

JÁN VILIKOVSKÝ

**PŘEKLAD  
JAKO  
TVORBA**

Přeložil Emil Charous

IVO ŽELEZNÝ  
PRAHA

Tato kniha vychází s finanční podporou  
Slolie, Literárně informačního centra,  
Bratislava.

*Všem mým učitelům*

© Ivo Železný, nakladatelství a vydavatelství, spol. s r. o., 2002

ISBN 80-237-3670-1

*Tento soubor statí se nepokouší podávat ucelený systém teoretických názorů. Pokud ho spojuje nějaký jednotící princip, pak je to intelektuální zvědavost týkající se všeho, co souvisí s jazykem, a přesvědčení o důležitosti překladu jako prostředku kulturní výměny. Překlad totiž nejen importuje, nejen otvírá okna do světa, ale zároveň umožňuje zmocňovat se cizích kultur. Není tedy pouze nástrojem poznávání, ale také nástrojem kulturního sebepoznání.*

*Jednotlivé statí vznikaly v různé době a z různých popudů. Některé kapitolky začínaly svou existenci jako přednášky v Kroužku zájmového vzdělávání Ústředí slovenských překladatelů nebo na Letní škole překladu a interpretace, další jako kritiky překladu nebo posudky pro různé vydavatelské a jiné instituce. Obsahují zkušenosti aktivního překladatele, nakladatelského redaktora a nakonec i pedagoga zabývajícího se přípravou budoucích překladatelů. Za svou nejlepší legitimaci však autor považuje, že byl vždy homo legens, člověk čtoucí, fascinovaný tištěným slovem, dobrodružstvím poznání, které se snažil zprostředkovat i jiným.*

*Pokud jde o ukázky z konkrétních překladů, pocházejí především z poválečných překladů, zejména z prací tzv. slovenské překladové školy; najdou se však i překlady jiné provenience – zejména pro srovnání. Je snad pochopitelné, že v práci autora anglisty se najde nejvíc ukázek z překladů literatury anglické a americké. Co se týká rozsahu ukázek, je nutno mít na paměti, že omezený rozsah práce určoval přísné meze.*

*Na závěr bych chtěl vyslovit poděkování všem, kdo se zasloužili o tuto knihu zájmem, radou, povzbuzením nebo tím, že brali vážně různé teorie, které vyslovila. Věnuji-li knihu svým učitelům, je to výraz vděčnosti bývalým pedagogům, jakož i všem ostatním, od nichž jsem se něco naučil.*

*Pro české vydání jsem knihu prohlédl, místy doplnil nebo upravil, příklady rozhojnil a terminologii přizpůsobil současnému úzu. I když mnohé bych dnes s odstupem času snad formuloval jinak, do radikální revize jsem se nepouštěl. Tak jak stojí, je kniha dokumentem určitého vývojového stadia ve slovenském (i československém) teoretickém myšlení o překladu. Pokoušet se ex post vytvářet odlišné – a navíc fragmentární – teoretické modely by bylo opovážlivé i zbytečné.*

*Pokud má čtenář dojem, že by knize prospěly početnější příklady z novějších překladů, musím mu dát za pravdu. Bohužel, podíl citovatelných překladů v posledních letech klesá, a tuším nejen na Slovensku.*

J. V.

## PŘEKLAD, JAZYK, KOMUNIKACE

Překlad jako činnost má velmi dlouhou minulost. Jeho písemné doklady jsou téměř tak staré jako písmo samo: už v 3. tisíciletí př. Kr. zvěčňoval asyrský král Sargon své výboje v mnohajazyčných nápisech, vícejazyčně vydával své edikty na začátku 2. tisíciletí babylonský král Chammurapi, ba dochovaly se i klínopisné tabulky s jakými primitivními slovníky. Vzhledem k tak dlouhé tradici se musí zdát překvapivé, že teoretické myšlení o překladu se rozvíjí až poměrně pozdě. Úvahy zachované z minulosti jsou – až na vzácné výjimky – sotva víc než prakticistickým náčrtem problémů a výčtem desiderát; navíc se střídají se stejně hojnými výroky o nemožnosti překladu. Systematičtější přístup lze shledat teprve v souvislosti s rozvojem jazykovědy v 19. století a teorie překladu jako samostatná disciplína na vědeckém základě vzniká fakticky až v našem věku.

Překlad tedy existoval spíš jako něco trpěného, bez teoretického podkladu a uznání. Byl doménou praktického života, činu, a ne kontemplace. Nikdo nepochyboval o užitečnosti a efektivnosti různých tlumočnicků a překladatelů, užívaných při dobývání cizích území a později při jejich vojenské a civilní správě. Římané si už dokonce uvědomovali rozdíl mezi slovem a významem, a tedy mezi překladem doslovným a volným, a uznávali



užitečnost překladu jako pedagogického prostředku při zdokonalování se nejen v cizím, ale také ve vlastním jazyku. Nejvyššího uznání se nakonec překladu dostalo, když byla Bible přeložena do latiny a tento text se stal základním ideologickým dokumentem středověku; zároveň se překlad dočkal nejtvrděšího odsouzení, neboť toto přetlumočení bylo kanonizováno, prohlášeno za definitivní, a proto se nesmělo překládat do jiných jazyků. Narážíme na rozpornost až schizofrenickou – janusovsky obojaká tvář říká jedněmi ústy *ano* a druhými *ne*; schvaluje se všechno, co přináší praktické výsledky, ale odmítají se teoretická zobecnění a závěry.

Tuto nechuť lze ovšem do jisté míry vysvětlit tím, že po většinu středověku právě vzdělanci v Evropě překlad nepotřebovali: měli svůj společný jazyk a ten jim stačil zejména ke komunikaci v teoretických otázkách. Sotva však nadvláda latiny začíná slábnout a se vzrůstajícím významem krásné literatury a národních jazyků se vynořuje potřeba překladu, ozývají se stále častěji pochyby, zda se dá uskutečnit. „...to, co bylo sladěno poutem Múz, nelze přeložit z jednoho jazyka do druhého tak, aby to neztratilo všechnu krásu a soulad,“ píše Dante, jemuž zřejmě v těchto věcech neupřeme autoritu. „A proto i veršům žalmů chybí hudebnost a harmonie; byly přeloženy z hebrejštiny do řečtiny a z řečtiny do latiny, a už při prvním překladu ztratily všechnu krásu.“ (Convivio, I, 7 14.) Cervantes přirovnává překlad k vlámskému gobelínu obrácenému naruby: postavy sice poznáte, ale jsou plné nití, které je zakrývají, a nemají onu hladkost a barvu jako na líci (Don Quijote, II, 62). A v našem století B. Croce (1902) argumentuje, že to, co už dostalo svůj výraz a tvar, nemůže se znovu formulovat v jiném jazyku: „Každý překlad umenšuje a znehodnocuje výraz, protože vytváří nový, jelikož vrací pů-

vodní výraz do tavicího tyglíku a směšuje ho s osobními dojmy takzvaného překladatele. V prvním případě výraz zůstává týž jako v originálu, ale je už změněný, víceméně nedostatečný, čili vlastně už není týmž výrazem; v druhém případě půjde o dva výrazy, ale se dvěma rozličnými obsahy“ (76). Za šest století tedy Dantovu „krásu a soulad“ nahradil „výraz“, ale jinak podstata argumentu zůstala stejná: mezi tím, co se říká, a jazykem, v němž to zaznívá, je nerozdvojitelné a neodmyslitelné spojení a jakýkoli pokus o převedení, preformulování, přetavení je předem odsouzený k neúspěchu.

V konečném důsledku lze genezi takovýchto argumentů sledovat až k názorům primitivních národů s jejich tabuizací slova. Mnohem bezprostřednější oporu jim však poskytují každodenní praktické poznatky reálného stavu v rozličných jazycích. Nemusíme být příliš vzdělanými lingvisty, abychom si uvědomili, že jednotlivé jazyky odrážejí skutečnost rozdílným způsobem, že mezi nimi neexistuje přímočará korespondence a jevy, které jeden jazyk považuje za totožné, se v jiném striktně odlišují.

Nemusí přitom jít o jevy složité – nejznámějším případem takové chybějící korespondence je členění lidského těla, kde například oproti našemu výrazu *ruka* angličtina rozlišuje *arm* (paže) a *hand* (dlaň), němčina *Arm* a *Hand*, francouzština *bras* a *main*; obdobně je tomu s výrazy označujícími nohu. Velmi názorným příkladem odlišné segmentace reality jsou systémy označování barev, v čemž se jednotlivé jazyky podstatně liší, zpravidla podle kulturní vyspělosti svých nositelů. Existují africké jazyky, jež mají pouze tři termíny k označení barev (odpovídající našim označením *bílá*, *černá* a *červená*), přitom však mezi tyto tři pojmy rozdělují celé barevné spektrum (Nida, 1959). Podobně je přirozené, že ta stránka skutečnosti, která sehrává důležitou úlohu v životě

dané společnosti, bude v jazyku výrazně a detailně zastoupena. Lingvistická literatura oplývá anekdotickými ilustracemi: Eskymáci rozlišují mnoho druhů tuleňů podle věku, velikosti, pohlaví a jiných znaků, nemají však rodový termín k označení tuleň jako takového (Baudiš, 1926); africký jazyk Bulu má přes 25 termínů k označení rozmanitých druhů košů, ale nezná specifický termín, který by vyjadřoval pouze termín *koš* a nic jiného (Nida, 1959).

Ještě složitější situaci najdeme tam, kde nejde o označení reálných předmětů, ale o vyjádření vztahů mezi nimi, jak se projevují v gramatických kategoriích. Může nás například zarazit, že jazyky jako němčina nebo angličtina v podstatě nerozlišují slovesný vid; na druhé straně nám mohou v angličtině působit potíže časy, protože oproti trojmu času ve slovenštině i češtině tam najdeme systém až dvanácti gramatických časů. A pokud opustíme okruh jazyků indoevropských, nalezneme jazyková společenství (Indiáni kmene Hopi), která používají pouze jediný čas. Podobné příklady by se daly hravě rozmnožit.

Tato fakta neuvádíme proto, abychom obnovili diskusi o problémech dávno rozřešených, nebo abychom snad poskytovali argumenty pro teze o zásadní nepřeložitelnosti jakéhokoli řečového projevu. Neuškodí si je však připomenout, abychom pochopili, proč se rozdíly mezi jazyky tak zdůrazňovaly, proč se zdůrazňovaly spíš odlišnosti než shody. Nelze se divit, došel-li někdo k závěru, že podobnosti mezi jazyky jsou náhodným výsledkem totožnosti materiálního světa, kdežto rozdíly jsou projevem odlišného nazírání na svět. Což se duševní svět člověka, který vidí vždy jen konkrétního tuleň jistého věku a velikosti, neliší od vesmíru člověka, který vidí tuleň jen jako abstraktní pojem a teprve postupně si

ho ověšuje detaily věku, pohlaví, barvy? Jazyk nutně ovlivňuje naše myšlení a jeho prostřednictvím i naše vnímání – psychologové experimentálně ověřili fakt, že člověk si snáze zapamatuje a identifikuje ty barvy, pro něž má ve svém jazyku zvláštní jednoslovné pojmenování (Brown, 1964). Pohybuje se Angličan se svými dvanácti časy opravdu v témže jednoduchém časoprostoru jako Slovák nebo Čech, pro něž je minulostí všechno, co není současností? Neznamená překlad vlastně stěhování se z jednoho duševního světa do druhého?

Tyto otázky se přímo vnucují a musíme si na ně odpovědět – i záporná odpověď je přínosem, protože záleží na argumentech, jakými k ní dospějeme. Nemálo však bylo těch, kdo odpověděli kladně. S rostoucím okruhem poznání a s vědeckým přístupem ke studiu lingvistiky rostlo i vědomí osobitostí jednotlivých jazyků; a právě tak sílilo pokušení absolutizovat zjištěné rozdíly. Oproti racionalistickému univerzalizmu se ozývá nový tón u Leibnitze, který přichází s tezí, že jazyk myšlenku nejen zprostředkuje, ale i podmiňuje – člověk myslí a vnímá tak, jak mu to jazyk dovolí. Hamann nachází anatomické a fyziologické zdůvodnění těchto rozdílů. Herder, který se propracoval k modernímu chápání lingvistických otázek a tvoří most k srovnávací jazykovědě 19. století, byl přesvědčený, že jazyk se odráží v národní povaze a naopak; proto volal po vytvoření „všeobecné fyziognomie národů“, která se měla odvodit z jejich jazyků.

Nejdále zacházel ve svých názorech Wilhelm von Humboldt (1836). Tvrdí, že „jazyk je konstitučním orgánem myšlení“ (53), ale toto konstatování – samo o sobě nesporné – je mu pouze východiskem k dalším úvahám. Podle něho jazyk organizuje myšlenky a pocity svých nositelů v souladu s vlastními principy. Každý jazyk je formou a nese v sobě vlastní formální princip, který mu

... dodává jednotu. „Jazyk... je orgánem vnitřního bytí, je samým tímto bytím, jak postupně dospívá k vnitřnímu poznání a k vyjádření“ (18). Jelikož na jazyk v určitém národě působí stejná subjektivita, je pochopitelné, že „každá řeč obsahuje zvláštní světonázor“ (Weltansicht). „Jazyk je... vnějším výrazem ducha národů; jejich jazyk je jejich duchem a jejich duch je jejich jazykem“ (53). Odtud je už jen krok k závěru, že jazyk je „třetím světem“, který vstupuje mezi jevovou skutečnost a naše vědomí. V konečném důsledku je jazyk „ideální totalitou ducha“.

Tento lingvistický partikularismus se dál rozvíjel nejen v německé jazykovědě a filozofii, ale později také v pracích amerických lingvistů, kteří se věnovali studiu indiánských jazyků a setkávali se v nich se strukturami a kategoriemi působícími značně exoticky ve srovnání s indoevropskými jazyky. Whorf (1956) zdůrazňoval, že „přírodu dělíme podél dělicích čar, diktovaných naším rodným jazykem“, který tak vtiskuje našemu myšlení pojmový rámec. „Tak dospíváme k novému principu relativity, který tvrdí, že tytéž fyzické jevy nepřivedou různé pozorovatele ke stejným závěrům, pokud nepocházejí z podobných jazykových prostředí“ (214). Ještě extrémnější jsou v témže smyslu závěry, k nimž dospívá Sapir (1949): „Neexistují dva jazyky, které by si byly natolik podobné, abychom je mohli považovat za obraz téže společenské skutečnosti. Světy, v nichž žijí rozličná společenství, jsou samostatnými světy, není to jediný svět opatřený rozličnými jmenovkami“ (143). Je zřejmé, že v takovém případě je překlad nemožný – svět jednoho jazykového společenství nelze vyjádřit jinými jazykovými prostředky. Překlad může být pouze pragmatickou a přibližnou aproximací – něco jako slovní gestikulace, lepší než mlčení, ale nekonečně vzdálená po-

... jmové přesnosti jazyka a jeho myšlenkové disciplíny. Jenže jsme-li determinováni vlastním jazykem, nemůžeme proniknout za jeho hranice. Konečnou realitou se tak stává nikoli vnější svět, ale náš jazyk, skrze nějž se tento svět formuje.

Tady jsme už ovšem opustili oblast vlastní lingvistiky i teorie překladu a dotýkáme se bytostných problémů filozofických – vztahu mezi realitou, vědomím a jazykem. Náš postoj k celé řadě naznačených otázek bude záviset na tom, které stránce tohoto složitého dialektického vztahu přisoudíme dominantní úlohu. I když „podle stoupců verbalismu abstraktní lidské myšlení se může realizovat pouze na bázi přirozeného jazyka“, je „dokázáno, že schopnost abstraktně myslet se u člověka objevila dávno před vznikem řeči“ (Mistrík, 1993, 201–202). Jazyk neexistuje mimo myšlení, ale ani myšlenky neexistují odtrženy od jazyka. Vědomí a jazyk tedy tvoří jednotu, je to však jednota protikladná: vědomí odráží skutečnost, kdežto jazyk skutečnost označuje, vyjadřuje obsah vědomí. Jelikož vědomí je odrazem reality a jazyk je výrazem vědomí, znamená to, že i sám jazyk je determinován objektivní realitou a odráží ji.

V trojúhelníku realita – vědomí – jazyk připadá tedy dominantní úloha objektivní realitě. Jazyková komunikace vzniká z potřeby dorozumět se v procesu společenského bytí; jejím předmětem a obsahem je však objektivní skutečnost, jak se odráží v lidském vědomí. Jazyk je tedy zprostředkovatelem, nikoli tvůrcem, a už vůbec ne „mezisvětlem“. Je „odvozený od vědomí i objektivní reality, odráží stav vědomí i materiální podmínky společenského života... Vedoucím prvkem je vědomí, a protože myšlení a jazyk tvoří dialektickou jednotu a mimo jazykové formy není možné pojmové myšlení, jazyk má zdánlivě vedoucí úlohu, ve skutečnosti však je vedoucí

silou objektivní realita“ (Horecký, 1978, 51). Z toho vyplývá, že každá výpověď má svůj korelát v objektivní realitě a jako takovou ji lze reprodukovat prostředky jiného jazyka.

Logicky je překlad možný, protože existuje na nás nezávislá objektivní realita a postupy vnímání a myšlení, které jsou jejím odrazem, jsou společné celému lidskému rodu.

Lingvisticky je překlad možný, protože prvky oznámení formulovaného v jakémkoli jazyku se dají zjistit analýzou a reprodukovat prostředky jiného jazyka.

Materialistické chápání skutečnosti tedy vede k překladatelskému optimismu, je předpokladem přesvědčení o uskutečnitelnosti překladu.

Názory, které jsme v předchozích odstavcích citovali poněkud obsírněji, nebyly zmíněny jen proto, aby mohly být triumfálně vyvraceny. Mohou nám sloužit nejen jako historický doklad, ale také jako nanejvýš aktuální výstraha před zveličeným optimismem, před přesvědčením, že všechno se musí lehce poddat, že objektivní potencialita se rovná subjektivní realizaci. Pokud je něco možné, neznamená to, že toho dosáhne každý a hned. Naopak, zřejmě je dobře si připomenout, do jaké míry jazyk skutečně ovládá náš svět, s jakým úsilím musí vědomí překonávat podprahové hranice, vtisknuté neuvědomělými lingvistickými návyky. V každém z nás je někde hluboko ukryto dítě, které se ptá na název předmětu slovy „Co to je?“, a ne „Jak se to jmenuje?“ Jako bychom věřili, že spolu s pojmenováním se dovíme také podstatu předmětu, že se řečovým úkonem zmocníme reality.

Právě důraz na komunikativní stránku jazyka, na společenskou a praktickou stránku řečového úkonu nám pomůže vyvarovat se takovýchto subjektivně podbarve-

ných představ. Moderní přístup nahlíží na jazyk jako na znakový systém (kód), sloužící k vyjádření a přenosu informace. Je to stanovisko střízlivé, chybí mu mýtotočná síla i pokus o psychologický ponor, ale právě to přispívá k věcné diskusi. Ba víc – zdůrazňováním mimojazykových, společenských souvislostí pomáhá komunikativní přístup překonat jistá omezení ryze lingvistického postoje.

Základním komunikačním schématem je řetěz *podavatel – oznámení – příjemce*, přičemž předmětem komunikace je nezávislá vnější realita. Je to schéma velmi staré – v podstatě je známe už z Platonova dialogu „Kratylos“ – a slovně se dá vyjádřit „někdo někomu něco říká“. Je zřejmé, že pokud podavatel a příjemce mluví různými jazyky, musí se do komunikačního řetězu zapojit třetí člen, který převede oznámení z jednoho jazyka do druhého.

Má-li být tato komunikace úspěšná, musí splňovat jednu podmínku: oznámení v jazyku příjemce musí znamenat totéž co oznámení původní. (Předběžně se spokojme neurčitým výrazem „znamenat totéž“.) Otázkou zcela jiného druhu je, jak k takovému vyjádření dospět, a především jak zvážit, zda skutečně znamená totéž. Není to otázka akademická: překladatel musí z jazykového projevu dešifrovat jeho význam a vyjádřit ho prostředky jiného jazyka, třebaže mu chybí vzájemné sladění sémantických souřadnic, onen archimedovský pevný bod, který dovolí pohnout zeměkouli. Co vůbec tvoří smysl a význam výroku – konkrétní slovní formulace, nebo intence mluvícího? A do jaké míry je „význam“ vlastností samotného jazyka, který ho svými výroky vytváří?

Těmito otázkami se začátkem 20. století vážně zabýval russellovský novopozitivismus, a zejména filozofové

Vídeňského kroužku, kteří se soustředili na problém ověřování jazykových výroků. V jejich pojetí verifikace výroku spočívá v jeho konfrontaci s konečným počtem aktů zkušenosti nebo s jiným výrokem. Ověření pravdivosti výroku je tedy možné jen prostřednictvím pocitu nebo jiných výroků. To má závažné důsledky metodologické i gnozeologické.

Metodologicky vede takovýto postoj k absolutizování systémového rámce jako prostředku verifikace. Jak říká O. Neurath, který svými tezemi postoupil ještě dál, „výroky je třeba srovnávat s výroky, ne se ‚zkušeností‘, ani se ‚světem‘ nebo čímkoli jiným. Každý nový výrok se konfrontuje se souhrnem jiných předložených výroků, které byly navzájem sladěny. Pak se výrok nazývá konkrétním v případě, dá-li se zařadit do systému“ (cit. Cornforth, 1965, 127). Kritériem pravdivosti se tak stává konformita se systémem, nikoli shoda s objektivní realitou. Skutečnost se odděluje od výroků o ní. Tento postoj ovlivnil do jisté míry i jazykový strukturalismus, který přeceňoval systémovou stránku jazyka. Gnozeologickým důsledkem těchto postojů je popírání poznatelnosti vnějšího světa.

Myšlenky logického pozitivismu rozváděl v Anglii Wittgenstein a v lingvistické rovině je rozvinul Firth, jehož teorie významu ovlivnila celou řadu autorů. Společným jmenovatelem těchto názorů je zdůrazňování inherentní systémové závislosti jazykového výrazu a oslabení jeho vazby s mimojazykovou skutečností. Význam se definuje jako celková síť vztahů, do níž vstupuje lingvistická forma, a chápe se jako vlastnost jazyka: anglický text má anglický význam (včetně anglické fonologie, grafiky, gramatiky a lexika), kdežto dejme tomu ruský text má ruský význam. „Neexistují neutrální, čistá fakta, nedotčená jazykovými operacemi – kantovské ‚věci

o sobě‘. Náš svět – vnímaný nebo představovaný – je organizovaný jazykem, jímž mluvíme. Neexistuje mimojazyková skutečnost, všechno se dá, aspoň do jisté míry, popsat jazykem. ...Existující skutečnost je jazykovou skutečností“ (Haas, 1962, 20–21). Stojí za povšimnutí, že vyjádřitelnost světa jazykovými prostředky se ztotožňuje s neexistencí mimojazykové skutečnosti. V takovém případě, pochopitelně, je překlad zase sporný – v cílovém jazyku se omezuje na vyhledávání těch jednotek, které mají v jeho systému obdobnou úlohu jako jednotky použité v jazyku originálu. „Absolutně přesný překlad neexistuje. Jestliže interpretace skutečnosti formulovaná v jazyku A neexistuje izolovaně, ale toliko jako součást celkové jazykové soustavy, nelze její korelát v jazyku B izolovat od celkové soustavy B, která se od A nutně odlišuje... Význam a formu od sebe nelze odloučit“ (Winter, 1961, 520–521). Překlad se tudíž redukuje na substituci smyslu podle pragmatických zásad ekvivalence. „Přenos významu“ z jednoho jazyka do druhého však není možný, a proto překlad nemůže „mít stejný význam“; toto stanovisko zaujímá i tak podnětná práce jako Catfordova (1965). Jestliže však uznáme, že překlad je pouze pragmatickým přiblížením se určitému významu, který je mimo hranice vlastního jazyka nedefinovatelný, znamená to v konečném důsledku, že všechno, čeho se dotýká jazykový výrok – a tedy i vnější svět –, je produktem jazyka. Tak se z jiného konce dostáváme k argumentům, které už známe z předchozích stran.

Ze dvou rozličných východisek – v lingvistice empirické pozorování jazykových jevů a ve filozofii gnozeologie – dospíváme tak k překladatelskému pesimismu, k přesvědčení o nemožnosti překladu „v pravém slova smyslu“, to znamená tak, aby původní i přeložené oznámení

„znamenala totéž“. (Pochopitelně, ani jedna z těchto teorií nepopírá možnost přibližného a pragmatického dorozumění; popírají však existenci reprodukce významu na potřebném stupni přesnosti a opakovatelnosti.)

Dá se ovšem namítnout, že tu dochází k absolutizaci jedné složky dialektického vztahu mezi jazykem a skutečností. Nelze tvrdit, že význam je výlučnou vlastností jazykového systému, právě tak jako by bylo chybou zastávat stanovisko, že význam je cosi předem dané, existující mimo jazyk a bez jazyka. Význam je produktem myšlení, tedy vědomí odrážejícího realitu a používajícího jazyk jako společenský nástroj „racionálního a komunikačně operativního zachycení skutečnosti“ (Kráľ, 1974, 31). I Hjelmslev, který se důrazně staví proti představě, že znak je v první řadě „znakem pro něco“, a označuje ji za logicky neudržitelnou, zdůrazňuje, že jazykový znak je „entita, která vznikla ze vztahu mezi jistým výrazem a jistým obsahem“ (Prolegomena). Navazuje tím na teorii jazykového znaku, jak ji nacházíme u de Saussura. V souladu s tím nebudeme význam hledat výlučně v rámci jazyka samého; obrazně řečeno, existuje jako vztah spojující jazyk a realitu. Přes všechnu rozmanitost jazykových struktur v jazycích světa můžeme svět poznávat a o poznatcích se dorozumět. Komunikace mezi lidmi vůbec je možná právě proto, že existuje společný substrát objektivní reality, která je obsahem jazykového oznámení. Jazyk neimputuje své kategorie přírodě. Naopak, existuje dostatek důkazů, že jazyk se vyvíjí a přizpůsobuje společenské praxi, která ověřuje a modifikuje převzatý obraz reality.

Překladatelský optimismus – přesvědčení o tom, že překlad je v zásadě možný – se tedy zakládá na faktu, že jazyk považujeme za nositele informace o mimojazykové skutečnosti. Obsah jazykového výroku je poznatelný,

ověřitelný prostředky společenské praxe a nevytváří se samotným jazykovým úkonem. Proto ho lze vyjádřit jinou formou, respektive prostředky jiného jazyka. Což ovšem neznamená, že k takovému vyjádření lze dospět snadno. Reprodukce daného oznámení by byla jednoduchá, kdyby rozličné jazyky byly izomorfní a kdyby jejich jednotlivé prvky měly stejný sémantický obsah i emocionální náboj. Viděli jsme však, že zde existují nemalé disproporce; Potěbňa upozorňoval na těžkosti, jež z nich vyplývají: „Jestliže se slovo v jednom jazyku nekryje se slovem v jiném, tím méně se mohou vzájemně kryt kombinace slov, obrazy, pocity vyjadřované jazykem“ (cit. Fjodorov, 1968, 88).

Takové tvrzení je na první pohled logické. Neexistuje-li přímá korespondence mezi prvky dvou systémů, musí docházet k rozporům, které jsou tím větší, čím vyšší počet prvků vstupuje do vzájemného spojení. Tento analytický přístup nahlíží na oznámení jako na výpověď sestavenou z určitého množství diskrétních základních prvků; převést výpověď do jiného jazyka znamená lineárně reprodukovat soubor prvků, z nichž se skládá. Při pohledu do minulosti zjistíme, že takový atomismus byl teoretickým východiskem nejednoho výroku o nemožnosti překladu.

Ve skutečnosti je nositelem informace oznámení jako celek. Jazykové prostředky všech rovin – od fonologické až po syntaktickou a stylistickou – slouží k zakódování informace. Cílem překladu je reprodukovat nikoli jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují, její vztah k objektivní realitě, k podavateli i příjemci. Komunikace je vyvolaná určitou potřebou a sama je společenským aktem; její podstata je objektivní. Proto posláním překladu je reprodukovat *funkci* oznámení, nikoli jeho konstituční prvky. „Překlad nespočívá v reproduk-

ci jedněch prostředků jinými prostředky, ale ve vystižení funkcí těchto prostředků v systému celku, to znamená, reprodukuje informaci v nich obsaženou takovými prostředky, které plní totožné funkce v rovině druhého jazyka, a tedy nesou i stejnou informaci“ (Ljudskanov, 1969, 141).

Z toho vyplývají dva důležité závěry. Za prvé: objektem překladu je oznámení *jako celek*, nikoli prvky, z nichž se skládá. Za druhé: překlad „znamená totéž“ co původní oznámení, pokud plní stejnou funkci vzhledem ke komunikační situaci.

Na tomto základě dovedeme pochopit i možnost překladu lexikálních jednotek, které se nekryjí, nebo vůbec nemají protějšek v druhém jazyku. Catford (1965) se zmiňuje o jazyku Indiánů kmene Navaho, v němž se vyskytuje barevný termín *dootl'iz*, označující až tři barvy – modrou, zelenou a fialovou. Sám o sobě tento termín „přeložitelný“ není, protože nemáme lexikální jednotku, kterou bychom k němu mohli přiřadit. Překlad je však možný v rámci vyššího celku, například v případě následujících reálných výroků:

Je to *dootl'iz* jako list rostliny.

Je to *dootl'iz* jako obloha.

Je to *dootl'iz* jako „fialové-čtyři-hodiny“ (druh květiny).

V každé z citovaných vět můžeme doplnit příslušné barevné označení, které bude funkčním ekvivalentem původního termínu, i když slovenština ani čeština žádný „pravý“ ekvivalent nemají.

Důležité je uvědomit si, že vztah funkční ekvivalence protíná napříč všechny roviny. Tak například u dvojice vět *Michal je nemocný* a *Michal je nemocný?* jediným indikátorem rozdílu mezi dvěma způsoby (oznamova-

cím a tázacím) je v písmu otazník a při vyslovení intonace. V angličtině je indikátorem způsobu slovosled; proto lze tázací větu identifikovat v písemném projevu i bez interpunkce (čehož experimentální próza pohotově využívá). Bylo by však zjevně nesprávné tvrdit, že změna slovosledu je „překladem“ intonace; oba prostředky plní ve svých jazycích tutéž funkci: jsou indikátorem způsobu.

Stejná zásada se uplatňuje tam, kde jednomu jazyku chybějí gramatické kategorie, které druhý jazyk vyjadřuje. Moderní jazykověda přistupuje k těmto otázkám s citlivým teoretickým aparátem, který odhaluje systematické závislosti tam, kde se v minulosti shovívavě předpokládala pragmatická přibližnost. Při podrobném zkoumání se zpravidla vždycky ukáže, že informace vyjádřená příslušnou gramatickou kategorií se dá reprodukovat prostředky jiného jazyka, i když samotnou kategorii cílový jazyk nezná. Z formálního hlediska ovšem o „překladu“ kategorie nelze hovořit, protože nemá svůj přímý formální ekvivalent. Proto se někdy v takových souvislostech říká, že překlad v určitých případech informaci „doplňuje“ nebo „vypouští“, ale tyto termíny neodpovídají skutečnému charakteru procesu: co se ztrácí nebo přibývá, jsou formální jazykové prostředky, kdežto informace obsažená v daném oznámení zůstává nezměněna.

Takové případy znovu zdůrazňují důležitost překladu oznámení jako celku. Překlad izolovaných lexikálních jednotek nebo jazykových prvků je často nemožný už z hlediska sémantického, protože slovo nabývá konkrétní význam teprve v kontextu. Tady nacházíme důvod, proč citovaná Potebňova námitka fakticky neznámá popření možnosti překladu. Ať už by byly mezi jednotlivými slovy v různých jazycích jakkoli velké rozdíly, při kombinaci více slov se disproporce neznásobují, nýbrž naopak zmenšují, protože význam oznámení se zpřesňuje

a konkretizuje. Čím delší oznámení, tím lépe je možno reprodukovat informaci, kterou obsahuje. To, co nelze vyjádřit na jednom místě, reprodukuje se jinde nebo jinými prostředky.

Tak lze definitivně určit podmínky, za nichž překlad „znamená totéž“ co původní oznámení. Stává se to v případech, když se informace obsažená v původním oznámení reprodukuje prostředky jiného jazyka tak, že se zachová její invariantnost, přičemž oznámení plní vzhledem ke komunikační situaci tutéž funkci.

Dosud jsme v podstatě uvažovali o překladu z jednoho přirozeného jazyka do druhého. V minulosti to byl nejrozšířenější příklad překladu a všechny teoretické úvahy ho mlčky předpokládaly. Rozvoj techniky a komunikačních systémů 20. století přinesl změny i na tomto poli. Termín *jazyk* dnes označuje každý znakový systém a zahrnuje i jazyky umělé, dokonce i technické kódy a jazyky počítačů. Překládat tedy lze nejen z jednoho přirozeného jazyka do druhého, nýbrž i z přirozeného jazyka do umělého (překlady klasické literatury do esperanta; „rozhovor“ mezi člověkem a počítačem), nebo z jednoho umělého jazyka do druhého. Fakticky každý invariantní přenos informace mezi semiotickými (znakovými) systémy lze definovat jako překlad.

To vedlo k rozšíření starších definic překladu v souladu s novým vývojem. Jakobson (1959) rozlišuje tři typy překladu:

1. intralingvální (vnitrojazykový) – reprodukce slovních znaků jinými znaky téhož jazyka,
2. interlingvální (mezijazykový), čili vlastní překlad – reprodukce slovních znaků prostředky jiného jazyka,
3. intersemiotický (transmutace) – reprodukce slovních znaků prostředky jiných znakových systémů.

Toto dělení se v zásadě přijímá i v naší teoretické literatuře, třebaže není bez problémů.

Vnitrojazykový překlad je z praxe dostatečně známý jako tzv. vnitroliterární překlad – připomeňme překlady starší slovenské literatury psané v bernolákovské normě do současného spisovného jazyka, české překlady staročeské poezie nebo anglické překlady staroanglické či středoanglické literatury. Jde ale o dvě tak rozdílné formy téhož jazyka, že se stávají komunikačně neupotřebitelnými (aspoň pro účely literární komunikace); v některých případech jsou dokonce pro současné uživatele bez filologické průpravy i významově neprůzračné (stará angličtina pro moderního Angličana). Ve skutečnosti jsou tedy oba jazyky totožné pouze historicky, ne však synchronicky, proto vyvstává otázka, do jaké míry zůstala jejich totožnost vůbec zachována. (Srovnejme například rozdíl mezi středověkou latinou a italštinou, které jsou také historicky „totožné“.)

Jiným možným případem vnitrojazykového překladu je „překlad“ mezi různými styly či nářečmi téhož jazyka. Jak ale upozorňuje Fjodorov (1968), nejde o překlad v pravém slova smyslu, protože informace se přenáší pouze z rozličných podsystémů téhož systému.

I když tedy nebudeme popírat existenci překladů této první skupiny, je zřejmé, že jde spíš o zvláštní případy než o pravidlo.

Při intersemiotickém překladu bude nejčastějším případem překlad z přirozených jazyků do technického kódu (jazyk počítačů). Ilek (1977) v těchto souvislostech uvádí i převod slovní formulace přírodních zákonů do vzorců. V literatuře se však často jako příklad tohoto typu překladu uvádí přepis literárního díla do „jazyka“ filmu. Tady už zůstává otevřenou otázkou, do jaké míry lze prostředky používané filmem nazvat „jazykem“, kte-



rý by splňoval podmínky kladené na znakový systém; samotný název se zde užívá spíš metaforicky, nikoli v platnosti termínu. Podobně můžeme vyslovit pochybnosti, zda se při takovém „překladu“ zachovává invariantnost informace, kterou jsme postulovali jako podmínku překladu.

S rostoucí různorodostí přenosu informace z jednoho znakového systému do druhého se hranice mezi jednotlivými případy nejen posouvají, ale také stírají. V zájmu terminologické přesnosti však můžeme trvat na zachování invariantnosti informace a její funkční korespondence, přičemž jako praktické hledisko lze zdůraznit zpětnou reprodukovatelnost informace – zpětný překlad by se neměl podstatně lišit od původního oznámení. To předpokládá, že znakový systém, do něhož se překládá, je sám dostatečně strukturovaný a ucelený. Jinak hrozí, že pod pojem překlad budeme zahrnovat každý přenos informace.

Obdobné těžkosti se vyskytují při určení spodní hranice, u níž překlad začíná. V některých případech se totiž označuje za překlad jakákoli kódovací činnost. Tak Oettinger (1960) definuje překlad jako „proces transformace znaků nebo jejich zápisu na jiné znaky nebo zápis“ a pokračuje: „Podle naší definice patří přepis tištěného oznámení Morseovou abecedou, překlad z azbuky do latinky, šifrování pro kryptografické účely a výměna čísel desítkové soustavy za čísla binární soustavy do téže třídy jako překládání Macbetha do němčiny nebo tlumočení ruského projevu v OSN do angličtiny“ (104).

Tato definice výslovně klade na jednu úroveň znak a jeho zápis. Jak víme, znak je konstituován třemi typy vztahů: k realitě, k vědomí a k jiným znakům. Zápis je záznamem znaku, nestojí v přímém vztahu k realitě a nemá sám o sobě znakovou platnost. Při převodu do Morseovy

abecedy, při šifrování atd. se nevyměňují samy znaky, pouze forma jejich zápisu. Totožnost znaku zůstává zachována, nemění se jeho platnost ani vztah k realitě či jiným znakům. Jedinou změnou je forma zápisu, který se transformuje podle velmi jednoduchých pravidel – dokonce i tam, kde jde o přepis mezi rozličnými jazyky (srovnej například zásady transkripce ruských jmen).

Někteří teoretici zacházejí ještě dál. Ljudskanov (1969) argumentuje, že jednojazyčná komunikace vlastně vůbec neexistuje, „protože sám proces jednojazyčné komunikace představuje souhrn procesů přeměny symbolů jedněch kódů v jiné... například proces pozorování zrakem, přechod první signální soustavy v druhou, proces čtení, psaní atd.“ (137). Je nesporné, že řečový proces jako odraz reality předpokládá všechny stupně, uváděné autorem, ale proces vnímání, myšlení a jazykového vyjádření myšlenky, který má svůj materiální, fyziologický základ, nelze ztotožňovat s překladem, protože tu nejde o výměnu znakových systémů. Podmínkou překladu je, že musí jít o semiotickou (znakovou) operaci a východiskové oznámení musí tvořit text, to znamená, že samo musí být formulováno v určitém znakovém systému.

Ve světle těchto skutečností můžeme překlad definovat jako funkčně korespondující reprodukci invariantní informace obsažené v textu jednoho jazyka prostředky jiného jazyka. Tím vymezujeme překlad jako semiotickou operaci a odlišujeme ho od rozličných forem zápisu a přepisu (diktát, fonetická transkripce, slepecké písmo). Zároveň zdůrazňujeme, že jde o plnou a ekvivalentní reprodukci informace, čímž oddělujeme překlad od jiného vyjádření takovéto informace v neuceleném nebo nejednoznačném znakovém systému (přepis literární předlohy pro film, zhudebnění), které patří do jiné kategorie operací.

Důležitá z hlediska otázek, které jsme si kladli v úvodu, je zásadní uskutečnitelnost překladu: ano, informaci lze převést z jazyka do jazyka a lze ji opatřit týmiž průvodními vlastnostmi emocionálními i jinými, jimiž se vyznačovala v původním textu.

Jakými prostředky lze dosáhnout tohoto cíle a zachovat „pouto Múz“, to je další okruh problémů, a nemalých. K první a základní odpovědi jsme však už dospěli.

## EKVIVALENCE A POSUN

Jestliže jsme si překlad definovali jako funkčně korespondující reprodukci invariantní informace, neznamená to, že ho můžeme redukovat na přenášení „obsahu“ nebo „čistých myšlenek“ obsažených v původním textu, nebo že jsme se tím zbavili všech metodologických a logických problémů.

Za prvé už samotný pojem *invariantu* není neproblematický. Invariantnost se zpravidla definuje jako významová totožnost prvků originálu v překladu. „Invariantní jádro představují stálé, základní, neměnitelné sémantické prvky v textu. Jejich existence se dá dokázat experimentálním zhušťováním významů (sémantická kondenzace). Na základě tohoto jádra ... dochází k čtenářské nebo překladatelské... konkretizaci, čili k *transformacím, respektive variantům*. Rozumíme jimi takové změny, při nichž se jádro významu nemění a nastává jen změna v plánu formy výrazu (Popovič, 1983, 174). A v starší definici variantu: „Každý text obsahuje totiž vedle své významové ‚multidimenzionality‘ základní významové jádro. O jeho existenci nás koneckonců přesvědčí sám fakt překladu, kde vlastně dochází k posunům, *různým významovým modifikacím tohoto jádra*. ... Překladatelská tvorba se realizuje s ohledem na určitý, objektivně zafixovatelný význam textu“ (Popovič, 1975, 54. Kurziva J. V.).

Tyto definice mají hned dvě úskalí. Především je lze chápat tak, jako by původní text v sobě měl skrývat „obsah“ existující mimo jazykové vyjádření; navíc čtenáře zarazí, že invariant, čili cosi neměnného, se realizuje ve *variantách*, popřípadě v *různých významových modifikacích*.

Za druhé znovu narážíme na problém významu a jeho jazykového vyjádření. Jelikož podstatou překladu je výměna původního jazykového materiálu, jak lze zaručit správnou identifikaci tohoto neměnného významového jádra a adekvátnost jeho reprodukce v jiném materiálu? Znovu se zastavujeme u chybějícího etalonu, který by umožňoval posoudit souměřitelnost obou jazykových vyjádření, a musíme si připomenout argumenty zastánců překladatelského pesimismu citované v předcházející kapitole.

Na druhé straně je nepopíratelné, že každý text (báseň, román, zpráva, vyhláška, inzerát) má svůj zjiitelný a ověřitelný význam, k němuž se lze dopracovat analýzou, a tento význam pak reprodukovat jinými prostředky. Právě tak je ovšem pravdou, že zjišťování, ověřování a analýza významu, jakož i jeho následná reprodukce jsou do značné míry závislé na osobnosti interpreta a vlivů, jež na něho působí (vkus, výchova, vzdělání, dobová atmosféra). Proto je překlad do značné míry otázkou interpretační.

Vzhledem k různorodosti jednotlivých složek informace a ke komplikovaným vztahům mezi nimi vystupuje do popředí otázka rovnocennosti prostředků použitých k jejich reprodukci. Tak se dostáváme k pojmu ekvivalence.

Teorie překladu dlouho považovala ekvivalenci za jeden ze svých základních pojmů, i když s jeho definicí má jisté problémy. Catford (1965), který definuje překlad jako nahrazování textového materiálu výchozího jazy-

ka ekvivalentním textovým materiálem jazyka cílového, říká: „Ústředním problémem překladové praxe je najít překladové ekvivalenty v cílovém jazyku. Ústředním problémem teorie překladu je definovat podstatu a podmínky překladové ekvivalence“ (21). Catford potom rozlišuje mezi „formální korespondencí“, která je otázkou větší či menší systémové shody mezi oběma jazyky, a „textovou ekvivalencí“, která je otázkou empirického pozorování. V úsilí o vědeckou přesnost a metodologickou čistotu však Catford zachází tak daleko, že se jeho závěry nemohly trvale uplatnit ani jako základ teorie, ani jako návod pro praxi.

Otto Kade, čelný představitel tzv. Lipské školy, která byla rovněž lingvisticky orientovaná, rozlišoval čtyři přesně vyhraněné typy ekvivalence: *totální* (totožné pojmy, jako například při terminologii), *fakultativní* (jeden výraz ve výchozím jazyku stojí vůči několika v cílovém – například *cena* se přeloží do angličtiny jako *value*, jde-li o hodnotu, jako *price*, jde-li o peněžní protihodnotu zboží, *prize*, jde-li o výhru atd.), *aproximativní* (více výrazů stojí proti jedinému – naše *nebe*, *obloha* proti německému *Himmel*) a konečně *nulovou* u výrazů kulturně vázaných na určité prostředí (valaška, knedlík, baseball bat, college, baccalauréat) (Kade 1968). Nedostatkem tohoto přístupu byla silná lingvistická podmíněnost, která se projevovala například v tom, že při kulturně vázaných výrazech se ekvivalence fakticky zpochybňuje, a dále téměř výhradně orientace na slovo, respektive slovní spojení; také v tom je zřetelný důraz, jež prakticky celá škola kladla na věcný a odborný překlad (kde operace skutečně probíhají v mnohem větší míře v lexikální rovině).

Složitost problematiky naznačuje Jakobson (1959), když tvrdí: „Ekvivalence v rozdílnosti je kardinálním

problémem jazyka a ústřední otázkou jazykovědy. Jazykovědec jako každý příjemce slovních oznámení funguje jako jejich interpret.“ Formulace „ekvivalence v rozdílnosti“ (*equivalence in difference*) není zcela jasná a následkem toho se stala předmětem rozličných výkladů, celý výrok však – snad právě pro svou paradoxnost – názorně ukazuje, na jaké těžkosti narážíme.

Překladový ekvivalent si můžeme definovat jako prostředek (nebo soubor prostředků) jednoho jazyka, který je nositelem téže informace jako prostředek (nebo soubor prostředků) jiného jazyka. Poučení moderní jazykovědou dnes už neočekáváme, že překladový ekvivalent bude nutně korespondovat s původním zněním i formálně, a určitě ho nebudeme ztotožňovat s ekvivalentem slovníkovým. Zdánlivě je tedy celý problém rozřešený: stačí rozebrat původní text na základní významové jednotky a ty nahradit ekvivalenty v cílovém jazyku. Taková představa doprovázela i pokusy o „strojový“ nebo automatický překlad v padesátých či šedesátých letech minulého století.

Problémem v těchto souvislostech je rovina, v níž ekvivalenci hledáme, nebo jinými slovy, velikost základní překladové jednotky, čili nejmenšího celku, který se počítuje jako nositel významu. Dnes už i lingvistický naivní člověk ví, že při překládání nelze slovo nahrazovat slovem, že *dobryj* je sice *chorošij*, ale *Dobrou noc* je *Spokojnoj noči*. Světovou literaturou už dlouho bloudí historika o počítači, který narazil na anglické úsloví *out of sight, out of mind* (sejde z očí, sejde z mysli) a přetlumočil ho jako *slepý blázen*. Anekdota je skoro jistě apokryfní, ale i kdyby nebyla, nelze ji považovat za argument proti možnosti automatického překladu. Pokud něco dokazuje, pak jen nedostatečnost staršího

programu, jenže v šedesátých letech bychom dokonalý program tak jako tak nemohli očekávat. Chceme-li se vyvarovat chyb tohoto druhu, stačí sestavit příslušně obsáhlý slovník, který pojme všechnu prakticky používanou frazeologii daných jazyků, a uložit ho do paměti počítače. To nám zaručí správný překlad i frazeologických jednotek.

Anekdota nám však připomíná jiný problém, svým způsobem mnohem složitější: soustavné „přestupování“ z jedné roviny do druhé, náhlé přechody od slova k větě a naopak. Problémem není identifikovat frazeologickou jednotku – reálnou těžkostí (a ta nakonec měla zdolat i údajný počítač) je rozhodnout se, kdy je třeba sousloví považovat za jednotku a kdy za kombinaci individuálních složek nižšího stupně. Klasické schéma jazykových rovin *slovo – fráze – věta* je totiž skutečně pouze schématem, platným nanejvýš v textech odborných a vědeckých, kde z povahy věci vyplývá, že převažuje pojmenování. V hovorovém jazyku s jeho metaforami, vtipy a úmyslnými dvojsmysly platí pouze omezeně a ještě omezenější platnost má v jazyku umělecké literatury. Zde dochází často k jakési sémantické „dvojité artikulaci“, kde slovo vystupuje jednou jako samostatná pojmenovací jednotka v denotativním smyslu, jednou jako součást vyšší jednotky:

Vyzliekala sa, keď si odopínala *háčik*, zlostne sa usmiala, hlúpy *háčik*, vždy v tom musí byť nejaký *háčik*.

(Vladimír Mináč, Nikdy nie si sama)

Iskra v oku, hlava v ohni,  
noc, noc hlboká.

*Padla si mi do oka.*

(Miroslav Válek, S hlavou v ohni)

Pravděpodobně by ani sám autor nedokázal určit, kdy se Marínin háček stává z oděvní součástky problémem. (Jsme v pokušení tvrdit, že je to při druhém výskytu tohoto slova, ale právě tak dobře by se dalo argumentovat, že toto opakování slouží jen jako signál k „vzvednutí“, ozvláštnění slova, takže nás pouze připravuje na sémantický skok.) Ještě protichůdnější je sémantický kontrast ve Válkově básni, protože není bezprostředně motivovaný na úrovni slova; pochopíme ho teprve na základě celého kontextu. Jde tu o hru významů, a proto mají tyto případy svou podstatou blízko k tzv. slovním hříčkám; důležité však je, že jsou běžnou a aktivní součástí jazyka, a proto se s nimi pravidla ekvivalence musejí vyrovnat.

Podobně bychom neměli zapomínat, že začínáme-li hierarchii jazykových rovin u slova, jaksi mlčky předpokládáme, že všechno, co leží níž (morféma, fonéma), nepadá v úvahu a nevstupuje do kalkulace. Zase je to pravda jen částečně, protože platí jen o některých stylech. Zvuková výstavba slova však často hraje důležitou úlohu. Nejčastěji se v této souvislosti uvádí poezie, stavějící na rýmu, ale neměli bychom pouštět ze zřetele ani ohledy metrické (slabičná délka slova) a měli bychom si uvědomit, že oba aspekty se téměř stejně bohatě uplatňují například v pořekadlech a příslovích. I rytmické větné klauzule v umělecké próze se spoléhají na zvukovou stránku slova. Výrazně se to projevuje tam, kde slovesný projev naráží na požadavky jiných vrstev umění, například v dabingu, kde konflikt mezi dialogem a artikulačními pohyby působí na diváka rušivě, nebo při překladu operních libret či písňových textů, kde pocítujeme nepříjemně, připadne-li dlouhá slabika na krátkou dobu a naopak, nebo jestliže se slabičné „r“ nebo „l“ vyskytne v přízvučné pozici, zejména pokud je podložena dlouhou dobou.

Reálný překladatelský problém tedy není v tom, že ekvivalence se ustaluje v rozličných rovinách, ale v tom, že ji nejednou musíme hledat v několika rovinách najednou. To ztěžuje určit její podmínky a vyrovnat se s ní. Proto nás nepřekvapí, že počáteční nadšení, s nímž se přistupovalo k sestavování překladatelských počítačových programů, rychle opadlo a reálně fungující programy nastupující po fázi vystřízlivění se zprvu omezovaly na odborné texty, které měly limitovaný slovník, jejich jazyk se blížil vzorcům a formulím a převažoval v něm denotativní význam.

Protože konkretizování a precizování výrazu zpravidla znamená hledání ekvivalence ve vyšší rovině, lze očekávat, že rovina, v níž se ustaluje ekvivalence, bude tím vyšší, čím více si uvědomíme konkrétní kulturu a dobovou podmíněnost textu. Historický pohled ukazuje, že velikost základní překladové jednotky se měnila: ve středověku jí bylo slovo, později se jí stala fráze a věta, kdežto nejnovější pojetí chápe jako vlastní jednotku překladu celé dílo (Foster, cit. Nida, 1964). Stopy tohoto vývoje můžeme pozorovat dodnes: v důsledku vázání na slovo se například prostřednictvím překladů bible do latiny dostávaly do moderních evropských jazyků vyjadřovací prostředky typické pro semitské jazyky – připomeňme si spojení jako *Král králů* nebo *Píseň písní* (v moderních překladech se už v důsledku naturalizace výrazu používá termínu *Velepíseň*). V současnosti se stále častěji – zejména při překladu umělecké literatury – trvá na tom, že překladovou jednotkou je celý text. Ve slovenské literatuře tento požadavek pro překlad básní jednoznačně vytyčuje Lubomír Feldek (1977). Je zřejmé, že toto postupné rozšiřování základní jednotky umožňuje stále plnější a mnohostrannější reprodukci originálu; zároveň je však vhodnou připomínkou, že sám

pojem ekvivalence je historicky podmíněný a v různých obdobích se definuje různě.

Vidíme tedy, že ekvivalence se hledala buď ve vztahu mezi překladovými jednotkami (Kade), nebo v rámci celého textu. Reissová (1971) se snaží přihlížet k oběma rovinám, klade je paralelně vedle sebe: „Při překládání musíme vytvářet ekvivalenci jak mezi celým textem originálu a jeho verze v cílovém jazyku, tak mezi jednotlivými překladovými jednotkami.“

Dosavadní diskuse vycházela z předpokladu, že předmětem překladu je obsah jazykového oznámení, tedy „to, co se říká“. Jazyk však zejména v uměleckých dílech figuruje i jako fakt kulturní a společenský. Jednotlivá slova a výrazy už nezprostředkovávají jen denotativní význam, ale stávají se odkazy na citáty, narážkami nejen na jednotlivá díla, ale i na tvůrce a celou jejich epochu. Jsou jakýmiisi samoznaky našeho kulturního rychlopisu, evokujícími minulost – ať už společnou helénsko-římsko-středověkou evropskou, nebo užší národní. Odtud ony hojné antické a biblické narážky, jejichž původ si často ani neuvědomujeme – „zlatý věk“, „sisyfovská práce“, „oddělit koukol od pšenice“, „umýt si ruce nad něčím“. Ba víc – velcí tvůrce vtiskují jazyku svou pečeť, a to nejen popularizovanými citáty, ale tím, že si jakoby zmonopolizují určitý tón, atmosféru, stavbu obrazů. Zejména v starých kultivovaných jazycích bývá nejednou velmi těсно; nelze najít nový, neotřelý, *nepoužitý* jazykový výraz. A zároveň lze prostřednictvím vědomých citátů a narážek obohatit stručnou a zdánlivě věcnou pasáž emocionálními a asociativními podtóny, které přesahují bezprostřední podnět a které lze jen těžko překladem zprostředkovat tomu, kdo nezná příslušnou literaturu.

Ještě složitější je situace, když se tematickým prvkem stává sám jazyk jako prostředek společenské komuni-

kace. Zdvořilostní formule společenského styku se dají beze všeho přeložit, i když zůstává otevřena otázka jejich ekvivalence v době, kdy jsme pro barokové nuance ztratili smysl. Problémem však je použití či nepoužití zdvořilostních forem v situaci, která je jinak jednoznačná. Angličtina nezná protipól našeho (a vůbec kontinentálního) přání „Dobrou chuť“. Anglický překladatel si však vždycky bude vědět rady, narazí-li na situaci, kdy ho bude třeba použít. Jenže jaký je anglický ekvivalent situace, v níž „Dobrou chuť“ *úmyslně nezazní*?

Toto není ryze akademický příklad. Nejedna pasáž konverzačních komedií Wildových nebo Shawových obsahuje jazykové rituály stejně závazné a neměnné jako náboženské obřady; ba značná část komiky spočívá právě v kontrastu mezi konvenčním rámcem a většinou nekonvenčními výroky, které skutečně zazníjí. Najít kulturní ekvivalent takových rituálních frází je právě tak obtížné, jako se lehce nalézá jejich ekvivalent lingvistický. A přece je to možné a zřejmě se to daří, i když snad ne dokonale, protože obecenstvo vnímá tyto lingvistické situace jako komické.

Tak se jazyk zpředměňuje, stává se sám sobě tématem, až nakonec přechází do zautomatizovaných formulí ionescovské absurdity. Nemusíme se ztotožňovat s myšlenkovými východisky takovýchto děl, abychom pochopili, že už jejich existence a zvláštní přístup k jazyku jsou samy o sobě výpovědí jistého druhu – výpovědí dostatečně charakteristickou pro společnost, v níž vznikly. Jazyk se z prostředku komunikace stává jejím předmětem; fetišizuje se.

Protože jde vesměs o jevy jazykové, nelze tvrdit, že nespádají do lingvistické domény. Sama jazykověda si však uvědomuje zvláštní podmíněnost těchto projevů a vytváří speciální disciplíny, které se jim mají věnovat

– sociolingvistika, psycholingvistika atd. Nesporné je, že jazyk jako jev kulturní a společenský zasahuje mnohem širší okruh naší zkušenosti a psychiky. Snažíme-li se definovat podmínky rovnocennosti oznámení ve dvou různých jazycích, zřejmě bychom do nich měli také zahrnout aspoň přibližnou rovnost situací, v nichž budou realizována. A nejpozději v tomto bodě se dostáváme do rozporu s tradičními lingvistickými představami, pro něž byla dominantním problémem shoda jazykových forem, někdy bez ohledu na rozdílnost funkcí.

Jestliže se tedy pokoušíme určit podmínky ekvivalence, musíme vzít v úvahu celý komunikační kontext. Tento termín volíme úmyslně, abychom vyjádřili specifiku situace. Jazykověda definuje kontext jako souhrn souvislostí daných textem (jazykový kontext) nebo situací (situační kontext). Při překladu však dochází nejen ke konfrontaci dvou jazykových vyjádření s jejich příslušnými kontexty, ale přistupují k nim i kontexty kultury materiální a duchovní. Navíc jestliže překlad vzniká s delším časovým odstupem, překladatel nepřistupuje ke své úloze pouze se znalostí původního textu, ale i všech jeho souvislostí, jakož i s vědomostmi o autorovi a kultuře, kterou reprezentuje, přičemž u příjemce musí předpokládat odlišný stupeň informovanosti a musí na to vhodným způsobem brát ohled. Tím se rozsah původního pojmu „kontext“ podstatně rozšiřuje; můžeme ho definovat jako souhrn všech souvislostí vyplývajících z komunikační situace.

Tak se znovu dostáváme k otázce vztahu mezi informací a jazykovými prostředky, které jsou jejími nositeli. Viděli jsme už, že v důsledku rozdílů mezi jednotlivými jazykovými systémy nemůže být totožnost jazykových prostředků podmínkou ekvivalence. Jazykové prostředky samy o sobě jsou však jen konstituentními prvky ozná-

mení jako celku, a právě oznámení jako celek je nositelem faktické, intelektuální, emocionální a estetické informace.

Vzhledem k různorodosti požadavků kladených na výslednou verzi se rodí definice ekvivalence, které se snaží brát v úvahu komplexnost celé problematiky. Eugene A. Nida, který se zabýval překládáním Bible, a proto měl možnost uvědomit si složitý vztah mezi přenosem významu a přesností reprodukce, píše: „Překládání spočívá v tom, že v přijímajícím jazyku reprodukuje nejbližší přirozený ekvivalent oznámení ve výchozím jazyku, a to za prvé ve vztahu k významu a za druhé ve vztahu k stylu“ (1969). Sám rozlišuje ekvivalenci formální („doslovný překlad“) a dynamickou (volný, ale funkčně odpovídající překlad) a ilustruje ji na příkladu spojení „Beránek boží“, které v Bibli symbolizuje oběť a nevinnost. Při doslovném překladu do kultury, která nezná chov ovcí – například eskymácké – by se symbolický význam vytratil; zásadám dynamické ekvivalence by spíše odpovídal výraz „Tuleň boží“, protože v eskymácké kultuře se s nevinností přirozeně ztotožňuje tuleň (Nida, 1964).

Neubert (1967) proto přistupuje k problému ekvivalence z hlediska semiotického a – v souladu s Peirceovým učením o symbolech – ji dělí na tři složky: syntaktickou (vztahy mezi samými znaky), sémantickou (vztahy mezi znaky a tím, co označují) a pragmatickou (vztahy mezi znaky, tím, co označují, a těmi, kdo těchto znaků užívají). Jednotlivé složky jsou hierarchicky seřazeny podle početnosti vztahů, které pokrývají – sémantická ekvivalence je nadřazena syntaktické, pragmatická je nadřazena oběma. Uplatňuje se všude tam, kde v důsledku kulturních a jiných rozdílů nestačí k přenosu informace ekvivalence vyjádřená v obou nižších rovinách. Tak může Angličan najít náhradu za naši „Dob-

rou chuť“ – jako vůbec pozdravy, zdvořilostní formulky a zejména nadávky lze reprodukovat toliko pragmaticky, v cílovém jazyku substitucí takového prvku, který plní obdobou funkci, má shodný výskyt nebo se vyznačuje stejnou stylistickou hodnotou.

Kritériem se tak vlastně stává shodnost funkce daného prvku. Shodnost funkce je společným jmenovatelem pro všechny roviny oznámení, bez ohledu na konkrétní jazykové vyjádření. Překlad nemá za úkol reprodukovat samy jazykové prostředky, ale funkci, která jim připadá v rámci vyššího celku. Aplikujeme-li tento funkční přístup na Neubertovy kategorie, dospějeme k závěru, že ekvivalence se hledá v nejbližší rovině slučitelné se zachováním funkce oznámení. V odborném textu, kde převládá pojmové vyjadřování a denotativní význam, se nejednou můžeme pohybovat na úrovni slova nebo termínu; v textu uměleckého charakteru, zejména v poezii, se může stát jednotkou celý text.

Na základě těchto úvah si můžeme překladový ekvivalent definovat jako prostředek nebo soubor prostředků, který v jiném jazyku funkčně reprodukuje kontextově relevantní informaci, obsaženou v původním textu, přičemž zachovává její invariantnost.

Pojímání ekvivalence založené na shodnosti funkce a respektování jednoty textu jako celku není jen teoretickým derivátem; odráží stav, jaký můžeme pozorovat v překladatelské praxi. Mějme ho na paměti, setkáme-li se s pochybnostmi o uskutečnitelnosti překladu, zejména v oblasti umělecké literatury, kde námítky většinou zdůrazňují jedinečnost jazykového vyjádření. Velmi často se v těchto souvislostech uvádí metafora, která je sémantickým novotvarem a jako taková nemůže mít ekvivalent, jelikož to, co je jedinečné, nemůže mít protějšek (Dagut, 1976). Ještě zásadněji a obecněji formuluje své

námítky Croce (1902), který pojímá celé dílo jako jedinečný výraz (citovali jsme ho již dříve). V souvislosti s těmito formulacemi uvedme, že právě literární text je nejen sebevyjádřením, ale zároveň aktem komunikace, a tedy nositelem poznávacích, estetických a emocionálních hodnot, které jsou nutně objektivní povahy. „Jedinečnost“ výrazu je stylistickou vlastností textu a vzniká jako důsledek novosti, nečekaných kombinací jeho jazykových a tematických prvků; informační přínos textu a jeho působení na čtenáře se však nevymykají analýze a lze je funkčně reprodukovat. Totéž platí o metafoře, která bývá definována jako spojování představ „na základě dialektické jednoty v rozmanitosti, překvapivě podobnosti“ (Vlašín, 1977, 226): sémantickým novotvarem je metafora ve stavu zrodu, nikoli její objektivizovaný záznam, protože spojení daných představ lze vyjádřit různými jazyky. Dagutovo stanovisko navíc implikuje, že ekvivalence je otázkou vztahu ustalovaného mezi už existujícími jazykovými jednotkami, takže do daného jazyka by se nedalo přeložit nic, co jazyk už předtím sám nevyjádřil. Tak by každý jazykový novotvar byl vlastně nepřeložitelný.

Newmark (1988) v této souvislosti poukazuje na fakt, že metafora není nutně něčím novým, naopak, každý jazyk obsahuje množství „mrtvých“ (lexikalizovaných) metafor, klišé a vžitých frází – „noha“ stolu je metaforou právě tak jako „křiklavá“ chyba. Originální, „živá“ metafora je naproti tomu právě v důsledku své novoty podstatně méně svázaná s prostředím, v němž vznikla, a proto ji lze snáze přenést do jiného jazyka. Podle něho by se dokonce dalo argumentovat, že čím víc se metafora odklání od normy výchozího jazyka, tím uspokojivější může být překlad významu, protože čtenář textu v cílovém jazyku je vystaven právě tak překvapivému



šoku jako čtenář originálu. Naproti tomu Snell-Hornbyová (1988) argumentuje pragmatičtěji, že metafora jako abstraktní pojem je sice univerzální, ve své konkrétní realizaci je však úzce spjata se smyslovým vnímáním a kulturně podmíněnými hodnotovými soudy, proto ji nutně poznamenávají specifické vlastnosti jazyka, v němž vznikla (62–63).

Jistěže při reprodukci textu narážíme v důsledku jazykových a kulturních rozdílů na potíže, ty jsou však výsledkem faktorů působících v celé oblasti překladu, a ne produktem jedinečnosti vyjádření.

Právě v souvislosti s posuzováním funkčnosti jednotlivých složek textu je pro nás zajímavá výrazová soustava Františka Mika. Ve svém přístupu je důsledně monistická, proto odmítá tradiční dichotomii obsahu a formy. Prvky tematické („obsahové“) a jazykové jsou pouze prostředkem k realizaci tématu a jejich jednotícím elementem je stejnost vykonávané funkce. „V první rovině jsou to specifické, relativně ‚autonomní‘ jevy, které se v druhé rovině zrovnoprávňují plněním stejných funkcí,“ protože „jednota stylu žádá jednotu jeho realizace“ (Miko, 1970, 44). Styčným bodem obou složek je výrazová kategorie definovaná jako „elementární funkční aspekt textu, který mu přidává zvláštní funkční zaměření a charakter“ (Miko, 1978, 214). Styl se potom definuje jako „dynamická konfigurace výrazových vlastností v jazykovém projevu“ (Miko, 1969, 12). Je zřejmé, že toto pojetí stylu překračuje hranice lingvistické stylistiky; integruje stavbu díla a jeho koncepci s obsahem. Dopíváme tak až k jakési gramatice textů.

Právě tento aspekt způsobil, že Mikova teorie byla v tradičních lingvistických kruzích přijata s jistým váháním. Pro teorii překladu však představovala přínos svou integrací formy a funkce a novým pojetím stylu,

kteřé poskytovalo přesná kritéria a při posuzování hodnot textu dovolovalo zbavit se impresionismu a empirismu. Jelikož tematické (obsahové) prvky textu se při překladu mění pouze výjimečně, funkčnost použitých jazykových prostředků lze objektivně posuzovat podle toho, zda jsou nositeli týchž výrazových vlastností, které jsme zjistili v původním textu. Z tohoto hlediska je překlad stylistická operace (přičemž výslovně podotýkáme, že zde jde o styl v Mikově širším chápání). Ekvivalenci můžeme potom pojímat jako shodu výrazových vlastností, protože ta nutně předpokládá podobnost funkce konstitučních prvků textu. Je to „funkční rovnocennost prvků originálu i překladu s cílem dosáhnout výrazové shodnosti s invariantem shodného významu“ (Popovič, 1976, 49).

Tyto úvahy nás odvedly poměrně daleko od výchozího bodu, jímž byla paralelnost použitých jazykových prostředků. Uvědomujeme si, že invariability významu a shodnosti funkce se v některých případech dosáhne právě odstraněním totožnosti základních stavebních jednotek označení. V určitých případech nás dokonce rozdílný kulturní kontext přímo donutí „odchýlit se“ od doslovné reprodukce i tam, kde by takové řešení bylo možné.

Starší uvažování o překladu – názor širší veřejnosti dodnes – nerozlišuje mezi ekvivalencí a totožností; rozdíly se jednoznačně považují za chyby a slouží jako podklad argumentů o nemožnosti (nebo aspoň nedostatečnosti) překladu. V dobách ideologických sporů se překlad stává podezřelý už úsilím o idiomatičnost výrazu – na vlastní kůži to pocítil Luther a Etienne Dolet to zaplatil životem. Často se přitom vychází ze srovnání obou textů na úrovni slova a jeho sémantických a syntaktických vztahů (doslovný překlad). Současná teorie nahlíží na problematiku v širších souvislostech, a proto přistupuje

k těmto tzv. posunům diferencovaně. Vidí v nich nezbytný průvodní jev překódování informace do odlišného znakového systému; pokud se však zachová invariantnost informace (což nemusí být vždy pravidlem), nelze tyto jevy klasifikovat jako informační šum, respektive chybný výkon.

Anton Popovič (1975) rozeznává čtyři typy posunů:

1. Konstitutivní\* posun je nezbytný posun, k němuž dochází v důsledku rozdílů mezi oběma jazyky (originálu a překladu). Chápe se jako funkční a objektivní. Sem patří například reprodukce anglického systému gramatických časů ve slovenštině i češtině nebo naopak vidových příznaků při překladu do angličtiny.

2. Individuální posun je systémem individuálních odchylek motivovaných výrazovými sklony nebo idiolektem překladatele.

3. Tematický posun vzniká náhradou reálií, výrazových spojení a idiomů originálu prvky domácími. Tento postup favorizuje konotaci na úkor denotace a zpravidla se označuje jako substituce.

4. Negativní posun vzniká v důsledku nepochopení originálu. Může být motivován neznalostí jazyka nebo nerespektováním pravidel ekvivalence a projevuje se nesprávným překladem nebo stylovým ochuzováním originálu.

Jak patrně, pouze čtvrtý typ posunu lze jednoznačně klasifikovat jako chybný výkon, respektive informační šum. Je sice pravda, že málokdy se najde uznávaný překlad, v němž se nevyskytne příležitostná chyba, ale právě proto, že jde o chybu, musíme – paradoxně – konstatovat, že nenarušuje naše úvahy o ekvivalenci a principiální uskutečnitelnosti překladu. Hodnota těchto chyb-

\* Termín zavedl Popovič 1983, v původní verzi zněl konstituční.

ných výkonů je přinejlepším pragmatická – překlad, který je obsažen v příliš velkém počtu, je už samým tímto faktem nevyhovující.

Při bližším pohledu na první tři typy posunů zjistíme, že jsou ovládány různými zákonitostmi. Konstitutivní posun je produktem rozdílů mezi rozličnými jazykovými systémy; překladové operace se přidrží všeobecně platných pravidel s ustáleným průběhem. Jde tedy o záležitost té stránky jazyka, kterou Chomsky nazývá gramatikou – v podstatě je to aspekt *langue*. Naproti tomu individuální posun je jednoznačně otázkou osobních preferencí překladatelových (čímž nechceme popírat jejich dobovou a společenskou podmíněnost) a jako takový je záležitostí *parole* (Chomského *performance*). Tematický posun je zase případem pragmatické ekvivalence; jeho motivaci je nutno zpravidla hledat nikoli v oblasti jazykové, ale kulturní.

V praxi se ovšem zřídka setkáváme s čistými typy posunů. Nejčastěji se stává, že překladatel narazí na „problém“ vyplývající ze systémové rozdílnosti obou jazyků a řeší ho v souladu s osobní poetikou, respektive podle schématu, které si pro podobné případy vytvořil v minulosti. Motivace posunu je objektivní, řešení však obsahuje silný prvek subjektivity.

Pro odhalení překladatelových postupů je poučné sledovat, jak si počíná tam, kde nelze zachovat jednotu jazykové formy a její funkce. Rozhodnutí ve prospěch toho či onoho prvku může hodně napovědět o přístupu k textu, dokonce i o estetických a ideologických názorech jak překladatele, tak jeho epochy.

V nejelementárnější podobě nacházíme tento problém při převodu reálií a materiálních faktů specifických pro cizí kulturu. Všimněme si začátku Čechovovy „Švédské zápalky“ ve dvou slovenských překladech:

Za rána 6. októbra 1885 do kancelárie policajného komisariátu 2-ho účastka S-ského újezdu prišiel slušne oblečený mladý človek a oznámil, že jeho pána, gardového korneta na penzii... zavraždili.

(Mikuláš Gacek, 1924)

Za rána 6. októbra 1885 do kancelárie policajného komisára druhého S-ského obvodného komisariátu prišiel slušne oblečený mladík a oznámil, že jeho pána, vyslužilého gardového poručíka... zavraždili.

(Dana Lehutová, 1972)

Gackův překlad obsahuje termíny (účastok, újezd, kornet), které jsou fakticky slovními výpůjčkami z ruštiny. Pro čtenáře neobeznámeného s prostředím originálu je jejich informační přínos nízký. Překladatel se nebrání tomu, aby text zněl cize (naopak v určitých případech, jak ještě uvidíme, může být takový záměr kladem). Pokud se má dílo čtenáři zpřístupnit, stává se tak pomocí vysvětlivek, poznámek pod čarou atd. Mezi kulturou čtenáře a kulturou originálu je propast, která se přemostňuje pouze intelektuálně a pomocným aparátem – zásadně ne v textu samém. Takový přístup je příznačný pro „popularizační“ období, kdy se díla určité kultury jen uvádějí do domácí literatury a vypracovávají se možnosti jejich reprodukce, což je právě případ průkopnických překladů Mikuláše Gacka.

Lehutová naproti tomu substituuje ruské výrazy obdobnými termíny slovenskými, čímž dává přednost významové jasnosti před zachováním lexikální totožnosti a lokálního koloritu. Takový přístup je charakteristický pro období, kdy se zdůrazňují obecné, společné rysy dvou kultur i za cenu určité faktické a faktografické nepřesnosti.

Velmi názorně se překladatelské postupy odkrývají v takovém případě, kde už sám originál obsahuje jistou míru časové i místní aktualizace. V románu „Březnové idy“ popisuje Thornton Wilder poslední měsíce života Gaia Iulia Caesara. Nemá to však být román historický v klasickém slova smyslu, autorovi jde spíše o paralely s přítomností, a tak nejen volně zachází s historickými fakty, ale zdůrazňuje svůj postoj i volbou jazykových prostředků. Na rozdíl například od Shawa, který své historické hry validňuje postavami v podstatě moderními a se zálibou využívá anachronismů (a nejen jazykových), aby tento fakt zdůraznil, Wilder volí výrazy spíše neutrální a vyhýbá se slovům nesoucím příliš silnou pečeti moderní či antické. Překlad (Dušan Slobodník, 1978) následuje tuto nenásilnou aktualizaci, a tak se v „Marcových idach“ setkáváme s výrazy jako *tajná polícia*, *pisací stůl* nebo *tajomník pre náboženské záležitosti*. Avšak tam, kde anglické slovo nemá ve slovenštině přímý ekvivalent, překlad volí termíny neutrálnější, popřípadě latinizující. Tak se sice *regiment* překládá jako *pluk*, ale *regimental headquarters* je už *štáb légií*, *gentleman* se mění na *patricij* a *governor* na *gubernátor*. Dobře je to patrné na reprodukci slova *pen*, které se sice ve slovnících překládá jako „pero“, ale jeho rozsah je širší, odpovídá spíše „nástroji na psaní“ – někdy ho najdeme přeloženo jako *pero* (v obrazném spojení „pero mi padá z rúk“), nejčastěji však figuruje jako *rydlo* nebo až *stylus*. Nejspíše obava před anachronismem vedla k tomu, že *housing project* (zhruba „sídlisko“) se reprodukuje neutrálním opisem *vela domov*; obdobné motivy mohly vést k latinizaci při překladu slova *Empress* (císařovna) jako *Imperátorka* a přídavného jména *fourpenny* (čtyřhaléřový) jako *štvorasový*. Když se Caesar chce zavděčit tetě, slibuje jí, že založí město a nazve ho po jejím manželovi

Město Mariovo – v originálu *Marius City*, což vyvolává asociace na všechna ta americká Jackson City a Salt Lake City; překlad však musel počítat s odlišným kontextem, a tak použil novotvaru *Mariourbs*. Jako modernizaci lze hodnotit jen překlad názvu *draughts* termínem *šach*; anglický výraz je neurčitější a zahrnuje obecně stolní hry.

Překladatel postupoval korektně a snažil se nezfalšovat text ani jeho záměr. Tam však, kde neměl po ruce přímý ekvivalent, rozhodoval se pro výraz starší, historicky doložený; je zřejmé, že počítal s klasicky vzdělaným domácím čtenářem a respektoval jeho očekávání. Naproti tomu autor byl ochoten takového čtenáře mírně provokovat. Tím se téma románu distancuje lingvisticky a v konečném důsledku i psychologicky. Oslabuje se zorný úhel konfrontace se skutečností a zejména opakovaně zdůrazňovaný fakt, že antika je nazírána očima současného Američana (což se ostatně projevuje i parodistickými citáty moderních názorů, které autor vkládá do úst jednotlivým postavám). Pochopitelně, pro slovenského čtenáře, který neovládá do detailu americké realie, se musela oslabit místní vázanost vypravěče – místo „Američana“ zde teď figuruje „moderní člověk“. Překladatel si tedy počínal ve shodě s naším názorem na dílo jako takové – bereme ho spíš jako historický román, jako pokus o psychologický portrét Caesara; aktualizace se oslabil už zeměpisným a časovým odstupem od vzniku románu.

Nezřídka se v takovýchto souvislostech mluví o protikladu mezi „volným“ a „věrným“ nebo „doslovným“ překladem. Ve skutečnosti, jak jsme viděli, se v obou případech zachovává jeden prvek vyjádření – ať už jazyková forma nebo funkce –, kdežto druhý se obětuje. Oba jsou tedy stejně „věrné“. Zároveň si můžeme všimnout, že volbu ekvivalentů ovlivňuje komunikační kontext –

v tomto případě určení překladu v závislosti na charakteru textu: v odborném překladu by Gackovy slovní výpůjčky byly namísto a nemohly by působit rušivě. Wilderovy aktualizace by se zase v odborném textu vůbec nemohly vyskytnout; podmínkou pro jejich použití je pokus o estetické ozvláštňení a přiblížení se čtenáři (v rámci odborného textu myslitelný leda při popularizaci).

S podobnými protiklady se však můžeme setkat nejen na úrovni slova, ale i ve vyšších rovinách textu, kde jejich podstata bývá zpravidla méně nápadná. Tak v „Hamletovi“ říká princ Horatiovi:

*And crook the pregnant hinges of the knee  
Where thrift may follow fawning* /III, 2/

V Hviezdoslavově překladu:

*...a kolien nech sa skrívia shýbadlá  
povoľné, krútichvostikovaníu  
kde výhoda môž' v zápätí ísť.*

V moderní verzi Kotově:

*Kolená ohýbajme iba tam,  
kde dačo získame.*

Na první pohled bychom byli ochotni připsat rozdíly mezi slovenskými verzemi na konto úsilí o doslovnost či volnost. Citovaný úryvek je však jen součástí delší pasáže, kde Hamlet přesvědčuje Horatia, že mu nemá proč lichotit, protože od něho nemá co získat. V tomto řetězci argumentů je Kotova verze mnohem „přirozenější“, protože neodvádí pozornost od myšlenkové nitě a svou až gnómičnou stručností lépe odpovídá tónu princovy

řeči. Hviezdoslavův překlad až úzkostlivě reprodukuje každý významový odstín, čímž se stává sémanticky přetížený a odvádí pozornost od hlavní linie argumentu. (Na tomto místě si nevšímáme časového rozdílu mezi oběma verzemi a toho, jak se projevuje v jazyku.) Hviezdoslav reprodukuje jazykovou formu, Kot zase funkci věty a obrazu v rámci vyššího celku. Můžeme říci, že u prvního dochází k *posunu funkce* (s cílem zachovat formu), kdežto u druhého k *posunu formy*. (Termíny „formální“ a „funkční“ posun by zněly přijatelněji, mohly by však svádět k nedorozuměním, proto jsme od nich upustili.) Podstatné však je, že ani jedno řešení nelze paušálně označit za správné. Pro které z nich se překladatel rozhodne, vyplývá z jeho názoru na původní text a na poslání díla v současném světě, dále z těch stránek, které v něm chce překladatel vyzvednout, a v konečném důsledku z jeho interpretace originálu. Výrazové posuny nám tak mohou prozradit mnoho o estetických názorech překladatele i jeho epochy.

Tyto vztahy platí i pro oblast, kterou bychom na první pohled považovali za výlučně formální, například na reprodukci metra v překladu. Shakespearova dramata se do slovenštiny překládají blankversem, což znamená, že se reprodukuje formální vlastnosti původního verše, ale ne jeho funkce – v angličtině je jamb „přirozeným“ metrem a má velmi blízko k živým rytmům mluveného jazyka, zatímco ve slovenštině je metrem „umělým“, vznešeným, slavnostním. Podobně při překladech antické epiky se ve slovenštině skoro zásadně používá přízvukné nápodoby hexametru – typicky umělého verše překladového; angličtina přízvukný hexametr v podstatě odmítá a paleta formálních řešení sahá od čtrnáctislabičného verše přes blankvers až po rýmovaný pětistopý jamb, univerzální verš klasicismu – vesměs tedy jsou to

pokusy o reprodukci funkce a žánrových příznaků „kanonického“ verše originálu i za cenu formálního odklonu. Otázka reprodukce básnické formy v překladu je podstatně složitější, ale citované příklady ukazují, že protiklad formy a funkce se uplatňuje i tady a lze ho sledovat na příslušných posunech.

Bližší pohled na problematiku překladového posunu jasně ukázal, že ne každý odklon od původního jazykového vyjádření lze klasifikovat jako chybu nebo negativní faktor. Naopak, vzhledem k rozdílnosti komunikačního kontextu, v němž vystupují originál a překlad, se nejednou přetlumočení stává možným toliko v důsledku úmyslných změn. „K posunům nedochází jen proto, že překladatel chce dílo změnit, ale také proto, že se ho snaží vyjádřit co nejvěrněji, zmocnit se textu v jeho totalitě“ (Popovič, 1975, 121). Historické zkoumání nám ukáže, že změny, k nimž v díle dochází, nejsou arbitrární, ale do značné míry je diktuje estetické a ideologické názory převládající v daném období. Překladatelský posun se tak stává zajímavým nejen pro zjištění metody jednotlivého překladatele, ale také pro bližší vymezení názorů na poslání a funkci literatury v jednotlivých obdobích jejího vývoje. Právě tyto širší souvislosti dokazují, že při posuzování překladové ekvivalence nelze vystačit s úzce lingvistickým pohledem, který nám sloužil jako východisko k této úvaze, a přesvědčují nás, že teorie překladu si musí v této otázce formulovat vlastní kritéria.

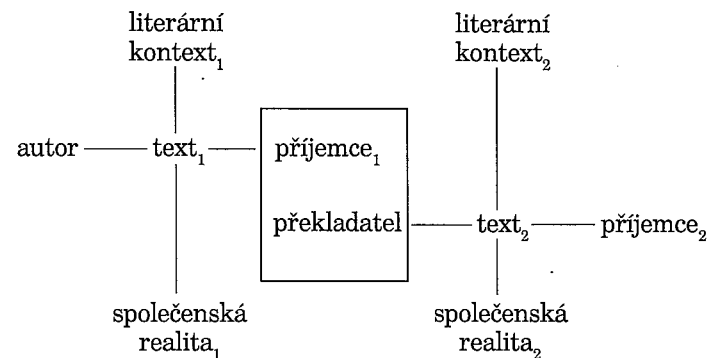
## PŘEKLAD UMĚLECKÉHO DÍLA

Na rozdíl od starších názorů chápeme dnes literární dílo jako objektivně fixovaný soubor estetických hodnot, který se společensky realizuje teprve vnímáním. Objektivní materiál se tak přetváří subjektem recipienta. Proto nelze literární dílo redukovat na samotný text, protože ten nemůže působit, dokud se nedostane k adresátovi; právě tak ho však nelze ztotožňovat ani s individuálním subjektivním vjemem. Jeho společenská existence je vázaná na vzájemný dialektický vztah mezi oběma složkami. Tento fakt si ostatně velmi dobře uvědomovala už předválečná československá literární věda soustředěná kolem Pražské školy.

Tvorba a vnímání literárního díla jsou tak vlastně obdobou obecného procesu komunikace. Jelikož bez recepce není komunikace, zvyrazňuje se tím dosud často zanedbávaná úloha příjemce jako třetího – a rovnoprávného – člena komunikačního řetězce. Recepce v jistém smyslu dotváří dílo, dovršuje jeho realizaci; je proto jenom přirozené, že moderní literární věda věnuje stále větší pozornost podmínkám, v nichž se uskutečňuje. Za cenu jistého zjednodušení by se dalo říci, že až do konce 19. století stojí v centru pozornosti autor a jeho tvorba; půl století od první světové války se výzkum soustřeďuje na problémy textu a v současnosti se stále víc zabývá otázkami recepce.

Základní situaci lze zobrazit jako „komunikační osu“ *autor – dílo – příjemce*. Samo dílo jako komunikát je odrazem určité objektivní skutečnosti a zároveň vystupuje jako součást literárního a uměleckého kontextu své epochy. Tak vzniká další řetězec *literární kontext – dílo – společenská realita*, který lze nazvat „kontextovou osou“ (Miko, 1978).

Překlad je druhotnou, odvozenou formou literární komunikace. Nevytváří nový řetězec, ale prodlužuje již existující linii. Překladatel vystupuje ve dvojí funkci: ve vztahu k původnímu dílu je příjemcem, ve vztahu ke čtenáři překladu vystupuje jako původce nového textu:



Nejdůležitějším faktem při překladu literárního komunikátu je, že máme co činit s textem uměleckého díla. Jde tedy o výtvar, který má estetickou funkci a v tomto smyslu se neliší od projevů jiných umění (například výtvarného). Vzniká jako subjektivně přetvořený odraz objektivní skutečnosti a vyjadřuje svůj ideový obsah prostřednictvím uměleckého obrazu.

Na druhé straně se literární dílo liší od ostatních uměleckých děl tím, že jde o dílo slovesné, to znamená, že

jeho materiálem je jazyk, tedy prvek komunikativní sám o sobě. Tyto dvě stránky – jazyková a ideově estetická – tvoří dialektickou jednotu, v níž spočívá specifika literárního díla.

Vztah mezi jazykem a obsahem uměleckého díla, a zejména specifické rysy jazyka uměleckých děl patří k ústředním otázkám zkoumání literatury. Rozdíl mezi jazykem odborného a uměleckého textu lze právě tak lehce vycítit, jako obtížně definovat. Proto vzniká řada pokusů o vystižení tohoto rozdílu.

Ruští formalisté, kteří kladli proti sobě jazyk praktický a poetický – vyznačující se v jejich pojetí samoučelností – nacházeli specifiku jazyka uměleckého díla v autonomnosti poetické funkce. Podobně postupoval Jan Mukařovský (1948); v souvislosti s Bühlerovou trojicí jazykových funkcí – představovací, expresivní a apelativní – postuloval čtvrtou, estetickou. „Tato funkce je v protikladu ke všem ostatním: činí totiž středem pozornosti samu výstavbu jazykového znaku, kdežto [Bühlerovy funkce] směřovaly k instancím mimojazykovým a k cílům přesahujícím jazykový znak. Prostřednictvím prvních tří funkcí nabývá užití jazyka dosahu praktického; funkce čtvrtá jej však z bezprostřední souvislosti s praxí vytrhuje... Soustředění estetické funkce na znak sám se jeví přímým následkem autonomie, vlastní jevům estetickým“ (I, 159).

Tato teorie je charakteristická pro myšlení své doby, s širším přijetím se však nesetkala. Za problematický se považoval už výchozí bod autonomie estetických jevů; těžko lze souhlasit s tvrzením, že jazykový znak v estetickém použití stojí odtržený od praxe. Absolutizování jazykové stránky literárního díla by vedlo k negaci jeho společenské povahy.

O podobnou charakteristiku – bez zacházení do ex-

trémnějších důsledků – se pokusil Ingarden (1955); je tím cennější, že k ní přistupoval z hlediska překladatelského. Ani on nepřijímá Bühlerovo dělení jazykových funkcí bez výhrad. Podle něho se funkce představovací může realizovat ve dvou formách: pojmově a představově („obrazně“). Analogicky rozděluje i funkci apelativní na evokování určitých poznatků (spolomyšlení) a na přesvědčování (vzbuzování emocí). V tomto smyslu konstatuje, že ve vědeckých dílech je nejdůležitější a nejednou jedinou funkcí jazyka pojmové představování, kdežto v uměleckých dílech se uplatňují všechny funkce, i když ne ve stejné míře: v lyrice je přítomna funkce expresivní, funkce emotivního působení a funkce obrazného představování; v epicko-popisných útvarech se zase dostává do popředí funkce představovací v obou svých podobách, expresivní se stává podřadnou, kdežto funkce emotivního působení je velmi důležitá pro postižení díla jako celku. Bohužel autor tento zajímavý přístup nedovedl do konce, protože při vlastní charakteristice jednotlivých textů nerozvíjí dál svá funkční hlediska, ale přebírá tradiční kategorie.

Skeptický vztah k Bühlerovu vymezení jazykových funkcí, který zde pozorujeme, není v jazykovědě ničím novým. Tak už Vilém Mathesius (1947) usuzoval, že Bühler zveličuje důležitost funkce představovací, a hlavní protiklad v jazyku viděl mezi komunikativností a expresivností. Se zcela novým přístupem přišel Miko (1969 a 1970): polyfunkční teorie jazyka odmítl vůbec a vrátil se k základní komunikační situaci, kde připouští jedinou jazykovou funkci, pod níž subsumuje oba aspekty komunikace. Vztah od podavatele k příjemci tvoří komunikační aspekt situace, kdežto vztah mezi jazykem a skutečností, která se jím zobrazuje, tvoří aspekt vyjadřovací (čímž toto dělení připomíná obdobné dvojčlen-

né schéma Mathesiovo). Těmto aspektům se přiřazuje určitá volba jazykových prostředků v závislosti na situaci; Miko ji nazývá výrazem. Výrazem komunikativnosti je operativnost, kdežto výrazem aspektu vyjadřovacího je ikoničnost. Ta se dále diferencuje podle toho, zda do popředí vystupuje pojmovost výrazu, nebo zda se klade důraz na vnitřní účast komunikujících, označovanou jako zážitkovost. (Srovnejme obdobné dělení představovací funkce u Ingardena.) Analogická diferenciacie existuje v rámci operativnosti a rozvedením těchto základních opozic lze dospět až k soustavě výrazových kategorií, která dovoluje systematicky charakterizovat rozdíly mezi jednotlivými typy textů.

Jestliže z tohoto zorného pole analyzujeme odborný styl, zjistíme, že ho charakterizuje ikoničnost; tu má společnou s jinými kulturními styly, včetně uměleckého. Od uměleckého stylu se však liší pojmovostí. Ta je sama o sobě důsledkem tematu: vědecké myšlení vyžaduje přesnost a pracuje s jednoznačně definovanými pojmy a termíny. Sémantika slova se omezuje na systémové souvislosti, všechny nerelevantní asociace se potlačují. V jazyku se přitom projevuje sklon ke standardizovanému zacházení s prostředky, opakují se stereotypní struktury. U vědeckého výkladu se pojmovost stupňuje až k abstraktnosti a poznatky se nejednou vyjadřují formalizovaně (vzorce, grafy).

Tyto výrazové vlastnosti vymezují odborný styl jako prostředek formalizovaného a pojmově vyjádřeného poznání objektivní skutečnosti. Dominantní v tomto stylu je přímý vztah mezi jazykem a objektivní skutečností.

Umělecký text vzniká z jiných předpokladů a s jiným cílem. Jeho funkce je rovněž poznávací, ale umělecké poznání se liší od jiných forem poznání právě *estetickým koncipováním obsahu* komunikátu (Miko, 1978, 57).

Autor se snaží zprostředkovat jisté poznatky, myšlenky, city a dosahuje toho tím, že se orientuje na zážitkovou kvalitu – dává přednost konkrétnímu „živému“ vyjádření. Z hlediska volby jazykových prostředků je pro umělecký styl charakteristická variabilita – původnost, jedinečnost vyjádření. Dalším znakem je uvolňování mnohoznačnosti slova – do kontextu vstupuje nejen jeho denotativní význam, ale i jeho asociace, ba i potenciální průvodní znaky (Mistrík, 1970, 182 a n.).

Styl umělecké literatury je tak mnohem těsněji spjatý s konkrétními vlastnostmi jazyka – na rozdíl od jiných typů textů, kde jazyková forma má méně důležitou úlohu. K tomu přistupuje polyvalentnost slovního znaku, který funguje nejen v obecně platných souvislostech, ale zejména jako součást uměleckého obrazu. Tím vystupuje jako konstituent individualizovaného a zhusta arbitrárního významového podsystemu, jehož platnost bývá nejednou omezena na jednotlivé dílo. Objektivní skutečnost se transformuje v souladu s esteticko-emočním záměrem autora. Dominantním v tomto stylu je vztah ne přímo k objektivní skutečnosti, ale k jejímu uměleckému zobrazení.

Pro překlad umělecké literatury z toho vyplývá několik závažných důsledků:

Za prvé přenos informace se nemůže omezovat na reprodukci jejího vztahu k realitě, jako se to stává při překladu odborném. V uměleckém překladu je nutné respektovat její estetický charakter, to znamená reprodukovat ty složky, které se účastní při vytváření uměleckého obrazu; primární je tedy funkce estetická.

Levý (1963) jde dokonce tak daleko, že rozlišuje text díla a jeho významové hodnoty jako dvě různé entity. „Je třeba lišit jazykovou formu od její ideové a estetické hodnoty. Překladatel má překládat ideově estetický



obsah, jehož je text nositelem“ (19). Východiskem překladu tedy nemá být text, ale jeho významová a estetická hodnota.

Svým způsobem – patrně v úmyslu zdůraznit specifi-ku umělecké literatury – jsou tyto formulace přeexponované. Existence literárního díla se totiž váže na text, tedy na stránku jazykovou. Jeho osobitost je právě v tom, že prostřednictvím jazyka zůstává spojeno s ostatními formami jazykové komunikace; vzniká z materiálu, který je sám o sobě komunikativní. Čtenář ho vnímá na pozadí jazyka jako celku; ten slouží i jako (nejednou neuvědomělé) kritérium, s nímž se konfrontuje konkrétní struktura textu. Proto tyto dvě stránky literárního díla nelze od sebe odtrhávat.

Na druhé straně je nepopiratelné, že překladem se slovesné dílo jako soubor estetických hodnot přenáší do jiného jazyka; to dosvědčuje, že dílo není bezpodmínečně spjato s jazykem, v němž bylo původně formulováno.

Za druhé relevantnost informace pro výsledné vyznění textu musíme při překladu uměleckého díla definovat velmi široce: relevantní je nejen všeobecný (slovníkový) význam slova či jazykového prostředku, ale i jeho stylistické vlastnosti, účast na vytváření uměleckého obrazu a často i významové konotace a zvukové kvality. Při rozdílnosti jednotlivých jazyků je nejednou velmi těžké reprodukovat současně uměleckou funkci i logický význam dané pasáže a najít vyhovující ekvivalent; obzvlášť velké těžkosti se vyskytují tam, kde autor motivačně pracuje s kontrastem významů (slovní hříčky). Z toho vyplývá potřeba jazykové tvořivosti překladatele; ideálně by překladatel měl být stejně progresivním a „odvážným“ jazykovým tvůrcem jako autor originálu. Víme, že v praxi tomu bývá z různých důvodů – psychologických i uměleckých – jinak.

Vrátíme-li se k výchozí situaci, vyplývá z dosavadních poznámek, že autor původního díla vychází ze stavu literárního kontextu (tradice, formální postupy, vlivy jiných literatur) ve své době a koncipuje komunikát tak, aby vyvolal jistý účinek u příjemce, s nímž ho spojuje společný život, materiální i duchovní kultura. Překladatel však adresuje svůj text příjemci v jiné kultuře, která je determinovaná odlišnou společenskou realitou a jejíž literární kontext se nejednou liší od původního. Kromě toho při překladu vždy dochází k časovému posunu, který může dosáhnout i několika století. Kdyby se překlad omezil na čistou výměnu jazykového materiálu, konfrontoval by příjemce s formami, jež jsou mu cizí, čímž by se porušilo zamýšlené působení díla. Proto musí překladatel brát v úvahu i změněné podmínky, za nichž probíhá recepce.

Pro proces překladové komunikace i pro samu povahu překladového textu z toho vyplývají závažné důsledky.

Vzhledem k tomu, že původní a přeložené dílo fungují v rozličných kontextech a mají odlišné čtenáře, bude se překlad vždy lišit od originálu a jejich totožnost nelze ani teoreticky vyžadovat. Je to zdánlivě samozřejmé konstatování, ale za mnoha úvahami v minulosti lze implicitně najít postulát, že dokonalý překlad by měl nahradit původní dílo po všech stránkách; nezřídka se také setkáváme s názorem, že při překladu jde o vytváření kopie. V povídce „Pierre Menard, autor Dona Quijota“ vykresluje Jorge Luis Borges člověka, který se snaží přeložit Cervantesovo dílo co nejdůsledněji a nejpřesněji, a končí tím, že opisuje slovo za slovem původní text. Výsledek je podle něho překladem, protože ho na rozdíl od Cervantesa nepíše v současné španělštině; a zároveň je vrcholně věrný, protože se odchyluje od originálu tak málo, jak je vůbec možné. Je to *reductio ad absurdum*

podobných požadavků a názorně ukazuje, jak jsou nereálné – třeba už jen proto, že překlad nutně znamená transpozici díla do odlišného materiálu.

Navíc sám fakt recepce v odlišných podmínkách rezultuje v odlišných reakcích předpokládaného vnímatele, což znamená, že i kdyby se důsledně zachovala forma, změnila by se funkce jednotlivých složek díla. Dnes je nám cizí složitě a obrazně vyjadřování starších epoch, projevující se rozvitými větnými periodami a důsledným syntaktickým paralelismem; máme pocit, že nám zastírá podstatu myšlenky a brání nám pochopit výrazové struktury. To, co se v době vzniku díla považovalo za přednost, za důkaz uhlazenosti a elegance, dnes platí spíš za přítěž. Syntaktická výstavba se uvolňuje, myšlenkové vztahy se reprodukují bez rozvinutého logického aparátu; důslednou explicitnost staršího vyjadřování někdy dokonce cítíme rušivě, zdá se nám příliš „polopatiistická“. Projevy takového postoje najdeme, nejen když srovnáváme současný překlad některého románu 18. století s originálem, ale i při čtení shakespeareovských překladů Hvězdoslavových v konfrontaci s modernějšími verzemi. I v oblasti básnické formy lze registrovat podobné zdánlivé paradoxy: to, co v kontextu jedné literatury vyznívá jako odvážný experiment (řekněme asonance v anglické literatuře), může jinde působit konvenčně až staromilsky (táž asonance v literatuře španělské nebo u nás, kde bychom ji asociovali spíš s lidovou písní). A na druhé straně výboje, které se staly organickou součástí literárního vývoje, ztrácejí průbojnou sílu novosti – což ostatně platí nejen o literatuře překladové.

Přeložené dílo tak působí ve dvou kontextech, stává se součástí dvou literatur. Je nesporné, že svým původem, hodnotovou strukturou, ideovým pozadím je pro-

duktem země a epochy svého vzniku. Na druhé straně se svou konkrétní jazykovou formou a předpokládaným čtenářstvem ztotožňuje s působištěm překladatele. Musí působit v odlišném prostředí a jeho hodnoty se vnímají v jiném kontextu. Vliv tohoto nového prostředí však přesahuje působení ryze formálně jazykové. Už sám fakt, že určité dílo bylo vybráno pro překlad, je důkazem, že se jeho hodnoty považují za aktuální, relevantní pro určité aspekty dané kultury. Už výběr díla je tedy projevem jisté „kulturní komunikace“.

Dvojstranný vztah mezi původní a přeloženou literaturou se někdy chápe dost zjednodušeně. Mezi překlady a původními díly se vede ostrá dělicí čára, jako bychom zapomínali na bytostnou jednotu literárního procesu. Překlad se však nejednou stává neodmyslitelnou součástí národní kultury, a to nejen překlad umělecký. Když se anglosaský král Alfréd Veliký (jeden z mála panovníků opravdu hodný tohoto přívlastku) snažil o kulturní renesanci v zemi zpustošené nájezdy Vikingů, vytyčil velkolepý plán, podle něhož byla přeložena základní díla středověku. Překlad stál i na začátku cyrilometodějské mise. A protestantské překlady bible byly nejen vrcholnými ukázkami krásné prózy (anglická takzvaná Autorizovaná verze), ale přispěly i ke kodifikaci spisovného jazyka (Lutherova bible). Překlady krásné literatury umožňují působit na domácí literární vývoj a usměrňovat jej; v přelomových epochách umožňují předložit čtenářstvu hodnotnou literaturu žádoucího ideového zaměření bez toho, že by se muselo čekat na pomalejší a nejednou složitě probíhající vývoj domácí. Takzvaná „manipulační škola“ nahlíží na překlad jako na subverzní, podvratný fakt – jeho prostřednictvím se do existujícího systému literárních hodnot vnášejí prvky, které ho narušují a uvolňují místo systému novému. Pochopitel-

ně, v reálném světě se hodnotový systém nemusí omezovat jen na literaturu: tak se po roce 1945 u nás ve zvýšené míře překládala sovětská literatura jako ukázka socialistického realismu.

Na druhé straně i přes nutné změny zůstává text překladového díla spjatý se zemí a epochou svého vzniku, odráží cizí kulturu a odlišné vnímání světa. Čtenář si uvědomuje, že dílo, které dostává do rukou, vzniklo v jiném prostředí, a očekává přítomnost exotických prvků formálních i tematických. To znamená, že přistupuje k překladu s jinými předpoklady než k literatuře domácí. (V některých případech se překladový charakter textu cítí jako klad, ba dochází i k tomu, že se úmyslně předstírá, jako se to stávalo i u nás před rokem 1948 v případě pokleslých žánrů – westernu a detektivky; na západě není taková praxe ojedinělá ani dnes – stačí si připomenout německou sérii detektivních příběhů s Jerrym Cottonem, které se sice odehrávají ve Spojených státech, ale píše je pod pseudonymem autoři domácí.) Tak vzniká mezi literaturou původní a přeloženou jisté napětí, „dělba sfér“. Čtenář, který bere do ruky knihu s vědomím, že jde o překlad, nutně k ní přistupuje jinak, než autorův krajan přistupoval k originálu.

Oba druhy textů se liší také vlastností, kterou bychom mohli nazvat orientace textu. Původní autor neadresuje své dílo čtenáři konkrétnímu, nýbrž takzvanému („ideálnímu“) jímž může být nejen současník, ale i potomek nebo příslušník jiného národa. Jeho text si tak osobuje jistou univerzalitu, je kulturně extrovertní. Překladatel se v mnohem větší míře zaměřuje na své současníky, a především na příslušníky vlastního národa nebo jazykového okruhu; nemá v úmyslu oslovovat čtenáře cizojazyčeného, takže jeho text je kulturně introvertní.

Text původního díla je navíc autoritativní a definitivní. I tam, kde v něm dochází k úpravám a doplňkům, mají tyto změny autorskou sankci nebo jsou výrazem úsilí ustálit co nejautentičtější podobu textu (zpravidla při vydávání starší literatury). Text přeloženého díla takovouto autonomii nemá. Existuje paralelně s originálem, který je jeho *raison d'être*; v případě pochybností se jazykově vzdělaný čtenář může obrátit přímo k prameni. Kromě toho existují rovněž jinojazyčné překlady, které mohou zprostředkovat znalost díla čtenářům neovládajícím jazyk originálu. (Připomeňme si v minulosti dominantní zprostředkující úlohu českých překladů na Slovensku.) Přeložené dílo tak ve zvýšené míře figuruje v čtenářském povědomí jako *varianta*, jedna z možných realizací textu, což o původních dílech neplatí. Existovala dokonce období, kdy se u překladu hodnotil právě jeho metatextový charakter, paralelní existence se známým a dostupným originálem. Prvořadou úlohou překladu tehdy nebylo zpřístupnit původní dílo, ale poskytnout k němu novou variaci odrážející osobitý přístup překladatele. Knight (1959) připomíná v těchto souvislostech Popeovy homérské překlady určené vzdělanému publiku, které znalo Homéra z doby studií. Literární historie často konstatuje, že Popeovi hrdinové jsou angličtí gentlemani v řeckých rouchách; a podle souvěkého kritika to byly výborné básně, ale nebyl to Homér. Jenže přesně o to Popeovi šlo – on i jeho obecnostvo si uvědomovali, že je pro něho nemožné napsat druhého Homéra. Vytvořil tedy osobitou homérskou paralelu. Ostatně i u starých českých překladů Homéra, zabíhajících až do jazykové bizarnosti, se člověk musí mimoděk zeptat, zda by si jejich autoři byli dovolili takovou míru ezoteričnosti, kdyby si nebyli uvědomovali, že jejich čtenář může kdykoli sáhnout po originálu.

Složitá je i problematika funkční totožnosti textu. V odlišné literární situaci nabývají žánrové i formální charakteristiky originálu jiné hodnoty. Pro současného slovenského čtenáře je například překlad antického eposu především literárním a historickým dokumentem. Jeho mytologická funkce se ztrácí a právě tak nám uniká slavnostní – až sakrální – charakter antického dramatu. Pocit cizosti se stupňuje, pokud dílo patří k žánru, který v přebírající literatuře už není produktivní. Na dnešního diváka působí například básnické drama docela jinak než na Shakespearova současníka, pro něhož verš patřil k formálním příznakům dramatu (her psaných výlučně prózou najdeme v alžbětinské dramatice velmi málo). Tak se nám původně jednoduchý žánr rozštěpil na „realistické“ drama prozaické a na drama básnické; jedním z důsledků tohoto umělého rozdělení je, že divák nechápe pravidla pro střídání prózy a verše v původním textu – změny se mu zdají libovolné a nemotivované, protože si neuvědomuje, že je určovalo základní ladění výstupu. Rozdíl je i v poslání textu: originál vznikl jako podklad pro inscenaci, kdežto překlad zpravidla počítá s knižním vydáním. Někdy dochází vůbec k rozpojení těchto dvou funkcí: tak už Schink (1781) uvažuje nad možností překládat Shakespeara ve dvou variantách – čtenářské, se zachováním co nejdoslovnějšího znění originálu, a divácké, zaměřené především na bezprostřední účinek. Problém ostatně neztratil aktuálnost dodnes a neomezuje se jen na překlady – narážíme na něj jako na spor mezi postojem literárním a inscenačním („režisérské divadlo“). Změnilo se ostatně i samo postavení divadla: pro nás jde o kulturní zážitek (zejména při inscenacích klasiky, čímž se zase víc blížíme antickému názoru na divadlo), kdežto pro alžbětince šlo v podstatě o lidovou zábavu na úrovni medvědíh zápasů nebo vystoupení akrobatů. Vidíme tedy, že překladem

(zejména po delším časovém odstupu) se mění nejen literární zařazení textu, ale fakticky i jeho společenská funkce. V důsledku těchto změn však mohou v překladu přežívat žánry, které už v původní literatuře ztratily produktivitu.

Rozdíl mezi oběma druhy literatury spočívá i ve vzájemném vztahu mezi původcem textu a příjemcem. Konstatovali jsme už, že text původního díla je mnohem autonomnější a sám si nachází vhodný okruh čtenářů, který se časem může i měnit (vzpomeňme jen na osud „Robinsona Crusoa“ nebo vědecko-fantastických děl Vernových a Wellsových). Někdy si dílo získá čtenáře až po časovém odstupu – například v avantgardních textech, které předstihují dobový vkus, nebo u děl posmrtně vydaných, pokud si zachovala dostatečný náboj aktuálnosti (v anglické literatuře případ G. M. Hopkinse, jehož poezie vyšla skoro třicet let po autorově smrti).

Naproti tomu překladové dílo vzniká na základě konkrétní společenské potřeby v cílové kultuře a očekává se, že bude na tuto potřebu reagovat. Předpokládaný okruh čtenářů je mnohem přesněji vymezený: překladatel se orientuje na své současníky ve vlastním jazykovém prostředí. Nezřídka se dílo vydává jen pro blíže specifikovaný čtenářský okruh, čímž se zužuje jeho univerzalita a potenciální působení na jiné vrstvy příjemců. Tak například „Robinson Crusoe“ se u nás traktuje jako kniha pro mládež, což vede ke zjednodušení výrazové struktury a nejednou i k určitým výpusťkám a adaptacím, takže vyspělého čtenáře takovýto text nemůže uspokojit; podobně se například vžilo překládat ze Swiftových „Gulliverových cest“ pouze první dva díly, čímž se zdůrazňuje pohádkově-fantastický ráz díla přitahující mladého čtenáře a potlačuje se jeho složka satirická a filozofická.

Reprodukce textu literárního díla je tedy zvláštním typem překladatelské činnosti. Jejími specifickými rysy jsou odlišná funkce jazyka a odchylné pojmání výsledného textu. Přínosem komunikačního přístupu je, že nám blíže osvětluje podmínky, v jakých probíhá recepce díla, a upozorňuje na mechanismus změn, k nimž dochází. Na rozdíl od starších názorů, které hodnotily takové změny negativně a většinou jako výsledek subjektivních faktorů, dovedeme tak pochopit jejich objektivní podmíněnost: jsou to projevy odlišných podmínek recepce i změněných názorů na poslání a funkci literatury. Z překladatelského hlediska nejdůležitějším důsledkem je poznatek, že se k textu musí přistupovat jako k uměleckému dílu, ne jako k jazykovému projevu vůbec. To potom podmiňuje i výsledný charakter překladatelských operací.

## VĚRNOST, VOLNOST, ADEKVÁTNOST

Vztah mezi originálem a jeho reprodukcí v cizím jazyku je jednou z ústředních překladatelských otázek. Všeobecně se cítí, že překlad má „věrně“ reprodukovat původní dílo, podmínky věrnosti se však zřídka systematicky zkoumají nebo blíže definují. V literatuře nacházíme většinou jen výroky typu „traditore – traduttore“\* nebo aforismy na téma, že překlad je jako žena – když je věrný, není pěkný, a když je pěkný, není věrný\*\*; zřejmě je třeba být buď ženou, nebo překladatelem, abychom plně vychutnali jejich hlubokomyslnost.

Základem, z něhož takové výroky vycházejí, je postulovaný protiklad mezi významem (obsah) a jeho jazykovým vyjádřením (forma). Ideální věrný překlad by zřejmě měl zachovat shodu obsahu a jeho jazykového vyjádření; tento požadavek však je paradoxní, protože překlad podle definice v sobě zahrnuje výměnu jazykového materiálu, čímž nutně narušuje vztah mezi obsahem a formou. V konečném důsledku bychom museli dospět k popření překladu vůbec.

\* Poprvé u Joachima du Bellay, který tvrdí, že špatní překladatelé jsou „vraiment mieux dignes d'estre apeller traditeurs que traducteurs“. (La Défense et Illustration de la Langue française, Paříž 1549.)

\*\* Poprvé u švédského osvícence Esaiase Tegnéra (1782–1846).

Některé kultury skutečně považovaly vztah mezi obsahem a jazykovou formou za neporušitelný, proto se texty kanonizovaly a jakýkoli zásah do nich se předem vylučoval. Na nejnižším stupni souvisí tento postoj pravděpodobně s tabuizací slova – s vírou, že pojmenování v sobě obsahuje cosi z podstaty předmětu či osoby. V rozvinutějších kulturách se text prohlašuje za projev vyššího vnuknutí a připisují se mu magické a mystické vlastnosti, vtělení nejednou do uspořádání písmen a slov. Staroindické Vědy se zachovávají v archaické jazykové formě, aby se neporušil jejich obsah, takže už na přelomu letopočtů si jejich porozumění vyžadovalo zvláštní jazykové studium. Obdobné důvody vedly ke kanonizaci starozákonných textů hebrejských. Při takovém vztahu k textu bylo přirozené, že jakýkoli překlad se považoval za narušení původní povahy dokumentu. I tam, kde se kvůli pedagogickým potřebám k překladu sahalo, nesměl se písemně zachytit (Levý, 1957, 40).

Na druhé straně římská antika si už uvědomuje protiklad obsahu a formy, volnosti a věrnosti i potřebu jeho řešení. Z dochovaných teoretických prohlášení se dá usuzovat, že se přiklání na stranu volnosti ve jménu zachování estetických a výrazových hodnot textu a idiomatičtějšího znění výsledné verze. Cicero píše, že Aischina a Démosthena překládal „podle jejich smyslu, tímž tvarem a podobou, ale slovy odpovídajícími našemu obyčejí, přičemž jsem nepovažoval za potřebné tlumočit slovo za slovem, ale zachoval jsem ráz a sílu všech výrazů. Nepokládám totiž za potřebné čtenáři slova odpočítávat, ale jakoby odvažovat.“\* Sám sice zdůrazňuje, že si tak počínal „ne jako tlumočník, ale jako řečník“, jinde však u něho najdeme formulace, které oceňují latin-

\* De optimo genere oratorum.

ské překlady, protože zachovávají „ne slova, ale sílu“ řeckých básníků a konstatují, že doslovně překládají pouze lidé „málo výmluvní“. Podobné výroky najdeme i u jiných autorů – Horatius poučuje: „Věrný překladatel, dbej, abys nepřekládal slovo za slovem,“\* z čehož vyplývá, že *věrný* překladatel má k textu přistupovat *volně*. Římská praxe postupovala v duchu těchto pouček; překlady byly spíš parafrázemi, původní autoři se předělávali, opravovali a doplňovali (všimněme si jen činnosti Plautovy). Římská kultura byla silně ovlivněna řeckými vzory, ale přitom se s nimi snažila soupeřit – tak jako jsou ostatně i původní díla pokusy o překonání řeckých vzorů. Navíc, jak poukazuje Basnett-McGuirová (1980), funkce překladu v kultuře, kde je originál vzdělancům jazykově dostupný, se liší od jeho poslání v kulturách monolingvistických: překladatel může předpokládat, že čtenář zná originál, a zdůrazňovat právě tvůrčí složku své činnosti. Do popředí se tak dostává aspekt metatextový.

Středověk zaujímá k těmto otázkám odlišné, v podstatě dualistické stanovisko. U sakrální literatury připomíná převládající postoj v mnohém kulturu hebrejskou. V epoše ideologických sporů mezi různými formami křesťanství hraje důležitou úlohu autentičnost textu: Vulgáta – sama překlad – se kanonizuje a její překlad do lidového jazyka se nepřipouští. Pokud se překlady vůbec vyskytují, vyznačují se doslovností; pro primitivní překladatelskou techniku je charakteristická izolovanost a konsektivnost – sledují se slova v jejich pořadí, nikoliv myšlenka (srovnej Levý, 1957). Příznačný je v tomto směru postoj církevního otce Hieronyma, jedné z největších překladatelských osobností středověku: třebaže

\* De arte poetica, I, 133.

konstatuje, že při překladech se snažil klást myšlenku místo myšlenky, a ne slovo místo slova, výslovně z tohoto postupu vyjímá bibli, „kde i pořádek slov je mysteriem“.\*

Naproti tomu u světské literatury se rozdíl mezi původním a přeloženým textem stírá, ba prakticky zaniká. Originál v našem pojetí neexistoval; předloha byla jednoduše pramenným materiálem, repertoárem témat a motivů, s nimiž nový tvůrce zacházel volně podle vlastního uvážení. Představa reprodukce je smýšlení epochy cizí. Souvisí to ostatně i se stíráním tvůrčí autorské individuality a s anonymitou většiny literární produkce. Badatel může konstatovat, že určité téma nebo motiv se stěhuje z jazyka do jazyka a z jedné literatury do druhé (artušovský cyklus, alexandrovský nebo trojský okruh, okruh „Románu o růži“), vesměs však jde spíše o případy literárního navazování, vlastní tvorby než o překlad v našem dnešním pojetí.

Ve známé podobě se protiklad věrnosti a volnosti znovu vynořuje až v novověku. Renesance jasně rozlišuje mezi tvorbou původní a přeloženou, uznává autorskou individualitu a vysouvá do popředí hledisko poznávací, což vesměs vede k úsilí o reprodukci originálu, nikoli o jeho vlastní zpracování. Tento postoj posilovala i znalost římské kultury s jejím odmítáním doslovnosti. Nemalý význam sehrálo také povědomí historie, spojené s nástupem středního stavu do boje o politickou moc. Vynález knihtisku, rozvoj národních jazyků a růst vzdělání, které se stává faktorem v ideologickém zápasu – to všechno je předpokladem i důsledkem překladatelské činnosti.

Objevují se první formulace překladatelských zásad. Ironickým faktem je, že všechny tyto úvahy – v podstatě

\* Ad Pammachium De optimo genere interpretandi.

až do dnešních dob – se v teoretických východiscích i formulacích vzácně shodují; badatel se musí obrátit k samé překladatelské praxi, aby zjistil, do jaké míry se aplikace jednotlivých principů v rozličných obdobích rozchází. Právě proto je zajímavé sledovat, jak se mění pojem volnosti a které složky díla zasahuje.

Etienne Dolet\* vyjmenovává pět hlavních zásad pro překladatele:

1. Dokonale pochopit originál.
2. Dokonale znát jazyk originálu i překladu.
3. Vyhybat se doslovnému překladu.
4. Používat každodenního jazyka, vyhybat se řídkým výrazům a neologismům.
5. Volit a uspořádat slova tak, aby vznikly harmonické kadence a lahodný styl.

První dva požadavky jsou víceméně samozřejmé, další tři však naznačují soustředění na vlastnosti výsledného textu, jeho svéprávnost a komunikativnost; překladatel počítá se čtenářem, jemuž je vzdálený jazyk i prostředí originálu, a snaží se mu je přiblížit. Tento ohled na čtenáře charakterizuje podle Levého (1957) humanistický překlad ve všeobecnosti: „...volností, k nimž je teorie této epochy opravňuje, neuzívají překladatelé k tomu, aby dílo umělecky vylepšili a zdokonalili, ...ale aby je zpřístupnili domácím čtenářům, třeba i tím, že je převeďou do domácího prostředí“ (28–29). Tyto vlastnosti dodávají humanistickému překladu charakter interpretační. Základním cílem překladu je užitečnost – literatura zprostředkovává poznání, které se stává nástrojem v boji o moc.

Vrcholným projevem dobových metod jsou reformační překlady bible. Jejich výjimečné postavení vyplývá

\* La manière de bien traduire d'une langue en aultre, 1540.

z toho, že byly základní zbraní v ideologickém boji. Důležitost textu si žádala maximální přesnost; na rozdíl od jiných překladů, které přece jen předpokládaly u čtenáře jistou úroveň vzdělání, snaží se biblické překlady zasáhnout co nejširší vrstvy, a to posiluje jejich lidovost a navazování na živý, hovorový jazyk. „Protože člověk se nesmí ptát písmen latinské řeči, jak má mluvit německy...; na to se musí ptát matky doma, dětí na ulici, obyčejného člověka na trhu, a dívat se jim na ústa, jak mluví, a podle toho překládat, tak potom pochopí a poznají, že s nimi člověk mluví německy,“ píše Martin Luther.\* To posouvalo dopředu vývoj národního jazyka – pochopíme, proč Lutherova bible hraje tak důležitou úlohu ve vývoji němčiny a proč anglická takzvaná autorizovaná verze z roku 1611 dodnes platí za jednu z nejkrásnějších ukázek anglické prózy.

Tak se celý problém takzvané překladatelské volnosti ideologizuje. Katolické překlady (jejichž vznik byl reakcí na překlady protestantské) se snaží o co největší doslovnost a překladatelé si připisují zásluhu, že zachovávají nejen význam, ale také slovosled jako záruku autentičnosti textu. Překlady protestantské vycházely z jiných premis, nevázaly se jen na text Vulgáty, ale sahaly i po původních verzích. Celkový uvolněnější a historicky uvědomělý přístup se potom projevuje i v jednotlivých řešeních. Známy je případ Lutherův, který v Pavlově epištole Římanům (3, 28) větu *Arbitramur enim iustificari hominem per fidem sine operibus legis* překládá *Wir halten dass der Mensch gerecht werde ohne des Gesetzes Werke, a l l e i n durch den Glauben.*\*\*

\* Sendbrief vom Dolmetschen, 1530.

\*\* „Protož zato máme, že člověk bývá spravedliv učiněn věrou bez skutků zákona.“ (Bible Kralická 1579–94) – „A tak usuzujeme, že sa člověk ospra-

Slůvko *allein*, pro něž není bezprostřední podklad ve Vulgátě, vedlo k obvinění, že Luther přídavky falšuje kanonický text. Luther na to odpověděl, že překlad musí odpovídat duchu němčiny a teologické zásady formulovat jasně a nedvojznačně tak, aby jim rozuměl prostý lid.

(Že takový postup vyžadoval odvalu nejen v jazykových formulacích, o tom svědčí osud Etienna Doleta, který byl obžalován z kacířství; jako důkaz proti němu sloužil jeho vlastní překlad Platonova dialogu, kde Sokrates odpovídá žákovi na otázku, co z něho bude po smrti: „Potom už nebudeš.“ – „Tu ne seras plus rien du tout.“ Zdůrazňovací „rien du tout“ [= vůbec nic] se považovalo za důkaz, že překladatel nevěří v posmrtný život. Dolet byl odsouzen jako ateista, zardoušen, tělo spáleno spolu s jeho knihami. – Cit. Levý, 1957, 38, a Nida, 1964).

Takový postoj zvýrazňuje úlohu interpretace textu. Překladatel se dává vést ideologickým stanoviskem, které mu diktuje dílčí postupy. Proto i Luther píše, že k překládání je zapotřebí „vpravdě pobožné, věrné, pilné ... srdce. Proto věřím, že žádný špatný křesťan nebo odpadlík nemůže věrně překládat.“

Volnost se tedy chápe především jako přizpůsobení jazykového výrazu a využívá se v ideologickém zájmu ke zpřístupnění překládaného textu, k jednoznačnému formulování jeho smyslu a ke zdůraznění národního a lidového charakteru překladu.

vedlnuje vierou bez skutkov zákona.“ (Svetová biblická spoločnosť, s. a.) – „Sme si totiž istí, že človek býva ospravedlivený vierou nezávisle na skutkoch zákona.“ (SVV, Trnava 1952) – „Lebo si myslíme, že človek je ospravedlnený skrze vieru bez skutkov podľa zákona.“ (Slovenská biblická spoločnosť 1992) – „J sme totiž presvedčení, že se člověk stává spravedlivým vírou bez skutků zákona.“ (Bible, ekumenický překlad, Praha 1985). Variantnost překladů kanonického textu sama ukazuje na interpretační problémy.



Z našeho hlediska je velmi zajímavé sledovat, jak se k těmto otázkám stavěli klasicisté a romantici, protože jejich metody v mnohém představují opačné póly přístupu k překladatelské problematice.

Klasicismus se snažil protiklad věrnosti a volnosti řešit i teoreticky. Ve shodě s převládajícím racionalismem a vírou v objektivně poznatelné zákony, ovládající nejen materiální svět, ale také duchovní sféru a estetiku, snaží se i u překladu postupovat v souladu se zákonitostmi krásy a úměrnosti. Odtud zvýšené sebevědomí klasicistů, důraz na přísně formulovaný estetický ideál, pravidla a vzory, což všechno vede k volnému zacházení s původním textem. Odchytky od kánonů se interpretují jako výsledek nedostatečného poznání v dávnějších obdobích, nebo se přímo pranýřují jako barbarství. Abraham Cowley v předmluvě k překladu Pindarových „Ód“ výslovně zdůrazňuje, že „přebíral, vynechával a přidával, co sám uznal za vhodné“, protože mu nešlo o to, co říká původní autor, ale spíš o to, jak to říká (cit. Basnett-McGuirová, 1980, 58).

Od takto chápané volnosti se distancoval John Dryden, který dělil překlady do tří skupin:

1. metafráze, při níž se překládá slovo za slovem a verš za veršem,
2. parafráze, kde překladatel sice nespouští ze zřetele originál, ale sleduje spíš smysl než slova,
3. imitace, kde se překladatel může vzdálit od originálu a obměňovat i význam, protože „na cizích základech staví zdi podle vlastní libovůle.“\*

Dryden zavrhuje první i poslední možnost a volí si prostřední, zdůrazňuje však, že překladatel musí být básník, musí chápat rysy i „ducha“ originálu a respektovat estetické kánony svého věku. Poslání překladate-

\* Předmluva k „Ovid's Epistles Translated by Several Hands“, 1680.

le přirovnává k úkolu malíře, který musí věrně zobrazit svůj model. Toto přirovnání, v osvícenských úvahách velmi časté, dobře odráží názor na překlad jako na zpodobení se silným nábojem tvůrčí individuality.

Třebaže formulované zásady se od moderních příliš neodlišují, praxe se liší značně. Klasicisté využívají volnosti ne proto, aby dílo zpřístupnili, ale aby ho přizpůsobili, zdůraznili jeho obecné rysy a oslabili znaky vázané na konkrétní prostředí nebo epochu. Přísné vědomí žánrových definic a respektování současných kánonů je vede k tomu, že se překládá zásadně formami běžnými v cílové kultuře; překlad tedy nemůže znamenat rozšíření repertoáru výrazových prostředků, jako tomu bylo za renesance. Autoři se zdokonalují, přizpůsobují se současnému vkusu, ba i formám společenského styku. Abbé Prévost přepracoval Richardsonova „Sira Charlese Grandisona“ a v předmluvě se vychloubal, že všechno, co by na anglických obyčejích mohlo být pro jiné národy šokující, odstranil nebo zredukoval na společného jmenovatele celoevropských obyčejů (O'Brien, 1959). V „Clarisse Harlowové“ téhož autora vynechal scénu pohřbu, neboť prý žádná úprava nemůže odstranit její nepříjemnou pochmurnost. Florian, překladatel „Dona Quijota“, se v předmluvě ptá, proč by neměl vypouštět projevy špatného vkusu, pokud je originál obsahuje; při překladu románu je nejlhodnější překlad tím nejvěrnějším (Fjodorov, 1968, 40). Také již citovaný Schink (který se i sám činil jako překladatel nebo adaptátor a nelze mu upřít úctu k velkému alžbětinci) tvrdí, že překlady ze Shakespeara v běžném smyslu slova dramatickému umění nejenže neprospívají, ale nekonečně škodí; kdo překládá Shakespeara pro jeviště, musí vynechat všechny pasáže, kde jeho jazyk přestává být přirozený a zobrazení vášně se stává „barokním a karikujícím“.

Pro poznání dobových názorů nejen na překlad je vůbec poučné sledovat, jak divadelní praxe zacházela se Shakespeareovými texty. Klasicismus je kritizoval za to, že porušují základní postuláty jeho dramatické teorie: tři klasické jednoty – děje, místa a času – právě tak jako zásadu vhodnosti a přiměřenosti použitých prostředků (hrdinové umírají za scénou a divák se dovídá o jejich smrti jen z deklamace). Tyto výhrady padaly na úrodnou půdu zejména ve Francii, kde Shakespeare představoval absolutní protipól klasicistického dramatu Corneillova a Racinova. Voltaire sám Shakespeara překládal a propagoval – v neposlední řadě proto, že ho potřeboval k podvracení dominantní poetiky francouzského divadla té doby (srovnej Lefevre, 1985) – ale jeho konečné mínění o „gotickém kolosu“ znělo, že je to „divoch s jiskrami génia, svítícími v strašné noci“. Na jevišti se přitom Shakespeare objevuje v adaptacích s cílem přiblížit ho dobovému kánonu. Tak Jean François Ducis odstraňuje šátek, jež Othello daroval Desdemone (a který se zdá být definitivním důkazem její nevěry), a nahrazuje ho lístkem, sama hrdinka nezmírání uškrtením, ale probodena dýkou. V „Romeovi a Julii“ je Montek Romeo chovancem Kapuletů a zabíjí Juliina bratra, aby zachránil otce; postavu Chůvy, kterou dnes považujeme za jeden z nejživějších lidových typů Shakespeareových, upravovatel přitom vypustil, podle všeho jako vulgární.

Ducisův „Hamlet“ představuje corneillovský konflikt mezi láskou a povinností – Hamlet totiž váhá mezi pomstou za otce a láskou ke Claudiově dceři Ofélii. V kritické chvíli konfrontuje matku s urnou obsahující otcův popel a královna, přemožena city, se přiznává k činu. Hamlet se rozběhne, že zavraždí Claudia, ten se však probodne sám, dýku pošle po Hamletovi Gertrudě, ta se probodne také. Hamlet se ujímá vlády spolu s Ofélií.

Ve hře zůstalo jen osm mluvících postav – ztratil se Laertes, duch, hrobníci i herci, takže chápeme, proč klíčovou úlohu musí sehrát urna s otcovým popelem. Tato verze se udržela na repertoáru Comédie Française 82 let.

Wieland, který podnikl první pokus souborně vydat Shakespeareovy hry v němčině, prohlašoval, že se jako překladatel nedokáže donutit, aby reprodukoval ubohosti a špinavosti, jimiž chtěl autor vyhovět vkusu londýnské chátře, a proto vynechal nejen postavu Šaška v „Learovi“, ale i falstaffovské scény z „Jindřicha IV.“, neboť ty údajně s hrou ani nesouvisí. C. F. Weisse si u Romea a Julie vzal na pomoc Shakespeareovy italské prameny a chlubil se, že se snažil udělat z předlohy zcela nové dílo. Nejinak se postupovalo ve Vídni – do sídelního města se přenesl děj „Veselých paniček windsorských“ a herec a dramatik Stephanie přepracoval „Macbetha“ na „Mordspectakelstück“, který posloužil jako náhrada za cenzurovanou zakázané drama o Donu Juanovi.

Důležité je uvědomit si, že tyto postoje nejsou pro překlad ničím výlučným, naopak, jsou jen odrazem toho, jak k originálům velkého dramatika přistupovali v jeho vlasti. Už Dryden mu vyčítal bombast a křečovitou komiku, příznačnou prý pro celý alžbětinský věk. Alexander Pope, editor jeho souborného díla, argumentoval, že Shakespeare nebyl napodobovatelem Přírody, ale jejím nástrojem. Ve jménu úměrnosti a žánrové čistoty se postupně z tragédií odstraňovaly komické pasáže, jako například výstup Vrátného v „Macbethovi“, který je prý nedůstojný tragédie, nebo postava Šaška z „Leara“, která se do hry vrátila až roku 1838. Poetická spravedlivost si vyžádala v „Learovi“ šťastné zakončení, aby „nevinné soužené osoby“ dosáhly úspěchu. (Tato výčitka – s příznačným opožděním – zazní ještě u štúrovců: „Čtete...

a uvidíte to: zhrozí se duše vaše a otřese ve vnitřnostech svých slovanských. Není většího odporu než v těchto dramatech, kde duše dobré, nevinné, duše šlechtné a bohabojné padají v oběť mocnostem proti nim postaveným,“ píše mladý Mikuláš Dohnány, který později změnil názor a sám úryvky z anglického dramatika překládal.)

Shakespeare se stále častěji hraje v adaptacích, které se snaží takovýmto požadavkům vyhovět tím, že přehazují a vypouštějí scény i celé postavy, nebo naopak dopisují jiné (už Dryden a Davenant při přepracování „Bouře“ obdarili Mirandu sestrou a Ferdinandovi dali soka a tyto postavy potom figurují v dalších adaptacích až do 19. století). Nelze se proto příliš divit Charlesovi Lambovi, který tou dobou tvrdil, že Shakespeara raději čte, než sleduje na scéně. (Podrobněji o této problematice viz Vilikovský, 1989, v českém kontextu Vočadlo, 1959.)

Postoj k překladu byl tedy jen důsledkem všeobecného postoje k dílům kultur časově nebo zeměpisně vzdálených. Reprodukční poslání překladu ustupuje do pozadí a lze pozorovat i projevy kulturní exkluzivity: zejména tam, kde jazyk originálu byl předpokládanému okruhu čtenářů známý (jako v případě antických děl), překlad má charakter variantu, snaží se být jakýmsi mostem mezi estetickými východisky originálu a současným citěním. Volnost je tedy prostředkem vnášení estetických a ideologických názorů do textu; překladatel se nesnaží reprodukovat formální, dobové a národní zvláštnosti, ale „ducha díla“, který se interpretuje jako soubor estetických hodnot. Je zřejmé, že takovýto postoj vyžaduje pevná estetická kritéria a jasně vyhraněné definice žánrů. „Adaptační“ postupy lze hodnotit jako uplatnění komunikačního stanoviska v tom smyslu, že se překladatel snaží přizpůsobit dílo pevně vykrystalizovaným očekáváním čtenáře.

Naproti tomu romantická estetika vyzvedávala jedinečné, zvláštní; chápala umělecké dílo jako výraz génia jednotlivce. Je jen přirozené, že takový postoj se odráží i v poměru k překladu. Romantici se snaží do detailu zachovat všechny individuální rysy originálu; epocha zesíleného národního a historického citění se ve zvýšené míře zajímá o kolorit původního díla. Nešlo tedy výlučně o obsah, ale o jedinečnost výrazu. K tomu se družil osobitý postoj k jazyku jako k výrazu národního ducha (pripomeňme si názory W. von Humboldta, citované v úvodu práce). Zejména v německé kultuře se formulovaly požadavky až extrémní. Schleiermacher přímo vyžadoval, aby překlad nesl stopy cizího jazyka; čtenář má mít nejen nejasný dojem, že čte dílo cizojazyčné, ale musí ve svém jazyku dostat zcela určitou představu o cizosti a osobitosti jazyka originálu. A nakonec se domáhá zvláštního překladatelského jazyka, který by se lišil od mateřštiny, jak ji čtenář zná z vlastní literatury.\*

To se projevovalo i v překladatelské praxi, kde se stává ideálem překlad doslovný a dodržuje se i básnická forma originálu. V případě konfliktu se zachovává jazykové vyjádření, a to i za cenu prozaického překladu básnického díla. Tak Chateaubriand překládal Miltonův „Ztracený ráj“ prózou prakticky interlineární a podobné případy bychom mohli citovat prakticky z každé literatury.

Romantické zdůrazňování věrnosti má své pozitivní stránky: vnášení cizích formálních prvků nutí jazyk vyrovnávat se s nimi a rozšiřuje rejstřík jeho možností; totéž platí také o vyjadřovacích možnostech jazyka. Zájem o kolorit vede k poznání historické podmíněnosti literatury vůbec a překladu zvlášť. Úsilí o doslovnou

\* Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, 1813. Cit. Levý, 1957, 72.

reprodukcí má za následek rozlišování subjektivních zásahů do díla, a tak se vytváří pojem překladatelské koncepce.

Negativní důsledky takových postupů jsou ovšem očividné. Jak říká Puškin, který sám ve zralém věku překládal tak, aby zachoval kolorit i osobitosti formy originálu: „Není pochyb o tom, že i když se Chateaubriand snažil přeložit Milтона slovo za slovem, nepodařilo se mu věrně zachovat smysl a dojem. Mezirádkový překlad nikdy nemůže být věrný. Každý jazyk má vlastní obraty, vlastní osobité řečové figury, osobité výrazy, které se nedají přeložit odpovídajícími slovy do jiného jazyka“ (cit. Fjodorov, 1968, 62). Přes zdánlivou věrnost doslovný překlad zkresluje stylistické vlastnosti a totéž platí o reprodukci básnické formy. Toto poznání se stane východiskem k formulování nových požadavků.

Romantické úsilí o věrnost, podmíněné filozofickými východisky, se tak stává prostředkem, jak zachovat osobitost uměleckého díla. Do popředí se znovu dostává poznávací stránka překladu. Je však zřejmé, že neurčitost a mnohoznačnost formálních a výrazových prostředků je podmíněna oslabenou definicí žánru i poměrně neurčitým estetickým ideálem.

Už tento velmi stručný historický náčrt dokazuje, že protiklad volnosti a věrnosti, třebaže teoreticky zdánlivě přitažlivý, ve skutečnosti nevystihuje podstatu překladatelské problematiky. „Věrný“ překlad sice důsledně reprodukuje určitou stránku díla (například jazyk), přitom však zanedbává stylistickou hodnotu, která se rovněž nemalou měrou podílí na vytváření významu. Doslovný překlad odtrhává formu od obsahu a ignoruje její funkci, takže je též v jistém smyslu „volný“. Formální volnost romantických prozaických překladů básnických děl byla výsledkem trvání na „absolutně věrné“

reprodukcí jazyka. Naopak o „volných“ překladech klasicistických lze říci, že za cenu odchylek ve formě a jazyku se snažily věrně reprodukovat působení díla na příjemce, a tedy jeho obsahově-emocionální složku („duch originálu“).

Z toho vyplývá, že „věrný“ překlad v tom smyslu, jak se populárně chápe, vlastně neexistuje. Ty stránky uměleckého díla, na něž se v dobových názorech klade důraz, se reprodukují co nejpřesněji, kdežto u ostatních se překladaři ponechávají jistá míra samostatnosti. Bývá však prospěšné považovat přístup k reprodukci za indikátor převládajících filozofických a estetických principů. „Tzv. ‚volnost‘ je příznačná pro estetické soustavy, které nadřazují obecné jedinečnému, a ideologickým východiskem takové estetiky je zpravidla noetický subjektivismus; tzv. ‚věrnost‘ je příznačná pro estetické soustavy, které nadřazují jedinečné obecnému, a ideologickým východiskem takové estetiky je zpravidla noetický subjektivismus“ (Levý, 1957, 238).

Důležitým faktorem při těchto úvahách je poslání překladu. Text určený vzdělanému obecnstvu, které ovládá cizí jazyky a originál popřípadě zná z vlastní autopsie, bude mít nutně charakter variantu; odchylky od původního díla budou nejen přípustné, ale do jisté míry se stávají žádoucími. Takový kulturně exkluzivní variantní text se proto liší od překladu určeného čtenáři jednojazyčnému, jemuž má zprostředkovat poznání původního díla. Je vůbec zajímavé pozorovat, že až do počátku 19. století se teoretické formulace zabývají problematikou zpravidla v rámci dvojstranného vztahu (originál – překlad, autor – překladatel) a neberou v úvahu trojčlennost komunikačního procesu; nejčastěji se přitom obchází úloha čtenáře překladu a situace přebírající kultury, která se zřejmě cítí jako objektivně daná a bezpříznaková.

Zajímavé jsou proto úvahy Goethovy\*, podle nichž v každé literatuře existují tři typy překladu, představující zároveň jakési cyklické chronologické fáze. První typ nás seznamuje s cizí kulturou z našeho pohledu a nejlépe mu vyhovuje skromná próza. Ve druhém stadiu, které nazývá parodistickým, se překlad sice snaží přenést do cizí kultury, ale přebírá z ní jen cizí obsah a ten reprodukuje vlastními prostředky. Poslední a nejvyšší typ překladu se snaží ztotožnit s originálem, takže nový text není náhradou původního díla, nýbrž nastupuje na jeho místo („...so dass eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten sollte“ – formulace, která i v originálu působí jisté těžkosti). K tomu se překladatel musí víceméně vzdát národního svérázu a vytvořit třetí entitu. Text, který má za cíl totožnost s originálem, směřuje však v konečném důsledku k co největší přesnosti, k doslovnosti hraničící s interlineárností, a tak se celý kruh zase uzavírá.

Přes určité nejasnosti lze v Goethových vývodech pozorovat, že přistupuje k problémům z nových hledisek. Nenahlíží na překlad jako na dvojstranný vztah, ale bere v úvahu setkávání dvou kultur a věnuje pozornost i reakci a očekáváním obecnosti. V tezí o třetím typu překladu (jejichž pochopení však do značné míry závisí na správné interpretaci slov „anstatt“ a „an der Stelle“) se blíží moderní koncepci, podle níž je překlad funkčním ekvivalentem originálu, ale přitom si zachovává samostatnou existenci. Nejdůležitější je však implikovaný požadavek reprezentativnosti překladu, trvání na tom, aby překladatel reprodukoval původní text sice tvůrčím způsobem, ale v jeho umělecké celistvosti.

\* West-Östlicher Divan. Noten und Abhandlungen, 1819.

Explicitně vyslovuje tento požadavek Bělinskij, podle něhož cílem překladu je „podat co nejvěrnější představu o cizojazyčném díle takovém, jaké je“ (cit. Fjodorov, 1968, 73). V uměleckém překladu jsou nepřípustné jakékoli výpusťky, dodatky nebo změny. I kdyby dílo obsahovalo nedostatky, je nezbytné věrně je překládat. „Cílem takových překladů je pokud možno nahradit originál čtenáři, jemuž je nedostupný, protože nezná jazyk, a dát mu možnost vychutnávat ho a soudit o něm.“ Je až zarážející, že zásady, které dnes považujeme za samozřejmé, byly v této podobě formulovány poprvé až roku 1837. Problematika však zřejmě byla aktuální, protože už o rok později píše A. W. Schlegel téměř týmiž slovy: „Co je cílem básnické nápodoby? Myslím, že poskytnout v co nejčistší a nejnerušenější podobě požitky z originálu těm, jimž je nepřístupný.“ (Podotkneme však, že tato úvaha mu slouží v podstatě jen jako argument proti rozbujelému poznámkovému aparátu – Schlegel, 1938.)

V Bělinského případě šlo o zásadní úvahu a nemalou úlohu zřejmě sehrála i specifická situace v ruské kultuře. Kritik totiž bojoval proti adaptačním překladům, které ještě v ruské literatuře doznívaly, ale dosud nebyl poplatný extrémním názorům romantickým. Při reprodukcii jazyka bylo pro něj ideálem přeložit dílo do ruštiny tak, jak by ho napsal rusky sám autor, kdyby byl Rusem („duch díla“), ale při jiných složkách díla takovouto volnost odmítal. Tím se dostává do popředí poznávací funkce překladu, nevztahuje se však na obsah díla – jako za renesance –, ale na dílo samo. Mohli bychom mluvit o *zástupní* nebo *reprezentativní funkci* překladu. Ta souvisí s demokratickou koncepcí kultury, v níž překlad slouží ke zpřístupnění originálu širokým vrstvám a představuje kontrast proti klasicistickému kulturnímu elitářství.

Vycházíme-li ze zástupné funkce překladu a považujeme umělecké dílo za soubor estetických hodnot, pak musíme vyžadovat, aby překlad reprodukoval tento soubor jako celek. Ba víc, překlad má sloužit především poznání těchto hodnot, a teprve druhotně zprostředkování cizí kultury, jazyka nebo materiální specifiky. „Věrnost“ a „volnost“ přestávají být ústředním protikladem a v postupech označovaných těmito termíny vidíme jen prostředky k dosažení cíle, jímž je reprodukce originálu. „Tvorba překladu spočívá v umění být věrným originálu jako celku. Proto se věrnost a volnost v překladu nemohou klást proti sobě, ale je nutno traktovat je v dialektické souhře. Ideální, dokonalá věrnost, respektive volnost vlastně neexistuje. Každá z nich obsahuje něco z té druhé... Takzvaný absolutní překlad neexistuje teoreticky ani prakticky“ (Popovič, 1975, 121).

Tento postoj není kapitulací teorie před neřešitelným problémem (a protiklad věrnosti a volnosti v těch intencích, jak ho nastoluje klasicismus a romantismus, opravdu je neřešitelný), ale důsledkem změněného názoru na poslání překladu. Zástupnost překladu znamená reprodukovat dílo v jeho celistvosti a individualitě. Překlada-tel si může osobovat všechnu volnost, jakou potřebuje k reprodukování složek obsahových a významových, nemůže však zacházet tak daleko jako osvícenské adaptační překlady, protože tím by porušoval konkrétní konfiguraci jazykových a formálních prvků, která dodává dílu jedinečnost a neopakovatelnost. Jakýkoli jiný postup by znamenal protežování obsahu nebo formy, a tím by porušoval jejich dialektickou jednotu. A naopak, věrnost nemůže zacházet tak daleko, aby dobově podmíněné výrazové vlastnosti zatemňovaly obsahové složky; v takových případech musí překladatel právě v zájmu „věrné“ reprodukce sáhnout k řešením „volným“, ba

i k substituci. Překlad tedy musí reprodukovat jak obsahovou stránku originálu, tak i funkci a výběr jazykových prostředků.

Vzhledem k odlišně definovaným kritériím přestává se vůbec pracovat s pojmy věrnost a volnost a moderní teorie překladu zavádí pojem *adekvátnost* (v sovětské teorii zhusta jako *polnocennost*). Označuje se jím vyčerpávající reprodukce obsahu díla a funkčně stylistická rovnocennost původního a přeloženého textu (Fjodorov, 1968, 144 a násl.). Nejdůležitější rozdíl oproti starším přístupům je v tom, že se umělecké dílo pojímá jako celek a vyžaduje se reprodukce jeho totality, nikoli jednotlivých složek, které sehrávají specifickou úlohu pouze ve vztahu k celku. V tom se tento přístup metodologicky liší od názorů starších období, které vycházely především z dílčích aspektů (básnická forma, jazykový výraz) a jednostranně sledovaly, jak se tyto prvky projevují v novém textu. Tak se ústředním bodem nového pojetí stává vztah mezi celkem a částí, rovnováha mezi obecným a jedinečným. Proto i tam, kde starší definice tvrdily, že překladatel může určitě stránky originálu obětovat, Fjodorov argumentuje, že takové obětování neodporuje adekvátnosti překladu, ba v některých případech může být přímo jejím předpokladem. To, co se na jednom místě obětuje, lze kompenzovat jinde, takže poměr jednotlivých prvků a jejich vztah k celku se nemusí změnit. (Připomeňme si jen princip kompenzace, jak ho využívala a teoreticky zdůvodnila už meziválečná česká překladatelská škola Otokara Fischera.) V konečném důsledku to předpokládá využívání jazykových prostředků, které se formálním charakterem nejdnou liší od originálu.

S využitím těchto teoretických východisek a čerpaje z výsledků české překladatelské teorie i praxe buduje

potom Levý (1963) svou teorii *realistického překladu*. Termín použil už před ním Kaškin (1955) a v pozdějších letech se mu vyčítala jistá míra dobové podmíněnosti, to však nic nemění na faktu, že šlo o platný pokus definovat reprezentativní překlad a vymežit jeho hranice oproti jiným typům překladových metatextů, které se vyznačují silnějším autorským přístupem a spadají spíše do kategorie literárního navazování. Levý vyžaduje takové přetlumočení díla, které věrně reprodukuje jednotlivé složky a jejich sled, to znamená respektuje kompoziční princip v nejširším slova smyslu. Dialektiku obsahu a formy pojímá v těsném spojení s protikladem obecného a jedinečného: Význam inklinuje k obecnému – už vzhledem k zobecňující povaze myšlení, kdežto forma se jeví jako zvláštní odchylka od obecného způsobu vyjádření. „Z protikladů obecné – jedinečné, celek – část a obsah – forma staví realistický překlad do popředí obecné, celek a obsah, ale nepotlačuje ani druhou protivu, a zvláště již ne tehdy, přechází-li ve svůj protiklad: formu je nutno zachovat tam, kde je nositelem významové (stylistické, expresivní) hodnoty, jednotlivost tam, kde je součástí hodnoty obecnější, tj. národní a dobové specifičnosti“ (90).

Připomeneme-li si naši definici překladu jako reprodukce invariantní kontextově relevantní informace se zachováním funkční ekvivalence mezi původním a výsledným textem, shledáme, že pojem funkční ekvivalence v sobě zahrnuje i požadavek a podmínky adekvátnosti. V podstatě můžeme mluvit o ekvivalenci celého textu, to znamená, že se překladovou jednotkou stává celek díla. Jak říká Bohuslav Ilek (1981): „Striktní pojetí ekvivalence jako nějaké identity je v obecné teorii překladu problematické. Ve speciální teorii uměleckého překladu je vhodné pracovat s méně striktním pojmem adekvát-

nosti“ (19). Zároveň můžeme konstatovat, že takzvaná věrnost v tradičním chápání – jako co nejvyšší stupeň formální korespondence – musí ustoupit do pozadí před zdůrazňováním funkčnosti reprodukce.

Budeme-li mít na paměti tyto momenty, pomůže nám to vyvarovat se abstraktního, ahistorického přístupu k problematice. Funkčnost prostředků použitých v překladu musíme vždy posuzovat v souvislosti s normami domácí kultury, které jsou jediné směrodatné pro to, zda se bude určité řešení cítit jako adekvátní. Někdy dochází v tomto směru k přeceňování určitých postupů, které se v jiné kultuře mohou vnímat jako nepřiměřené. Tak například Viktor Kochol (1960) argumentuje: „Naše (tj. slovenská) překladatelská praxe využívá tvárné přizpůsobivosti jazyka, naše překladatelské tradice i dnešní zásady překládání respektují formu originálu mnohem víc než překlady jiných evropských národů. Proto může být úroveň našeho překladatelského mistrovství vyšší než jinde, kde jsou pro to mnohem menší objektivní jazykové a rytmické předpoklady“ (357–358, kurziva J. V.). Respektování či nerespektování formy originálu je v zásadě otázkou estetického ideálu převládajícího v cílové kultuře, a ne překladatelského mistrovství. Jsou literatury, které v překladu dávají přednost domácím veršovým útvarům a překlady rozměrem originálu se v nich zhusta cítí jako strojené a esteticky neuspokojivé. Navíc v těchto otázkách hraje nemalou úlohu sama zvuková struktura jazyka. Pravděpodobně by se spíše dalo argumentovat, že „tvárná přizpůsobivost“ slovenštiny je jedním z důvodů, proč se u nás užívalo formálně věrných překladů. Tady je vidět, že řešení zvolené v překladu je podmíněno celou řadou faktorů, které společně vyvíjely tlak na tvůrce i obecnostvo metatextu. Proto musíme překlad vidět v kontextu domácí

kultury, a zejména v souvislosti s původní literaturou, která determinuje estetické očekávání předpokládaného čtenáře.

Zatímco u nás se při překladech antické poezie trvá na přízvukně nápodobě časoměrného verše, anglické překlady Homéra v převážné většině zvolily jiný verš než hexametr. Totéž platí o francouzských básnických překladech prózou (jež ostatně nejsou tak absolutně převládající, jak se všeobecně myslí): jsou adekvátní v rámci vlastní kultury, protože odpovídají jejím normám. Tak například Baudelairovy a Mallarméovy prozaické překlady Poeovy poezie byly základem pro ustálení básnické reputace amerického tvůrce v celé Evropě. To by nebylo bývalo možné, kdyby tyto překlady neodpovídaly nárokům kladeným na poezii; chceme-li správně zhodnotit jejich roli, musíme je vnímat jako součást tehdejší literatury, která uvolňovala žánrové definice a dávala prostor takovým výbojům, jako byla báseň v próze. Existovala dokonce období, kdy se próza a verš považovaly za vzájemně zaměnitelné: Melchiorre Cesarotti přeložil „Iliadu“ prózou, ale prózu Macphersonova „Ossiana“ (předstírající, že jde o překlad starých keltských básní) reprodukoval veršem. Funkčnost a adekvátnost jednotlivých řešení je tedy třeba zásadně posuzovat v dobovém a kulturním kontextu.

Z toho pak vyplývají důsledky i pro vývojové aspekty překladu. Je nesporné, že časový odstup se u přeloženého textu cítí mnohem silněji než u původního – pronikavě si uvědomujeme, že jde o produkty období, v němž převládaly jiné ideály. V těchto souvislostech se mluví o stárnutí překladu a u nás se všeobecně předpokládá, že tento jev je důsledkem jazykového vývoje. V důsledku bouřlivých změn, jimiž prošla slovenština, je to částečně pravda – překlady ze začátku 20. století nám znějí

cize a jistý odstup cítíme už i od překladů poválečných, zejména prozaických.

Vzhledem k těmto faktům se nám zdá těžko představitelné, že v jiných kulturách se udržují při životě překlady z období dávno minulých – například v Německu a Rakousku se Shakespeare dodnes hrává v překladech Schleglových a Tieckových, i když upravených. Právě takové příklady by nás však měly upozornit, že stárnutí překladu není způsobeno výlučně – ba snad ani převážně – vývojem jazykové *normy*. Skutečnou příčinou bude asi spíš změna literárního kontextu: interpretační postupy vtělené do textu zůstávají spjaty s dobou svého vzniku, a proto už nemohou vyhovovat změněnému estetickému ideálu. Na překladu stárne nikoli jazyk, ale interpretace. Ještě lapidárněji: nepřekáží nám to, co překladatel říkal, ale co si při tom myslel.

Tím dostáváme zároveň odpověď na otázku o možnosti definitivní verze překladu – pokud trvá literární vývoj, nemůže být žádný překlad definitivní. Definitivní je jen smrt.

Při posuzování překladu musíme mít proto vždy na paměti jeho sepětí s kulturou, která mu dala vzniknout a jejíž potřeby odrážel. Musíme ho vidět v kontextu souvěkých názorů a posuzovat ho jako součást literárního vývoje – slovem, hledat v něm „optimální variantu originálu“ (Popovič, 1975) pro danou historickou situaci.



## PŘEKLAD JAKO PROCES

Úkolem překladatele je reprodukovat literární dílo v jiném jazyku tak, aby zachoval jeho estetický charakter a působení na čtenáře v odlišném literárním a kulturním kontextu. Předmětem našeho dalšího zkoumání budou postupy, jakými toho lze docílit.

Konstatovali jsme už, že překladatel vystupuje v dvojí úloze: ve vztahu k původnímu dílu je recipientem, čtenářem, kdežto ve vztahu k čtenáři překladu vystupuje jako expedient, původce nového textu. Toto postavení vyplývá ze systematiky literární komunikace, je však zřejmé, že potřebuje jisté zpřesnění.

Připomeňme úvodem, že překladatelovu recepci textu nelze srovnávat s vnímáním běžného čtenáře; jako literární pracovník je čtenářem erudovaným s vyvinutými hodnotícími schopnostmi – v tomto směru ho lze snad nejspíš přirovnat k literárnímu kritikovi. Jak upozorňuje Karel Horálek (1966, 11 a násl.), právě teoretický postoj odlišuje překladatele od „ideálního čtenáře“.

Existují však ještě další podstatné rozdíly. Specifikou překladatelské recepce je, že probíhá v cizím jazyku. Podle Levého (1963) je filologické pochopení textu otázkou odborné přípravy a řemeslné praxe a nevyžaduje zvláštní nadání; významnou úlohu připisuje teprve odkrývání ideově estetických hodnot. Ve skutečnosti jsou

tyto kroky vzájemně podmíněny a plné pochopení jazykově náročného textu (poezie, experimentální próza) je nejednou sporné i u čtenáře, který čte v mateřštině. Překladatel tedy sahá nejen po příručkách a slovnících, ale také po teoretické literatuře, aby si vlastní recepci objektivně ověřil. Zejména u kulturně závažných a jazykově náročných děl tak znalostmi nejednou předčí i čtenáře domácího, který se víc spoléhá na vlastní bezprostřední reakci. Překladatel se tedy liší od původního čtenáře vyšší mírou intelektualizovaného vnímání a mnohem menší spontánností.

Druhým důležitým faktorem je časový odstup mezi vznikem díla a překladem. Zatímco původní čtenář byl konfrontován s novým, bezprostředně působícím textem, překladatel stojí tváří v tvář dílu nejen jako textu, ale také jako kulturnímu a literárnímu faktu, obohacenému o další asociace – což platí nejen o tvorbě klasiků, ale nejednou i o spisovatelích současných. Reprodukuje tedy jak vlastní text, tak jeho kulturní hodnotu. Navíc ovlivňují recepci v tomto případě i starší existující překlady, popřípadě i jinojazyčné (na Slovensku často české, ve starších obdobích německé a maďarské), jakož i převládající názor na autora a jeho dílo. Touto stránkou vnímání se překladatel odlišuje i od svého současníka, jemuž je jazyk originálu mateřštinou.

Osobitostí překladatelovy práce je, že v konečné fázi své vnímání objektivně fixuje v podobě nového textu. Od původního autora se liší tím, že prvotním objektem pro něho není vnější skutečnost, ale její odraz v původním díle. Přirozeně, vnější realita je ustavičně přítomna v pozadí vnímání a bez konfrontace s ní by čtenář nedokázal dílo ocenit; překladatel však musí respektovat uměleckou skutečnost díla a nemůže ji korigovat ve světle novějších a dokonalejších poznatků. Na druhé straně

konflikt mezi pojmáním reality, které se odráží v původním textu, a dnešním názorem na svět může působit rušivě, popřípadě vrcholit až v nekomunikativnosti. Překladatel, jehož úkolem je snaha o zachování uměleckého dojmu vyvolaného originálem, tak nejednou musí působit jako zprostředkovatel mezi rozličnými viděními světa a rozličnými koncepcemi reality. Platí to nejen o mytologických motivacích a narážkách v dílech antiky a klasicismu, ale také o jiných momentech odrážejících se v textu. Věk radikálních společenských převratů rychle zvýrazňuje odlišná ideová stanoviska autorova a nejednou nám je dává pocítit až s nelitostnou pronikavostí: známý je případ Kiplingův, jemuž zejména obyvatelé země „na východ od Suez“ vyčítají kolonialistické a imperialistické postoje; antisemitské narážky u T. S. Eliota lze kvalifikovat jako projevy osobních názorů, které nejsou nutně spjaty s dílem, ale kolem Shakespeara „Kupce benátského“ se v druhé polovině 20. století vedly vážné spory; a nejednu pasáž v poválečných dílech spisovatelů střední a východní Evropy čteme po roce 1989 s jistými rozpaky. Překladatel si sice uvědomuje, že má dílo reprodukovat, a ne „vylepšovat“, ale v zájmu zachování souměřitelného estetického dojmu se při hledání ekvivalentů volky nevolky nevyhne jistým kompromisům.

Poměrně nejjednodušší je překladatelova situace, ocitne-li se tvář v tvář faktickému omylu. I kdyby se ho rozhodl ponechat v překladu beze změny, čtenář – pokud si ho povšimne – si ho bude umět správně vyložit. Proto opravdu není nezbytné korigovat datum, zjistíme-li, že Poe v „Záhadě Marie Rogetové“ dal jakýmsi novinám vyjít 31. června. Složitější situace vzniká tam, kde se používá v jiném významu výraz běžný v cílové zemi, nebo když dochází k anachronismu. Známý je pří-

pad Shakespearův, který v „Zimní pohádce“ situoval Čechy na mořský břeh: Bohemia byla pro něho pravděpodobně fiktivní zemí, která nijak nesouvisela se skutečným zeměpisným útvarem toho jména – pro překladatele ze střední Evropy však představuje tento fakt nemalý problém, protože jeho čtenář se volky nevolky bude dovolávat svých zeměpisných znalostí. Podobných potíží však nezůstaneme ušetřeni ani v moderní literatuře. V románě „Sbohem, armádo“, jehož děj se odehrává za první světové války, má Hemingway majora, který vypráví vtip „o jedenácti Čechoslovácích a maďarském kaprálovi“. Má překladatel formulaci ponechat a tím spisovatele vystavit výčitce nevědomosti – v podstatě zbytečné, protože zmíněný vtip nemá jinou funkci než dokládat veselou náladu v důstojnickém kasinu? A pokud se rozhodne pasáž vykorigovat, má změnit národnost vojáků, nebo poddůstojníka? Slovenský překlad Alfonze Bednára z roku 1964 („Zbohom zbraniam“) použil formulaci „o jedenáctich Slovákoch a maďarskom kaprálovi“ na základě argumentu, že v dané situaci je nesporný maďarský kaprál, a ten musel mít jako podřízené Slováky. Ruský překlad Kalašnikové (1961) naproti tomu ponechává původní znění Hemingwayovo, zřejmě pod vlivem názoru, že při takové časové i dobové vzdálenosti nebude na adresáta působit rušivě. Snad nás trochu překvapí, že totéž řešení nacházíme u Škvoreckého (1965) a můžeme se jen domýšlet, že tu bylo motivem důsledně respektovat původní formulaci autorovu – postoj, který v těch dobách nebyl takovou samozřejmostí, jakou se nám zdá dnes. Původní textaci najdeme i v maďarském překladu Istvána Örkénye z šedesátých let, třebaže také jemu muselo být jasné, že jde o nedopatření. Ke kompromisu sáhl Vladimír Stuchl (1974): „...příběh o jedenácti Češích a Slovácích a maďarském

desátníkovi“ – zřejmě v úsilí co nejvíc respektovat jak vyjádření originálu, tak vnímání soudobého čtenáře.

Ještě větší těžkosti vznikají tam, kde se v původním textu odráží chápání světa, které je nám dnes cizí. Nemusí se to projevovat jen v pasážích odvolávajících se na stav přírodovědného poznání ve starších obdobích, ale také v okřídlených a obrazných výrocích vycházejících z radikálně odlišných fyzických a fyziologických představ. Každý čtenář Shakespeara ví, že bez podrobného komentáře mu unikne hlubší smysl všech těch narážek na vlhké dlaně, povislé rty a humory, které nejsou vtipy, ale tělesnými šťávami. Například Macbeth oslovuje vystrašeného posla „Thou lily-liver'd boy“ (V, 3, 15) a český překlad J. V. Sládka prakticky doslovně tlumočí „ty chlapče s játry liliovými!“, takže musí připojit vysvětlivku, která čtenáři prozradí, že pro alžbětince byla játra sídlem odvahy a bílá barva symbolizovala zbabělost. Už samo srovnání, jak se různé překlady vyrovnávaly s tímto krátkým zvoláním, by vydalo na celou studii – stačí si jen všimnout, jak se pohybují mezi složkou obecnou (představa zbabělosti) a jedinečným konkrétním vyjádřením. Kornějevův ruský překlad (Moskva 1960) vyjadřuje obecný význam: „Trus“ (zbabělec). Slovenský překlad Jesenské a Roznerův z šedesátých let dokonce použil nespécifický výraz „ty pajác“ (ty šašku), takže z původních sémantických komponentů uchoval jen výraz pohrdání, nikoli však jeho motivaci. Vladimír Roy (1933) překládá „ty strachopúd“, kdežto Jozef Kot (1979) „ty trasorítka“. Přes časový odstup a rozdíly v metodě se tentokrát oba překlady téměř shodují v tom, že obecnou představu vyjadřují obrazně, i když jde o metaforu zevšednělou, bez silného náboje individualizace. (Je zajímavé, že si oba zvolili přirovnání z říše ptactva.) Přísný kritik by mohl vyčítat snad jen

to, že se ztrácí protiklad mezi oslovením „boy“ ([malý] chlapec) a vojenskou – čili mužnou – odvahou Macbethovou. U E. A. Saudka nacházíme oslovení „ty babský tatrmane“, čímž překlad nabývá silný náboj expresivity a konkrétnosti, i když „tatrman“ neobsahuje konotace, které cítíme ze Shakespeara „boy“. Zajímavé řešení zvolil Milan Lukeš (1979) – zachovává obraz (bledost), i když ve vyjádření, které by samo o sobě bylo pravděpodobně významově neprůhledné; spoléhá se však na to, že kontext celé věty motivaci jazykového výrazu dostatečně ozřejmí: „Rozškrab si tvář a začerveň si strach, ty mlíčňáku!“ Dostáváme tak další příklad toho, že právě širší kontext umožňuje dokonalejší reprodukci dílčích významů, které slouží jako stavební kameny myšlenky. Jako protipól můžeme ocitovat starší německé překlady: klasický (Schlegel-Tieck) reprodukuje oslovení víceméně doslovně „weisslebriger Wicht“; Schiller, který nebyl anglistou a opíral se o starší překlady, mění barvu z bílé na mléčnou – „milchlebrichter Geselle“ a v tom ho následuje i Voss („milchlebrichter Gesell); o tom, že současníci snad měli s takovýmto přenosem významu jisté těžkosti, svědčí fakt, že pozdější přetlumočení (Ph. Kaufmann v revizi M. Kocha) má na tom místě „blasserz'ger Knab“ (chlapeček bledého srdce). Ernst Ortlepp, který jinak beze všeho přidává verše a rozšiřuje rozsah, oslovení jednoduše vynechal.

Bohatý materiál o těžkostech s překladem textů do kulturně zcela odlišných jazyků afrických a asijských poskytuje Nida (1959 a 1964). Právě takovéto momenty zdůrazňují, že při překladu literárního textu nejde jen o zprostředkování mezi jazyky, ale mezi rozličnými kulturami; také teorie překladu se v posledních dvaceti letech stále víc zabývá právě problematikou konfliktu mezi kulturami při přenosu významu (vedle prací věnovaných

výlučně problematice uměleckého překladu připomeňme aspoň Snell-Hornbyovou, 1988, Venutiho, 1988, ale také Newmarka, 1988, který jinak klade důraz na lingvistické aspekty).

Pokud jde o vlastní proces překladu, bylo by na první pohled lákavé rozdělit ho do dvou fází, protože překladatel vystupuje zároveň jako příjemce i tvůrce: vnímání ( fáze recepční) a reprodukce ( fáze tvůrčí). Toto dualistické dělení by odpovídalo protikladu mezi postojem aktivním a pasivním, mezi analýzou a syntézou. Skutečná situace je však složitější. Překladatel začíná recepcí zaměřenou na cizí kulturu a na základě jejího kritického zhodnocení si vytváří překladatelskou koncepci, která je odrazem nejen recepce, ale také poznatků o domácí kultuře, o výrazových možnostech cílového jazyka, estetických a jiných konvencích atd. Tato fáze je průnikem obou kultur, původní i přijímající. Vlastní tvůrčí fáze však začíná teprve reprodukcí díla, založenou jednak na kritickém vnímání, jednak na překladatelské koncepci. Vidíme tedy, že vlastní proces se skládá ze tří fází: recepce a interpretace; formování koncepce; reprodukce.

Podobně i Levý (1963, 25 a n.) definuje tři fáze překladatelského procesu, dělí je však trochu odlišně: pochopení předlohy, interpretace (včetně tvorby koncepce) a prestylizování předlohy. Přes určité rozdíly – zejména vzhledem k odlišnému chápání interpretace – je zřejmé, že i jeho dělení je výrazem nedůvěry v běžné dvojčlenné dělení a postuluje fázi třetí, specifickou pouze pro překlad.

### A. Interpretace

Po primární recepci – a často zároveň s ní – začíná probíhat proces analýzy. Překladatel si vyhodnocuje text jako umělecké dílo, hledá jeho základní ideu, sleduje

vytváření uměleckých obrazů i to, jak se projevuje v autorské práci s jazykem. V této fázi přistupují ke čtenářské autopsii vědomosti získané ze sekundárních pramenů: literárněhistorické a kritické práce pomáhají verifikovat vlastní poznání, osvětlovat generační a žánrové souvislosti; historické práce dokreslují epochu vzniku díla, ozřejmují dobové narážky a souvislosti, zpřesňují obraz reality, kterou dílo odráží; komentáře a textová kritika objasňují souvislosti jazykové a textologické. To všechno pomáhá odkrývat objektivní ideu díla a poukazuje na případný konflikt mezi ní a autorským záměrem (známý případ Balzacův, u něhož osobní konzervatismus stojí v přímém protikladu s objektivně progresivním vyzněním díla). Někdy je potřebná, nebo aspoň prospěšná, znalost autorova života, jindy jsou cenné jeho výroky o zásadách, jimiž se dal při své tvorbě vést. Překladatel, který ví, jak pečlivě zvažoval Joseph Conrad kadence svých souvětí, nemůže ve svém textu ignorovat jejich zvukovou a rytmickou stránku. Kdo ví, jak si Hemingway zakládal na krátkých větách, řadil je do dlouhých souřadných souvětí, rytmizovaných spojkou „a“, bude se snažit reprodukovat tyto neodmyslitelné vlastnosti autorova stylu i za cenu jistého „násilí“ na syntaxi překladu.

Překladatel tímto způsobem odhaluje ideové a strukturní prvky uměleckého díla a složité vazby mezi nimi. Je známo, že autorův umělecký světonázor se projevuje ve všech rovinách díla – od jazykové složky přes výstavbu uměleckého obrazu až po plán tematický. Úkolem překladatele je objevit tyto jednotící prvky a při výsledné realizaci díla je reprodukovat. Tak se interpretace stává předpokladem dalšího vytváření koncepce. Snaha o co neobjektivnější interpretaci literárního díla je důležitá už proto, že východiskem k překladu není autor-

ský záměr (překladatel jej může přinejlepším rekonstruovat), ale jeho konkretizace ve vědomí překladatele, tedy prvek nepopíratelně odvozený.

Důležitost interpretace ilustruje příklad, který uvádí Marina Čarnogurská (2001), když upozorňuje: „Další základem pastí při překladech čínských filozofických, kanonických a rituálně sakrálních textů je pro překladaatele základní čínský pojmový aparát, jehož pomocí tyto texty vyjadřují konkrétní čínská světónázorová a ideologická specifika. Jejich chybné definování a následný neadekvátní překlad vnáší do těchto textů zcela jinou ideologickou platformu a základní světónázorové poselství každého originálu... často ztrácí logiku.“ V důsledku poevropštěné interpretace čínských taoistických představ se úvodní verše základního díla Lao-c'e *Tao Te ťing* tradičně chápou jako vyzvedávání stálosti a neměnnosti:

*Tao, které lze postihnout slovy, není věčné a neměnné tao.*

(B. Krebsová)

*As for the Way, the Way that can be spoken of, is not the constant Way.*

(Pokud jde o Cestu, Cesta, o níž lze mluvit, není stálou Cestou.)

(Robert C. Henricks)

*The Tao (Way) that can be told of, is not the eternal Tao.*

(Tao [Cesta], které se dá opsat slovy, není věčným Tao.)  
(Wing-Tsit Chan)

Základní charakteristikou *Tao* podle Čarnogurské je však dynamická nestabilita, dialektika Velké Změny jing-

-jang, a tudíž neustálá proměna bytí. Proto – opírajíc se o interpretaci archaických ideografických znaků – překládá:

*Cesta Tao, schopná být Cestou Tao, není věčně touž Cestou,*

a sama dodává: „Tedy z ontologického hlediska pravý opak toho, jak to evropští překladatelé tradičně interpretují“ (305–306). Obdobný příklad (rovněž na čínském materiálu) cituje Jabłoński (1955). Bližší pohled na takovéto pasáže zároveň odhalí, že rozdíly ve znění jednotlivých verzí nejsou důsledkem respektování či nerespektování textu, respektive faktorů jazykových: správná interpretace citovaného výrazu je závislá na celkovém dobovém, historickém a filozofickém kontextu díla a do značné míry bude podmíněna znalostmi překladatele i jeho ideovým stanoviskem.

Takovéto případy i nepopíratelně subjektivní podmíněnost interpretace vybízejí k odpovědi na zásadní otázku: Do jaké míry je překlad schopný zachovat celistvost významu a ideových hodnot původního díla? Neznámá překlad zároveň redukci jeho mnohovýznamovosti a vrstevnatosti? Připomeneme-li si už v jiných souvislostech citovanou námitku Croceho – a podobných výroků by se dalo uvést mnoho – pochopíme, že se vlastně dostáváme znovu k otázce přeložitelnosti uměleckého díla, jenže tentokrát nikoli z pozic jazykových, ale estetických.

Konstatovali jsme už, že nelze vyžadovat totožnost původního díla a překladu. Viděli jsme však, že rozdíly mezi nimi nejsou výlučně otázkou překladového procesu, ale vyplývají z odlišnosti podmínek, v nichž probíhá recepce. I původní literární dílo podléhá změnám v čase

– je sice pravda, že dnešní slovenský čtenář vnímá Shakespearův text jinak než autorův současník, do značné míry však platí totéž i o dnešním anglickém čtenáři. Shakespearovský badatel jde dokonce ještě dál a konstatuje, že v důsledku editorské a textologické práce každé moderní vydání Shakespeara je v jistém smyslu překladem, což do jisté míry platí o všech modernizujících edicích od roku 1623 – dokonce včetně prvního vydání (Proudford, 1977).

Na druhé straně je pravda, že překladatel redukuje dynamickou významovou potencialitu původního uměleckého díla a v důsledku interpretačních a reprodukčních postupů ji nejednou odráží jen selektivně a částečně. Tato redukce ovšem nevyplývá z podstaty nebo vlastností překladu jako aktu komunikace, nýbrž z faktu, že jde o konkrétní a objektivizovanou realizaci literárního díla. V běžné představě se totiž literární dílo dodnes ztotožňuje s původním textem, ustáleným a neporušitelným, nejčastěji v podobě knihy určené k izolovanému vnímání. V takovém případě pochopitelně rozdílnosti individuálního vnímání neovlivňují už jednou fixovaný text; subjektivní postoj čtenáře může ovlivnit recepci, nikoli však samotný materiál. Stále častější je ale případ, že se dílo realizuje objektivizovaně, což je nejen případ divadelní inscenace, ale také například recitace, zfilmování, dramatizace a různých úprav. Při takové realizaci už dochází k postižitelným posunům a změnám, ke zdůraznění jedněch aspektů a potlačení jiných. Režisérská interpretace je neodmyslitelnou součástí inscenace (třeba jen v podobě vynechávek) – bez ní byl dokonce k inscenaci nedošlo. Nejnázornější příklad poskytuje hudební dílo, které se bez interpretace výkonného umělce vlastně ani nedá vnímat. Překlad je také takovou objektivizovanou realizací, a proto nelze oče-

kávat, že by neměl její průvodní vlastnosti. Pokud je však překlad kvalitní (o čemž v nemalé míře rozhodne kvalita interpretace), nejenže reprodukuje hlavní ideu díla, ale omezí redukci jeho významové potenciality na minimum slučitelné s vlastní podstatou.

Rozpory mezi různými překladovými verzemi téhož díla jsou nejednou pouze výsledkem protimluvů obsažených už v původním textu. Jedna z nejznámějších pasáží Aristotelovy „Poetiky“ (kap. 6) uvádí pojem katarze:

*Tragédia je... napodobňovanie predvádzaním deja, a nie jeho vypráváním, spôsobujúce súcitom a strachom očistenie takýchto vášní.*

(Peter Kuklica – Miloslav Okál, 1980)

Výraz *katharsis pathématón* však lze vysvětlit i jako „očistění od takovýchto vášní“, a tak překladatel stojí před dvěma různými možnostmi výkladu (Nováková, 1962, 87). Nutně se musí rozhodnout pro jednu z nich – a učiní tak ve smyslu interpretace, která je zase podmíněna jeho historickým chápáním původního textu.

Důležité je uvědomit si, že volba jedné z možností znamená zkreslování originálu, je výrazem mnohoznačnosti obsažené v samém textu. K různým interpretacím dochází i při čtení původní verze, jenže tam se to děje na úrovni individuálního vnímání, takže si takovouto rozpornost neuvědomujeme. Jejím vnějším projevem je však konfrontace rozličných názorů a výkladů v kritické literatuře; jak známo, o správné pochopení citované pasáže se vedou spory celá staletí.

Obdobné příklady lze citovat v souvislosti s překlady klasických děl minulosti, která se zachovala v pochybných textech a obsahují nemalý počet nejednoznačných či sporných pasáží. Tady se nám odhaluje další rozdíl

v postavení textu originálu a překladu. Čtenáři originálu může editor předložit variantu, kterou pokládá za nej-příjemnější, popřípadě vlastní emendace, a připojit komentář upozorňující na různé možnosti výkladu. V překladu však není možné ponechávat nejasná místa; čtenář by takový překlad – objektivně reprodukcující vlastnosti původního textu – považoval za chybný a odmítl by ho. Překladatel se tedy musí rozhodnout pro tu variantu, kterou považuje za nejautoritativnější, a použít ji jako základ dalších postupů; jiná řešení lze uvádět jen v poznámkách nebo v komentáři, jehož funkce se oproti originálu oslabuje, protože čtenář zpravidla nezná jazyk originálu a textové problémy odsouvá stranou. Na druhé straně to znamená, že čtenář dostává do rukou text „vyčištěný“ a významově průzračnější; je například známo, že shakespearovské překlady bývají ne-jednou komunikativnější a scénicky bezprostřednější než originál, který od dnešního publika odděluje i bariéra starší formy jazyka.

Překladatelská interpretace tedy nejen nezkrusuje smysl původního díla, někdy ho naopak může odkrýt nebo zvýraznit. Hollander (1959) se v této souvislosti zmiňuje o tom, že němečtí studenti filozofie někdy čtou Kantovu „Kritiku čistého rozumu“ v anglickém překladu, protože jim pomáhá odpoutat se od stylistických vlastností textu, které jsou oproti jeho filozofickým argumentům podružné. Za jistých okolností tedy překlad může i pro autorovy krajany odkrývat objektivní hodnoty díla. A tato funkce se neomezuje pouze na složku obsahovou, stejně platně může přispět i k odhalení formálních charakteristik. „I když pro poznání básníka je rozhodující originál, ukazuje se, že také překlad zde se-hrává svou úlohu. Překlad posouvá totiž nejen jazyk, ale i formu literárního díla; ne jeden tvárný příznak,

v originálu latentní a skrytý, se odhalí teprve tímto po-sunem. Přitom není natolik důležité, zda jde o posun velký nebo malý, zda se překládá ze vzdálenějšího nebo příbuznějšího jazyka“ (Kochol, 1966, 10).

V tomto smyslu chápeme interpretaci jako soubor po-stupů, které pomáhají odhalovat významový invariant původního textu. Důležité je uvědomit si dialektický a dvojstranný charakter tohoto procesu. Výchozím bo-dem je přirozeně originál ve své historické a individuální podmíněnosti; proti němu však stojí jako druhý pól kon-krétní situace přejímající kultury, která není statická, ale vyvíjí se. Je tedy zřejmé, že se budou vyvíjet a měnit také vlastnosti a výsledky překladatelské interpretace. Každý přístup překladatele k dílu nově reaguje na hodnoty v něm obsažené a vytváří styčné body se současností.

## B. Koncepce

Na základě interpretace si překladatel formuje kon-cepci, která tvoří základ jeho dalšího postupu a určuje metody sloužící k reprodukci originálu.

Levý (1963) považuje koncepci za součást fáze inter-pretace a dalo by se argumentovat, že tu jde o dvě ná-vazná stadia, takže vlastně v překladatelském procesu postulujeme jednu fázi navíc. Domníváme se však, že tak činíme oprávněně.

Interpretace je vcelku součástí fáze recepční: jejím předmětem i materiálem je originální text. Jejím proces a postupy jsou v podstatě totožné, bez ohledu na to, zda jde o text původní či překladový. Překladatelská kon-cepce však zasahuje i fázi reprodukční, protože deter-minuje prostředky použité v poslední fázi procesu. Za druhé, interpretace je orientovaná na kulturu výchozí – materiály z jiných kulturních sfér slouží vždy jako po-mocné (zdůrazňujeme, že mluvíme o sféře kulturní, ne

výlučně jazykové). Při formování koncepce však začíná do překladového procesu zasahovat kultura cílová: překladatel zvažuje možnosti přejímající literatury, jejího jazyka, odhaduje reakci předpokládaného čtenáře. Vidíme tedy, že v zaměření interpretace a koncepce je podstatný rozdíl.

Na druhé straně tvorbu koncepce ještě nelze ztotožňovat s reprodukčním procesem, protože se opírá především o originál, je projekcí jeho hodnotové a jazykové struktury. Je to fáze překladového procesu, v níž dochází k průniku obou kultur.

Prvotním bodem při formování koncepce je nalezení základní ideje díla (což je ve své podstatě postup interpretace). Z teorie literatury víme, že může docházet k rozporům mezi subjektivním autorským záměrem a objektivní ideou. Otázkou koncepce však je, jakým způsobem se tyto poznatky projeví v textu překladu. Je zřejmé, že překladatel má jistou volnost, v podstatě se však pohybuje v pevně vymezeném rámci. Musí vycházet z ideových a estetických hodnot obsažených v díle samém, jisté aspekty však může vyzvednout nebo zdůraznit. Zde jsou patrné určité paralely s prací divadelního režiséra, který z daného textu určité pasáže vynechává (nejednou jednoduše proto, aby se hra dala vůbec inscenovat a nepřekročila únosnou délku), kdežto jiné zvýrazňuje inscenačními prostředky. Také překladateli se v jistých situacích otvírají možnosti přesahující striktní meze překladu jako reprodukčního postupu, ale přitom mohou dnešnímu vnímateli dokreslit dobové poměry nebo mu dát pocítit objektivní zaměření díla. (Dalším rozvíjením tohoto postupu bychom došli až ke koncepci „překladu-režie“, kterou razí Feldek [1977] – překlad, který jednoznačností a konsekventností svých řešení vnucuje určitou koncepci režisérovi i ostatním inscenátorům.)

Charakteristickou vlastností shakespearovských překladů Jozefa Kota je, že se snaží reprodukovat dojem, jakým text působil na autorovy současníky. Proto se vyhýbají jakémukoli historizování, jazykové expresivnosti až bizarnosti, která poznamenala jisté moderní tlumočení (v Čechách Saudek), dokonce potlačují i určité dobově podmíněné výrazové rysy originálu – patos a barokizující ornamentálnost. Důraz je na myšlence za textem, ne na jejím slovním a obrazném vyjádření; do popředí se vysouvá intelektuální stránka proslovu. Hlavním kritériem je tu moderní senzibilita. Tento přístup se odráží ve zvolených metodách reprodukce i v tom, že překlad vždy bere ohled na znalosti a reakce současného diváka. V tomto duchu se odstraňují klasické mytologické narážky, které už ztratily komunikativnost: tak se z Léthé stává řeka smrti, z Bellonina ženicha Macbetha ženich války. Při reprodukci reálií a materiálních objektů se volí podle možnosti výrazy časově neutrální nebo i moderní – lady Macbethová posílá muže do spálne (ložnice; ve starším Royově překladu: V chyžu zpát!), přikazuje mu přehodit si noční plášť, sama chodí v županu. Othello je generál, zachovává odstup politika a jedná, jak přikazuje státnická moudrost. Hamlet nazývá Horatia kolegou a uvažuje, zda by ho herci přijali na poloviční úvazek – v originálu se chtěl stát akcionářem herecké společnosti s polovičním podílem. (Je vůbec zajímavé sledovat, jak se celý jeho rozhovor s herci modernizuje a přenáší do současnosti, takže divák ho znovu může vnímat jako úvahu o poslání divadla a umění vůbec, kdežto originál je plný dobových narážek, které ztěžují vnímání člověku neznalému literární historie.)

Zaměření na současný jazykový výraz a odklon od dramatických efektů je patrný na celém překladatelském přístupu, na frázování verše i na rušení hyperbol. Když



Macbeth předstírá, že právě objevil královu mrtvolu, vyběhne na jeviště s trojnásobným zvoláním: *O horror, horror, horror!* U Kota zvolá pouze: *Tá hrôza hrôz!* Lady Macbethová pronásledovaná výčitkami svědomí volá: *Všetky voňavky Arábie už nenavoňají túto drobnú rúčku* – Kot hyperbolu oslabuje: *Už túto ruku nenavonia nijaká arabská voňavka.* A trojnásobné *Oh, oh oh!*, které následuje vzápětí, nahrazuje prostým povzdechem *Božemoj!*

Poučná je následující pasáž, kde Macbeth mluví o vidině, která se ho zmocnila, když zabil Duncana. Roy v přesné shodě s originálem překládá:

*To znelo v celom dome: „Nespi už,  
je Glamis vrahom sna a preto Cawdor  
už nesmie spať, Macbeth už nesmie spať!“* (II, 2)

Naproti tomu Kot závěrečné opakování úmyslně odstraňuje:

*A zo všetkých strán znelo: „Nespite!“  
Keď Glamis zabil spánok, nebude  
spať Cawdor, ani Macbeth nezaspí!“*

Stojí za povšimnutí, že zatímco Royův překlad přímo nutí k hlasové gradaci, Kotův ji prakticky znemožňuje. Tak překladatel volbou reprodukčních prostředků vnučuje svou koncepci i realizátorům inscenace.

Je jen pochopitelné, že takový text by nebyl mohl vzniknout bez úzkého kontaktu s divadlem. Překladatel si zřetelně uvědomuje dobovou podmíněnost svého přístupu: „Na počátku každého překladu je záměr: vycházím z konkrétní představy o dalším životě textu. Ta nakonec určí i výběr jazykového materiálu. Ostatně jistě ne

náhodou stárne nejrychleji právě překlad dramatického textu. Vyplyvá to z toho, že dramatický text musí být jazykově srozumitelný, musí komunikovat s okamžikem své realizace“ (Kot, 1979).

Důležitou úlohu při formování koncepce tedy hraje poslání překladu a způsob jeho realizace; oba faktory se spolu s výsledky interpretace promítají do volby jazykových prostředků. Úlohu překladatelské koncepce plasticky zachytil B. Mathesius (1942): „Hlavní a nejdůležitější věcí je mi vystihnout záměr autorův – a to vědomý i podvědomý – vzbudit autorem zamýšlené napětí, vyvolat ono ideové a umělecké dojetí, které tanulo autorovi na mysli při formování látky. Tedy mou úlohou není podat jen smysl, ale i zformovat autorem daný slovní materiál vlastní slovní stavbou a vybavit onu emoční, dojmavou výrazností, která je osnovou každého dobrého uměleckého díla. K tomu je třeba si pečlivě vybrat, nač svou práci zaměřit, zda na jasnost a přirozenost řeči, či estetickou stylizaci, či tón žertovní nebo slavnostní, či konečně na kolorit. Pak teprve je možno vybrat si ze zásobárny vlastního jazyka onen jazykový klíč, který se k dané věci hodí... a překládat ducha díla, ne literu, ne slova a věty, ale myšlenky a city...“

Dalším faktorem, který se rozhodující měrou podílí na vytváření koncepce, je překladatelský postoj. Ten je v podstatě produktem individuálních názorů překladatelových („osobní poetika“) a dobového nazírání na překlad.

Dobové názory jsou odrazem převládajících estetických a ideologických teorií a vyvíjejí se spolu se společností. V tomto smyslu jsou kategorií historickou. Viděli jsme, že názory na poslání překladu a požadavky, které se na něj kladou, se mění ve shodě s postojem k literatuře a umění obecně. Individuální názor překladatelův je do

značné míry podmíněn dobovými názory, ale v konečném důsledku je projevem subjektivních prvků a vede ke zvýrazňování nebo potlačování určitých složek originálu v souladu se zásadami osobní poetiky. Je zřejmé, že individuální přístup se nejsilněji projeví u osobností s výrazně zformulovanou vlastní poetikou, především u překladatelů, kteří jsou sami literárními tvůrci. Podle známého konstatování básníci setrvávají i v překladatelské praxi u poetiky, která je jim vlastní. Například Hviezdoslav pristupoval k překladům jako zformovaná básnická osobnost a do svých verzí Shakespeara vnášel prvky, jež jsou originálu cizí – zvýšený počet přesahů, oslabování koncových bodů verše, dokonce i výrazové prostředky typické pro nedramatickou poezii knižní. Proto básníci nebývají vždy nejvhodnějšími překladateli – jejich verze jsou sice rovnocennými útvary básnickými, ale ne vždy reprodukuji „pravou tvář“ autora. Někdy se takováto překladatelská poetika může dostat – i když nechtěně – do rozporů se záměrem originálu.

Hviezdoslavův překlad „Hamleta“ nejen rozšiřuje rozsah originálu přidáváním veršů (podobně jako český překlad Sládkův), ale vyznačuje se i zvýšenou frekvencí přesahů – v monologických pasážích i přes 50 procent (v originálu se tyto hodnoty pohybují mezi 20 a 30 procenty). I když část přesahů byla diktována přímo originálem nebo požadavky významové reprodukce, soustavně vysoké procento přesahů ukazuje, že jde o podstatnou součást tvůrčího postupu. Hviezdoslav cíleně využívá přesahu jako prostředku dynamizace verše a vytváří tak napětí mezi syntaktickou a metrickou výstavbou. Bejblík (1958) vidí v přesazích, inverzích a dalších rysech přispívajících k oslabování jednotky veršové i výrazové prostředky velmi podobné praxi Vrchlického. Zdá se však, že podobnost se omezuje jen na společný výskyt

jistých dílčích postupů, protože vlastní překladatelská metoda se u obou básníků liší.

Nápadné je, že Hviezdoslav se přesahům nevyhýbá ani tam, kde by se bez větších těžkostí daly odstranit, v četných případech stojí dokonce na jedné straně veršové hranice jediné slovo: *Či / vy strážite dnes večer?* (I, 2); *Ver' / to javište by v slzách potopil* (II, 2); *Oni vykrikujú / si:* (IV, 5); *hercov potkali / sme* (III, 1). Ještě nápadnější jsou případy, kdy na konci verše stojí spojka „i“, nebo když se příklonka „sa“ odděluje od slovesa: *Idem učupit / sa práve tu* (III, 4). Časté jsou i oslovení typu *pán / můj, braček / můj lúby, můj / Laerte dobrý*. Počet příkladů by se dal rozhojnit; jsou nápadné zejména v překladu, kde je lze konfrontovat s poetikou originálu, a pomáhají tak odkrývat důležitou složku básnickovy metody.

Právě díky těmto konstrukcím mají Hviezdoslavovy přesahy zvláštní charakter. I Bejblík konstatuje, že zatímco u Vrchlického je možné skoro vždy udělat za veršem byť jen krátkou pauzu, u Hviezdoslava je to většinou vyloučeno. Vysvětlení vidíme v tom, že u „běžného“ typu přesahu spadá sice veršový předěl dovnitř syntaktického celku, respektuje však jednotky myšlenkové a logické. U Hviezdoslava předěl spadá doprostřed řečového taktu – jako u typu *pane / můj*. Básník jako by chtěl v úsilí o dynamizaci zabránit jakémukoli hlasovému a intonačnímu předělu na konci verše, větný spád je nadřazený veršové jednotce. Zesiluje se tak napětí mezi jazykem a metrem. Tento postup je zároveň typický pro knižní verš – máme-li ho plně vnímat a ocenit, musíme mít verše a jejich hranice před očima. Poznamenejme, že takové zacházení s přesahem připomíná spíš poměry v poezii germánských národů, kde má přesah scelující funkci (jazyk je nadřazen metru); ve slovenské i české poezii s jejich výrazným sklonem k sylabismu je tomu právě naopak.



Toto zdánlivě svévolné jednání v rozporu s intencemi originálu je zřejmě důsledkem slovenské literární situace, v níž Hviezdoslavova generace sváděla boj o zavedení sylabotnické poetiky oproti štúrovskému sylabismu. Verš štúrovců se vyznačoval častým paralelismem, výraznou půlveršovou přestávkou a seskupováním do dvojverší. „V štúrovském sylabickém verši to byla veršová intonace, vyzdvižená rozvinutím celé škály rytmicko-syntaktických, lexikálních a eufonických paralelismů, která na sebe vzala funkci rytmického organizátora... ne slovo jako metrická jednotka, nýbrž věta jako rytmicko-syntaktický celek vytváří rytmickou jednotu“ (Bakoš, 1968, 137). Všechny prvky směřují k upevnění půlveršové přestávky a konce verše – tyto dva pevné body jsou jedinými metrickými organizátory verše. Hviezdoslav proto ve své praxi cíleně neguje takovéto charakteristiky a snaží se vyhnout všemu, co by mohlo připomínat starší verzifikaci. Odtud protežování přesahů, které oslabují koncové body verše, odtud záměrné rušení paralelních konstrukcí, jakož i úsilí vyhnout se opakování, proto se tak rigorózně uplatňuje rozrůžňovací princip, a to i na úrovni lexikální (obměňování slovníku). Faktem zůstává, že v citované pasáži postupoval překladatel proti autorovi ve jménu osobní poetiky a principů, které s původním textem nesouvisí.

V jiných případech koncepci ovlivňují dobové estetické ideje. Náznorně to lze ilustrovat opět na překladu poezie, kde požadavky zvukové výstavby a významové reprodukce podstatně omezují překladatelův prostor pro volbu. Vděčný materiál poskytnou například cizojazyčné verze Poeova „Havrana“ – básně, která se těšila značné oblibě jednak svým námětem, jednak tím, že poskytovala překladateli příležitost podat důkaz formální virtuozity. Navíc vstupovala do evropského kontextu pod

temným znamením Charlese Baudelaira a rezonovala s duchovní atmosférou symbolismu, což se odrazilo v jejím chápání. Obecně se pojímala jako vyjádření pocitu marnosti a zoufalství, konkrétně motivovaného smutkem nad smrtí básnickovy mladé manželky. To všechno přispívalo k tomu, že dílo požívalo velkou úctu a některé interpretace zabíhaly až do mysticismu (například numerologický výklad Emanuela z Lešehradu, cit. Levý, 1957, 281). Poe přitom v eseji „Filozofie básnické skladby“ popisoval zrod „Havrana“ a zdůrazňoval, že se dal vést chladnou, racionální kalkulací. I když kritický čtenář bude brát jeho výroky s jistou rezervou, je svědecktívím ducha doby, že překladatelé i vykladači je často nebrali na vědomí, právě tak jako fakt, že „osudový“ rým *Lenore – never more* se vyskytuje už v básni „Lenore“, poprvé uveřejněné roku 1831, kdy bylo Virginii devět let.

Poučná je už volba refrénového slova. Vedle rýmových možností vlastního jazyka zaujaly překladatele tři aspekty: „osudové“ vyznění slova, zvukový dojem a často i náznak havraního krákání.

Původní refrén *nevermore* znamená jednoduše *nikdy víc, už nikdy*. Poe výslovně konstatuje, že zvolený výraz má sice ladit s celkovým melancholickým vyzněním básně, ale má jít o slovo běžné, všední, nabývající svého osudového vyznění teprve po sebetrýznivých otázkách nešťastného milence. Také v této básni, tak jako v mnoha povídkách, se Poe pohybuje záměrně na tenké hraně mezi normálností a šílenstvím, takže i pro zdánlivě nejfantastičtější efekty lze najít racionální vysvětlení. Opuštěný milenc si plně uvědomuje nemotivovanost a náhodnost slova, které pták opakuje, a ví, že od zvířete nic jiného ani nemůže čekat – a přesto (nebo právě proto) mu adresuje celou sérii otázek se stupňující se citovou

angažovaností. Až touto gradací se z původně neutrálního refrénu stává výrok obtížený osudovostí.

Překladaťelé se však pod vlivem dobové estetiky často soustředili na vyjádření melancholie, smutku a životní marnosti. K tomu přistupuje známý fakt, že překlad v důsledku interpretačních operací vyzní zpravidla explicitněji, možná dokonce přexponovaněji než originál. A tak zjišťujeme, že první dva české překlady (Šembera 1869, Vrchlický 1881) sice shodně volí doslovnou reprodukci „Nikdy víc“ (eufonicky ne nejvábnější), ale už A. E. Mužík (1885) textuje „Nadarmo“ a redakce časopisu, kde překlad vyšel, podotýká: „...uchýliv se... poněkud od smyslu slova, hleděl zato postihnouti zvláštní jeho zvuk, který v originále nemálo přispívá k působivosti onoho refrénu“ (cit. Havel, 1985, 176). O. F. Babler (1930) jde dál a dospívá k verzi „Marný blud“, J. B. Čapek (1944) překládá „Stokrát ztraceno“, D. Wagnerová (1945) „Vrátit čas“, K. Resler (1948) „Marnost – zmar“ a ještě roku 1984 A. Bejblík „Marno vše“. Motivací k těmto posunům bylo v některých případech zvýraznit paralely mezi literaturou výchozí a přejímající (Wagnerová se odvolává na Poeova současníka Máchu, u něhož je „ústředním slovem“ *čas*), ale většinou šlo o úsilí zvýraznit intenci básně tak, jak ji chápal překladatel.

Sám o sobě by takový posun nemusel být prohrškem, zde však zkresluje základní situaci a zastírá již zmíněný důležitý rys básně (a Poeovy tvorby vůbec) – oscilaci mezi prvky racionálními a nadpřirozenými či psychotickými. K tomu přistupuje fakt, že sáhnutí po výrazu exkluzivním nebo vyumělkovaném s sebou přináší další nevýhodu – refrén nejednou ztrácí přiléhavost, přestává být přímočaře přiléhavou odpovědí na otázku, jejichž smysl je dán originálem, tudíž fixován. Oslabuje se tak logická výstavba příběhu, přímo kli-

nicky precizní vykreslení duševního stavu se redukuje na impresionistický náčrt.

Úsilí o reprodukci zvukového dojmu přináší další problémy. Jak píše sám Poe, bylo mu jasné, že refrén „musí býti zvučný a musí se dát zdůraznit prodloužením. Tyto úvahy mě nevyhnutelně vedly k nejpnozvučnější samohlásce, dlouhému *o*, spojenému se souhláskou *r*, kterou lze nejvíc protáhnout.“\* Značná část kritiků i překladaťelů trvá ve svých úvahách na tom, aby překlad měl v refrénu *o* a zejména *r*. Přitom však zapomíná na fakt, že Poe vycházel z jazykových daností angličtiny, kde dlouhé *o* je skutečně nejsonornější samohláskou (o platí za samohlásku krátkou, a kromě toho je nemelodické – jsou známy těžkosti, jaké působí při zpěvu). V češtině a slovenštině je však nejzvučnější hláskou asi *á* (které se dostává do překladů nejspíš jen zásluhou pokusů o napodobení krákání). Situace slovanského *r* se však podstatně liší od jeho amerického protějšku. Lpění na zachování zvukové podoby refrénu jde tak daleko, že někteří překladaťelé ho ponechávají v původním znění – tak v Čechách K. Dostál-Lutinov (1918) nebo na Slovensku V. Beniak (padesátá léta) podávající „poslovenštěnou“ verzi „*Neurmór!*“ (Podotkněme na margo, že kritika zjišťuje i jiné filiace mezi oběma překlady, srovnej Pašteka, 2000, 65an.).

Pokud jde o krákání havrana, nelze se ubránit dojmu, že se jedná o nedorozumění. Poeův havran nekráká, ale *mluví*. Básník potřeboval nějak motivovat ustavičně opakovaný a neměnný refrén: „A tu jsem ihned připadl

\* Přel. Aloys Skoumal (cit. in Havel, 1958, 75). Závěr poslední věty zní: „... these considerations inevitably led me to long *o* as the most sonorous vowel in connection with *r* as the most producible consonant.“ Dlouhé *o* jako nejsonornější samohláska je jasné, ale význam slova *producible* ve spojení s hláskou *r* je otevřený nejrůznějším interpretacím.

na tvora nikoliv rozumového, schopného řeči, a samozřejmě se nejprve nabízel papoušek, kterého však vzápětí zatlačil havran, který je rovněž schopen řeči a neskonale víc zodpovídá zamýšlenému tónu.“\* Navíc se v průběhu básně havran mění v symbol a symboly, jak známo, nekrákají. Poe *bez výjimky* uvádí Havranovo *Nevermore* archaickým (a tedy „vysokým“) slovesem *quoth* (odpovídá přibližně našemu *větít* nebo *slovit*). Naproti tomu Kantorová-Báliková (1979), která použila „nekrákavý“ refrén, rozhodla se ho právě na tomto místě kompenzovat a překládá: „Havran *kráka*: Veru nie.“ U Beniaka čteme: „Havran *kráče*: ‚Nevrmór!‘“; na jiném místě u něho havran *zvrčí*. V první ze tří verzí Karola Strmeně (1944) *kráka*, popřípadě *kráka, rečúč*. Z českých překladů připomeňme aspoň Nezvalovo „Už víckrát ne!“ a jako extrémní příklad Kadlecovo „Havran krák však: ‚Nikdykrát!‘“ Naopak, požadavek nápodoby krákání odmítl Jiří Taufer (Havel, 1985, 122). Přísně vzato odporuje tato fascinace krákáním autorovu výslovnému záměru; dá se však vysvětlit vlivem dobového citění a atmosféry, která svádí k hromadění bizarních či morbidních detailů.

Někdy může osobní koncepce působit přímo proti autorskému záměru, nebo ho aspoň zdatně oslabovat. Jana Kantorová-Báliková přeložila „Havrana“ s vytříbenou básnickou technikou, která jí umožnila reprodukovat báseň jako logickou výpověď, srozumitelný a jasný příběh; neztrácí se ani humor, jež Poe záměrně vkomponoval jako kontrastující prostředek. Na druhé straně však její překlad stírá právě romantické složky originálu, jeho pochmurnost pramenící z protikladu mezi životem a smrtí. Právě všednost, „normálnost“ jazyka se paradoxně stává jedním z hlavních problémů této ver-

\* Přel. Aloys Skoumal

ze. Překladatelka mladší generace stála – snad pochopitelně – pod vlivem dobových názorů na poslání poezie, ba literatury a umění vůbec, a snad v ní ještě doznivaly teorie o „poezii všedního dne“. Proto se z jejího znění vytrácí právě nadpřirozený rozměr.

Na začátku básně hrdina hloubá nad *many a quaint and curious volume of forgotten lore* – což například Strmeň ve své druhé verzi (1946) reprodukuje jako „ponad starou tajnou knihou zabudnutých hrôz a vier“. (Pokud bychom chtěli získat bližší představu o charakteru tohoto čtení, stačí se podívat na seznam oblíbených knih Rodericka Ushera v „Zániku domu Usherova“.) U Bálikové to však zní „študoval som staré spisy v hrubých zväzkoch viazané“. Už vecné „študoval som“ ubírá z intenzity výrazu, co se však zcela vytratilo, je náznak okultních nauk, magie – všeho toho, co vytváří logický a psychologický přechod k iluzi návratu mrtvé milé. V dané situaci jsou jako předznamenání básně snad přijatelnější Strmeňovy přidané „hrôzy“.

Tento exorcismus nadpřirozeného pokračuje i dál. Šum záclon naplňuje hrdinu „fantastickými hrôzami, aké ešte nezažil“ (*with fantastic terrors never felt before*) – což překlad redukuje na „srdce bilo ako nikdy, úzkostne a zdesene“. „Fantastické hrôzy“ jsou zde funkční, protože nás připravují na motiv návratu milenky. Bušení srdce, navíc úzkostné, racionalizujícím způsobem zaměňuje následek za příčinu.

Pátá sloka je v tomto směru klíčová. Hrdina po druhém zaklepání otevře dveře a za nimi najde jen tmu:

Deep into that darkness peering, long I stood there  
wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared  
to dream before;

U O. F. Bablera:

Dlouho do tmy hledě prázdně, plný hrůzy, plný bázně,  
*snil jsem věci, jakých asi nikdo nesnil doposud.*

Nebo u Eugena Stoklasa (1939):

*...zmaten snil jsem sny, jež nesmí smrtelný snít ubožák.*

Jana Kantorová tlumočí zcela věcně:

Dlho som sa do tmy díval, v sluchách burácal mi prával  
prapodivných pochýb, predstav – *stál som ako v polosne.*

Právě ten „polosen“ je negací, vymazáním všeho nadpřirozeného. Stejně charakteristický je i závěr sloky: hrdina v tichu zaslechne šeptem vyslovené jméno Lenore – a následující verš prozradí, že ho zašeptal on sám:

And the only word there spoken was the whispered word  
„Lenore!“  
This I whispered, and an echo murmured back the word  
„Lenore!“

V překladu Kantorové:

„Lenora?“ – len moje sólo ponad prázdnu polnoc znie.  
„Lenora!“ – to od skál echo ponad prázdnu polnoc znie.

Na rozdíl od originálu, kde napřed přijde sugesce nadpřirozeného a teprve potom racionální vysvětlení, překladatelka už při prvním výskytu prozrazuje „reálný“ stav věci, takže ke zmíněné sugesci vůbec nemůže dojít.

Příznačná je už i volba ekvivalentu refrénu *Nevermore*. Významově nejadekvátnější překlad „nikdy ver“, který nabízí i dostatečné možnosti rýmovací, byl už obsazen přetlumočením Vladimíra Roye, a tak překladatelka musela hledat jiné řešení. Rozhodla se pro ver-

zi „Veru nie“, která sice poskytuje právě tak dobré rýmové možnosti, ale ne zcela odpovídá významově, a zejména motivačně. Poe sám vyžadoval, aby refrén obsahoval „co nejvíc oné melancholie, kterou jsem si předurčil za tón básně“. Slovenské „veru nie“ je však čistou *negací*, bez melancholického podtónu; ten se objevuje až v kontextu.

Sama překladatelka v doslovu říká:

„Nevermore“ (doslovně „už nikdy víc“) je něco jako padací most, který člověka navždy oddělil od prožitého štěstí, k němuž se „už nikdy víc“ nevrátí, a zanechává ho na území melancholie, odkud „už nikdy víc“ neodejde. Víím, že „veru nie“ není ideálním řešením, zdá se mi však, že *našinec by obyčejný lidský smutek* vyjádřil nějak podobně.

(Jana Kantorová-Báliková, 1979,  
105. Kurziva J. V.)

Ovšemže podstata Poeovy básně je v tom, že mu nešlo o „obyčejný lidský smutek“, ale o smutek romanticky vypjatý, přeexponovaný, individualizovaný – a tedy „našinci“ nepřístupný. (Zůstává otázkou, kdo je tím našincem – Slovák, moderní básník, moderní člověk obecně?) Tato báseň měla být prostřednictvím exaltované melancholie slovesným vtělením principu Krásna.

Tady už dochází ke konfliktu dvou názorů na svět i na poslání a funkci poezie. Oproti aristokratickému individualistovi stojí poetka snažící se o spoluúčast. Vidíme, že zcivilňující přístup, projevující se v překladu, je věci programovou a překladatelka si v jeho světle nanovo interpretovala celou báseň.

Před jiný typ problémů staví čtenáře nový překlad Lubomíra Feldeka (2000). Lze říci, že ze všech sloven-

ských přetlumočení je nejsuverénnější v tom smyslu, že jde o dílo vyzrálého tvůrce, zkušeného autora, překladatele, teoretika i virtuózního jazykového manipulátora. Jeho text je přímo ukázkově čtivý, cítíte, že původce přesně ví, čeho chce dosáhnout, a volí prostředky přísně adekvátní cíli. V básnické praxi i v kritických vyjádřeních se Feldek od samého začátku své činnosti tvrdě stavěl proti jakýmkoli archaismům, poetismům, a především proti slovosledným inverzím. Je zřejmé, že takový postoj úkol překladatele ještě ztěžuje.

Zarazí nás pravděpodobně už volba refrénu. Podle vlastního vyjádření (Paštka, 2000, 74–76) Feldek původně ve svém překladu, který vznikl dlouhou dobu, zvolil „tajemné slovo ‚nikdykrát‘...“ Popravdě je to výraz snad spíš problematický než tajemný. Použil ho ve svém překladu Svatopluk Kadlec; na to R. Černý poznamenal, že toto slovo uzná, až bude platit jeho významový protiklad „vždyckykrát“ (Havel, 1985, 152). Je zřejmé, že se tu projevila překladatelská fascinace krákáním havrana, a tak zvuková podoba vlastně diktovala výběr lexika. Při konečné verzi překladu však Feldekovi – který si mezitím uvědomil, že jeho refrén není originální – „přinesla slina na jazyk to správné zakrákání“ ve verzi „Už to skráť“. Básník se přitom odvolává na obraz jakoby z lidové pohádky, kde u smrtelné postele stojí smrtka s kosou a pobízí umírajícího. I kdybychom takovou interpretaci připustili, nelze nepřiznat, že tu jde o kontaminaci představ, která odporuje autorské intenci Poeově. Jeho „Havran“ je ztělesněním romantického symbolismu a patří do oblasti „vysokého“ stylu, Feldekova smrtka je spíš barokně groteskní a svým lidovým realismem se obrací ke zcela jinému adresátovi. Navíc v konečné verzi překladu nenacházíme žádný poukaz, který by

u čtenáře vyvolával takovýto obraz. Nepředpojatý čtenář musí chtít nechtě dospět k názoru, že jde o výraz ironizující, zpochybňující autorova ideově estetická východiska. Poeův havran, pták-démon, se mění v chladného, až cynického realistu, který „umravňuje“ blouznícího (a zřejmě upovídaného) hrdinu. Takoveto polemické překlady nejsou časté, na druhé straně však nejsou ani vzácnosti; jde o jednu z možných forem re-interpretace původního textu v situaci, kdy dochází k příliš silnému konfliktu mezi estetikou výchozí a cílovou.

Při čtení básně nás musí uhit do očí volba výrazových prostředků, a zejména moderní lexika. Tam, kde u Bálíkové čteme:

starobylý havran vkročil do izby sťa zjavenie

nebo u Bablera

Rozevřel jsem okenice, a vtom vletěl do světnice  
statný Havran z legendárních dob, už zašlých poněkud

u Feldeka nacházíme

Vstúpil impozantný havran, bájný vták, *vták do balád*.

Oba dřívější překladatelé ve shodě s autorem popisují havrana očima hrdiny-vypravěče, kdežto Feldek jej hodnotí z hlediska dnešního pozorovatele, stojícího mimo – člověk, který si uvědomuje, že tento pták je jako stvořený k tomu, aby ho nějaký romantik vpustil do balady, pravděpodobně nebude při jeho zjevení prožívat hrůzu. A takových signálů najdeme v překladu mnoho. Nezvalovo

Pták v svém ebenovém zjevu ponoukal mne do úsměvu



zní tady

Ebenový vták ma zrazu rozosmial *aj z bodu mrazu*.

Když havran hrdinu překvapí tím, že odpoví na ironicky položenou otázku, zní to

Žasol som, že taká háveď môže takto jasne vravieť,  
aj keď nebolo v tom zmyslu *ani dôležitých dát*.

A jinde:

Keď *dokončil havran frázu*, predsa som sa usmial zrazu.

Nebo:

Zaskočilo ma to hodne, že mi odvrkol tak vhodne.  
„Iste,“ hútam, „je ten výkrik *celý jeho referát!*...“

V této pasáži se účinek ještě umocňuje konfliktem slov *hútať* s jeho lidovou expresivitou a *referát*, který má spíš konotace administrativně politické. Na jiném místě hr-dina zaklíná havrana

By that Heaven that bends above us – by that God we both  
adore –

čili doslova: *při nebesích, co se klenou nad námi, při Bohu, kterého oba ctíme*. Ve třetí verzi Strmeňové (1972) verš zní:

pre to nebo, čo nás chráni, pre Boha, čo jeho sme.

Ve Feldekově překladu však čteme typicky

pre Hospodina nás oboch a *prepevný jeho hrad*.

*Hrad prepevný* je samozřejmě odkazem na církevní chorál – zde však máme co dělat s jiným okruhem představa než originál. Kromě toho: sousloví se tu používá

jako synonymum nebes, a tak mimoděk cítíme, že tu jde o citát ironický, že slovní formulace je prostředkem od-cizení (v brechtovském významu).

Právě tento odstup od originálu, nazírání *zvenčí* nám dává cítit odstup, s nímž překladatel traktuje svou předlohu. Při bližší analýze si uvědomíme, že zde jde o „verzi“, překlad s výraznou metatextovou charakteristikou: jeho tvůrce se neztotožňuje s estetickým východiskem originálu, zaujímá spíš pozici kritickou, pozorovatel-skou. Původní text bere s rezervou a jednoznačně to signalizuje poukazy vloženými do textu. Vyvstává otázka, do jaké míry lze takový překlad nazývat překladem – nové dílo sice reprodukuje *význam* svého vzoru, ale je sporné, do jaké míry přenáší i jeho *smysl*, autorskou *intenci*. Mimoděk si vzpomeneme na Levého koncepci *realistického překladu*, později nejednou zpochybňovanou; *mohla by sloužit k vymezení té skupiny metatextů*, u nichž je *prvořadá funkce poznávací*, zástupná. Ve Feldekově případě se autorská osobnost ukázala jako příliš silná, básník se zmocnil textu a přetvořil ho na svůj způsob.

Srovnáním překladu Feldeka a Bálikové vynikne i roz-dílčnost použité metody. Báliková přistupuje k originálu z hlediska současného autora, ale přitom se s ním zto-tožňuje, reinterpretuje si ho a přibližuje vnímavosti svých současníků tak, jak ji sama chápe. Feldek nahlíží na originál *zvenčí* – má k němu kritický vztah a nazna-čuje ho volbou použitých prostředků. Právě toto nazírá-ní *zvenčí* prozrazuje, že překladatel se nemůže beze zbytku ztotožnit s předlohou. Odtud pramení také ironický postoj k výchozímu textu. Levý (1963) chtěl dnes už kla-sický překlad Nezvalův označit za *travestii*; domnívá-me se, že stejným právem lze tento termín (není myšlen hanlivě) aplikovat na verzi Feldekovu.

Osobní poetika překladatelova tedy může do jisté míry interferovat s vlastnostmi originálu, zejména s jeho formálními charakteristikami. Verš Hviezdoslavových překladů Shakespeara vykazuje víc podobností s Hviezdoslavovou původní tvorbou než s veršem originálu. Levý (1963, 163 a násl.) srovnává Fischerovy překlady Marlowa, Shakespeara a Puškina a dokazuje, že přes radikálně rozdílné formální vlastnosti verše originálů verš všech tří překladů má v podstatě shodné charakteristiky.

Od těchto jevů interferenčních je nutno odlišovat případy, kdy se překladatel vědomě rozhodne reprodukovat pouze určitou stránku originálu, respektive pouze ty vlastnosti, které sám považuje za nejtypičtější. Je zřejmé, že se tu do popředí dostává „autorský“ postoj, zaměřený především na přebírající kulturu, kdežto reprodukční zřetel ustupuje do jisté míry do pozadí – přičemž však, a to je třeba zdůraznit, výsledný text má stále ještě povahu překladu, byť se silnými prvky adaptačními.

Vlastní překladatelský postoj zvláště zdůrazňuje Ľubomír Feldek (1977), který na něm založil teorii tzv. překladu principu. Podle něho existují tři základní překladatelské metody:

1. říci jinými slovy totéž (metonymická metoda),
2. říci jinými slovy podobné (metaforická metoda)
3. říci jinými slovy jiné (autorská metoda). Autorská metoda někdy zasáhne nikoli část překladu (rým, strofu, verš), ale básnický celek, protože „originál bude reprezentovat nějaký silný básnický princip – princip, který bude čnít nad textem. Překladatel si tuto prioritu principu uvědomí a najednou zjistí, že důležitější než věrně přeložit text originálu je věrně přeložit princip tímto textem ilustrovaný“ (49). Výsledkem je tvůrčí „autorský“ přístup vedoucí k „zániku překladatele básní“.

Z autorovy argumentace je zřejmé, že vychází z postupů substitučních; ty jsou nezbytné všude tam, kde se reprodukuje ne sám sémantický materiál, ale forma jeho organizace (rým, strofa), sama o sobě „nepřeložitelná“. Rozšířením těchto postupů i na stránku obsahovou a na významové celky dochází k tomu, že „princip“ obsažený v původním textu se realizuje jinými exponenty. O funkčnosti tohoto typu substituce rozhoduje celá řada dalších kritérií. V určitých případech – zejména jde-li o texty kulturně vzdálené, kde chybí možnost kontroly – splývá tato metoda s nápodobou a někdy je obtížné vést mezi oběma přístupy dělicí čáru. Pochopitelně, o úspěchu takových převodů rozhoduje především kvalita interpretace a umělecké působení výsledné verze.

Známý je případ anglického překladu čtyřverší Omára Chajjáma, který vydal roku 1859 Edward Fitz-Gerald. Překladatel převzal z originálu některé formální příznaky, ale jinak se dal svobodně inspirovat atmosférou původního znění, jeho myšlenkovým světem a skeptickým duchem. Při vlastním překladu volně vypouštěl jednotlivé sloky nebo jejich části, spojoval několik slok do jedné nebo z nich přebíral jen jednotlivé motivy. Byl to velkorysý postup člověka, který se přiznal v dopisu příteli: „Baví mě zacházet s těmihle Peršany tak volně, jak se mi zachce, protože podle mne nejsou natolik básníky, aby člověka od takového počínání odstrašovali, a skutečně jim neuškodí, přidá-li se jim trochu umění“ (cit. Basnett-McGuirrová, 1980, 3). Filologové jeho překlad odmítli; přesto je dodnes živý, a to jako součást domácí literatury, kde se cítí spíš jako anglická báseň na perské motivy. Pozdější překlady Omára Chajjáma (a mezi jejich tvůrci byl i takový básník jako Robert Graves) se podobného úspěchu nedočkaly.

CT Zútkovské  
V české literatuře si připomeňme podobně úspěšný překlad Bohumila Mathesia „Zpěvy staré Číny“, který rovněž využívá metody parafráze a navíc je výsledkem spolupráce lingvisty a básníka, zpravidla považované jen za nutné zlo. Setkal se však s širokým ohlasem a jeho popularita přetrvávala dlouho i v poválečných letech.

Na pomezí překladu a vlastní tvorby se pohybují básnické parafráze Ezry Pounda, které se často stávaly terčem filologické kritiky, a přesto svou orientací na čtenáře poskytovaly cenné impulzy současné básnické praxi. Známý je jeho překlad staroanglické básně „Námořník“, který se snaží o co největší shodu mezi zněním originálu a výsledného textu. Pound zdánlivě bez systému kladl vedle sebe slova současná i archaismy, dopouštěl se dokonce základních překladatelských „chyb“: staroanglickým slovům dával novoanglickou podobu, třebaže se jejich význam za tisíc let někdy až pronikavě změnil, ba místy na základě vnější podoby zaměňoval výrazy etymologicky vůbec nesouvisející – slovo *rices* (gen. sg. od *rice*, ríše) přepisuje jako *riches* (bohatství), takže „všechny nádhery království tohoto světa“ se mění ve „všechnu zpupnost pozemského bohatství“. Syntakticky se natolik přidržuje originálu, že se text místy stává významově neprůzračný. A přece tento překlad zachytil ducha staroanglické poezie a zvláštnosti jejího vyjadřování. Hollander (1959), podle něhož je Poundův text „tak nepřesný, že nemůže sloužit ani jako glosa“, konstatuje, že přes to všechno je obdařen básnickou intenzitou výrazu a navíc odhaluje základní básnické postupy anglosaské poezie a reprodukuje je s dostatečnou pravidelností, aby čtenáři bylo jasné, že jde o konvence.

V dnešním kulturním kontextu se však díváme s jistým podezřením nejen na takovouto praxi, ale i na její teoretická východiska – a to přes čtenářský úspěch impresio-

nistických překladů. Žádáme, aby překlad reprodukoval dílo jako celek, ne jen některé jeho stránky. I když se mění jak jazyk, tak dobový kontext, naším cílem je estetická totožnost obou textů a funkční ekvivalence jejich strukturních prvků. Zmíněný přístup k překladu se o dosažení těchto cílů fakticky nesnaží; proto bychom ho mohli nazvat parciálním. V podstatě jde o přežívání romantických metod s jejich povyšováním jednotlivého nad obecné. Není náhodné, že nápodoba, jejíž příbuznost s tímto postupem jsme už konstatovali, zaznamenala největší rozšíření právě za romantismu. Stojí ostatně za povšimnutí, že tento typ překladu se soustřeďuje na poezii, tedy na druh, který ponechává překladateli největší míru volnosti. Na druhé straně nám teoretické výhrady nesmějí zakrývat fakt, že takové překlady mají dlouhou životnost, která je nejlepším důkazem jejich působivosti jako literárních textů. Je to vhodná připomínka pohyblivosti hranic mezi překladem a původní tvorbou.

### C. Reprodukce originálu

Poslední fází překladatelovy práce je sama tvorba nového textu. Zatímco předcházející fáze měly v podstatě přípravný charakter, tato je přímo odpovědná za výsledné znění díla.

Populárněji by se dalo o této části procesu mluvit jako o „vlastním překladu“, ale tento termín je nepřesný a příliš široký, protože v našem pojetí překlad zahrnuje také interpretaci a tvorbu koncepce. Levý (1963) používá termínu „prestylizování předlohy“, chápe však tuto fázi už a zařazuje sem v podstatě pouze systémové postupy diktované rozdílností obou jazyků, tedy jevy obecné. V našem chápání sem však patří i problémy jednotlivého a zvláštního (pragmatická ekvivalence), jakož i všechny projevy působení faktorů individuálních.

Postupy, jichž překladatel v této fázi používá, lze přes jejich různorodost rozdělit do dvou široce definovaných skupin:

První skupinu tvoří reprodukce obecného významu na základě ustálených pravidel ekvivalence funkční a sémantické. Tady jde o překlad ve vlastním slova smyslu. Zejména při prozaických textech zasahuje tento postup většinu rozsahu textu.

Do druhé skupiny patří případy, kdy jazykové prostředky originálu nebo popisované jevy nemají v cílovém jazyku přímé ekvivalenty, nebo když se funkce a výrazová hodnota ekvivalentu od originálu liší. V takových případech překladatel v souladu s vlastní koncepcí a interpretací autorského záměru sáhne po pragmatické náhradě takového prvku prvkem domácím, nejednou i ad hoc vytvořeným. Takové postupy lze soukromě označit za substituci.

Zdůrazněme, že ani postupy první skupiny nejsou čirým mechanickým převodem. Problematika je složitější, protože překladatel musí zprostředkovat nejen mezi jazyky, nýbrž i mezi výrazovými a stylovými konvencemi. Podstatné však je, že se zde jedná o jevy obecné a při řešení konkrétních případů se lze opřít o široce formulovaná pravidla, tradici i dosavadní výsledky praxe.

Mnohostrannost překladových postupů si můžeme ozřejmit na dvou poměrně jednoduchých příkladech.

Když srovnáme anglickou větu *Michael is sick* s jejím slovenským překladem *Michal je chorý*, vidíme, že tyto verze používají běžné „standardizované“ ekvivalenty a navíc i jejich syntaktická výstavba je těsně paralelní; právě tak i stylistické příznaky těchto vět jsou zhruba stejné.

Naproti tomu větu *I enjoyed it* nelze přeložit bez znalosti kontextu. Potíží je v tom, že nemáme sloveso se

stejně širokým obsahem, které by pokrylo všechny významy anglického slovesa – a tak jsme nuceni volit různé ekvivalenty podle předmětu věty: oběd nám chutná, kniha se nám líbí, prázdniny trávíme příjemně. Jenže pokud překladatel zjistí z kontextu předmět slovesa, neznamená to ještě, že našel vhodné řešení. Větu *I enjoyed the party* budeme v rozhovoru o minulé události překládat *Večírek se mi líbil* nebo *Na večírku jsem se dobře bavil*. Jestliže však tutéž větu říká například host při odchodu z večírku hostiteli, použije spíš verze volnější: *Cítil jsem se u vás dobře*, *Byl to příjemný večer*, apod. Ke zjištění správného ekvivalentu tedy nestačí znát kontext – překladatel si musí také představit situaci (tj. rekonstruovat situační kontext) a teprve na tomto základě volit mezi rozličnými řešeními.

I Levý konstatuje, že při uměleckém překladu je jedním z nejdůležitějších postupů rekonstruovat si zobrazenou skutečnost, to znamená pronikat za text. „Skutečnostní chápání je podmínkou uměleckého zvládnutí překladu také proto, že při nesouměřitelnosti obou jazykových materiálů není možná úplná shoda vyjádření mezi překladem a předlohou, a pak nestačí jazykové správný překlad, ale je nutná *interpretace*“ (30). Překladatel potom musí význam specifikovat, zúžit, jak jsme to viděli v druhém citovaném příkladu.

Na základě jevů ilustrovaných našimi dvěma větami rozlišují Revzin a Rozencveig (1964) dva typy překladu:

1. případ, při němž se jazykové korespondence mezi originálem a přeloženým textem dosahuje přímo – tento typ označují za překlad;

2. případ, kdy při reprodukci obsahu v jednom jazyku musíme k určení ekvivalentů vycházet z mimojazykové skutečnosti – tento typ označují za interpretaci.

Poznamenejme na okraj, že navrhovaná označení nejsou terminologicky nesporná. Termín „překlad“ je u Revzina a Rozencvejša příliš široký – tradičně a obecně se pod tímto termínem rozumějí *všechny* postupy sloužící k reprodukci originálu, tedy i to, co oba autoři nazývají „interpretací“. Pokud jde o pojem „interpretace“, nejenže pod ním rozumíme něco jiného, při jeho definování se rozcházejí i obě citované práce. Snad bude v těchto souvislostech nejlepší mluvit o „paralelním“ a „interpretačním“ překladu.

Jistěže takto vymezené typy překladu představují spíše rámcové principy – v reálných případech zpravidla zjistíme, že oba postupy koexistují vedle sebe. I u paralelního překladu narazíme na slovo, které nemá v cílovém jazyku standardní ekvivalent a musí se přeložit interpretačně. Totéž platí o operacích na vyšších rovinách. V syntaxi se například vžila zásada, že takzvané větné kondenzátory v ruštině nebo angličtině (příčestí, přechodníky, gerundia) se ve slovenském překladu nahrazují vedlejšími větami; sám postup je standardní, do jisté míry však obsahuje prvek interpretace, protože překladatel musí volit mezi různými typy vedlejších vět – a rozhodující hledisko nemusí být vždy sémantické. Z povahy věci vyplývá, že paralelní překlad se nejčastěji uplatní tam, kde původní text pracuje s přehlednými, logicky organizovanými konstrukcemi; tam, kde se ekvivalence dá dosáhnout na úrovni korespondence (jako v případech terminologie), může se sáhnout po náhradě, výměně jazykových prvků. To ukazuje na odborný a obecně věcný text jako na nejvlastnější doménu tohoto postupu.

Interpretační překlad je nejrozšířenější při reprodukci textů umělecké literatury. Vyplývá to ze samé charakteristiky jejich jazyka, který musí plnit i v cílovém prostředí podobně mnohvrstevné funkce jako v origi-

nálu. Zde bývá potřebný takový postup, který zachová dominantní významové jádro originálu a vhodně ho skloubí s asociacemi výrazových prostředků použitých v překladu, aby co nejuplněji reprodukoval informaci obsaženou v původním textu. Je zřejmé, že paralelní překlad nepřichází v úvahu a také standardní postupy mohou sloužit pouze jako rámcový návod.

Jako příklad nám může posloužit následující úryvek z Joyceovy povídky „Arabi“ ze sbírky „Dubliňané“:

...where a coachman smoothed and combed the horse or *shook music* from the buckled harness.

Klíčovým místem je zde spojení *shook music*, které by se doslovně muselo přeložit jako „vytrásat hudbu“, což je neúnosné. Srovnajme si dva překlady této pasáže:

...kde kočí hladil a česal koně nebo *natřásal* postrojem, takže sponky a kování *zněly jako hudba*.

(Zd. Urbánek, 1959)

...kde kočíš hladkal a česal koňa alebo *vyčarúval hudbu* z postroja s prackami.

(B.Vilikovská, 1980)

Český překlad uvolnil dvojitou vazbu slovesa *to shake* (natřásat postroj; vytrásat hudbu) a zachoval jen jeho prvotní, nepřenesený význam („*zněly jako hudba*“). Tím docílil „logické“ výstavby věty za cenu oslabení jejího obrazného vyjádření. Logičnost výrazu podporuje i vedlejší věta důsledková („*takže...*“); zajímavé je, že i výraz *buckle* se rozvádí jako *sponky a kování*, což sice významově odpovídá, ale odstraněním stručnosti jednoslovného pojmenování se zase oslabuje jeho obraznost.

Slovenský překlad na druhé straně zachovává konciznost a obraznost vyjádření („vyčarúvať hudbu“) za cenu odstranění logického podkladu obrazu (natrásat postroj), který si v tomto případě musí čtenář „domyslet“.

Vidíme, že obě verze reprodukuji smysl originálu, ale každý překladatel postupuje při jeho reprodukci jiným způsobem. Volba jednotlivých variantů je závislá na interpretaci – v konečném důsledku na tom, které stylistické postupy autorovy považuje překladatel za dominantní. Urbánkova verze ladí s celkovou strizlivostí a přímo faktografickou věcností Joyceova stylu v těchto povídkách. Slovenský překlad vyzvedává nostalgické kouzlo vzpomínek na dětství, dominující v pasáži, z níž jsme vybrali citát.

Velmi často překlad zúžit a zkonkretizovat význam slova, které nemá v cílovém jazyku odpovídající ekvivalent. Srovnajme následující pasáž z téže povídky:

I wished to annihilate the *tedious* intervening days.  
I *chafed* against the work of school.

Přál jsem si proměnit *zdlouhavé dny*, které měly ještě uplynout, v pouhé nic. Všechna školní práce mě *popuzovala*.

Nejradšej by som bol vyčiarkol *nudné* zvyšujúce dni.  
Práca v škole ma rozčulovala.

Když tuto pasáž reprodukovali mladí adepti překladatelství, našla se v prvním případě řešení jako „zdlhavé dni čekania“, „nekonečné nadchádzajúce dni“, „nudne plynúce dni“, „únavné, vlečúce sa dni“. U druhé věty bylo možno najít varianty jako „práca v škole ma nebačila“, „ma dráždila“, „sa mi protivila“, „bola pre mňa

utrpením“. Je patrné, jak se společné významové jádro interpretačními postupy překladatele zužuje a konkretizuje v souladu s chápáním možností cílového jazyka.

Postupy substituční se svou podstatou liší od obou dosud rozebíraných skupin. Při paralelním překladu se dodržuje přímá korespondence mezi jednotlivými členy jazykového vyjádření; při překladu interpretačním se zachovává korespondence mezi klíčovými významovými jádry, kdežto ostatní složky vyjádření se doplní v souladu s možnostmi cílového jazyka a interpretací autorského záměru. Při substituci dochází k náhradě části textu (slovo, fráze, věta) výrazem domácím; kritériem ekvivalence je shodnost funkce obou prvků, přičemž jazyková složka výrazu se zpravidla považuje za sekundární. Ekvivalence se tedy docílí pragmaticky, na základě situační a kontextové analogie.

V čistě podobě se s tímto postupem setkáváme například při „překladu“ jmen (James – Diego – Jakub), je však rozšířenější, než si uvědomujeme. Často se uplatňuje při reprodukci jevů individuálního a zvláštního – projevy materiální a jazykové specifiky (realie, míry a váhy, pozdravy, přezdívky, formule společenského styku atd.) se v zájmu komunikativnosti nahrazují funkčně odpovídajícími domácími výrazy. Totéž platí o překladu frazeologických spojení, pořekadel a přísloví.

Substituování známějších a významově i stylisticky průhlednějších prvků za příslušné prvky originálu umožňuje lépe pochopit obsahovou strukturu textu. Z toho vyplývá, že se tento prostředek ve zvýšené míře využívá právě tam, kde záleží na bezprostředním pochopení textu (nejčastěji při překladech určených k vnímání sluchem), nebo kde se překladatel chce vyhnout poznámkám či vysvětlivkám. Svou úlohu sehrává i povaha a žánrová příslušnost originálu, jakož i poslání a způsob využití textu.

Největší míru samostatnosti má překladatel při přípravě textu pro knižní vydání. Při svém rozhodování je prakticky nezávislý a navíc může počítat s tím, že recepce bude probíhat v podmínkách individuálního vnímání: čtenář se může k textu vracet, studovat poznámky a vysvětlivky, sledovat i složitější jazykovou a kompoziční výstavbu. Kromě toho se moderní překlady často vydávají s průvodním aparátém (úvod, doslov, poznámky, vysvětlivky), který se tak stává součástí širšího kontextu díla a umožňuje při překladu sáhnout po řešeních, která by jinak mohla vyvolat pro svou nekomunikativnost negativní reakci.

Při překladu dramatického textu je překladatel mnohem víc omezen co do volby prostředků. Text už není autonomní – stává se podkladem pro inscenaci; dílo bude vnímáno kolektivně s předem určeným časovým průběhem. Patří k podstatě divadla, že inscenace je vždycky konkrétněji spjata s místem a časem než literární text; kromě toho se na ní podílejí další realizátoři – režisér, herci, scénický výtvarník. Dramatický text se musí vyznačovat jinými vlastnostmi než knižní – musí být mluvný, což vyžaduje větnou stavbu založenou převážně na intonaci, jednodušší syntaktické celky a v neposlední řadě – vzhledem k podmínkám vnímání v hledišti – i větší míru informační redundance. (Specifické problémy překladu divadelních textů podrobně rozebírá Ferenčík, 1982.) Zvyšuje se tlak na odstraňování různých dobových narážek a jinotajů, které se v čtenářském vydání dají vysvětlit v poznámkovém aparátu, při inscenaci se však v zájmu bezprostřední komunikativnosti odstraňují, ať už škrty nebo funkční substitucí.

Také rozdíl mezi prvními slovenskými shakespearovskými překlady Hviezdoslavovými a moderními Koto-  
vými vyplývá nejen z odlišných překladatelských metod,

ale i z jejich původního poslání: Hviezdoslavův text je knižní, protože básník s možností inscenace nepočítal; Kot se snaží o jednoznačnost a srozumitelnost v podmínkách divadelního představení, a to i za cenu určitého oslabení kvalit „literárních“. (Srovnej Vilikovský, 1981 b.)

V některých případech sehrávají úlohu i faktory mimojazykové povahy. Překlad operního libreta má specifický rys v podkládání textu pod melodii (dlouhá samohláska má přijít na dlouhou dobu, krátká na krátkou; text se má vyhýbat nezpěvným zvukům a jejich kombinacím, například slabičným likvidám). Překlad filmových titulků musí být krátký, aby divák stačil vnímat děj na plátně; dabing zase vyžaduje sladění délky hovoru v originálu i překladu; skutečně kvalitní dabing by měl docílit i shody artikulačních pohybů.

Nejsložitější je situace v projektivních dílech (film, televizní inscenace), které se dostávají k překladateli už v hotovém tvaru. Nositelem informace v nich není jen slovo, ale také jiné složky díla (obraz, hudba), přičemž realizátor zpravidla dává přednost optické stránce, protože jde o vizuální médium. Televizní teoretikové zacházejí tak daleko, že nemluví o textu, ale o „slovesné složce projektivního díla“, respektive o „verbální substruktuře programu“ (Stadtrucker, 1981). Překladatel je vázán těmito faktory, a to mu ponechává nejmenší míru volnosti při rozhodování; přestává být autonomním činitelem.

O využívání jednotlivých překladatelských postupů v konkrétním případě tedy rozhodují předchozí fáze překladatelského procesu – na nich záleží, který postup bude překladatel považovat za vhodný a přiměřený v zájmu reprodukce originálu a v souladu s posláním přeloženého textu. Jeho rozhodování však je ovlivněno i kul-

turním kontextem, očekáváním publika i stupněm jeho informovanosti. Zejména při substituci je nutno brát v úvahu toleranci obecnstva a zvážit, zda se nabízené řešení nebude pocíťovat jako rušivé. Na druhé straně vyjadřovací konvence cílové kultury zase určí, v kterých případech nelze užít metody paralelního překladu, protože by se cítila jako doslovná; pak se překladatel musí uchýlit k substituci, která obsáhne nejen materiální jevy a ustálené jazykové formule, ale v určitých situacích i volbu stylových prostředků (touto tematikou se zabývají další kapitoly). Míra substituce je tak přímo závislá na převládajících ideologických a estetických názorech. Existují období (například klasicismus), která jsou kulturně uzavřenější, citlivější na cizí prvky a svůj estetický ideál definují velmi přísně; v takových obdobích převládá vcelku volnější přístup k dílům cizích kultur, překlady se orientují na příjemce, a to v konečném důsledku znamená převahu postupů substitučních a adaptačních. (Naopak v obdobích kulturně otevřených) (romantismus) se oceňuje právě odlišnost, originálnost díla, zatímco substituce se pocíťuje jako porušení původní formy a výrazu. Proto substituční postupy, jejich rozsah a frekvence mohou sloužit jako důležitý indikátor dobových názorů.

Naproti tomu interpretační překlad, závislý v konečném důsledku na překladatelově subjektu, může při srovnání s originálem sloužit jako spolehlivý indikátor překladatelova individuálního přístupu k textu; odhaluje, které stránky díla považoval za důležité, a proto je zachoval, popřípadě zvýraznil.

Tři fáze překladatelského procesu, které jsme zde identifikovali, mají ulehčit systematizaci postupů, používaných k reprodukci originálu jako uměleckého díla vní-

maného v konkrétním dobovém kontextu. Pochopitelně nechceme tvrdit, že tyto fáze nezbytně probíhají izolovaně nebo v přísné časové posloupnosti. Jejich průběh navíc modifikuje překladatelova zkušenost a v negativních případech i rutina, když se určité techniky mechanicky přenášejí do kontextu, kde nejsou na místě. I tento atomizující a úzce zaměřený pohled však ukazuje, že překlad uměleckého textu není otázkou čistě technickou, nýbrž že představuje součást celého komplexu meziliterárních a vnitroliterárních vztahů. Na domácí literaturu je překlad vázaný už tím, že předpokládá čtenáře, který je touto literaturou odchovaný, a respektuje jeho vnímavost. Tím vystupuje do popředí dvojdomý charakter překladového díla a úloha překladatele jako zprostředkovatele mezi dvěma kulturami.



## NATURALIZACE V PŘEKLADU

Překladem se dostávají do kontaktu dvě rozličné kultury. Sama výměna jazykového materiálu (laicky často s překladem ztotožňovaná) neodstraňuje všechny stopy vázanosti díla na místo a čas, v němž vzniklo. Překlada- tel se proto musí rozhodnout, do jaké míry může před- pokládaného čtenáře konfrontovat s příznaky cizího prostředí, jejichž podstata a stylistická i významová hod- nota nemusí být v novém kontextu zcela jasná. V zása- dě lze tyto jevy rozdělit do tří skupin:

1. Materiální specifika – výrazy označující jevy spole- čenské skutečnosti a materiálního bytí země vzniku: realie, prvky koloritu, označení úřadů a institucí.

2. Jazyková specifika – jevy spojené s jazykem, v němž bylo dílo napsáno. Škála těchto jevů je velmi široká; sahá od vlastních jmen přes oslovení a zdvořilostní formule až po frazeologii a idiomatiku, včetně přísloví a pořeka- del. Patří sem i otázka využívání různých forem jazyka (nářečí, slang, nespisovné prvky vůbec).

3. Specifika kulturního kontextu – vlastnosti textu pod- míněné příslušností k jisté kultuře a literární tradici: vý- stavba textu, způsob jeho vnitřní návaznosti, větná a nad- větná stylistika. Do jisté míry sem patří i otázka básnické formy a její sémantické a asociativní hodnoty, která je rovněž podmíněna literárním kontextem. V širším smys-

lu sem lze zařadit i narážky a ozvěny, zejména literární, a odrazy představ o světě spojených s danou kulturou.

Překlad se tak dostává do průsečíku dvou kultur s odlišnými tradicemi. Podle Lotmana (1969) lze napětí mezi různými kulturami vyjádřit jako základní opozici „my – oni“. Prvky, které čtenář překladu identifikuje jako „své“, spjaté s domácí kulturou a prostředím, chá- pe jako výraz kulturního „my“, kdežto prvky cizí, spjaté s původní kulturou, se ztotožňují s pojmem „oni“. Ty- pologicky lze rozlišit tři případy:

1. Prvky cizí převažují nad domácími; tento stav mů- žeme označit za exotizaci. Jejím teoretickým extrémem by byl text, který by zachovával všechny takové prvky, takže by byl plně srozumitelný pouze odborníkovi v ob- lasti jazyka a literatury země originálu.

2. Prvky domácí převažují nad cizími; tento případ můžeme nazvat naturalizací. Jejím teoretickým extrémem je úplné přenesení díla do domácího prostředí – adaptace nebo parafráze (tedy metatexty, které už ne- zahrnujeme do pojmu překlad).

3. Prvky domácí a cizí se udržují v rovnováze. Sovět- ská teorie překladu mluví o kreolizaci kultur.

Je zřejmé, že první případ je výsledkem překladatel- ských postupů zaměřených na originál, kdežto druhý případ vzniká, když se překladatel orientuje především na čtenáře překladu.

Jak upozorňuje Popovič (1975), překladatelská činnost je znakovou operací, a proto „o výsledku překódování systému znaků z jedné kultury do druhé rozhoduje sy- stém sémantických vztahů nebo opozic, které přecháze- jí z jednoho kódu do druhého, a ne realie jako takové. Proto vztah mezi ‚svým‘ a ‚cizím‘, čili vzájemný vztah dvou kultur, je třeba při překládání řešit v rovině kono- tace, a ne denotace“ (197).

Podstata problému při reprodukci specificky národních prvků je v tom, že nositeli významu se stávají prostředky těsně spojené s jazykem a kulturou originálu, a proto je jejich komunikativní složka v novém prostředí oslabena. Těsné sepětí s cizím prostředím jim na druhé straně dodává hodnotu koloritovou, stávají se nositeli dobové a národní specifičnosti.

Je nutno mít na paměti, že ve vztahu k těmto prvkům dochází k rozporu mezi literaturou původní a přeloženou. V původní literatuře, která se tematicky zabývá cizí zemí (ať už jde o literaturu věcnou, publicistickou nebo uměleckou), mívají tyto exotické prvky zpravidla funkci koloritovou – dokreslují životní prostředí a vytvářejí „atmosféru“. Pokud jsou nositeli informace, původní autor zpravidla dovede odhadnout vědomosti a reakce předpokládaného čtenáře a vhodně tyto prvky v textu motivuje. Překladové dílo však takové prvky přebírá prostřednictvím produktu cizí kultury, kde měly hodnotu často opačnou: to, co je v překladu exotické a příznakové, se v originálu právě pro svou běžnost cítí jako bezpříznakové. Převzetí takových elementů do překladu (exotizace) zdůrazňuje složku koloritovou (která v originálu mohla být přítomna jen oslabeně), ale oslabuje komunikativnost a nejednou i původní text zkresluje. Někdy může dojít k nechtěnému převrácení hodnot. V „Príbehu starých žien“ staví Arnold Bennett proti sobě historii dvou sester, z nichž jedna stráví život v rodném středoanglickém městě, kdežto druhá odejde do Paříže. Placení franky, vážení na kila a užívání ostatních měr metrické soustavy jsou zde dokreslujícími prvky koloritu, pro Angličana (zejména v době vzniku románu) značně exotickými. Středoevropský čtenář vnímá dílo na jiném pozadí: v originálu bezpříznakové anglické realie se stávají příznakovými, kdežto původně exo-

tické míry francouzské jsou známé, a proto bezpříznakové. V jiné rovině dochází k podobným posunům v případě přebírání verše originálu – citovali jsme si už protiklad jambu v angličtině, kde je „přirozený“ a ve slovenštině, kde se cítí jako metrum vysloveně „umělé“, protože „jambický verš vlastně odporuje přirozeným rytmickým tendencím jazyka“ (Bakoš, 1968, 159). Společným jmenovatelem v takových případech je posun funkce při zachování formy.

Opačným postupem je zachování funkce – náhrada takovýchto prvků analogickými prostředky domácími (naturalizace). Nevýhodou tohoto přístupu je, že odstraní složky koloritové, a tedy konkrétní projevy sepětí dila se zemí a dobou vzniku; oslabují se momenty individuální, jedinečné, a posiluje se stránka všeobecně obsahová. Přínosem je, že se zachovává průhlednost významové a hodnotové struktury originálu. V současnosti, kdy se – i pod vlivem úsilí o demokratizaci kultury – vyžaduje, aby se překladový text dal bezprostředně vnímat jako umělecké dílo, nabývají substituční postupy převahu. Vychází se přitom z teze, že primární funkce překladu je estetická, nikoli rozumově poznávací – jinými slovy, že není jeho prvořadým úkolem podávat informaci o kultuře a jazyku země vzniku. Důležitá tedy není forma takových prvků, ale jejich významotvorný přínos – způsob, jakým přispívají k výpovědi, k zintenzivnění uměleckého obrazu a charakteristikám postav. V podstatě – kromě výjimek, o nichž ještě bude řeč – se dílo reprodukuje jazykem současným a substituují se funkčně ekvivalentní prvky domácí, pokud nedochází ke konfliktu s lokalizací originálu.

Hranice tohoto postupu jsou dány tím, že se řešení musí zakládat na společné funkci a obsahu obou prvků. Z toho vyplývá, že termíny, jež se cítí jako příliš vázané

na kulturu cílového jazyka, mohou působit rušivě, protože neodpovídají lokalizaci děje. Někteří slovenští překladatelé proto zásadně odmítají používat výrazy jako *kozub* (krb), *krpce* apod. v dílech z prostředí neslovan-ských jazyků. Alfonz Bednár ironizoval překlady, které nerespektují konflikt mezi lokalizací a výrazovými prostředky, fiktivním citátem o „cylindrech na pôdišiar“\* (Bednár, 1978). Tato nesourodost se cítí i v jiných literaturách: Fjodorov (1968) cituje Čukovského, který protestuje proti tomu, že v ruských překladech západoevropského románu se lidé oslovují „báfuško“ a vozí se „na izvozčikách“. Jako praktickou zásadu lze proto stanovit, že zvolené řešení má použít výrazů bezpříznakových, neutrálních, které by nebyly v rozporu s místem a dobou vzniku díla.

Tento požadavek vede k zvláštnímu konfliktu v případě takzvaných významových („mluvících“) jmen. Funkční hledisko vyžaduje objasnit jejich význam, protože jeho průhlednost je součástí autorského záměru. Na druhé straně celkový kontext díla v zájmu autentičnosti lokalizace vyžaduje zachovat spíše cizojazyčnou podobu. Nejkomplikovanější je situace tam, kde některá jména jsou významová, kdežto ostatní postavy mají jména neutrální.

Řešení si žádá velkou míru vynalézavosti a překladatel se zpravidla dává vést spíše všeobecným typem textu a vlastním odhadem pro to, co bude čtenář považovat za přijatelné. Přesto můžeme vytušit určitá obecná pravidla. V kulturně významných prozaických textech – zejména pokud jde o vážná díla realistického charakteru – se zpravidla ponechávají původní formy jmen; především se překladatel vyhýbá míchání forem původních a pře-

\* pôdišiar (nářeční slovo) – police na sýr a nádoby na salaši; pozn. překl.

ložených. Tak i nejnovější překlad Fieldingova románu „Tom Jones“ (Juraj Vojtek, 1980) zachovává jména jako Allworthy (ctnostný, ctihodný), Western (západník) a zejména domácí učitel Thwackum (vlastně *thwack'em*, čili tluč je, *natři je*), třebaže dokresluje charakteristiku postavy. Naproti tomu u textů, jež nejsou příliš svázány s místem vzniku, jakož i u textů humoristických, se uplatňuje substitute – v tomto ohledu je u nás dobře známý Chevallierův populární román nazvaný v českém překladu Jaroslava Zaořálka „Zvonokosy“ a ve slovenském překladu Blahoslava Hečka „Zvonodrozdo“. Pokud se v kulturně závažných textech sahá po překladu jmen, jde většinou o přezdívky (Čierny Ďuro v „Tomovi Jonesovi“), nebo o jména epizodických postav, jejichž informační přínos spočívá právě v jejich sémantice – tak slovenský překlad Dantova „Pekla“ (Viliam Turčány-Jozef Felix, 1964) poslovenštuje pojmenování ďáblů, hlídajících pátý žlab osmého kruhu, za Zlopazúry (v originálu Malebranche), a ozřejmuje i jejich vlastní jména – Zlochvost (Malacoda), Kvákal (Scarmiglione) atd. Průhlednost pojmenování je zde jednoznačnou součástí uměleckého záměru; obdobně i přezdívky jsou zpravidla motivovány osobními vlastnostmi – v obou případech je tedy překlad jmen funkčně zdůvodněný.

V dramatických textech víc záleží na bezprostředním účinku, proto se taková a podobná jména často překládají, a to i za cenu, že se vedle sebe dostanou jména přeložená s cizími, významově neprůhlednými nebo vůbec nemotivovanými. Tak Stanislav Blaho uvádí do Shakespeareovy komedie „Okno za okno“ hlídače Laktika, šlechtice Bubloně, kata Strachomora a kuplířku paní Prezretou (= Přezralou), přestože u ostatních jmen zachovává italskou formu, kterou jim dal originál. Tento postup se neomezuje jen na komedie. Hviezdoslavův

překlad „Hamleta“, o němž básník napsal, že „s opravdovou pietou vůči veleduchu autorovu choval jsem se ke každému slovu, co z pera jeho vzešlo“ (v dopise Aloisovi Kolískovi 10. 1. 1916), se v jediné pasáži odklání od zásady co nejvěrnější reprodukce složky obsahové, kterou si Hviezdoslav vytyčil a striktně dodržoval. Je to v dialogu hrobníků na začátku pátého dějství, který je celý laděný v humorně lidovém tónu – a zde vkládá překladatel hrobníkovi do úst slova: *Id', zaskoč ku Šlojmovi; prines mi za rumplík tej drndošky*.<sup>\*</sup> Tento odklon od principu, kterého se básník jinak přidržíval téměř bez výjimky, poukazuje na silný aktualizací tlak při obdobných narážkách. Ani tady se však nemůžeme ubránit domněnce, že důvodem volnějšího přístupu byl mezi jiným fakt, že tu jde o pasáž s jednoznačně komickým zaměřením.

V některých případech se rozpor mezi požadavky významové průhlednosti a cizí lokalizace řeší „částečnou substitucí“ – cizí forma příjmení se zachová, ale morfémy, které jsou nositelem významu, se nahrazují slovenskými. Toto východisko posloužilo Jánovi Ferenčíkovi při překladu „Zlatého telete“ Ilfa a Petrova (1958), když změnil Lochankina na Panvičkina, Polychajeva na Plameneva, Skumbrijeviče na Makreloviče, Uchudšanského na Babrakovského a Sernu Michajlovnu na Gazellu Michajlovnu. Slovenská rusistická škola ho v tom následovala: tak Magda Takáčová při překladu Čechova „Chameleona“ mění jméno Očumielov na Oťapilov a Piťugin na Čvirikin. Podobně v osmdesátých letech nový slovenský překlad Gogolova „Revizora“ přejmenoval hrdinu na Chvastakova, protože překladatelka Dana

<sup>\*</sup> rumplík – zastaralé zdobné označení půlžejdlíkové míry; drndoška – krajový lidový název kořalky. Pozn. překl.

Lehutová se chtěla vyhnout podvědomé asociaci hrdinova původního jména se slovesem „chľasťat“. Ne všude se tento počín setkal se souhlasem z důvodů lingvistických a otázkou zůstává i to, do jaké míry lze takto manipulovat se jménem postavy, která se stala kulturním pojmem; u jmen sekundárních postav je riziko podstatně menší. Nevýhodou takového postupu je, že zůstává prakticky omezen na slovanské jazyky. Blanka Bartošová se jej pokoušela uplatnit v překladu „Parkinsonova zákona“ (1966), sbírky humoristických črt známého ekonoma C. N. Parkinsona. Vedle příležitostných zdařilých verzí (pokladník MacManko) jsou jména jako Priebojnick, Kolissawi, Neskrotnick sice významově průhledná, nejsou však ekvivalentní náhradou původních jmen Sturdy, Waverley a Staunch. Bohatý materiál týkající se překladu jmen, slovních hříček a jazykové specifiky vůbec podává Blahoslav Hečko (1991); zřejmě není náhodou, že zpracovaný materiál se zakládá v převážné míře na textech humoristických a dramatických.

Na první pohled by se mohlo zdát, že jde o obměnu protikladu volnosti a věrnosti. Ve skutečnosti je situace složitější. Překlad je svou podstatou jevem dvojdomým: na jedné straně se vnímá na pozadí domácího literárního kontextu, na druhé si čtenář uvědomuje, že jde o produkt cizí kultury, a proto vyžaduje do jisté míry zachování stop jeho původu. O použití určitého postupu v konkrétním případě rozhoduje nejen tradice a kontext domácí literatury, ale také vztah mezi oběma kulturami. V některých případech může být exotizace žádoucí – zpravidla to bývá tam, kde sama kultura, z níž pochází originál, se cítí jako vzdálená. Překlad přebírá ve zvýšené míře funkci informativní, reprezentuje nejen samo dílo, ale celý jeho kulturní okruh. Jak konstatuje Otokar Fischer (1929): „... pře-

klad z autora již sdostatek překládaného bude mít jiné nuance než ten, který podává prvou informaci a kde tedy převažuje moment obsahový; překlad z odlehklých dob a národů pravidelně bude spojen s takovou snahou informativní, poučnou“ (282).

Pro takové překlady proto bývá charakteristické vnášení exotických prvků materiálních i jazykových, používání vysvětlivek, u básnických překladů přísné dodržování původní formy. Nemalou úlohu sehrává i fakt, že přejímající literatura nemá ještě pro takový případ vypracovaný repertoár reprodukčních prostředků – čtenář proto nedovede odhadnout, které složky díla jsou tradiční a kulturně podmíněné a které jsou individuálním přínosem autorovým; autor se tak stává reprezentantem celé kultury. Ve slovenštině mohou jako ilustrace tohoto stadia posloužit průkopnické překlady Mikuláše Gacka. V citovaném překladu „Švédské zápalky“ najdeme nejen již zmíněné termíny *účastok, újezd, kornet*, ale i výrazy jako *unter* (v moderním překladu *Lehutové kaprál*), *versty, pantalony* a oslovení jako *vaše vysokorodie* či *vysokoblahorodý pán* (u *Lehutové* v obou případech *vaše milost*). Příznačná je vysvětlivka týkající se parní lázně:

Známe sú ruské domáce kúpele – baňa. Postavené sú vo dvore alebo záhrade. Vnútorne zariadenie je prosté: pec s kotlíkom, aby bolo kde vody zohriať na umytie; na peci zamurované kusy tehál či skál, ktoré treba pred kúpaním rozžeraviť. Oproti peci je polica, na spôsob schodov, dve-tri pohodlné, široké poličky. Pofrkaš vodou rozžhavené tehly, čím vznikne horúca, páliaca para, vyvalíš sa na poličku – kto ako vydrží: na strednú, alebo i na najvyššiu – i užívaš znamenitý, v Rusku nadovšetko obľúbený parný kúpeľ.

Pro osvětové poslání překladu je charakteristické, že poznámka poskytuje víc informací, než je potřebné pro pochopení textu; do popředí se dostává úkol kulturně zprostředkovací. Text s těmito vysvětlivkami počítá a spoléhá se na ně.

I v důsledku takovýchto překladů vzrůstá informovanost o cizí kultuře mezi domácími čtenáři. Tím se dostáváme k jevu, který by se dal nazvat informačním pozadím vnímání textu. Je to celkový souhrn poznatků o určité cizí kultuře, aktuální v daném období domácího historického vývoje. Přitom je irelevantní, zda tyto poznatky získal čtenář z literatury přeložené nebo původní, nebo zda tvoří součást školní výchovy (v minulosti se tak zprostředkovávaly poznatky z klasického starověku, po druhé světové válce z kultury ruské a sovětské, dnes převážně z anglosaského kulturního okruhu). Toto informační pozadí tvoří kulturní fakt, jež překladatel musí brát v úvahu. Je zajímavé, že s jeho rozšiřováním se v překladu stále víc uplatňují prvky neutralizační (všimněme si překladového řešení *Lehutové*). S rozšiřující se znalostí kultury vystupují ve vědomí příjemce stále silněji do popředí společné rysy, kdežto prvky exotické, individuální ztrácejí na váze. Proto se také v překladu zdůrazňují vlastnosti a jevy spojující obě kultury. Jak poukazuje *Lesnáková* (1972), stoupá tak v překladu aktuální hodnota a sám text ve zvýšené míře reaguje na požadavky domácího kontextu.

*Levý* (1963, 72 a násl.) nahlíží na tento problém z hlediska dialektiky obecného a zvláštního. Proti obecnému významu (pojmovému i emotivnímu) a obecné formě stojí oblast zvláštního: jazykový materiál a historická i dobová specifika. O překladu v pravém slova smyslu lze mluvit pouze v oblasti obecného. V oblasti zvláštního se postupy diferencují: tam, kde se zároveň silně uplatňuje

obecný význam, je na místě substituce, to znamená náhrada domácí analogií; tam, kde význam, tedy činitel obecný, ustupuje do pozadí, je potřebné exotický prvek zachovat. Pokud jde o funkci koloritu, moderní přístup stále víc zdůrazňuje zachování národní i historické specifčnosti originálu; nemůže se tak ovšem stát na úkor komunikativnosti díla. Při překladu tedy nejde o mechanické zachování všech jednotlivostí, ale spíš o vzbuzení dojmu, iluze určitého prostředí. Tato hierarchizace postupů souvisí s názorem na poslání překladu uměleckého díla vůbec.

A přece ani tato obšírná diskuse nevyčerpává problematiku – vzbuzuje totiž dojem, že úlohou, před níž stojí překlad, je zprostředkovat *pojmenování*, označit materiální předmět, popřípadě umožnit přenos sémantického náboje obsaženého v slově. Jazyk uměleckého díla nám však zprostředkovává vidění světa, je konfliktním souhrnem individuálních podjazyků nebo individuálních jazykových norem – toho, co Bachtin nazývá „raznorečie“. Slovo, specifický jazykový prostředek či forma jsou indikátorem změny perspektivy, přechodu od jednoho nazírání k druhému. Přenést tuto signální hodnotu do cizího jazyka je mnohem těžší.

Stačí si uvědomit, jak zacházejí rozličné jazyky s oslovením jménem a jaký příznak emocionálnosti nebo formálnosti mají jednotlivé formy vlastních jmen. Náš rozhleděný čtenář dovede jakžtakž ocenit změny v jazykové a psychologické perspektivě, jejichž projevem jsou v ruštině rozličné podoby jména: vlastní jméno (Ivan), zdrobnělina (Váňa), patronymikum (Ivan Sergejevič) – přičemž je lehce možné, že si neuvědomí pohrdavý tón určitých zdánlivě důvěrných forem (Vaňka). Angličanovi nebo Němci je však celý systém takových změn cizí a těžko mu je přiblíží i obšírná vysvětlivka. V podstatě

totéž platí o projevech familiárnosti nebo formálnosti, jak se projevují tykáním nebo vykáním. Angličtina tento protiklad nezná, a tak se dostává do určitých potíží při překladu z jazyků, kde taková diferenciacie existuje – přičemž problémem není jazykové řešení (to je velmi jednoduché, protože obě možnosti pokrývá jediná forma), ale přenos příznakovosti společenského vztahu, kterou lze velmi těžko naznačit jinými prostředky v textu s předem určeným zněním. Jenže neméně těžkosti mají i překladatelé z angličtiny – musí se při překladu rozhodovat mezi tykáním a vykáním na základě různých druhotných příznaků, nejednou i proměnlivé povahy. Není divu, že různé překlady řeší vztahy mezi jednotlivými postavami odlišně. Tradičně platilo, že anglickým ekvivalentem našeho tykání je oslovovat se křestním jménem – *to be on first-name terms with a person*; v posledním půlstoletí se však na obou stranách Atlantiku rozmáhá „neformální přístup“, podle nějž se křestními jmény oslovují i nadřízení s podřízenými, studenti s profesory, a tak už ani tato hrubá orientační pomůcka neplatí. I frekvence jednotlivých forem se může lišit od jazyka k jazyku – nejednou se už s určitým podivem konstatovalo, že ve francouzštině si mohou vykat i manželé, v modlitbě dokonce Francouz vyká i Pánubohu. A to jsme nechali stranou takové jevy jako „onikání“ v slovenštině i češtině nebo německé (a kdysi i české) oslovování v třetí osobě jednotného čísla, které používá příslušník vyššího stavu vůči člověku ze stavu nižšího (král a poddaný, sluha a pán). A vůbec se už nezmiňujeme o mnohem složitějších situacích v jazycích mimoevropských.

Pravda, indikace vztahů mezi postavami a jejich společenského postavení je jen nejnápadnější ze signalizačních funkcí slova. Ve skutečnosti jde o jev hlubší a mno-

hotvárnější: do jazyka se promítá ideologie, názor na svět. Konkrétní jazykový projev je produktem osobní i společenské zkušenosti, postojů k životu i světu, protínají se v něm faktory individuální a společenské. Spisovatel využívá rozličných variant jazyka pro své cíle s určitým zaměřením; úkolem překladatele by mělo být reprodukovat ne formy samotné, ale nazírání na svět, které se za nimi skrývá.

Všimněme si blíže následujícího úryvku ze Zoščenko-  
vy povídky „Nevěřící Tomáš“ z výboru „Kolotoč“.

Fomovi Kriukovovi syn tri roky nepísal a zrazu: Foma Petrovič, ráčte si prevziať päť rubľov, slovom päť rubľov, z mesta Moskvy od vlastného syna.

„Takôto dačo,“ rozmýšľal Foma a obzeral si avízo. „Iný syn by nebodaj tri ruble frcol a dost. A tento, prosím pekne, päť, slovom päť rubľov. V takom prípade môže človek rubel aj prepíť.“

Foma Kriukov sa dobre v kúpeli vyparil, obliekol si čistú košeľu, vypil štvrtku domácej pálenky, pošíbal koňa a hybaj na poštu.

„Podívajme sa,“ rozmýšľal Foma cestou, „päť, slovom päť rubľov! Čo sa to len na svete deje! Ľudia boží! Cárov sme zrušili aj všeličo iné sme zrušili, sedliak je pri vláde... Syn nebodaj ríšu spravuje... Otcovi po päť, slovom päť rubľov kydá... A či si to len ľudia vymýšľajú o tých sedliakoch? Ej, veru vymýšľajú! A syn je možno kelnerom v hoteli!“

(Ján Ferencík, 1965)

Při zbežném čtení se pravděpodobně spokojíme s konstatováním, že autor využívá zdrojů slovní komiky. Pro naše účely je však důležité, *jak* těchto zdrojů využívá, a z čeho slovní komika vzniká. Jako u Zoščenka často,

s hrdinou to neskončí dobře – tolik se přesvědčuje, že „sedliak je pri vláde“, až poplívá pokladníka na nádraží, je odveden k policejnímu dozorcimu a tam s ním sepíšu protokol „o ublížení na cti pokladníkovi pri plnení služobných povinností. A ďalej o tom, že Foma v zjavne napitom stave lúskal v uzavretej miestnosti jadierka a plúval na dlážku.“ Bezprostřední příčinou nedorozumění je rozličná interpretace věty „sedlák je u vlády“; skutečným důvodem je však Fomova nevzdělanost a zabeđenost.

Celý další průběh historky se dá předpovědět už z citovaného úryvku – fakticky dokonce z prvních dvou odstavců. Srážka různých názorů na svět se dostatečně jasně ohlašuje v konfliktu odlišných „jazyků“. Slyšíme ironicky přexponovaného Fomu – takôto dačo, tri ruble frcol, po päť rubľov kydá; celý jeho duševní obzor i politická informovanost se tají v krásné frázi „cárov sme zrušili aj všeličo iné sme zrušili“. Proti tomu stojí jazyk veřejného styku – ráčte si prevziať, prosím pekne. Oficiální jazyk je zastoupen obratem „päť rubľov, slovom päť rubľov“, který se však osamostatňuje, nabývá charakteru slovního citátu a stále víc se stěhuje do Fomova jazyka, kde se stává zdrojem komiky, neboť kontrastuje s jeho běžným lexikem („Otcovi po päť, slovom päť rubľov kydá.“). Už ten kontrast soukromého a veřejného je předobrazem vyznění povídky, jejíž pointou je též kontrast soukromého a veřejného chápání politického hesla. Pozornost si zaslouží i jazyk vypravěče – věcný, střízlivý, a přece prozrazující jistý despekt: všimněme si, že hrdina se tu jmenuje Foma Kriukov, což je forma nepřilíš uctivá, a proto tím výrazněji kontrastuje se zdvořilým vyzváním „Foma Petrovič, ráčte si prevziať...“ v následující větě. Dokonce kdybychom chtěli jít do detailů, mohli bychom se zastavit u duševního světa, který se

projevuje ve výrazu „říšu spravovat“, zejména ve spojení s představou, že tím spravujícím je vlastně syn – teprve potom plně pochopíme sílu přesvědčení, že „sedliak je pri vláde“. Na malé ploše se tu zkoncentrovala celá problematika, na níž je povídka osnována. Při běžném čtení si čtenář snad ani neuvědomuje srážku různých duševních světů, prozrazující se srážkou jazyků; vnímá ji však aspoň podprahově, a proto je ochoten uvěřit tomu, co se odehraje dál. Skutečným problémem překladu je co nejuplněji přenést do jiného jazyka obraz všech těch zvláštních postojů a ideologií, které se skrývají za jednotlivými jazykovými formami.

Je jen přirozené, že to bude tím těžší, čím je kultura originálu vzdálenější.

Tady si zároveň můžeme uvědomit i meze ryze filologické kritiky překladu, která zpravidla spočívá ve srovnávání paralelních textů – původního a přeloženého. Jistěže by bylo ideální, kdyby se podařilo přetlumočit dílo tak, aby zůstala zachována korespondence mezi jednotlivými verzemi. Při neměnnosti obsahové struktury textu a rozdílnosti jazykových systémů to však není možné; v takovém případě musí překladatel co nejučiněji a nejvhodněji reprodukovat rozličné individuální světónázory skrývající se za „jazyky“ původního textu – i za cenu zdánlivě nemotivovaných odchylek od původního znění. Úkolem kritiky překladu musí být zjištění, zda významová a hodnotová struktura výsledného textu odpovídá originálu – přičemž struktura jazykových prostředků hraje pouze podružnou úlohu.

Někdy je sporný sám přístup k textu; překladatel stojí před dilematem, kterému z různých aspektů originálu dát ve své reprodukci přednost. Všimněme si následujícího úryvku z řeči divadelního krále v „Hamletovi“:

*Full thirty times hath Phoebus' cart gone round  
Neptune's salt wash and Tellus' orb'd ground,...  
Since love our hearts, and Hymen did our hands  
Unite communal in most sacred bands. (III, 2)*

Překlad Hviezdoslavův:

*Už tridsať raz voz Föbov obohnal  
pláň mora slanú, kružný zeme val, ...  
jak Amor srdcia, Hymen ruky tým  
nám spojil sväzkom svätým, vzájomným.*

Překlad Zory Jesenské a Jána Roznera:

*Už tridsať ráz voz Föbov obcúval  
slanú pláň mora, pevnej zeme val, ...  
odkedy manželstvo i láska vrúca  
posvätným zväzkom spojili nám srdcia.*

Moderný preklad Jozefa Kota:

*Tridsaťkrát prešlo slnko svoju púť,  
oceán i súš stihlo obopnúť, ...  
čo naše srdcia spojil lásky cit  
a nemôže nás už nič rozlúčiť.*

Na první pohled bychom usoudili, že tu jde o problém odstraňování klasických narážek. Kot v duchu svého naturalizujícího přístupu odstraňuje názvy antických božstev a nahrazuje je věcnými denotáty. Hviezdoslav nejenže zachovává většinu jmen, ale i láska je u něho perzonifikovaná jako Amor. Jesenská sice píše boha slunce s přehlasovaným ō, což se tou dobou cítilo už jako jistý anachronismus, ale jinak v souladu s modernějším



přístupem jména méně známých božstev odstraňuje. Hviezdoslavova starší verze počítala s čtenářem klasiky vzdělaným, naproti tomu Kot se snaží o bezprostřední srozumitelnost a výrazovou průhlednost, která je příznačná pro celý jeho přístup k Shakespeareovi.

Citovaný text však funguje i v jiné rovině – neměli bychom zapomínat, že jde o řeč *divadelního* krále. Celá vložená hra se svým jazykem odlišuje od jazyka tragédie Shakespeareovy. Jde o svérázný citát, o upotřebení cizího jazyka pro vlastní záměry. Nápadný je už deklamativní charakter řeči divadelního krále a královny. K tomu přistupuje typ verše, který je sdruženě rýmovaný – třebaže vývoj alžbětinského verše směřoval právě pryč od rýmu, a to do takové míry, že frekvenci rýmu můžeme v Shakespeareových hrách považovat za indikátor data vzniku hry: čím víc rýmů, tím je hra starší. Navíc jde o verš, v němž se přísně shodují hranice syntaktické a veršové; počet přesahů je minimální – přičemž zase platí, že vývoj verše směřoval k stále hojnějšímu využívání přesahu jako činitele rytmické a intonační variace. Prozodické vlastnosti tedy jasně poukazují na starší provenienci verše vložené hry. V tomto kontextu začínáme chápat mytologické narážky v jiném světle: jsou rovněž příznakem staršího původu „díla“ – datují styl fiktivního dramatického citátu, poukazují na jeho služební a charakterizační funkci. Jejich odstraněním se tento zřetel v slovenském překladu oslabuje. Dochází tedy ke konfliktu mezi významovou průhledností a identifikací „jinojazyčného“ citátu. U překladu Zory Jesenské je těžké rozhodnout, zda archaizující psaní jména Foibos záměrně naznačuje stylovou odlišnost staršího textu, nebo jde o náhodu; je však zřejmé, že Kot posilňuje aktuální aspekty textu a jeho literární asociace odsouvá do pozadí jako méně relevantní; je to ostatně patrné i na jeho

přístupu k reprodukci Hamletova rozhovoru s herci, který je v originálu plný dobových narážek, takže bez komentáře mu dnes sotva porozumí i anglický čtenář.

Co jsme si řekli o materiální a jazykové specifice cizích kultur, platí s jistými obměnami také o překládání z období časově vzdálených. Prvky jednoznačně spjaté s minulostí se tu cítí jako exotické (aspekt „oni“), kdežto prvky současné nebo neutrální se ztotožňují s naturalizací. Z tohoto hlediska můžeme o modernizaci mluvit jako o naturalizaci časového aspektu.

Dosavadní úvahy jasně naznačují, jaký postoj zaujmout k ústřední otázce překladu děl ze starších historických období – totiž k reprodukci jazyka a jeho archaických forem. Dnes se víceméně vžilo tlumočení takových děl jazykem současným, ale tato zásada nebyla vždy nesporná. Taková reprodukce se vždy spojovala s určitými ztrátami, jak si to ostatně dobře uvědomoval jeden z předních představitelů meziválečné české překladatelské školy Pavel Eisner: „...je vůbec žádoucí převádět velkou básnickou minulost i s tou jazykovou patinou? Tak například hned B. Mathesius v tomto roce puškinském hlásá nezbytnost tlumočnického principu, jenž by Puškina a stejně i Gogola a všechny ostatní tlumočnický aktualizoval, tj. podal je mluvou takovou, jaké by užili sami, kdyby žili v našem středu a psali slovníkem našich dnů. Je to princip průbojný a smělý i sympatický, protože životný. Ale musíme být pamětlivi toho, že Puškin takto tlumočený není Puškin, jak jej při četbě originálu prožívá dnešní Rus, a obdobně takovým postupem dostaneme jiného Shakespeara, jiného Danta, jiného Goetha, než jej ve své duši má dnešní Angličan, Ital, Němec. Tj. dostaneme je právě ochuzené o tu posvátnou jazykovou patinu. Takže tedy i tuto drahocennou měděnku můžeme položit na těžkou mísu

věcí nepřeložitelných, na mísu pasiv tlumočnickových“ (Eisner, 1936):

Zde se ovšem nabízí otázka, do jaké míry má být kritériem při reprodukci takovýchto děl vnímání dnešního moderního čtenáře. Funkční přístup a požadavek reprodukce výrazových vlastností vedou k tomu, že prvky bezpříznakové se reprodukují bezpříznakově a překlad starších děl se v rámci možností snaží zprostředkovat dojem, jakým originál působil na autora současníka. Velcí autoři minulosti se obraceli na čtenáře běžným jazykem, ba víc – nejednou byli novátory jazyka i formy. Překlad historizující by dodal jejich dílu patinu starožitnosti, kterou v době vzniku nemělo; byl by podobným anachronismem jako tlumočení avantgardního básníka prostředky romantické poezie 19. století. Navíc by starší, nejednou uměle vytvořená forma cílového jazyka oslabovala komunikativnost překladu a zhusta i zastírala původní stylistické rozvrstvení textu. Překladatel se tedy snaží překlenout časovou vzdálenost; jeho práce je zpřístupněním originálu nejen po jazykové stránce. Jak napsal Jozef Felix v úvodu k slovenskému překladu Villonova „Velkého testamentu“: „Všechno, co je podstatné pro Villonův styl, najdete v tomto překladu. Na rozdíl od mnoha cizích překladatelů jsme schválně nezaměřili překlad na nějaké lexikální archaizování, i když náznaky archaizování v něm jsou. Sám Villon nepsal žádným archaickým jazykem ... archaický je jen z našeho hlediska – a používal všechna stylistická procedés současná. Přeložili jsme tedy jeho poezii adekvátně funkčním jazykem“ (1957, 35).

Dnes se nám takový přístup zdá víceméně samozřejmý, ale nebylo tomu tak vždy. Zejména pod vlivem romantických teorií o respektování jazykových charakteristik originálu lze v evropské kultuře 19. století najít

celou řadu překladů archaizujících. Taková praxe byla rozšířena v Anglii, kde se udržela prakticky celé viktoriánské období a místy (při překladech intralingválních) ji nacházíme i na počátku 20. století. Setkáme se s ní v překladech Danta Gabriela Rossettiho a zejména Williama Morrisa, který tímto způsobem reprodukoval celou řadu textů, od skandinávských ság přes Odysseu a Aeneidu až po starofrancouzské romance. O dobových názorech, které byly podmínkou takového přístupu, si lze udělat obraz z recenze Morrisova překladu „Pověstí o Völsunzích a Nibelunzích“, kde se vyzvedává archaický jazyk s jeho cizokrajnou příchutí, protože pomáhá „zamaskovat nedokonalost a nehotovost originálu“ (cit. Basnett-McGuirrová, 1980, 67). Archaizace se přitom opírala o nespecifické prostředky starších jazykových období, zejména jak se konzervovaly prostřednictvím takzvaného Autorizovaného překladu bible z roku 1611, alžbětinských autorů (především Shakespeara a Spencera), básnického jazyka klasicismu a některých známějších středověkých archaismů. Vývojové stadium jazyka a světonázor, který se v jazyku odrážel, se tedy nevázaly na konkrétní období vzniku díla, spíš jen zprostředkovávaly obecný dojem starožitnosti, jakousi archaickou auru. Na druhé straně srozumitelnost takového umělého jazykového konstruktů posilovala jeho komunikativnost a pomůže nám vysvětlit, proč se tato praxe udržela poměrně dlouho.

Setkáme se však i s překlady vycházejícími z jiných kulturních a historických premis a přístupujícími k reprodukci textu s vědeckou akribií. Robert de Lamennais se pokusil přeložit Danta do renesanční francouzštiny; z obavy před nesrozumitelností se takového záměru vzdal, ale výsledná verze je i tak archaizující a co nejdoslovnější. Důslednější byl Émile Littré, který

přeložil Danta do langue d'oïl 13.–14. století, tedy do jazyka, který Dante sám znal. Jeho „L'Enfer mis en vieux langage François“ zůstalo exkluzivním textem, k němuž by běžné obecnostvo potřebovalo další překlad; je však dokladem lingvistického a kulturního úsilí o reprodukci staré jazykové formy. Tím se liší od přístupu Rudolfa Borchardta, který přeložil Danta do uměle vykonstruované horní němčiny na přelomu středověku a moderní doby, a to vysloveně jako součást úsilí dodatečně ovlivnit historii: „...pravý archaismus dodatečně zasahuje do dějin, přetváří je podle své vůle po celou dobu existence díla“, a tak překlad měl být důkazem, že „to, co se nestalo, může se ještě vždy stát“ (cit. Steiner, 1975, 339–340).

Z české literatury uvádí Levý (1957, 135 a násl.) celou řadu většinou neúplných homérických překladů, které se nejen pokoušejí o archaizování, nejednou fantastické, ale jeho prostřednictvím se snaží povzbudit národní sebeuvědomění, například tím, že dokazují existenci přímé vývojové linie mezi Slovy a starými Řeky. Úplný překlad Jana Vlčka Vlčkovského si vytváří vlastní umělý archaizující jazyk, místy až kryptický. Okrajově můžeme při těchto úsilích připomenout prvního profesora řečtiny na Prešporské akademii Gregora Dankovského, který v jednom svém spise dokazoval příbuznost Slovanů se starými Řeky a v druhém se ji pokoušel doložit pomocí komentovaného překladu prvních veršů Iliady.

Dnes se nám mnohé z těchto faktů zdají přímo anekdotické; upozorňují nás však na některé zásadní překladatelské otázky.

Na prvním místě jsou to rozdíly v motivaci. Neurčitá archaizace převládající ve viktoriánské Anglii byla většinou motivována esteticky – měla propůjčit překladu tu patinu starožitnosti, o níž mluví Eisner. Navíc ve společnosti, do níž ještě nepronikl kult středověku, šíří-

cí se na kontinentě i pod vlivem wagnerovského Germanství, měly být jazykové argumenty jakýmsi průvodním signálem původu díla a ospravedlněním odlišných estetických norem.

Naproti tomu extrémní případy důsledné archaizace jsou motivovány většinou ohledy mimoestetickými – překlad je jen *dokladem*, ilustrací, projekční rekonstrukcí založenou na potenciálních možnostech vlastního jazyka; nejkrajnější případ Borchardtův se přímo snažil zpětně ovlivnit historii. Modernímu člověku, odchovanému jiným pojetím dějin, není třeba vysvětlovat beznaděvnost takových pokusů. Jsou však produktem romantického ducha i pojmání historie a v tomto smyslu vycházejí ze společného impulsu – fakticky nemají daleko k středověkým falzům Chattertonovým, k Macphersonovu „Ossianovi“ (který se ostatně také vydával za překlad), nebo k českým Rukopisům, z nichž koneckonců Vlčkovský přebíral jednotlivá slova do svého překladu. V podstatě i pseudofilologické pokusy dokázat překladem řecký původ Slovanů jsou plodem téhož myšlenkového světa jako Kollárova „Staroitalija slavjanská“ s jejími podobně pomýlenými tezemi o slovanském osídlení.

Bylo by však nesprávné odbýt takové projevy jako výstřelky minulosti. Jsou to jen hypertrofické symptomy skutečnosti, která je vlastní překladu jako takovému. Jak konstatuje Steiner (1975, 333 a násl.), všechny postupy založené na tezi, že cizí básník by byl vytvořil takový nebo onaký text, kdyby byl psal jazykem překladatele, vytvářejí v historickém vývoji vlastního jazyka a literatury jakousi alternativní existenci, zavádějící do něj potencialitu „toho, co mohlo být“. Každý překlad staršího díla je tak do jisté míry projektivní rekonstrukcí minulosti, i když ne v plánu jazykovém. Zmínili jsme se už, že díky překladu přežívají žánry, které jsou v pů-

vodní tvorbě neproduktivní (básnické drama, epos). Ba ještě víc – v literaturách mladých (hned například v slovenské) teprve překlad vytváří ex post formu, konvenci a tradici literárních epoch před vznikem vlastního spisovného jazyka. Středověká balada má tak tvar a asociace fixované Felixovým, Smrekovým a Kostrovým překladem Villona (třebaže jistou úlohu tu sehrály i starší české překlady); renesanční divadlo se v povědomí kulturní veřejnosti mnohem silněji spojuje s překlady shakespearovskými (přes jejich nedlouhou tradici) než s ojedinělými příklady písemnictví domácího. Překlad se tak stává naturalizací nejen jazykovou, ale také a především kulturní. Literatura se zmocňuje jiných literatur; ba ještě víc – okupuje je, obsazuje, vnáší do nich samu sebe. Autoři začínají mluvit mnohými jazyky. Kdysi když literární historik konstatoval u básníka homérskou narážku, měli jsme jistotu, že byla antického původu: přišla buď přímo z řeckého originálu nebo vergiliovským filtrem. Když se dnes Feldek (1981) zmiňuje o rimbaudovských ozvěnách u svých generačních druhů, víme se stejnou jistotou, že je zprostředkoval překlad. V tomto smyslu překladatel dotváří původního autora, dodává mu nejdefinitivnější znění – i když platné jen po omezenou dobu a na omezeném prostoru. Nejdůležitější definitiva je definitiva překladu.

Jestliže moderní teorie i praxe odmítají překlad do archaického jazyka, je to právě proto, že tento umělý výtvar by omezoval obecnou platnost díla, oslaboval by jeho obsahovou výpověď i formální charakteristiky. Literární dílo skutečně živé musí být zakotveno v současném živém jazyku, aby ho čtenář dovedl vnímat na pozadí vlastního úzu, vlastní zkušenosti. I nejdokonalejší archaismus je mrtvě narozený – je ilustrací, pokouší se přenést minulost k nám, místo aby ji okupoval, aby se jí zmocnil naším jazykem, a tedy naším viděním světa.

To ovšem na druhé straně neznamená, že cílem by měla být úplná naturalizace díla, jeho transpozice do jazyka nejsoučasnějšího. Takový postup by už měl silně adaptační prvky. Překlad zůstává spjatý s epochou vzniku originálu reáliemi, světovým názorem, uměleckými postupy; v jazykové rovině se to projevuje volbou takových prostředků, které se necítí jako nositelé příznaku modernosti. Fakt, že překladatel reprodukuje starší dílo, se tedy ideálně neprojevuje jako pozitivní faktor usměrňující – tím, že by například vedl k úsilí o archaizaci, ale jako negativní faktor limitující, to znamená: vede k tomu, že určité jazykové prvky se nechávají stranou (slang, současný hovorový jazyk, výrazy expresivní). Dochází přitom i k jistému přehodnocení, protože s moderností se zpravidla asociují výrazy „nízké“, kdežto rovina starého se ztotožňuje s „vysokým“.

Od těchto obecných zásad se odklánějí zvláštní případy, kdy sám autor záměrně použil jazyk staršího období jako příznakový prvek s estetickým cílem. Zpravidla jde o kratší textové úseky a citáty. Rozhodující je stylistická hodnota zvolených prostředků a jejich protiklad k jazykové podobě ostatního textu; funkční zřetel vyžaduje, aby se charakter jazyka odrazil i v překladu. Rozdíl proti předchozím případům je především v intencionalitě: zatímco u starších děl je archaismus neúmyslným a nepředvídaným výsledkem jazykového vývoje, zde je součástí autorského záměru. Překladatel se přitom často ani nesnaží dodržovat normu zvolené starší formy jazyka do všech důsledků, takže i toto řešení je v podstatě náznakové. Přirozeně, tady jsou ve výhodě jazyky s dlouhou literární tradicí, která je v povědomí čtenářské veřejnosti stále živá. V slovenštině s její nedlouhou spisovnou tradicí jsou možnosti poměrně omezené.

Zajímavým řešením je proto Villonova „Ballada ve starém gazyku“ v Smrekově překladu, který sáhl po starším spisovném úzu (bernoláčtina) k reprodukování archaizujícího jazyka originálu. Někdy se k podobnému cíli využívá i prostředků mimojazykových. Ernest Hemingway použil jako mota k románu „Komu zvoní hrana“ citát z alžbětinského básníka a kazatele Johna Dona, jehož provenienci prozrazuje pravopis, slovník i zastaralé gramatické tvary. Jelikož slovenština nemá vhodné prostředky, které by dokázaly takto identifikovat text na malé ploše (stylistická hodnota bernoláčtiny byla v tomto případě pochybná, protože mimoděké komické asociace mohly vést k nepochopení), Alfonz Bednár přeložil moto v podstatě současným jazykem, ale vydavatel ho dal vysázet frakturou.

Zvláštní kapitolou je reprodukce nestandardních jazykových prvků. Pod toto označení lze zahrnout širokou škálu jazykových prostředků a rovin (nářečí, hovorová forma jazyka, slang, zkomolená řeč cizinců), které se liší od spisovného jazyka. Charakterizační hodnoty takových prvků – zejména u nářečí a zkomolené řeči cizinců – se ojedinele využívalo v literatuře už od antiky, většinou s humoristickým záměrem; soustavně se však ujímají zejména v moderní próze 20. století v úsilí o dokumentárnost a co nejverističtější zachycení řečového projevu. V uměleckém díle mají jednak vzbuzovat iluzi věrné reprodukce skutečnosti, jednak pomáhají charakterizovat postavu a její duševní habitus. Z funkčního hlediska by tedy bylo žádoucí reprodukovat stylistickou hodnotu takových prvků co nejdůsledněji. Proti tomu však stojí fakt, že formálně jsou takové prvky bezprostředně svázány s domácím jazykem a jejich stylistické a emocionální konotace lze vnímat jen na jeho pozadí. Zde se protiklad formy a funkce vyhocuje nej-

ostřeji; proto také Fjodorov (1968, 146) výslovně omezuje platnost principu přeložitelnosti na případy, které odpovídají normě celonárodního jazyka.

Překladatelská praxe však dokazuje, že reprodukce je možná i v takovýchto konfliktních případech – i když pochopitelně bude spojena s jistými ztrátami. Budeme-li se na problém dívat v relacích obecného a zvláštního, dojdeme k závěru, že obecný denotativní význam se zpravidla dá reprodukovat bez větších potíží. U překladatelů méně zkušených nebo ve stadiích nerozvinuté překladatelské techniky se tak zhusta stává – a tím se reprodukce vyčerpává.

Pod významové komponenty zvláštní lze zařadit funkci takovéto promluvy v rámci díla a jeho struktury – prvky charakterizační, protiklad mezi spisovným jazykem a nestandardní promluvou, záměr humoristický nebo expresivní, který často takové projevy provází. Tyto významové komponenty zpravidla lze reprodukovat využíváním vhodně volených stylových prostředků cílového jazyka. Stylistický kontrast se v takových případech obvykle přehodnotí, zejména ve smyslu opozice „vysoké – nízké“, která je přístupná i čtenáři překladu a on si ji dovede sám vyhodnotit.

Reprodukcí se vymykají jedinečné komponenty. Sem můžeme zařadit asociace a citové reakce, které se vážou na použité jazykové prvky v kultuře originálu. Patří sem nejen sama totožnost určitého dialektu, ale také představa, kterou o něm průměrný čtenář má, jaké duševní charakteristiky předpokládá u jeho uživatelů, jaké asociace se k němu vážou. To všechno je jedinečné a neopakovatelné a vzpouzí se převodu. Stojí však za povšimnutí, že tu jde do značné míry o faktory kulturní, nikoliv lingvistické v pravém slova smyslu; omezení principu přeložitelnosti tedy není natolik pronikavé, jak se na

první pohled zdálo. I tak je však zapotřebí si uvědomit, že při řešení celého komplexu těchto problémů se dostává do popředí fakticky jazyková substituce a velmi mnoho záleží na překladatelově taktu a odhadu toho, co bude z hlediska čtenáře překladu únosné. Nelze se tedy divit, že jednotlivá řešení se od sebe nejednou dost liší.

Poměrně nejjednodušší je situace při reprodukci jazyka cizinců. Zde se i sama jazyková forma dá redukovat na obecné prvky: funkcí zkreslené promluvy je naznačit cizí původ mluvícího a formální prostředky, jimiž se toho docíljuje, se opírají o známé charakteristiky fonetické i gramatické. V „Džungli“ Uptonu Sinclaire nacházíme například takovouto reprodukci jazyka německé přistěhovalkyně:

„I might as vell go mit you for notting... Und so I shall get soaked! ... Vun dollar und a quarter, und a day like dis!“

Čtenář obeznámený s angličtinou postřehne německá slova (*und, mit*) i znaky chybné výslovnosti (*vell, notting, vun*). Překvapí ho však, když zjistí, že slovenský překlad je bezpříznakový:

„Tak isto môžem ísť s vami zadarmo ... Veď celá premoknem! ... Jeden a štvrt dolára a to ešte v takýto deň!“  
(Jozef Šimo, 1966)

Není nutné poukazovat na to, že se zcela stírá jazyková charakteristika postavy, která je zase odrazem sociálních faktorů, a proto slouží k dokreslení umělecké reality díla. Takový stylisticky neutralizující přístup k reprodukci omezující se na přenos denotátu je příznačný pro jednu část starší generace slovenských překladatelů.

Přitom slovenština měla už tou dobou vypracované instrumentarium k reprodukci takového jazyka, dokonce v Boorově překladu „Veselých paní windsorských“ tu byl už svého druhu model obsahující všechny žádoucí charakteristiky lámané řeči. Překladatel v něm nejen ustálil formální požadavky kladené na jazyk, ale musel řešit i problém substituce. Projev Francouze Caiuse bylo možné převést do slovenštiny bez větších těžkostí, protože fonetické a gramatické charakteristiky, jimiž se projevuje francouzština, zůstaly v obou případech stejné. Složitější byl případ welšského faráře Evanse, protože tu neexistoval vhodný model a navíc se Walesané ve slovenské představě nespojují s žádnou obecně identifikovatelnou jazykovou deformací. Charakter hry však nejen vyžadoval reprodukci jazykových zvláštností, ale stavěl na ní jako na jednom ze zdrojů komiky; překladatel se proto nemohl omezit na jevy lingvisticky „správné“, ale musel se opírat o populární představu o takovýchto jevech. Nakonec se rozhodl pro substituci a charakterizoval Walesana jazykovými příznaky německými (po tomto řešení sáhl už předtím i Saudek). Úspěch inscenace mu dal za pravdu.

Mnohem větší těžkosti přináší reprodukce geografických nářečí. Jak jsme už konstatovali, dialekt je těsně spjatý s jazykovou formou a navíc se při jeho použití uplatňují silné citové asociace a zřetele lokalizační, takže fakticky každé nářečí je jevem jedinečným a nemá analogie v jiných jazycích. Jestliže se jako překladový ekvivalent použije některého z nářečí cílového jazyka, působí to často rušivě, protože čtenář cítí konflikt mezi známým nářečím a lokalizací originálu.

Nezřídka se liší i konotace dialektu v jednotlivých kulturách. Na Slovensku se spojuje s představou nevzdělanosti a vyvolává asociace s venkovem – mluví se jím na

vesnici a používá ho sedlák. V literatuře se uplatňuje většinou s humoristickým záměrem (Zguriška, Šándor, tradice „lidových vypravěčů“). Naproti tomu například v němčině se s dialektem spojuje představa „zdravého světa“, tradičních hodnot reprezentovaných půdou, pracovitostí, skromností – což nejsou hodnoty zcela neproblematické, neboť v této konstelaci se jich dovolával i národní socialismus; platí to ovšem o dialektech venkovských, protože velkoměstské tvoří zvláštní kapitolu. V angličtině jsou rurální asociace oslabeny a tradice využívání velkoměstského dialektu v literatuře je velmi stará – Dickens reprodukuje londýnský dialekt už ve víceméně standardizované podobě. Do popředí vystupuje mnohem silněji zřetel třídní – nářečí jako projev odporu vůči „správné“ řeči vládnoucích vrstev – a v literatuře se uplatňuje i s vážným charakterizačním záměrem. U D. H. Lawrence se nářečí stává nositelem hodnot kladných: životní síly, mužského principu, vědomí pospolitosti. Jeho nottinghamští havíři mluví nářečím, právě tak jako jím mluví ve chvílích nejintimnějších a citově nejintenzivnějších hajný Melors v románu „Milenec lady Chatterleyové“. Nářečí zde má svou vážnost a důstojnost, stává se z něj něco jako rituální jazyk. Právě takovouto vlastnost je velmi těžké reprodukovat dialektologickými prostředky v slovenských překladech.

Přístup k reprodukci dialektu je tedy nutně různorodý. Skutečným problémem není převést nespisovnou formu do jiného jazyka, ale vytvořit v cílovém jazyku takový systém prostředků, který by měl žádoucí stylistické konotace, byl by dostatečně standardizovaný jako postup a čtenář by ho dovedl identifikovat. Je zřejmé, že na vytvoření takového analogického systému je potřebná delší doba a určitá překladatelská tradice.

V starších překladech, jak jsme už viděli, se nezřídka stávalo, že se překladatel zaměřil na obecný význam promluvy a jeho stylistické zařazení ignoroval. Nestandardní prvek se naturalizoval tak, že se zároveň převáděl do spisovné normy. Narušovala se tím jak funkce textu, tak jeho forma.

Protipólem tohoto postupu bylo využití některého z domácích nářečí. Nestandardní forma tak zůstala v překladu zachována, v důsledku odlišných asociací dialektu však docházelo k posunu funkce. Obě metody můžeme názorně srovnat na následujících úryvcích z Dickensova „Klubu pickwickovců“; upozorňuje na ně Székelyová (1982):

I lodged in the same house with a pieman once, sir, and a wery nice man he was – reg'lar clever chap, too – make pies out o' anything, he could. „What a number o' cats you keep, Mr. Brooks,“ says I, when I'd got intimate with him. „Ah,“ says he, „I do – a good many,“ says he. „You must be wery fond o' cats,“ says I. „Other people is,“ says he, a winkin' at me; „they an't in season till the winter though,“ says he. „Not in season,“ says I. „No,“ says he, „fruits is in, cats is out.“

(Kapitola XIX.)

Raz som býval spolu s jedným paštetárom. Bol to veľmi slušný človek, prosím. Naozaj slušný a on vedel urobiť paštetu zo všetkého na svete. Mal v byte veľa mačiek, čomu som sa divil. To máte mačky tak rád? – pýtal som sa ho raz. On iba zažmurkal a povedal: Ja nie, ale druhí. No ich sezóna príde až v zime. Pokiaľ je ovocie, mačky nemajú cenu.

(Manželé Felberovi, 1949)

Prosím, bývau som raz vedno s jedným, čo robiu paškéty, bou to poriadny človek, môžem povedať, šikovný chlapík, robiu paštéty zo všetkíeho na svete. Reku, koľko mačiek máte, pán Brooks? opýtau som sa ho raz, keď sme už boli dôverní. „Ale hej, mám ich veľa,“ odpovedau mi. „Musíte mať mačky veľmo rád,“ nadhodiu som očistom. „Ja nie, ale druhí,“ odpovedau a žmurkou na mňa; „ich čas je až v zime,“ dodau ešte. „Až v zime?“ začudovau som sa. „Áno,“ uistiu ma, „keď je čas ovociny, mačky nemajú cenu.“

(Ján Mihál, 1962)

Jde o citát z vyprávění Sama Wellera a originál oplývá charakteristikami, které ho zařazují společensky i jazykově; je to řeč londýnského cockneye, živá, sebejistá, prozrazující humor a mazanost, tak typické pro životní elán nižších velkoměstských vrstev.

První překlad se omezuje na přenos denotativního významu, nepokouší se reprodukovat stylové příznaky originálu, ba v podstatě se nesnaží ani o hovorový charakter. Sam Weller mluví spisovně – stává se postavou v pravém slova smyslu *literární*; společenská i světonázorová propast, která ho odděluje od jeho zaměstnavatele, se zmenšila. Takový postup je příznačný pro informativní překlad, který nás obeznamuje s tím, co postava říká, ale nedává nám to procítit. Informující postoj zachází tak daleko, že zasahuje do textu originálu: nejenže mění přímou řeč v nepřímou, ale explicitně vyslovuje fakt, který si čtenář originálu má vydedukovat sám („...čomu som sa divil“). Konflikt rozličných vidění světa vtělených do rozličných individuálních jazyků, se v románě oslabuje.

Naproti tomu Mihálův překlad je výsledkem jednoznačného úsilí individualizačního a charakterizačního. Sa-

mův jazyk se odlišuje od pana Pickwicka, je důsledný a co je nejdůležitější, čtenář věří jeho hovorovosti – všimněme si jen obrátů jako „jeden, čo robiu paštéty“ místo doslovného „pašetár“ v starším překladě, nebo „poriadny človek“ místo „slušný“ (což je charakteristika v těchto souvislostech irelevantní). Zvolené jazykové prostředky však zasazují jazykový projev jednoznačně na středoslovenskou ves. V čtenáři se bouří vědomí jazykové totožnosti – nářečí je příliš živé, pohlcuje svého anglického nositele. Rurální, sedlácké konotace se dostávají do konfliktu s velkoměstskou ostríleností Sama Wellera, se světoznalostí (ať už skutečnou nebo předstíranou), kterou dává najevo, se schopností *nil admirari*, ničemu se nedivit, „neztratit glanc“. (Dokázal by se slovenský sedlák tak dobře bavit tím, že jeho známý dělal paštiky z koček?) Pro zajímavost a pro srovnání ocitujeme dva české překlady uvedené pasáže:

Bydlel jsem jednou v témže domě s paštikářem a byl to velmi slušný člověk – k tomu chytrý chlapík – ten dělal paštiky ze všeho, z čeho mohl. Kolik pak si držíte koček, pane Brooks/i/?, ptal jsem se, když jsem se s ním důvěrněji seznámil. Ach, povídá, mám jich hodně. Musíte mít moc rád kočky! – povídám já. Druzí lidé, ne já, povídá on mrknuv na mě. Ale teď není jejich sezona, až v zimě, povídá. – Že není sezona, ptám se já. No ne, povídá. Když je ovoce, není sezona na kočky.

(Klub Pickwickův, přel. Ludvík Fisher, Praha 1928, II, 108)

Jednou sem jim vstával v jednom domě s paštikářem, milospane – a mój milej člověk to byl – chytřej a šikovnej k tomu – a ten jim udělal paštiku ze všeho na svě-



tě, takovej to byl pašák. „Máte vy ale koček, pane Broks,“ povídám, když sem se s ním trochu víc spřátelil. – „Což vo to,“ povídá von, „to mám – hezkejch pár,“ povídá. – „To máte kočky tak strašně rád?“ já zas na to. – „To spíš jiný lidi,“ řekne a mrká na mně, „ale teď není jejich doba, ta přijde až v zimě!“ povídá. „Není jejich doba?“ povídám. – „Není,“ von zas na to, „jak de ovoce, tak nejdou kočky.“

(Kronika Pickwickova klubu, přel. Emanuel a Emanuela Tilschovi, Praha 1961, 266)

Vidíme, že starší překlad sleduje originál mnohem těsněji, a to i za cenu syntaxe, která nemá hovorový charakter. Místy text vysílá falešné signály: „Kolik pak si držíte koček?“ je spíš otázkou na počet než výrazem podivení a s odpovědí „Ach, mám jich hodně“ by asi měl problém každý herec, který by ji měl přednést na jevišti. Věta „povídá on mrknuv na mě“ je jen těžko slučitelná s moderními koncepcemi idiolektu sluhy pana Pickwicka. Řeč Sama Wellera v tomto překladu se jen málo liší od řeči postav z vyšších vrstev, čímž se ztrácí důležitá charakteristika, která – jak jsme ukázali – je nejen sociální. Také tady je možné konstatovat, že kontrast mezi rozličnými pohledy na svět se stírá.

Modernější překlad sahá po obecné češtině a naznačuje i zvláštnosti výslovnosti a gramatiky. Je však třeba zdůraznit, že naturalizace výrazu se neomezuje pouze na tyto charakteristiky, není to jednoduše spisovný text se změněnými koncovkami, promluva se přestylovává, aby z ní mohla zaznít *Samova* spontaneita a bezprostřednost. Stačí si všimnout, jak se „reg'lar clever“ („opravdu šikovný“) mění na „chytrej a šikovnej *k tomu*“, a zdůrazňující „he could“ na „takovej to byl pašák“. Charakteristické je i používání kontaktních prvků („...sem *jim* vostával...“,

„...ten *jim* udělal paštiku...“) tak typické pro tento druh projevu. A co je nejdůležitější: takto stylizovaný dialog se nevzpírá velkoměstské lokalizaci.

Konflikt mezi velkoměstskou lokalizací originálu a rustikálními asociacemi jazyka v slovenské verzi poznamenal ne jeden překlad v padesátých a šedesátých letech. V dobách, kdy se lidovost jazyka ztotožňovala s jeho vesnickým charakterem a ideálem byl jazyk „šťavnatý“ a „živý“, projevoval se takový postoj ve všech rovinách, včetně autorské řeči, kam se rovněž vnášely prvky zvýšené expresivnosti. Lesňáková (1972) si všimla tří slovenských překladů Čechovovy povídky „Rothschildovy housle“ a konstatuje, že zejména nejnovější překlad z roku 1954 odstraňuje rysy originálu a zvyšuje emocionalitu a expresivnost slovenské verze: *malé, zapadlé mestečko* se mění v *naničhodnú dieru*, *nadávať v brýzgať*, *žiada sa spýtať* zde figuruje jako *pre kiego a na kiego* a dokonce i *veľký smútok* v *ukrutný smútok*. Naturalizace, která stála ve znamení takového jazykového ideálu, musela vyústit do nivelizace: prostředky, které byly na místě při reprodukci textů určitého charakteru, používají se obecně a téměř závazně.

Dnes se už takový názor na jazyk literárního díla cítí jako překonaný. Neuškodí však připomenout si, že dnešní odlišné metody přístupu k reprodukci jazykové specifiky nejsou výlučně výsledkem změny překladatelského postoje, ale souvisí s celkovými změnami v nahlížení na jazyk, na postavení dialektu a spisovného jazyka a na funkční využívání jednotlivých jazykových prvků a rovin, které se postupně prosazovaly v teoretickém myšlení i v literární tvorbě. Počátkem šedesátých let se začíná objevovat téměř najednou v literatuře původní i přeložené velkoměstský slang (tedy jev, o němž se na Slovensku do té doby suverénně prohlašovalo, že ne-

existuje), a postupně se vypracovává konvence jeho literárního zobrazení. To všechno vede k diferenciaci jazykových postupů a k zvýšenému důrazu na funkčnost projevu; překladatelé si uvědomují specifickou vazbu jazyka originálu na dané prostředí a stále víc využívají názňaku a zkratky, to jest prostředků, jež se necítí do takové míry lokalizované. Při reprodukci dialektu se odchylky fonetiky a gramatiky zpravidla odsouvají do pozadí a kontrast jednotlivých rovin se přehodnocuje ve smyslu opozice „vysoké – nízké“. To umožňuje stylistickými prostředky naznačit rozdíly v společenském postavení a zkušenostech mezi postavami; lokalizační příznaky se podle možnosti tlumí – cizojazyčná lokalizace je nepřenosná, jak jsme viděli, a slovenská by jen interferovala se samým dílem.

Změny v přístupu k reprodukci dialektu jsou zřetelně patrné v řeči sluhy Josefa v románu „Bouřlivé výšiny“ od Emily Brontëové; upozorňuje na ni Spišiaková (1982):

„Dajte mi plat a tajdem. Chceu som umrieť tu, kde som slúžiu šesťdesiat rokov, mysleu som si, že zanknem knižky a šitky moju veci do komôrky a nach si oni majú kuchyňu, len aby som mau svätý pokoj. Ťažko mi bulo odvykať od môjho kútika, ale mysleu som si, že to urobím. No ona nešiana ani moju záhradu a to už, na moj pravdu, pán môj, nemôžem strpeť. Vy môžete vopchať hlavu do toho jarma, šak to aj robíte, ale ja som neni zvyknutý na takô a starý šlovek si tak lahko na noválie nezvykne, radšej si budem zarábať na chlieb s puckou na ceste.“

(Viera Bukvová-Daxnerová, 1944)

Dajú mi moju mzdu a idem tahet! Slúžil som tu šesťdesiat rokov a chcel som tu aj zomrieť. Povynášal by som si knihy a všetko hore do komory, nech si majú

kuchyňu pre seba, len aby bol v dome pokoj. Ťažko by mi bolo odvykať od prípecka, ale dobre! Chcel som to urobiť! Lenže im to nestačí, vezmú mi ešte aj moju záhradku, a to už, namojdušu, nestrpím, pane! Oni nech si skáču podľa ich pesničky, ak chcú, ja na to nepristanem! Starý človek si už nenavykne na také príkorie. Radšej pôjdem roztíkať štrk a tak si zarobím na ten kus chleba a lyžicu polievky!

(Magda Žáryová, 1978)

Joseph, představitel starého, izolovaného venkovského světa, mluví v originálu yorkshirským dialektem – bylo to jedno z prvních vystoupení tohoto nářečí na literární scéně a navíc jeho charakter se poněkud změnil mezi prvním a druhým vydáním, které redigovala autorčina sestra Charlotte se záměrem ulehčit vnímání dialektu čtenáři. Starší slovenský překlad kombinuje prvky několika nářečí a vytváří jakýsi protějšek originálu ve své dialektologické stylizaci a jistém řečovém odstupu; celkový dojem lze (snad trochu impresionisticky) přirovnat k modernímu dřevorytu. Literárně a charakterizačně je podstatně úspěšnější než podobný pokus v „Pickwickcích“ – protože v tomto případě se záměr originálu shoduje s vyzněním překladu; v obou případech dominuje složka rustikální, příznak starosvětskosti.

Teprve při čtení moderní verze si uvědomíme, že starý překlad se svým účinkem spoléhal v podstatě na lexiku a grafiku a téměř nebere v úvahu složku syntaktickou. Je to snad přesná forma jistého dialektu, ale jistě to není mluvená řeč – čtenář nevnímá text vnitřním sluchem, neslyší ho v sobě znít. Verze Žáryové sugeruje hovorovost celou řadou slovních spojení – *isť tahet, len aby bol v dome pokoj, ale dobre, skákať podľa niečej pesničky, zarobiť si na ten kus chleba*. Kumulativním účin-

kem těchto prvků ve zvýšené míře vnímáme intonaci a ta se stává dominantní složkou reprodukce. Uctivost výrazu se projevuje „onikáním“, které zároveň charakterizuje mluvčího jako „starosvětského“ člověka bez vzdělání. Srovnání s originálem by ukázalo, že starší překlad sleduje syntaktické členění originálu mnohem důsledněji než nový – větné hranice se téměř vesměs shodují s anglickým zněním. Překlad Žáryové se mnohem těsněji přidrží zásad slovenské syntaxe, což je také projevem jeho transpozice do nového prostředí, výrazové naturalizace.

Je zřejmé, že se zde přistupuje k reprodukci dialektu ze zcela jiného stanoviska a s odlišnými cíli. Žáryová (1982) výstižně charakterizovala tuto metodu, když popisovala, jak si počínala při překladu „Klubu pickwickovců“, zejména při hledání ekvivalentu pro Sama Wellera:

Jeho lidová řeč je v záměrném kontrastu k nadnesenému jazyku pickwickovců. Sam je proletářské dítě velkoměsta, *proto nářečí ani v náznacích nepřichází v úvahu*, a tak – při našem nebohatém městském slangu – při překládání jeho britkých odpovědí jsem se snažila zachovat hovorový styl se vši lidovou konkrétností, obrazným vyjadřováním a emocionálním podbarvením. Přitom jsem si pomáhala úslovími a pořekadly Zátureckého... Vybírala jsem nebo přizpůsobovala taková úsloví, která jsou lidová svým obsahem, případně *stylem a drobnými náznaky v morfologii, vyhýbala jsem se jakýmkoli fonetickým nářečním podobám*.

(177–178. Kurziva J. V.)

Jistě, v detailních otázkách je možné vznést námitky a ne každý překladatel trvá na tak sterilním vyčištění textu od všech deformací fonetiky a morfologie – prin-

cip je však jasný. Při reprodukci nestandardních prvků se zdůrazňuje především jejich hovorový charakter, prostředky syntaktické, intonace věty; do jaké míry se oba překlady v tomto ohledu liší, zjistíme, když se pokusíme Josephovu řeč přečíst nahlas. Dále se vyzvedává lidový charakter jazyka a naznačuje se jednak společenské postavení mluvčího, vztah k ostatním účastníkům dialogu, jednak protiklad k jiným formám jazyka v díle, především k jazyku spisovnému. (Ten se v díle samém fakticky ani nemusí vyskytovat – mnohá díla moderní literatury jsou psána jistou formou dialektu – vždycky je však přítomný jako pozadí, na němž text vnímáme.) Nejmenší úsilí se věnuje reprodukci jazykových odchylek od normy, které v populárním vědomí tvoří „totožnost“ dialektu. Jelikož jsou vázány na původní jazyk, který se překladem vyměňuje, jsou samou svou podstatou nereprodukovatelné.

Tento přístup si pochopitelně nemůže dělat nároky na univerzálnost ani na definitivnost; změní se spolu se změnou názoru na jazyk uměleckého díla. Umožňuje však reprodukci relevantních stylistických hodnot i v takových případech, které se nejednou považovaly za neřešitelné. Přesto je třeba připomenout, že zde nejde o absolutně adekvátní reprodukci v tom smyslu, jak jsme si tento termín definovali. Určitá část významových hodnot vžících se k stylu zůstává spjata s jazykem vzniku díla a má zcela osobité kulturní asociace. Podstatnou část funkčních charakteristik takových promluv lze vyjádřit i v překladu; adekvátnost reprodukce však bude vždy závislá na postoji k jazyku.

Sama podstata překladů vede tedy k naturalizačnímu tlaku v oblasti materiální a jazykové specifiky. V jeho důsledku se stírá vazba textu s původním prostředím, posilují se momenty obecné a dílo se posouvá směrem

ke kultuře přejímající. Tento proces se projevuje v rozličných obdobích s rozličnou silou, je však nevyhnutelný, protože vyplývá jednak z funkčních zřetelů, jednak z požadavků významové reprodukce. Přispívá k němu i zvýrazňování společných prvků obecných, které se v jiné rovině vnímají jako aktuálnost díla a vedly k tomu, že se text vůbec překládá.

Exotizace – ponechávání cizích prvků v původní, respektive modifikované podobě – je slabším členem této polaritní opozice a uplatňuje se jen v určitých kulturně vyhraněných obdobích. Kromě toho operují tyto dva principy na nerovně širokých polích. Překladatel se může mezi nimi jakžtakž volně rozhodovat pouze v oblasti materiální specifiky a ve sféře jazyka jen tam, kde jazyk figuruje jako jev sociokulturní. Čím těsněji se významové hodnoty díla vážou na sám jazyk, tím silněji se uplatňují postupy substituční a analogické, tím menší je možnost volby a tím výraznější je diktát přebírajícího prostředí.

Naturalizační postupy se velmi výrazně uplatňují při překladu textů umělecké literatury. Někdy se to vysvětluje tak, že se v těchto textech oslabuje denotativní význam slova. Ve skutečnosti nutnost naturalizace vyplývá z faktu, že čtenář musí umět vnímat jak informaci, tak jednotlivé individualizované „jazyky“ a jazykové roviny, které ji přenášejí. Při čtení se tedy bude spoléhat na vlastní jazykovou zkušenost a překlad ji musí vzít v úvahu.

Tak proniká do překládaného díla přebírající kultura. Dochází nejen k substituci jazykových faktů, ale spolu s nimi k pronikání pocitů a postojů, které se za těmito fakty skrývají. Literatura a realita cílového jazyka si uzurpují originál. Překladatel už nereprodukuje hierarchii hodnot, obvyčeje a jazykové formule původního tex-

tu, ale adaptuje je ve shodě s cítěním svého vlastního prostředí. Naturalizace tedy znamená doslovně „znárodnování“ díla, a tím jeho proměňování, modifikování. Charakter originálu se mění – tím víc, že jde o změny jemné, skoro nepostižitelné a obtížně definovatelné. A paradoxně jsou tyto změny tím dalekosáhlejší, čím těsněji byl charakter originálu spjatý se zemí vzniku, protože tím častěji se uplatňovaly substituční postupy. Zdánlivě tím překlad znovu zpochybňujeme – tentokrát argumenty kulturními. Jenže v této souvislosti bychom si měli uvědomit, že podobně se v duchu chováme k starším dílům vlastní literatury. I když jsou napsány v našem jazyku, podvědomě do nich vnášíme vlastní, moderní vidění světa a moderní vnímavost. Je nutno si přečíst dobrý komentář k dílu, abychom si uvědomili, jak málo umíme překročit časové a myšlenkové meze vlastního světa.

Vztah mezi domácími a cizími prvky tak tvoří jeden z ústředních problémů překladu. Turčány (1980) píše v této souvislosti o „zdomáčňování cizího“ a zdůrazňuje, že i samo domácí v jednom kontextu s cizím působí nově. „Domácí“ je pro čtenáře mostem k vnímání cizího a právě zdomáčňovaného. Tento princip v překladu však nesmí jít proti cizímu tak dalece a natolik, aby se zcela setřel couleur local původního díla a změnil smysl ideově estetické informace, kterou nám chce originál podat o cizím světě a čase“ (442). Náš postoj k naturalizaci je tedy podmíněn obecnými ideologickými a estetickými postoji. V současnosti se dává přednost takovým řešením, která zachovávají estetickou totožnost díla a zdůrazňují obecné významové složky. Exotické prvky se zachovávají do té míry, pokud jsou funkční a neztrácejí komunikativnost. Napětí mezi domácími a cizími prvky v textu však nelze považovat za fakt výlučně negativní:

naopak, potřeba vyrovnat se s novými požadavky působícími kladně při vývoji nových vyjadřovacích prostředků, dává domácí literatuře nové impulzy formální i jazykové. V tomto smyslu je napětí mezi domácím a cizím v překladu momentem tvořivým a není divu, že skoro každá generace si ho řeší nanovo ve vlastních intencích.

## PŘEKLAD A STYLOVÉ KONVENCE

Vycházíme-li ze zástupné funkce překladu a požadujeme, aby nový text zprostředkoval rovnocenné poznání originálu jako uměleckého díla, stává se jednou z nejdůležitějších otázek problém reprodukce stylu originálu jako roviny, v níž dochází k průniku ideových, estetických a jazykových hodnot díla. Teorie trvá na zásadě (praxe se jí snaží dodržovat), že překlad má reprodukovat soubor estetických hodnot, reprezentovaný původním dílem, v jeho celistvosti, přičemž má zachovávat zásadu stejného působení na čtenáře a podle možnosti zachovat i jazykové prostředky, které jsou nositeli tohoto působení.

Samy tyto zásady jsou do jisté míry protichůdné. V důsledku rozdílů v jazyku i v literárních tradicích dochází nejdříve ke konfliktům mezi prostředky použitými v původním textu a jejich účinkem v cizím prostředí. Požadavky komunikační (zachování působení na čtenáře) vyžadují, aby překladatel co nejdůsledněji respektoval domácí tradice; princip reprodukční zase vyžaduje co nejvěrněji sledovat prostředky originálu.

V tomto konfliktu, jehož řešení znamená pečlivě zvážovat nezvažitelné, se překladatel uchyluje k využívání už existujících stylových vzorů domácích. Slouží mu jako východisko i návod pro stylistickou reprodukci originálu.

lu se shodnými nebo aspoň příbuznými stylistickými vlastnostmi. Proto nepůsobí kupříkladu překlad realistického románu do slovenštiny zpravidla větší potíže – existuje dostatek domácích vzorů, jejichž působení na čtenáře je známé a může sloužit jako podklad pro vlastní práci. Problémy vyvstávají tam, kde v originálu jde o dílo staršího vývojového období, které nemá přímo odpovídající protipól v přebírající literatuře, nebo naopak tam, kde originál představuje novátorský experiment bez korespondujícího protějšku v jazyku překladu. V obou případech bude třeba odpovídající způsob přetlumočení hledat a není vyloučeno, že se na první pokus ani nenajde. Teoreticky je zajímavá zejména první možnost – tam, kde v přebírající kultuře určité období z jakýchkoli důvodů chybí, takže jeho tradice a konvence se musejí vytvořit teprve ex post, překladem.

I když překladatel vystupuje jako „tvůrce minulosti“, nepůjde pochopitelně o nápodobu totální; důvody jsme si dost obsírně rozebrali v předchozí kapitole. V podstatě půjde i tady o řešení náznaková – překladatel vychází ze současného vnímání a v jeho rámci se snaží vyvolat dojem textu starší provenience. Znamená to, že jeho řešení jsou kompromisem. Fakticky jím ani nemohou nebýt – i kdyby měl odvahu k radikálnímu jazykovému a stylovému novátorství, je do té míry determinován současným územ, že ho i nevědomky vnáší do textu.

Silně se projevují také tlaky jazykových konvencí a představy o „pěkném“ nebo „hladkém“ slohu. Tyto školské poučky, nejednou zkomolené nebo ne zcela pochopené a upevňované dokonce i autoritativním „redakčním územ“ zanechávají své stopy v jazykovém povědomí. Právě tak se projevuje i jazykový ideál – představa o jazyku (nejčastěji nedefinovaná a často i nevědomělá), který se překladateli jeví jako žádoucí. Tyto vlivy se pro-

jevují nejčastěji jako interference a jsou zpětně vnášeny do děl starších období.

Překladatel tedy stojí mezi Skyllou historismu a Charibdou aktualizace a snaží se proplout k čtenáři, svému současníkovi. Přitom ví, že za této plavby bude nutně muset něco obětovat.

Z našeho hlediska se sluší připomenout, že prvořadým objektem tu není jazyk, ale hodnoty, jež se jazykem přenáší, vidění světa, které generovalo daný text. V dalším si všimneme, jak překladatelské postupy nezbytně ovlivňují vyznění textu a jak do něj vnáší současné pojetí stylu.

Jedním z nejzávažnějších problémů při překladu prózy starších období je reprodukce dialogu. Situace se komplikuje tím, že slovenštině prakticky chybí model pro vytváření dialogických celků z předromantického období. Překladatelé zpravidla přistupují k problémům pragmaticky, „piš, jak slyšíš“, a neuvědomují si, že jde o otázku dotýkající se samé podstaty vypravěčské techniky.

Stylistika konstatuje, že text umělecké prózy lze rozčlenit na pásmo vypravěče a pásmo postav (Mistrík, 1970, 407 a násl.). Stavebním prvkem pásma postav je přímá řeč, čili „doslovné znění, ocitované znění řeči postav. Autor sám jen vybere, co a kdy mají mluvit postavy samy, jejich řeč sám uvede a stáhne se, umožní tak autentičnost znění řeči postav“ (408). Dominantním stavebním prvkem pásma vypravěče je autorská řeč. Tyto dva druhy řeči tvoří základní póly, které pronikly už i do obecného vědomí. Mezi nimi však existuje celá řada přechodných stupňů ve formě nepřímé řeči. Mistrík (1970) zde rozlišuje polopřímou řeč, nevlastní přímou řeč a smíšenou řeč a zařazuje je do pásma vypravěče. Do pásma postav je podle něho zahrnout nelze, protože nezazněly,

vysslovil je pouze „vševědoucí“ vypravěč. Naproti tomu Page (1973) sleduje gramatické vlastnosti nepřímé řeči i její lexikální rysy (zda jde o projev neutrálně referující nebo reprodukuující, nebo zda se označují fonologické vlastnosti) a podle toho rozeznává sedm druhů nepřímé řeči; všechny však zařazuje do pásma postav, protože jde o projev postavy, ne samého vypravěče.

V průběhu vývoje prózy se mění nejen zobrazení přímé řeči, ale také její funkce a vztah k řeči autorské i nepřímé. Protiklad mezi autorskou řečí a dialogem byl ještě za klasicismu mnohem méně vyhraněný než dnes. Neexistovaly ani možnosti subjektivizace vyprávění, které nám dnes poskytují různé formy nepřímé řeči. To dodává próze 18. století zvláštní charakter, který se někdy může cítit jako negativum. Překlada- tel, který z titulu svého poslání manipuluje s textem, nemůže se dostat do pokušení přizpůsobit jej dneš- nímu vnímání – tím spíš, že takové přizpůsobení je jeho povinností.

Abychom si tyto přístupy ozřejmili, ocitujeme několik ukázek; jsou záměrně vybrány ze slovenské prózy, aby bylo zřejmé, že rozdíly v autorské perspektivě jsou produktem vzdálenosti časové, nikoli kulturní.

Zaškripajúc tuto zubama mophti a bradu chifíc, ze sezení povstal: „A kdo (tázal sa s ňemalím hňevem), kdo jest vraždník tento, bich železo hňedki vbil do prsu jeho? Poved, proti kemu len i najmenšie máš mňení. – Dám zločinca ostro hľedaťi a abi len jeden bil nalezene, jak len jeden jest, dám všech mučiči – ... Ale panna chifíc ruku jeho: „Ňé to (mlúvila), pri- najmenš do príslušnejšieho času! Tím spôsobem ňelen ňepomúžeme ňevinnímu, ale i jistejšie ňebezpečest- vý jak životu jeho, tak aj cti a jménu našemu stvorí-

me. Čob' jinšie ríkalo mesto, keď bi toto sľišalo, jak: Hle, pre jedného psa, čo činá ze svími spoluvník- mi? Jak trápa svích náboženníkov pre jedního mod- lára, kterímu, jesli dušu ňevirážajú násilne, jestli ho ňezaškrtujú, aspoň živobití jeho majú uhoršiť, do jar- ma krki, nohi do železa vtlačiť a na najtvrdšiu prácu, pokavad' ňezdechňe, odsúdiť. Z techto (mlúvilib' da- léj) nad svetlo jasňej vidieť múžeme, jak vzáctný u nich bil, jak ho milovali a kdo ví prečo a jak tuze milovali?...“ \*

Krásná panna vypráví ještě dál, na celou jednu stra- nu; důvod je závažný – hrdinovi díla, Renému, totiž „po- tajemně na hospoďe jeho jed pripravili“. Zvykneme-li si na exotiku pravopisu a gramatiky, snad vychutnáme i rétorický vzlet citátu. A nejpozději přitom si uvědomí- me, že tato přímá řeč nemá pranic společného s mluve- ným jazykem. Ne že by šlo o odlišný slovník, odlišné formulace – autor prostě nemá zájem reprodukovat „do- slovné znění, citované znění řeči postav“. V podstatě vlastně nejdě ani o dialog jako rozhovor mezi dvěma lid- mi, nýbrž o střídání monologů, kde argument stojí proti argumentu. Z citovaného úryvku nikde nepoznáme, že jde o rozhovor dcery s otcem, a to *mladé* dcery – oba projevy se podobají tónem, přednesem, argumentací. Jsou ukázkami vysokého rétorického stylu, hojně vyu- žívají paralelismu a antiteze, gradace a jiných řečnic- kých figur. Celý projev je *stylizovaný* – autor referuje o tom, co bylo řečeno, ale upravuje to podle nejlepších

\* Josef Ignác Bajza: René mládenca príhodi a skúsenosti. Pripravil, úvod a poznámky napísal Ján Tibenský, Bratislava 1955, str. 126. Jde o průkop- nické dílo slovenské literatury: její vůbec první román (první díl vyšel roku 1784); byl napsán a vytištěn hovorovou západoslovenštinou ještě před ja- zykovou kodifikací Antona Bernoláka.

zásad dobrého stylu. Nic mu není vzdálenější než představa, že by měl zaznamenávat zvláštnosti přednesu, fonetiky, slovníku. Projev mladé děvy je oddělen uvozovkami a zaznívá v první osobě, autor nám však podává hrdinčiny myšlenky, ne její slova. Sám je v přímé řeči přítomný jako její organizující činitel.

Sepětí autorské a přímé řeči jasně naznačuje už charakter uvozovací věty – má zřetelný ráz formule: začíná polovětnou konstrukcí nebo vedlejší větou popisující gestiku nebo situaci, pak ji přeruší první slova přímé řeči a teprve po nich následuje uvozovací sloveso. Sama přímá řeč následuje až po tomto úvodu: „Ale panna chítíc ruku jeho: Ně to (mlúvila), prinajmėň do príslušnejšieho času!...“ – „A zaisťe, neb jak ona dále k němu mlúvila: ‚Jestli bi‘, praví, ‚faleš bil, čo sa tážem, odpovídá bijs‘ bez pochibi smele...‘“ Podobně se reprodukuje i hypotetická řeč Reného závistníků. Uvozovací věty tak nabývají silný signalizační charakter, který by nebyl potřebný, kdyby míra stylizace přímé řeči byla nižší, to znamená, kdyby se přímá řeč zřetelně vydělovala z řeči autorské.

Odincov (1980) se podrobněji zabýval vývojem dialogických forem v ruské literatuře a konstatuje pro ruskou prózu předromantického období podobné vlastnosti. Pro vztah autorské a přímé řeči byla příznačná jednoplánovost, to znamená, že obě pásma plní ve vyprávění tytéž úlohy, jsou vzájemně zaměnitelná. Dialog si uchovává jedinou charakteristiku, a to střídání replik; sama replika se však deformuje a mění v dlouhý monolog. Dialog má „ilustrativně referující“ charakter. V ruské literatuře vede přímá vývojová linie k „dramatizujícímu románu“, který byl v podstatě souborem střídajících se monologů, spojovaných rudimentární uvozovací řečí. Individualizace mluveného projevu pomocí fra-

zeologie a lidových výrazů přichází až později, za preromantismu.

Přes své poněkud výjimečné postavení v slovenské literatuře je tedy Bajzův román platným reprezentantem prózy 18. století. Můžeme v něm konstatovat vzájemnou zaměnitelnost autorské a přímé řeči, uplatňování prvků vysokého stylu a složitou syntaktickou výstavbu (i když je Bajzova větná stavba ve srovnání s klasickou periodou francouzskou nebo anglickou podstatně jednodušší a přehlednější – snad vlivem mluveného projevu, zejména kázání; autor byl totiž kněz).

Rovnocenný citát z moderní prózy bychom nenašli snadno už proto, že takto dlouhé promluvy se v ní téměř nevyskytují – dialog se snaží imitovat „skutečný“ rozhovor a skládá se z krátkých, navzájem na sebe navazujících replik. Na začátek si všimněme následujícího úryvku z promluvy, která zazní v situaci téměř monologické:

„Hned som si pomyslel, že sú dáky hlavný, lebo mi za nich aj nadali. Keďže ja reku teraz pôjdem, proti noci, aj koníky sú nenachovanie a obroku som zobral len tak, ako mi povedali, že do toho špitála a naspäť. Ale mi nadali, vraj, ty chrapúň sedliacky, vraj ti uši obrežem. A taký sopliak mladý to krišal, aj za vnuka by mi pristal. Ši sa to patrí?“\*

Obě promluvy od sebe odděluje skoro dvě stě dvacet let; nechceme nyní stopovat, jak se za tu dobu rozvinula vypravěčská technika, jak se změnila reprodukce dialogu, ba i sama jeho funkce – i když by to byla práce jistě zajímavá. Nejpodstatnější je změna v přístupu, v cí-

\* Vladimír Mináč, *Živí a mrtví*, Bratislava 1959, str. 107–108.



lech, které si spisovatel klade. První a nejnápadnější známkou jsou prostředky, jichž využívá k záznamu řeči. Autor se nesnaží o „věrnost“ do všech důsledků, pracuje spíše s náznakem, ale i tak zachovává dostatek nářečních příznaků (nenachovanie, krišal), aby si rozhlednější čtenář uměl mluvčího lokalizovat. Také volba slovníku (reku, proti noci, koníky, špitál) charakterizuje postavu, prozrazuje její původ a věk – i bez toho, abychom se to museli dovědět z reprodukované řeči „mladého sopliaka“. Použití plurálu uctivosti (... že sú dáky hlavný...) nám zařazuje mluvčího i sociálně a vrhá světlo na vztah mezi oběma účastníky dialogu aspoň z perspektivy jedné strany.

Potud je ovšem analýza otázkou ryze lingvistickou. Za tento rámec se dostáváme, všimneme-li si, že kumulativním účinkem všech těchto prostředků je takříkajíc aktivizace čtenářova sluchu – vnímáme intonaci věty a jejím prostřednictvím i promluvu jako celek. Intonační a melodická linie věty pak aktivizuje další uvedené náznaky výslovnosti. Dialog tak „ožívá“, chce – a musí – být vnímán sluchem. A tak proti bajzovské stylizaci, která nechávala skutečný mluvený projev stranou a soustřeďovala se na referování o myšlenkách, zde nacházíme záznam. Byli bychom v pokušení říci „záznam téměř doslovný“ – kdybychom si neuvědomovali, že tu o žádný záznam v pravém slova smyslu nejde, že všechno je autorský výmysl.

Zajímavé je zacházení se syntaktickými vazbami. Příčinné souvislosti a vztahy se vyjadřují sporadicky, nesusvisle. Oproti klasické periodě, která je nasycena indikací vztahů (nejen – ale i, jednak – jednak, jestliže – pak), zde nejednou nacházíme anakoluty nebo falešné vazby; příčinné souvislosti pochopíme teprve po přečtení celého většního celku. Zprvu bychom byli náchylní po-

važovat to za důsledek úsilí o co nejpřesnější záznam. Teprve potom si uvědomíme, že zdánlivá nelogičnost první věty (... že sú dáky hlavný, lebo mi za nich aj nada-li) je odkrytím psychologie postavy, vyjádřením jejích trpkých životních zkušeností. Promluva se tak stává autoprojekcí postavy. Jazykové prostředky zde tedy fungují v několika rovinách – jednou jako médium záznamu řeči, podruhé jako psychologický portrét.

Zajímavý je i následující úryvek, prozrazující trochu odlišné postupy:

Starena si sadnú na stoličku naproti vrchstola... Potom pozrú na vnuka prísne.

– Ale si nemysli, – premerajú ho prísne, – že tam môžeš už ostať. Sadneš si tam až potom, keď tuto... Lucke... odprisaháš vernosť... pred oltárom. A keď spolu so ženou usporiadaš majetok. Učil si sa hospodárske školy – hádam len máš toľko chochmesu, že – povyplácaš dlžoby! Potom... pre mňa za mňa ... sed' si za vrchstolom, koľko sa ti páči ... až do smrti!\*

Na první pohled je reprodukce promluvy mnohem méně „veristická“. Mluvčí je stará žena a zřejmě mluví nářečím; jeho stopy bychom však hledali marně. Naproti tomu autor poměrně důkladně zaznamenává pauzy jako prostředek naznačení emocionality, rozlišuje dokonce dvojí pauzu: jednu naznačuje třemi tečkami, druhou pomlčkou. V jistém smyslu je i tento dialog stylizovaný; jeho vzorem je však bryskní hovorová věta. Nejzajímavější je ovšem plurál uctivosti („onikání“), který se objevuje v autorské řeči. Je to prostředek lidový, příznač-

\* František Hečko, Červené víno, Bratislava 1960, str. 730–731; chochmes (hovor, žert.) – rozum; vtip; mať ch. – mít filipa.

ný pro nízký styl – a pojednou ho nacházíme v pásmu vypravěče. Jazyková vrstevnatost a sociální mnohojazyčnost se přelévá za hranice přímé řeči a z roztroušených slov a výrazů, z rozličných skrytých forem tlumočení cizí promluvy vytváří v autorské řeči zvláštní pásmo, které Bachtin (1980) nazývá „zónou hrdinů“ – zvláštní hlas, který se přidává k hlasu autorovu a zaznívá spolu s ním. V tomto případě je jeho posláním vyjádřit úctu, kterou přítomní k stařence cítí. Setkáváme se tedy s jevem přesně opačným než u Bajzy: tam se autor zmocňoval přímé řeči, zde se naopak řeč postav zmocňuje autora.

Při překladu starší literatury se paradoxním úkolem překladatele stává prostředkovat mezi těmito dvěma protikladnými principy. Nejednou mu přitom chybí vhodné vodítko v podobě domácí tradice, ba i vypracované instrumentarium k reprodukci složitějších forem.

„Překlad Fieldingova „Toma Jonese“\* může sloužit jako názorná ilustrace těchto problémů.

První rozpor nacházíme už v jazykovém ideálu. Originál – přes jistou jazykovou uvolněnost – vychází z představy o uhlazeném stylu, opírajícím se o vyvážené větné periody. Takový styl je nutně intelektuální, zdůrazňuje aspekty abstraktní a racionální. Není to jen otázka výrazových prostředků, sám je produktem určitého způsobu myšlení a názoru na svět. Výstavba větných celků sleduje pravidla logiky mnohem přísněji, využívá paralel, protikladů, zdůrazňuje kauzální vztahy. Tomu odpovídá i výběr jazykových prostředků: hojně se užívá

\* Henry Fielding: Najdúch Tom Jones. Přeložil a poznámky napsal Juraj Vojtek. Bratislava 1980. V odkazech římská číslice označuje svazek slovenského vydání, arabská stranu.

příčestí a přechodníků, složitých podřadných souvětí, úsilí o vyváženost se projevuje seskupováním pojmů i větných členů do dvojic a trojic.

Moderní slovenská věta vychází z odlišných předpokladů. Opírá se o krátkou hovorovou větu a na složitou výstavbu delších celků jí nezřídka chybějí i prostředky (povšimněme si jen averze vůči přechodníkům a příčestím, vůči těsné kombinaci několika spojek atd. – přičemž se tato nechuť posiluje školní výchovou a často i redakčními zvyklostmi). To vede k dvěma důsledkům. Prvním je převaha krátkých vět: souvětí s více než dvěma členy tvoří v slovenštině jen asi 10 procent všech vět a souvětí s více než pěti členy jen asi 3 procenta (Mistrík, 1970, 334 a násl.). Druhým důsledkem je jistá syntaktická stereotypnost: převaha parataxe, v složených souvětích se vysouvá do čela hlavní věta a délka jednoduchých vět (klauz) se zmenšuje úměrně jejich počtu. To všechno stojí v přímém protikladu ke klasicistické periodě s jejím úsilím o vyváženost jednotlivých částí a bohatou architektoniku. K tomu přistupuje fakt, že značná část současné prózy (vydatně podporovaná překlady) vidí svůj ideál právě ve větě hovorové, zdůrazňující expresivnost, frazeologické a obrazné prvky. Knižní vyjadřování se vnímá jako něco zastarávajícího; v dnešním kontextu se větná perioda „pocituje jako archaický výrazový prostředek“ (Mistrík 1970, 339).

Pokud jde o přímou řeč, ta je sice stylizovaná, ale pokročila ve vývoji daleko za stav, který jsme viděli u Bajzy. Nejenže se striktně vyděluje z řeči autorské, ale je bohatě individualizovaná, skoro každá z důležitých postav mluví vlastním identifikovatelným jazykem. Fielding jako bývalý dramatik měl bohaté zkušenosti s výstavbou dialogu a využíval jich v próze; kritika kon-

statovala, že nejedna scéna v jeho románech je osnována dramaticky. Řečové zvláštnosti postav (zejména tam, kde šlo o komický účinek) zaznamenává mnohem citlivěji než jeho současníci; kdo chce, může dokonce vypořadovat jistou tendenci k veristickému záznamu promluvy. Způsoby prezentace přímé řeči jsou pochopitelně z dnešního hlediska přežití. Nejnápadněji je to patrné na členění textů do odstavců, kde Fielding často spojuje celý rozhovor – nebo část dialogu týkající se jednoho tématu – do jediného odstavce. Dnešní konvence si vyžadují každou repliku v samostatném odstavci (Findra, 1980) a překladatel ve snaze respektovat současné vnímání je následuje.

Zvláštním problémem je jev, který by se dal nazvat nepřímá přímá řeč a který už přesahuje meze grafických konvencí. Jde o promluvy, které sice mají gramatickou formu řeči nepřímé, ale funkci a stylistické příznaky řeči přímé. Najdeme je ještě u Jane Austenové a lze v nich spatřovat stopy období, kdy si próza teprve vytvářela konvence pro reprodukci přímé řeči. V konkrétním případě to vypadá takto:

*To which he answered, „That he had been desired by the husband to watch the motions of his wife...“*

V doslovném překladu:

*Tomu odpověděl: „Že ho manžel požádal, aby sledoval jeho ženu...“*

Gramaticky jde jasně o řeč nepřímou – dokazuje to už podřadící spojka na začátku promluvy a fakt, že mluvčí o sobě hovoří v třetí osobě; v originálu navíc slovesné formy zachovávají časovou souslednost podle času uvo-

zovacího slovesa. Graficky jsou však tyto projevy odlišeny uvozovkami a velkým začátečním písmenem; navíc někdy i stylistika a výběr slov naznačujících osobní hodnocení prozrazují, že nemáme co činit se stylisticky neutrální řečí nepřímou. Vzniká tak jakýsi mezistupeň mezi řečí přímou a autorskou, který může sloužit jako prostředek subjektivizace vyprávění. Překladatel zde postupuje případ od případu: někde „povyšuje“ tyto promluvy na přímou řeč, jinde odstraňuje uvozovky a ponechává je jako řeč nepřímou. Směrodatné je, kterou funkci dialogu považuje v konkrétním případě za dominantní.

Hodně záleží na osobní interpretaci; někdy přitom může dojít ke konfliktu se záměrem originálu, a ten vrhá zajímavé světlo na princip, který se tu uplatňuje. Následující úryvek pochází z rozhovoru dvou starých panen, které nevynikají tělesnými půvaby, a proto obě horlivě vyznávají „hodnoty mravní“ a pohrdají nejen krásou, ale také těmi, kdo jí byli obdařeni. Dámy se dohadují, kdo je matkou Toma Jonese, a uvažují, zda by to nemohla být jistá Jenny:

For, as she herself said, „She had always esteemed Jenny as a very sober girl ... and had rather suspected some of those wanton trollops, who gave themselves airs because, forsooth, they thought themselves handsome.“

V slovenském překladu:

Povedala si, že považovala Jenny za neobyčajne slušné dievča... a skôr podozrievala niektorú z tých ne cudných fľandier horenosiek, ktoré si namýšľajú (daj-samisvete!), že sú pekné. (I, 23)

A pro srovnání ještě český překlad:\*

...neboť, jak sama řekla, vždy si Jenny vážila jako slušné dívky... a spíše podezírala některou z těch fintivých děvek, které se naparují, protože se, na mou věru! pokládají za hezké. (I, 27–28)

Klíčovým bodem je výraz „necudné flandry horenosky“ vyjadřující osobní hodnocení mluvčí. Pokud čtenář ví, že patří do jejího jazyka, je mu zřejmé, že zde dochází ke ztotožnění krásy s nemravností, a pochopí ironizující i charakterizační záměr autorův. Jenže tím, že se v obou překladech promluva reprodukuje jako řeč nepřímá, vzniká dojem, že tato slova patří do jazyka vypravěče a že tedy jsou objektivním konstatováním. Dochází tedy k nedorozumění tím, že překlad podsouvá nevlastní přímou řeč postavy jako řeč autorskou. Toto konstatování nám zároveň odhaluje poslání této „nepřímé přímé řeči“ – je předchůdkyní nevlastní přímé řeči, a tedy prostředkem subjektivizace autorského vyprávění. Jinými slovy, nejde o historickou slepou uličku, jak bychom se mohli na první pohled domnívat.

Odstraňování této řeči však odpovídá vnímání současného čtenáře, na kterého by starší konvence působila rušivě. Na druhé straně jediný typ přímé řeči postav znamená ochuzování výrazových možností tam, kde originál plynule přechází z jedné konvence do druhé:

When he was gone Mr. Allworthy resumed the aforesaid subject with much gravity. He told his nephew, „He wished, with all his heart, he would endeavour to

\* Tom Jones. Příběh nalezenec. Přeložil František Marek, Praha 1954. V odkazech římská číslice označuje svazek českého překladu, arabská stranu.

conquer a passion, in which I cannot,” says he, „flatter you with any hope of succeeding. It is certainly a vulgar error, that aversion in a woman may be conquered by perseverance...”

V doslovném překladu:

Když odešel, pan Allworthy se vrátil s velmi vážným výrazem k předcházejícímu tématu. Řekl synovci: „Že si z celého srdce přeje, aby se pokusil přemoci city, v nichž podle mého názoru,“ pokračoval, „nemáš nejmenší naději na úspěch. Je jistě ordinární omyl, že se odpor u ženy dá překonat vytrvalostí...”

V slovenské knižní verzi:

Keď bol preč, pán Allworthy sa vrátil s veľmi vážnym výrazom k predchádzajúcej téme. Povedal synovcovi, že by sa mal pokúsiť premôcť city, lebo nevidí najmenšiu nádej, že pochodí.

– To, že odpor ženy sa dá prekonať vytrvalosťou, je omyl, hoci veľmi častý. ... (II, 292)

V českém překladu:

Řekl svému synovci, že by si ze srdce přál, aby se snažil překonat svůj cit, neboť prý si nemůže slibovat ni žádný úspěch. „Je to docela běžný omyl,“ pravil, „že se u ženy nechuť dá překonat vytrvalostí...” (II, 364)

Dialogická přímá řeč tu slouží jako přemostění, přechod od autorské narace k dialogu – něco jako ve filmu postupné zaostřování z jednoho předmětu na druhý. Navíc umožňuje autorovi, aby dal zaznít hlasu postavy,

a přece při tom přeskočil nezajímavou úvodní část dialogu. Přímá řeč zazní až tam, kde mluvčí už se rozběhl „naplno“. Konvence se tu využívá s jasným záměrem, jak nasvědčuje i přechod z řeči nepřímé do přímé, který přichází ještě před přirozeným přeryvem, jakým je vložené uvozovací sloveso. Moderní překladatel se musel tohoto prostředku vzdát. Jelikož přechod z nepřímé řeči (teď už reinterpretované jako autorská) do přímé je v slovenském překladu spojen i s novým odstavcem, vzniká tak určitý přeryv právě na místě, kde se autor snažil o přechod co nejméně nápadný.

Jenže charakter jazyka se liší i tam, kde máme co dělat se „standardním“ dialogem. Můžeme se o tom přesvědčit z následujících citátů, které pocházejí vesměs z 5. kapitoly XV. knihy, i když nenásledují přímo za sebou.

*Sophia*: If my death will make you happy, sir, you will shortly be so.

*Lady Bellaston*: Indeed, Miss Western, you injure your father; he hath nothing in view but your interest in this match; and I and all your friends must acknowledge the highest honour done to your family in the proposal.

*Squire Western*: Don't think I am afraid of such a fellow as thee art! because hast got a spit there dangling at thy side. Lay by your spit, and I'll give thee enough of meddling with what doth not belong to thee. I'll teach you to father-in-law me. I'll lick thy jacket.

*Lord Fellamar*: Though I have not the honour, sir, of being personally known to you, yet as I find I have the

happiness to have my proposals accepted, let me intercede, sir, in behalf of the young lady, that she may not be more solicited at this time.

V slovenském překladu:

*Žofia (otcovi)*: Ak vás, pane, poteší moja smrť, čoskoro sa jej dočkáte.

*Lady Bellastonová (Žofii)*: Verte mi, slečna Westernová, že svojmu otcovi naozaj krivdíte. Tým sobášom predsa sleduje iba váš záujem. Ja aj všetci vaši priatelia uznávajú, že ponuka je pre našu rodinu veľkou ctou.

*Zeman (lordovi Fellamarovi)*: Len si nemysli, že sa takého usmrkanca bojím! Či hádam preto, lebo sa ti na boku hompála šabľa? Odhod' ju a ja ťa vyfliaskam, že nebudeš vedieť, ako sa voláš. Ja ťa naučím tatičkovat'sa! Vyprášim ti kožuch...

*Lord Fellamar (zemanovi)*: Hoci nemám česť, pane, poznať vás osobne, dovoľte mi, keď ste už moju ponuku prijali, prihovoriť sa za slečnu. Hádam by sme ju nemali teraz obťažovať.

A česká verze:

Udělá-li vám radost má smrt, otče, dočkáte se toho brzy.

Opravdu, slečno Westernová, krivdíte svému otcovi. Nemá při tom sňatku na mysli nic než váš vlastní zájem a já i všichni vaši přátelé uznáváme, že je to nabídka, která je celé rodině velkou ctí.

Myslíš, že se bojím takových panáčků, jako jsi ty? Protože se ti snad houpá u boku tahle kosinka? Zahod' ji a já ti napráskám, co se do tebe vejde, aby ses nepletl do věcí, po kterých ti nic není. Já tě naučím zeťáčkovat si se mnou. Vyprávím ti kazajku.

I když nemám čest, abyste mne znal osobně, dovolte mi, když jste tak příznivě přijal můj návrh, abych se přimluvil za mladou dámu a ušetřil ji dalšího zneklidňování.

Citáty nejsou vybrány náhodně. Upozorňuje na ně Page (1973). Konstatuje, že „lexikální a syntaktické rysy těchto projevů v jistém smyslu odrážejí vlastnosti morálního charakteru. Fellamarova formální syntaxe má velmi daleko k morálním strukturám spontánní řeči a signalizuje jeho vyumělkované a pochybné chování i jeho společenské postavení; na druhé straně šťavnaté výroky zemana Westerna, který má raději krátké věty a nedůvěřuje podřadným souvětím, ladí s jeho výbušností a pohrdáním vůči zákonům zdvořilosti. Jeho slovník se skládá převážně z krátkých, konkrétních slov, kdežto morálně pochybnější postavy mají zálibu v abstraktech... Na rozdíl od nich Žofiina věta je elegantní a přitom nekomplikovaná a její stavba odpovídá úšlechtilé, ale prosté povaze děvčete. Proto můžeme tak jako v dramatu jednotlivé postavy zařadit morálně i sociálně... tím, že si podrobně všimneme jejich jazyka“ (115–116).

Když si srovnáme slovenskou verzi, zjistíme, že neadekvátněji je přeložena Westernova replika; hovorová charakteristika moderní slovenské věty v podstatě odpovídá rysům, které pro originál konstatoval autorův krajan. Zhruba totéž platí o Žofiině replice, v níž našeho

čtenáře může zarazit snad jen to, že dcera oslovuje otce „pane“ – vysvětlí si to však jako dobovou konvencí.

V řeči postav z vysoké společnosti dochází k stylovým posunům. Nejnápadnější je to u lorda Fellamara. Jeho replika, v překladu rozdělená do dvou vět, tvoří původně jedinou uzavřenou syntaktickou konstrukci; formálnost a nehorovost jeho projevu zdůrazňují větné vsuvky a oslovení (dvakrát vložené „sir“). Překlad však nezjednodušuje jen syntax, ale celý ráz lordova vyjadřování: v originálu říká „nemám čest, pane, *být vám osobně známý*“ (všimneme si drobného, ale charakteristického rozdílu – v moderní slovenštině: mám čest vás poznať, v angličtině zde: mám čest, že vy mě znáte), konstatuje „*dostalo sa mi šťastia*, že moja ponuka bola vyslyšaná“, žádá, aby se na Žofii „*už nevykonával nátlak*“. Snad s výjimkou posledního slovesa „obťažovať“ jsou změny proti originálu sémanticky bezvýznamné: ve svém úhrnu však stírají vyumělkovaný ráz lordova vyjadřování, který je předpokladem morálního hodnocení.

V menší míře to platí také o replice lady Bellastonové. Rozdělení věty na kratší úseky je méně závažné, protože její projev se i v originálu rozpadá ve tři syntakticky samostatné celky. Pozorujeme však zvýšení naléhavosti výrazu (vložené „verte mi“, „predsa“) a anakolut („ja aj všetci vaši priatelia uznávajú“), který je příznakem hovorovosti a stojí v rozporu s formálností, charakterizující řeč velké dámy.

Zde všude se projevuje naturalizační tlak: syntaxe se přizpůsobuje očekávání čtenáře, domácím modelům a výrazovým konvencím současné prózy. Výsledkem je stylistická neutralizace – stírají se jazykové charakteristiky těch projevů, pro něž moderní slovenština nemá vhodné modely. Podle Mika (1976) „překlad je vždy do jisté míry stylistickou neutralizací, stíráním příznaků

vých rysů originálu“ (123). Podstatné je zde to, že se stírají nikoli rozdíly mezi stylizací jazyka překladu a originálu jako celku, ale v stylistickém rozpětí mezi jednotlivými postavami v rámci téhož díla.

Český překlad sleduje originál důsledněji, a to nejen syntakticky, ale i ve výraze – překladatel zřejmě využil možnosti sáhnout po modelech, které našel v starších dílech české prózy. Přitom zachází dál než slovenská verze v naturalizaci těch slovesných prvků, které slouží jako signály vztahů mezi postavami – konvenční oslovení „sir“ se mění v „otče“, Žofii lord Fellamar nazývá „mladá dáma“, a ne „slečna“ jako v slovenštině, zachovává se formální ráz promluvy lady Bellastonové. Jen když nátlak na Žofii (a je to nátlak skoro rabiátský) nazve „zneklidňováním“, zeptáme se v duchu, zda se nevyjadřuje až příliš umírněně.

Naturalizační proces však v slovenském překladu zachází dál a zasahuje samu podstatu jazyka jako nositele osobního světonázoru a exponenta charakterizace. Tlak „záznamové“ techniky dialogu nedovolí překladateli setrvat dlouho v stylizační konvenci originálu, nutí ho modernizovat a oživovat slovník a výrazové prostředky vůbec. A tak proti nominálně abstraktnímu vyjadřování originálu se prosazuje v překladu frazeologická exprese.

Změnu jazyka pozorujeme ostatně už v citovaných úryvcích, všimneme-li si, že lord Fellamar se v slovenském překladu přimlouvá za „slečnu“. Teprve potom si uvědomíme, že výraz „slečna“ patří do ovzduší měšťanství a měšťáctví a také historicky ztělesňuje přesný opak toho, co měl na mysli lord Fellamar, typický aristokrat 18. století. Bližší pohled pak ukáže, že dnešní lexikum a frazeologie zasahují nejrůznější roviny díla. Úhrnným důsledkem těchto změn je posun směrem k hovorovos-

ti, který odpovídá charakteru moderní slovenské prózy. Platí to zejména o dialogických pasážích. Naivnímu dobroákovi Partridgeovi snad opravdu líp sluší zvolat „Hotová galiba!“ (= malér, II, 179), než by se měl spolu s českým překladem uhlazeně šířit: „na mou duši, jakživ se nepříhodilo nic nešťastnějšího.“ Když pan Allworthy mluví o tom, co je dokonané a neodčinitelné (what is past and irrevocable), zní to v slovenském překladu „čo sa už stalo a čo sa neodstane“ (I, 25), kdežto v českém „to, co se stalo a co se už nedá napravit“. Tyto výrazy však pronikají i do autorské řeči, kde slouží jako prostředek oživení. Hostinská „sa išla upoklonkovať a umilostpaničkovať“ (II, 15, fell to her curtsies and her ladyships – s velkou horlivostí [se] jala poklonkovať a říkat vaše milosti), Partridge „mlčal ani peň“ (II, 87 – was profoundly silent, čili zachovával hluboké mlčení), ženička v angličtině (i češtině) odmítnou, v slovenštině dostane košem (I, 36) a vydělat si na živobytí (procuring your sustenance) se překládá jako „zarobiť si na slaná vodu“ (I, 24).

Sám o sobě je každý z těchto posunů nejen přípustný, ale v jistém smyslu snad i žádoucí. Jejich úhrnným průvodním znakem však je zvýšení expresivity výrazu. Tento rys je snad výsledkem objektivní charakteristiky slovenštiny – faktem je, že rozbor téměř každého překladu z angličtiny odhalí zvýšenou frekvenci expresivních výrazů, bez ohledu na osobu překladatele. Proto se překladatel musí mít na pozoru, aby nepřekročil míru únosnosti, a zejména aby se jeho zvolená řešení nedostávala do rozporu s autorským záměrem nebo charakteristikou postavy.

V tomto směru je zajímavá scéna, kde si Žofiina služka Mrs. Honour poroučí v hostinci večeři: říká o sobě, že je „hladná ani vlk“, a pokud kuře nebude hotové za

čtvrt hodiny, tak se na ně „vykašle“ (II, 17). Originál je opět stylisticky neutrálnější – Honour „má opravdu hlad (really hungry) a na kuře „nebude čekat: (she would not stay for it). V českém překladu se říká, „...že si je mohou nechat, nebude-li hotovo za čtvrt hodiny“. Vtip celé scény spočívá totiž v tom, že služka hraje „fajnovku“, jako by se něco z urozenosti paní přenášelo i na ni, a jazyková charakteristika postavy odpovídá této falešné noblese – je známo, že takoví lidé se vyjadřují „uhlazeně“ a vyhýbají se výrazům „vulgárním“. Tento důležitý psychologický rys se v překladu stírá. Silná expresivita je spíše v souladu s běžnou slovenskou představou o „móresech panstva“, která dává člověku právo vyjadřovat se nevybíravě. Naturalizace výrazu je vlastně jen odrazem domácí představy o chování „lepšího“ člověka – pokud bychom chtěli, mohli bychom to s trochou volnosti nazvat naturalizací psychologie postavy.

Na druhé straně v případě zemana Westerna se expresivnost stává kladem – chvílemi máme pocit, že jeho šťavnatý jazyk si takové dotažení přímo vyžaduje. Proto nás neruší, když říká „pupkaté farárisko“ tam, kde originál má neutrální „tlustý farář“ (I, 50 – thick parson), nebo když povzbuzuje nadějněho zetě „nepúšťaj srdce do gati“ (II, 289), třebaže originál je podstatně méně expresivní (don't be chicken-hearted – nebuď tak naměkko). Především – jeho promluvy jsou i v originálu často vypočítané na komický účinek; zadruhé – představy vyvolané takovými vyjadřovacími prostředky velmi přesně ladí s obrazem postavy, který nám podává Fielding. Navíc i sám autor při zobrazení zemanovy řeči sahá po prostředcích „záznamových“ – zachycuje detaily slovníku, výslovnosti, ba naznačuje i somersetský dialekt, který se psychologicky velmi pravdivě prodírá na povrch zejména tehdy, když se zeman rozvášňuje. Tento rys je tím

nápadnější, že se vyskytuje uprostřed promluv jiných postav, které jsou vesměs stylizované. Tak například Žofie, třebaže žila celý život se zemanem, nikde nemluví ani odstínem nářečí.

Ve Vojtkově překladu mluví zeman jazykem, jehož fonetická nebo grafická podoba se v ničem neliší od spisovné normy. Jedinou zvláštností tak zůstává nápadně zvýšená expresivita jeho vyjadřování. Můžeme to považovat za kompenzaci odstranění nářečových příznaků, což však nic nemění na faktu, že expresivita je charakterizačním prvkem individuálním, subjektivním, a nemá objektivní platnost skupinové formy jazyka, jakou je dialekt. V originálu, který staví na protikladu mezi uhlazeným whigovským Londýnem a boдрým toryovským venkovem, pomáhá rustikální charakter zemanovy řeči dokreslovat jeho sepětí s okruhem venkovských postav a antagonismus k přísluhovačům „němčourské“ dynastie. V originálu byl jazyk nositelem ideologie; tady je výrazem národy. Na druhé straně zůstává otevřenou otázkou, zda je dnešní neanglický čtenář schopen pochopit tyto historické souvislosti a zda není vlastně lepší, že se mu podávají alespoň v takto personifikované podobě.

Rušivě však působí zvýšená expresivita tam, kde se má reprodukovat uhlazený jazyk vyšší společnosti. Zaráží nás, když lady Bellastonová používá výrazů jako „služobnictvo celú vec zbabralo“ (II, 207 – Už jsem si myslela, že služáci zapomněli a nechali vás odejít) nebo „Namojdušu, už mi rozum zastává z toho dievčiska“ (II, 209 – Na mou duši, už jsem s rozumem v koncích, co s tím děvčetem udělat) – zejména u druhého citátu slyšíme spíše maloměstskou matronu v kontextu velmi slovenském. Právě tak máme jisté výhrady, když lord Fellamar, zamilovaný do Žofie, vyslovuje pochybnosti: „A je



možné, aby sa mladá bytosť s toľkými prednosťami hcela zahodiť s takým odkundesom?\*" – pretože originál říká, že se Žofie chce provdat tak nepřiměřeně (bestowing herself so unworthily, II, 208). Tady má stylistická naturalizace za následek nivelizaci výrazu – stírají se rozdíl v jazyku jednotlivých postav. Do jisté míry je to spojeno s menší stylovou variabilitou slovenštiny, jíž chybějí vypracované modely pro vyjadřování nejvyšších vrstev. Inklinace moderní slovenské věty k hovorovosti se opírá o venkovský lidový jazyk, respektive o vyjadřování nižších společenských vrstev maloměstských. Jestliže se jazyk přizpůsobuje těmto modelům, nutně to má i negativní důsledky.

Tento přístup k problémům přináší jisté výhody. Všechny charakteristiky, které se jinak atomizovaně posuzovaly pod záhlavími jako lexikum, frazeologie, syntaxe, dají se shrnout pod širší pojem reprodukce jazyka jako exponenta hodnot ideologických, psychologických a individualizačních. Zároveň nám to pomáhá nahlížet na jazyk uměleckého díla ne jako na souhrn lingvistických faktů, nýbrž jako na výraz duševního světa postavy, vypravěče, autora. Rozdělení jednotlivých „hlasů“ do rozličných vypravěčských pásem a způsob, jakým se vymezují jejich sféry, může sloužit jako důležitý indikátor autorského záměru. Mimořádně důležitý je přechod mezi pásmem vypravěče a pásmem postav, kde si próza postupně vytváří formy umožňující subjektivizaci vyprávění. Nedocení těchto přechodových jevů může v nepříznivém případě vést k tomu, že „hlas“ i s příslušným názorem se připisuje jiné osobě, popřípadě vypravěči. Při zobrazení přímé řeči jsme viděli, že princip stylizace se spojuje s abstraktnějším vyjadřováním, kdežto nao-

\* Odkundes (hovor., pejor.) = kdovíkdo, poběhlík.

pak princip „záznamu“ vysouvá do popředí expresivitu, verismus a obraznost.

Tlak vyjadřovacích konvencí cílového jazyka se pochopitelně projevuje jako změna určitých lingvistických faktů, v konečném důsledku však vede k jistému zkreslení zobrazovaných postav a dějů; oslabují se původní příznaky a v textu překladu se prodírá na povrch naturalizované vidění světa. Podstatné je, že naturalizace jazyka vede k změnám psychologie, hodnotových škál, světového názoru.

Tlak domácích vyjadřovacích konvencí se však projevuje nejen u překladů děl ze starších období; jeho působení je patrné i na textech literatury současné, i když se ovšem deformace projevují poněkud odlišně. Zatímco v předchozím případě těžkosti vyllynuly z historického odstupu, zde je vyvolává jazykové experimentátorství, pro něž si přejímající literatura teprve musí vytvořit odpovídající reprodukční ekvivalent.

Názorně si tento problém můžeme osvětlit na slovenských překladech děl Ernesta Hemingwaye. Zvolili jsme si ho jednak pro jeho novátorský styl, který ovlivnil celou anglicky psanou literaturu, jednak proto, že jeho tvorbu máme zpřístupněnu v řadě slovenských překladů z pera různých překladatelů, takže můžeme sledovat odlišné varianty přístupu k reprodukci textů s vlastnostmi v podstatě shodnými. To nám pomůže vyloučit nahodilosti a nepodstatné jevy.

Definovat vnější znaky Hemingwayova stylu není těžké:

Charakterizuje ho krajní gramatická i lexikální prostota: krátké, jednoduché věty, často slučované do souřadných souvětí; přesná, prostá, hovorová dikce, v níž se snad jen tu a tam vyskytne obtížněji pochopitelné slovo nebo odborný výraz; soustavné spoléhání se na

základní slovesa a nejběžnější adjektiva přesouvá maximální důraz na substantiva. ... Jeho styl, na první pohled naivní, je vysoce vyspělý a jen vyspělý čtenář může ocenit jeho působivost. (Lodge 1971, 46)

Tento soubor výrazových prostředků byl ovšem jen jazykovým vyjádřením určitého uměleckého názoru. Sám Hemingway říkal, že „to, čemu amatéři říkají styl, je obyčejně jen nemotornost, která nezbytně vzniká, když se člověk poprvé snaží udělat něco, co dosud ještě nikdo neudělal“ (Plimpton, 1958, 30). I to jasně poukazuje na fakt, že jazykové zvláštnosti jsou vnitřně motivovány potřebou nového vyjádření.

Při popisování Hemingwayova stylu se zejména v starší literatuře často zmiňuje jeho antiliterárnost. Tato charakteristika je pravdivá, jen pokud jí rozumíme rozchod s jazykovým ideálem 19. století, s úsilím o jedinečnost výrazu, ztělesněným snad nejlépe ve flaubertovském *le mot juste*. Autor vytváří nový literární idiom, snaží se odautomatizovat jazyk, vytvořil styl, který by byl adekvátní novým myšlenkám i novým postojům. Zároveň dochází k posunu vypravěčské perspektivy: z objektivního „vševědoucího“ vypravěče se stává subjektivní pozorovatel, nezřídka přímo zainteresovaný na ideji. Vzrůstá podíl vyprávění v první osobě, významové jádro se nevyslovuje explicitně, ale zakódovaně se ukládá do tzv. podtextu, odkud si ho čtenář musí dešifrovat.

Tím se zvyšují nároky na překladatele, který musí text nejen správně interpretovat, ale zároveň volit taková řešení, aby umožnil podobnou rekonstrukci i čtenáři cizojazyčnému, přičemž musí respektovat autorský záměr a neprozradit víc, než byl ochoten udělat sám autor.

Podmínkou úspěšnosti takového stylu je čtenářova spolupráce. Autor musí čtenáře zainteresovat na dotvá-

ření díla a přitom usměrnit jeho aktivitu žádoucím směrem – připustit jen takovou čtenářskou interpretaci, která je ve shodě s celkovým záměrem. K tomuto účelu využívá Hemingway vypravěčské strategie s dvojitým zaměřením: první sleduje odautomatizování slova, jeho oddělení, „nové“ vnímání, druhé chce přimět čtenáře, aby „vstoupil do textu“, ztotožnil se s vnímáním hrdinů.

Všimněme si následujícího úryvku:

The driver helped us down with the bags. There was a crowd of kids watching the car, and the square was hot, and the trees were green, and the flags hung on their staffs, and it was good to get out of the sun and under the shade of the arcade that runs all the way around the square. Montoya was glad to see us, and shook hands and gave us good rooms looking out on the square, and then we washed and cleaned up and went downstairs in the dining room for lunch.

Šofér nám pomohol vyložiť kufre. Na auto zízal zástup detí a námestie bolo horúce, stromy zelené, na stožiaroch viseli zástavy a bolo príjemné skryť sa pred slnkom do tieňa arkád, ktoré sa tiahli okolo celého námestia. Montoya nás radostne privítal, potriasol nám ruky, dal nám dobré izby s výhľadom na námestie; potom sme sa umyli, očistili a zišli do jedálne na obed.

(SAV, 95)\*

Mimo kontext pôsobí úryvek jako objektivní popis, podávaný nezúčastněným pozorovatelem; teprve v závěru druhé věty nacházíme zřetelně subjektivní prvek

\* Zde i v dalším textu: SAV – „Slnko aj vychádza“, přeložil Jozef Kot, Bratislava 1968.

(„... a bolo príjemné...“) Jestliže však ze souvislosti víme, že děj se odehrává koncem června ve Španělsku, začnou nám být podezřelá konstatování typu „stromy (boli) zelené“ – jako součást objektivního popisu by byla až banální svou samozřejmostí. Informační přínos věty je nulový; nabývá však význam, pokud ji čteme jako záznam vypravěčova vjemu. Povšimneme-li si textu z tohoto zorného úhlu, uvědomíme si, že úryvek není popisem jistých faktů, ale spíš záznamem dojmů, procházejících vědomím člověka. Prvky objektivní skutečnosti se zde nepodávají ve svém hierarchickém řazení, nýbrž tak, jak vstupovaly do vypravěčova vědomí. Důležité přitom je, že vnější forma je zdánlivě objektivní – autor se pečlivě vyhýbá všemu, co by poukazovalo na subjektivní genezi takových konstatování. Prvky subjektivní a objektivní se tedy úmyslně zaměňují; dostáváme jakýsi objektivizovaný protiklad techniky „proudu vědomí“. Elementárnost takového zážitku nachází svůj odraz v jednoduché větné stavbě a zejména v prostém, hovorovém slovníku. Podstatné však je, že autor donutil čtenáře vnímat svět vypravěčovými očima, filtrem jeho vnímání bez toho, že by mu poskytl varovné signály běžné v takových případech.

Je to zároveň dobrá ilustrace postupu, jež Hemingway nazýval „sekvencí pohybu a faktu, které vytvářely pocit“ (Smrt odpoledne). V podstatě jde o úsilí neoddělovat od sebe prostředí, akci a vjem, ale vytvořit jejich propletením jakousi totalitu vědomí. Jazykovým výrazem tohoto postupu je dlouhý sled jednoduchých konstatování, nezřídka spojených spojkou „a“ a cíleně odmítajících hierarchizovat zážitky.

V této souvislosti je charakteristické i Hemingwayovo zacházení s přídavnými jmény. Jeho nechuť k adjektívům je všeobecně známá. Nejednou se uvádí do souvis-

losti s jeho novinářskými začátky, s potřebou psát věcně a neosobně. Sám zdůrazňoval, že se tak „musel naučit psát holou oznamovací větu. To ještě nikomu neuškodilo“ (Plimpton, 1958, 25). Pravděpodobnější však je, že odmítání přívlastků bylo reakcí na ornamentální styl 19. století. Levin (1951) cituje hrdinu románu „Přes řeku a do lesů“ plukovníka Cantwella:

Když plukovník cítí pokušení nazvat jakési rybářské čluny malebnými, opraví se: „Čerta jsou malebné. Jednoduše jsou zatraceně krásné.“ Tam, kde by slovo „malebný“ znělo snad estétsky, a tedy vyumělkovaně, slovo „krásný“ – zejména když z něho snímá klatbu výraz „zatracený“ – je přípustné, protože Hemingway ho nabil vlastním emocionálním nábojem. (106)

Pokud se Hemingway přece jen rozhodne použít přívlastku, sahá především po výrazech běžných, významově širokých, bez vyhraněného sémantického pole. Stylisticky inklinují takovéto výrazy k hovorovosti; ne snaží se podat popis předmětu nebo stavu, spíš pouze odrážejí kladnou reakci mluvčího. Odtud častý výskyt výrazů jako *fine* (pěkný, fajn), *nice* (pěkný, milý), *pleasant* (pěkný, příjemný), *lovely* (nádherný, krásný), *beautiful* (krásný) atd. Levin (1951) dokonce upozorňuje na věty jako *The town was very nice and our house was very fine* („Mesto bylo velmi pekné a velmi pekný bol aj náš dom“ – ZZ, 6)\* které už téměř ztrácejí funkci popisu. Právě tato autorská zdrženlivost a obsahová neurčitost nutí čtenáře, aby do takových výrazů vkládal svůj vlastní význam.

\* Zde i v dalším textu ZZ = „Zbohom zbraniam“, přeložil Alfonz Bednár, Bratislava 1964 (český překlad má název „Sbohem, armádo!“)

Čtenářská interpretace se tím nevyhnutelně stává složkou díla; autor s ní nejen počítá, ale úmyslně tvoří text tak, aby ji vyprovokoval. Při tvorbě textu se tedy silně uplatňuje zřetel sociativní.

Všimněme si nyní následujícího úryvku:

In the morning I walked down the Boulevard to the Rue Soufflot for coffee and brioche. It was a *fine* morning. The horse-chestnut trees in the Luxembourg gardens were in bloom. There was the *pleasant* early-morning feeling of a hot day. ... All along people were going to work. I felt *pleasant* to be going to work.

Ráno som zišiel po bulvári k rue Soufflot na kávu a briošku. Ráno bolo *príjemné*. V Luxemburských záhradách rozkvitli divé gaštany. *Lahodné* včasné ráno veštilo horúci deň. ... Zo všetkých strán sa ľudia náhlili do práce. *Blazilo ma*, že tiež idem do práce. (SAV, 37)

Autor zde pracuje v podstatě s dvěma adjektivy, *fine* a *pleasant*. Jejich účinek se zakládá spíše na emotivním působení než na popisu. Zajímavé je i použití určitého členu ve spojení *the pleasant ... feeling*, který mu dodává tzv. generickou, zobecňující platnost, takže volně by se dalo přeložit jako „ten (dobře známý) příjemný pocit“. Vidíme, že autor se odvolává na předpokládanou společnou zkušenost se čtenářem, čímž opět posiluje asociativní aspekt.

V slovenském překladu pozorujeme určité rozdíly. Místo *fine* nacházíme neutrálnější a výrazově oslabené *príjemný*; běžné a v hovorovém jazyku přijatelné adjektivum *pleasant* se překládá dvěma výrazy, *lahodný* a *blazilo ma*, které mají mnohem knižnější, literární charak-

ter. Příčinu těchto změn lze hledat jednak v objektivních rozdílech mezi oběma jazyky, ale svou úlohu sehrál pravděpodobně i tlak slohových konvencí: trvání na „literárnosti“ výrazu a snaha vyhybat se opakování slov. Společným výsledkem působení těchto faktorů jsou posuny znamenající oslabení síly výrazu a hovorového charakteru textu. Nejdůležitější změnou je však oslabení sociativního aspektu: „literárnější“ překlad nenutí čtenáře dotvářet text do té míry, jak to dělá originál.

Přitom nejde o ojedinělý případ, ani o individuální postup jednotlivého překladatele. Následující úryvky pocházejí z pasáže, která popisuje mladou lásku poručíka Henryho a Catherine Barkleyové:

She had *wonderfully beautiful* hair and I would lie sometimes and watch her twisting it up... She had a *lovely* face and body and *lovely smooth* skin too. ... It was *lovely* in the nights and if we could only touch each other we were happy.

Mala *obdivuhodne krásne* vlasy a ja som niekedy ležal a díval se na ňu, ako si ich zapletá... Malá *nádhernú* tvár a telo a *nádherne hladkú* pleť. ... bývalo *krásne* za noci a keď sme sa mohli jeden druhého dotýkať, boli sme šťastní. (ZZ, 92)

Na první pohled pozorujeme neutrálnější a knižnější výraz *obdivuhodne* a hovorové a expresivnější *wonderfully*. Celé spojení *wonderfully beautiful* je přitom až pubertálně naivní svou nehledaností – sotva by ho použil spisovatel dbající na „správné“ normy literárního vyjadřování. Tato vlastnost dokresluje mladistvé okouzlení, jímž je pasáž naplněna – v překladu se však hlas tohoto mladého člověka ztrácí.

Znovu vidíme, že jediný výraz *lovely* se v překladu reprodukuje dvěma způsoby: *nádherný a krásný*. Dochází tak k zvýšení variability slovníku a tedy k oslabení příznakových rysů originálu. Tento jev je do značné míry podmíněn rozdílností sémantických polí příslušných adjektiv, ale nepopíratelně zkresluje styl originálu. Dovedují to i následující příklady z novely „Krátký šťastný život Francise Macombera“, které uvádí Hortiová (1975):

- ~ „He is a *good* lion, isn't he?“  
 „*Krásny* lev, však?“ (49 P, 10)\*
- ... *Good* nose...  
 ... *pekný* nos... (49 P, 13)
- „That was a *good* shot.“  
 „To bol *skvelý* zásah.“ (49 P, 19)
- It was a *good* morning...  
*Prekrásne* ráno... (49 P, 29)
- „*Good* work.“  
 „*Skvelá* robota.“ (49 P, 38)

Konkrétní znění v slovenské verzi se určuje podle kontextu, což je v souladu s běžnými překladatelskými zásadami. V tomto případě to však znamená, že překlada-  
 tel vykonal interpretaci lexikálních jednotek za čtenáře, čímž ho vrací do role, kterou mu vyhrazovala starší literatura. Výsledný text se odklání od pravidel, která si

\* Zde i v dalším textu: 49 P = „49 poviedok“, přeložil Jozef Olexa, Bratislava 1961.

vytyčil autor, a následuje starší, konvenčnější modely. Dochází tedy k posunu, který lze charakterizovat jako pohyb směrem k stylistické nivelizaci a oslabení sociativního aspektu.

Jiným prostředkem vtahování čtenáře do textu je zvýšená frekvence druhé záměnné osoby. Na rozdíl od starší literatury, která čtenáře oslovuje, čímž mu připomíná jeho roli, Hemingway používá zájmena *you* ve funkci takzvaného obecného podmětu. V angličtině je to prostředek frekventovaný, i když se hodnotí jako hovorový (a v některých případech může hraničit s nezdvořilostí). V podobné funkci využívá druhé záměnné osoby i ruština; v slovenštině tento postup není nemožný, spíše se však používají neosobní konstrukce nebo výraz „člověk“. Autor tak zvýrazňuje neformální, hovorový charakter jazyka a lingvistická forma zdánlivě zahrnuje do okruhu platnosti promluvy i čtenáře, který se tak stává jakoby spoluúčastníkem vyprávění. Znovu se vytváří iluze společného zážitku.

V nejjednodušší formě najdeme tento prostředek v přímočarém vyprávění:

The worst, he said, were the women with dead babies. *You* couldn't get the women to give up their dead babies. ... Nothing *you* could do about it. ... *You* remember the harbor. ... *You* didn't mind the women who were having babies as *you* did those with the dead ones.

Najhoršie to bolo so ženami, ktorým umrelo dieťa, pokračoval. Nemohli *ste* ich odtrhnúť od mŕtveho dieťaťa. ... *A vy ste* si nemohli pomôcť. ... *Človek* nemôže zabudnúť na ten prístav. ... Nelámali *ste* si hlavu nad ženami s deťmi, tak ako nad tými, ktorým už deti umreli. („Na prístavnej hrádzi v Smyrne“. 49 P, 83–84).

Text obsahuje zřetelné příznaky dialogické situace, jak patrně i z uvozovacího slovesa *pokračoval*. Použití druhé osoby zde má funkci nejen sociativní, ale také aktualizáční – naznačuje oslovení fiktivního příjemce. Volba výrazů zesiluje dojem bezprostřednosti, záznamový charakter textu, jako by šlo o nekorigovanou reprodukci. Překlad se snaží zachovat tento ráz a pokud možno používá slovesné tvary v druhé osobě. Tím však, že volí druhou osobu množného čísla, vyvolává dojem vykání a vytváří odstup mezi mluvčím a adresátem. (Použití jednotného čísla by zvýšilo dojem nepřirozenosti, protože slovenština – na rozdíl například od ruštiny – využívá této gramatické formy ve funkci obecného podmětu jen zřídka.)

Hemingway však využívá tohoto prostředku i v autorské řeči:

(we)... drank hot red wine with spices and lemon in it. They called it glühwein and it was a good thing to warm *you* and to celebrate with. The inn was dark and smoky inside and afterward when *you* went out the cold air came sharply into *your* lungs and numbed the edge of *your* nose as *you* inhaled.

(my sme) ... pili červené prevarené víno s korením a citrónom. Volali ho Glühwein a *človeka* to dobre rozohrialo a rozveselilo. Hostinec bol vnútri tmavý a zadymený, a keď *sme* vyšli von, studený vietor *nám* ostro vnikol do pľúc, keď *sme* si ho vdýchli, a nozdry od neho znečitlivieli. (ZZ 239)

Zde dochází v překladu k přeinterpretování. Volba zájmena je diktována jednoznačně obsahem. Tam, kde výroky mají aspoň zčásti obecnou platnost, najdeme obecný podmět („človeka rozohrialo“); tam, kde jde

o vjemy subjektivní, nahrazuje se podle smyslu první záměnnou osobou. Znovu se oslabuje účast čtenáře na textu; staví se bariéra mezi ním a zážitkem, na němž mu originál nabízel spoluúčast. Slovenský čtenář je tak v situaci mnohem bližší čtenáři klasického románu.

Jinou formou angažování čtenáře je postup, který by se dal označit jako časová neutralizace – děj se neizoluje od adresáta v minulém čase, ale používá se gramatických tvarů bez indikace času. Autor tak děj aktualizuje, což zase přispívá k bezprostřednosti dojmu a zvýšenému ztotožnění čtenáře s textem:

...he remembered ..., the fast-slipping rush of running powder-snow on crust, *singing* „Hi! Ho! said Rolly!“ as *you* ran down the last stretch to the steep drop, *taking* it straight, then *running* the orchard in three turns and out across the ditch and onto the icy road behind him. *Knocking* your bindings loose, ...

...potom si spomenul..., aj na šum padajúceho prachového snehu, ktorý zahaľoval zľadovatenú kôru, a ako si *pospevovali* „Hola hop! Spieva Rolly!“, keď sa *spúšťali* nadol po strmom svahu a prekonávajúc posledný úsek, *rútili sa* do sadu a po troch kristiánkach *vybehli* ponad priekopu na zľadovatenú cestu za hostincom. Potom si *človek odopäl* viazanie, ... („Snehy Kilimanďžara“, 49 P, 57)

Vidíme, že v originálu po „kontaktové“ slově *you*, které navozuje vztah k čtenáři, následuje řada příčestí, která svou nezakotveností stírají rozdíl mezi přítomností čtenáře a časem popisovaného děje: vzpomínka se aktualizuje. V slovenštině už sama gramatika nepřipouští využívání podobných prostředků; slovesa se tedy převá-

dějí do minulého času v souladu s konvencemi narativní prózy staršího typu. Časová lokalizace se zvyrazňuje; odstup od adresáta zintenzivňuje i podmět slovenských vět – v první větě disociativní „oni“, v druhé neosobní výraz „člověk“.

Zvláštním problémem při překladu je hemingwayovská parataxe. Autor spojuje v podstatě jednoduché věty do dlouhých řetězců, zdánlivě nesourodých a někdy i neorganizovaných. Zhusta přitom užívá spojky *and* („a“), která se opakuje téměř mechanicky. Vzniká tak dojem nenucené hovorovosti. Ve skutečnosti však i zde jde o umělecký záměr. V prvním plánu vystupuje do popředí stylistický účinek:

V prvních odstavcích (románu) „Sbohem, armádo!“ jsem vědomě znovu a znovu používal slova „a“, tak jako Johann Sebastian Bach používal v hudbě určitého tónu, když produkoval kontrapunkt. Někdy umím psát skoro tak jako pan Johann – nebo aspoň tak, že by se mu to líbilo.

(Rossová, 1950, 81)

V druhém plánu však máme co činit s hlubším autorským záměrem. Spisovatel se snaží reprodukovat totalitu vědomí tím, že zdánlivě neorganizovaně k sobě přiřazuje subjektivní vjemy a objektivní pozorování (připomeňme si jeho teorii „sekvence pohybu a faktu, které vytvářely pocit“). Proto odmítá zážitky hierarchicky řadit a klade je vedle sebe; jazykovým výrazem tohoto psychologického postřehu je dlouhý sled jednoduchých konstatování:

I said „Who killed him?“ and he said „I don't know who killed him but he's dead all right,“ and it was dark and there was water standing in the street and

no lights and windows broke and boats all up in the town and trees blown down and everything all blown and I got a skiff and went out and found my boat where I had her inside of Mango Key and she was all right only she was full of water.

„Kto ho zabil?“ opýtal som sa a on odvetil: „Neviem, kto ho zabil, ale viem, že je mŕtvy.“ Bola tma a na ulici stála voda, nesvietili lampy, obloky boli rozbité, po celom meste boli člny a vyvalené stromy, všetko bolo vyvrátené; nastúpili sme do ľahkého skifu a šiel som hľadať svoj čln, ktorý som mal na Mangovom ostrove; bol neporušený, ibaže doň natieklo plno vody.

(„Po búrke“, 49 P, 333)

Jako často v slovenských prekladech, spojka „a“ se ztrácí a nacházíme ji jen v konečné pozici před posledním členem parataktické řady. Ruší se tak nejen jeden z důležitých efektů, o něž se autor snažil, ale nahrazuje se prvek příznakový bezpříznakovým. Je nesporným faktem, že slovenština je na opakování slov citlivější než angličtina. Kromě toho, pokud se polysyndetické konstrukce vyskytují, využívají se k akcentování výrazu a zrychlování tempa (Mistrík, 1970, 323). Dochází tedy k přehodnocování výrazových prostředků originálu, přičemž se text posouvá směrem ke konvenčnějšímu vyjadřování.

Zadruhé, věta se zase rozčleňuje na menší úseky interpunkcí: místo uzavřeného celku originálu nacházíme v překladu úseky čtyři, oddělené dvakrát středníky a jednou dokonce tečkou. Tím se znovu porušuje stavební princip originálu. Podobné postupy můžeme zjistit i v úryvku z románu „Slnko aj vychádza“, který jsme citovali na úvod našich úvah na str. 205. Potvrzuje nám

to, že nejde o idiosynkratické rysy jednoho překladatele, ale o jev obecnější povahy.

Na příkladu Ernesta Hemingwaye lze tedy konstatovat, že tlak domácích konvencí se při překladu jazykově novátorského textu moderní literatury projevuje především v rovině jazykové výstavby. Výběr slov, volba syntaktických prostředků – to vše je ovlivněno představou o „hladkém stylu“, platnou v přebírajícím jazyku. K tomu přistupuje, že velcí autoři jsou zpravidla i jazykovými novátory a posouvají hranice možností jazyka kupředu, takže se odstup od konvenčního vyjadřování ještě zvětšuje. Přebírající kultura většinou nemá vypracovaný systém ekvivalentů a musí si ho teprve vytvářet. Tlak konvence vede k deformaci jazyka, který je však sám determinovaný autorovým ideovým a estetickým záměrem. Výsledkem celého procesu je zkresení autorského záměru, deformace obrazu světa, který autor podává.

V případě Hemingwayova stylu a jeho výrazových prostředků jsme viděli, že jejich volba byla výsledkem širší vypravěčské strategie s cílem donutit čtenáře, aby vstoupil do textu a aktivně ho dotvářel. Jestliže se tyto vlastnosti autorova jazyka nerespektují, čtenář překladu se dostává do postavení, které je v jistém smyslu bližší čtenáři klasického románu 19. století. Proces působení díla je většinou zautomatizovaný, oslabuje se kontakt mezi autorem a čtenářem, spisovatelova výpověď nezaznívá naplno.

Zvláštní kapitolku si zaslouží způsob uvádění dialogu, kde se všeobecně projevuje silný tlak domácích „pravidel“. Určité literatury (například anglicky psané) dávají i v současnosti přednost stereotypním uvozovacím větám, v nichž se převážně opakuje totéž sloveso, sloužící k ohlašování nejrůznějších druhů promluv – nejen oznamovacích, ale i tázacích a zvolacích. Je dost pravděpo-

dobné, že to souvisí s charakterem dialogu. Tam, kde má dialog veristický, „záznamový“ charakter a svými příznaky se vyděluje jako zvláštní pásmo, ostře ohraničené vůči autorské řeči, slouží uvozovací věta v podstatě jen pro identifikaci mluvčího; pokud promluva sama dostatečně signalizuje ráz a způsob přednesu, nemusí se tato informace vkládat do uvozovací řeči. Vysokou frekvencí a soustavným výskytem v této pozici nabývá uvozovací sloveso charakter jakéhosi slovního signálu; jeho sémantická stránka se oslabuje a prvotní funkcí se stává naznačení přechodu mezi pásmy, respektive identifikace mluvčího (důležité v jazycích, které nemají rodové koncovky). Pravidelné opakování téže lexikální jednotky se nejen necítí rušivě, ale kritika namítá proti variaci, pokud ji považuje za neúnosnou.

V jazycích, kde převládá jiný úzus, dochází při překladu takových textů k rozporům. Už Gorkij si v této souvislosti stěžoval na věčné *govorit* v ruských překladech; považoval to za projev neobratnosti a negramotnosti a poukazoval na lexikální bohatství ruštiny (cit. Levý, 1963, 96). Také u nás se mezi překladateli a redaktory vžila zásada nahrazovat stereotypní slovesa originálu širším repertoárem variací.

Sama o sobě nemusí být taková praxe diskutabilní: naopak, přibližuje text domácím konvencím a vyhýbá se projevům, které by mohly působit rušivě. Je jen přirozené, že věty tázací se přednostně uvozují slovesem *zeptat se* a vhodných sloves se používá i u vět zvolacích. Zejména při překladu realistického románu je jistá dávka naturalizace snad i žádoucí. Pochopitelně, mnoho záleží na interpretaci a „citu“ překladatele. Variantní sloveso se totiž doplňuje na základě informací v textu již obsažených, a tak se v překladu zvyšuje míra explicitnosti (výslovně se konstatuje redundantní informace):



„A ja som zdupkal ako zajac,“ priznával sa Macomber. /49 P, 13)

„Bol si skvelý, drahý môj,“ pochválila ho žena. (49 P, 32)

Hemingwayův originál má v obou případech neutrální „řici“.

Překladaři hrozí, že si snad ani neuvědomí, kdy začne dopovídat nedopovězené a podsouvat čtenáři svou interpretaci. Všimněme si řeči Sama Wellera v našem citátu z „Klubu pickwickovců“ (str. 168) a překlad Jána Mihála, který Samovo *says I* (= říkám) tlumočí jako „nadhodiu som očistom“. Tady nejde jen o kvalitu interpretace – o to, zda Sam skutečně prohodil svou poznámku „jen naoko“. Ještě podstatnější je, že se jí připisuje výslovná intencionalita, kterou originál nikde nekonstatuje; že se do dialogu vkládá komentář, který je cizí nejen Dickensově autorské metodě, ale především psychologii Sama Wellera. Sam vypráví anekdotu – a jako rozený komik ví, že v tom případě je komentář vyloučen.

V Hemingwayově případě vyhovoval formální charakter uvozovacího slovesa jeho autorskému naturelu, tendenci k minimálnímu slovníku a opakování lexikálních jednotek. Střídmost výrazových prostředků nutí překladaře, aby se vyrovnal i s tímto problémem co nejstřídměji. Hromadění interpretačních variantů, zejména pokud se jako ekvivalenty vyhledávají slovesa zřídka se vyskytující a expresivní, může vést ke zkreslení autora stylu, nejednou vyvolává dokonce komický efekt. Klenková (1977) našla při rozboru slovenského překladu „Ostrovky v prúde“ jako ekvivalenty slovesa *to say* (= říci) výrazy jako *odfrknúť, odtušiť, odvrknúť, cúvať, dumať, rieknúť, spustiť, utrúsiť, zanariekať, zaveriť sa*, které by většinou působily expresivně a archaicky i v současné slovenské próze.

Skutečná situace v domácí próze se přitom liší od předpokládaných zásad „hladkého slohu“, založených většinou na impresích. Vilikovský (1981) zjišťuje frekvenci a totožnost uvozovacích sloves v tvorbě osmi slovenských spisovatelů 20. století. Přitom se ukazují zajímavé souvislosti mezi vypravěčským typem, k němuž autor patří, a zacházením s uvozovacími větami. Spisovatelé starší generace (Milo Urban, J. C. Hronský, František Hečko) opravdu používají široký repertoár uvozovacích sloves s nízkým indexem opakování; samo uvozovací sloveso se významově oslabuje, v jeho funkci lze často najít sloveso dějové; v přímé řeči lze pozorovat silné tendence k stylizaci, dialog postupně ztrácí veristický charakter. Rozdíl mezi konstitučními pásmy se stírá, oslabuje se autonomnost dialogu a jeho úlohu postupně přebírá řeč polopřímá a smíšená. Přímá vývojová linie vede k lyrizované próze.

Na druhé straně moderní spisovatelé patřící k tzv. intelektuální větvi slovenské prózy (Alfonz Bednár, Vladimír Mináč, Jozef Kot) používají menší počet sloves s vysokým indexem opakování; ve více než polovině případů dialog uvozuje sloveso *povedať*. Mezi konstitučními pásmy se vytváří jasný předěl, dialog si zachovává autonomnost a má verističtější ráz; jednotlivé roviny – akce, myšlení, přímá řeč – se jasněji respektují a odlišují.

Zajímavé jsou nejen počty, ale také totožnost sloves. Zatímco u moderních spisovatelů převládá sloveso *povedať*, u Mila Urbana jsou nejčastějšími slovesy *dodať/dodávať*, respektive *uravieť*, sloveso *povedať* je až na čtvrtém místě v pořadí frekvence. U Františka Hečka je nejfrekventovanějším slovesem *odpovedať*, následované slovesy *pýtať sa* a *kričať*; *povedať* je až na šestém místě.

Ve světle těchto zjištění bude poučné podívat se na překladatelskou praxi. Zvolili jsme si k tomu prózy Ernesta Hemingwaye, protože dva z rozebíraných spisovatelů překládali jeho romány do slovenštiny, což dovolí zajímavé srovnání.

V překladech Jozefa Kota a Alfonze Bednára, kteří patří k intelektuální větvi, nacházíme při srovnání s originály následující hodnoty:

	Slnko aj vychádza		Zbohom zbraniam	
	orig.	překl.	orig.	překl.
sloves celkem	587	574	583	555
lexikálních jednotek	18	24	21	28
index opakování	32,6	23,9	27,7	19,8
nejfrekvencovanější sloveso	479	465	487	445
% výskytu	81	81	82	80

Srovnání údajů naznačuje, že překlady důsledně respektují úzus originálu. Snížení celkového počtu uvozovacích sloves je zpravidla důsledkem vynechávání uvozovacích vět – většinou v situacích, kdy je mluvčí jasně identifikovatelný. To svědčí o samostatnějším, „autorském“ přístupu k textu. Tam, kde se uvozovací věta reprodukuje lze konstatovat mezi slovesy korespondenci 1 : 1, místy se dokonce sloveso *povedať* najde i u vět tázacích a zvolacích. Tento postup odporuje konvenč-

ním zásadám; překladatelé však jednali vědomě, jak dokazují případy, kde se slovesa opakují těsně za sebou, příležitostně i tam, kde originál používá jinou lexikální jednotku:

„*Say, wasn't that Harris nice?*“ *said* Bill.  
 „*Povedz, nebol ten Harris milý?*“ *povedal* Bill.  
 (SAV, 115)

„*I will not,*“ *Mike said.*  
 „*Nepoviem,*“ *povedal* Mike.  
 (SAV, 126)

„*Talk to them, Tenente,*“ *he said.*  
 „*Povedzte im niečo, tenente,*“ *povedal* mi.  
 (ZZ, 157)

„*You tell us, Tenente,*“ *Bonello said.*  
 „*To nám vy povedzte, tenente,*“ *povedal* mi Bonello.  
 (ZZ, 170)

Do slovenského překladu se tak vnáší exotický prvek, odporující konvencím domácí literatury. Čtenář, který nemá možnost srovnání s originálem, si ho reinterpretuje jako příznakový rys autorského stylu; produkt konvence se tak přehodnocuje. Oba překladatelé však postupovali ve shodě s tendencí, která se projevuje – i když ne tak výrazně – v jejich původních dílech. Zůstává otázkou, do jaké míry souvisí tato „překladatelská odvaha“ s faktem, že oba překladatelé jsou spisovatelé, a ti mají jak známo tvořivější přístup k jazyku a nebojí se experimentování.

Odlíšný přístup je patrný z následujících případů, kde se překladatelé snažili o naturalizaci:

	Starec a more*		Macomber**	
	orig.	překl.	orig.	překl.
sloves celkem	196	196	244	241
lexikálních jednotek	8	17	13	44
index opakování	24,5	11,5	18,7	5,4
nejfrekventovanější sloveso	177	131	190	40
% výskytu	90,3	66	77	17

Pod tlakem představ o „hladkém slohu“ dochází k značnému přesunu frekvencí, zejména v druhém případě, který se už blíží poměrům převládajícím v slovenské próze. Pozornost si však zaslouží i totožnost sloves. V Javorově překladu je nejčastějším slovesem *riechnuť* a až na druhém místě figuruje sloveso *povedať* (36 výskytů – 18,3 procenta). Přes vysokou frekvenci nejčastějšího slovesa (ba právě v jejím důsledku) dochází k stylistickému posunu, protože sloveso *riečť* se vysunulo z centra slovní zásoby. „V současném jazyku se drží vlastně jen ve větech uvozujících přímou řeč, a to zejména v překladové literatuře, kde se častěji pociťuje potřeba obměňovat základní sloveso *povedať*“ (Pisárčiková, 1978, 212). Z osmi zkoumaných autorů ho použil pouze Vincent Šikula, a to

\* „Starec a more“, přeložil Peter Javor, Bratislava 1956.

\*\* „Krátky šťastný život Francisa Macombera“ (49 P).

v jediné pasáži románu „Majstri“, v níž má zřejmě ironickou motivaci. Překlad tedy vyznívá proti originálu knižněji, snad až mírně archaicky.

V Olexově překladu je situace odlišná: sloveso *to say* se nahrazuje různými ekvivalenty s přibližně stejnou distribuční frekvencí (nižší index opakování). Nejčastěji se užívá slovesa *povedať* (40 výskytů), ale hned za ním následuje *zvolať* (38), *riečť* (33), *poznámenáť* (21), *odvetiť*. Srovnáme-li distribuci lexikálních jednotek v citovaných dílech slovenských spisovatelů, zjistíme, že nejpříbuznější stav najdeme u Míla Urbana, tedy u spisovatele, který patří k představitelům realistického románu.

U překladatelů druhé skupiny se tedy tlak konvencí projevuje signifikantním posunem směrem ke knižnosti, někdy i s nerespektováním autorského záměru. Přitom, jak jsme viděli, jazykový ideál, který se za tímto tlakem skrývá, neodpovídá reálnému stavu v současné próze, ale zakládá se na modelech starších. Je to nové potvrzení známé poučky o předstihu tvorby před recepce. Pro postupy této skupiny je charakteristické, že překladatelé respektují uvozovací věty originálu (počet uvozovacích sloves se shoduje); k vypouštění dochází jen zcela výjimečně. I to je příznačné pro tento přístup k textu, který je především reprodukční, ne „autorský“.

I taková zdánlivě podružná otázka jako reprodukce uvozovacích sloves může tedy ovlivnit celkové vyznění překladu, odkryt překladatelův postoj k textu a jeho jazykový ideál. Zároveň nám odhaluje jistou rozpornost jeho postavení: musí zprostředkovávat mezi dvěma principy, které se navzájem vylučují. Může čtenáře konfrontovat s exotickou konvencí (překlady první skupiny) za cenu, že mu originál představí v odcizené podobě a položí důraz tam, kde v originálu nebyl; nebo může autora přizpůsobit konvencím domácím, zautomatizovaným

a nutně starším. Jako praktický návod postupu lze uvést, že zásahy by se měly omezit na odstranění rušivého opakování, přičemž je v podstatě jedno, zda se výsledného účinku dosáhne variací sloves nebo vypouštěním celých uvozovacích vět – určité typy uvozovacích vět sloužící výlučně k identifikaci mluvčího jsou ve slovenštině fakticky redundantní, protože stejnou službu zde vykonávají například rodové koncovky v tvarech minulého času přímé řeči. V krajním případě vzniká z naturalizačního postupu mechanická šablona, která se uplatňuje bez ohledu na záměr a generační i tvůrčí příslušnost autora, a proto nejednou působí rušivě a vede k vzniku bezbarvého, takzvaného překladatelského stylu.

Problémy, jichž jsme se v této kapitole dotkli, vznikají z konfliktu mezi rozličnými literárními, stylistickými a výrazovými tradicemi. Nevyplývají z rozdílnosti jazyků nebo vidění světa, ale z odlišného kulturního vývoje. Proto by bylo zbytečné ptát se na správné řešení. Pravda je taková, že řešení existuje nutně víc, a často ani o jednom nelze prohlásit, že je správné. Přístup individuálního překladatele je často motivován jeho postojem k otázkám kulturního zprostředkování a ideologické postoje hrají nesporně závažnou úlohu.

Je nepopíratelné, že původní text se celým procesem kulturního přenosu obměňuje, transformuje, modifikuje jazykově i esteticky. Tato změna je však nutným důsledkem kontaktu mezi kulturami a nemusí vždy znamenat negativní deformaci. Do té míry, do jaké je spisovatel pro nás aktuální, vkládáme do něj vlastní názory, a tím si ho přisvojujeme; pronikání přebírající kultury a jejích konvencí je jen vnějším důsledkem tohoto vnitřního faktu.

## Závěr

*Předmětem našeho zájmu v těchto statích byl překlad jako fakt kulturní a estetický. Snažili jsme se vycházet z pozorování skutečného stavu, jak se projevuje v literatuře a v překladové praxi, nikoli z apriorních postulátů.*

*Ve zvýšené míře přitom vynikla dvojjadrová podstata překladu jako jednoty polárních protikladů. Na jedné straně je nesporné, že překlad jako zprostředkování mezi rozličnými jazykovými kódy je jevem lingvistickým, a tedy obecné zákonitosti platné v této sféře činnosti se nejlépe vystihují v rámci jazykovědném. Dosavadní teorie – zejména lingvisticky zaměřená – proto pochopitelně zdůrazňovala právě společné rysy rozličných typů překladu a poukazovala na obecnou platnost svých zjištění.*

*Na druhé straně je právě tak pravda, že překlad uměleckého textu nelze redukovat výlučně na aspekt jazykový. Jeho osobitost spočívá v tom, že jde o text uměleckého díla, lišící se svou podstatou i zaměřením od textu literatury odborné. Zjednodušeně řečeno, zatímco u odborného díla jde především o zprostředkování faktických poznatků a převažuje v něm přímý vztah mezi jazykem a mimojazykovou skutečností, v uměleckém díle dominuje vztah mezi jazykem a uměleckým obrazem. Do popředí se dostává estetická funkce.*

U překladu umělecké literatury se tak ještě důrazněji ohlašují otázky recepce díla. V minulosti se zanedbávala právě úloha čtenáře překladu jako posledního člena komunikačního řetězce; mlčky se předpokládalo, že recepce bude probíhat (prakticky) v týchž podmínkách jako u původního díla. Ve skutečnosti, jak jsme viděli, situace příjemce překladu se podstatně liší od situace, v níž se nacházel původní adresát. Od originálu ho nejednou odděluje bariéra nejen jazyková, ale i časová a kulturní. Mění se literární i žánrové zařazení textu, někdy dokonce i jeho společenská funkce – stačí si srovnat postavení dramatu v antickém Řecku, v době Shakespearově a u nás. Znakové funkce přítomné v původním textu zanikají v některých případech vůbec: asociace a významové konotace spojené s celým okruhem představ sdružených kolem pojmu „idyla“ jsou pro současnost mrtvé a zpřístupnit je může jen literární historik; rozhodně je nelze reprodukovat pouhou výměnou jazykového materiálu. Úkolem překladatele se proto stává nejen překlenout rozdíl jazykový, ale pokusit se znovu vyvolat týž dojem, jímž dílo působilo v době vzniku.

Tak narážíme na jednu z nejzávažnějších příčin, proč se překlad uměleckého díla jen výjimečně vyznačuje onou „přesností“, která charakterizuje jiné typy překladu, především odborné texty. Úsilí rekonstruovat v cizím jazyku nejen původní podobu textu, ale také autorský záměr, bude vždy obsahovat silné subjektivní prvky. Do popředí se tak dostávají otázky interpretace a překladatelské koncepce, které v konečném důsledku rozhodnou o úspěšnosti konkrétního překladu, aspoň v daném časovém úseku. Proto plným právem říkáme, že překlad uměleckého díla je činností tvůrčí.

Toto konstatování určuje i náš postoj k rozdílné verze. Na rozdíl od starších škol –

nebo i současných populárních představ –, které chtěly rozlišovat mezi „správnými“ a „nesprávnými“ řešeními, považujeme tyto jevy za nezbytný průvodní znak překodovacího procesu. Rozdíly mezi dvojím zněním zpravidla nejsou výsledkem omylu, ale cílevědomého úsilí odstranit semiotologické rozdíly mezi komunikačním aktem původním a přeloženým, rozřešit napětí mezi výchozím a cílovým jazykem, mezi kulturním kontextem originálu a překladu. Výrazový posun se tak stává jedním z klíčových pojmů komunikační teorie překladu.

Důležité je uvědomit si, že tyto rozdíly, zdánlivě limitující významovou totalitu původního díla, nejsou jen jakýmsi „nutným zlem“ překladu, dokonce nejsou ani jeho výlučnou charakteristikou. Dochází k nim všude tam, kde se recepce díla objektivně zachycuje a fixuje; jsou fakticky původním znakem vnímání většiny děl starších vývojových období. Překlad – podobně jako jiné druhy objektivní konkretizace díla – tyto změny jen trvale zachycuje a stává se tak důležitým prostředkem k poznání převládajících ideologických a estetických názorů. Adaptační francouzské překlady Shakespeara v 18. století jsou jen obdobou adaptací, v jakých se Shakespeare hrával v Anglii. Feldekova koncepce „překladu-režie“, kterou překladatel do jisté míry vnucuje své chápání textu realizátorům inscenace, se rovněž rozvíjela v období „režisérismu“ a aktualizace-subjektivního přístupu k dramatickému textu.

Překladové dílo tedy funguje v jiných souvislostech, nejednou i diametrálně odlišných od původního kontextu. Důkazem aktuální hodnoty díla je už fakt, že se po něm vůbec sáhne, že se vybere k překladu. Pohnutky, které vedou k překladu, budou v konečném důsledku rozhodovat i o způsobu reprodukce. Správný je proto každý přístup, který v daném kulturním kontextu splní svou komunikační funkci. Překladové dílo se tak stává pro-

duktem dvou v podstatě protichůdných tendencí: vyzvednout ty složky originálu, které současnost vnímá jako „aktuální“, živé, a zároveň pokud možno nejdůsledněji reprodukovat její původní účinek.

Obdobně rozporné je i postavení překladového díla v průsečíku kontextu domácího a cizího. V jistém smyslu lze říci, že protiklad mezi naturalizací a exotizací je jednou ze základních dimenzí překladové komunikace. Jestliže jazykový akt je nemyslitelný bez svého přirozeného okolí, tím víc to platí o znakové funkci uměleckého textu, který je doprovázen množstvím asociací, podtónů a společných významů, dokonce s nimi vědomě pracuje; je produktem právě tak tradice jako současného úsilí formativního. Proto je zcela přirozené, že snahu zpřístupnit významové hodnoty doprovází tlak tradic a stylových konvencí přebírající kultury. Rozsah a druh přizpůsobování – které složky díla jsou tímto procesem zasazeny a které mu odolaly – jsou rovněž důležitým indikátorem postoje k dílu.

V podstatě totéž platí také o vztahu mezi překladem a přijímající literaturou: navzdory dělením, jimž jsme přivykli, neexistuje přesná dělící čára mezi tvorbou „původní“ a překladovou; jsou mezi nimi vzájemné vazby a filiace nejen estetické, ale nejednou i přímo jazykové. Překlad konfrontuje přijímající jazyk s novým (a často kulturně vyspělejším) kontextem, a tak ho nutí vyrovnat se s fakty, na něž doposud reagovat nemusel. Není náhoda, a že v tolika evropských kulturách se právě prostřednictvím překladu dospívá k vrcholům jazyka, takže překlad se stává součástí dynamismu vlastní literatury. Ba ještě víc: tím, že se domácí kultura musí vyrovnávat s novými popudy, dochází k jejímu posílení, k rozmnožení vývojových a výrazových potencialit. Překladem si kultura uvědomuje sama sebe.

## Bibliografie citovaných děl

- BACHTIN, MICHAEL MICHAJLOVIČ, 1980: *Román jako dialog*. Odeon, Praha.
- BAKOŠ, MIKULÁŠ, 1968: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. (IV. vyd.) Vydavateľstvo SAV, Bratislava.
- BASNETT-McGUIRE, SUSAN, 1980: *Translation Studies*. Methuen, London and New York.
- BAUDIŠ, JOSEF, 1926: *Řeč. Úvod do obecného jazykozpytu*. Spisy FFUK v Bratislavě, svazek VII. FFUK Bratislava.
- BEDNÁR, ALFONZ, 1978: „Náš host Alfonz Bednár.“ *Revue svetovej literatúry* XIV/1978, č. 5, s. 177-182.
- BEJBLÍK, ALOIS: „Hviezdoslavův Hamlet.“ *Slovenská literatúra* V/1958, 1, s. 36-46.
- BROWER, REUBEN A. (ed.), 1959: *On Translation*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- BROWN, R. W. – LENNENBERG, E. H., 1964: „A Study in Language and Cognition.“ *Journal of Abnormal and Social Psychology*, XLIX/1964, s. 44-462.
- CATFORD, JOHN c., 1965: *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press, London.
- CORNFORTH, MAURICE, 1965: *Marxism and the Linguistic Philosophy*. Lawrence and Wishart, London.
- CROCE, BENEDETTO, 1902: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Gius. Laterza e figli, Bari 1922.

- ČARNOGURSKÁ, MARINA, 2001: „Čínske sakrálné texty a problém ich významových deformácií pri prekladoch do európskych jazykov.“ *Philologica LII/2001*. Zborník FFUK, Bratislava, s. 299-312.
- ČERMÁK, JOSEF – ILEK, BOHUSLAV – SKOUMAL, ALOYS (eds.), 1970: *Překlad literárního díla*. Odeon, Praha.
- DAGUT, M. B., 1976: „Can Metaphor be Translated?“ *Babel XXII/1976*, č. 1, s. 21-23.
- EISNER, PAVEL, 1936: „O věcech nepřeložitelných.“ *Slovo a slovesnost II/1936*, č. 1, s. 21-33. Otištěno in: LEVÝ 1957, s. 670-682.
- FELDEK, LUBOMÍR, 1977: *Z řeči do řeči*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- 1981: „Rimbaud opäť v Bratislave.“ In: Jean Arthur Rimbaud: *Opitá loď*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- FELIX, JOZEF, 1957: „Poeta humanus.“ In: François Villon: *Veľký testament*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 7-36.
- FERENČÍK, JÁN, 1982: *Kontexty prekladu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- FINDRA, JÁN, 1980: „Odsek a stupňovanie textu.“ *Slovenská reč XLV/1980*, č. 2, s. 71-80.
- FISCHER, OTOKAR, 1929: „O překládání básnických děl.“ *Plán I/1929*, s. 198 a nasl. Otištěno in: *Duše – slovo – svět*. Československý spisovateľ, Praha 1965, s. 371-288.
- FIODOROV, A. V., 1968: *Osnovy obščej teorii perevoda*. (*Linguističeskij očerk*.) Izdatelstvo Vysšaja škola, Moskva.
- HAAS, W. 1962: „The Theory of Translation.“ *Philosophy XXXVII/1962*, s. 208-228. Slovenský preklad „Teória prekladu“ in: *Čítanka z teórie prekladu*. VŠP Nitra 1972, s. 16-28.
- HAVEL, RUDOLF (ed.): *Edgar Allan Poe: Havran. Šestnáct českých překladů*. Odeon, Praha 1985.
- HEČKO, BLAHOŠLAV: *Dobrodružstvo prekladu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1991.
- HOLLANDER, JOHN, 1959: „Versions, Interpretations and Performances.“ In: BROWER 1959 s. 205-231.
- HORÁLEK, KAREL, 1966: *Příspěvky k teorii překladu*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- HORECKÝ, JÁN, 1978: *Základy jazykovedy*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava.
- HORTIOVÁ, LÍVIA, 1975: *Shifts of Expression in the Slovak Translation of Short Stories of Ernest Hemingway*. Diplomová práca FFUK Bratislava. (Nepublikováno.)
- HUMBOLDT, WILHELM VON, 1836: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin 1836. Faksimile: Ferd. Dümmers Verlag, Bonn 1968.
- ILEK, BOHUSLAV, 1977: „Miesto teorie odborného prekladu v soustavě věd o překladu.“ In: *Překlad odborného textu. Práce I. Celostátní konferencie o preklade odborného textu n Pedagogickej fakulte v Nitre v septembri 1972*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1977, s. 9-24.
- 1981: „Některé otázky pojmu ekvivalence v překladu.“ In: *Acta Universitatis Carolinae – Philologica 4-5, Slavica Pragensia XXIV*. Praha.
- INGARDEN, ROMAN, 1955: „O tłumaczeniach.“ In: *RUSINEK 1955*, s. 127-190.
- JABŁOŃSKI, WITOLD, 1955: „Zagadnienia przekładów z języków orientalnych.“ In: *RUSINEK 1955*, s. 59-84.
- JAKOBSON, ROMAN, 1959: „On Linguistic Aspects of Translation.“ In: BROWER 1959, s. 232-239.
- KADE, OTTO, 1968: *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. Beiheft zur Zeitschrift Fremdsprachen. Leipzig 1968*.
- KANTOROVÁ-BÁLIKOVÁ, JANA, 1979: „Hudba, krása, život.“ In: *Edgar Allan Poe: Havan a iné básne*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, s. 105-106.

- KAŠKIN, I. A., 1955: „V borbe za realističeskij perevod.“ In: Rossels, Vladimir (ed.): *Voprosy chudožestvennogo perevoda*. Sovetskij pisatel, Moskva.
- KLENKOVÁ, MÁRIA, 1977: *Shifts of Expression in the Slovak Translation of „Islands in the Stream“ by Ernest Hemingway*. Diplomová práca FFUK Bratislava. (Nepublikováno.)
- KNIGHT, DOUGLAS, 1959: „Translation: The Augustan Mode.“ In: BROWER 1959, s. 196-204.
- KOCHOL, VIKTOR, 1960: „Preklad v národnej kultúre.“ *Slovenká literatúra VII/1960*, č. 3, s. 346-359.
- 1966: *Slovo a básnický tvar*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- KOT, JOZEF, 1979: „Prekladať znamená sprítomňovať.“ *Scéna* 1979, č. 6.
- KRÁL, ÁBEL, 1974: *Model rečového mechanizmu*. Veda, Bratislava.
- LEFEVERE, ANDRÉ, 1985: „What Is Written Must Be Rewritten – Julius Caesar: Shakespeare, Voltaire, Wieland, Buckingham.“ In: Theo Hermans (ed.): *Second Hand*. ALW, Amsterdam, s. 88-105.
- LESŇÁKOVÁ, SOŇA, 1972: „Aktuálna a vývinová hodnota prekladu.“ *Slavica Slovaca VII/1972*, č. 4, s. 312-319.
- LEVIN, HARRY, 1951: „Observations on the Style of Ernest Hemingway.“ *Kenyon Review* 13 (Autumn 1951). Otištěno in: Carlos Baker (ed.): *Hemingway and His Critics*. Hill and Wang, New York 1966, s. 93-115.
- LEVÝ, JIŘÍ, 1957: *České teorie překlada*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha.
- 1963: *Umění překlada*. Československý spisovatel, Praha.
- LODGE, DAVID, 1971: „Hemingway's Clean, Well-Lighted, Puzzling Place.“ *Essays in Criticism XXI/1971*, č. 1, s. 46 a nasl.
- LOTMAN, J. M., 1969: „O metajazyke tipologičeskich opisanij kultury.“ In: *Trudy po znakovym sistemam, IV*. Tartu 1969, s. 460-477.
- LJUDSKANOV, A., 1969: „Principāt na funkcionalnie ekvivalenti – osnova na teorijata I praktikata na prevoda.“ In: *Izkustvoto na prevoda*. Sofija 1969. Český překlad: „Princip funkčních ekvivalentů – základ teorie a praxe překlada“ in: ČERMÁK, 1970, s. 133-149.
- MATHESIUS, BOHUMIL, 1942: „Překladatelství – umění a technika.“ *České slovo* 21. 10. 1942. Otištěno in: LEVÝ 1957, s. 645-648.
- MATHESIUS, VILÉM, 1947: „Několik slov o podstatě věty.“ In: *Čeština a obecný jazykozpyt*. Melantrich, Praha, s. 224 až 233.
- MIKO, FRANTIŠEK, 1969: *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava.
- 1970: *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Smena, Bratislava.
- 1976: *Štýlové konfrontácie. Kapitoly z porovnávacej štýlistiky*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- – POPOVIČ, ANTON, 1978: *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Tatran, Bratislava.
- MISTRÍK, JOZEF, 1970: *Štýlistika slovenského jazyka*. (II. Vyd.) Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1977.
- (ed.) 1993: *Encyklopédia jazykovedy*. Obzor, Bratislava 1993.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN, 1948: „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka.“ In: *Kapitoly z české poetiky*. Svoboda, Praha, I, s. 157-163.
- NEUBERT, ALBRECHT, 1967: „Elemente einer allgemeinen Theorie der Translation.“ *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*. Bucarest 1967, II, s. 451-456.
- NEWMARK, PETER, 1988: *Approaches to Translation*. Prentice Hall, New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo 1988.
- NIDA, EUGENE A., 1959: „Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating.“ In: BROWER 1959, s. 11-31.



- 1964: *Towards a Science of Translating*. E. J. Brill, Leiden.
- - TABER, CHARLES R., 1969: *The Theory and Practice of Translating*. E. J. Brill, Leiden.
- NOVÁKOVÁ, JULIE, 1962: „Poznámky.“ In: Aristoteles: *Poetika*. Orbis, Praha, s. 83-97.
- O'BRIEN, JUSTIN, 1959: „From French to English.“ In: BROWER 1959, s. 78-92.
- ODINCOV, V. V., 1980: *Stilistika teksta*. Nauka, Moskva.
- OETTINGER, ANTHONY G., 1960: *Automatic Language Translation*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- PAGE, NORMAN 1973: *Speech in the English Novel*. Longman, London 1973.
- PAŠTEKA, JÚLIUS, 2000: „Zápas o tvar a význam.“ In: Pašteka, J. (ed.): *Edgar Allan Poe: Havran*. Petrus, Bratislava 2000, s. 57-78.
- PISÁRČIKOVÁ, MÁRIA, 1978: „Synonymia slovies v uvádzacích vetách.“ *Slovenská reč* XLIII/1978, č. 4, s. 210-216.
- PLIMPTON, GEORGE, 1958: „Ernest Hemingway.“ In: Malcolm Cowley (ed.): *Writers at Work. The Paris Review Interviews. Second Series*. Secke and Warburg, London, s. 181-201.
- POPOVIČ, ANTON, 1968: *Preklad a výraz*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava.
- 1975: *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Tatran, Bratislava.
- 1976: *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. University of Alberta, Edmonton.
- (ed.) 1983: *Originál/Preklad. Interpretačná terminológia*. Tatran, Bratislava.
- PROUDFOOT, RICHARD: *Recenzia „Ulrich Suerbaum: Der ‚Neue Shakespeare‘: John Dover Wilson und die moderne Textkritik.“ Shakespeare Survey* 30/1977, s. 208.
- REISS, KATHARINA, 1971: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Hueber, München.
- REVZIN, I. I. – ROZENCVEJG, V. J., 1964: *Osnovy obščego i mašinnogo perevoda*. Izdatelstvo Vysšaja škola, Moskva.
- ROSS, LILLIAN, 1950: *Portrait of Hemingway*. Penguin Books, Harmondsworth.
- RUSINEK, MICHAŁ (ed.), 1955: *O sztuce tłumaczenia*. Zakład imienia Ossolinskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- SAPIR, EDWARD, 1956: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- SCHINK, JOHANN FRIEDERICH, 1781: *Dramaturgische Fragmente*. Graz.
- SCHLEGEL, AUGUST WILHELM, 1838: „Schreiben an Herrn Buchhändler Reimer in Berlin.“ In: *Sämtliche Werke*. Leipzig 1846-47. Otištěno in: Edgar Lohner (ed.): *A. W. Schlegel: Sprache und Poetik. Kritische Schriften und Briefe*. I. W. Kohlhammer, Stuttgart 1962, s. 260-267.
- SNELL-HORNBY, MARY, 1988: *Translation Studies. An Integrated Approach*. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- SPIŠIAKOVÁ, MÁRIA, 1982: *Shifts of Expression in the Slovak Translation of „Wuthering Heights“ by Emily Brontë*. Diplomová práca FFUK Bratislava. (Nepublikováno.)
- STADTRUCKER, IVAN, 1981: *K problematike práce s prekladovým textom v televízii*. Interní tisk Ústredí slovenských prekladateľov.
- STEINER, GEORGE, 1975: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press, Oxford.
- SZÉKELYOVÁ, MÁRIA, 1982: *Non-Standard Linguistic Elements in Translation. (Sam Weller's Cockney.)* Diplomová práca FFUK Bratislava. (Nepublikováno.)
- ŠMATLÁK, STANISLAV, 1962 (ed.): *Korespondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultétym*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava.

- TURČÁNY, VILIAM, 1960: „K poetike Hviezdoslavových prekladov.“ *Slovenská literatúra* VII/1960, č. 4, s. 413-438 a VIII/1961, č. 1, s. 35-48.
- 1980: „Tri rozhovory namiesto doslovu...“ In: *Preklady. Slovenský spisovateľ*, Bratislava, s. 410-446.
- VENUTI, LAWRENCE, 1998: *The Scandals of Translation*. Routledge, London – New York.
- VILIKOVSKÝ, JÁN, 1981a: „Autorská reč a dialóg. Uvádzacie sloveso ako príznak rozprávačského typu.“ *Romboid* XVI,1/1981, s. 59-64.
- 1981b: „Tri shakespearovské preklady. (K vývoju prekladateľských metód.)“ *Slavica Slovaca* XVI/1981, 1, s. 142-171.
- 1989: „Shakespeare a jeho hry u nás.“ In: William Shakespeare: *Tragédie. Romance*. Tatran, Bratislava, s. 7-69.
- VLAŠÍN, ŠTĚPÁN (ed.), 1977: *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha.
- VOČADLO, OTAKAR, 1959: „Český Shakespeare.“ In: William Shakespeare: *Komedie I*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, s. 5-62.
- WHORF, BENJAMIN LEE, 1956: *Language, Thought and Reality*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- WINTER, WERNER, 1961: „Impossibilities of Translation.“ In: W. Arrowsmith – R. Shattuck (eds.): *The Craft and Context of Translation*. University of Texas Press, Austin. Český překlad „Nemožnosti překladu“ in ČERMÁK 1970, s. 519-535.
- ŽÁRYOVÁ, MAGDA, 1982: „Náš host Magda Žáryová.“ *Revue svetovej literatúry* XVIII/1982, č. 5, s. 177-180.

## Rejstřík

- absolutní překlad 84  
 adaptační postupy 78, 136  
 adekvátnost 30, 67, 85, 86, 88, 175  
 Aeneida 157  
 aktualizace 47, 48, 181  
 aktuální hodnota překladu 147  
 Alfréd Veliký 61  
 antika a překlad 68  
 archaizace 157  
 – funkční a. 101  
 Aristoteles 101  
 Austenová, J. 190  
 autorská reč 151, 181  
 „autorský“ přístup k textu 86, 124, 151, 220
- Babler, O. F. 114  
 Bachtin, M. N. 148, 188, 229  
 Bajza, I. 183  
 Bakoš, M. 112, 141, 229  
 Balzac, H. de 97
- Basnett-McGuírová, S. 69, 74, 125, 157, 229  
 básnická forma 60, 85, 138, 146  
 básnické drama 64  
 Baudelaire, Ch. 88, 113  
 Baudiš, J. 12, 229  
 Bednár, A. 207, 219, 220, 229  
 – a „cylindre na podišiari“ 142; a jedenáct Čechoslováků u Hemingwaye 93; a moto z Johna Donna u Hemingwaye 162  
 Bejblík, A. 108, 109, 114, 229  
 Bělinskij, V. G. 83  
 Beniák, V. 115, 116  
 Bennett, A. 140  
 Bernolák, A. 183  
 Blankvers 50  
 Boor, J. 165  
 Borchardt, R. 158, 159  
 Brontëová, E. 172, 229  
 Brontëová, Ch. 173

- Brown, R. W. 134, 229  
 Bühler, K. 54, 55  
 Bukvová-Daxnerová, V. 172
- Catford, J. C. 19, 22, 31, 229  
 Cervantes, M. de 10, 59  
 Cesarotti, M. 88  
 Cicero, M. T. 68  
 Conrad, J. 97  
 Corneille, P. 76  
 Cornforth, M. 18  
 Cowley, A. 74  
 Croce, B. 10, 41, 99
- Čarnogurská, M. 98  
 časomíra 88  
 Čechov, A. P. 45, 144  
 Černý, R. 120  
 Čukovskij, K. 142
- dabing 34, 135  
 Dagut, M. B. 40, 41  
 Dankovský, G. 158  
 Dante, A. 10, 158  
 Davenant, W. 78  
 de Saussure, F. 20  
 dialekt 163-165, 167, 169, 171-175, 200, 201  
 Dickens, Ch. 167, 169, 218  
 dobové názory 107  
 Dohnány, M. 78  
 Dolet, E. 43, 71, 73  
 Donne, J. 162
- doslovný překlad 9, 39, 43, 48, 71, 80, 190, 193  
 – za romantismu 79  
 Dostál-Lutinov, K. 115  
 drama básnické 64, 160  
 Dryden, J. 74, 77, 78  
 du Bellay, J. 67  
 Ducis, J. F. 76
- Eisner, P. 155, 158  
 ekvivalence 19, 22, 23n, 38, 40, 51, 86, 127, 130, 133  
 – (definice) 31n., 36, 39;  
 e. a jazykové roviny 34n.;  
 e. pragmatická 45, 127;  
 e. sémantická 39, 128;  
 e. a totožnost 32, 43;  
 e. jako shoda výrazových vlastností 43  
 ekvivalent funkční 22, 82  
 ekvivalent kulturní 31, 37  
 ekvivalent překladový 32, 40, 165  
 Eliot, T. S. 92  
 exkluzivnost překladu 78, 81, 158  
 exotizace 139, 140, 145, 176, 228  
 expresivnost výrazu 161, 171, 198, 199, 200, 201
- Felberovi, E. a S. 167  
 Feldek, L. 35, 104, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 160, 227
- Felix, J. 143, 156, 160  
 Ferenčík, J. 134, 144, 150  
 Fielding, H. 143, 188, 190, 200  
 Findra, J. 190  
 Firth, J. R. 18  
 Fisher, L. 169  
 Fischer, O. 85, 124, 145  
 Fitzgerald, E. 125  
 Fjodorov, A. V. 21, 25, 75, 80, 83, 85, 142, 163  
 Florian 75  
 forma  
 – f. a funkce 42, 50, 51, 80, 86, 162; f. a obsah 42, 67, 68, 80, 84, 86; f. a význam 19, 86, 141  
 forma básnická 51, 60, 79, 80, 85, 138  
 forma jazyková 15, 45, 48, 50, 57, 61, 68, 148, 158, 164, 165  
 formy společenského styku 37, 75, 148  
 Forster, L. 35  
 frazeologie 33, 184, 198  
 funkce a forma 42, 50, 51, 80, 86, 162  
 funkce jazykové 23, 49, 54n.  
 funkce jazykového oznámení 21, 40  
 funkční ekvivalence 22, 35n., 40, 86, 127, 128  
 funkční ekvivalent 22, 82
- funkční totožnost textu 35, 59n.
- Gacek, M. 46  
 Goethe, J. W. 82, 155  
 Gogol, N. V. 144, 155  
 Gorkij, M. 217  
 Graves, R. 125
- Haas, W. 19  
 Hamann, J. C. 13  
 Havel, R. 114, 115, 116, 120  
 Hečko, B. 143, 145  
 Hečko, F. 187, 219  
 Hemingway, E.  
 – a jedenáct Čechoslováků 93; a krátké věty 97;  
 a moto z Johna Donna 162; a styl v slovenských prekladech 203n.;  
 a uvozovací věty v slovenských prekladech 220n.
- Herder, J. G. 13  
 hexamet 50, 88  
 Hieronymus 69  
 historický aspekt překladu 146  
 Hjelmslev, L. 20  
 Hollander, J. 102, 126  
 Homér 63, 88, 158  
 Hopkins, G. M. 65  
 Horatius, Q. 69  
 Horálek, K. 90  
 Horecký, J. 16

- Hortiová, L. 210  
 Hronský, J. C. 219  
 Humboldt, W. 13, 79  
 Hviezdoslav P. O.  
 – a diferenciacie v prekladech 110n.; jména v „Hamletovi“ 153; posun funkce v „Hamletovi“ 49; řeč divadelního krále v „Hamletovi“ 152n.; vnášení vlastní poetiky do překladu 60, 108n., 124
- Chajjám, O. 125  
 Chamurapi 9  
 Chateaubriand, F. R. 79n.  
 Chatterton, T. 159  
 Chevalier, Fr. 143  
 Chomsky, N. 45
- ideologické stanovisko 73, 150  
 ideologický postoj a kulturní tradice 108, 152, 224  
 ideologie  
 – a interpretace 78, 98;  
 a naturalizace 177;  
 a protiklad věrnosti a volnosti 72  
 Ilf, I. – Petrov, J. 144  
 Ilias 88, 158  
 Ilek, B. 25, 86  
 impresionistický překlad 126
- individuální názory  
 překladatele 107  
 individuální posun 44n.  
 informace 17, 20n., 29, 38n., 57n., 86, 131, 135, 141, 146, 147, 176, 177, 217  
 informační pozadí 147  
 Ingarden, R. 55, 56  
 interpretace 73, 82, 89, 96n., 103, 107, 113, 125, 127, 129, 132, 191, 205, 208, 210, 217, 218, 226  
 – a ideologie 78, 98;  
 a ideové stanovisko 92, 99;  
 a rozpornost výkladu 101;  
 a stárnutí překladu 89  
 interpretační překlad 130, 133, 136
- Jabłoński, W. 99  
 Jakobson, R. 24, 31  
 jamb 50, 141  
 Javor, P. 222-223  
 jazyk  
 – jako jev kulturní  
 a společenský 20, 35;  
 a myšlení 12n., 15; jako nositel informace 17, 20;  
 j. odborného díla 54;  
 j. a skutečnost 15, 20, 56;  
 j. uměleckého díla 25, 54, 148, 175, 202; jako znakový systém 24, 54  
 jazyková archaizace 155n.
- jazyková forma 50, 57, 61, 68, 148, 152, 158, 164, 165,  
 – a funkce 45, 48, 55  
 jazyková komunikace 15, 58  
 jazyková specifika 138, 145, 155, 171, 175  
 jazykové funkce 54, 55  
 jazykové roviny 21, 34, 162, 171, 176  
 jazykový ideál 171, 180, 188, 223  
 jazykový klíč 107  
 jedinečné 40n., 57, 79, 81, 84, 85n., 94, 141, 163, 165, 204  
 jednojazyčná komunikace 27  
 Jesenská, Z. 94, 153, 154  
 jména vlastní  
 – v dramatickém textu 142; oslovování křestním jménem 148n.; významová („mluvící“) 143, 144  
 Joyce, J. 131, 132
- Kade, O. 31, 36  
 Kadlec, S. 116, 120  
 Kant, I. 102  
 Kalašnikova, Je. 93  
 Kantorová-Báliková, J. 116, 118, 119  
 Kaškin, I. 86  
 Kaufmann, Ph. 95  
 Kipling, R. 92
- klasicismus a protiklad věrnosti a volnosti 74  
 Klenková, M. 218  
 klíč překladový (jazykový) 107  
 Knight, D. 63  
 Koch, M. 95  
 Kochol, V. 87, 103  
 Kollár, J. 159  
 kolorit 46, 79, 80, 107, 138, 140, 148  
 kompenzace 85n., 201  
 komunikace  
 – jazyková 15, 58;  
 jednojazyčná 27;  
 „kulturní“ 61; literární 25, 53, 90; překladová 59, 228  
 komunikační kontext 38, 48, 51  
 komunikační osa 53  
 komunikační situace 22, 24, 38, 48, 55  
 koncepce 42, 80, 82, 83, 92, 96, 97, 103n., 226, 227  
 konstitutivní posun 44, 45  
 kontext  
 – jazykový 38;  
 komunikační 38, 48, 51;  
 kulturní 38, 43, 88, 90, 126, 138, 227; literární 53, 59, 89, 90, 138, 145;  
 situační 38, 129  
 kontextová osa 53

- konvence stylové  
 a vyjadřovací 128, 136,  
 179n., 203, 228
- korespondence 21, 31, 87,  
 129, 133, 152  
 – funkční 26; (chybějící) 11
- Kornejev, J. 94
- Kostrá, J. 160
- Kot, J. 49n., 94, 134, 205,  
 219, 220  
 – a názor na stárnutí  
 divadelního textu 106;  
 a posun formy v „Hamle-  
 tovi“ 153n.; a orientace  
 na současného vnímatele  
 v shakespearovských  
 překladech 105n.
- Krář, A. 20
- krátká věta v současné  
 slovenštině 185, 189
- kreolizace kultur 139
- Kuklica, P. 101
- kultura přejímající a její tlak  
 104, 176, 216
- kulturní kontext 43, 90, 126,  
 136  
 – jeho specifika 138
- Lamb, Ch. 78
- Lamennais, R. 157
- Lawrence, D. H. 166
- Lehutová, D. 46, 145, 146,  
 147
- Leibnitz, G. W. 13
- Lesňáková, S. 147, 171
- Lešehrad, E. 113
- Levin, H. 207
- Levý, J. 68, 69, 71, 73, 79,  
 81, 90, 103, 113, 124, 127,  
 129, 158, 217  
 – a dialektika obecného  
 a zvláštního 147;  
 a realistický překlad 86,  
 123; a rozlišování mezi  
 textem a významovými  
 hodnotami 57; a tři fáze  
 překladového procesu 96
- literární dílo 52  
 – a jeho specifika 53n.
- literární kontext 53, 59, 89,  
 90, 138, 145
- Littré, E. 157
- Ljudskanov, A. 22, 27
- Lodge, D. 204
- Lotman, J. 139
- Lukeš, M. 95
- Luther, M. 43, 61, 72, 73
- Macpherson, J. 88, 159
- Mácha, K. H. 114
- Mallarmé, S. 88
- Marek, F. 192
- Marlowe, Ch. 124
- materiální specifika 84, 133,  
 138, 175, 176
- Mathesius, B. 107, 126, 155
- Mathesius, V. 55, 56
- metafora 33, 40-42, 94
- metrum 141
- Mihál, J. 168, 218
- Miko, F. 42-43, 53, 55, 56,  
 197
- Mináč, V. 33, 185, 219
- Mistrič, J. 15, 57, 181, 189,  
 215
- Morris, W. 157
- Mukařovský, J. 54
- Mužík, A. E. 114
- nápodoba 50, 83, 88, 116,  
 125, 127, 180
- národní a historická  
 specifika 147
- nářečí 25, 138, 162, 165,  
 166, 167, 169, 173, 174,  
 187, 201
- naturalizace  
 – časového aspektu 155;  
 a nivelizace 171, 202;  
 psychologická 200;  
 uvozovacích vět 197;  
 výrazová 35, 139, 141, 170
- negativní posun 44
- nepřímá řeč 168, 181n.,  
 190n.
- nestandardní jazykové prvky  
 162, 167, 175
- Neubert, A. 39, 40
- Neurath, I. 18
- neutralizace stylistická 197
- Newmark, P. 41, 96
- Nezval, V. 116, 121, 123
- Nida, E. A. 11, 12, 35, 39, 73,  
 95
- nivelizace stylistická 211
- Nováková, J. 101
- obecné  
 – a jedinečné 81, 85, 86, 94,  
 163; a zvláštní 127, 147
- obsah  
 – a forma 42, 67, 68, 84, 86
- odborný styl 56
- odborný text 33, 35, 40, 49,  
 54, 130, 226
- Odincov, V. V. 184
- Odyssea 157
- Oettinger, A. G. 26
- Okál, M. 101
- Olexa, J. 210, 223
- orientace textu 62
- Ortlepp, E. 95
- oslovování křestním jménem  
 149
- osobní poetika 45, 107, 108,  
 112, 124
- Örkény, I. 93
- Page, N. 182, 196
- paralelní překlad 130n., 133,  
 136, 152
- Parkinson, N. C. 145
- pásmo postav 181n.
- pásmo vypravěče 181n., 188,  
 202
- Pašteka, J. 115, 120

- Peirce, Ch. S. 39  
 perioda větná 60, 185, 186,  
 188, 189  
 Pisárčiková, M. 222  
 Platon 17, 73  
 Plimpton, G. 204, 207  
 Poe, E. A. 88, 92, 112n.  
 Pope, A. 63, 77  
 Popovič, A. 29, 43, 44, 51,  
 84, 89, 139  
 posun 29, 44, 45, 51, 100,  
 114, 141, 198, 199, 209,  
 211, 222, 227  
 – (dělení) 44-45; p. formy  
 50; p. funkce 50, 167;  
 p. odhaluje formální  
 příznaky díla 102  
 Potebna, A. A. 21, 23  
 Pounde, E. 126  
 pragmatická ekvivalence 39,  
 45, 127  
 překlad  
 – archaizující 155n.;  
 (dělení na typy) 24n., 29;  
 doslovný 9, 39, 43, 48;  
 dramatického textu 107,  
 134; historizující 156;  
 interpretační 129n., 136;  
 a omezení významové  
 potenciality díla 216;  
 operního libreta 34, 135;  
 paralelní 130n., 133, 136,  
 152; a původní dílo 51, 61;  
 jako proces 90n.;  
 projektivních děl 135;  
 překlad-režie 104;  
 a společenská potřeba 65;  
 jako součást národní  
 kultury 61, 87; jako  
 stylistická operace 179,  
 197; p. uměleckého díla  
 35, 52n.; jako varianta 203  
 překladatelská koncepce 96,  
 103n.  
 překladatelská recepce 96  
 překladatelský optimismus  
 20  
 překladová jednotka 32, 35,  
 36, 86  
 překladový ekvivalent 32,  
 40, 165  
 přeložitelnost 80, 99, 125,  
 128, 155n., 163  
 – (popírání) 10n., 12, 18n.  
 Prévost, A. F. 75  
 Proudfoot, R. 100  
 přímá řeč 168, 181, 189, 190,  
 192, 193n., 202, 204, 219,  
 222, 224  
 Puškin, A. S. 80, 110, 124, 155  
 Racine, J. 76  
 „raznorečie“ 148  
 realistický překlad 86, 123  
 recepce  
 – (čtenářská) 52n., 59, 60,  
 66, 134, 223, 226;  
 – překladatelská 90n., 96  
 Reissová, K. 36  
 reprezentativnost překladu  
 82; (viz též zástupnost)  
 reprodukce originálu (jako  
 fáze překladatelského  
 procesu) 96, 127n.  
 Resler, K. 114  
 Revzin, I. I. – Rozencvejg,  
 V. J. 129n.  
 romantismus jako protiklad  
 volnosti a věrnosti 78n.  
 Rossetti, D. G. 157  
 Rossová, L. 214  
 Roy, V.  
 – a překlad „Macbetha“  
 94, 105, 106; a překlad  
 „Havrana“ 118  
 Rozner, J. 94, 153,  
 Sapir, E. 14  
 Sargon 9  
 Saudek, E. A. 105, 106  
 Schiller, F. 95  
 Schink, J. 64, 75  
 Schlegel, A. W. 83, 95  
 Schleiermacher, F. 79  
 Shakespeare, W. 49, 50, 60,  
 64, 75, 92, 94, 100, 102,  
 105, 108, 124, 134, 157,  
 160, 226, 227  
 – a Bohemia v „Zimní  
 pohádce“ 93; a jména  
 v komedii „Oko za oko“  
 143; a klasicistické  
 adaptační překlady 76n.;  
 a řeč divadelního krále  
 v „Hamletovi“ 125n.;  
 a starší představy o světě  
 v „Macbethovi“ 94  
 Shaw, G. B. 37, 47  
 Sinclair, U. 164  
 Skoumal, A. 115, 116  
 Sládek, J. V. 94, 108  
 Slobodník, D. 47  
 Smrek, J. 160, 162  
 Snell-Hornby, M. 42, 96  
 sociativní aspekt při tvorbě  
 textu 208, 209, 211, 212  
 specifika 54, 58  
 – jazyková 133, 138, 145,  
 171, 175; kulturního  
 kontextu 138; materiální  
 84, 133, 138, 175, 176;  
 národní a historická 147  
 Spencer, E. 157  
 Spišiaková, M. 175  
 společenská funkce  
 literárního díla 65, 226  
 Stadtrucker, I. 135  
 stárnutí překladu 88n.  
 Steiner, G. 158, 159  
 Stephanie 77  
 Stoklas, E. 118  
 Strmeň, K. 116, 117, 122  
 Stuchl, V. 93  
 styl 42, 174  
 – odborný 56; umělecký  
 56, 67

- stylistická neutralizace 197  
 stylistická nivelizace 171,  
 202, 211  
 stylizace jako princip dialogu  
 170, 173, 187, 219  
 stylová konvence 128, 179n.,  
 228  
 subjektivizace vyprávění  
 182, 191, 192, 202  
 substituce 19, 40, 44, 85,  
 125, 128, 133, 134, 136,  
 143, 144, 148, 164, 165,  
 176  
 Swift, J. 65  
 Székelyová, M. 167  
  
 Šándor, E. 166  
 Šembera, V. K. 114  
 Šikula, V. 222  
 Šimo, J. 164  
 Škvorecký, J. 93  
 Šmatlák, St. 110  
  
 Takáčová, M. 144  
 Tegnér, E. 67  
 tematický posun 44, 45  
 Tieck, L. 89, 95  
 Tilschovi, E. a E. 170  
 Turčány, V. 110, 143, 177  
 tykání 148  
  
 umělecký obraz 53, 57, 58,  
 97, 141, 225  
 umělecký text 40, 54, 56  
  
 Urban M. 219, 223  
 Urbánek, Z. 131n.  
 uvozovací věty 184n., 216,  
 219, 220, 223, 224  
  
 Válek, M. 33  
 varianta 63, 64, 73, 78, 81  
 Vědy 68  
 Venuti, L. 96  
 Verne, J. 65  
 věrnost 67n., 145, 186  
 Vilikovská, B. 131  
 Vilikovský, J. 78, 135, 219  
 Villon, F. 156, 160, 162  
 Vlašín, Š. 41  
 Vlček Vlčkovský, J. 158, 159  
 Vočadlo, I. 78  
 Vojtek, J. 143, 188, 201  
 volnost 49, 67n., 104, 127,  
 135, 145  
 Voltaire 76  
 Voss, J. H. 95  
 Vrchlický, J. 108, 109, 114  
 Vulgáta 69, 72n.  
 vykání 149, 212  
 výraz (stylistický) 56  
 výrazová soustava 42n., 65  
 vývojové aspekty překladu  
 88  
 význam 18n.  
  
 Wagnerová, D. 114  
 Weisse, C. F. 77  
  
 Wells, H. G. 65  
 Whorf, B. L. 14  
 Wieland, Ch. M. 77  
 Wilde, O. 37  
 Wilder, T. 47, 49  
 Winter, W. 19  
 Wittgenstein, L. 18  
  
 zápis znaku 26n.  
 zástupná funkce překladu  
 83n., 123, 179  
 zástupnost překladu (viz též  
 reprezentativnost) 84  
  
 záznam jako princip  
 výstavby dialogu 187, 190,  
 198, 200, 203  
 zdvořilostní formule 37, 40,  
 138  
 Zguriška, Z. 166  
 Zoščenko, M. 150  
 zvláštní 79, 133, 163  
 – a obecné 127, 147, 163  
 žánry a jejich přežívání  
 v překladu 62-64  
 Žáryová, M. 173, 174

# Obsah

┌ Překlad, jazyk, komunikace _____	9
Ekvivalence a posun _____	29
Překlad uměleckého díla _____	52
Věrnost, volnost, adekvátnost _____	67
Překlad jako proces _____	90
A. Interpretace _____	96
B. Koncepce _____	103
└    C. Reprodukce originálu _____	127
Naturalizace v překladu _____	138
Překlad a stylové konvence _____	179
Závěr _____	225
Bibliografie citovaných děl _____	229
Rejstřík _____	237



**JÁN VILIKOVSKÝ**

## **PŘEKLAD JAKO TVORBA**

Ze slovenského originálu Preklad ako tvorba, vydaného nakladatelstvem Slovenský spisovateľ v Bratislavě roku 1984, který autor pro české vydání upravil a doplnil, přeložil Emil Charous.

Obálku navrhl Milan Sládek.

Vydal jako svou čtyřtisící šestistou osmnáctou publikaci Ivo Železný, nakladatelství a vydavatelství, spol. s r. o., Václavské náměstí 36, Praha 1, roku 2002.

Odpovědná redaktorka Alena Jíchová.

Sazbu zhotovilo grafické studio Tanga,

Václavské náměstí 36, Praha 1.

Vytiskla Tiskárna HUGO, s. r. o., Pražská 16, Praha 10.

Vydání první.

Všechny **knižní tituly** Nakladatelství Ivo Železný si můžete objednat na adrese: **Služba čtenářům, Nakladatelství Železný, Tuchorazská 17, 282 01 Český Brod**  
**tel.: 0203/620 150, e-mail: obchod@iz.cz**  
nebo **sluzba.ctenarum@iz.cz**

Kompletní knižní produkci Nakladatelství Ivo Železný si také můžete prohlédnout a objednat na naší webové stránce **www.iz.cz**

Knihkupci si mohou objednat na adrese:

**DISTRÍ – Nakladatelství Železný, Voctářova 18, Praha 8**  
(mobil: 0603/255 840).