

IX. O jednotlivých způsobech zaměření uměleckého překladu na čtenáře

Dostáváme se k dílčím typům orientace uměleckého překladu na čtenáře. Dříve než přistoupíme k vlastnímu rozpracování této problematiky, chceme upozornit na několik momentů.

V této části práce nám půjde především o přehled způsobů zaměření, o jejich stručné kritické zhodnocení z pohledu naší koncepce adekvátního uměleckého překladu tak, jak byla postupně – byť nikoliv vyčerpávajícím způsobem – naznačena v předešlých pasážích. Dáváme přednost tomuto stručnějšímu globálnímu pohledu – v translatologické literatuře doposud chybějícímu – před zevrubným zpracováním pouze jednoho nebo několika málo z typů adresování cílového textu určitému čtenářskému publiku, což by bylo prostorově neúnosně náročné.

Podotýkáme, že nevěnujeme jednotlivým typům zaměření stejnou pozornost a stejnou plochu. Soustředíme se, co se odborné literatury týče, především na zaměření ideové, jazykové a žánrové; stručněji pojednáme o zaměření na ose časové a prostorové (s odkazem na příslušnou předchozí kapitolu) i o zaměření podle věku čtenáře, které se nám jeví jako specifické a svým způsobem pomezní. Je totiž svou podstatou zaměřením komplexním, neboť se překladatelův zřetel ke čtenáři – v našem případě nedospělému, viz dále – projevuje výrazně ve více ohledech a je na rozdíl od ostatních typů orientace přeloženého textu na příjemce automaticky jistou adaptační úpravou předlohy.

Připouštíme, že by bylo možné o počtu způsobů zaměření cílového textu na čtenáře dále diskutovat. Následující výčet však zastupuje veškeré dostupné a zmiňované případy v literatuře vědy o překladu a není naší ambicí ho při této příležitosti dále rozšiřovat.

a) Zaměření ideové

Ideový aspekt, v translatologické literatuře dosti hojně diskutovaný, je oblastí, v níž se jako málokde v teorii a praxi uměleckého překladu střetávají často ostře vyhraněné (a někdy též přímo nepřátelsky a bojovně laděné) názory a koncepce. Různé a polemické bývá už samo chápání vlastního pojmu „ideový“.

Vedle jeho pojímání ve smyslu „myšlenkový, názorový“ se mnohdy setkáváme s jeho užším, do značné míry zpolitizovaným (a nezřídka zdiskreditovaným) vymezením, a sice „ideologický, propagandistický, třídní“. Značná nejednota panuje i pokud jde o uznání samotné existence tohoto způsobu zaměření

unikace, Pa, 2003

přeloženého díla na čtenáře. Zatímco je některými badateli popíráno nebo přehlíženo (srov. např. koncepci tzv. „čistého umění“), jiní autoři jej přeceňují a stavějí na přední, ne-li nejvyšší stupeň mezi faktory (spolu)utvářejícími výslednou komplexní orientaci cílového textu na příjemce.

O tom, zda se tento typ orientace vyskytoval, ev. zda se vyskytuje i nyní – a pokud tomu tak opravdu je, tak v jakých formách, jakou měrou, v jakých obdobích a na jakých teritoriích – nás nejvýmluvněji přesvědčí argument pádný a neoddiskutovatelný – překladatelská praxe.

J. Levý (1983, s. 102) k dané problematice uvádí: „*Překladatel své ideologické stanovisko prosazuje více nebo méně jasně v každém překladu, ale zvláště účinně u textů, jejichž interpretace je sporná.*“ B. Ilek (1962) dodává, že se ideové zaměření markantně projevuje již samotným aktem výběru předlohy k přetlumočení.

Problematiky ideového zaměření jsme se v předchozím výkladu již dotkli (viz kap. IV, V i další), v této fázi nám půjde především o stručnou prezentaci vybraných názorů a studií.

Ideový aspekt se silně projevoval již od počátku existence překladu literárních textů, mnohdy dokonce zcela potlačil aspekt umělecký. J. Levý (1957) dokládá, že v minulosti byl překlad náboženského nebo filozofického díla záležitostí státního významu. Nezřídka byla každá odchylka pokládána za kacírskou, nepřátelskou a byla tvrdě postihována.

Například E. Dolet převedl při překladu Sokratova dialogu do francouzštiny Sokratovu repliku na žákův dotaz, co z něho bude po smrti, slovy „*Tu ne seras plus rien du tout.*“ (tedy „Nebudeš již vůbec ničím.“) místo náležitého „*Tu ne seras plus.*“ (čili „Již nebudeš.“). Doletova úprava textu byla oficiálními kruhy pokládána za důkaz jeho ateismu a byl za tento prohřešek popraven.

Katolická církev dlouhou dobu z ideových důvodů zakazovala překlad Bible do jednotlivých národních jazyků, prohlašovala text Písma za posvátný, nedotknutelný a jeho výklad a přetlumočení za nepřípustné (viz J. Levý 1957). Církev si totiž byla dobře vědoma skutečnosti, že při překladu nutně dochází k interpretaci, k výkladu, k zaujetí subjektivního stanoviska, a tím i k potenciální možnosti ideového přehodnocení předlohy. Mnozí teologové³²⁾ proto dogmaticky vyžadovali mechanickou reprodukci biblických textů, hlásali, že „*aj poriadok slov je mistériom.*“ (J. Vilikovský 1984, s. 71) J. C. Margot (1979, s. 17) cituje v této souvislosti L. Burniera³³⁾: „*Věří-li se opravdu, že je Bible slovem Boha, budou pro její překlad platit jiná pravidla než pro překlad knihy lidské.*“

Doklady ideového přehodnocení předlohy jsou bohaté, a to z celé řady období. A. Macurová (1977) např. poukazuje na Jungmannovy zásahy do přeložených

textů: zaměřil se kupř. na zvýraznění prvku pozitivního hodnocení minulosti, současnosti nebo budoucnosti Slovanů, a to i za cenu vynechání nebo adaptování určitých „nepohodlných“ pasáží.

Názornou ukázkou důsledku střetu dvou podstatně odlišných světových názorů na překlad filozofického textu³⁴⁾ přináší B. Ilek (1983, s. 31); K. Čukovskij (1964) hovoří o ideových zásadách a cílevědomém politickém zneužití Shakespearovy tragédie Korolian, když ve Francii v období nástupu fašismu byla tato hra uváděna v napjaté politické situaci a reakční nacionalisté přiřkli Korolianovi rysy ideálního diktátora, tragicky zahynuvšího v boji proti odpůrcům režimu. Ve výčtu příkladů bychom mohli ještě dlouho pokračovat. Za všechny další doklady připomeneme závěrem některé postřehy z detailního rozboru provedeného V. Vlašínovou (1975), která sledovala osudy díla V. G. Korolenka v našem prostředí od 80. let devatenáctého století do poloviny 60. let století dvacátého.

Vlašínová si všímá především faktu, do jaké míry vystihli čeští překladatelé kvality předlohy, uvádí rovněž soudobý ohlas překladů Korolenkova díla v české literární kritice. V této studii jsou plasticky znázorněny proměny překladatelských konkretizací předlohy v závislosti na cílovém komunikačním kontextu, na překladatelově vztahu k předloze i ke čtenáři. V. Vlašínová (1975, s. 22, 55) mimo jiné zdůrazňuje: „*Každý ideový nebo umělecký proud v českém prostředí konce minulého století chápal Korolenka jinak a po svém. Různý přístup ke Korolenkovi se projevoval nejen v hodnocení a výběru jeho díla, ale i ve způsobu jeho překladu. /.../ Mnohem zřetelnější je snaha českých kritiků o ideový výklad jeho díla. Spor se nevede o Korolenkovu uměleckou metodu /.../, nýbrž o její filozofické východisko. Zatímco jedna část kritiky /.../ zdůrazňuje buřičské ideje Korolenkovy, protikladné oficiální ideologii, jeho pozitivistický vztah ke světu /.../, druhá část kritiky dokazuje opak.*“

Respektujeme sice nutnost jistého názorového přístupu k předloze i k jejímu přetlumočení, jsme však proti zásadním tendenčním adaptacím a záměrným účelovým deformacím výchozího, resp. cílového textu ve všech sférách, tedy i v oblasti ideové. Pohybujeme-li se v rámci námi chápaného adekvátního uměleckého překladu, klademe-li důraz mimo jiné na sémantickou stránku výchozího textu, nemůžeme podle našeho názoru svévolně měnit ideovou orientaci díla, jeho charakter, nemůžeme nekriticky a nepodloženě oslabovat či naopak akcentovat některou z jeho stránek. Adekvátní umělecký překlad musí respektovat dominantní rysy původního díla. Nový dobový pohled nemůže přece znamenat vytvoření nového, přesněji řečeno jiného díla. Každý nevhodný a necitlivý zásah překladatele má za následek nepřiměřené, výchozím textem nemotivované posuny, a tedy větší nebo menší zkreslení originálu. Různé ideové

a umělecké zásahy např. v Korolenkově případě způsobily naprosté setření identity předlohy. Jak dokazuje monografie Vlašínové, Korolenko má v našem prostředí tolik výrazných a často protichůdných podob, kolik náš komunikační kontext v dané situaci „potřebuje“ a kolik si „objedná“. S podobnými praktikami nemůžeme souhlasit, z tohoto důvodu se také v oblasti překladu beletrie stavíme velmi rezervovaně k roli tzv. iniciátora překladu, který může potencionálně k podobným deformacím originálu dát podnět.

V souvislosti s ideovým zaměřením spatřujeme velké možnosti v tzv. přídatných textech, zejména v předmluvě či doslovu, neboť mohou významnou měrou přispět k ozřejmení charakteru předlohy domácím čtenáři. Z ideové dimenze zaměření uměleckého překladu na čtenáře se nám jeví jako klíčový aspekt výběr díla určeného k přetlumočení, v němž by se měla projevit myšlenkově-názorová stránka nejvýrazněji. Následné měnění kvalit výchozího textu v této oblasti pokládáme za nesprávné.

b) Zaměření jazykové

Již v úvodu jsme se zmínili o existenci šesti základních typů, resp. komponentů zaměření cílového textu na čtenáře, které se uplatňují větší či menší měrou v rámci globální orientace přeloženého díla na čtenářskou obec. Jednou z oněch výrazných složek spolupodílejících se na adresování překladu příjemci je zaměření jazykové.

V souvislosti s jazykovým zaměřením překladatele na čtenáře předesíláme, že nepohlížíme na umělecký překlad, resp. proces geneze uměleckého překladu,

Poznámky:

32) Dokonce i ti, kteří jsou jinak odpůrci doslovného překladu, např. Hieronymus v díle *Ad Pammachium De optimo genere interpretandi*. (Viz J. Vilikovský 1984)

33) Srov. J. Bellanger, *Histoire de la traduction en France*, Paris 1903

34) B. Ilek uvádí tento příklad: „*V anglickém překladu (H. A. Giles 1989) mysticky rozjímá starý čínský filozof Čuang-c, spoluzakladatel taoismu, o moudrém člověku:*

Věda, čím je Bůh, ví, že on sám pochází od Boha. Věda, čím je člověk, setrvává na svém poznání, očekáváje poznání nepoznaného. Vyčerpá určený čas sobě vyměřený a nezhynout na půl cestě – to je plnost vědění.“ -

A týž úryvek v reálně orientovaném překladu polských sinologů (1953):

„Kdo zná působení přírody, ten žije s ní ve shodě; kdo zná činnost člověka, poznává, co je nepoznatelné, a udržuje se při životě díky tomu, co je vědomému poznání nedostupné, jako dýchání, trávení a tomu podobné. Tím způsobem dovrší míru svého života a neumře na půli cesty. A to je plnost vědění.“

jako na pouhou ryze lingvistickou operaci spočívající v prosté záměně kódů výchozího a cílového jazyka (což by odpovídalo překonané koncepci tzv. filologického překladu, blíže viz např. A Popovič 1979, s. 194), nýbrž jako na složitý komunikační akt, v němž vedle stránky jazykové připadá velká úloha rovněž faktorům extralingvistickým i činitelům subjektivní povahy.

Předtím než pojednáme o některých konkrétních otázkách jazykového zaměření, připomeneme alespoň některé názory teoretiků na tuto sféru zaměření.

Upozorníme zde na koncepci J. C. Casagrande (1954) a L. S. Barchudarova³⁵).

Casagrande vyděluje podle překladatelova záměru a podle cíle, který překlad sleduje, a) překlad pragmatický (soustřeďuje se na obsah, smysl originálu), b) esteticko-poetický, který je z našeho „jazykového“ pohledu zajímavý (orientace na stránku estetickou, na uměleckou formu), c) etnografický (srovnávání rozdílů v této sféře mezi výchozím a cílovým textem), d) lingvistický, jehož úkolem je ukázat význam morfémů originálu, je rovněž orientován na gramatickou formu textu originálu.

J. C. Casagrande se domnívá, že použití těchto typů překladu umožní převést týž text podle zmíněných modelů různým způsobem, přičemž každý ze čtyř překladů bude správný (*valid*), bude-li odpovídat svému cíli. Přes nevšednost přístupu podobnou úzkou „specializací“ uměleckého překladu odmítáme. Jsme stoupenci principu vyváženosti všech komponentů uměleckého překladu; nadhodnocení jednoho z rysů originálu, resp. překladu naruší kompaktnost literárního díla jako organického celku.

L. S. Barchudarov spatřuje možnost jazykového zaměření a) ve větší (menší) míře „doslovnosti“ překladu (doslovnost chápe jako soustředění se na formální, funkčně nerelevantní zvláštnosti originálu), b) v různém stupni „modernizace“ překladu, c) ve stylistickém zabarvení překladu, d) ve větší (menší) míře převodu doplňkových stylistických a emocionálních rysů k základnímu předmětně-logickému obsahu textu. (Uvedeno podle: V. N. Komisarov 1980, s. 108) O našem postoji k těmto typům zaměření viz dále.

V. N. Komisarov (1973, 1980) se ve své teorii ekvivalence rovin překladu (rovina znaku, výpovědi, sdělení, popisu situace a cíle komunikace) dotýká jazykového zaměření zejména v rovině výpovědi (je tvořena množinou všech variant výpovědi s invariantním obsahem lišících se svou formou), kde se může jazykové zaměření na čtenáře projevit odlišným formálním ztvárněním jistého obsahu, a dále v rovině sdělení (pro zobrazení některých situací jsou v jednotlivých jazycích sdělení s „normovanou“ ustálenou strukturou), kde lze v případě konvencionalizovaných sdělení uvažovat o jistém obligatorním jazykovém zaměření překladatele na čtenáře.

Podnětné jsou z hlediska našeho přístupu také některé ze sedmi překladatelských postupů uváděných J.-P. Vinayem a J. Darbelnetem (1960). Jedním z nich je transpozice čili záměna slovních druhů při zachování smyslu sdělení, dále modulace – jazyková úprava sdělení oprávněná v případě, kdy je překlad sice gramaticky správný, ale stylisticky neobratný, kdy je oslabena jeho estetická funkce – v zájmu větší přirozenosti vyjádření může překladatel použít parafráze, je mu tedy ponechána určitá tvůrčí volnost (např. výraz „*Il est facile de démontrer*“ může podle okolností převést buď jako „*Je snadné prokázat*“, nebo „*Není obtížné prokázat*“), a konečně ekvivalence³⁶⁾, tedy postup umožňující použití zcela odlišných stylistických a strukturních prostředků při překladu frazeologismů, onomatopoií apod.

Celkově lze konstatovat, že je překladateli v teoretické rovině ponechán určitý prostor pro volbu vhodné varianty řešení; vydělují se v podstatě dva druhy rozhodování, a sice a) volba obligatorní (např. v případě ustálených výrazů, spojení) a b) volba fakultativní (možnost výběru z několika optimálních řešení). Nutno ovšem podotknout, že i v těchto případech musí mít překladatel na zřeteli dodržení reprodukčně-tvůrčího statutu své aktivity. Určitá tolerance by neměla přerůst do přílišné, výchozím textem nemotivované volnosti nezřídka vyústující v adaptační tendence.

Problematika jazykového zaměření překladatele na čtenáře je velmi široká, zahrnuje celou řadu otázek. Připomeneme alespoň některé z nich.

Především, že lze na tento způsob zaměření pohlížet dvojím způsobem: A) v obecné rovině (samotný fakt přenesení díla z jazyka výchozího do jazyka cílového, adresování přeloženého textu jinojazyčnému čtenáři), B) v konkrétní poloze, v rámci určitého jazykového společenství, a to jak na ose diachronní (např. otázky spojené s archaizujícími jazykovými tendencemi), tak na ose synchronní (kupř. problémy spojené s překladem stylu předlohy, s otázkami týkajícími se jazykové situace, stratifikace příslušného národního jazyka, jazykových konvencí a norem apod.).

Ad A) V této souvislosti mimo jiné vyvstává otázka kontaktu dvou jazykových soustav, tedy jazyka výchozího a cílového, jinými slovy problematika vlivu jazyka originálu na jazyk překladu³⁷⁾. Podle četných názorů, v minulosti zejména stoupenců romantismu (srov. blíže J. Levý 1957, J. Vilikovský 1984 aj.), se má cílový jazyk podříditi tlaku jazyka výchozího³⁸⁾, má respektovat a pokud možno věrně reprodukovat jeho specifika (srov. také výše koncepci J. C. Casagrande). Můžeme ovšem konstatovat, že jsou podobné názory v současnosti v podstatě překonané a že převládá umírněnější tendence, totiž snaha po tvůrčím využívání možností cílového jazyka k adekvátnímu převedení původního díla, resp. jeho jazykové složky.

Jazykový materiál (cílový jazyk) není v procesu uměleckého překladu pasivním činitelem, který je bez odporu formován. Naopak – jazyk sehrává při překladu uměleckého textu mimořádně významnou roli. Svými vyjadřovacími možnostmi totiž podmiňuje jazykovou stránku ztvárnění díla, poskytuje překladateli repertoár svých možností. Stupeň jazykové podmíněnosti díla tedy závisí jak na daných jazycích³⁹⁾, tak na autorovi a charakteru díla. Čím je role výchozího jazyka (a odlišnost obou jazyků) větší, tím obtížnější je úloha překladatele. (Viz např. J. Levý, B. Ilek 1956 aj.)

Různá vyspělost, propracovanost, momentální stupeň rozvoje daného národního jazyka může při překladu činit potíže a může být jednou z příčin ztráty nebo posunu jistých významů předlohy, která např. může využívat různou stratifikaci jazyka, specifickou jazykovou situaci.

B. Ilek (1981) uvádí jako v podstatě neřešitelný případ český převod stylistických kvalit (včetně ortoepie) standardní angličtiny v Pygmalionu G. B. Shawa, kde je dokonalá výslovnost jednou z nezbytných podmínek vstupu do vyšší společnosti. (Srov. rovněž např. K. Horálek 1957, Vl. Vařecha 1983 aj.)

Ad B) Zastavme se ve zkratce u otázky stylu překladu, která je v translatologické literatuře jednou z nejdiskutovanějších⁴⁰⁾. Tato problematika je velmi široká a komplexní. Zahrnuje např. otázku vystižení a převedení stylu autora, míru prosazování překladatelova stylu (idiolektu) v cílovém textu, problém vlivu dobových stylových norem na formování stylu překládaného textu i možnost orientace překladatele⁴¹⁾ na určitý typ čtenáře stylem cílového textu apod.

Zdařilá reprodukce stylistických kvalit originálu je pro dosažení adekvátního překladu velmi důležitá. Na rovině stylu totiž dochází k průniku myšlenkových, estetických a jazykových hodnot díla, styl je tedy jakýmsi jednotícím, integrujícím článkem.

Zaměření překladatele na čtenáře se pochopitelně projevuje i v této oblasti. Je třeba si uvědomit dobovou podmíněnost stylu překladu (ostatně i originálu), svou roli sehrává především dobová jazyková situace (srov. A. Jedlička 1983). Ve stylu překladu se významně prosazuje poetika daného období; zvláště markantní rozdíl v diktování stylu přeloženého díla lze spatřit mezi poetikou klasicismu a romantismu.

Zatímco přívrženci klasicismu stroze požadovali plnění doktríny prikazující uzpůsobení stylu cílového textu domácím konvencím a představám a vystižení specifík autorova stylu pokládali za podřadné, u romantiků byla tendence právě opačná: vyžaduje se co možná nejvěrnější přetlumočení osobitých rysů předlohy (viz např. C. B. West 1932, J. Levý 1957 aj.).

Oba názory jsou extrémní, v současnosti v teorii uměleckého překladu převládá mezi těmito dvěma krajnostmi snaha po dosažení optimálního kompromisu, pře-

važuje úsilí o adekvátní vystižení stylových hodnot originálu, ovšem s vědomím určitých omezení. Ta se týkají zejména otázky tzv. literární a jazykové připravenosti domácího prostředí vyrovnat se se stylem původního díla. Často se např. zdůrazňuje moment poměrně snadného převodu určitých typů děl, v našich podmínkách třeba realistického románu, který má u nás dlouhou tradici (srov. J. Vilikovský 1984), oproti literárním dílům nemajícím v našem kontextu v podstatě zázemí (preciózní román aj.).

B. Mathesius v tomto smyslu prosazoval pojem „jazykového klíče“, tedy určitou obdobu, jazykovou (stylovou) analogii originálu v domácím literárním kontextu. B. Mathesius (1953, s. 111) překladateli navrhoval nejprve prostudovat, „...*jak je obdobné prostředí popsáno česky, jakými stylistickými prostředky bylo popsáno českými spisovateli.*“ Ze stylistického hlediska se tedy jedná o jakousi domácí literární inspiraci pro překladatelovu práci s předlohou, o moment určitého naplnění očekávání nového příjemce zvyklého na určitá „domácí“ stylová schémata. B. Mathesius se např. při překladu Šolochovovy *Rozrušené země* opíral o tvorbu českého spisovatele J. Holečka.

Domníváme se, že tento bezesporu zajímavý postup skrývá reálné nebezpečí značné stylové adaptace předlohy, přílišného zaměření překladatele na čtenáře v oblasti stylu, čili jisté „jazykové (stylové) naturalizace“ původního díla⁴²⁾, narušující identitu předlohy. Cizí literární produkce by se totiž ve své překladatelské konkretizaci neměla mechanicky přizpůsobovat domácí literární tvorbě, ba právě naopak – přeložená díla mohou stylové i jiné možnosti domácího literárního prostředí v určitém směru obohatit, kultivovat. Souhlasíme pochopitelně s názorem, že k větším či menším stylovým zásahům musí v přeloženém díle nutně dojít, tato skutečnost by však neměla znamenat úplné a nekritické odhlížení od stylových dominant výchozího textu a poslušnou orientaci překladatele na příslušné domácí konvence.

O nutnosti určitých překladatelových zásahů v oblasti stylu výmluvně svědčí příklad uvedený J. Levým (1983): pro tvorbu Ch. Dickense bylo mimo jiné příznačné souřadné spojování vět do rozsáhlých period. V překladu do češtiny by však mechanická reprodukce autorova stylu působila velmi nevhodně, neobratně. J. Levý proto doporučuje dlouhá monotónní souřadná spojení v cílovém textu rozčlenit do menších celků a poněkud omezit nadměrný výskyt spojky „a“.

Vedle zmíněného globálního zaměření překladatele na čtenářské publikum je v oblasti uměleckého překladu možná také existence jistých stylových úprav podle představ jisté části čtenářů. Záměrné exotizace jazyka se v našich podmínkách dopouštěli např. dekadenti v tzv. exkluzivní literatuře, prosazovali např.

cizí pravopis slov u nás již zdomácnělých (*sfaera, okkultní, haerresie* apod., viz J. Levý 1957). Také s těmito tendencemi polemizujeme, nevedou totiž k adekvátnímu uměleckému překladu.

Z jazykového hlediska je také velmi zajímavá praxe některých nakladatelství. Značného ohlasu ve své době např. dosáhla Ottova Ruská knihovna, která v českých překladech děl ruské literatury prosazovala v zájmu zachování původního koloritu rusismy (viz M. Hrala 1987).

Přejděme nyní blíže k problematice jazykové archaizace nebo naopak modernizace překladu. V tomto směru se projevuje zaměření překladatele na čtenáře mnohdy velmi výrazně. Určitá míra překladatelovy orientace na soudobé publikum je i zde objektivně nutná: jazyk se neustále vyvíjí, určitý stav jeho vývoje je jeho uživateli poměrně brzy pocíťován jako zastaralý. Právě jazyková stránka je jednou z hlavních příčin stárnutí překladu, po určité době si vždy vynucuje jeho obnovu, určitou jazykovou „regeneraci“. B. Ilek (1970) v této souvislosti výstižně poznamenává, že originál stárne a překlad zastarává.

Řada teoretiků i samotných překladatelů však chápe obnovování jazykové stránky uměleckého díla příliš jednostranně, mnohdy neoprávněně hájí požadavek používání současného jazyka i při překladu textů archaických. J. Felix (1957) např. v předmluvě k překladu Villonova Velkého testamentu vysvětluje, že F. Villon psal ve své době současným živým jazykem, nikoliv jeho archaickou podobou, a proto je třeba obracet se i na dnešního čtenáře v témže duchu.

Použití současného jazyka však v těchto případech přináší některé sporné momenty a problematické rysy. Moderní podoba cílového jazyka totiž stírá dojem časové i jazykové distance mezi originálem a překladem (ve Villonově případě středověku), ztrácí se dobová zakotvenost původního díla. Je sice pravda, že k iluzi výchozího kontextu významně přispívají i reálie a ideově-estetické hodnoty díla, svou důležitou koloritní roli však sehrává rovněž jazyková – a potažmo stylová – složka díla. V zájmu zachování jistého příznaku časově vzdáleného období se stavíme za přiměřené funkční užívání jazykových prostředků navozujících dojem časového odstupu mezi originálem a překladem. V našem případě by bylo vhodné užít např. přechodníků, infinitivu zakončeného na *-ti*, genitivu záporového a dalších vhodných gramatických a lexikálních prostředků. Domníváme se tedy, že by bylo vhodnější hovořit v této souvislosti spíše o relativní jazykové modernizaci překladu, která by nepřerůstala do extrémů.

Vedle modernizující tendence jsou známy, zejména v minulosti, četné pokusy o směr historizující (archaizující), viz např. G. Mounin 1955, J. Levý 1957 aj. Levý přináší řadu místy až absurdních pokusů o zachování archaického rázu přeloženého díla, o vytvoření přehnané patiny starožitnosti.

A. Liška kupř. převádí v roce 1844 Homéra češtinou 12. – 13. století (což vyvolalo mimo jiné negativní odezvu až u Fr. Palackého, srov. J. Levý 1957)⁴³⁾, dalším z pokusů byl Daňkovského překlad 1. zpěvu Homérovy Iliady do hypotetického, uměle zkonstruovaného slovanského jazyka. J. Daňkovský totiž hlásal nevědeckou teorii rodové příbuznosti staré řečtiny a slovanských jazyků a oním hypotetickým jazykem se u nás údajně mělo hovořit v době Homérově. Seriózním pokusem v oblasti archaizace uměleckého překladu je např. Zaorálkův překlad Balzakových Rozmarných povídek (*Contes drolatiques*), viz blíže K. Horálek 1957, či Smrekův překlad Villonovy Staré balady bernoláctinou (srov. J. Vilikovský 1984). Tyto případy jsou však již v překladatelské praxi ojedinělé, pokládáme je spíše za určité rarity než za milníky určitého tvůrčího proudu. Podobná řešení obecně nedoporučujeme.

Velmi zajímavou otázkou týkající se archaizace omezeného úseku textu, tedy jakousi archaizaci dílčí, představují případy, kdy jsou do textu psaného současným jazykem začleňovány pasáže obsahující archaickou nebo archaizovanou podobu téhož jazyka (blíže viz M. Hrdlička 1995).

Závěrem můžeme konstatovat, že jazykové zaměření sehrává v uměleckém překladu výraznou roli, podílí se zásadním způsobem na dosažení adekvátního přetlumočení předlohy. Je nesporné, že jistý (a to nemalý) stupeň jazykového zaměření překladatele je nevyhnutelný, míru jazykové orientace překladu na jisté čtenářské publikum ovšem na druhé straně nelze přeceňovat.

Poznámky:

- 35) L. S. Barchudarov, *O pragmatickém aspektě perevoda. Vojennyj institut inostrannykh jazykov. 8-aja naučno-metodičeskaja konferencija „Formirovanije professional'nykh navykov na staršich kursach jazykovogo vuza“*, Moskva 1972.
- 36) Autorům vytýkáme místy zavádějící terminologii, jež tak ještě více rozhojňuje značnou polysémii termínů ve vědě o překladu. Nevhodné je např. právě použití termínu „ekvivalence“ ve smyslu překladatelského postupu. V tomto případě by bylo vhodnější označení volný překlad apod.
- 37) Kontakt výchozího a cílového jazyka v procesu uměleckého překladu může často pozitivně přispívat k rozvoji cílového jazyka – především tehdy, je-li v porovnání s jazykem předlohy na nižším stupni vývoje. (Srov. např. snahu našich obrozenských překladatelů, kupř. J. Jungmanna, o pozvednutí úrovně národního jazyka pomocí překladů děl vyspělých evropských literatur).
- 38) V souvislosti s kontaktem jazyka výchozího a cílového se především v minulosti (např. W. von Humboldt) hovořilo o tzv. překladatelském jazyku, který by v cílovém textu do určité míry zachoval rysy jazyka předlohy. Překladatelský jazyk by se tak jistým způsobem odlišoval od jazyka cílového, tvořil by mezi ním a jazykem výchozím osobitý předěl (viz blíže J. Levý 1957). Tuto koncepci umělých pomeznic jazykových struktur odmítáme, neboť odporuje tradiční koncepci překladu z jednoho přirozeného jazyka do druhého.

- B. Ilek (1970, s. 51) k této otázce poznamenává: „*Překladačský jazyk neexistuje, jsou jen v slabších překladech jednotlivosti, zejména v syntaxi, frazeologii a dialogu, nedokonale přeložené a tak poznamenané vlivem originálu, že narušují organický ráz cílového jazyka.*“
- 39) Specifická je otázka překladu z blízkce příbuzných jazyků. Touto problematikou, konkrétně otázkami překladu běloruské, ruské a ukrajinské poezie, se zabývá V. P. Ragojša (1980).
- 40) Řada podnětných otázek je rozpracována mnohými badateli, jmenujme alespoň K. Hausenblase (1968), J. Levého (1983) a K. Horálka (1966). Problematicou překladu stylu určitého autora se zabývají kupř. B. Ilek (1975) – styl Kuprina; J. Vilikovský (1984) – styl Hemingwaye; K. Čukovskij (1964) – dílo Shakespeara aj.
- 41) K této otázce srov. komentář J. Levého (1957, s. 20, 21): „*Podřízenost překladu společenskému úkolu jde tak daleko, že někdy i tentýž překladatel pořídil dvě verze svého převodu, které se zpravidla podstatně lišily rozsahem a z nichž kratší bývala obyčejně zaměřena na obecnost prostší. Tak Tomáš ze Štítného pořídil dvě verze Zjevení sv. Brigitty. Tím spíše se pak liší technika jednotlivých českých překladů podle toho, zda patřily do proudu literatury obracející se k lidu, nebo do proudu literatury exkluzivní, umělé poezie a prózy. Theorie tří stylů platila i pro překlad, takže je třeba brát v úvahu, že při středověkém překladu je mnohdy důležitější změna stylu než změna jazyka.*“
- Přesvědčivým dokladem autorova zaměření na čtenáře na rovině stylu je vydavatelská poznámka M. Chlíbačové (1984, s. 347) o tvorbě K. Čapka: „*Významnější a převládající jsou změny stylistické. I když – ať už jsou drobné nebo rozsáhlejší – nejsou podstatné, přesto zajímavě dokumentují nejen způsob další autorovy práce s textem, ale i skutečnost, jak citlivě a rozdílně Čapek posuzoval poslání stati určených čtenářům z vyhraněného okruhu svého listu, jehož prostřednictvím byl s nimi v denním spojení, nebo naopak diferencovanější čtenářské obci (časopisu, v němž jinak publikoval jenom ojedinele, nebo knihy) a jak rozdílnost adresáta ovlivnila i celkový charakter článku. Snahu po takovém rozlišení můžeme sledovat i v našem svazku srovnáním Čapkových příspěvků pro různé časopisy s jejich zněním knižním.*“
- V ideálním případě by tato Čapkova stylistická odstínění textu měla nalézt odezvu i v jejich překladu.
- 42) Otázka „jazykového klíče“ se může navíc zkomplikovat absencí domácí literární paralely.
- 43) J. Levý (1957, s. 140) přináší z tohoto překladu následující úryvek:
- „Mínění hádei, tejná, Peleviada Achileva,
ulomené, ké z míri Achajom žale vetíkaoje
velaž biněvšimných pých Ádi prohabaoje
cheroú, jichsamich že kholeňi štuchaoje honcom
hejnom též vsjem; Dnia že celiójesa vúle
skadě vpřod zastalasta hriezevšase
Atridešt', pána pannárov, ai divý Achillév.
Ktožt ar sé ztejných hriezenim sobouchel máchat'se?“*

c) Zaměření žánrové

Orientace překladatele (překladu) na čtenáře v rovině žánrové nepatří v teorii překladu k tématům příliš diskutovaným. Žánrové zaměření na ose produktor – receptor však ve sféře překladu beletrie vystupuje výrazně do popředí, řadí se mezi základní atributy adresování uměleckého textu čtenáři.

Hovoří-li se o problematice literárních žánrů, zmiňuje se často jejich dobová a společenská podmíněnost, zakotvenost (srov. např. otázku žánrově stylistických dobových konvencí a norem), jejich proměnný vývojový charakter i specifická sdělovací hodnota (žánry mohou plnit roli určité vstupní informace, resp. instrukce čtenáři⁴⁴). F. Miko a A. Popovič (1978) spatřují jistou korespondenci mezi literárními druhy (žánry)⁴⁵ a typologií komunikantů. Přikláníme se k jejich názoru, že druhovou rozrůzněnost nelze postihnout z literatury samé, tedy imanentně, nýbrž z funkčního hlediska, s ohledem na skutečnost, co ten který žánr může znamenat pro určitého autora, čtenáře, společenskou skupinu, pro určité období, epochu.

Právě tato naznačená společenská a dobová determinovanost žánrů může působit při překladu značné potíže. Překladatelova role se úměrně komplikuje se stoupající vázaností původního literárního díla na určitý komunikační kontext a s rostoucím odstupem, odlišností původního a přijímajícího prostředí (srov. často diskutovanou otázku rozdílné literární úrovně daných prostředí, různého stupně „připravenosti“ příslušného komunikačního kontextu přijmout dílo jiných, popř. nových a vyšších kvalit).

V adekvátním uměleckém překladu nemůže jít o mechanické, přímočaré přenesení žánrové konstanty předlohy, jde také současně o určitou nevyhnutelnou modifikaci druhových charakteristik, a to v závislosti na způsobu a intenzitě působení žánrových determinant přijímajícího literárního prostředí. Překladatel je nutně vystaven tlaku konvencí, tradice, jisté společenské (skupinové) objednávky, určitého očekávání (viz výše). Pro adekvátní přetlumočení kvalit předlohy – tedy i jejích žánrových rysů – a pro zachování identity, podstaty, dominantních rysů předlohy v její překladatelské konkretizaci má zásadní význam, aby se překladatel pokoušel o optimální sladění ohledu na čtenáře s respektováním hodnot výchozího textu. Také v tomto ohledu by překladatel neměl ztrácet ze zřetele reprodukčně-tvůrčí statut své aktivity.

Jisté napětí mezi „vnější“ a „domácí“ literární produkcí, určitá konfrontace dvou kultur může mít a také často má na přijímající prostředí pozitivní vliv, může přinášet nové tvůrčí podněty a možnosti, může v kladném slova smyslu narušovat jisté vyjadřovací i tvůrčí stereotypy (srov. výše).

Vedle zmíněných příčin objektivní povahy se na určitých změnách mohou výraznou změnou podílet i činitele subjektivní povahy, a sice osobnost překladatele, popř. editora. Domníváme se, že je v této souvislosti velmi důležité rozlišovat mezi žánrovými posuny nutnými (žádoucími, vhodnými, přiměřenými, objektivně motivovanými) a zásahy subjektivními, resp. subjektivistickými, tudíž chybnými, svévolnými, neopodstatněnými, neadekvátními.

V souvislosti s nejrůznějšími adaptacemi, resp. deformacemi předlohy je však třeba připomenout, že se tyto intervence výrazně tvůrčí povahy mohou setkat s velmi pozitivním dobovým ohlasem; podle našeho názoru však mohou být zahrnovány do pojmu „adekvátní umělecký překlad“ jen s velkými obtížemi.

K zásadním zásahům do předlohy z hlediska žánrového docházelo zejména v minulosti. S častými obměnami se setkáváme jak v rámci základních literárních druhů (lyrika, epika, drama), čili s určitými metamorfózami povahy interní (kupř. při překladu dramatického textu dojde k substituci tragédie a komedie), tak také mezi těmito základními žánry navzájem – v tomto případě mají žánrové změny povahu externí (kupř. překlad dramatu nebo poezie prózou).

O četných parafrázích vedoucích až ke změně žánru se zmiňuje např. J. Levý (1957). Překladatelé se v takových případech soustředili pouze na základní dějovou linii a převáděli kupř. fabule Shakespeareových her formou povídek. Podobné zásahy mají prosté vysvětlení – zjednodušující parafráze měly v tehdejší stadiu rozvoje české literatury (počátek národního obrození) svoje opodstatnění, umožňovaly totiž přenést do našeho literárního prostředí díla, která by byla ve své autentické stylizaci pro tehdejší překladatele i čtenáře nezvládnutelná⁴⁶).

Existuje rovněž celá řada dokladů o pokusech překládat verše prózou. Vedle J. Levého o takových tendencích informuje třeba A. Popovič (1968), který dokládá výrazný žánrový posun z období klasicismu, a sice jistý prozaický překlad Shakespeara Hamleta. Rozsáhlé adaptační úpravy měly za následek vynechávání filozofických a reflexivních pasáží a myšlenkově exponovaných míst. Tragické úseky pak byly eliminovány a nahrazeny pasážemi komickými nebo tematicky neutrálními: celé přepracování slavné tragédie tak vyznívá ve stylu komiksu...

Žánrové modifikace však nejsou ojedinělé ani v současnosti. Např. A. Macurová (1979) se zamýšlí nad různými možnostmi prózy a dramatu, zabývá se dramatickým zpracováním Vančurova Rozmarného léta. O dalších případech viz např. A. Popovič a kol. (1983) aj.

Mezi zajímavé otázky, které by z překladatelského hlediska zasluhovaly podrobnější rozpracování, patří problematika travestie, tedy záměrného autorského

zásahu do určitého žánru⁴⁷⁾ spočívajícího v ponechání základní fabule díla a v modifikaci jeho formy. V podobných případech by pak bylo zajímavé sledovat následnou překladatelskou reakci – zda autorův záměr odhalil, jakým způsobem ho v cílovém textu ztvárnil apod.

Dalším podnětným námětem k bádání by byla otázka různých možností, resp. různého stupně obtížnosti překladu určitých literárních druhů v tom kterém prostředí. Např. D. Ďurišín (1976) uvádí, že komedie a tragédie nabízejí pro přetlumočení do jiného komunikačního kontextu odlišné možnosti: překlad komického díla poskytuje oproti tragédii více prostoru překladatelské „licenci“, neboť v něm může snáze docházet k různým adaptačním projevům (změna lokalizace děje, aktualizace díla v závislosti na čtenáři, substituce vlastních jmen postav apod.). Podobné zásahy jsou v tragédii podstatně problematičtější. Větší míru volnosti bude mít překladatel rovněž při převodu žánrů satirických; naopak v dílech klasických či historických bude v daleko větší míře nucen zachovat postavy, čas, lokalizaci děje jako klíčové prvky druhové příslušnosti díla.

Žánrové zaměření uměleckého překladu na čtenáře je oblastí velmi významnou a značně složitou. Je jisté, že je určitá žánrová naturalizace cílového textu přirozeným důsledkem vývoje žánrů⁴⁸⁾ v tom kterém literárním kontextu, odráží jeho vyspělost, aktuální umělecké možnosti, jeho „absorpční“ schopnosti. Různé menší modifikace budou patrně nevyhnutelné při překladu literárních žánrů, k nimž neexistuje domácí analogie (texty exotické provenience aj.). Překladatel by však neměl ani v takovém případě rezignovat a překládat a priori pomocí substituce, měl by se nejprve pokusit o prověření možností přijímající literatury a cílového jazyka. Takové případy pak mohou domácí kulturní prostředí obohatit. Externí mezižánrové přesuny pokládáme za činnost svou podstatou tvůrčí, původní, nikoliv za (adekvátní) překlad.

Poznámky:

- 44) Žánr čtenáři signalizuje, jakým způsobem má k dílu přistupovat, co může od díla očekávat, kde má hledat jeho dominanty apod. J. Hrabák (1973, s. 83) uvádí: „Z tohoto hlediska určuje sám žánr určitá „pravidla hry“ mezi čtenářem a autorem. V detektivce např. již předem víme, že bude spáchán zločin, že pachatel bude dopaden a že to bude nejméně pravděpodobná osoba.“
- 45) Termíny literární druh a literární žánr se v odborné literatuře používají jako synonymní. Podobně s nimi operujeme také my.
- 46) J. Levý (1957) tuto skutečnost dokládá neúspěšným pokusem o český překlad Robinsona D. Defoea: M. V. Kramerius (1791) byl nucen vydání překladu odložit, neboť ani dva nejlepší z 664 uchazečů o přetlumočení předlohy svůj úkol nezvládli.
- 47) O závažnosti dopadu obměny žánru nebo určitého zásahu do jeho struktury či do dobových konvencí (kupř. změna charakteru, sociálního původu či řeči jednajících postav) na příjemce

výmluvně svědčí předmluva J. Janů (1954, s. 20) k výboru díla G. E. Lessinga: „*V berlínském období napsal Lessing drama „Miss Sara Sampsonová“. Je to hra převratného historického významu, neboť jí Lessing (po náběžích ve Francii a v Anglii – do Anglie také hru přemístil a postavám dal anglická jména) první v Evropě prorazil definitivně cestu jevištnímu zobrazení měšťanských hrdinů jako postav schopných svým duševním a citovým životem sehrát tragický děj; do této chvíle to bylo tradičně vyhrazeno jen „hrdinům“ z feudální třídy. Pro třídní emancipaci a povznesení měšťanského sebevědomí měl tedy tento Lessingův čin prvořadou důležitost a zapůsobil tak, že při prvním provedení hry – ve Frankfurtě nad Odrou r. 1755 – vyvolal u diváků dojem, který si už dnes nad zastaralým, slzavě sentimentálním námětem a konfliktem (je to vlastně zdramatizovaný román) ani nedovedeme představit. Návštěvníci divadla byli prý tak otřeseni, že tři a půl hodiny seděli nehybně jako sochy a plakali.“*

48) Ke genezi určitého žánru blíže např. J. Nejedlá 1973 aj.

d) Zaměření na ose prostorové

Problematika překladatelových úprav cílového textu je stále velmi aktuální. Hovoří se o (ne)přípustné míře zásahů, o otázce jejich oprávněnosti, o typologii a charakteru posunů i o jejich důsledcích pro přeložené dílo. Mnozí teoretikové překladatelovy svévolné, původním textem nemotivované zásahy odmítají (J. Levý, B. Ilek aj.⁴⁹⁾), jiní badatelé je připouštějí a do značné míry tolerují. V této souvislosti je důležité si uvědomit, k jakému typu textu bývají tyto zásahy vztahovány. Pokud se jedná o texty pragmatické (reklamní aj.), je možné s nimi do značné míry souhlasit; v případě textu literárního se však k podobným názorům i jejich praktické aplikaci stavíme kriticky.

V translatologické literatuře se v souvislosti s překladatelovými zásahy často hovoří mimo jiné o časoprostorových úpravách předlohy. G. Mounin (1955) se ve sféře uměleckého překladu zmiňuje o dvou protichůdných tendencích. Pro první proud je příznačný vyhraněný přístup historizující, exotizující (snaha překladatele uchovat pro čtenáře překladu jazykové, kulturní, koloritní a jiné rysy předlohy)⁵⁰; opačný pól představují tendence naturalizující, modernizující. K oběma uvedeným extrémům máme – pokud jde o literární dílo – značné výhrady.

Otázkou úprav textu překladu se zabývá také K. Reissová (1968). Rozlišuje tyto základní typy změn: aktualizaci (*Zeitbezug*) – jedná se o úpravy časových a dobových charakteristik originálu, lokalizaci (*Ortbezug*), již míní úpravy místa díla, resp. tématu, a adaptaci (*Sachbezug*), která se týká postav, reálií.

A. Popovič (1975) uvádí z hlediska prostoru, místa zobrazeného v uměleckém textu, tři základní přístupy: exotizaci (tj. orientaci překladatele na původní cizokrajné prostředí), naturalizaci (tj. tendenci přenést děj literárního díla do domácího prostředí) a kreolizaci (tj. hledání jistého kompromisu a vyváženosti „cizích“ a „domácích“ složek v přeloženém díle).

Ve výčtu názorů bychom mohli ještě dále pokračovat. Naším záměrem je však především stručně představit jeden zajímavý případ lokalizačních úprav v původním, resp. přeloženém díle a poukázat na některé následky provedených posunů, jež jsou – přes svou nespornou zajímavost – v zásadě nevhodné, nepřispívají k adekvátnímu přetlumočení díla⁵¹).

Zastavíme se u překladu románu K. Čapka *Továrna na absolutno* do francouzštiny. V překladu zůstává časová rovina románu zachována, děj Čapkova příběhu je však důsledně přenesen do Francie. Úpravy překladatelů (Jean a Jiřina Danès) se projevují v celé řadě oblastí. Dochází kupř. k úpravě vlastních jmen – jména jsou buď pozměněna (*Marek – Maret, Linda – Lindart, Hubka – Houdin* apod.), nebo „pofrancouzštěna“, alespoň přibližně foneticky přepsána (*Blahouš*

– *Blahouche, Cyril Kéval – Cyrille Clairvat* atd.). V přeloženém díle je dále provedena důsledná substituce institucí: *Živno* (Živnostenská banka) vystupuje jako *la Générale*, firma *MEAS* (*Metallum A. Sp.*) pana Bondyho jako *SOMETA* (*Société Métallurgique*) apod.

K zásadním změnám došlo v lokalizaci (tj. v prostoru v literárním díle): děj románu je z Prahy a z Čech přenesen do Paříže a do Francie. Pražské čtvrti dostávají v překladu názvy svých pařížských protějšků (je zajímavé, že někdy podle jejich analogické polohy vůči centru města či podle jejich charakteru – dělnická čtvrť apod.) – tak jsou *Vysočany, Dejvice, Břevnov* zastoupeny *St. Denis, St. Germain, Billancourt*. Pražská náměstí (*Václavské, Staroměstské* aj.) mají protějšek v *Champs-Élysées, Place de la République*. Záměny se týkají rovněž denního tisku (*Lidové noviny – Temps*), továren v pražské, resp. pařížské aglomeraci atd.

V překladu lze vysledovat i některé další zajímavé posuny. Patrně ve snaze po naprostém odpoutání se od původního českého prostředí se překladatelé rozhodli substituovat původní českou ekonomickou závislost na Německu závislostí Francie na Anglii. Změna se týká narážky na nutný dovoz uhlí do Čech, resp. do Francie:

„*Jsmo na hromadě; a zvýší-li Německo tarify, můžeme zavřít boudu.*“

(K. Čapek 1975, s. 9)

„*Nous sommes dans le pétrin; et si l'Angleterre augmente ses tarifs, nous pourrions fermer la baraque.*“

(K. Čapek 1945, s. 1)

Podle našeho mínění je tato záměna neopodstatněná (odhlížíme zde od svého celkového nesouhlasu s touto koncepcí překladu), vázanost na Německo neodporuje situování románu do Francie; svou roli zde sehrály spíše důvody extralingvistické, a sice negativní úloha Německa ve 2. světové válce (překlad vychází v roce 1945).

Naturalizace díla, jeho pofrancouzštění (a nikoliv adekvátní přetlumočení) přináší další sérii posunů, které nepokládáme za vhodné, neboť se jejich přičiněním původní dílo ve své přeložené podobě „ztrácí“, narušuje se jeho identita a význačné rysy.

Překladatelé např. záměrně nepřevádějí Čapkovy časté narážky na „malé české poměry“. V cílovém textu jsou pak tyto kritizující pasáže různým způsobem neutralizovány:

A) Jsou v cílovém textu tlumeny, nespecifikovány, o krizi se hovoří všeobecně:

„*A Živno klesla. Ó bože, jaké malé poměry! Jaké těsné, pitomé, neplodné poměry! Ach, zatracená krize!*“

(K. Čapek 1975, s. 9)

„*Et la Générale est en baisse. Bon Dieu! Quelle situation impossible! Ach. Saleté de crise!*“

(K. Čapek 1945, s. 9)

B) Kritická slova jsou mírnější, hovoří se sice o místní situaci, ovšem bez výrazného prvku expresivity (nezazní slovo „malost“ apod.):

„*Dej mi pokoj,*“ *bránil se Bondy. „Dělá-li to jedovaté plyny, úřady to zakážou a konec. Znáš přece naše malé poměry. Takhle v Americe –“.*

(K. Čapek 1975, s. 20)

„*Fiche-moi la paix! se défendit M. Bondy. Si ça fabrique des gaz empoisonnées, les autorités l'interdiront et basta! Tu connais la situation ici. Si ça était en Amérique...*“

(K. Čapek 1945, s. 20)

C) Narážky na malé domácí poměry jsou nahrazeny „vznešenější“ vládní krizí:

„*V Čechách zájem nepatrný. Tři nové poptávky.*“

„*Hm. Dalo se čekat. Víte, ty malé poměry!*“

(K. Čapek 1975, s. 45)

„*Sur le marché français, manque presque total d'intérêt. Vous savez, la crise gouvernementale.*“

(K. Čapek 1945, s. 38)

Naturalizací se v překladu nutně ztrácejí některé další asociace, např. Čapkova humorná narážka na těžbu uhlí v jeho rodišti aj.

Změna lokalizace ve výchozím, resp. cílovém textu znamená citelný zásah do literárního díla, je doprovázena celou řadou často podstatných posunů. Z tohoto důvodu podobný postup nedoporučujeme. Dáváme přednost vhodným překladatelským zásahům ve formě vnitřní vysvětlivky, ev. přídatných textů, které mohou výrazně přispět k adekvátnímu zprostředkování původního díla novému čtenáři.

Známým případem lokalizačních zásahů je Zaorálkův překlad románu G. Chevalliera *Zvonokosy* (v originále zní titul *Clochemerle*). G. Chevallier situuje humorný příběh z dvacátých let do Francie, přesněji do vinařského kraje Beaujolais. Originál vychází poprvé roku 1934. J. Zaorálek přistupuje k převedení předlohy velmi brzy, jeho překlad vychází již v roce 1937. Zaorálkovým záměrem je přenést román z původního prostředí do českého, avšak místy s výrazným posunem do obecné roviny, a to jak časové, tak geografické, kulturní, politické. Chce totiž českému čtenáři přiblížit obecné rysy českého „Kocourkova“, atmosféru předlohy zbavenou konkrétní lokalizace. Tento cíl se mu bezpochyby podařilo pozoruhodným překladem realizovat, ovšem na úkor utlumení některých rysů předlohy, vynechání četných narážek, vytržení díla z původního kontextu.

Zaorálkovy překladatelské zásahy v poznámce k překladu podrobně rozebírá J. Čermák (1956), který původní Zaorálkův text zrevidoval a opětovně přiblížil předloze. Z Čermákova rozboru vyplývá, že Zaorálek, veden snahou příběh „odfrancouzštit“, v překladu mistrně počestuje vlastní jména, systematicky odstraňuje veškeré geografické, historické, politické, kulturní zmínky o Francii, přizpůsobuje našemu prostředí tamní realie, mění dokonce epizodu v závěru románu. Posouvá, jak již bylo naznačeno, román do obecnější polohy, patrně proto, aby více vynikla nadčasovost některých lidských vlastností v románě líčených (Zaorálek např. překládá Francii jako *naši vlast*, Paříž jako *hlavní město*, Němce jako *nepřátele* atd.).

J. Čermák zasadil v novém vydání překlad do původní časové roviny, doplnil Zaorálkem vynechané pasáže, adekvátně převedl francouzské realie a další prvky. Po jeho citlivých úpravách získaly Zvonokosy poněkud jinou perspektivu, věrněji však zobrazují původní prostředí. A co je rozhodující: neztratily nic ze své prvotní podoby, ba naopak – podle našeho názoru získaly touto konkretizací na působivosti.

Poznámky:

- 49) J. Vilikovský (1984, s. 131) v této souvislosti poznamenává: „*Jej teoretickým východiskom je úplné prenesenie diela do domáceho prostredia – adaptácia alebo parafráza (teda metatexty, ktoré už nezahrňame pod pojem prekladu).*“
- 50) Do této kategorie lze zařadit Casagrandův „etnografický překlad“, jehož cílem je přiblížení a objasnění kulturního kontextu originálu a poukázání na rozdíly mezi výchozím a cílovým textem v této sféře.
- 51) Různé lokalizační zásahy překladatele mohou mít určitou pozitivní, dobově omezenou platnost a oprávněnost. J. Levý (1957) v tomto smyslu hovoří o překladatelově snaze zaujmout nenáročného, nezkušeného čtenáře, vtáhnout ho do děje atd. Nevhodnou orientací přeloženého díla na čtenáře na ose prostorové se zákonitě ztrácí původní koloritní prvky předlohy. Značné potíže bývají také spojovány s mírou a důsledností lokalizačních (naturalizačních) zásahů. Stává se totiž, že překladatel přetlumočí dílo neorganicky, nedůsledně, směšuje v něm prvky „cizí“ s „domácími“, čímž může docházet k nežádoucím kolizím. J. Levý (1983) tuto skutečnost dokládá následujícím výmluvným příkladem: v jistém českém překladu detektivního příběhu odehrávajícího se v Paříži vystupuje tamní policie pod označením SNB...

Prameny:

- Čapek, K. (1945), *La fabrique d'absolu*. Paris
Čapek, K. (1975), *Továrna na absolutno*. Praha
Chevallier, G. (1934), *Clochemerle*. Paris
Chevallier, G. (1937), *Zvonokosy*. Praha
Chevallier, G. (1956), *Zvonokosy*. Praha

e) Zaměření na ose časové

K překladatelově časové, resp. časoprostorové orientaci na příjemce literárního díla jsme se již vyslovili několikrát. Považujeme za důležité opětovně zdůraznit, že se stavíme proti neoprávněným časovým (a pochopitelně i jiným) posunům v cílovém textu, nesouhlasíme s neadekvátní aktualizací (modernizací) či naopak archaizací času v přeloženém díle.

Pokládáme za potřebné pojem modernizace a archaizace přeloženého díla na tomto místě blíže ozřejmit. Lze je totiž v podstatě chápat dvojím způsobem: a) úzce, tedy vymezením týkajícím se výlučně časových charakteristik v literárním díle, kdy se v důsledku překladatelského chybného zásahu odehrává děj „jindy“, tedy v jiné časové rovině než v předloze; b) širěji, komplexněji – takové pojetí může zahrnovat i sféry ostatní (jazykovou, žánrovou aj.).

V tomto chápání se tedy zaměření uměleckého překladu na ose časové vyskytuje současně s dalšími způsoby orientace slovesného komunikátu na čtenáře, doprovází nebo vyvolává je, je tedy možné uvažovat o jistém propojení či sepětí časové roviny díla s rovinami ostatními.

Nepovažujeme za nutné problematiku zaměření cílového textu na čtenáře na ose časové dále blíže rozvádět (odkazujeme na vybrané předchozí kapitoly), závěrem proto uvedeme alespoň jeden z názorů na tento zaměření z úst našeho předního překladatele O. Fischera, který ve shodě s námi redukuje v této otázce oprávněnost překladatelských zásahů na minimum:

„Takt: je ho třeba, abychom z dnešní doby technického pokroku nepřenesli civilizační vymoženosti do věku primitivního; ale spolu abychom si nelibovali v nějakém okatém, pedantském archaizování. Je ho třeba, aby překladatel poznal řídké případy, kdy osobní nebo místní jméno originálu vyžaduje domácí lokalizace. Je ho třeba, abychom cizího autora nevnutili do škorní nějaké módní tendence a abychom mu, pokud chceme překládat a ne přepracovávat, nepodložili nějakou osobní libůstku či manýru.“ (Citováno podle: J. Levý 1957, s. 229, 230⁵²⁾)

Poznámka:

52) O. Fischer, *Duše a slovo*. Praha 1929, s. 274.

f) Zaměření podle věku čtenáře

Posledním výrazným a poměrně častým způsobem orientace přeloženého díla na čtenáře je zaměření cílového textu podle věku receptora. Nebudeme zde analyzovat eventuální zaměření odstupňovaná podle různých věkových kategorií (dětských) čtenářů, pouze zjednodušeně rozlišíme čtenáře nedospělého a dospělého. Pokud jde o charakter překladatelových adaptačních zásahů, omezíme se v této souvislosti na stručné naznačení jejich důsledků pro výstavbu jednoho slovesného komunikátu určeného primárně dospělému čtenářskému publiku a následně adresovaného dětskému čtenáři. Domníváme se, že takový postup bude pro naše potřeby dostatečně průkazný. Budeme se opírat o instruktivní rozbor provedený A. Macurovou (1977).

Autorka ve své studii mimo jiné porovnává několik verzí českých vydání románu Robinson Crusoe D. Defoea z hlediska způsobu, jakým jsou v literárním textu ztvárněny subjektové složky, zejména subjekt receptora, jak povaha subjektů ztvárněných ve slovesném komunikátu předjímá a ovlivňuje způsob jeho příjmu. A. Macurová dokládá, že v románu, který byl původně určen dospělému čtenáři a který měl výraznou náboženskou orientaci, se ztvárnění subjektu receptora realizuje v českých vydáních⁵³⁾ na všech úrovních výstavby komunikátu. Proměny jsou podle Macurové motivovány především novými funkcemi, které má takto upravené dílo plnit – je totiž určeno nedospělému příjemci a jeho dominantní úlohou jsou v nových podmínkách především funkce výchovná a vzdělávací⁵⁴⁾.

Ohled na dětského čtenáře se podle A. Macurové odráží v těchto složkách výstavby literárního díla:

- A) v jazykové výstavbě komunikátu, pro niž je příznačná jednoduchost, srozumitelnost, začleňování řečnických otázek a výroků typu *jak čtenář ví, čtenář si ještě pamatuje* aj.;
- B) v tematické výstavbě komunikátu: „*Výrazně (a komplexně) je subjekt receptora (jako vnitřním ustrojením komunikátu implikovaného příjemce sdělení) ztvárněn v oblasti roviny tematické výstavby: subjektu receptora je způsobem výstavby této roviny implicitně přisouzena jistá mentální úroveň a zároveň je ztvárněn jako objekt výchovného a vzdělávacího působení.*“ (A. Macurová 1977, s. 39);
- C) v tektonické výstavbě komunikátu (jde zejména o rozdíly ve využití stylových postupů);
- D) v textové rovině výstavby komunikátu (jedná se o způsob členění komunikátu, tedy vztah vlastního textu a tzv. textů přídatných).

Nestavíme se proti přepracování děl určených čtenáři dospělému pro čtenáře dětského (pro mládež) ani proti tzv. redukované četbě (viz K. Horálek 1981), vystupujeme však proti prezentování takto upravených textů jako adekvátního překladu. Podle našeho názoru by měl být v podobně přepracovaném komunikátu vztah výchozího a cílového textu (např. parafráze, adaptace, redukovaný překlad) uveden a vysvětlen. Bez těchto důležitých informací totiž snadno dochází k nej-různějším mystifikacím, záměrným deformacím předlohy, což je z našeho pohledu nepřijatelné.

Poznámky:

- 53) A. Macurová uvádí, že se v česky vydaných dějinách anglické literatury (Dějiny anglické literatury II, hlavní redaktor H. Craig, Praha 1963) uvádí celkem 58 vydání Robinsona Crusoe. Autorka pro svůj rozbor vybrala devět verzí.
- 54) Výchovné působení se projevuje v upravených vydáních např. začleňováním hodnotících výroků o kladných či záporných stránkách hrdiny, vynecháním nebo přidáním epizod, doplňujícími a rozšiřujícími výklady, změnou orientace díla – místo zbožnosti hrdiny jsou do popředí kladeny hodnoty jiné, např. práce, rozum, myšlení. (Viz A. Macurová 1977, s. 43n.)

Vosslerovu, přeceňující individuální činnost jednotlivce při mluvení. Skalička uznává úzké sepětí duševna v podobě myšlení s jazykem, odmítá však užší spolupráci gramatiky a tvoření slov s myšlením; poukazuje rovněž na vágnost pojmu „duch národa“: „... *ducha je možno vidět všude v jazyce – pokud k tomu máme dobrou vůli, ale také nikde, pokud nám tato dobrá vůle chybí.*“ (Vl. Skalička 1978, s. 206).

- 64) Jak dále uvádí L. Söll (1971, s. 26), proti lingvistickému relativismu vycházejícímu z učení Whorfa a Weisbergera se rozhodně staví M. Bierwisch (*Strukturalismus, Geschichte, Probleme und Methoden*, Kursbuch, 5, 1966, s. 77–152) hypotézou o systému lingvistických univerzálií, z nichž usuzuje na existenci všeobecné univerzální predispozice struktury myšlenek.
- 65) Zajímavou situaci přibližující rozsah nutných substitucí přináší J. Pechar (1986, s. 14). Uvádí, že v Indii je třeba v souvislosti se zmírněním napjatých politických vztahů hovořit nikoliv o „*oteplení mezinárodních politických vztahů, nýbrž o jejich ochlazení, neboť v tamních klimatických podmínkách je vztah k teplotním proměnám právě opačný než u člověka v naší klimatické oblasti*“.

O formálně grafické ekvivalenci

Badatelé se v zásadě shodují v názoru, podle něhož by měl být překlad ekvivalentem originálu. Tento požadavek je splněn tehdy, „*ak informácia obsiahnutá v pôvodnom oznámení sa reprodukuje prostriedkami iného jazyka tak, že sa zachová jej invariantnosť, pričom oznámenie splňa vzhľadom na komunikačnú situáciu tú istú funkciu.*“ (J. Viličkovský 1984, s. 25). Přeložené dílo nemůže být kopií předlohy, požadavek absolutní identity textu a tzv. absolutního překladu je nereálný z celé řady důvodů. (Srov. např. A. Popovič 1975, s. 121.) Nelze proto směřovat ekvivalenci⁶⁶⁾ s totožností, zaměňovat slovníkový ekvivalent s překladovým⁶⁷⁾. Adekvátní překlad je vždy jen optimální aproximací originálu. (B. Ilek 1983, s. 33)

Pojetí ekvivalence je ve vědě o překladu celá řada; názory teoretiků nejsou vždy jednotné. E. A. Nida (1964, s. 156n.) rozlišuje ekvivalenci formální (orientující se zcela na výchozí jazyk, mající za úkol co možná nejvěrnější přetlumočení obsahových a formálních rysů originálu) a dynamickou (založenou na principu stejného účinku předlohy a překladu na čtenáře). S pojmem formální ekvivalence pracuje také J. Catford (1967, s. 20n.), zaměřuje ji ale na porovnání gramatických prostředků obou jazyků. L. S. Barchudarov (1975, s. 11) klade důraz na ekvivalenci sémantickou (vztah sémantického obsahu, významu obou textů), Ja. I. Recker (1974, s. 7) uvažuje mj. o ekvivalenci stylistické (adekvátní předání obsahu originálu při zachování stylistických a expresivních zvláštností). A. Neubert (1968, s. 21n.) i A. D. Švejcer (1973, s. 242) hovoří o ekvivalenci pragmatické (shoda účinku na čtenáře; smyslu). V otázce ekvivalence převládá v současnosti funkční přístup. Výstižně ho formuluje A. Ljudskanov (1970, s. 147) jako funkční shodnost (ideově-smyslovou, estetickou a emociální) jazykových prostředků originálu a překladu umožňující předání invariantní informace. G. Jäger (1975, s. 87n.) vymezuje komunikační ekvivalenci jako vztah shody komunikační hodnoty (která je při translaci invariantem) obou textů. V. N. Komissarov (1973, 1980) široce rozpracovává teorii úrovní ekvivalence. Vztahy ekvivalence nastávají mezi analogickými úrovněmi originálu a překladu, a sice na rovině znaku, výpovědi, sdělení, popisu situace a cíle komunikace, která je pro ekvivalentnost překladu rozhodující. Z. D. Lvovská (1985) uplatňuje z Komissarova vycházející komunikativně – funkční model překladu.

Na problematiku ekvivalence se pohlíží z různých aspektů, z lingvistického, popř. literárněvědného základu s přihlédnutím k extralingvistickým faktorům. Takový přístup má pro teorii ekvivalence rozhodující význam a zcela s ním souhlasíme. Chtěli bychom však poukázat na důležitý, ale ve vědě o překladu

dosud opomíjený aspekt, a to na grafickou realizaci slovesného komunikátu. Náš přístup porovnává formálně grafické charakteristiky originálu a překladu. Funkční ekvivalenci na úrovni těchto prostředků nazýváme ekvivalencí formálně grafickou⁶⁸).

Vycházíme z teze, podle níž může být způsob formálně grafické realizace významným sémantickým komponentem textu (J. Mistrík 1985, s. 235) a důležitým činitelem stylistickým (K. Hausenblas 1968, s. 16). Písemná realizace komunikátu má různorodý inventář grafických prostředků, jichž je zejména v beletrii často funkčně využíváno. V uměleckém textu (především v poezii) je dosahováno vhodnou strukturací textu (jeho prostorovou organizací) sémantizace jeho struktury (srov. např. podobu stromů vyvolávajících dojem symetrie, harmonie, evokujících představu pohybu atd., znázorňujících – kupř. v Apollinairových kaligramech – různé objekty reality: Eiffelovu věž, déšť, koně apod.).

Termínem formálně grafické prostředky rozumíme:

- b) prostorovou strukturaci textu (členění stromů, odstavců, způsob řádkování a umístění liter v řádcích);
- c) grafické značky (interpunkční znaménka, matematické a jiné symboly)⁶⁹).

Z překladatelského hlediska má zachování, resp. funkční převedení formálně grafických charakteristik originálu pro adekvátnost uměleckého překladu velký význam. Podcenění, zanedbání této otázky totiž vede k chybným posunům, k nežádoucímu napětí mezi korespondencí obsahu s formální stránkou komunikátu. U několika takových případů se nyní krátce zastavíme.

Jak již bylo výše naznačeno, důležitou roli tu hrají prostředky typografické, např. typ písma. Různých efektů je možno docílit manipulací s velikostí písmen, deformacemi liter, nestejně velkými mezerami mezi písmeny nebo nestejně vysokým umístěním písmen na řádce, obrácením určitých liter „vzhůru nohama“ atd. Tyto a další podobné funkční změny a anomálie mají v textu své opodstatnění, poutají čtenářovu pozornost. Překladatelská praxe však přináší bezpočet případů neshod předlohy s překladem (co do frekvence i variant).

Zbytečně jsou např. uváděny kurzívou některé cizojazyčné prvky v překladu románu K. Čapka *Válka s Mloky* do francouzštiny. Nepřiměřeně na sebe strhávají čtenářovu pozornost, působí dojmem nesourodosti, výlučnosti, což v daném případě není na místě:

„A to jste, pane kapitáne, za těch dvacet let poznal pořádný kus světa, že?“

„Ja. Tož kus. Ja.“

„A co všechno?“

„Java. Borneo. Philippines. Fidji. Solomon Islands. Carolines. Samoa...“

(K. Čapek 1958, s. 22)

Ve francouzském překladu je uvedená pasáž převedena následovně:

– Et vous avez dû en voir des pays, pendant ces vingt ans, Monsieur le capitaine?

– *Ja. Du pays. Ja.*

– Mais encore?

– Java, Bornéo, les Philippines. *Fiji Islands. Solomon Islands. Carolines. Samoa.*

(K. Čapek 1969, s. 27)

V témže překladu je zaměňováno užití velkého písmena z předlohy za kurzívu (navíc nedůsledně). K. Čapek užívá v další ukázce velkého písmene patrně proto, aby „odlehčil“ častému začleňování kurzívy do textu. Její stálé užívání by totiž mohlo působit otřele, monotónně. V překladu však tento Čapkův autorský postup zaniká – kurzíva v překladu plní roli velkého písmene funkčně (důraz), ale zákonitě tím stoupá její frekvence, čemuž chtěl K. Čapek zabránit. Porovnejme opět výchozí text s cílovým:

„Pan metér těžce vzdychne: ‚Ale kdo to má číst, pane redaktore? Už zase v celém listě nebude Nic ke čtení.‘ Šest opuštěných pánů zvedne oči ke stropu, jako by tam bylo možno objevit Něco ke čtení. ‚Kdyby se takhle Něco stalo,‘ navrhuje jeden neurčitě.“

(K. Čapek 1958, s. 20)

„Le metteur en papier soupire:

– Et qui voulez-vous qui lise ça Monsieur? Et n’y aura encore *rien à lire* dans le journal. Six messieurs abandonnés lèvent les yeux au plafond comme pour y découvrir *quelque chose à lire*.

– S’il pouvait se passer quelque chose, dit l’un d’eux sur un ton vague.“

(K. Čapek 1969, s. 25)

V jiných pasážích je pro změnu kurzíva vynechána, resp. není použita, nebo je užívána nedůsledně.

V překladu by měla být rovněž zachována prostorová strukturace, jež často neše vlastní, specifický význam; jindy formálně grafická realizace koresponduje se sémantickým obsahem komunikátu, graficky ho dotváří. V Čapkově povídce *Ledové květy* je v textu popisovaná prostorovost vyjádřena širším řádkováním, navíc explicitně zdůrazněným:

„Všechny rozlohy jsou daleko volnější; svět má najednou větší světlost, tak jak mluvíme o světlosti rour. Kdybych to chtěl pěkně vylíčit, musel bych to vypsát

v řádcích široce od sebe rozestoupených, nechávaje mezi nimi pěkný bílý papír;

ale vy, kdo to čtete, byste museli očima brouzdat v uličce, kterou jsem vám

nechal mezi řádky, jako když s rozkoší klusáte po čerstvě napadaném sněhu“.
(K. Čapek 1959, s. 62)

Porušením tohoto postupu, tj. nezačleněním širších mezer mezi řádky v daném úseku textu, by byl potlačen autorský záměr, který netradičním řádkováním vyvolává ve čtenáři moment překvapení, ozvláštnění.

V překladu je rovněž nutné dodržovat členění strof. I v tomto případě má překladatel usilovat o adekvátní přetlumočení autorského záměru. Porušením původního členění textu, jeho určitou uniformizací, standardizací, se stírají některé důležité formálně grafické charakteristiky originálu. A. Lilová (1985, s. 61, 62) uvádí (v jiné souvislosti) verše V. Majakovského a jejich překlad do bulharštiny. V překladu zaniká rozmanité členění veršů Majakovského, překladatel nerespektuje formálně grafickou podobu strof. Odhlédneme od „jazykového ztvárnění“ a uvedeme alespoň ve zkratce náznak členění originálu a poté překladu:

XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX

V překladu do bulharštiny je strukturace strofy porušena:

XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX
XXXXXXXXXX atd.

Tento postup pokládáme za chybný.

Používání grafických značek je v každém jazyce kodifikováno (J. Levý 1983, s. 46 např. upozorňuje na některé odlišnosti v užívání dvojtečky a středníku v češtině

a v angličtině). Existují ale prostředky, jejichž převzetí neodporuje systému jazykových pravidel, norem cílového jazyka. Nevidíme tedy např. důvod, proč nepřevzít rovnítko z Fučíkovy Reportáže psané na oprátce a v překladu ho nahrazovat jiným symbolem:

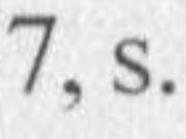
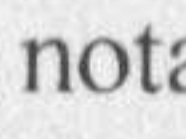
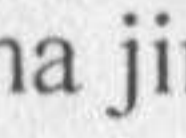
„*Mít rozum = zradit.*“ (J. Fučík 1948, s. 19)
„*Etre intelligent: trahir.*“ (J. Fučík 1947, s. 26)

Rovnítko v originálu totiž v tomto případě znamená jednoznačnost, strohost, jasnost konstatování, nepřipouští více možností výkladu významu. V překladu do francouzštiny je však rovnítko nahrazeno dvojtečkou, čímž je jednoznačnost tvrzení oslabena.

Překladatel by měl respektovat rovněž funkční využití dalších prostředků originálu, např. interpunkce. K. Čapek ve hře *Ze života hmyzu* začleňuje v jedné pasáži interpunkční znaménka se stoupající intenzitou. Tato gradace by měla být převedena i do cílového textu:

„*ŽENSKÝ HLAS: Já?*
PRVNÍ HLAS: Ty!
DRUHÝ HLAS: Já??
PRVNÍ HLAS: Ty!!
DRUHÝ HLAS: Já???
PRVNÍ HLAS: Ty!!! Ty trdlo!“

(K. Čapek, J. Čapek 1982, s. 251)

Kuriózním případem manipulace s formálně grafickou podobou originálu je závěr povídky Karla Čapka *Halas* na okraji města. Na konci příběhu je uvedena notová osnova s jednou notou. V první verzi (K. Čapek 1931, s. 1) i ve vydání z roku 1947 (K. Čapek 1947, s. 59) je situace následující:  V pozdějším vydání (K. Čapek 1959, s. 62) má nota jinou hodnotu.  V jednom z překladů (Čapek 1965, s. 101) je dokonce na jiné lince.  V tomto případě porušení formálně grafické ekvivalence se nejedná o závažný prohřešek, svědčí však o nedůslednosti jak překladatele, tak redaktora. V jiné situaci – např. při překladu šifer, jak uvidíme později – by mohl mít podobný zásah negativní následky.

Výše uvedenými příklady jsme chtěli poukázat na značný význam formálně grafických prostředků jako důležité integrální součásti textu. Překladatelská praxe nabízí množství dokladů porušení formálně grafické ekvivalence, které mají za následek deformaci komunikačního efektu, funkce těchto prostředků. Formálně grafickou ekvivalencí rozumíme funkční využívání formálně grafických prostředků, při kterém zůstává zachována adekvátní komunikační hodnota textu.

Poznámky:

- 66) Není bez zajímavosti, že ekvivalence je v teorii překladu termínem poměrně novým. B. Il'ek (1981, s. 11) totiž upozorňuje, že ještě A. V. Fjodorov v první vysokoškolské učebnici překladu (*Vveděnije v teoriju perevoda*, Moskva 1953) s tímto termínem nepracuje.
- 67) B. Il'ek (1972, s. 232) uvádí pokus L. S. Barchudarova (*O leksičeskich sootvetstvijach v chudožestvennom perevodě, Tětradi perevodčika*, Moskva 1964, s. 59) zjistit procento shod slovníkových a překladových ekvivalentů v Buninově překladu Longfellowy Písně o Hiawathovi: Barchudarov zjistil 66 % přesných slovníkových ekvivalentů, 17 % ekvivalentů částečných – celkem tedy 83 % slovníkových shod, což je s ohledem na básnický text velmi vysoké procento.
- 68) V uměleckém textu se někdy setkáme i s případem „fonetické ekvivalence“, s pokusem překladatele přiblížit domácím čtenáři zvukovou podobu originálu. V naší ukázce je popěvek z Olbrachtova románu Nikola Šuhaj loupežník „přepsán“ v překladu do nizozemštiny tak, aby tamní čtenář dostal po přečtení takřka věrný zvukový obraz písně v originálu:

*„Zakoekala zjezjoelitsjka zelenemoe hajie
tso zje tje uzj newiedjetjie
Nikolo Sjoehaji.“*

(Citováno podle: B. Trnka, O. Krijtová 1983, s. 10)

Nizozemské „oe“ se vyslovuje jako české „u“, „tj“ jako „t“ atd.

- 69) Stranou ponecháváme otázku grafických, resp. výtvarných prostředků (ilustrace, kresby, fotografie).

Prameny:

- Čapek, K. (1931), Halas na okraji města. Lidové noviny, XXXIX, č. 559, s. 1
Čapek, K. (1947), Kalendář. Praha
Čapek, K. (1958), Válka s Mloky. Praha
Čapek, K. (1959), Kalendář, Zahradníkův rok. Praha
Čapek, K. (1965), Kalender. Basel
Čapek, K. (1969), La guerre des salamandres. Verviers
Čapek, K., Čapek, J. (1982), Ze společné tvorby. Praha
Fučík, J. (1947), Écrit sous la potence. Paris
Fučík, J. (1948), Reportáž psaná na oprátce. Praha

Překlad záměrných pravopisných a gramatických chyb

Překlad záměrných pravopisných a gramatických chyb v beletrii není příliš častý. Poměrně řídký výskyt jevů tohoto druhu v krásné literatuře, nedocenění důležitosti jejich adekvátního překladu a snad i na první pohled nemožnost aplikace obecných pravidel jejich překladu, resp. převodu patří k příčinám, které způsobily, že tyto otázky byly a dosud jsou v teorii překladu málo zpracovány. Neprávem, protože i zdánlivým maličkostem je nutno při překládání věnovat pozornost, neboť i ony se podílejí na celkovém charakteru textu.

Záměrné pravopisné a gramatické chyby mají v jednojazyčném i vícejazyčném textu různé funkce – charakterizační, komickou, zesměšňující, vyjadřující roztomilost apod.; při překladu je proto nutné převést je adekvátně do cílového jazyka. Je zřejmé, že při převádění chyb do rozdílných gramatických a pravopisných systémů poskytují různé jazyky odlišné možnosti. Čeština např. nabízí svou flektivností široké pole působnosti pro vytváření chyb tvaroslovných, pravopisné chyby mohou vzniknout např. při psaní velkých písmen, vyjmenovaných slov, interpunkčních znamének atd. Chybovat se ale nemusí pouze nedodržením současných ortografických pravidel, může jít např. i o užívání staršího pravopisu, tj. dnes již neplatné kodifikace normy.

Určité typy pravopisných a gramatických chyb lze při překladu převádět bez obtíží (např. chybu v rodu členu určitého ve francouzštině lze vhodně převést do češtiny nesprávným rodem ukazovacího zájmena – *la cahier* – *ta sešit*).

V některých případech stačí chybný výraz nebo výraz, v němž je chyba pouze naznačená, prostě převzít. Je tomu tak v případě, že se chybuje v internacionalismu latinského nebo řeckého původu (dále jen internacionalismus).

Příklad převzetí naznačené chyby v internacionalismu nalezneme např. v románu G. Flauberta *Citová výchova*. Nejedná se o chybu realizovanou, ale jen naznačenou (slovo *catégorie* = *kategorie* je v originále i v překladu napsáno správně, na chybu se pouze v kontextu upozorňuje, je naznačena: chybné *th* místo náležitého *t*):

„*Sans compter qu'elle est bête comme un chou. Elle écrit catégorie par un th...*“
(G. Flaubert 1962, s. 199)

„*Nehledě k tomu, že ona je husa hloupá. Píše kategorie s th...*“
(G. Flaubert 1965, s. 148)

Převzetí chyby v internacionalismu se nám nepodařilo doložit. Může se však převádět stejným způsobem jako chyba naznačená – tedy přímým převzetím. Mohli bychom to opět ukázat na pravopise slova *kategorie*. Ve francouzštině by bylo možno napsat chybné *cathégorie* místo správného *catégorie*, chybnou

podobu by bylo možno převzít do češtiny: *kathegorie* místo správného *kategorie* – v češtině jde o podobu s *th*, jež už v současných Pravidlech není uvedena, neodpovídá tedy současné pravopisné kodifikaci.

Na základě porovnání textu ve výchozích a cílových jazycích (čeština, francouzština, angličtina), v nichž došlo k převodu záměrných gramatických a pravopisných chyb, jsme dospěli k formulaci následujících pravidel pro převod těchto chyb:

1. chyba má mít v přeloženém textu stejnou funkci jako text originálu, má působit obdobně;
2. v překladu by měla být zachována obdobná frekvence chyb, čímž by bylo dosaženo i stejné „čtivosti“, srozumitelnosti originálu a překladu;
3. v překladu by měl být pokud možno zachován i typ chyby; v případě, že to není možné, je nutno příslušnou chybu vhodně kompenzovat podobným chybným jazykovým jevem.

První dvě pravidla by měla být pro překladatele víceméně závazná, pro třetí pravidlo je možno ponechat překladateli jistou dávku volnosti.

V překladatelské praxi se výše uvedené zásady někdy nedodržují, což vede k určitému posunu a někdy až k deformaci výchozího textu a jeho účinku na čtenáře. Dokladem mohou být např. některé případy z překladu románu *Turbína* K. M. Čapka-Choda do francouzštiny:

„*Můj nejdražší Faninku!*“ začínal dopis.

„*Byval byval ale už nejsi. Co jsi mislyš co pak mě nevěříš?? Tak já musím teda přestat tobě psát snad potom budeš věřit. Nejdraší Faninku, neočekávej ode mně už žadni jini dopis než tendlenc a ten je poslední máš to marno mezi nami je navdicky konec...*“

(K. M. Čapek-Chod 1964, s. 266)

„*Mon très chair François, disait la lettre.*“

„*Ou du mois tu l'a été; mais tu ne l'ai plus. Tu ne veux pas me croire, hein? Je doi cesser de t'écrire, et alors tu me croiras peut-aitre. Mon très chair François, n'attend donc plus de lettre de moi, celle-ci est la dernière. C'est fini entre nous...*“

(K. M. Čapek-Chod 1928, s. 137)

V uvedeném překladu jsou první dvě navržená pravidla porušena. Dochází tím k nežádoucímu posunu:

- a) některé chyby působí nevěrohodně (*chair François*), náhrada *chair* za správné *cher* odpovídá sice foneticky, ale ne významově (*chair* = *maso, tělo, tělesnost, lidská povaha, dužina*; *cher* = *drahý*), stačilo by např. užít chybné podoby *chér* nebo *chèr*;

b) frekvence chyb v uvedeném překladu je výrazně menší než v originále, překlad je rovněž chudší na typy chyb: český text – celkem 28 chyb (7krát záměna *i/y*; 7krát chyba v kvantitě; 6krát v interpunkční čárce; 1krát v hranici slov v písmu; 3krát v psaní souhlásek a souhláskových skupin; 1krát záměna tvaru slovesa *jsi* a zájmena *si*; 2krát chyba v tvaru zájmena *já*; 1krát obecně česká podoba slova); francouzský text – celkem 8 chyb (chyba v uvozovkách; 2krát chybné *chair* místo náležitého *cher*; chybné *peut-aitre* místo náležitého *peut-être*; chybné tvary *l'a* místo *l'as*, *l'ai* místo *l'es*, *je doi* místo *je dois*, *n'attend* místo *n'attends*).

Příklady vhodné kompenzace pravopisných chyb jsme našli v překladu Stendhalova románu *Červený a černý*:

„... *le marquis entra, regarda les copies, et remarqua avec étonnement que Julien écrivait cela avec deux ll cella...*“

(Stendhal 1928, s.240)

„*Za hodinu vešel markýz, prohlédl opisy a všiml si ke svému úžasu, že Julián napsal zapomněl jen s ě, zapoměl...* „*Zapomněl se píše m-n-ě,*“ řekl mu markýz.“

(Stendhal 1951, s. 172)

Překladaťel byl nucen změnit slovo, v němž se chybuje (ukazovací zájmeno *cela* za sloveso *zapomněl*), neboť doslovný překlad by vypadal nevěrohodně (správně *cela* = *toto* proti chybnému *cella* = *totto*), ale v podstatě zachoval typ chyby (zdvojená souhláska – souhlásková skupina). V obou jazycích jde tedy o pravopisné jevy, v nichž se často chybuje.

Jiným dokladem vhodného převodu pravopisných chyb je i pasáž z francouzského překladu Čapkovy *Války s Mloky*:

Stvrzenka

stvrzuju tímto žesem ot Jen Jensena přijal namši za Duši Captna Tocha dva 12 franku

Pat Dingle

(K. Čapek 1958, s. 51)

Reçu

je reconnais parla présente avoir ressu de Jens Jensen douz francs pour une messe pour l'Amme de Captain Toch

Pat Dingle

(K. Čapek 1969, s. 63)

V českém originále působí nejnápadněji nerespektování hranice slov v písmu (*žesem, namši*). Překladaťel tento typ chyby zachoval alespoň v jednom případě (*parla présente*).

V souvislosti s překladem chyb nelze opomenout ani otázku vlivu pravopisu na výslovnost. Ta by totiž měla v ideálním případě odpovídat poměru výslovnosti

tvaru náležitého a chybného ve výchozím textu. I zde záleží na typu pravopisu. Např. převážně fonologický pravopis češtiny bude působit menší problémy než historický pravopis francouzský, v němž se každý posun výrazněji projeví na výslovnosti daného textu.

Dosud jsme se zabývali překladem, resp. převodem, záměrných pravopisných a gramatických chyb – chyby se vyskytly jak v textu originálu, tak v textu překladu.

V jiných případech se záměrné gramatické a pravopisné chyby (realizované nebo naznačené) vyskytují pouze v textu přeloženém. Překladatelé totiž v některých případech využívají záměrných chyb jako prostředku pro překlad i těch jevů originálu, které nemají s chybami nic společného (např. spelování; vyjádření nerozhodnosti při volbě výrazu nebo obratu). Začlenění záměrných pravopisných a gramatických chyb do cílového textu totiž umožňuje např. použít dotazu na pravopisnou nebo gramatickou správnost nebo porovnat tvar náležitý a chybný. Tím je možno poměrně zdařile suplovat vyjádření nejistoty, váhání apod.

Jako příklad kompenzace spelování dotazem na gramatickou a pravopisnou správnost uvedeme ukázkou z překladu knihy L. Carrolla *Alenka v říši divů a za zrcadlem*:

... one of them didn't know how to spell 'stupid' (s. 98).

Do you spell 'creature' with a double 'e'... (s. 185).

(In: *The Works of Lewis Carroll*, London 1970)

Nejprve český překlad J. Císaře:

...jeden z porotců nevěděl, má-li napsat hloupí s tvrdým nebo měkkým i a musel se zeptat souseda.

Píše se bytost s měkkým i?

(L. Carroll, Praha 1948, s. 114; 223)

A. a H. Skoumalovi přeložili týž úsek následovně:

... Jak se jeden ptá souseda, píše-li se „pitomeček“ s měkkým nebo tvrdým i. Píše se miloučké s měkkým, nebo tvrdým i?

(L. Carroll, Praha 1970, s. 104; 208)

Využití gramatické nebo pravopisné chyby pro vyjádření nerozhodnosti, váhání při hledání výrazů nebo obratu dokládáme ukázkou z Beckettova dramatu *Šťastné dny*. Jde o váhání Winnie nad formulací obratu „*le temps à Dieu et à moi*“, který se jí patrně zdá nezvyklý, zvláště znějící. Dialog Winnie a Willieho vypadá v originálu a v překladu následovně:

Winnie: ...– Oh tant pis, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, c'est très simple, je me coifferai plus tard, très simple, le temps est à Dieu et à moi. (Un temps.) A Dieu et à moi... (Un temps.) Drôle de tournure. (Un temps.) Est-

ce que ça se dit? (Se tournant un peu vers Willie.) Est-ce que ça peut se dire, Willie, que son temps est à Dieu et à soi? (Un temps. Se tournant un peu plus, plus fort.) Est-ce que tu dirais ça, Willie, que ton temps est à Dieu et à toi?

Un temps long.

Willie: – Dors.

(S. Beckett, Paris 1963, s. 30 – 31)

Winnie: ...Ale co! Na tom nesejde, to říkám pořád. Zkrátka se učešu až potom, zkrátka a dobře, mám na to spousta času... (Pauza. Zmateně) Spousta? (Pauza) Nebo spoustu? (Pauza) Spousta času nebo spoustu času? (Pauza) Zní mi to nějak divně. (Pauza. Pootočí se k Williemu) Co bys řek ty, Willie? (Pauza. Natočí se k němu ještě víc) Jak bys to řek, Willie, že máš spousta času nebo spoustu času? (Dlouhá pauza)

Willie: Spoustu.

(S. Beckett, Praha 1965, s. 30)

Využití záměrných pravopisných a gramatických chyb je v beletrii rozmanité. Záleží na překladateli, aby usiloval o jejich adekvátní překlad, resp. převod.

Prameny:

Beckett, S. (1963), *Oh les beaux jours*. Paris

Beckett, S. (1965), *Poslední páska, Šťastné dny, Hra*. Praha

Carroll, L. (1948), *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*. Praha

Carroll, L. (1970), *Alenka v říši divů a za zrcadlem*. Praha

The Works of Lewis Carroll (1970), London

Čapek, K. (1958), *Válka s Mloky*. Praha

Čapek, K. (1969), *La guerre des salamandres*. Verviers

Čapek-Chod, K. M. (1928), *La Turbine*. Paris

Čapek-Chod, K. M. (1964), *Turbína*. Praha

Flaubert, G. (1962), *Education sentimentale*. Moskva

Flaubert, G. (1965), *Citová výchova*. Praha

Stendhal (1928), *Le rouge et le noir*. Paris

Stendhal (1951), *Červený a černý*. Praha

Jak překládat cizojazyčné pasáže v uměleckém textu

Problematika cizojazyčných prvků je zajímavá, aktuální, nabízí celou řadu podnětů k podrobnějšímu zpracování. Bylo by např. možné zkoumat, z kterých jazyků a v které době se cizojazyčné prvky přejímají, které oblasti života společnosti se týkají, která společenská vrstva je jejich uživatelem, jakým způsobem se tyto výrazy začleňují do systému toho kterého jazyka, do jaké míry je přejímání cizojazyčných prvků nezbytné, funkční atd.

Výsledek začlenění cizího jazyka do jazyka mateřského bývá označován jako tzv. vícejazyčnost. Tento pojem se však někdy v odborné literatuře kříží s pojmy „míšení jazyků“ (*Sprachmischung*) (L. Spitzer) a „střídání kódů“ (*codeswitching*) (U. Weinreich 1953; P. Trost 1976). Míšením jazyků je označována situace, při níž dochází ke vzniku tzv. hybridních přirozených jazyků – kreolských jazyků a pidginů. Kreolských jazyků i pidginů je celá řada, vznikly smíšením domácích lexikálních prvků s některým evropským jazykem se značně zjednodušenou mluvnicí. Kreolština v užším slova smyslu je jazyk, který vznikl na základě francouzštiny v antilské oblasti (Haiti aj.); pidgin-english (*pidgin* je zkomolenina anglického slova *business* „obchod“) byla utvořena na základě angličtiny v oblasti Jihočínského moře. Podobných jazyků – i na základě španělštiny, portugalštiny – existují v různých částech světa již desítky. Pojmem střídání kódů je míněno např. řečové chování bilingvního mluvčího, který přechází z jednoho jazyka do druhého podle určitých norem v určité promluvě situaci.

Některé dosud poměrně málo sledované problémy nalezneme, zastavíme-li se u problematiky cizojazyčných prvků z pohledu teorie překladu. Jistě by bylo podnětné si např. všimnout, jakým způsobem (větším množstvím vysvětlivek, překladem pod čarou apod.) se na překladu cizojazyčných prvků postupem času odrazí kupř. ústup všeobecné znalosti určitého jazyka (latina, francouzština).

Přiblížíme si nyní některé základní způsoby překladu cizojazyčných prvků v uměleckém textu.

Cizojazyčných prvků je v umělecké próze často funkčně využíváno, a proto zachování téže funkce hraje při překladu těchto prvků klíčovou úlohu. Cizí jazyky pomáhají navodit atmosféru cizokrajného prostředí, zdůraznit národní, sociální osobitost postav; mají významnou funkci charakterizační, mohou zvýšit dojem autentičnosti textu či se stát zdrojem zápletky, slovní hříčky. Lze jimi vyjádřit autorovu zálibu v hledání netradičních forem pojmenování, jeho duchaplnost, vtip. Cizojazyčné prvky jsou rovněž nezřídka důležitým činitelem stylistickým. V některých případech jsou prostředkem pro dosažení komického účinku textu (viz L. Dvorský 1984), opomenout nelze ani specifickou estetickou kvalitu jejich zvukové podoby apod.

Jak při překladu cizojazyčných prvků postupovat? V první řadě je třeba rozhodnout, zda vůbec cizojazyčný prvek přeložit, či zda ho převzít, ponechat v původní podobě. U obecně srozumitelných výrazů (pozdravy, poděkování, oslovení apod.) je totiž mnohdy prospěšnější cizojazyčný prvek nepřekládat. Překlad nebo někdy i vysvětlení pod čarou může svou redundantností působit rušivě a může se nepříznivě odrazit v recepci textu překladu.

Při překladu cizojazyčných prvků hraje pochopitelně významnou roli srozumitelnost, jež je závislá na celé řadě faktorů (příbuznost daných jazyků, téma, rozsah cizojazyčné pasáže, její stylové zabarvení, stupeň osvojení cizího jazyka čtenářem atd.). Obecně platné pravidlo, které by tento problém beze zbytku vyřešilo, nelze patrně stanovit; v teorii překladu však nalezneme určitá doporučení.

J. Levý (1983) např. upozornil na skutečnost, že ideálem bývá často docílení významové srozumitelnosti při zachování dojmu cizího prostředí, koloritu. Aby bylo tohoto cíle dosaženo, musí překladatel vhodně vybrat z různých překladatelských postupů, zvolit vhodnou míru nápovědy čtenáři a nepodceňovat ho překladem všech cizojazyčných prvků. J. Levý (1983, s. 126) proto doporučuje přeložit významově závažné cizojazyčné prvky do cílového jazyka a „... *k naznačení cizosti promluvy ponechat jen běžné pozdravy a krátké odpovědi, které jsou jasné ze souvislosti /.../ tedy cizojazyčné promluvy jen naznačit a ten náznak případně kombinovat s vysvětlením (prohodil turecky)*“.

V některých případech jsou nároky na čtenářovu znalost cizích jazyků značné. Např. v Čapkových Obrázcích z Holandska se v jedné výpovědi vystřídají angličtina, nizozemština, francouzština a němčina:

... ale začne-li říkat například, ani o tom nevěda: „Yes, mijnheer, ce soir it is schrecklich horko, pak teprve dospěl k onomu složitému lingvistickému stavu...“
(K. Čapek 1958a, s. 284)

Při překladu této pasáže by bylo patrně nejvhodnější ponechat cizojazyčné prvky v nezměněné podobě a přeložit je ve vysvětlivkovém aparátu, popř. uvést, o jaké jazyky jde.

A. V. Čirikov (1982) navrhuje pro překlad cizojazyčných prvků čtyři překladatelské postupy:

1. převzetí autorova následného překladu cizojazyčného prvku;
2. převzetí autorova objasnění významu cizojazyčného prvku kontextem (autor i překladatel ponechají výraz v „cizojazyčné“ podobě, v kontextu se však objeví buď jeho ekvivalent v cílovém jazyce, nebo v jazyce výchozím – podle toho, máme-li na mysli překlad nebo originál; nebo význam cizojazyčného prvku vyplyne ze situace, z kontextu);

3. vysvětlení významu cizojazyčného prvku překladatelovým upřesněním textu překladu (překladatel použije v cílovém jazyce prostředku, který svým lexikálním významem může suplovat a blíže objasnit význam výrazu (pasáže) z jazyka výchozího; pro tento postup jsou vhodná zejména *verba dicendi*);
4. následný překladatelův překlad cizojazyčného prvku.

Z Čirikovových postupů je zřejmá snaha učinit cizojazyčný prvek srozumitelným, pomoci čtenáři překladu. První dva postupy, v překladech běžné, potíže překladateli nečiní, neboť překladatel překládá přímo autorův překlad cizojazyčného prvku nebo autorovo objasnění významu cizojazyčného prvku kontextem. Jedná se tedy v podstatě spíše o postup autorský než překladatelský. Jde o přímý překlad textu originálu, překladatel cílový text nijak neupravuje.

Jako příklad převzetí autorova následného překladu cizojazyčného prvku (1. postup) uvádíme úryvek z Čapkovy povídky Experiment profesora Rousse:

„... *Já budu moc krátký: to se musí vy- eh, well, vyloučit vůle a odvaha: tím se vybaví podvědomě connexions a já z toho budu poznat, co- co-.*“ *Slavný profesor tápal po slově.*

„*Well, what's on the bottom of your mind.*“

„*Co je na dně vaší duše,*“ *napověděl někdo z auditoria.*

„*Docela tak,*“ *děl C. G. Rouss uspokojeně.*

(K. Čapek 1958b, s. 41)

V Čapkově textu je uvedena cizojazyčná pasáž a posléze je přeložena autorem do češtiny. V překladech této pasáže je situace obdobná. Anglicky psaná pasáž se v textu překladu objevuje v nezměněné podobě a je rovněž následně překládána do cílového jazyka. Překlad např. do francouzštiny vypadá takto:

„... *Je serai très bref; il faudra surtout ex... exclure la volonté et la réflexion; par ce moyen se libèrent les subconsciousences connexions et je connaîtrai de là ce qui... ce qui...*“

L'illustre professeur hésita. „*Well, what's on the bottom of your mind.*“

– *Ce qui est au fond de votre âme, souffla un auditeur.*

– *Exactement cela, dit C. G. Rouss, satisfait.*

(K. Čapek 1967, s. 46)

Určité potíže mohou nastat v případě, překládá-li se do jazyka, který v originálu vystupuje jako jazyk cizí (např. francouzsky psaná pasáž v českém originálu a překlad onoho díla do francouzštiny). I v takovém případě je nutné usilovat o zachování stejného účinku cizojazyčného prvku. Překladatelská praxe řeší tyto případy často překladatelovou poznámkou upozorňující, že se jedná v originále o cizojazyčnou pasáž. Ve francouzském překladu Čapkovy Války s Mloky je např. uvedeno *en français dans le texte* (K. Čapek 1969, s. 166) znamenající „v textu francouzsky“.

Při převzetí autorova objasnění významu cizojazyčného prvku kontextem (2. postup) překladatel cizojazyčnou pasáž opět nepřekládá, ponechává ji v původní podobě. Překládá ale kontext, pomocí něhož se význam cizojazyčné pasáže ozřejmuje. V následujícím úryvku se význam italského výrazu *francoboli esteri* znamenající „cizí známky“ vyrozumí právě z kontextu:

Kdyby věděli moji známí, jakou radost jsem udělal orvietským klukům, když jsem jim rozdal české poštovní známky, byli by mně jistě víc psali. Hned mne ti kluci obklopili a chtěli na mne francoboli esteri; dal jsem jim, co jsem měl, a tu vydechli s nadšenou radostí „Cecoslovacchia!“

(K. Čapek 1958a, s. 21)

V překladu by měl překladatel přeložit celý text vyjma italský výraz *francoboli esteri*, který by měl zůstat v původní podobě.

Při třetím překladatelském postupu, jímž je vysvětlení cizojazyčného prvku překladatelovým upřesněním textu překladu, se cizojazyčný prvek v překladu ponechává v původní podobě a jeho význam se upřesní, blíže specifikuje. Uvedeme příklad z výše uvedené Čirikovovy studie, v níž rozebírá překlad cizojazyčných prvků z italského románu *La Pelle* (C. Malaparte 1965) do ruštiny.

A. V. Čirikov 1982, s. 115 např. navrhuje přeložit větu *Thank you, Father, disse il Generale Cork* (česky: Děkuji ti, otče, řekl generál Cork) větou *Thank you, Father, poblagodaril general Kork* (tamtéž) (česky: Děkuji ti, otče, poděkoval generál Cork). V překladu do ruštiny je tedy italský výraz *disse* (řekl) přeložen *poblagodaril* (poděkoval). Čtenář ruského překladu tak snáze pochopí význam anglického *thank you*. Italský originál takovou nápovědu čtenáři neposkytuje. Tento postup je vhodný zejména u běžně nesrozumitelných výrazů. V naší ukázce nepovažujeme jeho užití za nezbytné, protože se jedná o cizojazyčný prvek všeobecně srozumitelný.

Při následném překladatelově překladu cizojazyčného prvku v překladu (4. postup) je cizojazyčný prvek ponechán v původní podobě, překladatel však navíc připojí překlad onoho prvku do cílového jazyka (buď přímo za cizojazyčnou pasáž, nebo – zejména v přímé řeči – za uvozovací větu). Tento postup se vyskytuje v překladech poměrně často. Jeho užitím se dosahuje stejného efektu jako u Čirikovova prvního překladatelského postupu. Je na překladateli, aby posoudil, nakolik je takový postup nutný a vhodný. Doporučujeme využít ho zejména v případě cizojazyčných prvků všeobecně nesrozumitelných. Jako příklad uvádí A. V. Čirikov (1982, s. 113) anglický výraz z Malaparteho románu *La Pelle* – *I hope so - disse il Generale Cork* (česky: Doufám, řekl generál Kork), pro jehož překlad do ruštiny navrhuje následující řešení: *I hope so, – skazal general Kork. – Nadějus* (A. V. Čirikov 1982, s. 115).

Setkáme se i s případy překladu cizojazyčné pasáže pod čarou. Např. v českém překladu Hugových Dělníků moře (V. Hugo 1960) je rozsáhlá španělsky psaná pasáž přeložena do češtiny – český text je psán kurzívou pod čarou. Toto řešení není příliš vhodné, neboť se významové jednotky, které jsou součástí díla, přesouvají do edičního aparátu mimo dílo. (Blíže srov. M. Hrdlička 1989).

Závěrem jedna zajímavost: někdy může být na cizojazyčné pasáži (dokonce na jediném slově) postavena osa celé povídky. V Čapkově Historii dirigenta Kaliny je příběh založen na tom, že se jistý Kalina, neznalý anglického jazyka, stane v Liverpoolu proti své vůli svědkem zločinného komplotu – tak alespoň usuzuje jeho mimořádně citlivý sluch podle zabarvení hlasů spiklenců a podle dalších fonických příznaků. Celý zoufalý pobíhá Kalina po nočním městě ve snaze na chystaný zločin upozornit. Nepomůže ani intervence u strážců veřejného pořádku: jazyková bariéra je překážkou nepřekonatelnou. Příběh končí tragicky – v denním tisku se Kalina „dočítá“ o vraždě jakési ženy:

Já nevím, jak jsem toho rána na zkoušce dirigoval; ale když jsem nakonec praštil taktovkou o zem a vyběhl na ulici, vykřikovali kameloti večerníky. Koupil jsem si jeden, – byl tam veliký nápis MURDER a pod ním fotografie nějaké bělovlasé paní. Já myslím, že murder znamená vražda.

(K. Čapek 1958b, s. 227)

V anglickém překladu byl překladatel nucen provést menší zásah do textu originálu, a sice vynechat závěrečnou větu, neboť Čapkův příběh staví na neznalosti angličtiny a v anglicky psaném textu není možné tohoto postupu použít. Závěr překladu do angličtiny vypadá takto:

I bought one – it contained a big head-line „Murder“ and under that the photograph of a whitehaired woman.

(K. Čapek 1932, s. 215)

Problematika překladu cizojazyčných prvků je rozsáhlá a značně komplikovaná. Z našich výkladů plyne, že při překladu cizojazyčných prvků by mělo jít především o zachování jejich funkce z originálu. Úspěch či neúspěch řešení často závisí na vynalézavosti a tvůrčím přístupu překladatele.

Prameny:

- Čapek, K. (1932), *Tales from two pockets*. London
Čapek, K. (1958a), *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*. Praha
Čapek, K. (1958b), *Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy*. Praha
Čapek, K. (1967), *L'affaire Selvin*. Paris
Čapek, K. (1969), *La guerre des salamandres*. Verviers
Hugo, V. (1960), *Dělníci moře*. Praha
Malaparte, C. (1965), *La Pelle*. Firenze

Nocionálně-kryptická funkce cizojazyčných prvků z překladatelské perspektivy

Jak jsme již dříve naznačili, je začleňování cizích jazyků do uměleckých textů hojně využíváno pro specifické vlastnosti cizojazyčných prvků. Ve většině případů je pro literární postavu (a pochopitelně i čtenáře) význam cizojazyčné pasáže srozumitelný: jednající postavy totiž příslušný cizí jazyk (popř. více cizích jazyků) ovládají, jsou schopny jím komunikovat nebo mu alespoň rozumějí⁷⁰). Zjevná je rovněž autorova, popř. vydavatelova snaha po dosažení srozumitelnosti i pro čtenáře (vysvětlivkový aparát, překladatelské postupy); bez „nápovědy“ jsou zpravidla ponechány jen cizojazyčné výrazy obecně srozumitelné.

V uměleckém textu se však vyskytnou i případy, v nichž komunikativní funkce cizojazyčných prvků (a tím tudíž i jejich srozumitelnost) ustupuje funkci nocionálně-kryptické (*kryptos* znamená řecky „utajený, zamlčený“, viz J. Šabršula a kol. 1983, s. 41). Cizojazyčný prvek je v takovém případě nesrozumitelný, „neproniknutelný“, stává se pro literární postavu, která příslušný jazyk neovládá, nerozluštitelnou šifrou, seskupením grafémů či zvuků nedávajících smysl, je prostředkem utajení, zamlčení, skrytí obsahu určitého sdělení.

Někdy dochází k záměrné nesrozumitelnosti cizojazyčných prvků jak pro literární postavu, tak především pro čtenáře, což má často za následek komický účinek – viz např. různé pseudojazyky v Čapkově *Válce s Mloky*:

„SAHT NA KCHRI TE SALAAM

ANDER BWTAT

SAHT GWAN T'LAP NE SALAAM ANDER BWTATI OC. T'CHENI BECHRI
NE SIMBWANA M'BEIVGWE OGANDI...“

(K. Čapek 1954, s. 147)

Tato jakási tajemnost, nejasnost cizojazyčného sdělení může vyvolat údiv, může postavu ohromit, zmást, odradit apod., čehož je v beletrii využíváno v nejrůznějších situacích. (V této souvislosti nutno poznamenat, že se zaměříme pouze na případy, v nichž je cizí jazyk použit v náležité formě a ponecháme stranou nejrůznější zkomolené podoby cizojazyčných prvků a koneckonců i mateřského jazyka, kde neporozumění a nesrozumitelnost mohou nastat především následkem deformace – at' záměrné či samovolné – příslušného jazyka.)

Pokusíme se tedy nyní ve stručnosti ukázat, jakými jazykovými, resp. cizojazyčnými prostředky je v uměleckých textech nocionálně-kryptické funkce cizích jazyků dosahováno.

Shromáždíme-li určitý vzorek vhodného dokladového materiálu (soustředili jsme se převážně na uměleckou prózu), vidíme, že jako onen „cizí jazyk“, jenž slouží z nejrůznějších důvodů k zašifrování, zatajení obsahu určitého sdělení, vystupuje jak živý jazyk, tak také velmi často latina. Je nasnadě, že výběr cizího jazyka závisí na celé řadě faktorů – na době, ve které se odehrává děj, na prostředí, na původu postav, na ději. Ojediněle dokonce narazíme i na případy využití mateřského jazyka v roli „maskujícího“ výrazu.

Jako příklad využití nocionálně-kryptické funkce živého jazyka uvádíme ukázkou z Čapkovy povídky *Na zámku* (*Trapné povídky*), kde v úloze maskujícího jazyka vystupuje angličtina. Děj povídky se odehrává na zámeckém sídle kdesi v Čechách. Hlavními postavami jsou příslušníci česko-německého šlechtického rodu: starý pan hrabě s chotí a dvěma dětmi – malou neposednou Mary s její českou vychovatelkou Olgou a o něco starším synem Osvaldem s jeho anglickým vychovatelem panem Kennedym. Na zámku se hovoří ponejvíce česky nebo německy; při konverzování na „vyšší společenské úrovni“ se však převážně dává přednost francouzštině pro její salónní vytríbenost, noblesnost a eleganci. Jen ojediněle se na scéně objeví angličtina (např. při oslovování pana Kennedyho).

Na jednom místě se ale využívá toho, že angličtinu nezná malá Mary. Hrabě totiž vytýká při jedné z hodin hry na klavír nešťastné Olze nedostatek pedagogického talentu vůči její nezkrtné a neposedné svěřenkyni. Starý pán používá záměrně angličtinu, aby Mary, která výstupu přihlíží, jeho výtce nerozuměla:

Hrabě se narovnal, nasadil si skřípec a pohlédl na Olgu jaksi překvapen, jako by ji dosud neviděl.

„Miss Olga?“

„Please?“ vydechlo děvče.

„Miss Olga, you speak too much during the lessons; you confound the child by your eternal admonishing. You will make me the pleasure to be a little kinder.“

„Yes, sir,“ šeptala Olga, zardělá až po vlasy.

(K. Čapek 1981, s. 143)

Po skončení „kázání“ přechází hrabě opět na češtinu:

„Tak máúcta, slečno,“ zakončil hrabě, Olga se uklonila a odcházela.

(tamtéž)

Zajímavý je způsob Čapkovy náповědy čtenáři, kterému by mohla být anglická pasáž nesrozumitelná. Jakýmsi „dodatečným“ překladem podává Čapek ústy nebohé Olgy, která si o něco později celou situaci znovu vybavuje, převedení celé anglicky psané pasáže do češtiny:

Nejnešťastnější, opakovala si Olga, přecházejíc po hale. Jak to řekl hrabě? „Miss Olga, mluvíte příliš mnoho při hodinách. Pletete to dítě svým – věčným – napomináním. Uděláte mi potěšení, že budete – trochu – vlidnější.“ Opakovala slovo za slovem, aby jí neušla ani krůpěj trpkosti.

(K. Čapek 1981, s. 145)

Nadto je anglicky psaná pasáž ve vydání v Čs. spisovateli (Praha 1981) přeložená do češtiny i ve vysvětlivkovém aparátu, což v tomto případě nepovažujeme za nutné.

Francouzština vystupuje v nociónálně-kryptické roli např. v dramatu L. N. Tolstého *Živá mrtvola*. Nešťastně vdaná Jelizaveta Protasová se nejprve rozhodne, že přijme návrh svého zhýralého muže na rozvod, později však svůj úmysl změní a pokusí se naposled manželství zachránit. Napíše svému muži, který se opět odjel kamsi povyrazit, dopis, v němž mu líčí své pohnutky a žádá ho, aby se navrátil k rodině. Dopis svěří rodinnému příteli Viktoru Kareninovi, aby ho Protasovi předal. Karenin Fjodora Protasova konečně nalézá halasně se veselícího ve společnosti cikánů. Karenin se pomocí francouzštiny pokouší Protasovi diskrétně naznačit, aby mu věnoval alespoň chvíli pozornosti a odpoutal se od půvabné cikánky:

Fed'a: Ale! Viktor! Tak tebe bych nečekal. Odlož si. Kde se tu bereš? Honem si sedni a poslouvej! Budou zpívat „Soumrak“.

...

Viktor: Je voudrais vous parler sans témoins.

Fed'a: O čem?

Viktor: Je viens de chez vous. Votre femme m'a chargé de cette lettre, et puis...

*Fed'a: (bere dopis, čte, nejprve se zachmuří, pak se začne mírně usmívat)
Poslyš, ty přece víš, co je v tom dopise?*

Viktor: Vím. A chtěl bych ti říct...

Fed'a Počkej, počkej. Nemysli si, prosím tě, že jsem se zpil, takže nejsem při smyslech. Jsem opilý, ale tohle vidím naprosto jasně. Naprosto. Tak co mi máš vyřídit?

(L. N. Tolstoj 1978, s. 18, 19)

Jak z úryvku vyplývá, francouzštině nerozumí pouze cikánka, obě jednající postavy vedou plynulý, smysluplný dialog. Čtenáři je význam francouzsky mluvené pasáže vysvětlen v poznámce pod čarou.

Latina vystupuje v nociónálně-kryptické funkci např. v Manzoniho *Snoubencích*. Vesnický farář don Abbondio, který přislíbil mladým milencům, Lucii a Renzovi, že je oddá, je v den jejich plánovaného sňatku zastaven na cestě dvěma neznámými muži vyslanými mocným Donem Rodrigem, jenž svatbě nepřeje. Pod pohrůžkou smrti je farář donucen neznámým slíbit, že snoubence neoddá.

Téhož dne přichází za donem Abbondiem ženich Renzo a táže se ho, kdy mají přijít s Lucií do kostela. Farář se vykrucuje. Předstírá nejprve nemoc a pak, aby situaci více zkomplikoval, začne stále netrpělivějšímu Renzovi vypočítávat latinsky údajné překážky sňatku. Renzo, neznalý latiny, farářovým slovům nerozumí...

„Znáte vy všechny překážky řádného sňatku?“

„Proč bych je měl znát?“

„*Error, condition, votum, cognatio, crimen, cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas. Si sis affinis...*“ začal don Abbondio, počítaje přítom na prstech.

„Děláte si ze mne blázny?“ přerušil ho mladík. „Nač ta latina?“

„Když tedy tomu nerozumíte, buďte trpělivý a důvěřujte zkušenému.“ (...)

„Ale nechte už těch okolků a řekněte mi laskavě, jaká překážka se objevila?“

„Strpení, říkám znova. To se nedá rozhodnout jen tak mezi námi. Doufám, že z toho nic nebude, ale musíme celou věc znovu prověřit. Nařízení zní jasně a pádně: *antequam matrimonium denuntiet...*“

(A. Manzoni 1951, s. 38)

V roli prostředku, který má zapudit nevítaného hosta, vystupuje latina rovněž ve starofrancouzské komedii Mistr Pleticha (*Maître Pathelin*). Zde má latina za úkol zmást lakomého dotírajícího kupce (v českém překladu Kubáska), který na vykutáleném Pletichovi marně požaduje zaplacení dluhu. Pleticha pronáší v předstíraném blouznění latinsky věty, které navzájem příliš nesouvisejí. Je to spíše scestné blábolení, které vyvolává u diváka komickou reakci:

PLETICHA (s námahou se zvedne, obrací oči k nebi, křížuje se, mluví s vypětím posledních sil):

Magister amantissime

pater reverendissime!

Quomodo vales? Quae nova?

Hodie Pragae non sunt ova!

(In: Mistr Petr Pleticha, 1955, s. 31)

Je zajímavé, že ze stejného důvodu – totiž k odražení útoku ošizeného kupce – používá Pleticha na témže místě i němčinu a maďarštinu, na což kupce upozorňuje Pletichova žena Mína. Ta za každou cizojazyčnou pasáží uvádí, o jaký jazyk právě jde. Mimo jiné také proto, aby vyšlo najevo, že se nejedná o nonsens, který by byl výplodem fantazie nemocného; cizojazyčné pasáže jsou navíc ve vysvětlivkovém aparátu přeloženy.

PLETICHA (ji odstrčí, obrátí se ke Kubáskovi a kyne mu prstem):

Du Heinrich! Heinrich, komm und schlafe!

(Náhle prudce hledá pod peřinou)

*Muss holen eine gute Waffe!
Geschwind, nur einen Stock gefunden!
(Škrťí polštář)
Hurrah! Hier eine Nonn gebunden!
(Zhroutí se vyčerpán)*

*KUBÁSEK: Jakou to řečí blábolí?
MÍNA (naříká): Když ještě chodil do školy
od hranic měl učitele.
Před smrtí po německu mele!
Umírá.
(...)*

*PLETICHA (zase se vztyčí, s pathosem):
Alla doan szomjusagot erzek.
Mit szabad enni a betegnek?
(septa)
Ma nyugtallanul aludtam.
(...)*

*MÍNA (s hlasitým nářkem):
To jeho otec matku měl
a ta až z Uher pocházela.
Už umírá! Já osiřelá!*

(In: Mistr Petr Pleticha, 1955, s. 29 – 31)

S nesmyslným blábolením v mateřském jazyce pracuje např. B. Němcová. V pohádce Jak se učil Honzík latinsky odříkává zmatený Honza mechanicky útržky českých vět, které zaslechl během své „cesty do světa“, kde se měl vyučit latině. Přestože jsou jednotlivé části českých vět srozumitelné, jako celek nedávají smysl, jsou zdrojem nedorozumění:

Šel tedy dál do toho velkého světa, a kdykoliv nějakého pána potkal, dával pozor, co mluví, neboť myslil, že je to latinsky. Nejdříve viděl pána, který stál na záspi a někomu povídal: „Sud kulatý!“ Ta dvě slova Honzík zaslechl a hned si je desetkrát opakoval, aby je nezapomněl. Šel dál a viděl zase pána, který v okně ležel, pod okny stál chlapec, koukal na ptáka u louže a volal: „Rys tu pije.“ – „Sud kulatý – rys tu pije,“ opakoval si Honzík, jda zase dále. „Již umím pět latinských slov, a než se naděju, bude ze mne pán.“

(B. Němcová 1963, s. 34)

Dojem „cizojazyčnosti“ uvedených prvků může vzniknout jejich rychlým opakováním a může být umocněn i rýmováním celé pseudocizí pasáže (v naší ukázce je uvedena pouze její část).

Doklad užití češtiny jako cizího jazyka bez její sebemenší znalosti přináší K. Čapek ve své Cestě na sever. Při Čapkově setkání s Laponci tyto mechanicky opakují české věty vyslovené manželky Čapkovými, čímž je docíleno komického účinku textu:

Jsou jinak velmi skromní, drobní a degenerovaní; a mají úžasný, opravdu divošský sluch.

„Čapku,“ bylo na mne česky zavoláno, „pojď se podívat na toho prcka!“

„Čapku, pojď se podívat na toho prcka!“ opakovala jedna zubící se Laponka bezvadně a zřetelně.

„Čapku,“ broukal scvrklý děda, „pojď se podívat na toho prcka! Čapku! Čapku!“

„Čapku,“ pokřikoval celý tábor.

„Karle, slyšíš je?“ bylo mi česky řečeno.

„Karle, slyšíš je?“ opakoval tábor jásavě.

„Čapku, pojď se podívat na toho prcka!“

„Čapku! Čapku!“

„Jsou to neřádi,“ podivil jsem se nahlas.

Stará Laponka pokývala vážně hlavou. „Jsou to neřádi,“ řekla.

„Karle, slyšíš je? Čapku, pojď se podívat na toho prcka!“

(K. Čapek 1970, s. 190, 191)

Význam určitého sdělení může být zastřeno také použitím starší podoby mateřského jazyka. Takový případ nalezneme kupř. v Čapkově povídce Hora (Boží muka). Policejní vyšetřovatelé narazí v opuštěném domě na staročeský nápis, který jim ale při pátrání nepomáhá, je pro ně spíše záhadou navíc:

Slavík a hospodář s puškou vyrazili ven. Nahoře v lomenici okno dokořán. Nic, ticho. Komisař vyšel ven s rozžatou svítilnou; tu Slavík, chápaje sotva smysl, četl na lomenici starý nápis:

*Deg Bůh sstestj domu tomu,
wystavěl gsem, newjm komu.*

(K. Čapek 1981, s. 44)

Jak je z uvedených ukázek zřejmé, vystupuje cizojazyčný prvek z hlediska literárních postav a čtenáře v několika rolích: v Tolstého dramatu (francouzština) či v Čapkově povídce (angličtina) je záměrně předpokladem úspěšné smysluplné komunikace pouze mezi některými literárními postavami (a čtenářem); latina dovoluje komunikaci čtenáři a neumožňuje ji literárním postavám; pseudostarší podoba mateřštiny znesnadňuje porozumění jak postavám, tak čtenáři a konečně pseudocizí jazyk, nonsens v Čapkově Válce s Mloky, zcela blokuje komunikaci všem účastníkům komunikačního aktu.

Různé případy užití cizího stejně tak jako mateřského jazyka nebo nonsensu představují různou míru srozumitelnosti pro příjemce, a tudíž i různé nároky na adekvátní překladatelská řešení, která by měla v cílovém textu uchovat původní funkci těchto pasáží.

Zastavme se nyní u jednotlivých případů použití „maskujících“ výrazů z překladatelského hlediska.

V případě použití angličtiny a francouzštiny je vhodné cizí jazyk převzít, s výjimkou situace, v níž se v originále cizí jazyk stane v překladu jazykem cílovým. Prosté převzetí by za těchto okolností zcela potlačilo původní funkci cizojazyčné pasáže. Navrhujeme proto některou z následujících možností (s ohledem na charakter původní cizojazyčné pasáže, máme na mysli např. její rozsah, důležitost ve výchozím textu apod.):

- A/ Na (původně) cizojazyčnou pasáž v přeloženém textu alespoň upozornit formou poznámky v edičním aparátu (např. „pronesl francouzsky“).
- B/ Pokusit se v cílovém textu určitým způsobem naznačit původní autorův záměr ukryt před nežádoucí osobou obsah sdělení vhodnou uvozovací formulí typu „zašeptal“, „odvedl ho stranou a diskrétně mu naznačil...“, „v nestřeženém okamžiku mu podstrčil list, na němž stálo...“ apod. Někde si tento postup pochopitelně vyžádá i jisté obětování věcné přesnosti daného úseku v porovnání s předlohou, což ovšem nemusí odporovat dosažení adekvátního přetlumočení jisté pasáže. Použití tohoto postupu je ale nutné všestranně zvážit, neboť by jeho nevhodným užitím mohlo dojít k chybnému posunu děje; ke zpochybnění věrohodnosti nově vytvořené situace atd.
- C/ Pokusit se začlenit jiný cizí jazyk, který by z hlediska čtenáře přeloženého díla onu nocionálně-kryptickou funkci náležitě plnil. I zde je ovšem užití cizího jazyka potřeba důkladně promyslet a nepřipustit vznik nevhodných asociací, nevěrohodnosti celé nově vytvořené situace.

Pokud jde o použití latiny, je překladatelské řešení prosté: latinu jako tzv. mrtvý jazyk můžeme v překladu převzít, neboť latina nemůže v současné době vystupovat jako jazyk mateřský, nemůže být a priori čtenáři srozumitelná, má vždy statut cizího jazyka.

Je-li použito nelogické spojování (částí) vět v mateřském – tedy výchozím – jazyce, může překladatel postupovat analogicky: pasáže psané mateřským jazykem výchozím nahradit mateřským jazykem cílovým. Při začlenění (pseudo)archaické podoby mateřského (výchozího) jazyka doporučujeme použít tvůrčím způsobem (tj. při zachování funkce a míry srozumitelnosti přeložené pasáže) (pseudo)archaickou podobu mateřského jazyka, tedy pochopitelně jazyka cílového. Překladatel by měl usilovat o funkční překlad poměru (pseudo)historických a současných tvarů cílového jazyka, což je ovšem úloha značně složitá.

V případě začlenění exotického jazyka je důležité rozlišit, jedná-li se v předloze o jazykový kód fiktivní, autorem uměle vytvořený, či zda se jedná o prvek existujícího přirozeného jazyka. Autorem uměle vytvořený jazyk je „cizí“ pro všechny, plní automaticky svoji základní nekomunikativní funkci jak ve výchozím, tak, po prostém převzetí, i v cílovém textu.

Jde-li o exotický přirozený jazyk, je situace poněkud složitější: v překladu by měl totiž zůstat zachován dojem stupně exotičnosti původního „nesrozumitelného“ jazyka. Je možno uvažovat o převzetí původního exotického jazyka v případě překladu díla do jazyka oblasti (kultury) blízké kontextu předlohy (v našem případě např. při překladu do některého z evropských jazyků). Půjde-li však o překlad literárního díla do kultury blízké onomu exotickému jazyku, hrozí nebezpečí výrazného setření původního komunikačního efektu tohoto jazyka. Je proto možné uvažovat i o záměně již (téměř) neexotického jazyka za jazyk exotický z pohledu čtenáře překladu. Ovšem opět s rizikem vzniku nežádoucích asociací.

Pokusili jsme se poukázat na skutečnost, že cizí jazyk (a vlastně i jazyk mateřský) může vystupovat v uměleckém textu nejen jako prostředek „optimální“ komunikace, kdy zúčastněné strany cizímu (popř. mateřskému) jazyku rozumějí, ale také v roli nociónálně-kryptické. Komunikace a porozumění se pak znesnadňuje nebo přímo znemožňuje, čehož se v beletrii funkčně využívá. Při překladu by mělo jít o to, aby daný maskovací prvek plnil obdobnou funkci i v přeloženém díle.

Poznámky:

70) A. Josková (1986, s. 5) uvádí: „*Vztah reálné komunikace a jejího odrazu v uměleckém díle je relativně volný – je zprostředkován autorským subjektem. B. A. Uspenskij (Poetika kompozicii, Moskva 1970, s. 63) charakterizuje tento vztah zjednodušeně takto: percepce autentické komunikace nelze tedy interpretovat jen jako autentické zachycení obsahu a zároveň vnější podoby jisté části komunikačního procesu uskutečňovaného postavami. Jazyk, jímž je řeč postav reprodukována, nemusí vůbec souhlasit s jazykem, jímž by „ve skutečnosti“ promlouvaly.*“

Prameny:

- Čapek, K. (1954), *Válka s Mloky*. Praha
- Čapek, K. (1970), *Cesta na sever*. Praha
- Čapek, K. (1981), *Boží muka, Trapné povídky*. Praha
- Manzoni, A. (1951), *Snoubenci*. Praha
- Mistr Petr Pleticha, (1955), Praha
- Němcová, B. (1963), *Pohádky Boženy Němcové.*, Praha
- Tolstoj, L. N. (1978), *Živá mrtvola*. Praha

K překladu dvojjazyčných pasáží v literárním díle

Nyní se zastavíme u překladu uměleckého textu, v němž se vyskytují pasáže psané cizím jazykem, takže jde o text dvojjazyčný. Jde-li o jazyky blízké příbuzné, nebývá pro čtenáře dvojjazyčnost překážkou porozumění. Dokladem může být kombinování češtiny a slovenštiny v Čapkově Hordubalovi, např. Hafiny repliky *Ale vždyť je to mačka. A co on to robí?* (K. Čapek 1958a, s. 16).

Jak postupovat při překladu kombinovaných pasáží, jedná-li se o jazyky blízké příbuzné?

Překladačská praxe nabízí různá řešení. Jedním z nich je překlad kombinované pasáže do cílového jazyka bez respektování její vícejazyčnosti. Příkladem může být překlad románu Hordubal do němčiny:

„Aber das ist doch eine Katze,“ protestiert Hafina...

(...) „Und was macht der hier?“

(K. Čapek 1980, s. 22)

Rovněž ve slovenském překladu (K. Čapek 1963, s. 18) je celá pasáž převedena do cílového jazyka⁷¹⁾. Takové řešení nepovažujeme za příliš zdařilé. V překladu je totiž setřena různojazyčnost pasáže v originálu, a tím i její charakterizační účinek, její funkce v textu. Vhodnější by podle našeho názoru bylo dvojjazyčnost v překladu zachovat (zvolit jiný jazyk nebo nářečí), či alespoň naznačit – např. dovětkem *„řekla dialektem“*.

Při překladu přichází v úvahu také opačný případ: ponechání kombinované pasáže v původní podobě, čili její převzetí. Tento postup je možný při překladu do blízké příbuzného slovanského jazyka (např. do polštiny, kde by problém srozumitelnosti kombinované pasáže prakticky odpadl, neboť se v našem případě jedná o výrazy všeobecně známé).

Pro překlad kombinování dvou blízké příbuzných jazyků se nabízí následující postup opírající se o analýzu textu originálu:

1. identifikace jazyků obsažených v kombinované pasáži, stanovení míry jejich příbuznosti, srozumitelnosti pro čtenáře originálu (v případě Čapkova Hordubala jde tedy o češtinu a slovenštinu, jazyky blízké příbuzné a čtenáři originálu zcela srozumitelné);
2. stanovení poměru kvantitativního zastoupení blízké příbuzných jazyků v kombinované pasáži (v našem případě převaha češtiny);
3. zjištění poměru příbuznosti jazyků obsažených v kombinované pasáži k jazyku ostatního (okolního) textu (dále jen „textu“).

Ve třetím bodě mohou nastat dva případy:

a) jazyk „textu“ je totožný s jedním z jazyků kombinované pasáže (v našem případě je čeština jazykem „textu“ a je rovněž obsažena v kombinované pasáži),

b) jazyk „textu“ není totožný se žádným z jazyků obsažených v kombinované pasáži (např. čeština jako jazyk „textu“ a kombinace němčiny a švédštiny v kombinované pasáži); v takovém případě by byla kombinovaná pasáž bez znalosti příslušných jazyků pro českého čtenáře nesrozumitelná.

Na překlad posledně uvedeného případu (3b) lze aplikovat již dříve zmíněný postup J. Levého (1983) doporučující přeložit významově důležité cizojazyčné věty a k navození dojmu „cizosti“ ponechat krátké pasáže (pozdravy, poděkování, oslovení), popř. užít vhodná *verba dicendi* (řekl, prohodil, dodal apod.) spojená s uvedením daného cizího jazyka. Postup Levého je tedy možné pro případ kombinování jazyků (např. češtiny a němčiny) upravit následovně: „*odpověděl česko-německy*“, „*odpověděl, střídaje češtinu s němčinou*“ atd.

Je-li jazyk „textu“ totožný s jedním z jazyků kombinované pasáže (případ 3a), je situace jednodušší. Překladaři zbývá jen nalézt vhodný cizí jazyk (jazyk „textu“ je totiž vlastně cílovým jazykem). V našem případě je jazykem „textu“ čeština, jež je obsažena i v kombinované pasáži. Situace tedy vypadá následovně:

ORIGINÁL	„TEXT“ čeština	KOMBINOVANÁ PASÁŽ čeština + slovenština
----------	-------------------	--

Při překladu románu Hordubal např. do francouzštiny by tedy byla jazykem „textu“ francouzština, a pokud bychom chtěli dodržet míru srozumitelnosti kombinované pasáže pro francouzského čtenáře a její složení, nutně by se francouzština objevila i v kombinované pasáži. Situace bude následující:

PŘEKLAD	„TEXT“ francouzština	KOMBINOVANÁ PASÁŽ francouzština + ?
---------	-------------------------	--

Tím, že se stala francouzština jazykem „textu“ i kombinované pasáže, se zároveň rozhodlo o charakteru druhého jazyka, který je obsažen v kombinované pasáži: měl by to být blízký příbuzný, tudíž románský jazyk.

Podle jakých kritérií ho vybrat? Jak již bylo naznačeno, je třeba volit se zřetelem k příbuznosti, srozumitelnosti obou jazyků. Lze tedy uvažovat o dvou možnostech: buď se rozhodnout pro románský jazyk, nebo pro vhodný francouzský dialekt, popř. jiný útvar národního jazyka. S ohledem na místo děje a fabuli Čapkova příběhu (Podkarpatská Rus) by bylo vhodné zvolit jazyk chudé agrární pohraniční oblasti značně vzdálené od hlavního města. Vzhledem k výše uvedeným charakteristikám by přicházela v úvahu kupř. provensálština.

V souvislosti se začleněním provensálštiny do literárního textu učiníme na tomto místě malé zastavení, které bude názorně ilustrovat složitost překladu kombinace dvou jazyků v literárním díle.

Provencálština hraje zajímavou roli v překladu Dantovy Božské komedie. Na základě srovnání Bablerových překladů budeme moci také sledovat vývoj překladatelova přístupu k překladu cizojazyčných prvků z blízkce příbuzných jazyků. V předloze začleňuje Dante Alighieri (Očistec, 26. zpěv) do italsky psaného textu pasáž v provencálštině, tedy v románském, s italštinou příbuzném jazyce (Dante, A. 1940, s. 434). J. Vrchlický v prvním úplném českém překladu Božské komedie (Dante, A. 1929, s. 134) ponechal provencálštinu obklopenou českým textem, pouze ve výkladu připojeném v edičním aparátu připojil, řečeno slovy Vrchlického „*pro neznalce*“, doslovný překlad oné pasáže v próze (tamtéž, str. 185). Vrchlický své rozhodnutí převzít provencálsky psanou pasáž komentuje slovy:

„Neuznal jsem za dobré překládati toto místo snad starou češtinou, ponechal jsem znění originálu. Dante chtěl naznačiti ostře rozdíl svého jazyka od předtím obvyklé mluvy provencálských básníků. Naznačení poměru toho překladem do starých forem (ať té nebo oné řeči) zdá, se mi nedostatečné, ano i mluvnicky nesprávné.

(Dante, A. 1929, s. 185).

Lze snad rovněž vyslovit domněnku, že byl Vrchlického překlad určen spíše užšímu okruhu čtenářů, publiku vzdělanému, zasvěcenému, u něhož se dala předpokládat znalost některého románského jazyka – zcela určitě latiny a francouzštiny – s jehož pomocí byl význam uvedené pasáže českému čtenáři dostupnější. O. F. Babler přeložil po letech zmíněnou pasáž do polštiny (přesněji řečeno: přejal ji z polského překladu Božské komedie od E. Porębowicze), jak Babler uvádí v ediční poznámce (Dante, A. 1952, s. 528). Na témže místě pak Babler uvádí i český překlad zmíněné pasáže. Ve druhém vydání svého překladu však O. F. Babler od původního záměru upouští a polsky psanou pasáž překládá v cílovém textu přímo do češtiny. Pouze v poznámce se objevuje upozornění, že je uvedená pasáž v předloze napsána provencálsky (Dante, A. 1958, s. 329, 330).

Důvodem této změny mohou být nežádoucí asociace vyvolané kombinací dvou slovanských jazyků, tedy češtiny a polštiny, které sice jsou z ryze lingvistického pohledu analogií kombinace dvou příbuzných jazyků románských, ale v prostředí originálu mohou působit rušivě, nesourodě, nevěrohodně.

Třetí Bablerův pokus (Dante, A. 1965, s. 237) se od druhého liší minimálně, zmiňovaná pasáž je opět přeložená do češtiny⁷²⁾.

Vratme se však k Čapkovu Hordubalovi.

Jak jsme viděli, začlenění jiného blízkce příbuzného jazyka může být pocíťováno jako příliš silné, odvážné, a proto dávají překladatelé často přednost dialektu nebo jinému nespisovnému útvaru národního jazyka. A. V. Fjodorov (1983, s. 252) uvádí jako neadekvátní nahrazení pikardského dialektu a dialektu *langue d'oc*

v Moliérově komedii *Monsieur de Pourceaugnac* v Minského překladu do ruštiny ukrajinštinou a běloruštinou.

Překladatel románu Hordubal do francouzštiny zvolil v našem prvním příkladu raději familiární výraz z francouzštiny a kombinovanou pasáž přeložil takto:

Mais non, c'est un matou, proteste Hafie.

(K. Čapek 1946, s. 27)

[Ale ne, to je míca, namítá Hafie; překlad M. H.]

Výhrady jsou však i proti začleňování dialektu, resp. překladu dialektu dialektem. V odborné literatuře (např. K. Horálek 1957, s. 16, 17; A. V. Fjodorov 1988, s. 252) se poukazuje na nebezpečí příliš silné lokalizace děje do „domácího prostředí“ z hlediska čtenáře překladu a na stále více pocíťovaný přežitý charakter nářečí ve vztahu ke spisovnému jazyku („*Užití nářečních prvků nebo přímo nářečí je možno v překladu napodobit jen výjimečně... Dialektismy, jež jsou v originále prostředkem charakterizačním, se v překladu stávají prostředkem samoučelným a ztěžují jen porozumění textu.*“ K. Horálek 1957, s. 17).

Domníváme se, že podobná skepse k začleňování nářečí do překladu⁷³⁾ není tak docela oprávněná. Užití dialektu v překladu, byť v omezené míře, má podle našeho názoru svůj nezastupitelný charakterizační účinek a v cílovém jazyku své místo.

K problematice překladu kombinací blízce příbuzných jazyků lze přiřadit i začleňování textů psaných archaickou podobou téhož jazyka do textů psaných jazykem současným. V beletrii se často jedná spíše o jakousi uměle archaizovanou podobu současného jazyka, již autoři sledují cíle spíše umělecké než odborné. Svatopluk Čech (1970, s. 37) v Novém epochálním výletu pana Broučka, tentokrát do XV. století k začlenění archaické podoby českého jazyka poznamenává: „*Za účelem živější barvitosti podal jsem řeči neznámého muže s lucernou (...) ve staročestíně, tak jak mi je pan Brouček z upamatování diktoval. Neshoduje-li se tedy v nich něco s našimi staročestínskými mluvnicemi, přičtete to buď nedostatečné paměti pana Broučka, nebo nemluvnickému mluvení onoho starého Pražana, který se asi po gramatice ohlížel právě tak málo jako Pražané nynější.*“

Při překladu pasáží psaných archaickou podobou určitého jazyka je důležité odlišit, zda se v případě historických prvků jedná o tvary skutečně dříve existující, či o autorem uměle vytvořené archaizované podoby slov. Tento případ však nelze zaměňovat s tzv. vnitřněliterárním překladem, který je všeobecně uznáván za specifický druh překladu. (Srov. blíže A. Popovič 1975, s. 204n., A. Popovič a kol. 1983, s. 219).

Začlenění pseudostarší podoby češtiny nalezneme kromě pana Broučka např. i v Čapkově *Válce s Mloky*:

W gedněch cizjch nowinách se dočjtame, že gistý kapitán (welitel) englické wálečné lodi, wrátiwše se z dalekých zemj, podal zpráwu o podiwných plazech, gežto našel na gednom malém ostrůwku w moři Austrálském...

(K. Čapek 1958b, s. 24)

Dnešnímu čtenáři je ukázka zcela srozumitelná, i když je pro její četbu zapotřebí jisté dávky filologické erudice (výskyt staršího pravopisu $g=j$, $j=i$ apod.). Překladaelé by měli usilovat o zachování téže funkce starší, resp. pseudostarší podoby určitého jazyka užití v jazyce výchozím i v jazyce cílovém, tzn. funkčně přeložit poměr (pseudo)historických a současných tvarů. Není to vždy úkol jednoduchý, neboť každý jazyk má ve vztahu ke své starší podobě svá specifika (způsobená mj. nerovnoměrným vývojem toho kterého jazyka), která mohou při překladu působit nemalé potíže. Pasáž z Čapkovy Války s Mloky je zdařile přeložena např. v německém překladu (K. Čapek 1975, s. 111 – 112) užitím šwabachu, zato ve francouzském překladu je archaizovaná pasáž přeložena do současného jazyka, čímž je příznak pseudoarchaičnosti pasáže zcela potlačen (srov. K. Čapek 1969, s. 120).

Jak vidno, je formulování obecně použitelného návodu pro překlad kombinací blízkce příbuzných jazyků velmi nesnadné, prakticky nemožné. Překladael by proto měl k této problematice přistupovat tím citlivěji a tvůrčím způsobem hledat případ od případu optimální řešení, neztrácí ze zřetele především zachování obdobné funkce kombinací jazyků v uměleckém textu.

Poznámky:

- 71) Otázkami překladu románu Hordubal do slovenštiny se podrobně zabývá F. Miko (1976, s. 40 – 81). Z četných dalších prací zaměřených na překlad z češtiny do slovenštiny a naopak uvádíme: A. Jedlička, *K jazykové problematice překladů z češtiny do slovenštiny*, Slovenská reč 26, 1961, s. 140n., A. Jedlička, *K jazykové problematice překladů ze slovenštiny do češtiny*, Naše řeč 44, 1961, s. 7n., J. Růžička, *Niekoľko poznámok na okraj prekladov z češtiny*, Slovenská reč 26, 1962, s. 129n., Fr. Cuřín, *Problematika prekladů ze slovenštiny do češtiny*, Naše řeč 45, 1962, s. 54n., L. Feldek, *Z reči do reči*, Bratislava 1977, s. 99n.
- 72) Znamé jsou i některé další pokusy o překlad tohoto provensálsky psaného textu do jiných jazyků. L. Feldek (1977) např. uvádí, že v německém překladu S. Georgeho (Berlin, 1921) se na daném místě objevuje nizozemština, tedy němčině příbuzný jazyk. Domníváme se však, že ani toto řešení není vhodné.
- 73) Srov. blíže stať J. Běliče, *K otázce využívání nářečí v literatuře*, in: Studie a práce lingvistické I, Praha 1954, s. 510n.; k užívání interdialektu v beletrii viz např. M. Fundová, *K počátkům pronikání obecné češtiny do jazyka české prózy*, Naše řeč 48, 1965, s. 21n., dále J. Hrabák, *Několik úvah o obecné češtině a vulgarizaci v současné české próze*, Naše řeč 45, 1962, s. 289n., Sl. Utěšený, *K obrazu běžné mluvy v dnešním uměleckém překladu*, Naše řeč 67, 1983, s. 22n., M. Nedvěďová a kol., *Obecná čeština a překlad*, Naše řeč 64, 1981, s. 64n.

Prameny:

- Čapek, K. (1946), Hordubal. Paris
Čapek, K. (1958a), Hordubal, Povětroň, Obyčejný život. Praha
Čapek, K. (1958b), Válka s Mloky. Praha
Čapek, K. (1963), Hordubal, Povětroň, Obyčejný život. Bratislava
Čapek, K. (1969), La guerre des salamandres. Verviers
Čapek, K. (1975) Der Krieg mit den Molchen. Berlin und Weimar
Čapek, K. (1980), Hordubal, Der Meteor, Ein gewöhnliches Leben. Berlin und Weimar
Čech, Sv. (1970), Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století. Praha
Dante, A. (1929), Božská komedie II, Očistec. Praha
Dante, A. (1940), La divina commedia. Firenze
Dante, A. (1952), Božská komedie. Praha
Dante, A. (1958), Božská komedie. Praha
Dante, A. (1965), Božská komedie. Praha

Jak překládat šifry

Využití šifer v uměleckém textu je zajímavé jak z hlediska obecně lingvistického (např. analýza způsobu šifrování a dešifrování příslušných kódů spojená s problematikou jejich funkčního využití), tak z pohledu teorie překladu a překladatelské praxe (hledání adekvátních překladatelských postupů a řešení) a v neposlední řadě i z pohledu výuky cizích jazyků (kupř. použití šifer jako motivačního činitele při jazykových hrách).

Zastavíme se u několika podob šifer v uměleckém textu a pokusíme se rozbořem konkrétních případů naznačit některé problémy a postupy spojené s jejich překladem.

Co je šifra? Lze ji charakterizovat jako záměrně nesrozumitelný, podle určitého klíče upravený text s úkolem utajit před nezasvěcenými obsah zašifrovaného sdělení. K této základní funkci šifry mohou v textu přistupovat ještě funkce jiné – aktivizující (podněcující čtenáře k jejímu rozluštění), dramatizační (šifra vyvolává dojem záhadnosti, stupňuje napětí), komická (odhaluje průhledné a naivní zašifrování) a další, které úzce souvisejí s různými podobami šifer a s jejich začleněním v uměleckém textu, s „maskovacími“ postupy, s formálně grafickou stránkou šifry. Především, že uvedené rysy a funkce šifry v původním textu by měly zůstat zachovány i v překladu.

Významnou roli ve výchozím a cílovém textu hraje míra (ne)srozumitelnosti šifry. Může být různá. Např. následující šifra A. France je záměrně zcela nesrozumitelná, naproti tomu níže uvedená šifra Čapkova (zašifrování v dětské řeči) je zcela srozumitelná.

Ve Franceově *Ostrově tučňáků* narazíme na tento záhadný nápis:

*Bosftfusftpvtusbjut bmbvupsjufeftspjtfu
eftfnqfsfvstbqsftbpxpsqspdmnb fuspjtgpjttb
mjcfsumbgsbodftftutpvnjtbfetd pnbhhojftg
jobodjfsftrvjejtqptfoueftsjtjftftevqbztfuqbs
mfnpzfoevofqsfttfdifuffejsjhfoumpqjojpo.*

Voufnpjoxfsjejrvf.

(A. France 1925, s. 398)

Na této šifře a na jejích vybraných překladech do češtiny upozorníme na některá úskalí, jež se při práci se šifrovanými texty mohou vyskytnout, i na určité nedostatky, kterých se překladatelé dopustili.

V překladu R. Krátkého je nápis přeložen takto:

*Lezatfczmbgrbočjfwznbojmbžnpčjlřbmvbčjšbsvmezaczm
busjlřbuxzimbsšjbsxpksjxpcpevebmbšfqblepqpeřvdjgjobodo*