorden que alegraba la vida**, y al final se sentaba con nosotros y terminaba comiendo un poco de los platos de todos. (O: 192)

[La señora Forbes] llegó con las **botas de miliciano** y un **vestido de soplas cruzadas** en aquel calor meridional, y con el **pelo cortado** como el de un hombre bajo el sombrero de fieltro. (O: 196-197)

3.7 Souhrnná charakteristika zkoumaných textů

Úvodem je třeba konstatovat, že stylistická analýza potvrdila náš počáteční předpoklad, že vybrané texty budou sdílet určité společné rysy, které se však vždy nemusí projevovat ve všech čtyřech z nich. Například povídka „La prodigiosa tarde de Baltazar“ a novela *El coronel no tiene quien le escriba* sdílí sociální tematiku i jihoamerické zasazení. Společně s povídkou „El verano feliz de la señora Forbes“ tvoří trojici povídek, v nichž nalézáme prvky magického realismu.⁶⁵ Tematicky si je však příběh paní Forbesové daleko bližší s povídkou „La mujer que llegaba a las seis“. Oba texty mají blízko k detektivnímu žánru, s čímž souvisí i četné nápovědy ukryté v textu, charakterizuje je silný psychologický aspekt a velmi zobecněně řečeno se zabývají mezilidskými vztahy, konkrétněji podobami lásky a jejími stinnými stránkami. Ve třech textech také hraje významnou roli téma smrti, výjimkou je pouze příběh o Baltazarovi, kde tuto tematiku sice nalézáme také, ale pro děj nemá zásadní význam. Vyjma povídky „El verano feliz de la señora Forbes“ ve všech krátkých prózách také nacházíme určitou dějovou cykličnost a v neposlední řadě lze ve všech textech vždy pozorovat výrazný kontrast mezi ženskými a mužskými postavami, přestože ne vždy je stejného rázu.

Ze stylistického hlediska se zvolené texty zdají být jeden druhému ještě více podobné. Pomineme-li formální záležitosti jako je poměr dialogů vůči pásmu vypravěče, který je v povídce „La mujer que llegaba a las seis“ zřetelně vyšší a v „El verano feliz de la señora Forbes“ zase mnohem nižší než ve zbylých prózách, či skutečnost, že druhá zmíněná povídka je vyprávěna v retrospektivě a v první osobě, zatímco ostatní jsou vyprávěny z pohledu vševidoucího vypravěče, zbyde nám poměrně konstantní jádro stylistických rysů.

Patří sem zejména časté užívání neotřelých kolokací a adjektiv (mnohdy mnohoznačných), neobvyklých metafor a přirovnání i s tím spojená významová kondenzace v pásmu vypravěče. Autor také často cílí na čtenářovy smysly, konkrétně zrak a sluch. Barvy a kontrasty mezi světlem a tmou jsou nejvýraznější v povídce „El verano feliz de la señora Forbes“. Nalézáme zde i několik onomatopoických výrazů, zvuková stránka však ještě více vyčnívá v „La prodigiosa

⁶⁵ „La mujer que llegaba a las seis“ sice se zbylými třemi prózami sdílí řadu stylistických prostředků, které autor běžně pro budování magického realismu využívá (např. neobvyklé kolokace a některé tropy), ty však text pouze stylisticky ozvláštňují či slouží jako prostředek komplexní charakterizace postav, což zřejmě souvisí se skutečností, že toto dílo pochází z doby, kdy se García Márquezův autorský styl teprve utvářel do podoby, v jaké ho známe z jeho nejslavnějšího románu.

tarde de Baltazar“, konkrétně v postavě Chepeho. Kombinaci těchto dvou smyslových stimulů pak nacházíme také v novele *El coronel no tiene quien le escriba*. V povídce „La mujer que llegaba a las seis“ autor využívá kontrast světla a stínu podobně jako v „El verano feliz de la señora Forbes“, přestože v menší míře. Při čtení v nás tato vypravěčská strategie vyvolávala dojem, že se díváme na černobílý film.

Z hlediska charakterizace postav můžeme u povídek „El verano feliz de la señora Forbes“ a „La prodigiosa tarde de Baltazar“ mluvit o jejich zřetelné diferenciaci pomocí slovní zásoby (např. vyšší vzdělání paní Forbesové a doktora Octavia Giralda se odráží v jejich sofistikovanější mluvě). Povídky s detektivním námětem zase poji anonymizace hlavních postav.

Pokud bychom naopak u každého textu měli zmínit jednu charakteristiku, která ho odlišuje od ostatních, u povídky „La mujer que llegaba a las seis“ by to byla práce s pauzami pro docílení efektu zpomaleného či naopak zrychleného plynutí děje. Novela *El coronel no tiene quien le escriba* se vyznačuje nejen výrazným využitím personifikací, které bychom v mnohem menší míře našli také v dalších ze zkoumaných textů, ale co je pro ni zcela jedinečné, je opačná strategie spočívající v popisu lidí jako by to byly neživé objekty či stroje složené ze součástek. Povídka „La prodigiosa tarde de Baltazar“ pro změnu nejvíce využívá dvojznačnosti užitých slov coby prostředku magického realismu v textu. A povídka „El verano feliz de la señora Forbes“ je specifická tím, že stav prostředí, v němž se postavy pohybují (např. rozbouřené moře), přímo odráží pocity postav či předjímá další vývoj děje.

Závěrem lze pouze zopakovat, že na základě výsledků stylistických analýz se García Márquezův styl zdá poměrně konstantní, respektive v jeho dílech nalézáme stále stejné motivy i prostředky obrazného vyjadřování, přestože v každém textu mohou být zastoupeny v různé míře. V následující části této práce, která je věnovaná translatologické analýze českých překladů španělských předloh, se budeme snažit naše poznatky z této kapitoly zohlednit a zaměřit se mimo jiné právě na úspěšnost převodu opakujících se rysů García Márquezova stylu.

4 Translatologická analýza

4.1 Metodologie

Na následujících stránkách provedeme translatologickou analýzu českých překladů výše analyzovaných španělských předloh v pořadí dle data narození překladatele, který ho vypracoval, od nejdříve narozeného po nejpozději narozeného, což by nám mělo umožnit snazší identifikaci případných generačních tendencí v překladu. V úvodu každé analýzy budou uvedeny stručné informace o překladateli⁶⁶. Následovat bude samotná analýza rozdělená vždy do tří stejných tematických okruhů: syntax, volba lexika a gramatika. Ty jsou záměrně definovány široce, aby nás nesváděly k zaměření výhradně na negativní aspekty překladů. V podkapitole věnované syntaxi se budeme věnovat těm charakteristikám, které úzce souvisí s větnou či nadvětnou syntaxí textu, v podkapitole věnované lexiku se zaměříme na rysy, které podle nás nejvíce souvisejí s výběrem lexikálních prostředků, a v podkapitole gramatiky zase na rysy spjaté s gramatikou. Upozorňujeme, že jde pouze o pomocné rozdělení, jehož účelem je lepší přehlednost. Při kategorizaci jednotlivých řešení budeme vycházet z typologie posunů Jiřího Levého definované v jeho knize *Umění překladu* (ve vydání z roku 2012) a částečně také z typologie Antona Popoviče uvedené v publikaci *Originál - překlad* z roku 1983.

Náš postup při analýze bude vycházet z teorie Gideona Touryho popsané v jeho práci zvané *Descriptive Translation Studies and Beyond* z roku 1995, konkrétně z jeho přístupu ke zkoumání překladu z hlediska cílové kultury. Při popisu a hodnocení překladů se tedy nesoustředíme pouze na sémantickou přesnost a adekvátnost vůči předloze, ale budeme sledovat také to, do jaké míry je překlad přijatelný v cílové kultuře. Z toho důvodu budeme všechny české překlady číst nejprve bez znalosti předlohy, abychom při posuzování jejich působení na českého čtenáře nebyli ovlivněni španělským originálem. Závěry z této fáze analýzy se budeme vždy snažit uvádět na začátku každé podkapitoly, přičemž příklady z textu budou v této části až na výjimky z logických důvodů uváděny pouze v češtině, tj. bez španělského znění dané pasáže. Až následně texty porovnáme se španělskou předlohou s ohledem na výsledky stylistické analýzy. Takto podvojně hodnocení

⁶⁶ Níže uvedené informace o životě překladatelů vychází z údajů dostupných v databázích Obce překladatelů a Národní knihovny České republiky v jejich verzi ze dne 27.7. 2018.

může vést k tomu, že některé rysy překladu v analýze zmíníme taktéž dvakrát, nejprve z pohledu českého čtenáře neznalého španělštiny a poté podrobněji z kontrastivního hlediska. Je také třeba zdůraznit, že s ohledem na cíl i rozsah práce nebudeme v analýzách uvádět veškeré posuny vůči originálu ani všechna dobrá překladatelská řešení, nýbrž se zaměříme na výběr těch, která do celkové podoby překladu zasahují nejvíce. Uvedené příklady budou z prostorových důvodů jen ilustrativním vzorkem popisovaných tendencí a na každém z nich budeme pro přehlednost zkoumat jen ten aspekt, na který se daná část práce zaměřuje. V závěru této kapitoly shrneme výsledky, k nimž jsme došli na základě translatických analýz, a přístupy jednotlivých překladatelů mezi sebou porovnáme.

Níže uvedené komentáře a hodnocení překladatelských řešení uvádíme s vědomím, že na výslednou podobu překladu má krom překladatele vliv například i redaktor a ke změnám mnohdy může, ať už úmyslně či neúmyslně, dojít i během finální přípravy textu pro tisk. Skutečné autory jednotlivých řešení či původce překlepů však není v našich silách vypátrat, a pro zjednodušení tedy budeme veškeré zásluhy za výslednou podobu překladu na následujících stranách připisovat překladateli.

4.2 Poznámky k analyzovanému materiálu

Před samotnou analýzou je třeba si uvědomit, že se zde chystáme porovnat překlady hned několika generací překladatelů narozených ve 20., 40. a 80. letech minulého století. Přesto nepředpokládáme, že by námi identifikované rozdíly mezi jednotlivými překladatelskými idiolekty byly až tak markantní, neboť všechny ze zkoumaných překladů vznikly v rozmezí „pouhých“ 37 let, z toho tři v poslední čtvrtině minulého století a jeden v novém tisíciletí. Lze tak očekávat, že největší rozdíly v přístupu k překladu nalezneme právě u nejmladšího překladu, protože právě na přelomu století došlo v češtině a v překladových normách vlivem nedávného politického uvolnění, globalizace a nových technologií k největším změnám.

4.3 Hana Posseltová

Hana Posseltová (*15. 8. 1919 Mladá Boleslav – 16. 2. 1997 Praha), rozená Ledererová, patří ke generaci překladatelů, kteří vyrůstali mezi válkami. Před uzavřením vysokých škol v roce 1939 studovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Během války prošla několika koncentračními tábory, o čemž poté napsala

knihu. V roce 1945 se vrátila na svou *almu mater*, vystudovala zde angličtinu, francouzštinu a španělštinu a poté učila jazyky na střední škole.

V pozdějším věku se kromě výuky věnovala právě i literárnímu překladu především ze španělštiny, ale také z francouzštiny, a v jednom případě i z portugalštiny. Z necelé desítky knih, které Posseltová přeložila ze španělštiny lze vyvodit překladatelčinu zálibu v literatuře jihoamerického kontinentu, protože právě z ní toho přeložila nejvíce. Překládala například autory boomerů, jako byl Kubánci Alejo Carpentier či již zmíněný García Márquez, ale na sklonku života přeložila i dílo spisovatelky o něco starší generace Chilanky Isabel Allendové. Jejím prvním vydaným překladem vůbec se roku 1966 stalo nejznámější dílo mexického spisovatele Carlose Fuentes *Smrt Artemia Cruze*. Společně s Libuší Prokopovou je Hana Posseltová generačně nejstarší překladatelkou děl Gabriely Garcíi Márqueze.

4.3.1 Plukovníkovi nemá kdo psát (1979)⁶⁷

4.3.1.1 Syntax

Při čtení novely *Plukovníkovi nemá kdo psát* jako samostatného díla v češtině čtenáře zarazí poněkud neobratný slovosled, s nímž se v překladu Hany Posseltové setkáváme poměrně často. V některých případech jde o prosté nedodržení přirozeného pořadí téma-réma. Níže uvádíme dva příklady i s možným alternativním řešením:

El propietario del salón de billares vio al coronel desde la puerta de su establecimiento y le gritó con los brazos abiertos: (O: 12)

Majitel kulečnickové herny spatřil ode dveří svého podniku plukovníka a účastně na něj zavolal: (P: 10) / *Ode dveří svého podniku plukovníka spatřil majitel kulečnickové herny a zúčastněně na něj zavolal.*

Allí estaba la madre espantando las moscas del ataúd con un abanico de palmas trenzadas. (O: 13)

Tam stála matka s vějířem z palmových listů a odháněla mouchy od rakve. (P: 11) / *Tam stála nebožtíkova matka a vějířem z palmových listů odháněla od rakve mouchy.*

⁶⁷ Pro účely translatické analýzy jsme vybrali krátký, ucelený úsek z úvodní části novely o délce zhruba devíti stran (tj. strany 5-13 z edice uvedené v seznamu použité primární literatury).

Majitel hery i mouchy poletující kolem rakve jsou v textu v uvedených větách zmíněny poprvé, a proto by informace o nich měla stát vždy na konci věty. V dalším případě v důsledku neobratného řazení informací dochází k nežádoucímu dělení souvětí čárkami:

Mientras su esposa tomaba el café, descolgó la hamaca en un extremo y la enrolló en el otro, detrás de la puerta. (O: 8)

Zatímco jeho žena pila kávu, odvázal v koutě síť na spaní a v druhém koutě, za dveřmi, ji zavěsil. (P: 6) / *Zatímco jeho žena pila kávu, odvázal v koutě síť na spaní a zavěsil ji v druhém koutě za dveřmi.*

Jindy je zas důraz ve větě vinou nevhodného slovosledu kladen na nesprávnou informaci:

Le costó trabajo encontrarlo en el fondo del baúl, envuelto en periódico y preservado contra las polillas con bolitas de naftalina. (O: 10)

Dalo mu práci najít ho na dně kufru, zabalený do novin a chráněný proti molům naftalínovými kuličkami. (P: 7-8) / *Najít ho na dně kufru, zabalený do novin a chráněný proti molům naftalínovými kuličkami, mu dalo práci.*

Contemplando la vegetación que reventaba en verdes intensos, las minúsculas tiendas de las lombrices en el barro, el coronel volvió a sentir el mes aciago en los intestinos. (O: 8)

Když se zahleděl na vegetaci, která se rozbujela do sytých zelení, a na malinké kopečky po žížalách v blátě, plukovník ten osudný měsíc znovu ucítil ve střevech. (P: 6) / *Jak se zahleděl na vegetaci, která se rozbujela do sytých zelení, a na malinké kopečky po žížalách v blátě, ve střevech znovu ucítil onen osudný měsíc.*

Při porovnání se španělskou předlohou zjišťujeme, že ve výše uvedených příkladech překladatelka poměrně těsně kopíruje slovosled španělských vět.

Na několika místech v analyzovaném úryvku je také narušena koherence vlivem nedostatečného využití referencí:

Sonrió. Pero la mujer no se tomó el trabajo de mirar el paraguas. “Todo está así”, murmuró. “Nos estamos pudriendo vivos”. Y cerró los ojos para pensar más intensamente en el muerto.

Después de afeitarse al tacto —pues carecía de espejo desde hacía mucho tiempo— **el coronel** se vistió en silencio. (O: 11)

Usmál se. Ale žena se ani neobtěžovala na deštník pohlédnout. „Tak je to se vším,“ zabručela. „Hnijeme zaživa.“ A zavřela oči, aby mohla úporněji myslet na mrtvého.

Oholil se po hmatu — zrcadlo neměl už hezky dlouho — a pak se tiše oblékal. (P: 8)

Vzhledem k velkému rozmezí mezi zmínkami o plukovníkově osobě, jsme toho názoru, že na začátku nového odstavce je třeba explicitně zopakovat, ke komu se uvedená informace vztahuje. Ostatně španělský originál tak činí. Tentýž problém jsme při čtení pocíťovali i v následujícím úryvku:

Su esposa levantó el mosquitero cuando lo vio entrar al dormitorio con el café. Esa noche había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor. Pero se incorporó para recibir la taza. (O: 7)

Když ho manželka spatřila vcházet s kávou do ložnice, nadzvedla moskytiéru. V noci měla záchvat záduchy a byla ještě celá malátná. Nicméně se posadila a vzala si **od něho** šálek. (P: 5)

Předložkovou konstrukci se zájmenem bychom tak navrhovali nahradit konkrétnějším odkazem, například v podobě substantiva *muž/manžel*.

Pero alguien le puso la mano en la espalda, lo empujó hacia el fondo del cuarto por una galería de rostros perplejos hasta el lugar donde se encontraban —profundas y dilatadas— las fosas nasales del muerto.

Allí estaba **la madre** espantando las moscas del ataúd con un abanico de palmas trenzadas. (O: 13)

Někdo mu však položil ruku na rameno a postrkoval ho dozadu do pokoje kolem řady užaslých tváří až k místu, kde bylo — hluboké a široké — chřípí mrtvého.

Tam stála **matka** s vějířem z palmových listů a odháněla mouchy od rakve. (P: 11)

Ve výše uvedené pasáži se plukovník ocitá na pohřbu místního muzikanta a snaží se davem protlačit k jeho truchlící matce, aby jí vyjádřil upřímnou soustrast. Takto neurčité označení na uvedeném místě při čtení zarazí a nutí čtenáře tápat, o čí matku se jedná. Informaci by proto bylo vhodné v češtině doplnit adjektivem, např. *nebožtíkova*.

Z hlediska textové syntaxe musíme konstatovat, že až na dvě výjimky překladatelka velice pečlivě dodržuje hranice všech textových jednotek (vět a odstavců), tak jak jsou uvedeny ve španělské předloze. Samoučelně původní dělbu

odstavců mění pouze jednou, přičemž lze pouze spekulovat o tom, zda šlo o pouhé přehlédnutí nebo záměr:

Los trastornos respiratorios la obligaban a preguntar afirmando.
Cuando terminó el café todavía estaba pensando en el muerto.
(O: 8)

Dýchací potíže ji nutily ptát se oznamovacím tónem.
Dopila kávu a stále ještě myslela na mrtvého. (P: 6)

Ve španělštině jsou obě věty součástí téhož odstavce, zatímco v češtině je druhá věta vydělena do samostatného odstavce. Ke změně hranic textových jednotek dochází i v následující pasáži:

—Coronel, espérese y le presto un paraguas.
El coronel respondió sin volver la cabeza.
—Gracias, así voy bien. (O: 12)

„Plukovníku, počkejte, půjčím vám deštník.
„Děkuju, to je dobré,“ odpověděl plukovník, aniž se na něj
podíval. (P: 10)

Jak vidno, poslední větu předešlého odstavce zde překladatelka transformovala v uvozovací větu následující dialogové repliky, čímž docílila lepší plynulosti textu při čtení.

4.3.1.2 Volba lexika

Překlad Hany Posseltové z lexikálního hlediska potěší pestrým slovníkem. Najdeme zde výrazy z různých vrstev české slovní zásoby. Místo *rána* překladatelka volí poeticky znějící *jitro* (P: 5), místo *kartonu* se v povídce mluví o dnes asi spíše vzácně používané *lepence* (P: 9), místo *nosních dírek* čteme o *chřípi* (P: 11), postavy namísto *vzlykání* poněkud knižně *štkají* (P: 11), místo *oblékání* se *strojí* (P: 7) a plukovníkova žena namísto v současnosti více používaného *astmatu* trpí *záduchou* (P: 5). Tento rys českého překladu zřejmě částečně vychází ze skutečnosti, že Hana Posseltová se narodila už roku 1919 a její aktivní slovní zásoba byla poněkud odlišná od té, kterou jako běžnou vnímáme ve 21. století. V textu nacházíme i několik neobratných formulací. Například ve větě: „Bydleli na *konci* městečka [...]“ (P: 10), by přirozeněji znělo substantivum *kraj*; ve větě: „od *skončení* poslední občanské války“ (P: 5) by naopak idiomatičtější dojem působilo substantivum *konec*; „a pak se *tiše* oblékal“ lépe vystihuje adjektivum *mlčky* (P: 8); „Košile tvrdá jako *lepenka*, měla barvu staré *lepenky* a zapínala se

měděným knoflíkem“ (P: 9) by bylo možné přeformulovat na: „Košile, která měla barvu staré *lepenky* a byla i stejně tvrdá, se zapínala“.

Také při porovnání se španělskou předlohou v textu nalézáme řadu povedených řešení, která zachovávají význam předlohy, jsou dobře srozumitelná a zní přirozeně:

Los trastornos respiratorios la obligaban a **preguntar afirmando**.
(O: 8)

Dýchací potíže ji nutily ptát se **oznamovacím tónem**. (P: 6)

—Estás como para un **acontecimiento** —dijo. (O: 11)

„Vypadáš, jako by ses chystal na nějakou **historickou událost**,“ řekla. (P: 9)

—Los gallos **se gastan** de tanto **mirarlos**. (O: 9)

„Když se kohouti pořád **okukují**, tak **se zkazí**,“ řekl plukovník. (P: 7)

K odhalení některých méně povedených řešení naopak mnohdy čtenáři stačí prostá logika:

El coronel advirtió la falta de un **cobre** y por primera vez tuvo la certidumbre de que el muerto estaba muerto. (O: 14)

Plukovník si všiml, že mezi **plechy** jeden chybí, a poprvé nabyl jistoty, že mrtvý je opravdu mrtev. (P: 12)

Uvedené souvětí se vyskytuje v části textu, kde plukovník ulicí následuje smuteční průvod, přičemž o žádných *pleších* není v dané pasáži ani zmínky. Očividně zde tedy došlo k nepochopení souvislosti mezi substantivem *cobre* a nebožtíkem, a v důsledku toho k překladu slova v nesprávném významu. Zesnulý byl totiž muzikantem, z čehož vyplývá, že *cobre* je zde třeba chápat ve významu *žestového nástroje*. Jinak řečeno, plukovníka o smrti muže ujistila absence jeho nástroje v pohřební kapele. K jasnému nepochopení předlohy dochází i v následující pasáži:

—Este entierro es un acontecimiento —dijo el coronel—. Es el primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años.

Escampó después de las nueve. El coronel se disponía a salir cuando su esposa lo agarró por la manga del saco. (O: 11)

„Tenhle pohřeb je historická událost,“ řekl plukovník. „Je to první mrtvý, který tady po mnoha letech zemřel přirozenou smrtí.“

Odešel po deváté. Když už byl plukovník na odchodu, manželka ho chytla za rukáv saka a řekla: (P: 9)

Sloveso *escampar* se zde vztahuje k dešti, který v uvedenou dobu ustal, nikoliv k plukovníkovi, a zcela určitě ne k nebožtíkovi. Správný překlad by tedy zněl: „Vyjasnilo se po deváté.“. Smysl v překladu zcela nedává ani následující souvětí, kde však na vině není chybná interpretace ze strany překladatelky jako v předešlých dvou případech, nýbrž nevhodná stylizace:

Esa misma noche asistieron a un espectáculo **al aire libre** que no fue interrumpido a pesar de la lluvia. (O: 10)

Toho večera se zúčastnili představení **v přírodě**, které se dohrálo, přestože pršelo. (P: 8)

Představení v přírodě se zcela dobře může konat i za nepříznivého počasí, probíhá-li v chatě či pod velkým stanem. Fráze *al aire libre* zde tedy má ještě užší význam, a to: *pod širým nebem*.

V textu dále narážíme na nekonzistentní překlad oslovení *compadre*, které je překládáno buďto substantivem *kamarád* nebo *přítel* (viz strany 10, 11 a 13 českého překladu a strany 13, 14 a 16 španělské předlohy). Předpokládáme, že jde o důsledek snahy neopakovat stále totéž substantivum, a to především v následujících dvou pasážích:

„Pojďte se schovat, **kamaráde**,“ křikl.
Uvolnil mu místo pod deštníkem.
„Děkuju, **příteli**,“ řekl plukovník. (P: 10)

„Co je vám, **příteli**?“ zeptal se.
Plukovník vzdychl.
„Je říjen, **kamaráde**.“ (P: 13)

Přestože důvodům, které překladatelku k tomuto kroku vedly, rozumíme a respektujeme je, v češtině takovéto alternování nezní příliš dobře už proto, že postavy si po celou dobu vykají, což v kombinaci se substantivem *kamarád* zní poněkud zvláště. Zachovali bychom proto oslovení *příteli* s tím, že v citovaných pasážích bychom ho v jednom ze dvou blízko stojících výskytů raději vynechali, než alternovali s jiným oslovením.

Nyní bychom se rádi blíže zaměřili na to, jak se v překladu podařilo uplatnit některé postupy, které autor ve španělském originále využívá jako prostředky magického realismu v novele a jež jsme si předešle definovali v kapitole věnované stylistické analýze. Jde o personifikaci neživého a protikladný postup popisování lidí jako neživých objektů. Začneme personifikací v následujících třech pasážích:

Octubre **se habían instalado** en el patio. Contemplando la vegetación que **reventaba en verdes intensos**, las minúsculas tiendas de las lombrices en el barro, el coronel volvió a sentir el mes aciago en los intestinos. (O: 8)

V patiu se **usadil** říjen. Když se zahleděl na vegetaci, která **se rozbujela do sytých zelení**, a na malinké kopečky po žízalách v blátě, plukovník ten osudný měsíc znovu ucítil ve střevech. (P: 6)

Zde se dojem živé přírody podařilo do češtiny převést úspěšně. Překladatelka pro obě klíčová španělská slovesa zvolila vhodné, silně významově nabitě ekvivalenty. Skvěle je zvolené především sloveso *usadit se*, které navozuje dojem, že podzim je osoba. V případě druhého slovesa nejde striktně vzato za personifikaci, nicméně zvolené řešení je funkční a z hlediska češtiny přirozené.

Un momento después supo que estaba en la calle porque la llovizna le **maltrató** los párpados [...] (O: 14)

Chvíli nato zpozoroval, že je na ulici, protože mu déšť **dráždil** víčka [...] (P: 11)

I ve výše uvedeném případě se personifikaci podařilo zachovat, neboť sloveso *dráždit* v češtině pojíme jak s živými podměty, tak s neživými, díky čemuž sdělení působí stejně zvláštním dojmem jako v předloze a zároveň zní přirozeně.

Pero la **insistencia** de los bronces rotos le recordó el entierro. (O: 9)

Avšak **vtíravý zvuk** puklých zvonů mu připomínal pohřeb. (P: 6)

Pouze v poslední pasáži se personifikaci zachovat nepodařilo, a dochází zde tak ke stylistickému ochuzení v důsledku nahrazení metafory vysvětlujícím překladem. Proto bychom se zde klonili k věrnějšímu překladu: „naléhání puklých zvonů“, které je sice poněkud doslovné, zachovává však personifikaci obsaženou v předloze a z hlediska češtiny zní také přirozeně.

Nyní se podívejme na ty části textu, kde byl ve španělském originále použit opačný postup, tedy popis lidí, jako by šlo o neživé předměty:

Se sintió empujado contra el cadáver por **una masa deforme** que estalló en un vibrante alarido. (O: 13)

Měl pocit, že ho ten **beztvarý dav**, který v té chvíli propukl v žalostný nářek, žene k mrtvému. (P: 11)

U tohoto překladu hodnotíme kladně užití adjektiva *beztvarý*, které dobře vystihuje význam slova *deforme*, aniž by ho otrocky kopírovalo. V případě překladu substantiva *masa* bychom se možná nebáli zajít ještě o něco dál a místo *davu* použít české substantivum *masa*, které je stejně dvojznačné jako španělské *masa* a může označovat velké množství lidí i neurčitou hmotu.

Buscó apoyo con las manos pero no encontró la pared. Había otros **cuerpos** en su lugar. (O: 13-14)

Rukama hledal oporu, ale zeď nenašel. U ní stáli jiní **lidé**. (P: 11)

Zde naopak původní efekt v překladu zcela vymizel, protože neživá *těla* (*cuerpos*) byla nahrazena *lidmi*. Opět bychom se tedy více drželi předlohy.

Cuando levantó la cabeza, para buscar el aire por encima de los **gritos** [...] (O: 14)

Když zvedl hlavu, aby se nad tím **nářkem** nadechl [...] (P: 11)

Avšak v posledním příkladě se efekt „znelidštění“ truchlících opět podařilo zachovat.

Velmi podobný postup García Márquez využívá také v popisu plukovníka a jeho ženy, kteří jsou připodobňováni ke strojům složeným ze součástek:

Era una mujer construida apenas en cartílagos blancos sobre una espina dorsal arqueada e inflexible. (O: 6)

Ženinu postavu tvořily skoro jenom bílé chrupavky na ztuhlé, shrbené páteři. (P: 6)

Era un hombre árido, de huesos sólidos articulados a tuerca y tornillo. Por la vitalidad de sus ojos no parecía conservado en formol. (O: 12)

Byl vychrtlý, měl silné kosti a klouby, které do sebe zapadaly jako šroub a matice. Podle živosti jeho očí se nezdálo, že by byl konzervován formalínem. (P: 9-10)

Přestože z hlediska češtiny jde o povedené překlady, tvořené pouze o něco méně kondenzovanými vyjádřeními než ta, která nalzáme v předloze, soudíme, že ve španělské předloze je v popisu plukovníkovy ženy efekt člověka popisovaného jako stroj ještě silnější. Všimněme si, že vypravěč říká doslova: „Byla to žena postavená sotva z bílými chrupavek“ a využívá k tomu sloveso *construir*, které je velmi silně spjato s odbornými texty například z oboru inženýrství. Jinými slovy autor záměrně nerozlišuje mezi ženinou tělesnou schránkou a její duší. Alternativně by tak překlad mohl znít nějak takto: „Sestávala sotva z bílých chrupavek na ztuhlé, shrbené páteři.“. Ve výsledku usuzujeme, že se překladatelce ne vždy podařilo autorův neobvyklý postup popisu věcí a lidí identifikovat, v důsledku čehož jsou uvedené překlady různě úspěšné.

4.3.1.3 Gramatika

Z hlediska čistě gramatického není překladu Hany Posseltové příliš co vytknout. Nedostatky překladu v této oblasti jsou nepříliš závažné a v analyzovaném úryvku se vyskytují v zanedbatelném počtu. Za zmínku stojí snad jen dva převody slovesného času. V prvním případě jde spíše o nedostatek stylistického rázu:

—Apúrese, compadre, **lo estaba esperando**. (O: 14)

„Pospěšte si, příteli, **čekám na vás**.“ (P: 11)

Tučně vyznačená fráze v češtině působí poněkud neobratně, volili bychom proto spíše přirozeněji znějící: „už na vás čekám“. V druhém, níže uvedeném případě, jde o nedostatečné vyjádření předminulosti popisovaného děje:

Regresaron por la misma calle. **Había escampado**. El cielo se hizo profundo, de un azul intenso. “Ya no llueve más,” pensó el coronel, y se sintió mejor, pero continuó absorto. (O: 16)

Vraceli se stejnou ulicí. **Přestalo pršet**. Nebe nabylo hloubky, bylo sytě modré. „Už neprší, pomyslel si plukovník a cítil se lépe, ale zůstal zamyšlený. (P: 13)

V překladu se zdá, že pršet přestalo až v momentě, kdy se plukovník s donem Sabasem vrací onou *stejnou ulicí*. Ve skutečnosti pršet přestalo již předtím, což je

ve španělské předloze vyjádřeno za pomoci předminulého času, kterým však čeština nedisponuje. Jelikož předčasnost v tomto konkrétním případě jednoznačně nevyplývá ani z kontextu, mohli bychom ji zde zdůraznit například za pomoci příslovečného určení času: „Tou dobou už přestalo pršet.“

4.4 Vladimír Medek

Druhým nejstarším překladatelem Gabriela Garcíi Márqueze v pořadí je Vladimír Medek (*11. 5. 1940 Pardubice), který se v roce 1971 překladem *Sto roků samoty* stal prvním překladatelem, který převedl do češtiny nějaké autorovo dílo v knižní podobě.

Po úspěšném zakončení studií zahraničního obchodu na VŠE v Praze působil ve sklářském průmyslu. V 60. letech pracoval na Kubě a později, v 90. letech, zase ve Španělsku. V roce 1971 byl vyloučen z KSČ, v důsledku čehož přišel o práci, a až do poloviny 80. let nesměl nic publikovat. To také bylo jednou z hlavních příčin toho, že se v letech po prvním vydání *Sto roků samoty* na dílech Gabriela Garcíi Márqueze vystřídal tolik překladatelů. Ze stejného důvodu Medkovo jméno chybělo v jeho překladu Cortázarova románu *Nebe, peklo, ráj* z roku 1972 i v tiráži sbírky básní od Lezamy Limy v roce 1982. V druhém vydání *Sto roků samoty* z roku 1980 však paradoxně uvedeno bylo.

Jeho první knižní překlad vyšel v roce 1966 a byla jím *Korunovace* od Chilana Josého Donosa. Ještě předtím však vydal vlastní sbírku básní. Překládá převážně ze španělštiny, ale také z angličtiny a portugalštiny. Talent na práci s jazykem Medek dokázal už na začátku své překladatelské kariéry. Asi nejvýrazněji však vstoupil do povědomí českých čtenářů až v novém tisíciletí, a to výborným překladem série o Harry Potterovi britské autorky J. K. Rowlingové, který vypracoval společně s bratrem Pavlem Medkem. Jen ze španělštiny přeložil více než tři desítky knih od španělských i latinskoamerických spisovatelů. Nejčastěji překládá autory boomu latinskoamerické literatury, jako je právě Kolumbijec Gabriela Garcíi Márqueze či Peruánec Vargas Llosa, ale i současné španělské autory Peréze Reverteho či Carrazu Maiteovou. Z českých překladatelů Garcíi Márqueze právě Vladimír Medek přeložil bezkonkurenčně nejvíce autorových děl. Vedle překládání se věnuje i vlastní tvorbě. Krom výše zmíněné básnické sbírky tak vydal například dva povídkové soubory.

4.4.1 Šťastné léto paní Forbesové (1996)

4.4.1.1 Syntax

Stejně jako ve španělštině se povídka „El verano feliz de la señora Forbes“ i v českém překladu vyznačuje rozsáhlými popisnými pasážemi v pásmu vypravěče, které jsou mnohdy tvořeny jen několika dlouhými souvětími s množstvím vsuvek. Při porovnání s předlohou však zjišťujeme, že český překlad původní už tak dlouhé informační jednotky spojuje do ještě delších větných celků. Nejčastěji k tomuto cíli využívá středník:

Yo andaba entonces por los nueve años, y sentí un terror tan intenso ante aquella aparición de delirio, que se me cerró la voz. Pero mi hermano, que era dos años menor que yo, soltó los tanques de oxígeno, las máscaras y las aletas de nadar y salió huyendo con un grito de espanto. (O: 189)

Mně tenkrát šlo na devátý rok a při pohledu na onoho tvora, který jako by vyvstal z blouznivých vidin, jsem pocítil takovou hrůzu, že jsem ze sebe nedokázal vypravit ani hlásku; ale můj bratr, který byl o dva roky mladší, upustil kyslíkové láhve, masky i gumové ploutve a s vyděšeným křikem utíkal pryč. (P: 163)

Yo estaba de acuerdo, pero le hice creer lo contrario, y conseguí cambiar de tema hasta que terminé de bañarme. Pero cuando salí de la ducha me pidió que me quedara para acompañarlo. (O: 191)

Myslil jsem si to také, ale přesvědčil jsem ho, že to tak není, a podařilo se mi odvést řeč na něco jiného, dokud jsem nebyl hotov; ale když jsem vystoupil ze sprchy, bratr mě požádal, abych tam s ním zůstal. (P: 164)

Méně často pro spojení jednotlivých souvětí do delších celků využívá také dvojtečku, kterou naopak v jiných úsecích textu nahrazuje oproti originálu spojkou:

Luego nos repitió, como tantas veces en tan poco tiempo, que el buen gusto no es una facultad congénita, pero que tampoco se enseña a ninguna edad, sino que se impone desde la infancia. De manera que no había ninguna razón válida para no comer. (O: 193)

Potom nám opakovala, jako už tolikrát za tu krátkou dobu, že dobrý vkus není žádná vrozená vlohá, ani se nedá v určitém věku naučit, nýbrž je třeba se v něm cvičit už od dětství; takže jsme neměli žádný právoplatný důvod nejíst. (P: 166)

Mi hermano hizo un esfuerzo supremo con el primer bocado, pero no pudo soportarlo: vomitó. (O: 193)

Bratr s vynaložením největšího úsilí spolkl první sousto, nedokázal ho však v sobě udržet a začal zvracet. (P: 166-167)

Středníkem Medek nejednou nahrazuje také čárku. V tomto případě však jde o tak drobnou změnu, že nepovažujeme za nutné uvádět zde samostatně konkrétní příklady. Jelikož sám autor má tendenci k popisům řetězeným do dlouhých větných celků, nepovažujeme tyto změny v interpunkci, a především v segmentaci informačních jednotek za negativní. V některých případech se navíc tímto způsobem překladateli povedlo informace navázat lépe, než kdyby se striktně držel předlohy (viz posledně uvedené příklady).

Pověstná závratná délka některých Garcíá Márquezových souvětí a jejich významová hustota s sebou pro překladatele přináší otázku volby vhodného slovosledu. Medek si v tomto ohledu povětšinou vede dobře, jak jsme ostatně mohli pozorovat na výše uvedených citacích. V několika případech však zvolené pořadí informací není zcela ideální:

Fulvia Flamínea, casi flotando en el aire enrarecido por la voz, nos sirvió después de la sopa un filete al carbón de una carne nevada con un olor exquisito. (O: 192)

Vzduch jejím hlasem zřídil a Fluvia Flamíneová, která se v něm málem vznášela, nám po polévce každému přinesla plátek sněhobílého masa pečeného na dřevěném uhlí, jež nádherně vonělo. (P: 166)

Ve výše uvedené pasáži vlivem poněkud nešťastně zvoleného slovosledu dochází ke změně významu, kdy se *nádherná vůně* zdánlivě vztahuje k *černému uhlí* spíše než k *masu*, jak bylo původně zamýšleno. Tuto dvojznačnost bychom mohli vyřešit tak, že bychom přehodili pořadí uvedených informací: „po polévce každému přinesla plátek nádherně voňavého masa sněhobílé barvy, pečeného na dřevěném uhlí“.

Por la tarde, de regreso a casa, encontramos una enorme serpiente de mar clavada por el cuello en el marco de la puerta, y era negra y fosforescente y parecía un maleficio de gitanos, **con los ojos todavía vivos** y los dientes de serrucho en las mandíbulas despernacadas. (O: 189)

Když jsme se **navečer** vraceli domů, našli jsme obrovského mořského hada přibitého za krk na dveřní zárubni; **byl** černý, **světélkoval** a **vypadal** jako z cikánských čarů, *s očima ještě* pořád živýma a s pilovitými zuby v roztažených čelistech. (P: 163)

V tomto případě, kde se zároveň objevuje výše zmiňovaná náhrada čárky za středník, je charakteristika muréniných očí příliš vzdálena od podmětu, důsledkem čehož zde předložková vazba působí jako by do dané části věty zcela nepatřila. To by bylo možné vyřešit za využití sloves, tedy podobným způsobem, jakým překladatel o kousek předtím velmi zdařile převedl úsek „era negra y fosforescente y parecía un maleficio de gitanos“. V našem podání by však zároveň bylo nutné informaci o očích a zubech vydělit do samostatné věty, což také není zcela ideální řešení: „Oči měl pořád živé a z roztažených čelistí mu trčely pilovité zuby.“

Tenía unos veinte años, pasaba más tiempo en los fondos marinos que en la tierra firme y él mismo parecía un animal de mar con el cuerpo siempre embadurnado de grasa de motor. (O: 190)

Bylo mu kolem dvaceti, trávil víc času na mořském dně než na suché zemi a sám vypadal jako nějaké mořské stvoření, věčně po celém těle umazaný mastnou špínou z motoru. (P: 164)

V tomto posledním uvedeném příkladě považujeme oddělení podtržené pasáže od zbytku souvětí čárkami za zbytečné, neboť její obsah lze snadno přesunout do dřívější části souvětí, a navíc v češtině tento slovosled nepůsobí příliš přirozeně. Po úpravách by daná věta zněla takto: „Bylo mu kolem dvaceti, trávil víc času na mořském dně než na suché zemi a **jak byl** věčně po celém těle umazaný mastnou špínou z motoru, sám vypadal jako nějaké mořské stvoření.“

Z tří výše uvedených příkladů nevhodně zvoleného slovosledu vyplývá, že Medek někdy příliš kopíruje strukturu španělské věty. Jak jsme však již zmínili, jde o pouhou hrstku případů v rámci celé povídky.

4.4.1.2 Volba lexika

Z lexikálního hlediska překlad při čtení pouze v češtině působí obecně velmi dobře; nalezneme v něm širokou škálu významově silných adjektiv, sloves a substantiv – včetně diminutivních variant –, při jejichž výběru se překladatel neomezoval na výběr ze středu běžné slovní zásoby, ale často vybíral i z méně frekventovaných výrazů. Místy zarazí nevhodná volba slov jako v případě: „takže jsme neměli žádný *právoplatný* důvod nejít“ (P: 166), kde by rodilý mluvčí češtiny očekávala spíše *pádný*; „tělo měla *plné* bodných ran“ (P: 177), kde by přirozeněji znělo *poseté bodnými ranami*; či „a potom k nám *držela* teoretické přednášky o společenském chování“ (P: 171), kde by v zájmu přirozenosti bylo možné celý úsek přeformulovat na: „a potom nám přednášela teorii o společenském chování“.

Nešťastně jsou v několika případech zvolena i významově slabá slovesa, která se navíc v jedné větě opakují několikrát, čímž českého čtenáře, kterému není přílišné opakování libé, vytrhávají z ponoření do děje:

Po celý rok jsme dychtivě očekávali ono bezstarostné léto na ostrově Pantelaria, na jižním konci Sicílie, a během prvního měsíce, kdy s námi **byli** rodiče, opravdu takové **bylo**. (P: 168)

Přijela v milicionářských botách, i v tom jižním vedru na sobě **měla** oblek s přeloženými klopami a pod plstěným kloboukem **měla** vlasy ostříhané jako mužský. (P: 170)

Bylo zamračeno a na obzoru **bylo** slyšet naříkavé zvuky temného hřmění, moře však **bylo** hladké a průzračné a vystačilo se svým vlastním světlem. (P: 175)

Přílišné opakování téhož slovesa nacházíme také v dialozích uvozených slovesem *řici*. Například mezi stranami 166 a 167 se vyskytují dvě dialogové pasáže, kde se v rozmezí několika málo vět toto sloveso vyskytuje třikrát a čtyřikrát:

„Mně to nechutná,“ **řekl**.
Paní Forbesová přerušila svůj výklad.
„To nemůžeš vědět,“ **řekla**. „vždyť jsi ještě ani nevzal do úst.“
Vyslala přitom ke kuchařce výstražný pohled, bylo však pozdě.
Muréna je ta nejjemnější ryba na světě, *figlio mio*,“ **řekla** mu Fluvia Flamíneová. „Ochutnej a uvidíš.“ (P: 166)

„Já jíst nebudu,“ **řekl**.
Jeho rozhodnutí bylo natolik zřejmé, že se s ním paní Forbesová raději nepřela.
„Tak dobře,“ **řekla**, „ale nedostaneš moučník.“
Memu bratrovi se natolik ulevilo, že to dodalo odvahy i mně: položil jsem příbor křížem na talíř, jak nás paní Forbesová učila, že to máme dělat, když jsme skončili s jídlem, a **řekl** jsem:
„Já moučník taky nebudu.“
„Ani se nebudete dívat na televizi,“ opáčila paní Forbesová.
„Ani se nebudeme dívat na televizi,“ **řekl** jsem. (P: 167)

Při náhledu do španělské předlohy vyplývá, že se zde překladatel příliš držel originálu, namísto aby české uvozovací věty přizpůsobil konvencím cílového jazyka, v němž taková míra opakování na malém prostoru ze stylistického hlediska působí nevhodně. Dialogy však tvoří poměrně malé procento textu a jsou povětšinou hodně krátké, kratší než v uvedených citacích, díky čemuž tento nedostatek čtenář snadno přehlédne, nás však při čtení místy rušil. I další z výše

zmíněných nevhodných řešení však v povídce nacházíme v zanedbatelném počtu. Rozhodně tedy nelze tvrdit, že by šlo o pochybení, která hodnotu překladu významně snižují.

S ohledem na výsledky stylistické analýzy nás při porovnání se španělskou předlohou z hlediska lexika zajímal především převod neobvyklých kolokací, přirovnání a jednotlivých slov, která García Márquez tak rád využívá. Mnoho z nich se Medkovi do češtiny podařilo převést úspěšně: „los fondos dormidos“ (O: 195) / „dřímající hloubky“ (P: 168); „nos servía en un silencio tan oscuro“ (O: 192) / „obsluhovala s mlčením tak ponurým“ (P: 165); „parecía un maleficio de gitanos“ (O: 189) / „vypadal jako z cikánských čarů“ (P: 163); „nos enseñaba a distinguir las algarabías remotas“ (O: 195) / „nás učila rozpoznávat vzdálené brebentění“ (P: 168); „antes de que Fulvia Flamínea llegara con su ronda de gatos“ (O: 203) / „než dorazila Fluvia Flamínea se svou kočičí družinou“ (P: 175). Jako velmi podařený hodnotíme také překlad metafory „aparición de delirio“ (O: 189), kterou překladatel do češtiny přetvořil v přirovnání neboli další z autorových oblíbených prostředků obrazného vyjadřování: „jako by vyvstal z blouznivých vidin“ (P: 163). Jde sice o překlad poněkud vysvětlující, ale určitou obraznost si zachovává, a především je v souladu s García Márquezovým stylem.

Oproti jednoznačně povedeným řešením, stojí řešení, která jsou sice z hlediska češtiny funkční, ale ve vztahu k předloze jsou významově nepřesná, stylisticky neutrálnější či obojí. Několik takových případů nalézáme hned na první straně překladu, kde se ve španělštině vyskytuje mnoho skrytých odkazů na smrt, hady, jed a obecně na rozuzlení povídky:

La señora Forbes lo oyó desde la **tortuosa** escalera de piedras que **trepaba** por los arrecifes desde el embarcadero hasta la casa [...] (O: 189)

Paní Forbesová ho uslyšela z **křivolakého** kamenného schodiště, které **šplhalo** po útesech od přístaviště až k domu [...] (P: 163)

Španělské adjektivu *tortuoso* má v citované pasáži evokovat vlnitý tvar hadího těla, když se pohybuje, a tudíž, přestože slovo *křivolaký* dobře vystihuje jeho obecný význam, ztrácí se v něm přímý odkaz na plaza. Pro jeho zachování je třeba zvolit takové adjektivum, které pasuje do daného kontextu a ve spojitosti se zvířetem se skutečně používá. Obě tato kritéria lépe splňuje například adjektivum *klikatý*. Taktéž sloveso *šplhat* by bylo možné vyměnit za jiné, které by hadí obraz lépe

podpořilo. V tomto konkrétním případě bychom se nebáli použít přímo sloveso *plazit se*, které ostatně přesně vystihuje jeden z významů španělského *tregar*. O něco výše v textu narážíme na popis murény a spojení „en las mandíbulas despernacadas“ (O: 189) přeložené do češtiny „v roztažených čelistech“ (P: 163). V tomto případě jde o stylistické ochuzení, neboť adjektivum *despernacado* na španělského čtenáře působí mnohem neobvyklejším dojmem než české *roztažený*. Navíc je jeho význam mnohem specifičtější, protože se ve své užší interpretaci vztahuje konkrétně k rozevřeným nohám, pročež za nejvhodnější český ekvivalent v daném kontextu považujeme adjektivum *rozčapený*, které má tytéž konotace. Stylisticky chudší je také český překlad neotřelé kolokace „inglés pedregoso“ (O: 190), který zní „kostrbaté angličtině“ (P: 163). Na druhou stranu je v obou jazycích pěkně zachován její onomatopoický ráz. Opět je však třeba konstatovat, že uvedené posuny vůči originálu se v českém překladu vyskytují spíše v menším počtu. Některé z nesprávně převedených původních obrazů však mají přímou spojitost s dějem (viz zmiňované odkazy na hady) a v českém překladu tak autorův styl může v důsledku toho působit jako méně sofistikovaný a méně obrazný, než ve skutečnosti je.

4.4.1.3 Gramatika

Z diachronního hlediska je při čtení Medkova překladu zajímavé užití přechodníků. V celé povídce jsme objevili pouze tři:

Pak jsme se všichni tři posadili, **zadržující** dech, zatímco ona si ověřovala i ty nejnepatrnější jednotlivosti v našem chování, a teprve, když se všechno zdálo dokonalé, zvedla zvonek a zazvonila. (P: 165)

Potom jsme plavali dál v kruhu okolo majáku, **hledající** potopené město, o kterém nám tolikrát a s takovým strachem vypravovala Fluvia Flamíneová, ale nedokázali jsme je najít. (P: 176)

Večeřeli jsme s páteří opřenou o lenoch židle a každé sousto jsme přežvýkali desetkrát na jedné straně a desetkrát na druhé, **nepouštějící** oči z oné železné a unylé stárnoucí ženy, která nám držela z paměti přednášky o společenském chování. (P: 165)

Od jejich používání se v současnosti stále více ustupuje. Internetová jazyková příručka AV ČR je charakterizuje jako knižní až archaické a uvádí, že jejich užití

se omezuje především na vyšší odborný a umělecký styl⁶⁸. Nízký počet přechodníku v českém překladu povídky tak hodnotíme pozitivně, protože (z dnešního pohledu) přispívá k přirozenému vyznění jazyka textu a prodlužuje jeho dlouhodobou hodnotu. Jinak řečeno, Medkův překlad díky tomu zůstane déle aktuální, než kdyby byl přechodníky nasycen.

V překladu bohužel nalézáme poměrně hodně gramatických chyb. V důsledku některých z nich nedochází k významovým posunům vůči originálu, narušují však jazykovou správnost a přirozenost textu, a proto je možné je rozpoznat ještě před porovnáním s předlohou. V níže uvedeném souvětí například došlo ke kontaminaci vazby. Splynuly tak fráze „mít o někoho starost“ a „cítit z něčeho úzkost“:

Cítil jsem o něj velikou úzkost, poněvadž jsem věděl, jak je mu zatěžko projít celým domem, jakmile se začalo šerit, a zůstat v koupelně sám tak dlouho, než se stačí umýt. (P:167)

V dalším případě zase byla neprávě zvolena spojka *jako* místo *než*, která by správněji vyjadřovala vzájemný vztah porovnávaných stavů. Ve zcela ideálním případě bychom však zvolili variantu: „jsme nebyli už nikdy tak nešťastní jako tenkrát“. Všimněte si, že jsme úmyslně vynechali „od té doby“ neboť toto časové určení je v souvětí redundantní a vyjadřuje totéž, co „už nikdy“:

Ani můj bratr ani já jsme od té doby nebyli už nikdy nešťastnější **jako** tenkrát [...]. (P: 172)

V několika případech jde také o nesprávně zvolenou předložku:

[...] a paní Forbesová je přijala se stejnou vášní, aniž by vykřikla nebo začala plakat, a jenom přednášela Schillera svým nádherným vojenským hlasem, **u vědomí**, že to je nevyhnutelná cena za její šťastné léto. (P: 177)

Oreste už byl **na přístavišti** a kuchal šestilibrového zlaka, kterého právě ulovil. (P: 175)

Jako další typ gramatické chyby, kterou v českém překladu nacházíme, uvádíme následující nesprávný převod nepřímé řeči:

⁶⁸ Přechodníky, 2018. In: *Internetová jazyková příručka* [online]. Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit. 2018-11-30]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=590&dotaz=p%C5%99echodn%C3%ADk>.

Luego nos mandó al dormitorio, con la advertencia de que debíamos dormirnos en el mismo tiempo que ella necesitaba para acabar de comer. Todos nuestros puntos buenos quedaron anulados, y sólo a partir de veinte volveríamos a disfrutar de sus pasteles de crema, sus tartas de vainilla, sus exquisitos bizcochos de ciruelas, como no habíamos de conocer otros en el resto de nuestras vidas. (O: 167)

Potom nás poslala do ložnice a oznámila nám, že za tu chvíli, než ona stačí dojíst večeri, musíme usnout. Všechny body nám **škrtila**, a teprve až jich zase získáme dvacet, budeme si znovu moci pochutnávat na jejích zákuscích se šlehačkou, jejích vanilkových dortech a jejích švestkových piškotech, tak znamenitých, že jsme už nikdy v životě nepoznali nic, co by se jim mohlo rovnat. (P: 168)

V první větě je paradoxně nepřímá řeč převedena správně přítomným tvarem slovesa *muset*. Je tedy otázka, zda šlo o pouhou nepozornost či nepochopení. Pro nápravu by stačilo tvar *škrtila* změnit na *škrtně*.

Za závažnější považujeme chyby, které zasahují do významu. V Medkově překladu jsou například v pasáži popisující pravidelný večerní rituál ne zcela jednoznačně převedeny slovesné časy. Jde o následující úsek:

Sin embargo, cuando llegamos a la mesa parecía tranquilo, y había hecho las cosas con tanto esmero que mereció una felicitación especial de la señora Forbes, y dos puntos más en su buena cuenta de la semana. A mí, en cambio, me descontó dos puntos de los cinco que ya tenía ganados, porque a última hora me dejé arrastrar por la prisa y llegué al comedor con la respiración alterada. Cada cincuenta puntos nos daban derecho a una doble ración de postre, pero ninguno de los dos había logrado pasar de los quince puntos. Era una lástima, de veras, porque nunca volvimos a encontrar unos budines más deliciosos que los de la señora Forbes.

Antes de empezar la cena **rezábamos** de pie frente a los platos vacíos. [...] Luego nos **sentábamos** los tres, reprimiendo la respiración mientras ella comprobaba hasta el detalle más ínfimo de nuestra conducta, y sólo cuando todo parecía perfecto hacía sonar la campanita. (O: 191-192)

Když jsme přišli ke stolu, vypadal nicméně klidně a všechno dělala tak pečlivě, že si od paní Forbesové vysloužil mimořádnou pochvalu a dva kladné body do svého týdenního účtu. Zato mě odečetla dva body z těch pěti, které jsem už měl, poněvadž jsem se na poslední chvíli dal strhnout a přišel jsem do jídelny udýchaný. Za každých padesát bodů jsme měli nárok na dvojitou porci moučnicku, jenomže ani jeden jsme nikdy nedokázali dostat přes patnáct. Byla to opravdová škoda, poněvadž v životě už jsme neochutnali lahodnější pudinky než ty, které dělala paní Forbesová.

Než jsme začali večeřet, **pomodlili** jsme se vestoje nad prázdnými talíři. [...] Pak jsme se všichni tři **posadili**, zadržující dech, zatímco ona si ověřovala i ty nejnepatrnější jednotlivosti v našem chování, a teprve, když se všechno zdálo dokonalé, zvedla zvonek a zazvonila. (P: 165)

V českém překladu se v kontextu předešlého odstavce v tučně vyznačené části poněkud ztrácí opakování děje, které je ve španělštině vyjádřeno slovesy v imperfektu. Přitom by stačilo opakování nastolit v první z uvedených vět a v následujících by vyplynulo z kontextu. To bychom mohli provést například pomocí příslovce *vždy* nebo fráze *před každou*: „Vždy, než jsme začali večeřet, jsme se pomodlili...“/ „Před každou večeří jsme se pomodlili...“. Podtržená pasáž je zase příkladem chybného převodu předminulého času zřejmě v důsledku nepochopení mezivětných vztahů. Čtenář tak nabývá dojmu, že chlapec si pečlivě počínal po příchodu ke stolu, což však dle španělské předlohy není pravda. Naopak byl pochválen za svou pečlivou přípravu k večeři, která proběhla před příchodem ke stolu. Pro nápravu navrhuje například následující řešení: „Když jsme přišli ke stolu, vypadal nicméně klidně, a protože se tak pečlivě připravil, vysloužil si od paní Forbesové mimořádnou pochvalu a dva kladné body do svého týdenního účtu.“.

4.5 Blanka Stárková

Blanka Stárková (*9. 10. 1944 Praha) patří společně s Františkem Vrhelem (*1943), Janem Hlouškem (*1943) či zesnulým Vítem Urbanem (1943-2002) ke generaci hispanistů, kteří vystudovali na konci šedesátých let. Roku 1968 dokončila studia španělštiny a výtvarné výchovy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a dvacet let poté na Fakultě žurnalistiky Univerzity Karlovy získala také titul PhDr. Už roku 1970 nastoupila jako redaktorka do Československého, později Českého, rozhlasu v Praze, kde se dodnes věnuje literárně a kulturně orientovaným pořadům a publicistice.

Stárková překládá výhradně ze španělštiny. Jejím prvním publikovaným překladem byla v roce 1979 sbírka povídek Gabriely Garcíi Márqueze *V tomhle městečku se nekrade*, na níž se podílela společně s Hanou Posseltovou, která pro knihu přeložila novelu „Plukovníkovi nemá kdo psát“. K témuž autorovi se pak vrátila ještě několikrát, ale přeložila i díla dalších latinskoamerických autorů, například Kubánky Zoé Valdésové či argentinských spisovatelů Julia Cortázara

nebo Abela Posseho. Přes očividný zájem o kulturu Jižní Ameriky však v jejím dosavadním životopise přeci jen převládají překlady z literatury španělské. Namátkou můžeme jmenovat například Carmen Laforet, Miguela Delibese či Javiera Mariase, jehož překlady jí už několikrát přinesly uznání při udělování Ceny Josefa Jungmanna. V roce 2014 dokonce obdržela Řád Isabely Kastilské za šíření povědomí o španělské kultuře v České republice a prohloubení kulturních vztahů mezi oběma zeměmi.

4.5.1 Baltazarovo podivuhodné odpoledne (1979)

4.5.1.1 Syntax

Povídka se v češtině obecně čte velmi dobře, a to včetně dlouhých výčtů či syntakticky složitých souvětí. Informace jsou za sebou plynule pospojovány a k lepší srozumitelnosti přispívá i vysoký podíl slovesných vyjádření, jaký můžeme pozorovat například na následujících příkladech:

Tenia una barba de dos semanas, un cabello corto, duro y parado como las crines de un mulo, y una expresión general de muchacho. (O: 67)

„**Měl** čtrnáctidenní strnisko, na hlavě mu jako mule **trčela** tuhá, krátká kštice žíněných vlasů a celkově **působil** dojmem vyplašeného mladíčka.“ (117).

Po porovnání s předlohou zjišťujeme, že v téže pasáži se ve španělštině vyskytuje jen jedno sloveso: *tener* neboli *mít*, zatímco českého souvětí tvoří hned tři různá a s výjimkou *mít* také významově silná slovesa.

Era un hombre tan prevenido, que dormía sin ventilador eléctrico para vigilar durante el sueño **los rumores de la casa**. (O: 72)

Byl natolik obezřelý, že si při odpočinku nezapínal elektrický ventilátor, aby mu ani ve spánku neuniklo, **co se v domě šustne**. (P: 123)

Španělská nominální struktura je do češtiny převedena slovesně samostatnou vedlejší větou, což v tomto případě napomáhá lepší orientaci v textu při četní. Zvolené onomatopoické sloveso navíc textu oproti předloze dodává i specifickou zvukovou hodnotu.

Su esposa, torturada por la obsesión de la muerte, cerró puertas y ventanas después del almuerzo y yació dos horas con los ojos

abiertos en la penumbra del cuarto, mientras José Montiel **hacía la siesta**. (O: 71)

Jeho žena, soužená neodbytnou myšlenkou na smrt, zavřela po obědě okna i dveře, a zatímco José Montiel **vyspával**, polehávala dvě hodiny ve zšeřelém pokoji a ani oka nezamhouřila. (P: 122)

Zde se zase pomocí významově silného slovesa překladatelka vyhnula nutnosti převádět do češtiny substantivum *siesta*. V následujícím případě bylo sloveso naopak vhodně nahrazeno prostorově úspornějším řešením v podobě deverbálního substantiva, taktéž významově silně nabitého:

vivía con Úrsula desde hacía cuatro, sin **casarse** y sin tener hijos (O: 67)

s Ursulou žil už čtyři roky bez **požehnání** i potomstva (P: 117)

Pokud by překladatelka zvolila řešení pomocí slovesa, výsledná věta by byla nepotřebně delší a mohla by znít například takto: s Ursulou žil už čtyři roky, aniž by se za tu dobu vzali nebo měli děti.

Již výše demonstrovaná schopnost překladatelky odpoutat se od předlohy a tím učinit dlouhá, významově nahuštěná souvětí pro českého čtenáře srozumitelnější, se projevuje také v následujících pasážích. Všimněme si, jak v první citované větě celou tučně vyznačenou část nahrazuje příslovečným určením způsobu, čímž se šikovně zbavuje vsuvky, která by v češtině celé souvětí nežádoucím způsobem dělila:

Baltazar la colgó en el alero, **por la fuerza de la costumbre**, y cuando acabó de almorzar ya se decía por todos lados que era la jaula más bella del mundo. (O: 67)

Baltazar ji **jako obyčejně** pověsil na okap, a než se stačil naobědvat, už se po celém městečku rozkřiklo, že je to nejkrásnější klec na světě. (P: 117)

Níže můžeme pozorovat podobné zjednodušení původní větné struktury, tentokrát za využití konotativního významu užitých českých sloves:

Las medidas están bien calculadas —dijo, **señalando con el índice** los diferentes compartimientos. Luego golpeó la cúpula **con los nudillos**, y la jaula se llenó de acordes profundos—. (O: 70)

„Všechny míry jsem přesně vypočítal,“ řekl a **ukazoval** na jednotlivé přihrádky. Pak **poklepal** na drátěnou kupoli a klec zazvučela hlubokými tóny. (P: 120)

Přestože ve španělské předloze je u obou sloves explicitně uvedeno, jakou částí těla Baltazar danou činnost provádí, v češtině tato informace zdánlivě chybí. Je však implicitně vyjádřena slovesem a daným kontextem. Pro ověření si danou scénu stačí v duchu představit. Čím jiným by Baltazar ukazoval na přihrádky než ukazovákem a klepal by snad na kupoli jinou částí těla než klouby prstů?

V neposlední řadě bychom se rádi krátce věnovali užití středníků v českém překladu povídky „La prodigiosa tarde de Baltazar“. Stárková je využívá několikrát jako alternativu ke spojčárce či k segmentaci souvětí do menších celků. Níže uvádíme několik příkladů:

Mientras reposaba tuvo que abandonar la hamaca varias veces para mostrar la jaula a los vecinos. (O: 68)

Moc si však neodpočinul; každou chvílku musel vylézt ze sítě a ukazovat klec sousedům. (P: 188)

El doctor Octavio Giraldo, un médico viejo, contento de la vida pero cansado de la profesión, pensaba en la jaula de Baltazar mientras almorzaba con su esposa inválida. (O: 68)

Na Baltazarovu klec myslel i doktor Octavio Giraldo, postarší lékař, kterého sice těšil život, ale zmáhalo povolání; právě seděl u oběda se svou invalidní manželkou. (P: 119)

A su esposa le gustaban los pájaros, y le gustaban tanto que odiaba a los gatos porque eran capaces de comérselos. (O: 68-69)

Doktorova žena měla ptáčky ráda; měla je tak ráda, že nenáviděla kočky, jelikož byly s to jí je sežrat. (P: 119)

4.5.1.2 Volba lexika

Český překlad povídky „La prodigiosa tarde de Baltazar“ se vyznačuje především bohatstvím užitého lexika, které povídce dodává silný nádech lidového vyprávění. Jen na první stránce (P: 117) nacházíme hned několik expresivních výrazů – *strnisko* a *kštice* – či slov, která mohou na čtenáře působit lehce archaickým dojmem – *pražádný* a *zevloun*⁶⁹. Obojí vzhledem k časovému zasazení

⁶⁹ Naši interpretaci slova *zevloun* jako mírně archaického podporuje i skutečnost, že ho v některých slovnících současné češtiny už nenajdeme – viz například SSC dostupný na stránkách portálu *nechybujete.cz* ve verzi z 15.12.2018.

děje povídky i jisté podobnosti Garcíe Márquezova stylu s útvary ústního vyprávění hodnotíme jako žádoucí. Jediným výrazným případem, v němž překladatelka nevyužívá dostatečně širokou škálu lexikálních prostředků, jsou uvozovací věty. V dialogových pasážích velmi často narážíme na už tradičně používané sloveso *řici*, a to v nemalém počtu. V pasážích, kde se dialog střídá s delšími úseky pásma vypravěče tato skutečnost čtenáře neruší. Avšak v delším dialogickém úseku už to rušivé je. Například mezi stranami 120 a 121 českého překlad, kde probíhá rozhovor mezi doktorem, Baltazarem a Ursulou, je sloveso *řici* použito hned devatenáctkrát (!). Problematická jsou při čtení v češtině také místa, na nichž se toto sloveso vyskytuje v uvozovací větě i v dialogu samotném:

„Ani nevím,“ **řekl** Baltazar. „**Řeknu** třicet peso a budu rád, když si přijdu na dvacet.“

[...]

„Prosím tě, pro dona Chepa Montiela je to pakatel. A tahle klec za to stojí,“ **řekla** Ursula. „Měl by sis **řít** šedesát.“ (P: 118)

Při porovnání se španělskou předlohou zjišťujeme, že česká *verba dicendi* jsou přesnými ekvivalenty těch španělských a v celé povídce je každé uvozovací sloveso vždy překládáno konzistentně, což vytváří právě ono nežádoucí opakování.

Jak už jsme jednou uvedli, obrovská rozmanitost užitých lexikálních prostředků je v povídce znatelná již při jejím čtení pouze v češtině. Precizní práci překladatelky však lze plně ocenit až při porovnání se španělskou předlohou. Stárková si dává záležet, aby její překlad stejně jako Garcíe Márquezův španělský originál obsahoval, tam kde je to možné, slova méně obvyklá, neotřelá a významově nabitá, jak můžeme vidět na příkladech uvedených níže:

Estaba **disgustada** (O: 67-68) X Byla **roztrpčená** (P: 118)

José Montiel —**corpulento** y peludo, la toalla colgada en la nuca— se asomó por la ventana del dormitorio. (O: 72)

José Montiel se vyklonil z okna ložnice. Kolem krku měl přehozený ručník, jehož cípy mu splývaly na **sádelnatou**, chlupatou hrud'. (P: 123)

Tutéž strategii překladatelka mnohdy volí i pro překlad slov zcela běžných, neutrálních:

un **grupo** de niños **entró** en el comedor (O: 68)
vklouzl do jídelny **hlouček** dětí (P: 119)

ojos maternales (O: 69) X mateřské **zraky** (P: 120)

—Bastará con colgarla entre los árboles para que **cante** sola.

(O: 69)

„Až se pověsí na strom, sama **zašvitoří**.“ (P: 120)

Tanta **gente** vino a verla (O: 67)

Novinka přivábila tolik **zevlounů** (P: 117)

Tenía una **barba** de dos semanas (: 67)

Měl čtrnáctidenní **strnisko** (P: 117)

—Déjalo que se rompa la **cabeza** contra el suelo (O: 74)

„Jen ho nech. Ať si rozrazí **makovici**“ (P: 125)

Cuando entraba en sus casas no podía moverse sin **arrastrar** los pies. (O: 72)

Jakmile se ocitl v jejích příbytcích, údy mu ztěžkly a **plouhal** nohama, aby se vůbec pohnul z místa. (P: 123)

Děti do jídelny ani *nevstoupí* ani *nevejdou*, ale *vkouznou*. Není jich *skupinka*, ale *hlouček*. Namísto doktorových očí vypravěč mluví o jeho *zracích*, Baltazar nohama *nešourá* ale *plouhá* atd. Dalo by se tedy říci, že překlad Stárkové je místy lexikálně barvitější než jeho španělská předloha. Barvitý slovník evokující lidová vyprávění je však zcela v souladu s autorovým stylem, a proto to nelze hodnotit jako přílišnou či nežádoucí manipulaci s textem.

Stárková navíc tímto způsobem kompenzuje další místa v textu, kde ji rozdíl mezi jazykem předlohy a překladu naopak nutí volit lexikum významově chudší, než jaké bylo využito ve španělském originále. Toto se týká především dvojnásobných adjektiv, která v povídce slouží jako jeden z prostředků navození magicko-realistické atmosféry a jimž jsme se detailně věnovali v kapitole věnované stylistické analýze. Jde o adjektiva: *prodigioso*, *fabuloso* a *maravilloso*. V případě prve zmíněného *prodigioso*, které nalezneme už v názvu povídky, se užitím českého ekvivalentu *podivuhodný* podařilo víceméně zachovat oba dva původní významy slova *prodigioso*, neboť vyjadřuje vysokou kvalitu a přeneseně i určitou neobvyklost či dokonce nadpozemskost. Krom toho je jeho součástí příhodně slovo *div*. Adjektivum *fabuloso* je do češtiny převedeno slovesem *fantazírovat*, ve kterém se sice ztrácí ona superlativní hodnota předlohy, ale zachovává význam značící smyšlenost, který je z našeho pohledu v povídce napsané v duchu magického

realismu přece jen důležitějším. O něco komplikovanější je převod adjektiva *maravilloso*. To je do češtiny přeloženo následovně:

—Qué cosa tan **maravillosa** —exclamó la esposa de José Montiel, con una expresión radiante, conduciendo a Baltazar hacia el interior—. (O: 71-72)

„Božínku, to je **nádhera**,“ zvolala rozzářeně žena Josého Montiel a vedla Baltazara dovnitř. (P: 122)

—Ven a ver qué cosa **maravillosa**, gritó su mujer. (O: 72)

„Pojď sem honem, ať vidíš tu **krásu**,“ křikla jeho žena. (P: 123)

Překladatelka se zaměřila na zachování významu vyjadřujícího estetickou kvalitu, čímž v češtině zanikl explicitní odkaz na *ázračnost* klece. Avšak tato sémantická ztráta vychází z rozdílů mezi češtinou a španělštinou, kdy španělština disponuje množstvím slov s latinským původem, která časem nabyla nového významu, vedle kterého je španělský čtenář dodnes schopný rozpoznat i význam původní. Pokud bychom použili terminologii Antona Popoviče, mluvili bychom v tomto případě o posunu konstitutivním.

K menšímu stylistickému ochuzení dochází také v následující pasáži:

—Esto es una **aventura de la imaginación** —dijo. (O: 69)

„Tohle dílo je skutečným **příkladem odvážné představitosti**,“ řekl. (P: 119)

Český překlad sice zachovává významovou stránku předlohy, ale ztrácí se v něm původní obraznost.

Vrátíme-li se nyní k charakteristice užití slovní zásoby, nelze opomenout ani způsob, jakým překladatelka pracuje s předponami a příponami, kterými ozvláštňuje běžné lexikum a zároveň s jejich pomocí umocňuje zesiluje význam daného slova:

“Es muy bonita”, suspiró. “**Sumamente bonita.**” (O: 71)

„Je moc pěkná,“ povzdechl si. „**Přepěkná.**“ (P: 122)

una expresión general de **muchacho**. (O: 67)

působil dojemem vyplašeného **mladíčka**. (P: 117)

y la vida le había dado muchos motivos para estar alerta, pero **ninguno** para estar asustado (O: 67)

a přestože mu život zavalil nejednu příčinu, aby se měl na pozoru, k lekavosti mu nedal **pražádnou** (P: 117)

Z hlediska nakládání s lexikem si také nelze nevděkovat změn v diakritice jména jedné z postav: *Pepe* je v češtině nazýván *Pepém*. Přestože nejde o zásadní odchylku, z pohledu současných překladatelských konvencí se úpravy, nejkuli překlad, vlastních jmen obecně jeví jako negativní posun vůči originálu⁷⁰ a přistupuje se k nim velmi obezřetně.

V neposlední řadě bychom rádi upozornili na skutečnost, že Stárková si při překladu byla velmi dobře vědoma potřeby dodržovat konvence cílového jazyka, jak bychom rádi demonstrovali na následujících citacích:

—Gracias —dijo. (O: 69)
„Děkuju, **pane doktore**,“ řekl. (P: 120)

—Claro que sí, **doctor** —dijo Baltazar, acercándose a la mesa.
(O: 70)
„Jak to, že ne, **pane doktore**,“ řekl Baltazar a přistoupil ke stolu.
(P: 120)

Jde o drobný detail, který však při čtení představuje poměrně zásadní rozdíl. Česká konvence udává, že při oslovení osoby, která je nám nějakým způsobem nadřazena, ať už věkem, postavením apod., ji adresujeme vždy s použitím oslovení *pan/paní* následovaným buďto příjmením, titulem či odborností. Pokud by tedy překladatelka tuto formu oslovení v českém překladu nedoplnila, vztah mezi doktorem a postavami, které ho adresují, by nabyl mnohem neformálnější a familiárnější ráz.

4.5.1.3 Gramatika

Z hlediska gramatiky nelze českému překladu povídky cokoliv vytknout, ani z hlediska češtiny ani v porovnání s originálem. Jediný gramatický aspekt překladu, který snad stojí za to zmínit, je užití přechodníků nebo v tomto případě spíše jejich nepoužívání. V celém textu totiž nalezneme jediný, přestože gerundiální vazby ve španělské předloze k jejich častému využití mohou svádět:

„Mohl bys udělat ještě jednu,“ řekla Ursula, hledíc na manžela.
(P: 121)

Jde o rys překladu Blanky Stárkové, který ho z dnešního hlediska činí o něco lépe srozumitelným a obecně funkčním pro vícero generací čtenářů, respektive odolnějším vůči proměnám v jazyce, neboť od používání přechodníků se v češtině

⁷⁰ Toto pravidlo samozřejmě nelze aplikovat globálně. Jsme si vědomi toho, že charakter některých děl si úpravu či překlad jmen postav vysloveně žádá.

stále více ustupuje i vzhledem k tomu, že při častém užití text poměrně silně archaizují.

4.6 Lada Hazaiová

Lada Hazaiová (*2. 3. 1978 Praha) je v současnosti nejmladší překladatelkou díla Gabriela Garcíi Márqueze. V roce 2006 dokončila doktorské studium španělštiny se zaměřením na hispanoamerickou literaturu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Po studiu začala na Katedře románských jazyků Fakulty mezinárodních vztahů na pražské VŠE učit odborný ekonomický jazyk a písemný projev ve španělštině.

Třebaže ve svých odborných pracích se zaměřuje na dějiny hispanoamerické literatury, v překladu svůj zájem dělí rovnoměrně mezi starý a nový kontinent. Ze španělských autorů přeložila například Aliciu Kopfovou či Enriqueho Vila-Matase. Z jihoamerických autorů vedle Garcíi Márqueze přeložila mimo jiné Julia Cortáзара, ale i autory o něco mladší generace, argentinskou spisovatelku Marianu Enríquezovou a Kolumbijce Sergia Álvareze, za jehož román *35 mrtvých* byla nominována na Magnesiu Literu. Jejím úplně prvním překladem byl v roce 2002 detektivní román *Smrtící překlad* argentinského autora Pabla de Santise.

4.6.1 Žena, která chodívá o šesté (2016)

4.6.1.1 Syntax

Z hlediska textové syntaxe v českém překladu už při čtení pouze v češtině narážíme na nepřesný převod návazností, který v následujícím příkladě vytváří dějový paradox:

La mujer se echó a reír convulsivamente, con una abierta intención de burla.

—Qué horror, José. Qué horror —dijo, **todavía riendo**—. (O: 88)

Žena se křečovitě rozesmála, jako by ho chtěla zesměšnit.

„To je ale strašný, José. Hrozná představa,“ **vybuchla smíchy**. (P: 77)

Zatímco ve španělské předloze se žena rozesměje a v uvozovací větě ve smíchu pouze pokračuje, v českém překladu se rozesměje, a ještě rozesmátá nelogicky

vybuchne smíchy. V níže uvedeném příkladě zase překladatelka zcela přeskládala pořadí jednotlivých dějů, bohužel tím však vytvořila další dějový paradox:

La mujer se inclinó para alcanzar la lumbre que ardía entre las manos rústicas y velludas del hombre. José vio el abundante cabello de la mujer, empavonado de vaselina gruesa y barata. Vio su hombro descubierto, por encima del corpiño floreado. Vio el nacimiento del seno crepuscular, cuando la mujer levantó la cabeza, ya con la braza entre los labios. (O: 82)

Žena se předklonila, aby dosáhla na plamínek mezi mužovými hrubými, chlupatými rukama. Jak zvedla hlavu se žhavým bodem mezi rty, José uviděl zblízka ženiny vlasy natřené lacinou, hutnou pomádou, holé rameno nad květovaným živůtkem i kousek uvadajících ňader. (P: 73)

V originále se žena nejprve předkloní, a když José pozoruje její vlasy a rameno, je stále ještě předkloněná, a až s poslední větou pasáže se napřímí, a Josému se tak naskytne pohled na její hrudník. V češtině se však žena napřímí ihned po předešlém předklonu a Josému se nepochopitelně naskytá pohled „zblízka“ na její vlasy, rameno i hrudník. V češtině je zároveň celá pasáž tvořena pouze dvěma větami oproti španělským čtyřem. Překladatel samozřejmě může dělení textových jednotek měnit, činí-li tak v zájmu lepší plynulosti textu v češtině, a především pokud tím nenarušuje některý významný rys předlohy, což se v tomto případě děje. V kapitole stylistické analýzy jsme se věnovali mimo jiné roli času a jeho plynutí v povídce, která se projevuje i na rovině syntaktické, a to prací s pauzami. Zde konkrétně v důsledku spojení čtyř krátkých vět do dvou delších při čtení překladu dochází k méně dlouhým pauzám a původní výrazný efekt zpomalení času, kdy se čtenář ženínými půvaby dlouze kochá Josého očima, se vytrácí.

Podobných příkladů spojování úmyslně krátkých vět do větších větných celků, najdeme v překladu vícero:

En el primer instante la mujer pareció perpleja. Después miró al hombre con atención, con una ondulante expresión de compasión y burla. Después guardó un breve silencio, desconcertada. Y después rió estrepitosamente. (O: 86-87)

V první chvíli úžasem ztuhla, ale potom na něj vrhla napůl soucitný a napůl výsměšný pohled. Chvilí rozpačitě mlčela a nakonec se hurónsky rozesmála. (P: 76)

I v tomto případě dochází v českém překladu při čtení ke kratším pauzám a celá pasáž v důsledku toho pocitově trvá jen krátký okamžik oproti táhlé chvíli, kterou evokuje španělská předloha. Ke spojování původně kratších celků v českém překladu dochází i v místech, kde vzhledem k syntaktické struktuře není pochyb, že vyšší segmentace informací zde byla ze strany autora úmyslná:

Tenía una expresión melancólica. De una melancolía hastiada y vulgar. (O: 83)

Ve tváři měla melancholii, znužený vulgární smutek. (P: 73)

Citované španělské věty mohl García Márquez zcela snadno spojit do jediné pouhým umazáním tečky mezi nimi, ale neučinil tak. Z toho vyvozujeme, že informace rozdělil úmyslně, aby tak s pomocí dlouhé pauzy umocnil napětí v dané scéně.

V českém překladu dále nalézáme i částečně protichůdnou tendenci, která spočívá nejen ve zkracování dlouhých větných úseků, ale i v jejich nadbytečném zjednodušování. Všimněme si, jak v následující španělské větě autor záměrně rozmělnuje vcelku jednoduchou informaci a natahuje ji do dlouhého souvětí:

Durante todo este tiempo José había estado moviéndose detrás del mostrador, removiendo objetos, quitando una cosa de un lugar para ponerla en otro. Estaba en su papel. (O: 85)

Během hovoru José pobíhal za pultem a nosil věci z místa na místo. Byl v roli. (P: 75)

Pomineme-li nešikovnou formulaci: „Byl v roli“, což by bylo možné přeložit mnohem idiomatičtějším: „Byl ve svém živlu.“, hlavním problémem českého překladu je přílišné zjednodušení, ne-li osekání, původního obrazu. Přesnější překlad by mohl znít například takto: „Celou tu dobu José pobíhal za pultem, nadzvedával vybavení, přemísťoval věci z místa na místo.“.

Krom případů nežádoucího přerozdělování textových jednotek musíme zmínit také ty, v nichž k tomuto kroku překladatelka přistupuje zcela oprávněně a českému textu tím dodává lepší plynulost. Jde o pasáže, v nichž poslední větu z předešlého odstavce přesouvá do uvozovací věty následující repliky dialogu:

Habló desde el otro extremo del mostrador.
—Qué quieres hoy? —**dijo**. (O: 82)

„Na co máš dneska chuť?“ **zeptal** se z druhého konce pultu. (P: 72)

Hazaiová tak dociluje žádoucího rozrůznění monotónních uvozovacích výrazů uvedených v předloze, aniž by tím jakkoliv modifikovala význam uvozovacího slovesa, protože to už vlastně v textu bylo, sice původně na jiném místě, ale bylo. Dokonce by se dalo říct, že tímto postupem překladatelka text vylepšuje, protože se tak dvojí uvozování téže repliky slučuje do jediného. Tutéž strategii využila i v následujícím úseku:

De pronto la mujer dejó de mirar hacia la calle y **habló con la voz apagada, tierna, diferente.**

—¿Es verdad que me quieres, Pepillo? (O: 86)

Náhle odtrhla oči od ulice.

„Fakt mě miluješ, Pepíčku?“ **zeptala se polohlasně, změněným, něžným tónem.** (P: 75)

4.6.1.2 Volba lexika

Z hlediska lexika při čtení povídky „La mujer que llegaba a las seis“ pouze v českém překladu v textu narážíme spíše na méně závažné jazykové nedokonalosti. Místy se blízko sebe opakují tataž *verba dicendi* a na několika místech čtenáře překvapí neobratné formulace jako: „pokračovala krátce vyraženými slovy“ (P: 74) či „vyfoukla další chuchvalec dýmu“ (P: 76). Dále při čtení českého překladu nacházíme drobné odchylky od správného českého úzu jako v případě *otáčivé židle* (P: 72, 80, 83), která má být správně *otočná*, a *létacích* dveří (P: 83), které mají být *lítací*. Poněkud také zarazí zdrobnělá podoba Josého jména, která je v překladu počestěná a zní *Pepíček* (75,78, 84). Jako samostatné dílo v češtině tak text působí obecně dobrým dojmem.

Také při porovnání se španělským originálem v něm objevujeme řadu povedených řešení. Překladatelka mnohdy velice hezky využívá bohaté české lexikum. Například „el **trasteo** de José en el armario“ (O: 86) překládá jako „Josého **kramařen[í]** na policích“ (P: 75). Pozitivně hodnotíme také idiomatický překlad tučně vyznačených částí v následujících dvou pasážích:

Acercó a la mujer su enorme cara congestionada, mientras **tiraba con el índice de uno de sus párpados.** (O: 84)

Naklonil k ní svou velkou zarudlou tvář a **rukou udělal pochybovačné gesto.** (O: 74)

—**Ya vuelves a enredar las cosas**—dijo José. (O: 91)

„**Zase meleš pátý přes devátý,**“ ušklíbl se José. (P: 80)

Jedním z pozitiv překladu Lady Hazaiové z lexikálního hlediska je také zřejmá snaha oprostít se při překladu uvozovacích vět od španělského originálu. Španělština si běžně dokáže v celém textu vystačit s jedním či dvěma uvozovacími slovesy, přičemž nejběžnějším je *decir* neboli *říci*. To však v češtině nelze, neboť nesnese takovou míru opakování. A přesně to si překladatelka dobře uvědomovala, protože v českém překladu využívá celou škálu *verb dicendi* jako například *pozdravit* (P: 72), *odtušit* (P: 73), *ohradit se* (P: 80), *poznámenat* (P: 81) atd., přičemž nezapomíná zahrnout také standardní *říci* (např. P: 73). Vytknout lze jen to, že i přes veškerou snahu se tatáž uvozovací slovesa místy objevují velmi blízko u sebe, v rozmezí pouhých pár vět. I tak jde dle našeho názoru o úctyhodný překladatelský výkon, neboť dialogy tvoří drtivou většinu povídky a uvozovací větu nalezneme s trochou nadsázky na každé řádce.

Problém však nastává v momentě, kdy záměnou neutrálního *říci* za sloveso se specifitějším významem překladatel ve čtenáři vytváří odlišnou představu, než jakou autor původně zamýšlel vyvolat, a podsouvá mu tak vlastní interpretaci daného obrazu. V češtině například José ženě nejednou *odsekává*, zatímco ve španělštině odpovědi jen *říká*. Vzhledem k vroucnému vztahu, který k ní cítí, bychom s tímto slovesem u dané postavy nakládali jen velmi opatrně a v případech pochybností raději zůstali u *říci*.

Krom již zmíněných povedených řešení v překladu nalézáme poměrně velký počet řešení významově nepřesných, neúplných či kontextově nevhodných:

La puerta **oscilante** se abrió. (O: 81)

Dveře se otevřely. (P: 72)

Tú sabes que hace **más de seis meses** que no bebo. (O: 84)

„Nech těch blbostí, José. Víš dobře, že **už půl roku** nepiju.“ (P: 74)

La mujer **golpeó** el vidrio con los nudillos. Se volvió afirmativa, enfática.

—Eres un salvaje, José —dijo—. No entiendes nada. Lo agarró con fuerza por la manga. Anda, di que sí debía matarlo la mujer. (O: 93)

Žena **zabubnovala** klouby prstů na sklo. Mluvila rozhodně, přepjatě.

„Seš vůl, José,“ odfrkla si. „Ničemu nerozumíš.“ Chytila ho pevně za rukáv. „No tak, řekni, že v takovém případě ho ta ženská může zabít.“ (P: 81)

V první větě v překladu zcela vypadlo adjektivum *oscilante*, v druhé je nepřesně uveden časový údaj, který má být správně „už **přes** půl roku“ a ve třetí silně rozrušená žena klouby o sklo pouze *bubnuje*, místo aby do něho *udeřila*. V textu dále narážíme na příklad tendence, kterou v posledních letech můžeme pozorovat především v audiovizuálních médiích, kdy se vlivem angličtiny stírá rozdíl mezi *mít rád* a *milovat* a veškeré projevy náklonnosti včetně *te quiero* se nezávisle na kontextu stále častěji překládají slovesem *milovat* namísto mnohdy významově přesnějšího *mít rád*:

—Quiero verte contenta —repitió. Se detuvo bruscamente, volviéndose hacia donde estaba la mujer—: ¿Tú sabes que **te quiero** mucho? (O: 85)

„Chci, abys byla v pohodě,“ opakoval. Prudce se zastavil a otočil k ženě.

„Přece víš, jak moc tě **miluju**.“ (P: 75)

Vzhledem k nevinné, upřímné povaze Josého citu k ženě jsme toho názoru, že právě toto je jeden z případů, kdy mělo být použito *mít rád*, které by lépe vyjádřilo platonický ráz jeho náklonnosti, nikoliv *milovat*, které v češtině ve většině kontextů implicitně značí i určitý tělesný, erotický aspekt vyjadřovaného citu, který ostatně José krátce na to popírá.

Tím jsme vyčerpali obecně zaměřené komentáře k využití lexika a s tím spojené sémantické přesnosti v českém překladu povídky. Nyní bychom se rádi blíže zaměřili nejprve na převod prostředků obrazného vyjadřování, které v textu nacházíme prakticky výhradně v pásmu vypravěče, a později také na dialogy postav.

Na úvod lze konstatovat, že s četnými neobvyklými přívlastky a kolokacemi v povídce si překladatelka v některých případech poradila obstojně. Například spojení *mirada de juguete* (O: 95) přeložila do češtiny jako *jen se bezděčně dívá* (P: 82), tedy slovesně a za využití adjektiva, které podle nás dobře vystihuje původní myšlenku a v češtině díky němu toto sdělení zní přirozeně, třebaže ze stylistického hlediska je o něco chudší než jeho španělská předloha. Také následující pasáž je příkladem podařeného překladu:

La mujer permanecía en la silla, silenciosa, concentrada, mirando **con un aire de declinante tristeza** los movimientos del hombre. Viéndolo, como podría ver a un hombre una lámpara que ha empezado a apagarse. (O: 94)

Žena mlčky a vážně seděla na židli a s výrazem ustupujícího smutku sledovala mužovy pohyby. Připomínala pohasínající lampu. (P: 82)

Kladně zde hodnotíme mimo jiné využití adjektiva *mlčky* místo otrockého *tiše* i překlad zvýrazněné části textu. Co bychom však vytknuli, je překlad adjektiva *concentrada*, které bychom v tomto kontextu chápali spíše ve smyslu *zamyšlená* než *vážná*. Taktéž u závěrečného přirovnání došlo k významovému posunu, neboť se nemá vztahovat k samotné ženě, ale spíše ke způsobu, jakým Josého pozoruje. Navíc jde o překlad poněkud vysvětlující, a v důsledku toho opět stylisticky chudší než jeho španělská předloha, která lampu personifikuje. Přesnější překlad dané pasáže by mohl znít například takto: Pozorovala ho pohledem pohasínající lampy. Překlad další pasáže je až na drobnou nepřesnost také velmi povedený:

Estaba seria, **fastidiada**, blanda; embellecida por una nube de tristeza y cansancio. (O: 84)

Byla zasmušilá, **znuděná**, vláčná, zkrásnělá závojem smutku a únavy. (P: 74)

Zkrásnělá závojem smutku a únavy zní v češtině velmi dobře, avšak adjektivum *fastidiada* bychom v daném případě překládali spíše ve smyslu *naštvaná*, protože jde o ženinu reakci na Josého nařknutí, že je opilý. V následující pasáži je zase příslovce *estrepitosamente* výstižně převedeno adjektivem *hurónsky*, přičemž neobvyklost tohoto českého adjektiva nádherně ladí s García Márquezovou zálibou v neobvyklých přívlastcích:

En el primer momento la mujer pareció perpleja. Después miró al hombre con atención, con una **ondulante expresión de compasión y burla**. Después guardó un breve silencio, desconcertada. Y después rió estrepitosamente. (O: 86-87)

V první chvíli užasle ztuhla, ale potom na něj vrhla **napůl soucitný a napůl výsměšný pohled**. Chvíli rozpačitě mlčela a nakonec se hurónsky rozesmála. (P: 76)

Také tučně vyznačená pasáž je v daném příkladě převedena významově správně, avšak poněkud se v ní ztrácí původní zvláštnost, která je ve španělštině vyjádřena adjektivem *ondulante*. Věrnější překlad by tak mohl znít například následovně, přestože z hlediska češtiny méně přirozeně, neobvyklým dojmem však záměrně

působí i předloha: „ale potom na něj vrhla pohled kolísající mezi soucitem a výsměchem“.

Bez povšimnutí nelze nechat ani přívlastky charakterizujících ženiny půvaby, které lze chápat několika způsoby, jak jsme uvedli v kapitole věnované stylistické analýze. *Seno crepuscular* (O: 82) je do češtiny přeloženo jako *uvadající ňadra* (P: 73) a *senos aplanados y tristes* (O: 73) jako *povadlá, smutná ňadra* (P: 80). Z toho vyplývá, že překladatelka španělská adjektiva vnímá jako charakterizující věk postavy a rozhodla se ji vyobrazit jako ženu, na níž se již projevují známky stárnutí, spíše než jako mladou ženu v rozkvětu. Vzhledem k tomu, že jde o jednu z možných interpretací, nelze z významového hlediska překladu příliš vytknout vyjma toho, že se v této verzi překladu ztrácí původní mnohoznačnost španělské předlohy.

V původním španělském textu nalézáme také množství neotřelých přirovnání. I ta se překladatelce podařilo převést s různou měrou úspěšnosti. Pro ilustraci uvádíme vybrané příklady:

como hechizado por el vapor de las palabras. (O: 88)

jako uhranutý dechem jejích slov (P: 77)

V tomto případě se zcela jistě podařilo zachovat neobvyklost přirovnání, avšak za cenu toho, že daný úsek v češtině nedává příliš smysl, k čemuž dochází mimo jiné proto, že neživá slova jsou v něm personifikována. Pokud bychom však *dech* nahradili například *výpary*, obraz by snad z hlediska čtenáře mohl fungovat lépe, aniž bychom ho příliš zjednodušovali. Velmi pěkně se naopak povedlo přeložit přirovnání: „como si regresara de una muerte momentánea“ (O: 97) / „jako by procitala z chvilkové smrti“ (P: 84) a „como si hablara en puntillas“ (O: 86) / „jako by mluvila **na** špičkách“ (P: 76). Pouze v druhém případě, kde přirovnání vyjadřuje ženino opatrné počínání, bychom zvolili předložku *po* použitou v původním spojení *chodit po špičkách*, od něhož je přirovnání odvozeno, abychom tak předešli tomu, že čtenář daný obraz bude chápat doslovně. Jako poslední uvádíme přirovnání, které je dle našeho názoru velmi těžké na překlad:

El hombre la miró con una ternura densa y triste, **como un buey maternal**. (O: 95)

Muž se na ni zadíval s hloubkou, smutnou něhou, **jako dobrácký vůl plný mateřských citů**. (P: 82)

Dané přirovnání je nejen velmi neobvyklé, ale v češtině také může vyvstat problém s překladem slova *buey*, neboť jeho český ekvivalent *víl* nese negativní konotace. I kdybychom toto v daném kontextu nevnímali jako problematické, domníváme se, že výsledný český překlad s adjektivem „plný“, nezní příliš přirozeně. Jediným řešením tak zřejmě bude ještě volnější převod při současném zachování významu. Mohl by vypadat například takto: Muž se na ni zadíval s hloubkou, smutnou něhou, s jakou kráva střeží tele. Přes uvedenou kritiku je však třeba ocenit, že překladatelka zcela nerezignovala na jakoukoliv snahu přirovnání přizpůsobit češtině a nepřevédla ho doslovně slovo od slova.

V neposlední řadě bychom se v této části rádi zaměřili na nespisovný jazyk použitý v dialogích postav, který čtenáře znalého dalších českých překladů děl Gabriela Garcíi Márqueze v textu jistě překvapí. Například v dalších zde zkoumaných překladech nespisovnost nalézáme ve zcela minimálním zastoupení. Důvod je prostý: jak jsme mohli pozorovat v kapitole věnované stylistické analýze, autor prostředky nespisovné vrstvy jazyka využívá obecně pomálu, a ani v povídce „La mujer que llegaba a las seis“ tomu není jinak. Ve španělštině narážíme na pouhou hrstku lexikálních výrazů z nespisovné vrstvy jazyka. Oproti tomu český překlad nespisovnost využívá hned na třech jazykových rovinách: na rovině fonetické ve fonetických prepisech slov: „„**Seš** namol, káčo jedna,‘ odsekl.“ (P: 77) nebo „„Opakuj **cos** mi řekl na začátku,‘ vyzvala ho.“ (P: 78); na rovině morfologické jde především o nespisovné koncovky: „„Dobře víš, že něco takový**ho** se snadno řekne, ale skutek utek.““ (P: 79) nebo „„Kdo by to byl řekl, že pod maskou tlustý**ho** svatouška, ktere**j** mě nikdy nezkasíruje, každe**j** den i chystá biftek a kecá se mnou, dokud neulovím nějaký**ho** chlapa, se skrejbá vrah.““ (P: 77); a na rovině lexikální jsou to například výše citované výrazy typu *káča*, *namol* nebo *kecat*.

Taková míra nespisovnosti je v daném případě nevhodná nejen proto, že neodpovídá míře nespisovnosti původního španělského textu, ale také proto, že přímo ovlivňuje, jak čtenář vnímá jednotlivé postavy. V důsledku ženu v českém textu do nepříznivého světla staví nejen manipulace Josého a spáchaná vražda, ale silně nespisovný jazyk ji navíc zařazuje mezi spodinu společnosti. Český čtenář tak má ještě o důvod míň s ní soucítit než španělsky mluvící čtenář. Ve španělské předloze navíc nejsou postavy ženy a Josého způsobem svého vyjadřování nijak výrazně charakterizovány, a překladatelka tak do textu vnáší stylový rys, který v originále nebyl. Abychom demonstrovali, jak rozdílně ženina mluva působí ve

španělském originále a v české překladu, níže uvádíme španělskou předlohu poslední z výše citovaných vět:

Quién hubiera dicho que detrás del señor gordo y santurrón, que nunca me cobra, que todos los días me prepara un bistec y que se distrae hablando conmigo hasta cuando encuentro un hombre, hay un asesino. (O: 88)

Španělská věta je téměř výhradně složená z neutrálních výrazů a ironii v ní vytváří význam jako celek spíše než jednotlivá slova. Česká věta používá více expresivních výrazů a objevuje se v ní řada nespisovných koncovek. Níže uvádíme několik dalších příkladů ženiny silně vulgární mluvy v češtině se španělskou předlohou pro porovnání:

—Si algún día vuelvo por aquí, me pondré celosa cuando encuentre otra **mujer hablando** contigo, a esta hora y en esta misma silla. (O: 95)

„Jestli se sem někdy vrátím, budu žárlit, až tu natrefím na nějakou jinou **buchtu**, jak s tebou **kecá**, touhle dobou a na týhle židli.“ (P: 83)

—Me tomé dos **tragos** con un amigo —dijo la mujer. (O: 84)

„No tak jo, dala jsem si **pár hltů** s kamarádem,“ připustila. (P: 74)

Les **tengo asco** a los hombres. (O: 92)

„Z chlapů je mi na **blití**.“ (P: 80)

Všimněme si, že v uvedených ukázkách překladatelka vždy z množiny možných variant překladu vybrala tu nejexpresivnější či nejvulgárnější⁷¹, čímž čtenáři podsouvá vlastní interpretaci postavy. Pokud bychom přehnanou expresivitu chtěli uvést na správnou míru, mohli bychom toho docílit například nahrazením označení *buchta* slovem *ženská*, výměnou *hltů* za *skleničky* a *blití* za *zvracení*.

Větší nespisovnost do určité míry přetváří také postavu Josého. Všimněme si například rozdílu mezi následujícími větami:

—Estás borracha, tonta —dijo—. Vete a dormir. Ni siquiera tendrás ganas de comer nada. (O: 88)

⁷¹ V případě výrazu *pár hltů* nejde o vulgaritu lexikální, ale spíše stylistickou. Respektive se domníváme, že jsou-li podobná vyjádření pronesena z úst ženy – jakékoliv ženy –, působí silně vulgárním dojmem.

„Seš namol, káčo jedna,“ odsekl. „Koukej se jít vyspat, když nechceš nic jíst.“ (P: 77)

José má po celou povídku s ženou svatou trpělivost a z příběhu vyplývá, že mu na ní hluboce záleží, protože jí promíjí i urážky vlastní osoby. Je tedy poněkud zvláštní, že by nazval *káčou*, tedy hanlivým výrazem pro hloupou ženu⁷². Ve španělském originále oproti tomu nacházíme pouze *tonta*, což je mnohem neutrálnější výraz, který lze v některých kontextech používat i láskyplně. Ze stejného důvodu v následující větě působí nevhodně silně expresivní výraz *chrápat*:

—Eso de **irte con** un hombre distinto todos los días. (O: 87)

„To že každý den **chrápeš** s jiným chlapem,“ odvětil José. (P: 77)

Krom nepřiměřeného užití nespisovnosti se překladatelka také dopouští jejího mísení s jazykem téměř knižním. Na její obhajobu je však třeba říci, že tento nedostatek jsme v celém textu zaznamenali jen v jediném případě:

„**Prachy** nemáš už tři měsíce a já ti **přesto** vždycky udělám něco **dobryho** na zub,“ opáčil José. (P: 73)

Expresivní výraz *prachy* a nespisovná koncovka ve slově *dobryho* si zde protiřečí s příslovcem *přesto*, které bychom zařadili spíše do vyššího stylu mluvy.

4.6.1.3 Gramatika

V překladu nalézáme i několik významových posunů zapříčiněných nepřesným převodem slovesných časů. První takový posun nalézáme už v názvu povídky. Zatímco španělský název *La mujer que llegaba a las seis* využívá tvar imperfekta pro vyjádření opakované, avšak ukončené činnosti v minulosti, český překlad *Žena, která chodívá o šesté* onu ukončenost, onen konec opakování, který předznamenává čtenářovo zjištění, že žena musí odjet, aby se vyhnula stíhání za vraždu, nevyjadřuje. Tento posun proto vnímáme jako výrazně negativní, protože přímo ovlivňuje čtenářova očekávání z hlediska děje i vnímání autorova stylu, který tímto v češtině ztrácí na své původní sofistikovanosti. Na další nepřesný převod slovesného času narážíme hned záhy v úvodním odstavci:

Acababan de dar las seis y el hombre sabía que sólo a las seis y media empezarian a llegar los parroquianos habituales. Tan conservadora y regular era su clientela, que **no había acabado el**

⁷² Káča, In: *Nechybujte.cz: Slovník současné češtiny* [online]. Brno: Lingea [cit. 2018-11-24]. Dostupné z: <https://www.nechybujte.cz/slovník-soucasne-cestiny/k%C3%A1%C4%8Da>.

reloj de dar la sexta campanada cuando una mujer entró, como todos los días a esa hora, y se sentó sin decir nada en la alta silla giratoria. (O: 81)

Právě **odbila** šestá a on věděl, že první hosté se začnou trousit až o půl sedmé. Štamgasti byli nesmírně konzervativní a dochvilní. **Ještě ani nedozněl šestý úder zvonu** a jako každý den v tuto hodinu vstoupila jakási žena a beze slova se posadila na vysokou otáčivou židli. (P: 72)

Převod španělského imperfekta dokonavým slovesem v minulém čase v českém textu vytváří logický paradox, kdy v první větě šestá odbije a o něco dál v textu ještě stále odbíjí. Pro nápravu by stačilo dokonavý tvar slovesa vyměnit za nedokonavý: *odbijela*. Nevhodný převod slovesa nalézáme i na straně 77 českého překladu, kde překladatelka naopak španělský slovesný tvar gerundia převedla do češtiny příliš doslovně:

—José **matando** a un hombre. Quien hubiera dicho que [...]
(O: 71)

„José **zabíjí** člověka. Kdo by to byl řekl [...]" (P: 7)

Věta má vyjadřovat ženino pobavení nad představou, že by měl José někoho zabít a měla by být správně převedena za pomoci infinitivu, tedy spíše takto: „José a zabít člověka.“. Tento konkrétní příklad ilustruje určitou tendenci překladatelky příliš místy lpět na španělské předložce.

Posledním posunem, kterému se zde budeme věnovat, je posun v druhu řeči. V níže uvedené pasáži došlo k naprostému nepochopení faktu, že věta ve francouzských uvozovkách je citací toho, co žena v povídce řekla o více než dvě stránky textu předtím:

„Entonces la mujer habló de nuevo, con el tono enternecedor y suave de cuando dijo: «¿Es verdad que me quieres, Pepillo?»
(O: 89)

„Vážně mě miluješ, Pepíčku?“ zeptala se rozněžnělým, hebkým tónem.“ (P: 78).

Přesnější překlad věty by tudíž zněl například následovně: „Žena znovu promluvila a hlas měla stejně rozněžněný a hebký, jako když se prve zeptala: ‚Vážně mě miluješ, Pepíčku?‘“. Tento příklad i výše uvedený posun v názvu povídky

naznačují, že Hazaiová při překladu nevěnovala dostatečnou pozornost významovým detailům vyjádřeným jinak než lexikálně.

4.7 Shrnutí výsledků analýz a vzájemné srovnání překladatelských přístupů

Překlad Hany Posseltové

Z hlediska češtiny překlad Hany Posseltové dobře působí svou lexikální pestrostí, která zároveň odpovídá García Márquezovu stylu. Obsahuje však poměrně četné množství neobratných formulací, které, jak vyplývá z porovnání s předlohou, mnohdy souvisí s přílišným lpěním na struktuře španělské věty⁷³. Mezi negativa překladu dále patří, že jednotlivé pasáže textu na sebe ne vždy dobře navazují kvůli nedostatečnému využití referencí a v některých částech textu čtenáře překvapí paradoxní či zcela nesmyslné informace, které se do textu dostaly v důsledku nepochopení předlohy. Obojí, zdá se, pramení z toho, že se překladatelka místy příliš zaměřila na rovinu jednotlivých slov a vět a opomněla text vnímat také na nadvětné rovině. Z překladu je sice patrná určitá snaha dodržet i v češtině García Márquezův způsob vyjadřování pomocí neobvyklých kolokací, avšak z výsledků analýzy usuzujeme, že si Posseltová zcela neuvědomovala důležitost zachování některých výrazných prostředků originálu, konkrétně personifikací a popisů lidí jako neživých předmětů, pročež mnohdy upřednostnila přirozenost daného vyjádření v češtině před zachováním autorova stylu, čímž se v překladu částečně ztrácí původní obraznost textu. Její překlad ve výsledku oplývá bohatou slovní zásobou, ale také mnoha stylistickými ochuzeními a významovými posuny, a obecně je na něm patrná snaha upřednostnit přirozené vyznění v češtině, třebaže na úkor nižší adekvátnosti vůči předloze. Vinou početných neobratných formulací se však překladatelce nedaří zcela docílit ani toho.

Překlad Vladimíra Medka

Z hlediska češtiny v Medkově překladu převažují pozitiva. Obecně je bohatý na významově silná adjektiva a slovesa a informace v dlouhých souvětích na sebe až na vzácné výjimky navazují plynule. Místy čtenář narazí na formulaci

⁷³ V souvislosti s překlady Hany Posseltové tutéž kritiku týkající se přílišného lpění na předloze uvádí ve své knize věnované českým překladům ze španělštiny i Miroslav Uličný: „Un análisis detallado de sus versiones mostraría, a veces, demasiado apego al original.“. ULIČNÝ, pozn. 22, s. 87.

s nesprávnou spojkou či na přílišné opakování uvozovacího slovesa v dialozích, které je důsledkem přílišného lpění na předloze. Při porovnání se španělským originálem zjišťujeme, že překladatel místy spojuje textové jednotky do ještě delších celků, což však neodporuje autorovu stylu, který je dlouhými popisnými pasážemi proslulý. Také v případě neobvyklých kolokací si Medek dává záležet, aby se z nich v češtině nevytratil jejich neotřelý ráz, a přestože je někdy nucen zvolit v místo původní významově více kondenzované metafory pouhé přirovnání, činí tak v souladu se stylem Garcíe Márqueze, který přirovnání sám hojně využívá. Jedinou objektivní výtkou, kterou vůči Medkově překladu lze vznést, je, že se mu v úvodní části nepodařilo zachovat veškeré odkazy na motiv hada. Medkův překlad je tak charakteristický silnou měrou přijatelnosti v cílovém jazyce a zároveň silnou měrou stylistické a významové adekvátnosti vůči předloze. Přes drobné nedostatky jde tedy o překlad velmi vyvážený, který respektuje předlohu i konvence cílového jazyka.⁷⁴

Překlad Blanky Stárkové

Překlady Blanky Stárkové Miroslav Uličný v knize *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica* označuje za „jedny z nejlepších českých verzí děl hispanoamerických autorů“⁷⁵ a nám ve světle výsledků naší translatologické analýzy nezbyvá než souhlasit. Povídka „Baltazarovo podivuhodné odpoledne“ v češtině působí velmi přirozeně. Překladatelka využívá pestrou škálu významově silných slov a slovních tvarů, které povídce dodávají nádech lidového vyprávění, přesně jak to autor zamýšlel, a nikdy nesklouzává k přílišné nominálnosti. Jediné, co nás jako čtenáře překladu zarazí, je nepříjemně časté opakování uvozovacího slovesa *řici*, které dle srovnání překladu s předlohou vychází z přílišného kopírování originálu. Krom tohoto případu však Stárková bedlivě dbá na přirozenost českého textu: pracuje nejen s denotativním, ale i s konotativním významem slov, k dotvoření významu využívá kontextu, tam kde to nenarušuje autorův styl, se nebojí textové jednotky spojit do delších celků a v dialozích pečlivě dodržuje české konvence vzájemného oslovování. Také s

⁷⁴ Naše závěry se tak i v tomto případě shodují se závěry Miroslava Uličného, který k obecné kvalitě Medkových překladů uvádí, že je skutečně vysoká: „No hay que detenerse en elogiar ya la proverbial alta calidad de las traducciones de V. Medek.“ ULIČNÝ, pozn. 22, s. 91.

⁷⁵ „Sus traducciones perteneces a las mejores versiones checas de obras de autores hispanoamericanos en los últimos veinte años.“ ULIČNÝ, pozn. 22, s. 87.

neobvyklými kolokacemi, které má García Márquez tolik v oblibě, Stárková nakládá velice umně. V případech, kde by původní obraznost bylo možné zachovat jedině za cenu menší přirozenosti v češtině, překladatelka volí zachování přirozenosti. Stylistické ochuzení tím způsobené pak alespoň částečně kompenzuje v dalších částech textu, kde jí to čeština umožňuje. Z hlediska sémantické přesnosti překladatelce nelze nic vytknout. Obecně řečeno tedy Stárková klade silný důraz na přijatelnost v cílovém jazyce a zároveň si je plně vědoma potřeby zachovat v překladu nejen přesný význam, ale také rysy autorova stylu, třebaže na jiném místě, než kde se vyskytovaly v předloze, a proto její překlad také z hlediska významové a stylistické adekvátnosti považujeme za velmi povedený.

Lada Hazaiová

Překlad Lady Hazaiové působí už při prvním čtení bez porovnání s originálem poněkud nevyváženým dojmem. Vhodně zvolená idiomatická vyjádření zde kontrastují s kontextově nevhodnými či neobratnými formulacemi a dějovými paradoxy, jež jsou následkem nepřesného převodu dějových návazností, respektive přílišného soustředění na menší textové jednotky, jako jsou jednotlivá slova a věty, a opomenutí širšího kontextu. Při porovnání se španělskou předlohou můžeme v překladu pozorovat určitou snahu o to, aby text v češtině působil co možná nejpřirozeněji, která se projevuje například spojováním původních větných jednotek do delších celků či kondenzací mnohomluvných španělských vyjádření. To vše by obvykle bylo v pořádku, pokud by právě mnohomluvnost nebyla typickým rysem autorova stylu a pauzy nebyly v textu využívány k nastolení určité atmosféry v dané scéně. V překladu však nalézáme i případy, v nichž se překladatelka tímto způsobem vyhýbá podvojnému uvozování přímé řeči pomocí jí předcházející věty a uvozovací věty na konci dané repliky, které najdeme v originále, což lze minimálně z hlediska přijatelnosti považovat za pozitivní. Lepší přijatelnosti z hlediska cílového jazyka se Hazaiová snaží docílit také rozrůzněním uvozovacích sloves. Bohužel však necitlivou volbou slovesa někdy do překladu vnáší svou interpretaci. Tutéž negativní tendenci nacházíme i v překladu adjektiv, která charakterizují hlavní ženskou postavu a v originále jsou mnohoznačná, a také v nespisovnosti její mluvy, která navíc do překladu vnáší v předloze nepřítomnou charakterizaci postav prostřednictvím jejich způsobu vyjadřování. V překladu dále nacházíme mnoho nepřesností, od významových přes naprosté vynechání některé

informace až po kontextově nesprávný překlad slovesných časů či nesprávný převod citace. Pro typické García Márquezovské neobvyklé kolokace překladatelka volí buď vysvětlující překlad, kterým však dochází ke stylistickému ochuzení, či překlad věrnější, který však z hlediska češtiny mnohdy nezní příliš přirozeně. Obecně však Hazaiová klade důraz spíše na přijatelnost překladu v cílové kultuře na úkor jeho adekvátnosti vůči předloze. Výsledný text je stylisticky ochuzený a promítá se v něm v poměrně silné míře osobní interpretace překladatelky, což vnímáme jako nežádoucí.

Pokud výše uvedené přístupy k překladu děl García Márqueze porovnáme, jako nejvyrovnanější z hlediska přijatelnosti a sémantické i stylistické adekvátnosti se jeví překlady Blanky Stárkové a Vladimíra Medka. Oba překladatele kladou silný důraz na přirozenost českého textu pro cílového čtenáře, aniž by opomíjeli důležitost přesného převodu informací a zachování typických rysů autorova stylu. Tam, kde čeština nedovoluje původní metaforu či neobvyklou kolokaci převést přesně, se Medek uchyluje k jinému z García Márquezových typických prostředků obraznosti, jako je například přirovnání. Stárková v těchto případech volí mimo jiné kompenzaci na jiných místech v textu. Z toho také vyplývá, že k textu přistupují jak z hlediska jednotek, tak z hlediska celku. U obou překladatelů zároveň nalézáme z dnešního hlediska příliš přesný převod španělských *verb dicendi*, který vede k nežádoucímu opakování téhož českého slovesa na malém úseku textu. Vzhledem k tomu, že Stárková i Medek patří k téže generaci překladatelů, lze z jejich překladů vyvodit určitou generační konvenci v překladu. Pro potvrzení naší domněnky by však samozřejmě bylo zapotřebí analyzovat překlady daleko většího počtu překladatelů. Naopak jako poměrně nevyrovnané se především z hlediska přijatelnosti a stylistické adekvátnosti jeví překlady Posseltové a Hazaiové. U obou můžeme pozorovat snahu o přirozenost užitého jazyka, která má mnohdy za následek nižší adekvátnost vůči předloze. Negativa jejich překladů také často vycházejí z příliš zúženého pohledu na překládaný text. Překladatelky se příliš soustředí na jednotky slov a vět a opomíjejí brát v potaz širší textový a dějový kontext, což má v jejich překladech mimo významových posunů za následek to, že některým stylistickým rysům předlohy nepřikládají dostatečnou váhu. O vysloveném rozkolu s autorovým stylem bychom zřejmě mohli diskutovat pouze v případě Hazaiové, u níž do překladu navíc silně proniká její osobní interpretace.

5 Závěr

V první části práce jsme si představili osobnost a dílo Gabriela Garcíi Márqueze a popsali jsme, za jakých okolností se překlady jeho titulů dostávaly k českému čtenáři. Zjistili jsme, že krom sedmi překladatelů, kteří jeho beletristickou tvorbu překládali v knižní podobě, lze dopátrat ještě další dva – jsou jimi Zdeněk Kalkus a Libuše Prokopová –, kteří pro časopisecká vydání přeložily některé autorovy povídky. Krom toho jsme se také věnovali politickým příčinám toho, že překladateli prvního u nás vydaného autorova románu *Sto roků samoty*, Vladimíru Medkovi, nebyly bezprostředně po jeho čtenářském úspěchu nabídnuty překlady dalších Garcíi Márquezových děl.

V kapitole věnované stylistické analýze jsme si blíže představili texty námi zvolené k analýze a potvrdili jsme si náš počáteční předpoklad, že všechny krátké prózy budou navzdory rozdílnému datu vzniku sdílet určité stylistické rysy. S ohledem na výsledky jsme následně provedli translatologickou analýzu, v jejímž úvodu jsme se krátce věnovali také osobám každého ze čtyř českých překladatelů Garcíi Márquezových krátkých próz.

Dle výsledků analýzy se jako celkově nejoptimálnější pro překlad Garcíi Márquezových krátkých próz jevil přístup Blanky Stárkové a Vladimíra Medka, kteří oba patří do generace překladatelů narozených ve 40. letech minulého století. Tito dva překladatelé k textům přistupovali s velkou precizností a citem pro autorův styl, díky čemuž se jim povedlo do češtiny krom přesného významu převést i většinu stylových prostředků předlohy. Zároveň jejich překlady neopomíjí rozdíly mezi výchozím a cílovým jazykem, díky čemuž v češtině až na výjimky působí velmi přirozeně.

Oproti tomu Hana Posseltová a Lada Hazaiová do originálů dle výsledků analýzy nepronikly dostatečně hluboko. Vinou příliš zúženého pohledu na překládaný text se jim nepodařilo identifikovat všechny rysy autorova stylu v předloze, o které ve snaze o větší přirozenost z hlediska češtiny překlad následně ochudily. Hazaiová navíc do překladu ve velké míře vnesla svou vlastní interpretaci, což je u daného textu o to víc nežádoucí, že v originále ze strany autora můžeme pozorovat vědomou snahu nechat interpretaci hned v několika ohledech na čtenáři.

Závěrem snad zbývá jen říct, že přes uvedenou kritiku jsou všechny čtyři překlady z hlediska češtiny funkční. Z hlediska zachování autorova stylu v nich sice

nacházíme výraznější rozdíly, ty se však pod naším drobnohledem mohou zdát závažnější, než ve skutečnosti jsou. Jak jsme viděli, ve zkoumaných textech se vždy povedlo zachovat ne-li všechny, pak alespoň některé aspekty Garcíá Márquezova autorského stylu, což je činí přinejmenším jeho obstojnou reprezentací v češtině.

6 Seznam použité literatury

6.1 Primární zdroje

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel a Gabriel, 1962. *Los funerales de la Mamá Grande*. Xalapa [México]: Universidad Veracruzana.
- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ., Gabriel a Gabriel, 1968. *El coronel no tiene quién le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1979. *V tomhle městečku se nekrade*. Praha: Odeon. Soudobá světová próza (Odeon).
- GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ., Gabriel a Gabriel, 1992. *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona: Mondadori. ISBN 84-397-0452-6.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 1996. *Dvanáct povídek o poutnících*. Praha: Hynek. ISBN 80-859-0630-9.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2002. *Ojos de perro azul: incluye tres relatos inéditos*. Barcelona: Plaza & Janés. ISBN 84-01-24238-X.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2016. *Oči modrého psa*. Praha: Odeon. ISBN 978-80-207-1734-4.

6.2 Sekundární zdroje

- CAREAGA C., Roberto, Biógrafo y amigos dicen que García Márquez no volverá a escribir. *La Tercera* [online]. 31. 3. 2009 [cit. 2018-07-03]. Dostupné z: <http://www2.latercera.com/noticia/biografo-y-amigos-dicen-que-garcia-marquez-no-volvera-a-escribir/>.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2003. *Žít, abych mohl vyprávět*. V Praze: Odeon. ISBN 80-207-1150-3.
- HLOUŠEK, Jan, 1989. Gabriel García Márquez: Dvě Márquezovy "evropské" povídky. *Světová literatura*. **34**(4), 63-65.
- HODOUŠEK, Eduard, 1984. Gabriel García Márquez: Kronika ohlášené smrti. *Světová literatura*. **29**(3), 22-60.
- HODOUŠEK, Eduard, 1996. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky: Argentina, Bolívie, Brazílie, Dominikánská republika, Ekvádor, Guatemala, Haiti, Honduras, Chile, Kolumbie (...)*. Praha: Libri. ISBN 80-859-8310-9.
- HOUSKOVÁ, Anna, 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky: (hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-721-5069-3.

- HOUSKOVÁ, Anna, 2014. Vypravěč ze zemí tropického žáru. *Lidové noviny*. 2014(426), 21-22.
- HOUSKOVÁ, Mariana, García Márquez, Gabriel (2). *ILiteratura.cz* [online]. 16. 12. 2003 [cit. 2018-06-18]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14963/garcia-marquez-gabriel-2>.
- KROC, Vladimír a Naděžda HÁVOVÁ, Vladimír Medek: "Vypukla potteromanie a já nevěděl, do jakého ohně jsem strčil prsty". *Český rozhlas Radiožurnál* [online]. 9. únor 2004 [cit. 2018-09-24]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/vladimir-medek-vypukla-potteromanie-a-ja-nevedel-do-jakeho-ohne-jsem-strcil-6357683>.
- LALKOVIČOVÁ, Eva, 2016. *La problemática de la traducción de los elementos culturales en la obra de G. García Márquez desde la perspectiva de la teoría de comunicación*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Athena Alchazidu, Ph.D.
- LEVÝ, Jiří, 2012. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof. ISBN 978-80-87561-15-7.
- LUKAVSKÁ, Eva, 2003. *"Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host. Studium (Host). ISBN 80-729-4100-3.
- MCGRADY, Donald, ©1997-2018. Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* [online]. España: Instituto Cervantes, 1972, XXVII(2), 293-320 [cit. 2018-08-21]. ISSN 0040-604 X. Dostupné z: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_002_121_0.pdf.
- POPOVIČ, Anton, 1983. *Originál - preklad: Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.
- RACHŮNKOVÁ, Zdeňka, 1992. *Zamlčování překladatelé: bibliografie 1948-1989*. Praha: I. Železný.
- RUBÁŠ, Stanislav, ed., 2012. *Slovo za slovem: s překladateli o překládání*. Praha: Academia. Paměť (Academia). ISBN 978-80-200-2054-3.
- SALDARRIAGA, John, ©2018. Anécdotas de Alberto Aguirre, primer editor de 'El Coronel no tiene quién le escriba'. *El Colombiano* [online]. Antioquia (Colombia), 17 de abril de 2015 [cit. 2018-09-08]. Dostupné z:

<http://www.elcolombiano.com/gabo-sigue-vivo/editor-de-el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba-habla-IK1729857>.

SALDÍVAR, Dasso, ©2002-2018. De Las mil y una noches a Cien años de soledad.

In: *Centro Virtual Cervantes* [online]. España: Instituto Cervantes [cit. 2018-08-21]. Dostupné z:

https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/imagen/mil_y_una.htm.

STÁRKOVÁ, Blanka, 1980. Gabriel García Márquez: Vypravěč zázraků. *Světová literatura*. **25**(1), 53-54.

STÁRKOVÁ, Blanka, 1996. Jak to ten člověk k d'asu dělá? In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Dvanáct povídek o poutnících*. Praha: Hynek, s. 213-220. ISBN 80-859-0630-9.

STÁRKOVÁ, Blanka, García Márquez, Gabriel. *ILiteratura.cz* [online]. 23. 4. 2014 [cit. 2018-12-08]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/33079/garcia-marquez-gabriel>.

TKÁČOVÁ, Anna, Vásquez, Juan Gabriel. *ILiteratura.cz* [online]. 21. 4. 2017 [cit. 2018-07-18]. ISSN 1214-309X. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/38113/vasquez-juan-gabriel>.

TOURY, Gideon, c1995. *Descriptive translation studies and beyond*. Philadelphia: J. Benjamins Pub. ISBN 15-561-9687-3.

UHLÍŘ, Kamil, 1970. Gabriel García Márquez: Strašně starý člověk se strašně velkými křídly. *Světová literatura*. **15**(1), 87.

ULIČNÝ, Miroslav, 1996. García Márquez historizující. *Tvar*. **7**(1), 22.

ULIČNÝ, Miroslav, 2002. Překlady z hispanoamerických literatur. HRALA, Milan. *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum, s. 253-257. ISBN 80-246-0386-1.

ULIČNÝ, Miloslav, 2005. *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0888-X.

VRHEL, František, 1979. Stavební kameny dvou velkých románů. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *V tomhle městečku se nekrade*. Praha: Odeon. Soudobá světová próza (Odeon), s. 277-285.

6.3 Slovníky a jazykové příručky

Diccionario de la lengua española [online], ©2018. Madrid: Real Academia Española [cit. 2018-11-10]. Dostupné z: <http://dle.rae.es/index.html>.

Nechybujte.cz: Slovník současné češtiny [online], Brno: Lingea [cit. 2018-12-15].

Dostupné z: <https://www.nechybujte.cz/>.

Internetová jazyková příručka [online], 2018. Jazyková poradna ÚJČ AV ČR [cit.

2018-11-30]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>.

Spanish Oxford Living Dictionaries [online], ©2018. Oxford University Press [cit.

2018-09-23]. Dostupné z: <https://es.oxforddictionaries.com/>.

6.4 Databáze

Biblioteca Nacional de Colombia [online], ©2000-2018. SirsiDynix [cit. 2018-10-24].

Dostupné z:

<http://catalogo.bibliotecanacional.gov.co/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=u9uVPobEKO/B.NACIONAL/192140034/60/502/X>.

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España [online], ©2000-2018. [cit. 2018-08-24].

Dostupné z:

http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/x/SIRSI/0/57/60/81/X?user_id=WEB SERVER.

Databáze překladatelů [online], ©2016-2018. Praha: Obec překladatelů [cit. 2018-07-27]. Dostupné z: <http://databaze.obecprekladatelu.cz/>.

Online katalog Národní knihovny ČR [online], ©2014. Praha: NK ČR [cit. 2018-07-27]. Dostupné z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=nkc.

Search Oxford Libraries Online (SOLO) [online], ©2018. Bodleian Libraries [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: <http://solo.bodleian.ox.ac.uk/primo-explore/search?sortby=rank&vid=SOLO>.

7 Seznam příloh

Příloha I – Povídka „La mujer que llegaba a las seis“ v překladu Lady Hazaiové

Příloha II – Španělský originál povídky „La mujer que llegaba a las seis“

Příloha III – Povídka „El verano feliz de la señora Forbes“ v překladu Vladimíra Medka

Příloha IV – Španělský originál povídky „El verano feliz de la señora Forbes“

Příloha V – Úryvek z novely *El coronel no tiene quien le escriba* v překladu Hany Posseltové

Příloha VI – Úryvek ze španělského originálu novely *El coronel no tiene quien le escriba*

Příloha VII – Povídka „La prodigiosa tarde de Baltazar“ v překladu Blanky Stárkové

Příloha VIII – Španělský originál povídky „La prodigiosa tarde de Baltazar“