

4/ KOGNITIVNÍ VĚDY A PŘEKLÁDÁNÍ

4.1 TVORBA TEXTU A MODELY MENTÁLNÍCH REPREZENTACÍ

Tvorbu textu lze popisovat z různých pozic. Pro vědu o překladu je dnes přínosný pohled pragmaticky orientované textové lingvistiky, kognitivní lingvistiky a teorie tvůrčího psaní. Interdisciplinární metodologie daných disciplín je blízká pojetí aplikované translatologie, teorie s didaktickým vyústěním. Výsledky bádání kognitivních věd, výběrově nastíněné ve čtvrté kapitole, mohou překladatelům pomoci nahlédnout některé rysy překladatelského procesu z perspektivy kreativního překladatele. Současně mohou poskytnout odbornou argumentaci pro volbu a obhajobu komunikačně funkčních řešení.

Tvorba překladového textu je specifický druh jazykového jednání, zvláštní v tom, že jde o performativní užití jazyka mezi dvěma kulturami. To s sebou nese dvojí pečlivý přístup k textu. Překladatel má být schopen v rámci své specializace porozumět v úplnosti sdělení ve výchozím textu, aby byl s to vytvořit úspěšný komunikát pro cílového příjemce. (Pokud sdělení v relativní úplnosti porozumět neumí, měl by si vzít na pomoc konzultanta – specialistu v daném oboru.) Musí tedy souběžně s analyticko-interpretáčními dovednostmi rozvíjet i dovednosti textotvorné. Speciální součástí textotvorné kompetence je znalost mentálních procesů ukládání a vyvolávání poznatků v mozku a možných operací s jejich soubory. A překladatel ve své práci „propojuje“ právě poznatky uložené v paměti s informacemi získávanými z textu.

Kognitivní vědy popisují, jak jsou poznatky o reálném světě uspořádány v mysli člověka a jak zde operace s poznatky probíhají.

Existují různé koncepce popisující ukládání poznatků a celý soubor kognitivních disciplín se na tomto poli neustále vyvíjí. Základní princip spočívá na představě, že jistý soubor informací je v mysli zakódován a uložen v podobě tzv. *mentální reprezentace*. **Mentální reprezentace** zastupují to, co víme o světě existujícím mimo naše vědomí. Při myšlení manipuluje mysl s mentálními reprezentacemi, s poznatků a představami reprezentujícími reálný svět, neboť je to jednodušší, jelikož mentální reprezentace zahrnují jen některé, pro danou entitu podstatné, specifické charakteristiky reality. Obsahem mentálních reprezentací nejsou jen popisy předmětné skutečnosti na různých úrovních zobecnění, nýbrž i různé strategie, vztahy časové, místní a příčinné souvislosti apod. Informace jsou uspořádány v systémech, které jsou popisovány badateli někdy odlišnou terminologií nebo metodou či odlišnými způsoby.

Podle hypotézy Allana Paivia užíváme pro mentální reprezentace dva druhy kódování: představy jsou reprezentovány v podobě analogií forem, které smyslově vnímáme, hovoří se o analogickém kódování (např. vizuální nebo akustické představy); naproti tomu slova a pojmy jsou kódovány v tzv. symbolické podobě, symbolický kód není formou podobný tomu, co reprezentuje, není analogií. – Podle jiné, tzv. propoziční neboli výrokové hypotézy neukládáme mentální reprezentace v podobě představ, nýbrž v abstraktní formě výroků – propozic, jejichž význam je hlubším podkladem vztahu mezi pojmy. – Syntézu obou přístupů představuje model Philipa Johnson-Lairda, který rozlišuje tři podoby mentálních reprezentací: výroky – slovně vyjádřitelné abstraktní reprezentace významu, mentální modely – struktury poznatků vytvářené k pochopení a vysvětlení zkušeností, třetí typ tvoří „vysoce analogické konkrétní mentální obrazy, resp. představy“ (srov. Sternberg, 2002: 248–282). R. Sternberg shrnuje poznatky do tvrzení, že některé manipulace s představami a mentálními reprezentacemi probíhají v podobě analogického vnímání, jiné „poznatky o představách svědčí pro reprezentaci ve výrokové podobě“ (ibid. 282).

Reprezentace slov a symbolů jsou v paměti uspořádány různě definovanými způsoby. Na hierarchickém uspořádání pojmů byl založen model sémantické sítě; jeho alternativou je organizování poznatků na základě porovnávání sémantických znaků. F. Klix

(1984)¹⁾ popisuje dva relační typy uspořádání vztahů mezi elementy jazyka. Vnitropojmové (příznakové) relace vznikají na základě srovnání příznaků: vztah nadřazenosti a podřazenosti (např. *pták – čáp*), vztah srovnávací (např. *jezero – studánka*), vztah protikladu (např. *nahoře – dole*), příznak vlastnosti (např. *sůl – slaný*) aj. Mezipojmové relace jsou fixované sémantické vztahy, jež nelze odvodit z příznaků. Jsou to např. vztah subjektu a činnosti (*opice – lézt*), vztah lokalizační (*kapr – rybník*), vztah instrumentální (*sekerá – rozetnout*), vztah objektový (*vyučovat – žák*) ad. Jejich kombinací vznikají jednotky uložené v paměti, uspořádané zde v hierarchizované systémy poznatků, v tzv. globální vzorce.

Mentální reprezentace globálních vzorců jsou popsateľné jako tzv. *schémata*. **Schéma** reprezentuje typické souvislosti mezi jednotlivinami uvnitř určitého výseku reality. Schéma v myšlení, a tedy i v komunikaci zastupuje osoby, objekty a situace; na základě toho, že se manipuluje s jejich zobecněnými reprezentacemi, funguje myšlení (přemýšlení) i komunikace rychleji, ekonomicky. Schémata rovněž zahrnují informace, na jejichž základě si můžeme vytvořit úsudek o nové situaci. Schémata používá v komunikaci jak produktor, tak recipient; tvůrce textu na základě schématu anticipuje znalost skutečností, které nemusí detailně tematizovat – příjemce textu interpretuje informace na základě svých znalostí schémat a k pochopení skutečnosti nepotřebuje detaily. P. Hartl a H. Hartlová, autoři *Psychologického slovníku* (2004: 533), upozorňují na nevýhodu, že odstraněním detailů ve schématu může dojít ke zkreslení skutečnosti.

Detaily jsou ovšem podstatné pro přesné pochopení významu. Například pro přeložení výrazu *Schraube* musí překladatel posoudit situační kontext promluvy, případně si celou scénu představit, vizualizovat komunikační situaci v mysli, aby rozhodl, zda správný cílový výraz bude v českém textu *šroub*, nebo *vrut*. Kognitivní koncepce schémat popisuje vztahy mezi poznatky v naší mysli. **Schéma** je hierarchizovaná síť poznatků použitelných pro tvorbu úsudků o nových situacích. R. J. Sternberg připomíná, že

1) Klix, F. Über Wissensrepräsentation im menschlichen Gedächtnis. (Vědomostní reprezentace v lidské paměti) In Friedhart Klix (Hrsg.). *Gedächtnis – Wissen – Wissensnutzung*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaft, 1984, s. 9–73 – cit. podle Heinemann / Viehweger, 1991: 69.

schémata vykazují několik důležitých vlastností, které jim při užívání zaručují značnou pružnost:

1. mohou v sobě zahrnovat jiná, podřazená schémata, zpřesňující danou kategorii;
 2. zahrnují typická fakta, která se mohou v konkrétních případech měnit (např. typický příznak srsti u savců je u člověka či u delfína oslaben);
 3. míra abstrakce schémat může být různá (např. schéma pro *svobodu* je abstraktnější než schéma pro *mrkev* nebo *zeleninu*).
- Srov. Sternberg, 2002: 296n.

Pro inferenční fungování schémat je také důležité, že schémata zahrnují informace o kauzálních vztazích – např. schéma *skla* zahrnuje poznatek, že jestliže skleněný předmět pustíme na tvrdou podložku, roztrhne se.

Termínem **scénáře** se označují v kognitivní psychologii stereotypní sekvence jednání, které jsou uloženy v paměti jako popisy (plány) obvyklého chování v modelových situacích (např. v restauraci, u lékaře, na nákupu atp.). Účastníci jazykového jednání vstupují jakoby do rolí, které realizují na základě svých znalostí obdobných situací. Na základě scénáře může vyhodnocovat text také příjemce textu; ten chybějící místa v textu, který by jinak mohl vnímat jako inkoherentní, doplní na základě anticipovaného scénáře jakožto modelu komunikační situace. Scénáře jsou méně pružné než schémata, ale „zahrnují řadu znalostí o účastnících (vystupujících postavách), rekvizitách i scéně – dějišti situace –, stejně jako očekávaný sled událostí“ (Sternberg, 2002: 297n.). Podle Rogera Schanka jsou scénáře základem dynamického modelu paměti, podle R. Sternberga scénáře vlastně určují, co lidé vědí. Znalosti scénářů jsou důležité pro správné jednání v situacích, kdy v daném kontextu existují mezery (např. před vyšetřením u lékaře nám zdravotní sestra nemusí říkat, *jakým* způsobem se máme svléknout, stačí, když řekne „do půl těla“). R. Schank později modely zjemňuje a zavádí hierarchizované pojmy scénář, scéna a miniscénář (viz kap. čtvrtá, § 4.5).

Existenci scénářů a schémat jako mentálních reprezentací můžeme pozorovat při práci tlumočníka. Simultánní tlumočník se nachází často v situaci, kdy na základě již pronesené části sdělení a s ohledem na typ výchozího jazyka (např. rámcová konstrukce,

verbonominální fráze v němčině) vyvozuje schéma, resp. scénář probíhající komunikace podle struktury, kterou má uloženou ve své paměti; následně formuluje s ohledem na typ cílového jazyka cílovou informaci v cílovém jazyce, protože to tak „předepisuje“ např. syntaktické pravidlo a protože předpokládá, že informace bude tematizována podle anticipovaného scénáře, resp. schématu. Ovšem když v průběhu dokončení výpovědního úseku mluvčí pronese něco jiného – může dokončit verbonominální frázi dokonce s jiným významem, než jak napovídal začátek scénáře – tlumočnick je nucen svůj předchozí překlad dodatečně korigovat.

Používání scénářů se projevuje též při četbě textů, zvláště zřetelně při vnímání textů informujících o událostech. Chybějící fakta, místa nedourčenosti si pro pochopení sdělení doplňujeme, jelikož tušíme, že přibližně tak se to běžně děje, dělá, tak se to běžně myslí.²⁾ Na základě znalostí fungování světa, které mohou být reprezentovány scénáři, domýšlí nevyslovené informace při své konkretizaci i překladatel. Tato mentální doplnění, domyšlení jsou však jen součástí interpretátu, překladatel je nesmí (svévolně, nemotivovaně) přenést do cílového textu. Nemůže-li překladatel v cílovém textu zachovat stejnou konstelaci informací, jaká je ve schématech ve výchozím textu, provádí mezi schématy rozmanité operace přesunů různých kategorií, aby cílový text úspěšně komunikoval v cílové situaci při zachování adekvátní sémantické informace. Vytváří sémanticky kontinuální komunikát.

Potřebu začlenit výuku kognitivních psycholingvistických koncepcí do vzdělávání překladatelů si dnes již uvědomuje řada didaktiků překladu. Gabriela Miššíková ukazuje ve studii *Teória schém v analýze prekladu* (2007), že dobrá znalost teorie schémat mentálních reprezentací je součástí adekvátních sociolingválních a pragmatických dovedností překladatele. Různé dynamické modely myšlení slouží jako nástroje textové analýzy, které může překladatel použít na různých úrovních abstrakce při určování významu narativního textu, a to v mezijazykové recepci i při produkci translátu.

2) Další teoretické poznatky o tomto způsobu myšlení poskytují např. výzkumy Marka Turnera.

4.2 FÁZOVÁNÍ TVORBY TEXTU A TRANSLÁTU

Translatology zajímá nejen, jak jsou informace v paměti uloženy, ale též, jak si je překladatel vybavuje a jaké operace s nimi pak může při tvorbě cílového textu provádět, resp. jak může **vybavování informací při tvorbě translátu** ovlivňovat. Podle Heinemanna a Viehwegera (a Klixu) jsou mentální reprezentace vyvolávány z paměti a aktivovány jednak na bázi asociačního podnětu (asociativně), jednak „pomocí operací, resp. procedur na bázi obsahu paměti“ (Heinemann / Viehweger, 1991: 73). Tyto způsoby zpracování se podle autorů prolínají. Rovněž F. Daneš zastává myšlenku, že naše mentální zpracovávání a vybavování má principiálně procesuální charakter (Daneš, 1999: 406).

Také pět fází v modelu tvorby textu podle de Beaugranda a Dresslera působí v praxi střídavě, resp. fáze se prolínají.³⁾ První fáze je *plánování*, stanovení cíle a volba druhu textu (žánru, slohového útvaru). Účel, pro nějž je text produkován, je tvorbě textu nadřazen. Autor chce dosáhnout nějakého cíle a text si zvolil jako prostředek k jeho dosažení. Druhou fází nazývají autoři *ideace*; jde o vnitřní ztvárnění obsahu. Po něm následuje fáze *rozvinutí*, v níž jsou nalezené ideje rozšířeny, blíže určeny, vypracovány a vzájemně propojeny. Autoři zdůrazňují zvláště hledisko informativnosti vznikajícího textu. Čtvrtá je fáze *výrazu*, hledání výrazových prostředků. Poslední fáze je nazvána *gramatická syntéza*, při níž lineárně vzniká povrchová struktura textu. Zkušený tvůrce zvládá některé fáze rychleji než nezkušený. Podle autorů je to zvláště zřejmé na tom, jak zkušený autor dokáže rozpoznat intenci textu, díky čemuž pak také dokáže korigovat cizí text, aniž by se předem podílel na všech fázích jeho tvorby (srov. de Beaugrande / Dressler, 1991: 41–46). Z komentáře autorů k modelu tvorby textu lze usoudit, že mentální operace s poznatky a jejich verifikace

3) Přesněji řečeno, upozorňují autoři na to, že mezi jednotlivými rovinami textu (zvuková rovina, rovina syntaxe, významu atd.) vznikají různorodé korelace struktur a vztahů a že nelze rozhodnout, v jaké míře se musí tyto operace uplatnit na jedné rovině, než se uplatní na jiných rovinách. Autoři fáze nazývají dominantními fázemi zpracování (Phasen der Verarbeitungsdominanz), protože nepředpokládají, že průběh jedné fáze zcela umlčí fáze ostatní; spíš existuje práh, po který se zpracování soustředí na určitou operační fázi, zatímco ostatní operace jsou redukovány, ne však zrušeny (srov. de Beaugrande / Dressler, 1981: 41).

probíhají s různou mírou dominance v průběhu celého procesu. A to je důležitý moment i pro translátologa, chápe-li translaci jako tvorbu cílového textu.

František Daneš se procesem interpretace a tvorby textu zabývá mj. v článku *Několik myšlenek o textovělingvistickém modelování procesů translace* (1989, in Daneš, 1999: 411–423).⁴⁾ Daneš charakterizuje činnosti podílející se na tvorbě textu jako procesy výběru a uspořádání na rovině obsahové i výrazové, proces inference a proces anticipace. Předpokladem produktorovy (autorovy) činnosti je soubor znalostí, dovedností a schopností. Produktor orientuje textotvorné operace ke svému cíli, „podklad strategií tvoří právě k cíli zaměřené zvažování, zhodnocování jednotlivých parametrů“ (Daneš, 1999: 412n.). Volba jazykových prostředků se řídí otázkou „Jak se to řekne?“, nikoli „Co to znamená?“ (jak by se ptal interpret textu). Z hlediska inference musí produktor rozhodnout, co vyjádří explicitně a co ponechá implicitnímu usuzování interpreta, příjemce. Podle Daneše produktor také anticipuje možné reakce příjemce na text (na základě postupně získávaných informací). Translátor v překladatelském procesu vystupuje nejprve jako recipient, posléze jako interpretátor výchozího textu a následně v roli produktora textu cílového, produkuje „takový text, jehož i n t e r p r e t a c e (interpretát) má být e k v i v a l e n t n í interpretaci (interpretátu) V-textu. Jinak řečeno: mezi dvěma texty existuje vztah translace tehdy, jsou-li jejich interpretáty ekvivalentní“⁵⁾ (Daneš, 1999: 414). Ekvivalenci zde vztahuje Daneš především k interpretaci, zároveň poznamenává, že vztah ekvivalence je relativní, závislý na různých faktorech a že jeho hodnocení je vždy subjektivní. Interpretace ve smyslu porozumění v sobě zahrnuje „jen ty jevy a vlastnosti výrazové, které jsou nějak v daném textu signifikantní (funkční)“ (Daneš, 1999: 415), tyto jevy jsou také relevantní pro translační ekvivalenci. Přestože Daneš si je vědom, že interpretace textu je zatížena subjektivností a několikanásobnou

4) Problematice se věnuje také v člancích *Statický a dynamický pohled na text a diskurs (promluvu)*, *O identifikaci známé (textově zapojené) informace v textu* a *Předpoklady a meze interpretace textu*, souborně Daneš, 1999.

5) Pro chápání ekvivalence se odvolává na pojetí Hausenblasovo z r. 1971 (s. 80), že „cílový text má být ‚strukturací obsahu i výrazu vystižením, obdobou‘ výchozího textu“ (Daneš, 1999: 414).

subjektivností je zatížena i translace, jeho další vývody jsou afinitou k ekvivalenci poznamenány. Podle Daneše se tvorba překladového (cílového) textu odlišuje od nepřekladového tím, že překladateli je předem dán obsah cílového textu, kterým „má být právě ekvivalentně strukturovaný obsah“ výchozího textu. Překladatel má tedy vytvořit takový cílový text, „aby jeho interpretát byl ekvivalentní. Nevytváří proto samostatný, vlastní plán C-textu, nýbrž modifikaci plánu vyinterpretovaného z V-textu“ (Daneš, 1999: 416).

Podle mého mínění připouštěná subjektivnost ekvivalence a interpretace vytvářejí v takto pojatém modelu translace prostor pro manipulativní překladovou kritiku. V praxi nebude zřejmě jednoduché objektivně stanovit, nakolik je interpretát cílového textu ekvivalentní s interpretátem originálu. Již připomínaný K. Hausenblas ve studii *Překlady umělecké literatury* napsal, že „stupeň podobnosti překladu originálu, vystižení jeho vlastností, může být různý“ a že „naprostá ekvivalentnost překladu je u projevů v přirozených jazycích [...] ⁶⁾ prakticky vyloučena“ (Hausenblas, 1971: 80). To je chápání správné, neboť o ekvivalentnosti je možno hovořit pouze jako o strukturněsrovnávací kategorii a o ekvivalenci je možno uvažovat jako o zvláštním případě adekvátnosti v překladu.

Daneš se rovněž domnívá, že pro překladatele jsou důležité inference a anticipace především v procesu interpretace výchozího, resp. cílového textu, že v procesu tvorby textu se výrazněji uplatňují jen anticipace jazykových znalostí příjemců cílového textu. To však je málo. Textovou komunikaci podmiňují i představy překladatele o cílové komunikační situaci, o očekávání příjemce překladu, čili o funkci cílového textu v předpokládané komunikační situaci. Jde tedy také o anticipaci znalostí komunikačních, žánrových a kontextově vázaných encyklopedických znalostí předpokládaného příjemce cílového textu.

Danešovo schéma procesu translace je přínosné v tom, že popisuje vznikání translátu jako postupnou tvorbu dílčích částí cílového textu. Tyto části překladatel soustavně podrobuje interpretaci, srovnává dílčí transláty s interpretací výchozího textu (který

6) „...vzhledem k různosti soustav dorozumívacích a jejich vazby s prostředím...“ – Hausenblas, 1971: 80.

předtím obdobně po částech interpretoval, až došel k celkovému interpretátu) i jeho částí a podle potřeby potom příslušné části cílového textu přeloží jinak. Ačkoli to říká Daneš obecně o tlumočnickovi, platí i o překladateli, že „patrně postupuje při zpracovávání V-textu po takových mikrofázích, které dávají (v daném kontextu) dílčí interpretační smysl a k nimž dovede najít vhodný ekvivalent v C-jazyce“ (Daneš, 1999: 419).

To znamená, že „není dost dobře možné umístit vlastní funkční jádro translačního procesu na jedno určité místo schématu“ procesu translace, říká Daneš (1999: 416). Zatímco starší české translatologické práce odlišují fáze překladatelského procesu,⁷⁾ je v Danešově schématu modelu posílen význam tvorby cílového textu. Toto pojetí dle mého názoru přesněji odpovídá průběhu překladatelského procesu. V situaci, kdy hlavním cílem překladatele je vytvořit cílový text, který má fungovat jako překlad v očekávané cílové komunikační situaci, je překladatelské jednání soustředěno na tvorbu cílového textu; všechny lingvistickoanalytické, textověanalytické, interpretační, inferenční a anticipační postupy jsou ve službách produkce.

V modelu tvorby textu, který jsem načrtnul v práci *Tvůrčí aspekty výstavby textu*⁸⁾ (dis. práce 1998), jsem vyslovil domněnku, že některé fáze tvůrčího cyklu se spojují a v krátkých intervalech opakují, konkrétně že fáze vzhledu do problému, fáze intuitivního vyřešení problému splývá s fází realizace, tj. detailním vylepšením konkrétní textové části. Translatologický výklad (ale poslední dobou nejen ten) ukazuje, že proces tvorby textu je celý dynamický a vnitřně propojený.

7) J. Levý rozeznává v překladatelském procesu tři fáze: 1. pochopení předlohy, 2. interpretaci předlohy, 3. přestylizování předlohy (Levý, 1983: 51). — Podle J. Vilikovského se překladatelský proces skládá ze tří fází: 1. recepce a interpretace, 2. formování koncepce, 3. reprodukce (Vilikovský, 1984: 96). — V. Straková rozeznává dvě základní fáze: 1. interpretační stadium (přípravné stadium práce s originálem), 2. ekvivalentové stadium, tj. formulace překladu jakožto „sekundárního textu“. V jejím modelu překladatelské práce dochází ke čtyřem základním typům jazykových operací: 1. dosazení ekvivalentu v CJ, 2. výběr ekvivalentu z více možností CJ, 3. kompenzace, 4. vytvoření ekvivalentu v CJ (srov. Straková, 1994: 12nn.). — U L. Šimona se komunikační model překladu pojí s ekvivalencí: „východiskový text – ekvivalencia medzi VT a CT – cieľový text“ (Šimon, 2006: 21); i Šimon chápe překlad jako překódování, jako „jazykové operácie, ktorých výsledkom je prekódovanie textu z jedného jazyka do druhého“ (Šimon, 2006: 22).

8) Tiskem v r. 2001 s titulem *Tvůrčí psaní. Malá učebnice technik tvůrčího psaní*.

Cílový text není přeložen naráz jako jediný celek, ale je překládán po částech, jeho podoba v cílovém jazyce je formulována postupně v krátkých úsecích, které jsou průběžně podrobovány zpětnovazební kontrole. Skopos, komunikační cíl daného úseku cílového textu, vytváří rámec konkrétního překladového úkolu. Překladatel stojí před řešením problému, jakými jazykovými a ne-jazykovými (pragmatickými, literárními atd.) prostředky „naplnit“ úsek cílového textu neboli jakými prostředky vyjádřit (realizovat) významy cílového textu, které jsou dány významovými komplexy a ilokuční strukturou textu výchozího a skoposem textu cílového, skoposem překladatelské zakázky. Řešení této problémové situace probíhá jako soubor opakujících se procedur, v nichž se střídají jednotlivé fáze (operace) myšlenkového tvoření a tvořivého jednání.

Pětifázový model tvůrčí práce s textem počítá s fázemi preparace (1), inkubace (2), iluminace (3), elaborace (4) a evaluace (5). Ačkoliv podle některých badatelů ve fázi elaborace, tj. vypracovávání a realizace právě vymyšleného nápadu nejde o tvořivou činnost v patřičném slova smyslu (srov. Kušmaul, 2000), je tato fáze důležitá z hlediska zpředmětnění tvorby textu. Fixace nápadu právě v písemné podobě je důležitá pro další tvorbu a hledání překladových variant, protože idea je prezentní ve formě záznamu, k němuž je možno se neustále vracet.

Tvorba překladu je proces spojený s tvůrčí činností, je to proces, jehož postupy, operace a procedury jsou průběžně evaluovány podle kritéria skoposu dané části textu i funkce textu jako celku. Neuspokojivá řešení jsou průběžně opravována, tvůrce se jako by vrací o potřebné kroky zpět, ruší předchozí rozhodnutí a nahrazuje je novými návrhy. Jinými slovy: navržené překladové řešení části cílového textu je podrobováno verifikaci co do hodnoty a významu a předpokládaných schopností (vlastností textu) realizovat v očekávané cílové komunikaci požadované funkce; překladatel znalý překladového kontextu (tj. překladové analýzy výchozího textu a skoposu překladové zakázky) chápe okamžitý stav překládaného textu jako výchozí moment pro posouzení jeho vhodnosti. Hledání lepšího řešení překladu chápe jako nové zadání problému: k řešení problémové situace jsou nově vyhodnoceny dosavadní informace (konkrétně: dosavadní verze překladu), probíhá nevědomá mozková činnost (fáze inkubace a iluminace)

završená verbalizovanou realizací nového návrhu, který je opět podroben evaluaci. Překladatel může translát reinterpretovat a „re-produkovat“ tak dlouho, dokud nenabude přesvědčení, že překlad je úspěšně dokončen.

Ch. Nordová odmítá jak dvoustupňový model překladu (tj. dekodování v první fázi a zakódování či rekonstrukci, reverbalizaci ve fázi druhé), tak i model třístupňový (1. stupeň: dekodování čili porozumění → 2. stupeň: transfer čili překódování → 3. stupeň: syntéza čili nové kódování). Místo nich navrhuje *schéma cyklické* (Zirkelschema), pojaté funkcionalisticky (srov. Nord, 1988: 36–40). **Cyklické schéma** popisuje překladatelský proces **ve čtyřech krocích**.

V cyklickém modelu překladu klade Ch. Nordová na první místo v překladatelském procesu analýzu skoposu, tj. rozhodujících faktorů pro realizaci záměru v dané komunikační situaci cílového textu. Skopos (cílovou komunikační situaci a funkci cílového textu v ní) stanoví iniciátor (zadavatel), příp. zadavatel ve spolupráci s překladatelem.

Druhý krok tvoří analýza výchozího textu zaměřená na posouzení kompatibility zadání a výchozího textu, v němž pod zorným úhlem skoposu stanovuje Nordová hlavně prvky důležité pro formulování cílového textu. Překladatel zpracovává překladový materiál výchozího textu, izoluje z něj prvky důležité pro překládání.

V třetím kroku, v tzv. transferu, jsou zpracovávány funkčně relevantní příznaky textu a vybírány jazykové prostředky cílového jazyka s výhledem na cílový text, který je definován cílovou funkcí.

Čtvrtým krokem v cyklickém modelu Ch. Nordové je tzv. syntéza – konečná tvorba cílového textu. Ten v cílové komunikační situaci odpovídá zadání cílového textu a je funkčně adekvátní. Podle potřeby se kroky cyklického schématu opakují, dokud není dosaženo optimální podoby cílového textu.

Cyklické schéma Ch. Nordové vykazuje rysy podobnosti s cyklickým pojetím etap tvořivého řešení problému při tvorbě textu, které jsem popsal v práci *Tvořící aspekty výstavby textu* (1978). V překladatelském procesu tedy zřejmě fungují obdobné postupy (a v případě zodpovědného překládání se jako účinné uplatňují),

jaké fungují a platí v procesu tvorby nepřekladového textu. Při tvorbě nepřekladového textu se setkáváme se střídáním a prolínáním krátkých fází inkubace (zrání řešení problému v podvědomí), iluminace (vhledu) a elaborace (vypracování, vyřešení problému); ve fázi evaluace autor dále okamžitě hodnotí realizované (napsané) části textu, autorovo podvědomí dává podněty ke korekci a k pokračování.

Obdobně překladatel průběžně, souvisle přechází od analytického čtení a vyhodnocování výchozího textu k jeho chápání a následně k vnitřní, podvědomé transformaci do cílového vyjadřovacího kódu. Jak dokládá P. Kußmaul (2000), právě ve fázi tzv. transferu probíhá inkubační zrání a hledání správného cílového výrazu, zde se v mysli tvoří cílový text.⁹⁾ Nakonec překladatel vytváří verbalizovaný (nebo nonverbální, nulový) textový úsek v cílovém textu. Znalost cílové funkce překladu je přitom po celou dobu překladatelského procesu přítomna ve vědomí překladatele.

Ch. Nordová vytváří paradigmatický model tvorby překladového textu, ve kterém předepisuje opakování pracovního cyklu i pro kratší části textu, analytická fáze odpovídá jak explorační etapě na začátku tvůrčí činnosti, tak vstupuje do hry ve fázi evaluace, při verifikaci momentální podoby překladového řešení. Výsledek průběžně prováděné analýzy dílčích výsledků se může stát předmětem další tzv. problémové situace a podnětem k nastartování dalšího cyklu inkubace → iluminace → elaborace → evaluace. Zdá se tedy, že popis řízené tvorby překladového textu, tedy cyklický model překladu, je přínosem i pro teorii tvorby textu.

Do šesti kroků rozděluje proces překládání Teodor Hrehovčík v *Prekladateľském minimu* (2006: 65): „(1) príprava, (2) analýza, (3) prenos, (4) prvý koncept, (5) prepracovanie prvého konceptu a (6) kontrola prekladu.“ Ještě před začátkem překladatelského projektu se musí překladatel studiem poučit o principech překládání, o vlastnostech cílového jazyka a trénovat se v tvořivém psaní. „Trénink v tvorivom písaní v cieľovom jazyku je dôležitý, pretože dobrí pisatelia robia dobré preklady,“ píše (Hrehovčík, 2006: 65).

9) Zjištění provedeno analýzou protokolů a audionahrávek metody hlasitého myšlení při cvičném překládání se studenty. Srov. též Hönig / Kußmaul, 1999: 170–178 a Kußmaul, 1999: 178–180.

Přestože tezi více nerozvádí a nerozpracovává ji ani didakticky, považuji její vyslovení za významné, neboť je to v dosud známé literatuře o didaktice překladatelství první jednoznačné a přesné pojmenování důležitého faktoru překladatelské kompetence. Přípravná fáze na konkrétní překlad dále předpokládá četbu výchozího textu, pochopení jeho myšlenek, stylu a emotivního náboje; k tomu slouží i studium dalších odborných materiálů k tématu textu a lingvistických aspektů textu. Další kroky – analýza, transfer a tvorba prvního konceptu překladu – probíhají dle Hrehovčíka ve vzájemném propojení. Již od počátku musí překladatel myslet na příjemce překladu. Podle toho, k jakému účelu byl překlad vypracován (jako text literární nebo odborný či jako součást zkoušení), se také provádí kontrola překladu.

Starší pojetí překladatelského procesu – dvoustupňové nebo třístupňové schéma – bychom mohli přirovnat k pečení bábovky. Výroba bábovky probíhá podle stanoveného algoritmu s neměnným pořadím operací. Pořadí jednotlivých činností neměníme, abychom byli s výsledkem spokojeni. Nové pojetí překladatelského procesu je mnohem komplikovanější a s gastronomickou metaforou zde nevystačíme. Kdybychom totiž neustále revidovali obsah těsta a chtěli nahrazovat již dodané ingredience – jako průběžně optimalizujeme vznikající translát –, kdybychom měnili pořadí jejich zapracování do těsta nebo zasahovali do výroby ve fázi pečení, bylo by to namnoze jednak nemožné, každopádně ale neúspěšné. Do vznikajícího cílového textu ovšem zasahuje překladatel neustále.

A pokud překladatel možnost tvořivě vytvářet cílový text akceptuje jako nutnost, stává se potřeba řešit problémové situace kreativně součástí jeho pracovní metody, součástí překladatelského postupu a strategie, a takový postoj se integruje do jeho překladatelské kompetence.

Na tomto místě je třeba ještě stručně představit Hönigův **ideální model překladového procesu** (idealtypische Modellierung des Übersetzungsprozesses) z knihy *Konstruktives Übersetzen* (1995). Výchozí text a translát existují v prostoru reálné komunikace. Překladatel si při práci na překladu nejprve ve své mysli, v mentální realitě vytvoří vlastní obraz (představu, podobu, pojetí) výchozího textu, tzv. *projikovaný výchozí text*, který vzhledem

k překladatelské interakci s textem zaujímá větší mentální prostor než v reálné nepřekladové komunikaci, výchozí text na sebe váže v mysli překladatele množství dalších, asociovaných informací. V mentální realitě překladatele rozlišuje Hans G. Hönig dva pracovní prostory: kontrolovaný (kontrollierter Arbeitsraum) a nekontrolovaný (unkontrollierter Arbeitsraum). V *kontrolovaném pracovním prostoru* pracuje překladatel vědomě s různými mikrostrategiemi, pravidly a zákonitostmi, jako např. „vlastní jména nepřekládáme“, nebo „vyvarujeme se častého opakování slov v krátkém úseku textu“ apod. Takové *mikrostrategie* uplatňuje překladatel cíleně na základě průběžného monitorování a hodnocení vznikajícího překladu. Termínem *nekontrolovaný pracovní prostor* označuje Hönig oblast vědomí, kde probíhají zautomatizované, vědomím neřízené mentální procesy. Jejich výsledkem je uvědomělá formulace tzv. *makrostrategií*. Překladatelské makrostrategie jsou konkrétně vytvořeny překladatelem pro danou překladovou zakázku. Makrostrategie berou v potaz, jakému účelu má translát sloužit (1), jakými cestami (rešeršemi) má překladatel objektivizovat své asociace spojené s tématem textu a jak může v souvislosti s jednotlivými argumenty textu rozšířit svou vědomostní bázi (2) a jak se z hlediska (1) a (2) jeví struktura textu a v jakém vztahu jsou jednotlivé části textu k jeho tématu, autorovi a médiu (3) – srov. Hönig, 1995: 55n. Makrostrategie jsou určující pro celý proces, stanovují se před vlastními překladovými fázemi. Mikrostrategie naproti tomu nejsou platné vždy a bez výjimky (proto nezkušení překladatelé mohou absolutizací mikrostrategií způsobit v překladu chyby) – např. v některých beletristických textech, kupř. v příbězích pro děti, vlastní jména nepřekládáme, protože pojmenování mají speciální charakterizační funkci; nebo zásadu neopakovat slova nelze vždy uplatnit v odborném překladu využíváním synonym.

Překladatelskou makrostrategii vytváří překladatel na základě analyticko-interpretálních operací s výchozím textem a posouzením zakázky a z ní vyvozené charakteristiky očekávané cílové komunikační situace. Toto své speciální vnímání výchozího textu v překladatelských souvislostech, *projikovaný výchozí text* (projizierter Ausgangstext), promítá překladatel do představy předpokládaného cílového textu (tzv. *prospektivní cílový text*, prospektiver Zieltext) v mentální realitě (srov. Hönig, 1995: 55). Můžeme

řící, že překladatel inferuje a anticipuje performativní působení translátu v cílové komunikační situaci. Při tom se uplatňují rozličné kognitivní modely, různá kognitivní schémata uspořádání dat, strukturovaných představ a výrazových prostředků. Spojením těchto koordinátů vytváří překladatel překladatelské makrostrategie, které pak použije pro řešení konkrétní zakázky. Proces je vnitřně zacyklen, dílčí výsledky i celek jsou průběžně monitorovány, evaluovány a optimalizovány. Důležité je, aby aplikace mikrostrategií podléhala makrostrategiím navrženým pro daný překladový projekt.

Složitost textotvorného procesu zaznamenávají i zobecňující práce textologické. Ve snaze vytvořit obecnou typologii textů dospívají Heinemann a Viehweger (1991) nakonec k poznání, že množství nutně zúčastněných kritérií znemožňuje vytvořit jednoduché typologické schéma. Navrhují proto **pětiúrovňový model typologie textů**, postavený na hypotéze, že se „znalosti textových vzorců vytvářejí multidimenzionálním přiřazováním prototypických reprezentací na rozličných rovinách“ (Heinemann / Viehweger, 1991: 147, přel. ZF). Nejvýše v hierarchii typů jsou *funkční typy textů* (Funktionstypen), pod nimi *situační typy* (Situationstypen), dále *typy textů dle komunikačních postupů* (Verfahrenstypen), dále *typy textů dle textotvorné strukturace* čili způsobu kompozice (Text-Strukturierungstypen) a nakonec na nejnižší úrovni určují typy textů *prototypické formulační vzorce* (prototypische Formulierungsmuster).

Funkční typologie vychází ze čtyř základních interakcí, k nimž texty mají sloužit: *vyjádřit se* (sich ausdrücken), *navázat či udržet kontakt* s partnerem komunikace (kontaktieren), *vyměnit si s ním informace* (informieren), nebo ho *přimět k nějakému činu* (steuern [česky: řídit]). Mezi těmito základními typy vznikají plynulými přechody další typy. Texty s primárně estetickým působením v sobě zahrnují všechny čtyři základní funkce, jen s tím rozdílem, že pojednávají o fikčních světech. Situační typologie je postavena na rozlišení dalších pěti kritérií: (1) interakční rámec, rozlišující texty určené k vlastní komunikační činnosti a texty určené k nekomunikační činnosti předmětné (praktické), nebo teoretické; (2) rámec společensko-organizačních činností; (3) klasifikační rámec, rozlišující typy textů dle počtu komunikantů (dva – malá

skupina – velká skupina); (4) klasifikace dle sociálních rolí (symetrické postavení mluvčích versus asymetrické, nadřízený vs. podřízený); (5) typy textů dle okolností (čas a místo probíhající komunikace).

Z hlediska translatologického si zvláštní pozornosti zaslouží nejnižší dimenze předloženého typologického schématu – **prototypické formulační vzorce**. Heinemann a Viehweger vyslovují hypotézu, že v textech se stejnou kompoziční strukturou se při formulování prosazují typické a univerzální příznaky určitého typu textu, takže mluvčí při tvorbě textu aktivují „prototypické znalosti formulačních příznaků určitých tříd textů (a tyto znalosti používají i při porozumění textu)“ (Heinemann / Viehweger, 1991: 165, přel. ZF). V rolích těchto formulačních vzorců vystupují stylové příznaky (stylová schémata, stylové vzory – srov. tamtéž různou terminologií: Stilmuster, Textmusterstil). Ve formulačních vzorcích se uplatňují jazykové prostředky stylově přiměřené dané komunikační funkci a situaci a druhu textu. Ve standardizovaných komunikačních rolích se uplatňují prostředky vybrané podle přiměřených pravidel kolokace, stereotypní (typické) komunikačně-situační obraty (floskule, např. pozdravy, výzvy) a prototypické signály členění textu (řečové: např. *Závěrem chci dodat*; grafické: např. mezera, titulek *Shrnutí*). Tyto stylové prostředky – vzorce – mohou být podmíněny typem jazyka, velmi často jsou však ve standardizovaném užití vázány na kulturní úzus. Překladatel je tedy musí umět rozpoznat jako *formulační vzorce* daného typu textu a jako takové je adekvátně realizovat v cílovém textu.

4.3 INFORMACE V TEXTU A SÉMANTIKA PROTOTYPU

Překlad je text vytvářený především pro potřeby přijímající kultury čili s ohledem na potenciální příjemce ukotvené v prostředí, které má přijmout cílový text jako fungující komunikát. Jakmile přijímající prostředí slovy zadavatele určí, jaký text potřebuje, za jakým účelem má být konkrétní text přeložen, jakou hlavní funkci má translát plnit v komunikační události v přijímající kultuře, soustředí se překladatel na to, jak adekvátně informace výchozího textu formulovat v textu cílovém. O jakou informaci ale jde, jak stanovit přesně obsah výchozí a cílové informace, nebývá vždy snadné určit. Vyžaduje to od překladatele schopnost

rozumět textu na mnoha rovinách a zároveň v jeho mnohovrstevnaté celistvosti.

Tvorba cílového textu je komplexní problémová situace, kterou lze řešit postupnými kroky. Je možné se naučit pracovní postupy, kterými lze některých textových výstupů dosáhnout snáze; mnohé kroky se v práci překladatele zautomatizují. Některé problémové situace je však třeba řešit nestandardními postupy, tvůrčími způsoby. Pro překladatelskou práci je dobré metody tvůrčího řešení znát a umět používat. Zároveň je ale potřeba stále se učit nové vhodné možnosti jejich aplikace, neboť problémové situace v tvorbě translátu jsou někdy podobné, nikdy však identické.

Je třeba vědět, že metody či techniky tvůrčí práce s textem nejsou univerzálním řešením každé problémové formulace textu, tím spíše textu překladového. Překladový problém lze řešit standardními postupy za pomoci tzv. vertikálního (de Bono) neboli konvergentního (Guilford) myšlení.¹⁰⁾ K vyřešení překladového problému ovšem často dospějeme kombinací myšlení konvergentního a divergentního (též laterálního), neboť oba způsoby myšlení se v průběhu řešení problémové situace střídavě doplňují.

K úsudku, že je něco kreativní, nestačí jen konstatovat, že produkt je prospěšný, užitečný, hodnotný – musí být shledán i novým, originálním, respektive novějším vůči současnému stavu. Úspěšné tradiční řešení je řemeslné, neobjevné. Kreativní je v případě, že přináší nové, použitelné řešení problémové situace, užitečné a objektivně pozitivně hodnotné. Chce se mi namítnout, že řešení nemůže být označeno za kreativní, pokud se realizuje na úkor někoho. Výhoda získaná lstí, podvodem nebo násilím může být charakterizována např. jako nový způsob řešení materiálního nedostatku řešitele (např. obsadil cizí území, ukradl a uloupil předměty atp.), tento způsob je však pro někoho užitečný na úkor ostatních členů společenství. Je to řešení neetické a trestuhodné. Tvořivé řešení tedy musí být přiměřené společenskému kontextu. Kde je ovšem etická a právní hranice kreativního řešení překladu?

10) Hartl a Hartlová definují vertikální myšlení jako „přímočaré uvažování o problému, při kterém se stále prohlubuje a rozvíjí jedno řešení, které je v dané situaci obvyklé a jeví se s největší pravděpodobností jako správné“ (Hartl / Hartlová, 2004: 336).

Jestliže estetický kánon nějaké kultury „předepisuje“ překládat pravidelně rytmizovanou lyriku jako prózu (či volným veršem), může autor žádat po překladateli právní satisfakci? Jestliže překladatel jednal na základě konvence přijímající literatury, na základě recepční tradice přijímající kultury, nemohl překládat jinak, má-li být jeho překlad aktuálně komunikačně funkční. Text vznikl ku prospěchu přijímající společnosti, ale na úkor autorova estetického řešení, můžeme říci na úkor modelového autora. – Zdá se, že na posouzení tvořivosti v oblasti estetické (v případě překladu v oblasti meziliterární, tedy mezikulturní výměny) se právní zásady nevztahují. Příklady z historie umění a advokacie jsou známy (např. happeningy E. Brikciuse v Praze posuzované před československými soudy; literární zpracování obrany happeningu v novele H. Bölla *Konec jedné služební jízdy*, 1966, česky 1968; pokusy kriminalizovat romanopisce pro tematizaci erotiky [J. Gruša: *Mimner aneb Hra o smrdůcha*, 1969]). Estetickou prospěšnost díla posuzuje v dané oblasti umění umělecká a odborná kritika. V případě posuzování překladů musí kritik umět posoudit, zda cílový text je performativně úspěšný, tedy esteticky komunikující podle zadání zakázky ve specifické komunikační události v přijímající kultuře. A jestliže se překladateli podaří naplnit požadavek zakázky – a zpravidla k tomu bude muset používat nejedno tvůrčí zpracování výchozí informace –, lze jeho činnost hodnotit také jako eticky adekvátní.¹¹⁾

Pro překládání je na začátku překladatelského procesu rozhodující, jakou funkci má mít cílový text, potom překladatel určí, jaké informace cílový text ponese. Na identifikaci významu se podílí analýza sémantická.

Tradiční logická, **strukturní, příznaková sémantika** popisuje lexikální význam jako výčet příznaků s kladným nebo záporným znaménkem: komponent buď ve významu přítomen je, nebo není. Často se to dokládá na příkladu slova *starý mládenec* (srov. k tomu Sternberg, 2002: 287n.; Kußmaul, 2000: 108n.; Lakoff, 2006: 80n.). Sousloví má příznaky +LIDSKÝ, +MUŽSKÝ, +DOSPĚLÝ, –ŽENATÝ. Všechny dohromady platí právě v této struktuře, kdyby některý z příznaků měl opačné znaménko, význam sousloví bychom nemohli použít pro označení dospělého svobodného muže. Klasické

11) To se samozřejmě nevztahuje na plagiátorství, ani na plagiátorství překladatelské.

strukturní, příznakové vymezení významu však nelze vždy jednoznačně užít, protože buď lexikální význam nelze tak snadno rozložit do zřetelně oddělených příznaků (kupř. u slova *hra*), nebo neplatí struktura příznaků pro každou situaci. Lze např. jen těžko tvrdit, že je „starým mládencem“ papež, přestože vykazuje příznaky +LIDSKÝ, +MUŽSKÝ, +DOSPĚLÝ, +SVOBODNÝ. Ani rys dospělosti není celosvětově stejný, v USA dosáhne muž plnoletosti až v jednadvaceti letech, naopak v některých kulturách uzavírají sňatky dvanáctiletí mladíci – jsou pak tam patnáctiletí neženatí „starými mládenci“? A co muž, který žije v partnerském svazku s ženou, vykonáváje roli otce společných dětí, leč bez sňatku? Z těchto námitek vyplývá, že klasický příznakový koncept založený na principu přítomnosti či nepřítomnosti příznaku nemožňuje chápat kategorie odstupňovaně. P. Kußmaul dodává, že příznaková sémantika nevytváří náležité postavení základnímu principu lidského myšlení, totiž rozdílu mezi kvantitou a kvalitou (srov. Kußmaul, 2000: 108). Z příkladu sousloví *starý mládenec* je zřejmé, že pouhá přítomnost či nepřítomnost příznaku pro určení významu nestačí.

Svatava Machová popisuje v publikaci *Sémantika a pragmatická lingvistika* (2001) pojetí G. Leech¹²⁾ a jeho sedm elementárních významů: 1. konceptuální (též nazývaný denotační, kognitivní) význam, který je dlouhodobě neměnný a je společný všem dospělým rodilým mluvčím; 2. kolokační význam, daný užitím jazykového výrazu v ustálené pozici – tyto dvě složky považuje Machová za předmět sémantiky. Další složky Leechovy klasifikace elementárních významů – konotační, sociální, emoční a reflektovaný význam – jsou podle ní předmětem pragmatiky,¹³⁾ a sedmý význam tematicko-rematický, jež mají pouze výpovědi, je dle Machové předmětem syntaxe či textové lingvistiky. Bez ohledu na disciplíny, jimž je okruh bádání přidělován, je na koncepci G. Leech (1981) významný nástin složitější významové struktury, jakmile se bere v potaz dorozumívání a jazykové jednání v přirozené komunikační situaci, kde výpovědi a texty mají své komunikační funkce a významy jsou determinovány lidskou zkušeností.

12) Leech, G. *Semantics. The study of meaning*. (Sémantika. Studium významu) Harmondsworth, Middlesex: 1981. Cit. dle Machová, 2001.

13) Souhrnně je za konotace označuje též např. M. Čechová v *Čeština – řeč a jazyk*, 2000, s. 77.

Popsat významy tak, jak jsou uspořádány v naší mysli, se snaží **sémantika prototypu**, vycházející z poznatků kognitivní psychologie a kognitivní lingvistiky. V centru prototypové představy definovaného předmětu jsou uloženy nejcharakterističtější prvky nebo nejvhodnější vlastnosti, které danou kategorii reprezentují v maximální míře. Na okraji významu jsou vlastnosti s menší intenzitou. Centrální vlastností v mentální představě kategorie PTÁKA je „schopnost létat“. Prototypové představě ptáka tudíž odpovídá spíš čáp či vrabec než pštros nebo tučňák. Vlastnost „klást vejce“, kterou všichni čtyři mají, je dál od centra prototypové představy ptáka. Schopnost létat nebo klást vejce vykazují ovšem i jiní živočichové (např. netopýr,¹⁴ motýl; ptakopysk, užovka), tyto vlastnosti jsou ale v kombinaci s dalšími prvky (vlastnostmi) v jiném uspořádání v mentální reprezentaci dané kategorie a pro tyto živočichy to nejsou centrální prototypické vlastnosti.

Kognitivní definice významu je založena na zobecnění lidské zkušenosti se světem. Prototyp je intersubjektivní kategorie, zároveň je kulturně podmíněn. Zatímco klasická logická definice významu směřuje k denotaci, k jednoznačnosti, k uzavřenému, hierarchicky strukturovanému popisu obsahu významu (v definici je vždy obsažen významový prvek nadřazeného pojmu, tzv. sém generický, a sémy specifikační k odlišení od pojmů souřadných) a opomíjí konotační významy, kognitivní definice vykládá význam celostně. Irena Vaňková říká, že prototypový způsob pojetí předmětu v lidské mysli má podobu celistvého obrazu, jenž má ve svém základě lidskou zkušenost; tu „není možné rozkládat na elementy, lze ji pojmut jedině jako celek – holisticky: a to platí i o významu“ (Vaňková, 2005: 80). Podle kognitivistky A. Wierzbické je význam to, co si lidé při setkání s daným slovem vybaví, jak mu rozumějí, co jím míní, když slovo užijí (ibid.). Kognitivní definice významu tedy zachycuje význam jako výsledek jazykově vyjádřené interpretace světa určitého kulturního společenství. Do prototypu se promítá aspekt emocionality a subjektivního hodnocení, subjektivní generalizace; s prototypovým pojetím významu a skutečnosti se tedy setkáme především v subjektivně

14) Ve výzkumu B. Maltové a E. Smithe získal v sedmibodové stupnici, kterou badatelé užili k určování **typičnosti ptáků**, dokonce 1,53 bodu netopýr, ačkoli jde o létajícího savce (srov. Sternberg, 2002: 289).

vymezovaných stylech (nápadně ve stylu uměleckých textů).¹⁵⁾ Interpretace významu však není subjektivně intuitivní, funguje zde tzv. *konotativní scénář*, podle něhož „logika kontextu a komunikačního rámca konotácie obmedzuje kvantitu a subjektivitu možných konotácií určitého znaku“ (Valček, 2006: 192). – Naproti tomu pojmové chápání významu je založeno na objektivních, logicky vymezitelných a verifikovatelných kategoriích; využíváme a potřebujeme ho v odborné komunikaci, ve stylech s převažující informativní funkcí (především ve vědě, v administrativě).

Prototyp dále rovněž obsahuje kulturní podmíněnost významu, což je pro překládání obzvláště důležité. Např. spojovací materiál vyjádřený českými slovy *šroub* (potřebuje matku) a *vrut* se přeloží německy jediným výrazem *Schraube*; česká *želva* a německá *Schildkröte* se anglicky překládá buď *tortoise* (suchozemská želva), nebo *turtle* (vodní želva). V mysli Angličana je tedy typický význam želvy specifikován a v každém z obou případů užší než u Čecha nebo Němce.

Slova se svými významy jsou zapojena do komunikace vždy v nějakém kontextu. Podle Kußmaula je pojetí sémantiky prototypu statické, protože neříká nic o kontextu, o vztazích a proměnách prototypových vlastností (srov. Kußmaul, 2000: 13n.). Kontext berou v potaz jiné kognitivní modely: rámce, schémata, scény, scénáře, modely paměťových organizačních souborů a tematických organizačních souborů a model paraboly.

4.4 DYNAMICKÉ MODELY

Mentální model scény a rámce rovněž vychází z prototypových představ, založených na zkušenosti. Scéna je představa, rámec je vyjádření významu pojmenováním vybraných prvků v konkrétní komunikační situaci. Věta *Koupila si želvu* neříká, jde-li o želvu suchozemskou, nebo mořskou. Překladač do angličtiny by potřeboval více informací o dané komunikační situaci, o kontextu

15) Konotační složky prototypového významu se však nemusíme bát. Sama skutečnost, že zpravidla alespoň částečně rozumíme uměleckým textům, kde autor pracuje s exponovanou konotativností, je potvrzením jistého intersubjektivního fungování konotací, potvrzením skutečnosti, že prototypy můžeme sdílet s jinými lidmi. Nejde jen o opakování dané charakteristiky, ale též o její fixovanost v jazyce (v etymologii, frazeologii ad.). Blíže srov. Vaňková, 2005: 88n.

scény: potřebuje znát věk subjektu (je to žena, nebo dívka?), účel nákupu (poslouží želvička jako dárek pro radost, nebo jako objekt odborného pozorování, či jako gastronomická pochoutka?), možná i místo nákupu (Zverimex, nebo domorodé tržiště?), aby mohl inferovat volbu správného výrazu. Trochu širší rámec pak vytvoří věta *Koupila své dceři želvu* – podle naší zkušenosti s prototypovými představami lze usoudit, že půjde o želvu jako dárek na hraní, tedy nejspíš o želvu suchozemskou; překladatel by pak s větší jistotou užil výraz *tortoise* (příklad dle Kußmaula, 1999: 51).

Fillmorovu *sémantickou koncepci scény a rámce* (scenes-and-frames-semantics) rozvinuly v translatologii např. N. Vannere-mová a M. Snell-Hornbyová (1986). Pojem *scéna* označuje mentální obraz, představu, která se nám vybaví v mysli. Pojem *frame* označuje komunikační výraz pro danou představu (scene), nejčastěji verbální (jazykovou výpověď, může to být ovšem i nákres, malba, zvuk, gesto). Představy (scenes) a jejich výrazy (frames) se navzájem evokují. Evokace jsou však kulturně podmíněny, mohou se v různých kulturách lišit. Např. mentální obraz Vánoc můžeme vyjádřit slovním popisem zimy, obrazem betléma, melodií koledy či vůní kadidla, ale tytéž výrazy, táž smysly vnímatelná vyjádření této představy, tytéž „frames“ mohou v jiné kultuře, ba i u jiného člověka a v jiné komunikační situaci evokovat jiné představy. Při překládání jde právě o to, jaké představy mají být v příjemcích cílového textu vyvolány a jakými výrazy, resp. verbálními prostředky toho dosáhnout.¹⁶⁾

Pro snazší pochopení modelu rámce a scény nabízí Kußmaul (2000) možnost vizualizace této metafory. Autor promluvy rozhodne, zda pro příjemce pojmenuje centrální prvky vizualizované scény, nebo zda zaměří pozornost na detaily, zdánlivě okrajové. Fokalizací vybraného detailu se do centra pozornosti, do popředí zájmu mohou dostat prvky, které jsou v jiné komunikační události periferní. Výběr prvků je tedy do jisté míry závislý na komunikační situaci.

Například inzerát na prodej bytu v anglických novinách pojmenovává počet ložnic v bytě: *3-bedroom flat for sale*. Rámec, pojmenovávající v detailu jen ložnice, lze vyložit tak, že v anglickém

16) Translatologickou diskusi a aplikaci modelu scenes-and-frames-semantics evidují a rozvíjejí např. Kußmaul, 2007: 33 nebo Kadrić / Kaindl / Kaiser-Cooke, 2007: 85.

prostředí se existence obývacího pokoje a kuchyně myslí sama sebou. V Německu by týž inzerát musel znít *4-Zimmer-Wohnung zu verkaufen*.¹⁷⁾ Forma německého inzerátu ponechává stranou počet ložnic a kuchyní. Ve vztahu k rámci v anglickém inzerátu jde v němčině spíš (metaforicky) o užší rámec, neboť druhy místností nejsou explicitně jmenovány. V českém prostředí se ustálila v současnosti představa vyčísující pokoje i kuchyně, ačkoli větší počet kuchyní než jedna nebývá obvyklý: *Prodám 4+1*. Periferní prvek kuchyně v cizojazyčných inzerátech je v českém inzerátu přesunut blíž k centru a celá představová scéna je tím rozšířena. Fokalizovaný prvek kuchyně v českém inzerátu vychází ze skutečnosti, že kuchyň dnes bývá v bytech redukována na kuchyňský kout nebo zcela na pouhý vaříč, což explikují inzeráty jako *Prodám 2+KK* nebo *Prodám 2+0*. Ani v českém kontextu není detailně pojmenováváno, jak mají být pokoje využity, je však fokalizována kuchyně, v inzerátech na prodej bytu variovaná podle situace, přiměřené dané kultuře.

Metafora rámce a scény se hodí pro popis mentálních vztahů a operací, s nimiž se setkáváme při překládání textů, respektive při myšlenkovém tvoření a tvorbě textů vůbec. Generalizace, abstrakce nebo konkretizace představ v jazykovém vyjádření mají podobu operací a přesunů v prostoru, ohraničování nebo vyvazování, výčtů, kondenzací významu atp. V tomto duchu příklad s inzeráty ukazuje, že od rámců ke scénám a naopak a mezi rámci a mezi scénami se při komunikaci pohybujeme i při překládání. Od představy bytu o třech ložnicích a jednom obývacím pokoji a jedné kuchyni, vyjádřené výše v anglickém inzerátu, jsme přešli k rámci v německém inzerátu, který představu obdobného bytu vyvolává jinými, kulturně podmíněnými výrazovými prostředky (pojmenovává jen počet pokojů). S jinou akcentací, s jiným počtem prvků by při překladu byla vytvořena „scéna“ (představa) v inzerátu českém. Jsou to posuny mezi různými úrovněmi zobecnění.

Obecně řečeno může tedy dojít k překladu a) rámce jako jiného rámce (např. místo „oves“ použít „ječmen“; b) rámce jako scény (tzv. *vyrámování*); c) scény jako jiné scény a d) scény jako rámce (tzv. *zarámování*) – srov. P. Kußmaul, 2000, kap. 6. a 7. Ve vyrámování je

17) Citováno podle Kußmaul, 2000: 118. Srov. též Kußmaul, 1993: 145–147.

výchozí obecné pojmenování vyjádřeno prvkem nebo prvky scény, která rámci přísluší, která je jeho explikací. Například v překladu básně Andreje Vozněsenského použil Václav Daněk místo *neulovimyje sinicy* (česky „neuchopitelné sýkorky“) spojení *letící modřinky* (cit. dle Valcerová, 2006: 97). Při zarámování jde o postup opačný: konkrétní prvky scény jsou nahrazeny obecným pojmenováním, které jejich vlastnosti zahrnuje na abstraktnější úrovni. Takové operace s rámci a scénami jsou projevem tvůrčí překladatelské činnosti. Je však třeba vymezit možnosti takových operací na sémantickém poli, aby nebyla deformována sémantická informace výchozího textu až k nesrozumitelnosti, aby se podstatná informace neztratila.

Kognitivní sémantika vede překladatele v roli interpreta a tvůrce textu (translátu) k tomu, že pracuje s celostním chápáním významu, s prototypně-sémantickým uchopením slova i textu jako celku. Sémantika scény a rámce je pro překladatele nástrojem k vymezení ústřední představy jako jádra významu, a tím (při znalosti funkce, resp. předpokládané ilokuční struktury cílového textu) vede k adekvátní volbě cílových výrazových prostředků.

Přeložit interlineárně anglickou větu *The cat is on the mat* je poměrně snadné: entity i výrazy „kočka“ a „rohožka“ jsou v naší kultuře běžné, stejně tak i popsaná situace, dokážeme si ji živě představit. Problém nastane, chceme-li zachovat rým výchozí věty. Německý rýmovaný překlad *Die Katze ist auf der Matratze* (Kußmaul, 2007: 122) vychází právě ze schopnosti vizualizovat v duchu představu odpočívající kočky – vedle rohožky si můžeme představit i jiná místa, hlavně však měkké podložky, na kterých kočky rády lehávají: polštáře, peřiny, postele, matrace, koberečky, košíky s pletením, koše s prádlem, kamna, lavice, stoly atd. Vyhřátá nebo měkká místa se nám vybavují snáze, jsou typická pro popsanou scénu, tvoří jádro představy, zatímco židle, stůl nebo podlaha jsou spíš periferní prvky představy. Pro rýmovaný překlad anglické věty do češtiny musíme svou vizuální představu rozšířit jednak o další prvky – mezi nimiž najdeme třeba „kus plyše“ –, a o zvukovou stopu – kočka na něm „leží tiše“, jako by spala. Můžeme pak říci (a přeložit) *Kočka je/spí tiše na kusu plyše*. Vytvořený rýmovaný český překlad odpovídá zadání „zachovat rým jako zábavný prostředek textu“. Matrace i plyš jsou blízké typické představě doma odpočívající kočky, patří k ústřední kognitivní představě, k jádru „scény“.

Jestliže se překladatel pohybuje v centru kognitivní představy (scene), je to podle P. Kußmaula záruka toho, že zvolí přiměřený cílový výraz. Kußmaul dokonce formuluje tezi, že „výběr ústředních prvků scény vede k sémanticky přiměřenému kreativnímu překladu“ (Kußmaul, 2007: 128, přel. ZF).

Dalším kognitivním modelem je scénář. **Scénář** bývá definován jako „způsob uspořádání vědomostí/informací v paměti, [jako] kognitivní model stereotypně reflektovaného jednání“, kde jsou stanoveni jednající i průběh sekvence (Nekula, 2002: 383). Scénář je druh schématu, který je zaměřen na označení dějů a událostí. V literární vědě se model uplatňuje při práci s narativními texty. Je však nutno se jím zabývat i v didaktice překladatelství, neboť příběhovitost a různé narativní strategie jsou dnes stále častěji využívány i tvůrci neliterárních textů, zvláště v publicistice (zpráva podávaná jako příběh) a v oblasti reklamy.

Důležité je, že ačkoli jsou scénáře vhodné pro zvládnutí stereotypních, každodenních situací, obsahují řadu informací o účastnících, o rekvizitách, o dějišti scén¹⁸⁾ a o pořadí událostí. Znalosti scénářů umožňují standardně jednat i v situacích, kdy v daném kontextu existují mezery, kdy se objeví odchylky od obvyklého způsobu jednání, resp. kdy nejsou všechny akty jednání verbalizovány a všechny výzvy vysloveny. Znalosti scénářů umožňují adekvátní jednání účastníkům i při verbální insuficienci komunikace.

Výzkumy dokonce potvrdily, že člověk je schopen na základě znalosti scénáře „doplňovat“ mentální mezery v příběhu (o výzkumu G. Bowera, J. Blacka a T. Turnera blíže srov. Sternberg, 2002: 298). Výzkum ukázal, „že to, co si lidé vybavují – co reprodukují a znovupoznávají, je vedeno jejich scénáři – scénáře vlastně určují, co lidé vědí“, píše R. J. Sternberg.

S touto „dovedností“ počítá a pracuje umělecká literatura: čtenář si při čtení explikuje implicitní informace, náznaky, zaplňuje místa nedourčenosti v textu na základě svých zkušeností s literárními texty a na základě impulsů vysílaných ke čtenáři prostřednictvím autorovy strategie. Čtení a porozumění závisí nejen na

18) V modelu scénářů se pojem *scéna* chápe ve významu divadelním nebo filmovém; scénář *V restauraci* představuje Schank jako sled scén Příchod, Usazení, Objednávání, Konzumace, Placení, Odcházení (srov. Schank, 1999: 49n.).

představivosti příjemce, nýbrž i na mentální zkušenosti se scénáři, jejichž obsahem jsou operace týkající se tematizovaného příběhu i operace týkající se recepce literatury. I překladatel si při konkretizaci literárního díla doplňuje místa nedourčenosti ve výchozím textu. Do cílového literárního textu je ovšem nevkládá jako explicitní, verbalizované informace, pokud má cílový text dominantně plnit funkci estetickou.

Scénáře se uplatňují i při tvorbě a četbě literatury odborné. Bylo by neúčelné vyjadřovat v odborném textu vše v explicitních detailech, bez potřebné terminologické „kondenzace“. Běžná neoborná, laická komunikace je v tomto ohledu výrazně redundantní, resp. vágní; Sternberg tedy používání funkčního stylu (odborného ve vědecké komunikaci) považuje za projev akceptování a užívání mentálního scénáře. Překladatel pak rozhoduje o adekvátním funkčním stylu při formulaci cílového textu podle toho, jakou funkci bude překlad plnit. Nazíráno z kognitivistické perspektivy však překladatel zároveň musí znát „správný scénář nezbytný pro interpretaci jazyka, jímž se mluví“ (Sternberg, 2002: 299).

Tvorba textu je činnost všestranně, nejen jazykově kreativní a pro didaktiku tvořivého překladatelství je nutné poznání obecných mechanismů myšlenkového tvoření. Pro pochopení a výuku tvůrčích postupů řešení problému vytvořil Edvard de Bono koncepci alternativ (srov. de Bono, 1971).¹⁹⁾ *Alternativy* jsou projevem tvůrčího, tzv. laterálního myšlení. Ačkoliv tvorba alternativ je časově náročnější, vytváření alternativních řešení problému umožňuje v rámci laterálního myšlení nespoléhat jen na zaběhané a osvědčené způsoby řešení, ale nabízí člověku řadu alternativních přístupů, ze kterých může řešitel vybrat to nejlepší. Tím hodnota alternativy oproti běžným přístupům stoupá (srov. de Bono, 1971: 66). **Koncepce alternativ** je založena na tom, že obrazu (předmětu, obrazci, příběhu či problému) lze přikládat různé významy podle znaků, které se vyskytují v původním i přestrukturovaném „obrazu“. Alternativy mohou vzniknout např. na základě tvarové podobnosti. Obrazec vytvořený jako geometrický

19) Koncepci alternativ popisuje v knize *Lateral Thinking. A Textbook of Creativity* (1970, Laterální myšlení. Studie kreativity), německý překlad *Laterales Denken. Ein Kurs zur Erschließung Ihrer Kreativitätsreserven*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1971. Příklady komentuje a rozvádí Kußmaul, 2000: 120.

tvar vykrojením menšího obdélníku z jednoho rohu většího obdélníku nabízí např. alternativy:

1. písmeno L;
2. stolařský úhelník;
3. pokácená šibenice;
4. půl rámu obrazu;
5. dva obdélníky přiložené k sobě;
6. obdélník s vyříznutým obdélníkem v rohu.

Na podobnosti vztahů, nikoli objektů, je založena teorie mapování struktury Dedre Gentnerové (1983).²⁰⁾ Při analogickém myšlení dochází k přenášení („mapování“) struktury vztahů z jedné oblasti do druhé, a to i u objektů nepodobných. Tento typ analogie je přítomen ve vědeckém myšlení, při řešení problémových úkolů. Jiná studie Gentnerové (spolu s Gentnerem, 1982)²¹⁾ uvádí, že pro chápání elektřiny mají lidé vytvořeny dva ideální kognitivní modely: jako pohyb částic analogický s tekoucí vodou, nebo jako metaforu shluku elektronů (srov. Lakoff, 2006: 297). I. Vaňková uvádí, že analogie mezi chováním vody při průtoku vodovodním potrubím a průtokem elektrického proudu elektrickým obvodem ovlivňuje tvoření celých inferenčních schémat (srov. Vaňková, 2005: 100). Studenti, kteří použili analogický model tekutiny, řešili snáze fyzikální úlohy s diagramy elektrických obvodů; to dokazuje význam alternativní konceptualizace, dodává Lakoff (2006: 297). A překládání, ačkoliv není založeno na podobnosti předmětné, využívá rovněž alternativy vztahové.

George Lakoff v knize *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, 1987, česky 2006 s titulem *Ženy, oheň a nebezpečné věci. Co kategorie vypovídají o naší mysli* používá termín *řetězení* (chaining), kterým označuje spojování sémantických kategorií, **přesuny mezi kategoriemi**, nebo **přeskoky** mezi různými úrovněmi v myšlení na bázi sémantiky prototypu. G. Lakoff tak vysvětluje, jak fungují lidské kognitivní procesy. Propojení v řetězcích uvnitř kategorií mohou charakterizovat kulturně specifické

20) Gentner, D. Structure-mapping: A theoretical framework for analogy. *Cognitive Science*, 1983, 7, s. 155–170, cit. dle Sternberg, 2002: 561.

21) Gentner, D. – Gentner, D. R. Flowing Waters or Teeming Crowds: Mental Models of Electricity. In Gentner, D. – Stevens, A. L.(eds.) *Mental Models*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, 1982, cit. dle Lakoff, 2006: 574.

domény zkušenosti. Zároveň existují *idealizované modely* světa, které charakterizují propojení v řetězcích kategorií (srov. Lakoff, 2006: 105). Pomocí *řetězení* vysvětluje Lakoff také motivaci pro rozšiřování kategorií metaforickým nebo metonymickým přenášením významu apod. (srov. Lakoff, 2006: 113–122).²²⁾ – P. Kußmaul aplikuje v knize *Kreatives Übersetzen* (2000) přenášení významu prototypových představ mezi ústředními prvky scén na hodnocení alternativ (srov. Kußmaul, 2000: 123–125). Spojení obou koncepcí má význam pro výklad překladatelských řešení. Tak alternativy, které našel ke geometrickému šestiúhelníku de Bono, lze v intencích Lakoffovy koncepce řetězení vidět následovně:

- a) alternativa *písmeno L* je část scény, kterou lze opatřit rámcem „písmo“;
- b) alternativa *stolařský úhelník* je část scény „stolařství“;
- c) alternativa *pokácená šibenice* je část scény s názvem (rámcem) „poprava“;
- d) alternativa *část rámu* je část scény „obraz“;
- e) obdélníky přes sebe a vyříznutý obdélník jsou částí scény s názvem „geometrické tvary“.

Uvedené prvky vždy obsahují podobný detail, který scény propojuje. Takže je možné, že si někdo prostřednictvím *písmene L* vybaví nejen písmo obecně, nýbrž kupř. stolařství. Ve vědomí zde dochází k jakýmsi skokům mezi kategoriemi, jakmile opustíme tradiční cesty přísně logického, lineárního myšlení. Na základě různých představ, vyvolaných přenesením významu, metaforickou asociací, můžeme dojít k jiným kategoriím, které mohou být na stejné úrovni výčtu prvků v rámci nějaké scény (přeskok od scény ke scéně jiné: *du jak slepý* [německy: ich gehe wie blind] – *Beine wie lahm* [česky: nohy jak chromé]²³⁾), nebo mohou být zobecněním asociované představy, tedy přeskokem na vyšší abstraktnější rovinu

22) I. Vaňková charakterizuje Lakoffovu koncepci jako teorii konceptuální metafory, podle níž je naše pojmová soustava běžného myšlení, vyjadřování a jednání do značné míry strukturována metaforicky; „metaforičnost (a metonymičnost) pojmovou strukturu prostupují“ (Vaňková, 2005: 100n.). — Dalším zpřesněním je teorie konceptuálních schémat, podle níž je metaforičnost myšlení a vyjadřování založena na představivosti, resp. na představových konceptuálních schématech, což jsou mentální vzorce odvozené z prostorové, tělesné zkušenosti člověka. (Blíže o teorii M. Johnsona srov. Vaňková, 2005: 105n. a Lakoff, 2006: 265–274.)

23) Překlad rýmované pasáže z literárního textu J. Pížla *Tady nebudu*; celkovou analýzu najdeme v páté kapitole této knihy, § 5.9.

významu. Metaforickým řetězením asociací, přeskoky mezi kategoriemi lze vysvětlit zdánlivě neodůvodnitelné změny významů od výchozího výrazu k cílovému. Pro kognitivisty je metafora nepomenutelný způsob pojmenovávání; Paul Thagard připomíná, že „kognitivní mechanismus v pozadí všech metafor má charakter systematického srovnávání jako v případě analogického mapování“, metafora že však vytváří mnohem širší pole asociací (Thagard, 2001: 105n.). Tento mechanismus řetězení vysvětluje, jak se překladatel pohybuje po velmi široce vymezeném sémantickém poli prostřednictvím mentálních operací, které vnímáme jako tvůrčí myšlení. Modely řetězení, resp. přeskoků vysvětlují zachování sémantické kontinuity (Kußmaul používá výraz sémantická přiměřenost²⁴⁾ [semantische Angemessenheit], Kußmaul, 2000: 127) mezi výchozím a cílovým textem.

4.5 DYNAMICKÁ PAMĚŤ

Přeskoky mezi kategoriemi jsou záležitostí abstraktního myšlení. Mohou probíhat jako tvorba analogií, nebo jako přeskoky mezi rámci, scénami a rámci a scénami navzájem. Podle Rogera Schanka však probíhají mentální pochody také na ještě vyšších úrovních abstrakce. Naše paměť neobsahuje podle R. Schanka celé zážitky, nýbrž jejich části strukturované v tzv. balíčcích. V knize *Dynamic Memory Revisited* (1999, Dynamická paměť) je nazývá *Memory Organisation Packets* (MOPs, paměťové organizační soubory), případně na vyšší abstraktní rovině *Thematic Organisation Packets*²⁵⁾ (TOPs, tematické organizační soubory).

R. Schank uvádí pro vysvětlení funkce paměťového organizačního souboru (POS) příklad uvažování vypravěče v následujícím příběhu:

ČEKÁNÍ U ZUBAŘE

Včera jsem šel k zubaři. Zatímco jsem si četl časopis, zpozoroval jsem, že pacient, který dorazil až po mně, přišel na řadu přede mnou. Lékař mě nepochybně zase natáhne.

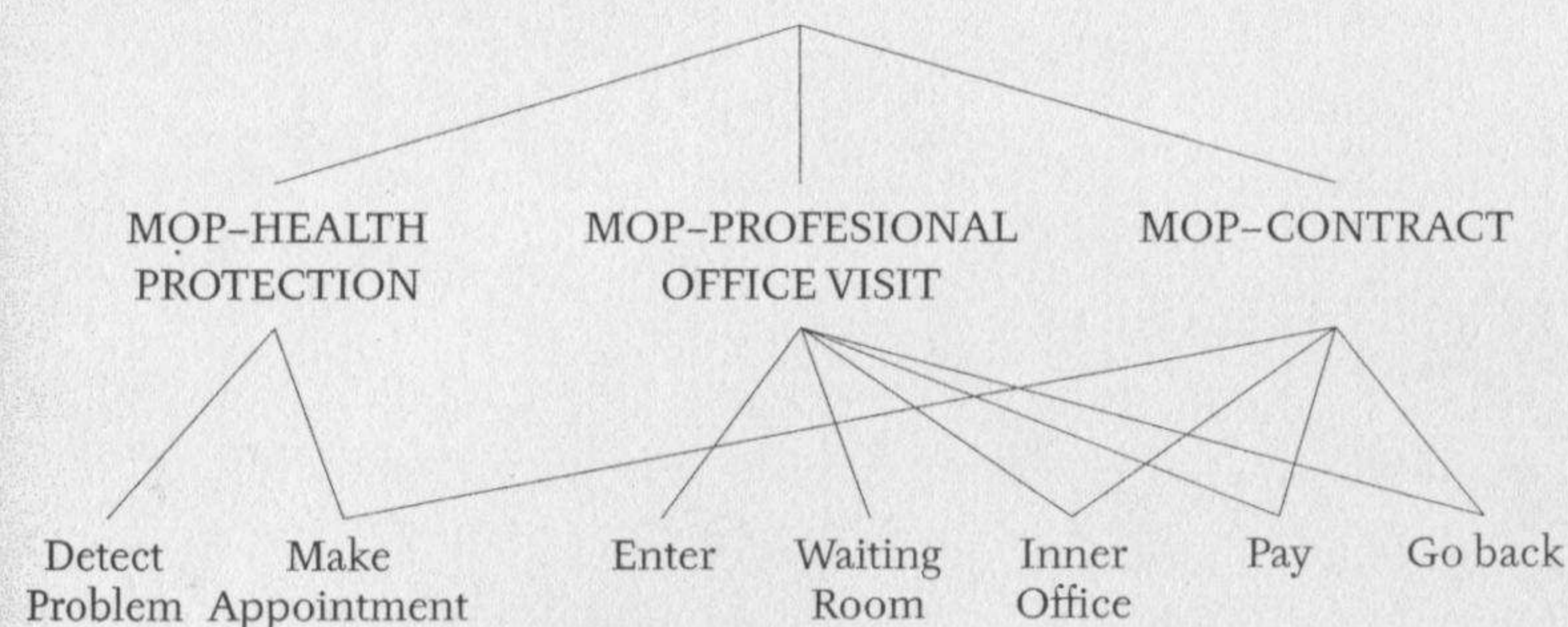
(Schank, 1999: 114, přel. ZF)

24) Pro P. Kußmaula je přiměřenost charakteristickým rysem tvořivosti vedle rysu novosti.

25) V prvním vydání z r. 1982 používá R. Schank pojem Thematic Organisation Points.

Podle Schanka spočívá vysvětlení v tom, že celý příběh návštěvy u lékaře lze rozdělit do menších součástí, do paměťových organizačních souborů, které jednotlivě můžeme nazvat PÉČE O ZDRAVÍ, NÁVŠTĚVA U SPECIALISTY, SMLOUVA. Tyto paměťové organizační soubory (POS) pak obsahují prvky, z nichž některé se v této skupině překrývají. POS-NÁVŠTĚVA U SPECIALISTY má následující strukturu: [vstoupit] + ČEKÁRNA + POSKYTNUTÍ SLUŽBY + PLACENÍ + [odejít]; POS-SMLOUVA má strukturu: [navázat kontakt] + VYJEDNÁVÁNÍ + DOHODA + PROVEDENÍ + PLACENÍ. Mnohé ze scén se odehrají v pracovně specialisty, v ordinaci nebo kanceláři (ve schématu ji Schank označil jako „Inner Office“). Scénám může předcházet i DOMLUVA SCHŮZKY, kterou najdeme též v POS-PÉČE O ZDRAVÍ (srov. Schank, 1982: 89 a obr. č. 1).

Scéna „Návštěva lékaře“



Obrázek 1: Schéma modelující hierarchii a obsah paměťových organizačních souborů v celkové scéně Návštěva lékaře podle Schanka (1982: 89).

Při inferenci, anticipaci nebo interpretaci (a stejně tak při překládání) spojuje mozek prvky různých paměťových organizačních souborů POS pro posouzení nové, aktuální situace. V příběhu s pacientem ošetřeným přednostně pocituje vypravěč „předbíhání“ jiným pacientem jako nevhodné jednání zubaře vůči sobě. A následně si představí jako nevhodné jednání i další očekávanou interakci, totiž přemrštěný účet za své ošetření, říká k příběhu P. Kußmaul. – Ve vypravěčově mysli je POS-SMLOUVA spojen prvkem „placení“ s nelibým zážitkem (nebo vzpomínkou) placení vysokého účtu. Nelibě vnímané předbíhání v čekárně inferovalo očekávání nelibého zážitku při placení.

Schank (1999) rozlišuje mezi *scénou* (scene) a *scénářem* (script). Scény jsou obecné struktury, které popisují, jak a kde je umístěn dílčí soubor akcí, např. scéna ČEKÁRNA. Scénáře obsahují specifické předpovědi spojené s obecnějšími scénami, které jim dominují. Vypravěč mohl tedy realizovat scénář Čekárna MUDr. Jonáše, který se v některých rysech liší od obecnější scény ČEKÁRNA. Scény mohou vyústit do scénářů, které nesou specifické rysy těchto scén. Scénáře mohou také obsahovat vzpomínky, které se váží na očekávání neúspěchu v průběhu tohoto scénáře (srov. Schank, 1999: 113).

Paměťové organizační soubory se liší od scén a scénářů rozsahem vědomostí, jež zahrnují, a obecností těchto vědomostí. Scénář musí být vymezen sekvencí akcí, které se uskuteční ve fyzikálním prostředí. Podobně scéna je vázána na prostředí. Ovšem POS může obsahovat informaci, která zahrnuje více prostředí. Mimoto má POS účel, který není snadno odvoditelný z žádné ze scén nebo scénářů, které zahrnuje.

Je důležité vzít v úvahu, píše dále Schank, jak paměťové organizační soubory fungují v procesu porozumění. Primární činností POS v procesu vkládání nových informací je skýtat relevantní paměťové struktury, které budou střídavě stanovovat předpoklady nutné pro porozumění tomu, co bylo přijato. Paměťové organizační soubory jsou tedy odpovědné za naplňování implicitních informací o tom, jaké události se určitě staly, ale nebyly explicitně zapamatovány (srov. Schank, 1999: 113).

Scéna definuje prostředí, předmětný cíl a akce, které zaujímají místo v tomto prostředí ve službě tomuto cíli. Tyto akce jsou definovány podle specifických a generalizovaných vzpomínek vztahujících se k tomuto prostředí a cíli. Scénář, který nyní nazývá Schank *scriptlet* (miniscénář), aby objasnil jeho redukovaný význam, je sekvencí akcí, které zaujímají místo uvnitř scény. Mnohé **miniscénáře** mohou v sobě mít zakódovány rozličné možnosti realizace scény. Scény obsahují obecné informace, miniscénáře dodávají specifika (srov. Schank, 1999: 115).

Nejdůležitějším aspektem struktur organizovaných paměťovými organizačními soubory je to, že struktury by měly být dostatečně obecné, aby se daly použít v jiných POS. Např. scéna PLACENÍ je přidáním k POS-NÁVŠTĚVA U SPECIALISTY použitelná v obrovském množství paměťových organizačních souborů, např.

u lékaře, u advokáta, u daňového poradce (srov. Schank, 1999: 116).

Událost odehrávající se v čekárně bude uložena ve scéně ČEKÁRNA, a bude tedy propojena s POS-NÁVŠTĚVA U SPECIALISTY. Ale POS-NÁVŠTĚVA U SPECIALISTY se v mysli může spojit s různě odlišnými situacemi, které se odehrávají podle modelu POS-NÁVŠTĚVA U SPECIALISTY. Tedy událost umístěná ve scéně ČEKÁRNA může být asociována jednou konkrétní čekárnou, v níž se odehrává.

R. Schank říká, že vyjma obzvláště zlých epizod či jejich částí uchovává paměť jen zlomky epizod, které pak podle situace přiřazuje k události právě prožívané, aby člověk mohl usuzovat na další průběh epizody (srov. Schank, 1999: 118n.). Závěrečná věta *Zubař mě nepochybně zase natáhne* v příběhu Čekání u zubaře odkazuje ke scéně PLACENÍ z POS-SMLOUVA. V příběhu *Čekání u zubaře* mohou být relevantní i jiné paměťové organizační soubory. Např. čekání na ošetření u zubaře je narušeno předbíháním, návštěvu u specialisty komplikuje a znepríjemňuje jisté faux pas, společenské klopýtnutí, je tu tedy POS-KLOPÝTNUTÍ. Prvky těchto paměťových struktur se asociativně propojí. Podobně jsou aktivovány POS pro zubařovu motivaci a pro další otázky vyšší úrovně, vysvětluje vypravěčovu inferenci Schank (srov. Schank, 1999: 117).

Schank na příkladech vysvětluje odlišnosti mezi paměťovým organizačním souborem, scénou a scénářem (*script*), resp. miniscénářem (*scriptlet*). Jelikož se naše vzpomínky nalézají ve scénách, je velmi důležitou součástí organizace paměti schopnost pohybovat se od scény ke scéně. Paměťový organizační soubor je organizátorem scén (srov. Schank, 1999: 123). „A MOP consists of a set of scenes directed toward the achievement of a goal. A MOP always has one major scene whose goal is the essence or purpose of the event organized by the MOP“ (Schank, 1999: 123; česky: POS se skládá ze sady scén směřujících k dosažení cíle. POS obsahuje jednu hlavní scénu, jejíž cíl je podstatou nebo účelem události organizované paměťovým organizačním souborem; přel. ZF). Pro POS platí, že scéna je struktura, která se může podílet na velkém množství jiných paměťových organizačních souborů. „Vzpomínáme, kde jsme byli nebo co zvláštního jsme dělali, ale opouštíme široký kontext svých činností. POS tvoří kontext, scény jsou bezprostředním

okolím a *scriptlets* (miniscénáře) jsou detaily“ (Schank, 1999: 129, přel. ZF). V nové koncepci,²⁶⁾ kterou formuluje Schank v *Dynamic Memory Revisited*, jsou **miniscénáře** scénou specifikovány. Žádný miniscénář nepřekračuje hranice scény (srov. Schank, 1999: 129). Miniscénář je dílčí aktualizace scény. Obecně k jedné scéně může příslušet mnoho miniscénářů (srov. Schank, 1999: 118).²⁷⁾

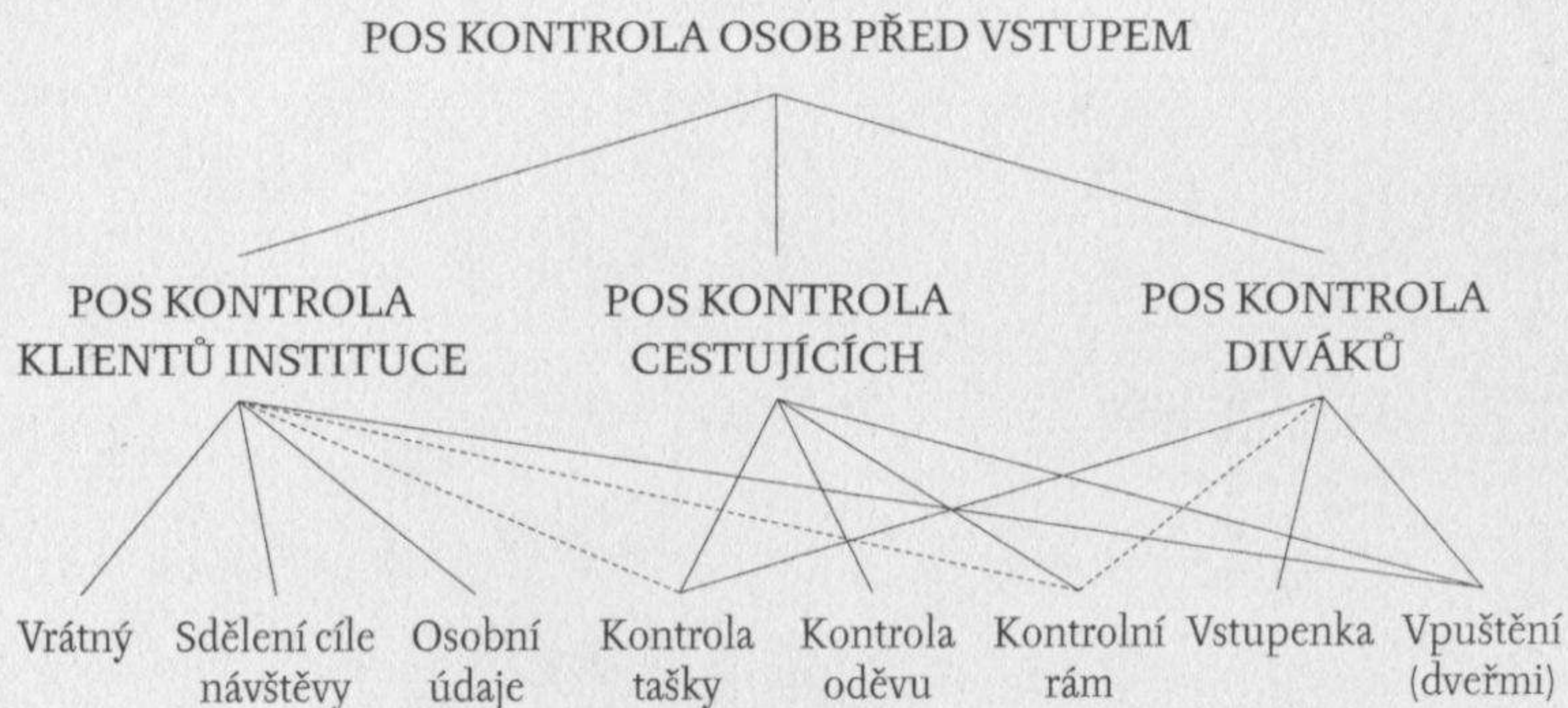
Paměťové organizační soubory jsou jakoby konstrukční plány stavby domu, vytvořené abstrakcí neutrálních činností a jednání v různých situacích, prostředích a časech. Celkové plány neobsahují všechny detaily až po montáž vodovodního kohoutku; dílčí projekty mají plány na podrobnější úrovni, dokonce někdy obsahují nákresy detailů a konkrétní instrukce k zapojení. Řada dílčích konstrukčních nákresů je použitelná u různých typů staveb (kupř. montáž elektrických zásuvek má v určité společnosti zpravidla jednotný plán). Hierarchizované uspořádání modelu paměťových organizačních souborů vyžaduje, aby abstraktní schémata byla jako „konstrukční modely“ použitelná při různých standardních situacích, ba aby tyto mentální modely byly natolik elastické, aby je bylo možno aplikovat i na řešení nealgoritmizovaných, problémových situací. Existence POS je důležitá i pro tvůrčí myšlení a jednání v běžných životních situacích nebo jejich převyprávěných příbězích.

Hierarchickou strukturu lze naznačit na příkladu cestování hromadným dopravním prostředkem. Cestování vlakem obsahuje scény *Vyhledání spojení, Cesta na nádraží, Zakoupení jízdenky, Nástup do vlaku a usazení na místo, Jízda, Vystoupení v cíli*. Cestování letadlem má některé scény shodné nebo obdobné (*Cesta na letiště, Let*

26) Ve staré koncepci *scénářů* (script) byla scéna jedinečná vůči danému scénáři a byla bez tohoto scénáře nedosažitelná (srov. Schank, 1999: 129).

27) Schank dále rozlišuje různé typy POS: fyzikální POS, např. POS-VÝLET LETADLEM, sociální POS, např. POS-SMLOUVA. Scéna PLACENÍ může být nazírána jako událost fyzikální (při placení letenky na letišti), nebo jako sociální událost (např. když si objednáme a platíme letenku u cestovní kanceláře prostřednictvím sekretářky). Vedle toho rozlišuje Schank personální POS, idiosynkratické soubory scén, které zahrnují personální a fyzikální scény, nebo personální a sociální scény. Cíl péče o zdraví např. by se mohl vztahovat k personálnímu POS pro jednání s tímto cílem. Důležitým bodem v personálních POS je to, jak se vztahují k cílům nejvyšších rovin, neboť lidé směřují k tomu, být více idiosynkratickými v usilování o ty cíle na vyšších rovinách, které nejsou determinovány normami společnosti, než v usilování světském, říká Schank (srov. Schank, 1999: 124).

[= *Jízda*]), jiné odlišné, některé navíc. V detailech, v miniscénářích se ovšem liší. Např. scéna *Nástup do letadla* obsahuje na letišti miniscénář (příp. scénu) *Kontrola cestujících a zavazadel*, který se na nádraží zpravidla nerealizuje. Miniscénář *Kontrola cestujících* lze popsat jako jeden z paměťových organizačních souborů obecnějšího paměťového organizačního souboru POS-KONTROLA OSOB PŘED VSTUPEM. Ve stejné hierarchii jako POS-KONTROLA CESTUJÍCÍCH jsou i POS-KONTROLA KLIENTŮ INSTITUCE a POS-KONTROLA DIVÁKŮ. POS-KONTROLA OSOB PŘED VSTUPEM obsahuje řadu činností, uzlových bodů jako „Vrátný“ (1), „Sdělení cíle návštěvy“ (2), „Evidence osobních údajů“ (3), „Kontrola tašky“ (4), „Kontrola oděvu“ (5), „Kontrolní rám“ (6), „Kontrola vstupenky“ (7), „Vpuštění a průchod“ (8). V konkrétních situacích se realizují různé kombinace těchto uzlových souborů činností, v každém POS ale může být kombinace jiná a některé prvky (uzly činností) se vyskytují ve více POS (srov. obr. 2).



Obrázek 2: Schéma modelující hierarchii a obsah paměťových organizačních souborů.

Tak v POS-KONTROLA KLIENTŮ INSTITUCE se mohou realizovat činnosti (1)+(2)+(3)+(4)+(8), v POS-KONTROLA CESTUJÍCÍCH činnosti (4)+(5)+(6)+(8), v POS-KONTROLA DIVÁKŮ činnosti (7)+(4)+(8), eventuelně (6). Existence mentálního nástroje paměťových organizačních souborů umožní člověku jednat přiměřeně na základě znalosti analogických kombinací činností.

Pro jazykové jednání, tedy pro mentální činnosti propojené s tvorbou textů a s jejich chápáním to znamená, že člověk je

obdařen schopností analyzovat data v textu jako jisté uspořádání explicitních a implicitních informací a na základě porovnání se známými schématy v mysli interpretovat tuto specifickou strukturu tak, že si místa nedourčenosti do určité míry vysvětlí. To samozřejmě neznamená a POS to nezaručují, že si příjemce textu vysvětlí všechno a že poselství porozumí. Významy v textech jsou vytvářeny jako komplexy významů několika různých plánů textu (tematického, kompozičního, typologicko-žánrového, plánu „vyprávěče“). Vzhledem k vzájemné provázanosti těchto plánů, přítomných v různé míře ve všech textech obecně, je vhodné umět rozumět verbalizovaným popisům, vyprávěním událostí a tomu, co se za těmito popisy, vyprávěními skrývá. Znalost mentálního modelu POS k porozumění textům přispívá.

Paul Kußmaul demonstruje tvořivé využití modelu POS na překládání úryvku z publicistického článku o životním stylu mladých amerických párů. V článku se hovoří o tom, že zábava jde stranou, jakmile oba rodiče chtějí vedle výchovy dětí zvládnout i profesní kariéru. Závěrečná věta zní:

Such nuances quickly dropped away as baby-boomer couples found quality time an immense help in juggling two careers and a potty chair.²⁸⁾
(Newsweek, May 1997, s. 43, cit. podle Kußmaul, 2000: 43)

Podle Kußmaula výraz *potty chair* („dávání na nočník“) zastupuje obecnou kategorii „výchova dětí“, kde *potty chair* (dávání na nočník) je prvek scény a „výchova dětí“ je označením jejího rámce. Výraz *výchova dětí* lze ale také chápat jako obecnou scénu, ve které jsou obsaženy různé paměťové organizační soubory, např. POS-Výživa, POS-Hygiena těla, POS-Vyměšování ad. V těchto POS jsou různé prvky, řekněme uzlové činnosti, které lze vnímat jako zástupné příklady pro danou obecnou aktivitu; v POS-Výživa: Krmení, Výživa z láhve, Kojení, v POS-Hygiena těla: Mytí a Koupaní, v POS-Vyměšování: Vyměňování plen, Dávání na nočník, případně Mytí. Podle Kußmaula tady může překladatel díky propojení jednotlivých uzlových činností přes abstraktní strukturu paměťového organizačního souboru nahradit výchozí výraz *potty*

28) Česky znamená přibližně: Takové nuance byly rychle zapomenuty, jakmile páry z doby boomu dětí shledaly velmi užitečným pojem *quality time*, když mají skloubit své dvě kariéry dohromady s dáváním na nočník.

chair cílovým výrazem *Windelwechseln* (česky: vyměňování plen) nebo třeba *Fläschchengen* (č.: krmení z láhve). Německý cvičný kreativní překlad pak může mít následující podoby:

Solche Nuancen wurden rasch vergessen, als Paare aus der Zeit des Babybooms den Begriff Qualitätszeit sehr hilfreich fanden, wenn es darum ging zwei Karrieren und Windelwechseln unter einen Hut zu bringen.

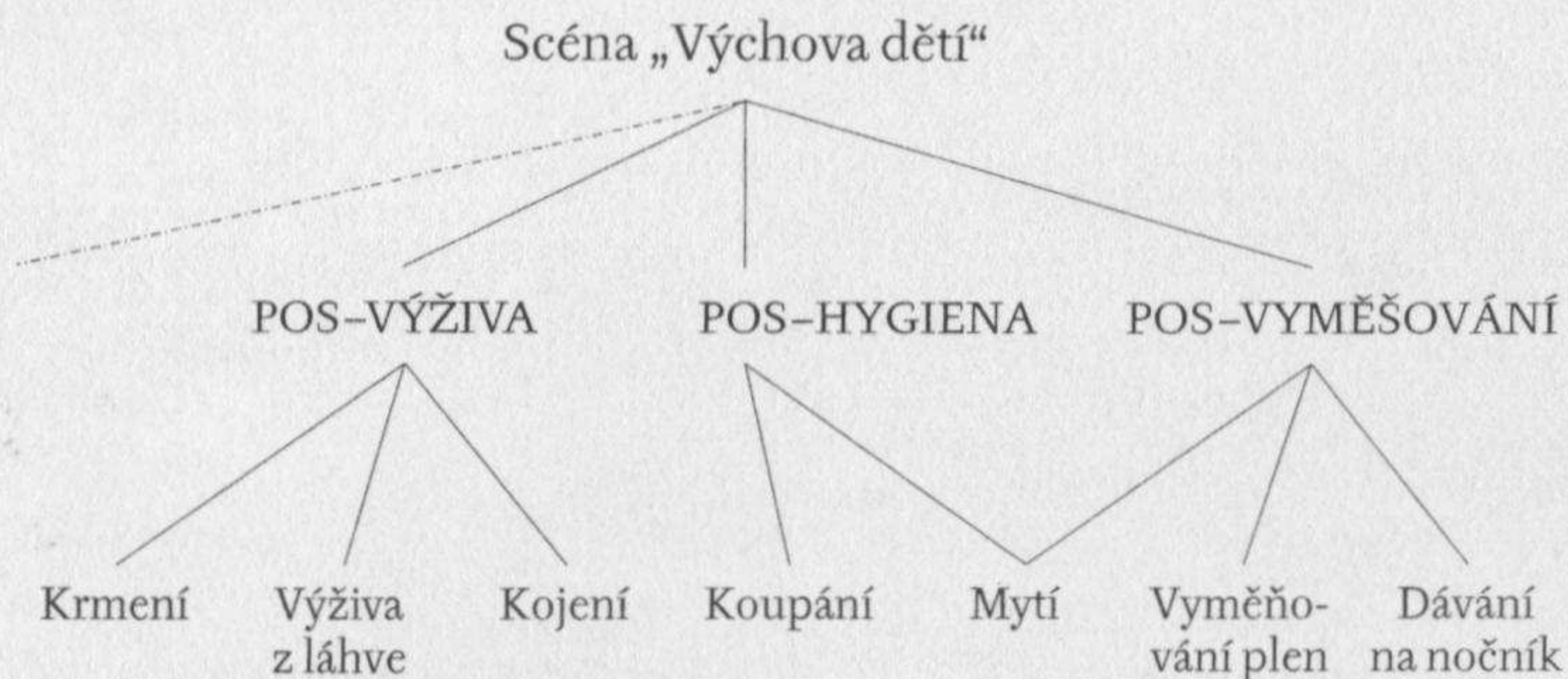
nebo:

...wenn es darum ging Kind und Karriere unter einen Hut zu bringen.

případně:

...zwei Karrieren und ein Kindertöpfchen unter einen Hut zu bringen.
(cit. podle Kußmaul, 2000: 43).

Mentální strukturu popisované skutečnosti lze znázornit schematicky na obrázku č. 3.



Obrázek 3: Schéma modelující hierarchii a obsah paměťových organizačních souborů v celkové scéně Výchova dětí podle Kußmaula (2000: 132).

První a třetí verze německého překladu představují na daném místě náhradu jednoho prvku scény jiným, ve druhé verzi je prvek (potty chair) nahrazen metonymickým vyjádřením (Kind, č.: dítě) názvu scény („výchova dětí“). I když německý frazeologismus *unter einen Hut bringen* vnímáme jako metaforické „usmířit, sjednotit, skloubit“, vizuální představa nočníčku pod kloboukem třetí překladové řešení poněkud devaluje a P. Kußmaul ho nepovažuje za vhodné.

Ještě než R. Schank v knize *Dynamic Memory Revisited* (1999) podrobně hovoří o didaktickém využití znalostí dynamické paměti a o aplikaci jejích struktur na učení člověka a počítače, vysvětluje, jak funguje dynamická paměť na ještě vyšší abstraktní rovině, než jsou paměťové organizační soubory. Obecnější vztahy jsou organizovány prostřednictvím tematických organizačních souborů (*Thematic Organisation Packets*, v koncepci z r. 1982 je nazýval *Thematic Organisation Points*, tedy ne „soubory“, nýbrž „body“). Podle R. Schanka se **tematické organizační soubory** (TOS) uplatňují v následujících situacích:

1. Dokážeme si vzpomenout na příběh, kterým ilustrujeme nějaký okamžik.
 2. Dokážeme přijít ve vhodný okamžik s pořekadlem.
 3. Dokážeme rozeznat starý příběh v novém ustrojení.
 4. Umíme si všimnout spoluvýskytu zdánlivě odlišných událostí a vyvodit z něj závěry.
 5. Víme, jak něco dopadne, protože kroky, které k tomu vedly, byly *vidět* předem.
 6. Umíme se z nějaké situace ponaučit a v jiné naučenou informaci aplikovat.
 7. Dokážeme předpovědět výsledek v nové situaci.
 8. Umíme vysvětlit, proč se něco stalo způsobem, jakým se to stalo.
- (Srov. Schank, 1999: 137n., přel. ZF.)

Tematické organizační soubory spojují události a zážitky na nejvyšší abstraktní rovině. Na základě prvků, které zažijeme nebo slyšíme, se nám vybavují analogie ve formě rčení, narážek, přísloví, pranostik, slovních hříček nebo ilustrativních příkladů. Jsou to situace, kdy naše mysl spojuje zážitky a události z rozličných oblastí. (Učiteli tvůrčího psaní se jistě vybaví techniky *synektiky* nebo *cvičení na tvorbu metafor a metonymií*.) Na základě někdejšího zážitku dokážeme v přítomnosti anticipovat konec nové události. R. Schank odhalením struktur paměťových a tematických organizačních souborů (POS a TOS) vysvětluje zásady inference a anticipace. Zároveň je souvislost dvou různojazyčných jevů, vytvořená jejich zobecněním a propojením prostřednictvím abstraktní struktury TOS od jedné informace k druhé (jak to je popsáno výše v bodech 1. až 8.), sémanticky propojena, vysvětlitelná a akceptovatelná. Tuto vlastnost využíváme při překládání. Za pomoci existujícího modelu dynamické paměti lze prostřednictvím různých úrovní abstrakce v tematických organizačních souborech propojit informace se

srovnatelnou sémantickou hodnotou, přestože jsou vyjádřeny v různých jazykových kódech výchozího a cílového textu.

Příklad s překladem Keatsových veršů (uvedený zde v kap. třetí § 3.4), které jsou nahrazeny citátem o víně z Žalmu 104, představuje Paul Kußmaul jako ukázkou použití TOS při tvůrčím řešení překladového problému. Kußmaul k tomu říká, že tematické organizační soubory se mohou stát pomocným nástrojem evaluace; jestliže se prostřednictvím tematických organizačních souborů může ukázat myšlenkově propojená souvislost mezi výchozím a cílovým textem, existuje mezi texty také sémantická souvislost (srov. Kußmaul, 2000: 136).

4.6 PARABOLA ČILI LITERÁRNÍ MYSL

Své knize *The Literary Mind* (1996, česky 2005 s titulem *Literární mysl*) dal Mark Turner podtitul *O původu myšlení a jazyka* (*The Origins of Thought and Language*). Na desítkách příkladů Turner ukazuje, jak se chová naše myšlení v běžných i neběžných situacích, jak to, co je tradičně považováno za literárně příznakové vyjadřování, je běžné v ne-literární komunikaci, a je tedy přirozeným projevem myšlení. Tím přirozeným principem myšlení je podle Turnera naše schopnost chápat významy jako příběhy a takto příběhy jako nositele v různé míře abstraktních významů projikovat (promítat) na nové situace. Tuto schopnost nazývá *parabolou*, **parabola jako schopnost narativní projekce** je základním mentálním nástrojem. Turner pomocí parabolické projekce vysvětluje původ gramatiky. K tomu detailně ukazuje, jak se princip narativní projekce uplatňuje performativně v komunikaci, při tvorbě nových pojmenování v běžném jazyce i při složitém vytváření významů a poselství v literárních textech. Znalost fungování parabolických projekcí umožňuje rovněž analyzovat existující výpovědi, syntagmata, pojmenování z hlediska jejich motivovanosti a patřičnosti, čímž teorie poskytuje nástroj i translatologii.

V narativní představivosti je zakotvena schopnost předvídat, hodnotit, plánovat a vysvětlovat lidské jednání. Turner nabízí na začátku knihy dva typy příběhů: podobenství z *Tisíce a jedné noci* o mluvícím býku a oslovi, jenž si, zaslepen svou pýchou, způsobí utrpení – podobenství vyprávěné Šahrazádě vezírem jako varování před sňatkem s králem, a přísloví (např. *Dvakrát měř, jednou*

řež). U obou typů spočívá jejich význam pro příjemce v tom, že si zobecněný význam konkrétního příběhu, jeho pointy promítne do budoucnosti, na plátno anticipovaného příběhu. Mluvčí ani posluchač nevytvářejí druhý příběh, ale pouze myšlenkovou operaci, mentální konstrukt. Význam projekce spočívá v tom, že spatříme možné důsledky svého jednání, budeme-li jednat analogicky. U přísloví je to snad ještě nápadnější, jsou vyslovována v rozličných situacích, aniž by konkrétní cílová situace musela být známá, jejich skrytý, zhuštěný příběh má být vyložen teprve pomocí projekce.

Turner ukazuje, že nejčastěji v běžné, neliterární komunikaci promítáme prostorové a tělesné narativní představy (příběhy) na příběhy společenské, mentální a abstraktní; obdobně prostorově probíhá projekce na časové významy, jako by čas měl prostorový tvar (lineární, cyklický aj.). Projekce se může dotýkat jak postav, tak světa věcí a abstraktních entit; představová schémata mohou být statická i dynamická. — Velmi rozšířený a využívaný je podle Turnera příběh narození, jehož součástí jsou strukturovány podle prostorových představových schémat: tělo matky jako schéma *nádoby*, resp. jako stejnorodý biologický *materiál*, z něž se dítě *vynořuje*; narození jako *pohyb po cestě* k cíli; schéma *spojení* matky s dítětem pupeční šňůrou; plod *roste v prostoru* těla matky. Bohaté kombinace představových schémat vedly k promítání na příčinnost, např. „opatrnost je matkou moudrosti“, „italština je dcerou latiny“ (příklady in Turner, 2005: 76). Mohou ovšem vznikat i projekce, jejichž příčiny se k narození nevztahují: „Snížení daní *vzešlo* ze zoufalství“; „Jeho ctižádost *plyne* přímo z jeho nenasytlosti“; „Jedna věc *vedla* k jiné věci“; „Zdraví je *spjato* s výživou“; „Problém *narůstá*“ (příklady in Turner, 2005: 76). Ne všechno lze ale takto promítat. Pokud je cíl neurčitý (např. „násilí“), lze podle M. Turnera představově-schematické struktury promítat libovolně – např. „Násilí je dítětem strachu“ (ibid.) – neboť tím představové schéma v cíli není narušeno (ba naopak vytváříme novou představově-schematickou strukturu). Při komunikaci jsme chráněni před tím, abychom se projekcí dostali do představově-schematického rozporu v cíli, tzv. principem neměnnosti. Hranice naší představivosti v chápání zdroje (výchozího příběhu), v chápání cíle a projekce z jednoho do druhého se řídí našimi znalostmi univerza. Výpověď „Italština je matkou latiny“ neodpovídá našim znalostem o původu románských jazyků a působí ve výsledku jako nonsens.

M. Turner uvádí ovšem i modelovou situaci, kdy tato výpověď není nonsens: o školní třídě, kde se většina studentů rozhodne ke studiu latiny na základě předchozí výuky italštiny, lze větu pronést, protože vysvětluje motivaci ke studiu cizího jazyka; v obecném pojetí této informace nejde o koncept *vývoje jazyků*, nýbrž o koncept *motivace ke studiu jazyků*.²⁹⁾ M. Turner zobecňuje, že „neexistuje žádná daná struktura cílového vstupního prostoru, se kterou se zdrojový vstupní prostor musí shodovat, neboť cílový vstupní prostor má odlišnou strukturu podle toho, co do něho přejde z ostatních prostorů“ (Turner, 2005: 151).

V tomto zobecnění se Turner dotýká chápání významu. Ten je podle něj dynamický, rozčleněný, vytvořený pro konkrétní účely poznání a jednání. Význam netvoří statické mentální koncepty, ale spíše složité procesy projekce, abstrakce, spojování a míšení napříč několika mentálními prostory. Pochopit význam slova v konkrétní situaci užití znamená ve skutečnosti aktivovat rozličné rámce, narativní prostory a kognitivní modely ve vlastním mozku a vybrat a propojit elementy představových schémat. Pro pochopení slova *dům* se aktivují rozmanité představy, z jejichž prvků musí uživatel jazyka význam aktuálně vybudovat: dům jako ochrana před přírodními živly; jako ohraničený vnitřní prostor; jako bydliště; jako zázemí pro obyvatele; jako majetek; jako investice; jako umělecké dílo; jako pocit bezpečí; jako místo pro setkávání atp.³⁰⁾

Podle M. Turnera se parabola (narativní projekce) podílí na budování významu. Ze zdroje, z konkrétního výchozího příběhu se do cílového anticipovaného příběhu nepřenáší přímá pointa příběhu – např. to, že osel napálil sám sebe, když použijeme příklad z bajky v *Tisíci a jedné noci*. Do zamýšleného prostoru je projikována její abstraktní struktura; v příběhu s vezírem je to myšlenka, že „intrikán sám sebe pro svou pýchu a pro své spekulace slepě přivede do neštěstí“ (Turner, 2005: 86). Přesněji řečeno: je vytvořen tzv. smíšený prostor (ten je tu vytvořen díky vezírovu vyprávění), ve kterém se abstraktní informace vztahuje ke zdroji i k cíli. Teprve tato informace se ze smíšeného prostoru přenáší na cílový

29) M. Turner doslova říká: „Přechod struktury z prostoru [= zdroje] studia jazyků do prostoru italštiny a latiny nám dovoluje říci: ‚Italština je matkou latiny‘, zatímco přechod struktury z prostoru dějin jazyků do prostoru italštiny a latiny nám dovoluje říci: ‚Italština je dcerou latiny‘.“ (Turner, 2005: 151).

30) Příklad převzat z Turnera, 2005, s. 150.

prostor – vezír varuje dceru, že „bude-li zaslepená, hrozí jí záhuba“.

Vlastností smíšeného prostoru je, že zde může proběhnout i negativní projekce; pokud informace ze zdroje neodpovídá analogicky cíli, nelze ji na cíl přímo promítat. Porozumět významu můžeme tedy, pohlížíme-li na něj jakoby optikou smíšeného prostoru. Turner uvádí jako příklad publicistickou referenci o plavbě katamaránu *Great America II*, která v roce 1993 kopírovala někdejší podobnou plavbu plachetnice *Northern Light* z roku 1853. Zpráva traktuje plavbu jako závod: „V době redakční uzávěrky udržoval R. Wilson a B. Biewenga sotva 4,5denní náskok před duchem klipru *Northern Light*“ (celý citát srov. Turner, 2005: 95), ačkoliv se v žádném z letopočtů žádný závod nekonal. Ten se koná pouze ve vytvořeném textu, ve smíšeném prostoru, jehož atribut smíšenosti prozrazuje novinář výrazem „duch klipru“ a následně uvedením letopočtu jeho plavby (1853). Údaje o obou plavbách lze považovat za vstupní příběhy (tzv. *vstupní prostory*), ani v jednom z nich se nevyskytuje závod, konceptuální rámec závodu je vytvořen teprve ve smíšeném prostoru, v článku. Podle Turnera se tento rámec, podporující emoce a záměry příznivců novodobé plavby, mohl přenést do prostoru příběhu z r. 1993, mohl vtisknout do reality svou stopu. Pochopit to není možno bez analýzy smíšeného prostoru a jeho oboustranného působení na zdrojový i cílový prostor.

Jestliže nemáme žádný konkrétní cílový prostor, do kterého bychom mohli promítnout abstraktní strukturu zdrojového vstupního příběhu, jako například při vyjmenovávání přísloví, dospíváme k tzv. generickému prostoru. V něm jsou obsaženy abstraktní struktury, které jsou sdíleny prostřednictvím tzv. protějšího propojení různých vstupních prostorů. Míšení však ve skutečnosti bývají velmi komplikovaná, mnohvrstevná, vícenásobná, s opakovanými projekcemi (detailněji srov. Turner, 2005: 117, 122n.). Ve smíšených prostorech může platit vlastní logika; například fantaskní prvek mluvících zvířat (osla a býka) je zde akceptovatelný. Pomocí charakteristik smíšeného prostoru lze vysvětlit významy smyšleného příběhu, fikčního světa. Smíšený prostor je mentální struktura, jejíž pomocí lze sdělit, vyslovit, interpretovat nový význam, který by bez „smíšené projekce“, obousměrného přenosu abstraktních charakteristik nevznikl.

Připuštění existence smíšeného prostoru umožňuje nejen jemnější interpretaci textů a jejich částí, ale i výpovědí a jednotlivých

pojmenování. Například kategorie *cesta* se projektivně podílí na vytvoření metafor *život je cesta*; tu projikujeme na cílový prostor *průběhu života od narození do smrti*. Abstraktní struktura této projekce je tak vžitá, že ji nenápadně užíváme v libovolných situacích (např. „ať nešlápneš vedle“, „myšlenkový postup“ – příklady podle Turnera, 2005). Díky hluboké zakořeněnosti projekcí typu *život je cesta* se projekce stává nenápadnou, nevnímanou, až můžeme podlehnout klamu, že projekce významu probíhá přímo, jednostranně, ze zdroje do cíle a pozitivně; skutečnost je ovšem složitější.

Aplikace principu projekce umožní vyložit kognitivní motivaci nově vytvořených slovních spojení. Turner hovoří o oprávněnosti či neoprávněnosti dané slovní novotvorby, resp. o její přijatelnosti v komunikaci.³¹⁾ Nutno dodat, že Mark Turner nám dává nástroj k odkrývání principů jazykové manipulace. Jestliže parabola jako mentální nástroj je prostředkem myšlení a přesvědčování a následné argumentace, pak, říká Turner, „všechny ideologické názory používají paraboly k posuzování a zdůvodňování“ (Turner, 2005: 134). U příkladu s imaginárním závodem dvou lodí plujících v rozdílných dobách (1853 a 1993) poznamenává Turner, že může být vytvořeno smíšení, aniž by to jazyková formulace prozradila: novinář mohl napsat také větu „V poslední zprávě byla Great America II o 4,5 dne před Northern Light“ (Turner, 2005: 98), což je vyjádření jednoznačně manipulativní, zvláště pokud by nebyly uvedeny patřičné letopočty obou vykonaných plaveb. Překladatel tu ovšem dostává do rukou účinný nástroj analýzy textu a jazyka vycházející z tradičního, přirozeného způsobu myšlení, jazyka užívaného performativně.

Následující ukázkou lze demonstrovat, jak vytvoření smíšeného prostoru může působit na účastníky komunikace v aktuálním, nefikčním světě.

31) M. Turner uvádí jako příklady oprávněnosti, resp. nepatřičnosti tvorby jazykového pojmenování *axe* a *ethnic cleansing*. Z důvodu neexistence abstraktního, generického výrazu pro „nástroj, který někdo používá neustále tak, že tuto práci určuje“, se v angličtině na základě projekce „manipulace s *axe*“ (česky: sekyra) vytvořil generický výraz, který se v oblasti džezu používá pro libovolný hudební nástroj. Projekce se začala považovat za obvyklou, oprávněnou, tudíž *axe* dnes může podle Turnera označovat i piáno nebo syntetizér. — Nepřijatelný výsledek projekce vzhledem k cíli ukazuje Turner na výrazu *etnické čištění* (překlad pro danou ukázkou O. Trávníčková, in Turner, 2005: 125). Metodou analýzy projekce odkrývá Turner vytvoření výrazu nejen jako nekonvenční, ale projekci abstraktního výrazu „čištění“ do konečného cíle vyvražďování vybraného etnika jako nepatřičnou.

KRAJ PŘEDBĚHL MĚSTO. S MIMINKEM

Zatímco Maruška Chovancová ze Šlapanic – první dítě jižní Moravy – se málem „poprala“ i o celorepublikové prvenství v tradičním závodě novoročních miminek, Vojtíšek Malý – první Brňan – byl ještě dlouho poté „na houbách“.

Zdá se, že brněnské děti na svět příliš nespěchají. Už loni se Nikolo Janoušek z Brna narodil až téměř tři hodiny po půlnoci (a přesto to stačilo na první místo v kraji). Letos to prvnímu zdejšímu miminku trvalo ještě déle – do 9.05 hodin. „Zato ale přišel na svět strašně rychle,“ usmívala se maminka Soňa. Poblahopřát jí na gynekologicko-porodnickou kliniku v Bohunicích přišel 2. ledna také brněnský primátor Roman Onderka, který Vojtíškově věnoval zlatý dukát.

Do Fakultní nemocnice Brno zavítal spolu s hejtmanem Jihomoravského kraje Michalem Haškem, který ale mířil do jiného pokoje – předat osobní dárek Marušce a její mamince Jitce. Oba novorozenci otevírají letošní „účet“ bohunické nemocnice, loňský se uzavřel na Silvestra 6327 miminek, která se narodila v Bohunicích a na Obilním trhu.

(Brněnský Metropolitan, leden 2009, s. 1; pod šifrou zug.)

Zřetelně se tu ukazuje performativnost jazykové komunikace: parabolicky, projektivně vytvořený prostor „závodu novorozenců“ (první a druhá věta) ovlivnil jednání dalších osob (zde politiků) tak, že za odvedené výkony udělují miminkám skutečné ceny (zlatý dukát od primátora, osobní dárek od hejtmana). Pro zajištění správného chápání textu jako zprávy o neformální soutěži nese text titul *Kraj předběhl město. S miminkem*, kde „miminko“ je měrnou jednotkou závodu (lze je přirovnat k větě „Předběhl ho s dvouminutovým náskokem“). A ujišťovací funkci plní název rubriky *Brno v pohybu*.

Že se děti rodí i na Nový rok, je zcela přirozené. Politikové se však na sebe snaží upozorňovat neustále a novoroční porody zneužívají pro svůj politický zisk. Zpráva formulující manipulativně událost jako „tradiční závod novorozenců“ jim poskytuje falešné alibi.

Překladatelské využití paraboly budu demonstrovat na krátkém lyrickém textu. Jan Wagner popisuje v básni *na severu* kostelní okna přirozeně jako úzká: *schmale Fenster*. Přeložil jsem výraz slovy *útlá okna*; „útlý“ v sobě zahrnuje nejen „protáhlý, úzký tvar“, nýbrž i „křehkost, jemnost“ a díky vazbě k lidskému, k tělesnému také „zranitelnost“. J. Wagner v básni oživuje celou krajinu: kameny v polích sní, oblaka nosí transparenty, sůl si dělá poznámky, stromy hledají díry v zemi, kostely dřepí v ostřici. Celý kraj jako bytost čeká na boží znamení:

*v dlouhé ostřici dřepí kostely z bílého
drsného kamene: z útlých oken hledí
upřeně a vzdorně do nebe,*

čekajíce na to, že bůh mrkne jako první.
(Překlad ZF.)

Veškerá personifikace je ve službách příběhu. Antropomorfizace všech činitelů je přípravou k dialogu, je jeho podmínkou. Tělesnost je charakteristickým rysem konceptu Wagnerovy krajiny na severu. *Schmale Fenster* jsou v tomto kontextu přirozeně *útlá*.³²⁾

32) Překlad celé básně Z. Fišer (2002):

na severu

kde placáky v polích sní o horách
nosí oblaka po celý rok
transparenty s šedým nápisem podzim,

nahánějí od východu a západu moře
dvorce a stavení do vesnic.
sůl, která si dělá poznámky na stránkách

vzduchu. stromy, do větru zkřivené,
v předklonu hledající díry v zemi
jak poztrácené desetníky.

v dlouhé ostřici dřepí kostely z bílého
drsného kamene: z útlých oken hledí
upřeně a vzdorně do nebe,

čekajíce na to, že bůh mrkne jako první.

Originál celé Wagnerovy básně zní:

im norden

wo die flachen feldsteine von den bergen träumen
tragen die wolken das ganze jahr
transparente mit der grauen aufschrift „herbst“,

treiben von osten und westen die meere
gehöfte und häuser zu dörfern zusammen.
das salz, das sich notizen macht in den seiten

der luft. die bäume, in den wind gekrümmt,
vornübergebeugt nach löchern im erdboden suchend
wie nach verlorenen zehnpfennigstücken.

im langen riedgras kauern die kirchen aus weißem
rauhem stein: aus schmalen fenstern blicken
sie unverwandt und trotzig in den himmel,
wartend darauf, daß gott als erster blinzelt.

(Přeloženo ze sbírky Wagner, J. *Die Probebohrung im Himmel*. [Zkušební vrt v nebi]
1. Aufl. Berlin: Berlin-Verlag, 2001. 79 s. ISBN 3-8270-0071-8.)

Personifikace, antropomorfizace, ožívování věcí, vztahů či pocitů jsou nám od školních let předkládány jako jedinečný básnický prostředek. Je to pochopitelné, personifikace je prostředek nápadný a poměrně snadno rozpoznatelný, dobrá známka v hodině literatury je zaručena. „Ožívování“ souvisí s tradičním chápáním (pojmenováváním) světa prostřednictvím metafor tělesnosti. Poezii, resp. literatuře poskytuje personifikace příznakovou perspektivu, neběžný úhel pohledu; jsou to jednoduché prostředky, jak aktualizovat pojmenování. Prostý popis krajiny – kameny, oblaka, moře, vesnice, sůl, stromy, ostřice, kostely – je vytvořen fokalizací, střídavým zaměřením na různé entity. V prostoru básně bychom je v dané posloupnosti mohli vnímat jako montáž statických obrazů. Slovesa personifikující jmenované činitele vytvářejí v básni soubor minipříběhů. Tím se dostává do smíšeného prostoru jak jejich výchozí vlastnost trvalosti, stálosti, neměnnosti, tak jejich nový rys, skutečnost, že vlastně žijí svými životy. Smíšený prostor nám umožní porozumět tomuto základnímu, výchozímu poselství básně.

Věčný život krajiny s lidskými výtvary vesnic a kostelů však není pointa Wagnerovy básně. Do protikladu živoucího kraje je postaven Bůh. Bůh, lokalizovaný v triviálních religiózních představách do nebe, je zobrazován jako dohlížitel, pozorovatel, věčné vševidoucí oko. Očekává se, že Bůh mrkne, tedy dá živé entitě na Zemi poznat, že existuje, že žije, že ji vidí. Očekává se, že dá nějaké znamení. Očekává se, že mrkne jako první, že tedy zahájí dialog.

Proč nemrkne jako první celý kraj, proč nedá znamení Bohu třeba transparentem nebo prostřednictvím hledícího kostela? Zdá se, že k tomu není dostatečně odvážný. Celou básní zaznívají z chování a jednání činitelů projevy pokory. Je to obsaženo v tom, že placáky jen sní o horách, oblaka nahánějí stavení do vesnic, sůl si dělá skromně poznámky na stránkách vzduchu, stromy jsou zakřivené a v předklonu, kostely nestojí, ale dřepí. To všechno jsou projevy opatrnosti, pokory. Ani samy kostely nehledí svými „okny jako očima“, ony hledí „z oken“ – z oken ovšem může vyhlížet jen ten, kdo je uvnitř budovy. Z kostela hledí z oken nejmenované bytosti. Bůh je nad nimi i nad krajem, pointa může znít: Bůh nás převyšuje.

Ale ti živí dole teprve na znamení čekají. Upřeně, leč vzdorně. Čekají, že „bůh mrkne jako první“, však první krok v dialogu už učinili oni. Kraj dal minipříběhy svých entit najevo, že žije, žije pokorně, ale žije stále. Pokorná, skromná existence je zárukou jeho trvání, jeho věčnosti. To je jistota, kterou kraj a jeho obyvatelé mají. Život je hodnota, se kterou se mohou směle postavit proti Bohu a vyzvat ho k dialogu. Pokud je ovšem na druhé straně, v nebi někdo, kdo s nimi dialog může či chce vést.

Báseň ve smíšeném prostoru nepodává odpověď, zda Bůh dialog s člověkem povede, respektive zda nebeský existuje. To ani není účel básně. Smíšený prostor sděluje, že se zde řeší otázka svrchovaně lidská: život – tady v kraji na severu je to zřejmé – má své konstanty a hodnoty v pozemské existenci, v pospolitosti a řádu; a snad není tak důležité, zda ho něco převyšuje. V takové situaci mohou být položeny otázky, na které odpověď není ihned známa. Echo takových otázek se promítá do příběhu našeho nekonečného transcendentálního tazání a hledání.

Vyřešit překlad uvedeného místa ve Wagnerově básni není problém; parabolická interpretace básně poskytuje pro překladatelské řešení oporu. Na řešení lze také pohlédnout jako na postupy rámování. Prototypněsémantická kategorie *okna* vytváří rámec, v němž se nalézají prvky označující barvu, tvar, materiál, technickou konstrukci okna aj. Sémantický rámec kategorie *úzký* je v jisté části rozsáhlejší než u výrazu *útlý*, oba výrazy pro „podlouhlý ohraničený tvar“ se liší tím, že útlost se vztahuje převážně na biologickou hmotu („útlý krk“), *úzký* může být biologický tvar („úzký krk“) i lidský nebo přírodní výtvar („úzké dveře, úzké údolí“, neříkáme však „útlé dveře“). Biologický rámec výrazu *útlý* v sobě zahrnuje významy „štíhlý, drobný, jemný, nepevný, zranitelný“; ve významu štíhlosti lze slova užít metaforicky i pro označení předmětu („útlá knížka“). Ústřední představa (scene) výrazu *útlý* se částečně překrývá s kognitivněsémantickým chápáním *okna*: „skleněný, křehký, jemný, nepevný, rozbitný“. „Rozbitný“ tu lze chápat jako synonymum ke „zranitelný“. Některými významy se kategorie *útlý* shoduje s kategorií *úzký*, některými s kategorií *okno*. Přeskok z kategorie „úzký“ do kategorie „útlý“ je zúžení rámce, přičemž ústřední významové jádro představy (scene) je zachováno. Současně se volbou výrazu

„útlý“ výchozí význam rozšiřuje směrem k životnosti, což odpovídá nadřazenému principu antropomorfního zobrazení kraje v básni *na severu*. Sémantické kategoriální propojení je zárukou sémantické přiměřenosti mezi výchozím a cílovým textem.

* * *

Parabolické, projekční uvažování o textech nebo slovních spojeních umožňuje rozumět jejich motivaci, jejich poselství, ale zároveň i mechanismu jejich vytváření, mechanismu přenášení informací. Informace je přenášena projekcí konkrétní narativní struktury do abstraktní struktury, která je v nějakých rysech shodná s cílovou strukturou. Při překládání literárních textů je složitým problémem překládání informací obsažených v tzv. kulturním (nebo „sociokulturním“) kódu. Jedná se nejčastěji o specifická data, která jsou srozumitelná uživatelům jazyka dané kultury jako jazyka mateřského a jsou nesena kulturou dané společnosti; jedná se o umělecké, literární, historické, folklorní a podobné informace, které lze nabýt jako vědomosti široce kulturním studiem, společenskou výchovou nebo životem v dané kultuře. Literární komunikace prostřednictvím překladu je stavěna před problém, jak zajistit funkčnost estetického komunikátu v cílovém jazyce v případě specificky kulturních dat obsažených ve výchozím textu.

Jistěže prvořadým úkolem překladatele je odhalit ve výchozím textu všechna taková místa, kde jsou umístěna specifická kulturní data, jinými slovy nalézt všechny aluze, intertextualismy, narážky a fakta a správně jim porozumět. Elisabeth Marksteinová uvádí příklad kulturního kódu, umístěný na čelné místo románu *Poputčiki* (1989, Cestující) současného ruského spisovatele Fridricha Naumoviče Gorenštejna. Tento text začíná slovy:

22 июня 1941 года – самый чёрный день в моей жизни. В этот день, в пятом часу утра вернувшись из поездки, я обнаружил в почтовом ящике принесённый почтальоном накануне отказ одного из московских театров принять к постановке мою пьесу „Рубль двадцать“³³⁾

33) Gorenštejn, F. *Poputčiki*. 1. vyd. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1989. 165 s. Dostupné z: <http://www.belousenko.com/wr/Gorenstein.htm>, (20. 1. 2008), s. 2. — Česky: 22. červen 1941 je nejčernější den v mém životě. Toho dne, okolo páté hodiny ranní vrátiv se z cesty, objevil jsem v poštovní schránce předchozího večera

– a podle autorky je v literárním cílovém textu datum na začátku první věty do jiného literárního textu nepřeložitelné. Pro ruského čtenáře se totiž okamžitě asociuje nejtragičtější událost v životě každého Rusa – přepadení Sovětského svazu vojsky wehrmachtu. E. Marksteinová tvrdí, že ani řešení opisem, např. „den, kdy vypukla válka“, „první den války“ nesplní svůj účel: poučený čtenář výchozího textu ví, co byl 22. červen 1941, a záhy rozpoznává, jaký typ postavy mu vypravěč představuje. Je jasné, že opis, který modeluje E. Marksteinová, případně vysvětlení v poznámce pod čarou, by neodpovídaly výchozímu způsobu výstavby estetického sdělení.

Určité, i když ne univerzální řešení nabízí použití paraboly. Pokud první věta ve výchozím textu nemá jinou funkci než jen vyvolat asociaci hrůzy a touto evokací zapůsobit na prvotní čtenářovy city, které nedoplní očekávanou informací o válce, protože dál se v rozvleklém souvětí píše o osobní tragédii neúspěšného spisovatele, a tyto rozjitřené city čtenáře případně rozjitří ještě poznáním, že jeho očekávání bylo zklamáno, pak existuje způsob, jak datum do cílového textu „přeložit“. Datum je třeba přeložit kódem cílové kultury. A ten je v každé kultuře jiný; a je jiný i v každé historické epoše. Pro dnešní české padesátníky až sedmdesátníky by v českém cílovém textu mohlo stát například „21. srpen je ten nejčernější den v mém životě“. Pro dnešní československé osmdesátníky by tuto funkci mohlo sehrát i datum „25. únor“. Pro Američany by text mohl začínat datem „7. prosince 1941“ a takto bychom mohli hledat v téměř každé kultuře. Konkrétní datum vyvolává u avizovaného čtenáře tragické asociace i bez letopočtu (v uvedených návrzích 1968, 1948).³⁴⁾

pošťákem doručené zamítnutí jednoho z moskevských divadel přijmout k inscenování mou hru „Rubl dvacet“. — Německý překlad Silvie Listové z r. 1994 datum ponechává bez komentáře, zároveň syntaktickými prostředky neutralizuje příznak archaicky knižní strojenosti mluvčího, přítomný v ruském originále (z následující věty románu se totiž čtenář dozví, že jde o větu pronesenou v nočním vlaku). Německý překlad zní: „Der 22. Juni 1941 war der schwärzeste Tag meines Lebens. Als ich an diesem Tag gegen fünf Uhr von einer Reise nach Hause kam, fand ich im Briefkasten die am Vorabend eingeworfene Nachricht eines Moskauer Theaters, mein Stück ‚Hinkebein‘ sei abgelehnt“ (F. Gorenstein: *Reisegefährten*. 1995: 9).

34) 21. 8. 1968 okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy. 25. 2. 1948 komunistický převrat v ČSR. 7. 12. 1941 zničení americké námořní flotily Japonci v tichomořském přístavu Pearl Harbor.

Příklad je pouze modelovou ukázkou jednoduchého hypotetického přenosu, jednoduchého míšení. Jistě v praxi budou případy, kdy se překlady pasáží s kulturním kódem budou tomuto způsobu vzpírat; možná budou vyžadovat jemnější interpretaci a důkladnější hledání. Řešení je použitelné tehdy, když jím ne-deformujeme význam celkového sdělení.³⁵⁾ Nicméně vysvětlení mechanismu tohoto překladového modelu poskytuje parabola, parabolické, projekční chápání přenášení významu.

V případě data *22. červen 1941* jde v podstatě o přímý přenos. Východí text představuje zdrojový prostor, ten tvoří konkrétní první věta s datem tragické historické události v novodobých ruských dějinách. Její abstraktní strukturu obsahuje generický prostor (s obecnějším významem – „příběh vypravěče začíná vzpomínkou na den tragického významu pro národní dějiny“), tu projekuje překladatel na cílový prostor a formuluje ji jako konkrétní větu cílového textu s přiměřenou funkcí a s významem přiměřeným pro cílovou kulturu. Turner poskytuje překladateli parabolu jako mentální nástroj pro překládání specifických informací kulturního kódu.

Paul Kußmaul by tento mechanismus řešení překladatelského problému vyložil jako použití koncepce (modelu) tematického organizačního souboru (TOP) Rogera Schanka. Uvádí příklad s překladem amerického letáku na léčivé účinky vína, kde úvodní citát z básně Johna Keatse je pro německé publikum lepší přeložit citátem z Žalmu 104, protože v cílovém prostředí bude biblický text hypoteticky známější než Keats.

R. Schank (1982 a 1999) píše, že prostřednictvím vysoce abstraktní struktury myšlení, jakou je tematický organizační soubor, rozumíme pointě přísloví; rozeznáme ve vyprávění cizího příběhu analogii jiného; víme, jak něco dopadne, protože dokážeme z pozorovaného odhadnout konec; všímáme si projevů zdánlivě nesouvisejících událostí a na základě těchto projevů jsme s to učinit rozhodnutí apod. Prostřednictvím nadřazené abstraktní struktury je nalezena analogie mezi dvěma událostmi. M. Turner

35) Pokud by například zmíněné datum 22. 6. 1941 vytvářelo časové ukotvení celého příběhu a nemělo pouze roli vyděsit čtenáře a poté jej zklamat banální informací o neúspěšném spisovateli, pak náhrada datem s obdobně negativní konotací v cílové kultuře není v cílovém textu možná. Ani cílový text, kde se počítá s estetickým působením místa nedourčenosti, které při setkání s neznámým datem u nepoučeného čtenáře vzniká, nedovoluje užít uvedeného modelu náhrady.

vysvětluje mechanismus porozumění jako projektivní mentální operaci. Z pohledu M. Turnera lze nahrazení Keatse žalmistou označit za aplikaci parabolického přenosu. Mentální projekce vstupního příběhu do cílového příběhu a zde jeho konkretizace ve verbální podobě představuje ovšem jemnější, preciznější popis mechanismu, kterým probíhá textotvorný překladatelský proces. Tento popis překladatelského procesu lze použít i k popisu toho, jak se vytvářejí souvislosti mezi výchozím výrazem podmíněným znalostí kulturního kódu výchozí kultury a cílovým výrazem kulturního kódu cílové kultury s adekvátní performativní funkcí.

V následující kapitole nabídnu modelové ukázky překladů, k jejichž řešení lze napomoci použitím různých metod a technik tvůrčího psaní. A pomocí právě popsaných mentálních modelů budeme s to lépe porozumět textotvorným operacím, které tvorbu translátu umožňují.