

JAZYK ORIGINÁLU A JAZYK PŘEKladU

Nelze říci, že by česká a slovenská literární věda nevěnovala v poválečných desetiletích teoretickým otázkám překladu dostatečnou pozornost. Čeští teoretici (např. Karel **Horálek** či Bohuslav **Ilek** aj.) vědomě navazovali na dílo Bohumila **Mathesia** a na metodologii Pražského lingvistického kroužku. Jiří **Levý** pak syntetizoval dosavadní výsledky moderní jazykovědy, historické poetiky a literární teorie.¹ Jeho zásluha spočívá mj. v tom, že povýšil překlad na úroveň ostatním žánrům umělecké tvorby, že ukázal na interdisciplinárnost teorie překladu, která spočívá mj. v aplikaci poznatků z teorie textu, komunikace, semiotiky, statistiky, i z teorie slovních her a hříček.

Jiří **Levý** se zaměřil zejména na tzv. adekvátnost překladu uměleckého (básnického) díla, při němž jde vlastně o co největší přiblížení se originálu, o největší možné postižení jeho vlastností. Konfrontační analýza textu originálu uměleckého díla a textu jeho překladu zjišťuje především tzv. obsahovou věrnost.

První recipient (tj. překladatel) cizojazyčného textu musí (měl by) pochopit kontext díla (tj. všechny mimojazykové skutečnosti) a situaci, tj. všechny ostatní informace, jež vyplývají z extralingvistického kontextu. Někteří teoretikové překladu rozlišují formální ekvivalenci, tj. vztah k jazyku, a dynamickou ekvivalenci, vyjadřující vztah k recipientu.

J. **Levý** přitom zdůrazňoval dva aspekty: aspekt funkční a aspekt semiotický. Podle Karla **Hausenblase** prvním z nich **Levý** „naplnil novým obsahem již otřelý protiklad požadavků věrnosti – volnosti překladu“, druhý aspekt upozorňoval na to, „co z originálu je třeba v překladu zachovat a čeho se vzdát“.² Ostatně právě sevřenost myšlenky, citu a jazyka, tj. koncentrace intonačně melodických, stylistických, gramatických, asociačních a jiných jazykových prvků vedlo v minulosti mnohé teoretiky k tvrzení, že poezie je vlastně nepřeložitelná. Domnívám se, že každé dílo, tedy i dílo básnické, je přeložitelné. Je pouze třeba, aby se našel překladatel, který dovede vystihnout všechny (nebo většinu) shodné a odlišné rysy, jež plynou ze struktury jazyka, z něhož se překládá, i ze struktury jazyka, do něhož dílo převádíme.

Není sporu o tom, že překlad uměleckého díla hraje významnou úlohu v literární komunikaci. Podle Dionýze **Đurišina** je překlad specifický kód, který umožňuje „mnohostrannou meziliterární výměnu hodnot“, neboť obsahuje prvky meziliterární recepce a umělecké kreace. Je tedy organickou součástí literární

1 **Levý, J.:** *Umění překladu*, Praha 1963, 1983.

2 *Tamtéž*, 1983, s. 8.

komparatistiky. Kontaktologie a typologie uměleckých překladů jsou přitom kategorie vnitřně vzájemně podmíněné a nemohou dost dobře existovat jedna bez druhé – kontakt není možný bez typologických souvislostí stejně jako není možná typologie bez kontaktu.

Při překladu uměleckého díla je třeba brát v úvahu nikoli pouze samotný text, nýbrž také další důležité faktory literární komunikace – autora, čtenáře, literární tradici a soudobý společenský kontext. A také je třeba podle Antona Popoviče mít „*důvěru v možnost komunikace prostřednictvím překladu*“. „*Dobové konkretizácie prekladateľských metód nie sú izolované od prevládajúcich všeobecných noriem a konvencií literárnej epochy, /.../ tesne s nimi súvisia, v ich črtách objavujeme zároveň aj črty estetiky domáceho literárneho vývinu*“ – píše A. Popovič.³

Překlad hraje při recepci literárních děl v jinonárodním prostředí primární úlohu. Ta je přitom zdůrazněna vztahem, který vyjadřuje jak návaznost obou textů (originálu a překladu), tak také nové přeskupení prvků jednotlivých rovin uměleckého textu.⁴

Při překladu uměleckého díla si musí překladatel vytvořit koncepci (někdy se ztotožňuje s metodou) k jeho interpretaci a reprodukci. Koncepcie je axiologická kategorie, která svědčí o překladatelově mistrovství nebo naopak o jeho diletantismu. „*V překladatelství je snad více než kde jinde nutná jednotná koncepce, tj. pevný názor na dílo a jednotný základní přístup k němu*“ – napsal Jiří Levý.⁵ Přitom za nejsprávnější považují interpretaci textu jednak v kontextu literárního druhu, jednak v kontextu domácího (tj. vývoje přijímající literatury) historického, jazykového, literárního a obecně kulturního vývoje. Chápeme-li jazyk jako „*nositele informací o mimojazykové skutečnosti*“ (Ján Vilikovský), pak by měl překladatel usilovat nikoli o reprodukci jazykových prostředků, nýbrž o reprodukci „*funkce těchto prostředků v systému jiného jazyka, v níž přinášejí stejnou informaci*“ (Ljudskanov).

„*Je-li exaktnost pravdou deskripce*“ – píše Miroslav Petříček jr. – „*je přesnost psaní pravdou překladu, neboť se pokouší přeložit to, o čem nemáme informace, do sdělitelného výrazu tak, aby se přitom neztratila neinformovanost překládané látky*“.⁶ Překlad by tedy měl reprodukovat invariantní informace z textu jednoho jazyka prostředky jiného jazyka, neboť jazyk je mj. výrazem myšlení a přináší poznatky nejen o literatuře, ale též o realitách a kultuře toho kterého národa.

3 Popovič, A.: *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava 1971, s.23.

4 Valcerová, A.: *K tradíciám teórie básnického prekladu na Slovensku (Niekoľko úvah na okraj)*, Slovak Review, 3, 1994, s. 105–114.

5 Levý, J.: cit. dílo, s. 95.

6 *Literární noviny*, 27. října 1994, s. 5.

Překlad uměleckého díla se realizuje podle žánru. Ten také určuje jeho výběr a stylistickou a výrazovou kvalifikaci. „V *důsledku toho sa genologický aspekt prenáša aj do hodnotenia recepčných otázok, kvality prekladateľskej práce, typologickej klasifikácie súvislostí, analógií, vzťahov, konfrontácie štýlov, poetik a dobových slohov*“ – říká Jozef Hvišč.⁷ Přitom je ovšem nezbytně nutné zachovávat především úplnost textu a jeho významovou a formální totožnost. A to i přesto, že při překladu nevyhnutelně dochází k několika posunům, vyvolaným rozdílem originálu a překladu, nahrazením slovních spojení a idiomů originálu podobnými výrazovými prostředky domácími, dále výrazovými skloňy a idiolektem překladatele a v neposlední řadě také posuny v důsledku nepochopení originálu vlivem nedostatečné znalosti jazyka, z něhož se překládá.

Překladatel umělecké dílo převádí do nového jazykového materiálu a tím je vlastně přetváří. A takto ovšem také vstupuje do „souřadnic“ jiné národní literatury. „*Za základnú prekladovú jednotku umeleckého textu pokládáme preto vzťah*“, – píše A. Valcerová, – „*to, čo spája prvky prekladovej štruktúry do novej jednoty s cieľom vytvoriť estetický účinok adekvátny jazykovému a estetickému útvaru s inou kultúrnou tradíciou*“.⁸ Principy spočívají podle Jána Ferencíka v textové úplnosti, významové a formální totožnosti, dobrého jazyka a v preferenci významové totožnosti před totožností formální.⁹

A přitom ovšem musíme mít neustále na zřeteli, že nepřevádíme z jazyka do jazyka pouze text, nýbrž osobnost jeho tvůrce a rytmus jeho díla. Zdálo by se, že toto moje tvrzení odporuje tezi, že překlad je samostatným uměleckým dílem, na jehož tvorbě se podílí spolu s autorem originálu také překladatel, který má na takovou spoluúčasť tvorby přímo morální právo. Ve skutečnosti však tomu tak není. Překlad uměleckého díla nám často odhalí, jaký je jazyk a obsah originálu, který se teprve v překladu „*ukazuje v celé své nahotě*“. Proto je překlad samostatným uměleckým dílem, které může v mnoha případech být „*lepší*“, než původní předloha. Ovšem za předpokladu, že si překladatel zvolí nové postupy, „*takové, jaké do té doby nebyly realizované v přijímající literatuře*“.¹⁰ Tím totiž stimuluje a podněcuje jinonárodní literaturu, do jejíhož překladového fondu vstupuje. To, že se nám pak překlad jeví „*jednak jako dílo a jednak jako interpretace díla*“, zřejmě vedlo básníka Vladimíra Leonoviče k závěru, že snad teprve „*v překladu se rodí originál*“.¹¹

7 Hvišč, J.: *Žáner-indikátor medziliterárneho procesu*. In: Ďurišin, D. a kol.: *Systematika medziliterárneho procesu*, Bratislava 1988, s. 163.

8 Valcerová, A.: cit. dílo, s. 109.

9 Ďurišin, D. a kol.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá*, sv. 1, Bratislava 1987, s. 66.

10 Tamtéž, s. 70.

11 Hochel, B.: *Preklad ako komunikácia*, Bratislava 1990, s. 53.

Uvedených principů by se nemohl překladatel uměleckého díla přísně držet bez dobré znalosti všech poloh jazyka, do něhož dílo překládá. K tomu připočtíme znalost příslušných národních reálií jak v jazyce, z něhož překládá, tak také znalost národních reálií (zde ovšem mnohem důkladnější) v jazyce, do něhož překládá. Z toho, co jsem uvedl, vyplývá, že současný překladatel musí být nevyhnutelně velmi erudovaný, neboť překládá jako znalec všeho toho, co nás v minulosti i dnes obklopovalo. Měl by být vybaven potřebnými znalostmi a vědomostmi ze všech oborů lidské činnosti – z historie i z botaniky, ze zoologie i toponymiky a onomastiky, z lidové slovesnosti i mytologie.

Překlad uměleckého díla, který je nesporně druhem umělecké tvorby, přenáší umělecké hodnoty jinonárodního původu do procesu recipující (přijímající) literatury. Proto je třeba jej chápat nejen jako „*specifickou formu poznávání originálu*“ (Gačečiladze), nýbrž také a především jako formu meziliterární recepce a apercepce.¹²

V evropském i světovém literárním procesu zejména posledních tří století (existovala však také dříve) se často setkáváme s velmi frenkventovanou kategorií **překlada z druhé ruky**. Objevuje se všude tam, kde jedna (nebo dokonce několik) národní literatura v rámci určitého meziliterárního společenství (např. jihoslovanského) plní tzv. zprostředkovatelskou úlohu v poměru k jiné národní literatuře. V takových případech nejde pouze o jazykovou zprostředkovanost, nýbrž také o „*zprostředkování literárních postupů a uměleckých řešení*“.¹³ Je to jev, který existuje v různých národně literárních prostředích nejméně od 18. stol. dodnes. Např. Don Quijot se francouzským prostřednictvím dostal do německé jazykové oblasti, v jihoslovanském prostředí byla četná díla ze španělské, anglické i francouzské literatury v minulém století „*překlady z překlada*“, tj. překlady z druhé (někdy i třetí) ruky. Přitom ponechávám stranou pronikání a recepci antických textů v balkánském slovanském prostředí v ruských nebo německých překladech.

Jako příklad uvedu makedonskou literaturu, která v prvních poválečných desetiletích (než si vychovala vlastní překladatele) přijímala a překládala významná díla např. z české, ukrajinské, běloruské aj. literatury i z literatur románských a germánských ze srbocharvátského překlada. Další příklady bych mohl uvést z oblasti existujícího společenství mnohonárodních literatur národů bývalého SSSR a také z dějin česko-slovenských vztahů, kdy čeština byla prostředníkem při recepci mj. francouzské poezie nové doby apod.

Při překlada poezie z originálu může přitom jít o překlad např. z podstročnicku, kdežto při překlada z překlada vykonává funkci „*podstročnicku*“ jiný, cizí, často zcela odlišný jazykový systém. Zdá se, že tzv. překladatelská dvojdomost má předpoklady především ve zvláštních meziliterárních společenstvích, v nichž

12 **Đurišin, D.:** *O literárnych vzťahoch. Sloh, druh, preklad.* Bratislava 1976.

13 **Đurišin, D.:** *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* 1, s.51.

„jsou bezprostřední formy interakce a meziliterární komunikace“. Funguje mj. mezi literaturami Britských ostrovů, ve společenství literatur bývalé Jugoslávie a bývalého Sovětského svazu a jinde.

Někteří bilingvní nebo polylingvní literární tvůrci si svoje díla překládají z jednoho jazyka do jazyka jiného. Tento tzv. **autorský překlad** je příznačný sice pro meziliterární společenství, která spojuje blízkost jazyková (např. v rámci jihoslovanského či východoslovanského meziliterárního společenství nebo společenství české a slovenské literatury), není tomu však tak vždycky. Fenomén tzv. **autorského překladu** zůstává dosud teoreticky zcela nerozpracován. Měli bychom jej zkoumat především v souvislosti s tím, komu je text díla určen, kdo je jeho recipientem. Autor při překladu svého díla je v mnohem větší míře orientuje na literaturu a národní prostředí, do něhož vstupuje. Jelikož autor–překladatel vychází z mnoha sociálních a mimojazykových faktorů a často je nucen respektovat možnosti fungování odlišných jazykových systémů, vytváří zcela nové umělecké dílo.

Výsledkem společenských změn, které probíhají v posledním sedmiletí, je výrazný růst počtu překladatelů zejména z germánských a románských (ale také ze slovanských) jazyků. Ty můžeme podle národní příslušnosti rozdělit na dvě základní skupiny: na překladatele, jejichž mateřským jazykem je čeština (slovenština) a na ty, jejichž mateřským jazykem není čeština (slovenština). Členové první skupiny překládají z cizího jazyka do mateřštiny, zatímco členové druhé skupiny převádějí texty ze svého tzv. prvního jazyka (nemusí být přítom nutně jejich jazykem mateřským) do cizího (druhého) jazyka.

Sledujeme-li pozorněji překladatelskou produkci posledních několika let, kdy je naše kulturní veřejnost pevně sevřena kazajkou knižního braku, zjišťujeme několik nepříjemných, až zarážejících skutečností: překladatelé obou uvedených skupin se dopouštějí značně libově v lexice, v lexikální interpretaci, v idiomu, frazeologismu, v interpunkci, v přechylování (vlastně nepřechylování) ženských příjmení (např. autorka knihy *Tisíc podob lásky* Marie **Papillon**, rakouská autorka knihy *Ofélie se učí plavat* se jmenuje Susanna **Kubelka** a autorkou *Utajené touhy* je Renate **Daimler**. Betty **Friedan** zase tvrdí, že „s vráskami na tváři si muži nedělají větší starosti“, v zeměpisných názvech (Graz, Thessaloniki, Aachy, Regensburg, Rumelii ztotožňují s Rumunskem aj.), v nečeské (nejčastěji německé, francouzské nebo anglické) transkripci mnoha výrazů islámského, řeckého nebo židovského původu, chybějí jim nezbytné znalosti historických reálií, fakt a souvislostí a mají žalostně slabé poznatky z teorie překladu a literární vědy vůbec.

Nedostatečné znalosti z dějin a teorie jazyka vede překladatele obou skupin nejčastěji k tomu, že se příliš „věrně“ drží originálu i tam, kde to naprosto není možné, např. diletantsky se drží slovosledu originálu, nadužívají pomlčky místo českých čárek, ponechávají velká písmena i tam, kde v češtině (na rozdíl od jazykového úzu řeckého, makedonštině nebo angličtině) nemají

žádnou sémantickou funkci a tudíž jsou zcela nefunkční neboli zbytečná. V některých jazycích (např. v agličtině) je ještě dnes běžné (kdysi tomu tak bylo také v češtině), že každý verš začíná velkým písmenem, v češtině je to však dnes jev zcela ojedinělý.

Pokud není překladatel všestranně dobře připraven, pouhá dobrá znalost jazyka nestačí. Projde-li přitom překlad odbornou lektorací (bohužel však vydavatelé od odborných lektorských posudků v posledních letech upouštějí z obavy, aby nebyli obviněni z cenzury), je naděje, že lektor zachytí většinu nebo podstatnou část jazykových a věcných prohrěšků. Před léty jsem lektoroval rukopis cestopisu jednoho našeho známého současného spisovatele. Moje připomínky, věcné i jazykové opravy tvořily desetinu 150 stránkového rukopisu.

Jako příklad z posledních měsíců uvedu některé konkrétní výtky odborné kritiky na adresu překladatele díla Roberta Musila. V překladu se dočteme např. o **předsedovi** (místo o **představeném**) bohosloveckého semináře, **Epiphaniafest** je přeložen jako **Epiphania slavnost**, ačkoli to jsou **Tři králové** (neboli též **Zjevení Páně**, z řeckého epifanea=zjevení).

Omyly při překládání reálií svědčí o nedostatečné znalosti kulturně společenského kontextu, v němž dílo vzniklo. Příklad z překladu filmu, který nedávno uvedla česká televize, pak dokumentuje jak přílišnou závislost překladatele na originálu, tak také neznalost domácího společenského kontextu i neznalost mateřského jazyka. Koho by nezarazilo slovní spojení, že jisté servírce již vypršela **ověřovací lhůta**, když všichni víme, že v češtině máme běžné slovní spojení **zkušební doba** (provoz, jízda, střelba, let ap.), kdežto naopak ověřujeme správnost, pravost (podpisu) apod. To, že do češtiny překladatelé amerických filmů „*montují toporné větné srostlice a vytěšňuje se pružnější a jemnější větná artikulace, plynoucí z podstaty češtiny*“ vedlo Václava **Jamka** k závěru, že by se mělo uvažovat o „*cíleném odstřelu některých překladatelů*“.¹⁴

Další příklad by měl doložit jak nedostatečnou filologickou průpravu překladatelky v jazyce, z něhož překládala (v tomto případě ze srbštiny), tak chabou znalost češtiny a historických reálií. Překladatelka románu současného srbského prozaika Vuka **Draškoviće Nůž**¹⁵ Pavlína **Smiljanićová** nezvládla sémantickou a formální výstavbu textu. Zcela podlehla slovosledu originálu, jeho výrazovým prostředkům, jeho větné stavbě. Zdá se, že neví nic o tzv. aktuálním členění větném, přijímá vazby a výrazy, které mají v češtině odlišné stylistické uplatnění a jinou frekvenci, utápí se v systému slovesných časů, nerozlišuje slovesný vid, nesprávně užívá neshodných přívlastků, podléhá vazebným interferencím a slovními spojeními originálů i lexikálním vlivům. Z několika desítek stran kvalitativních a kvantitativních chyb, které jsem si vypsál, uvedu pro ilustraci

14 **Jamek**, V.: *Jazyk otevřený dílu*, Literární noviny, čís. 5, 2. února 1995, s. 14.

15 **Drašković**, V.: *Nůž*. Přeložila Pavlína **Smiljanićová**, jazyková úprava, vysvětlivky a doslov **Rajko Doleček**, Optys, Opava 1994.

pouze několik „*perliček*“. Tak pod vlivem originálu je všude kde jsem zůstal stát místo kde jsem přestal, četl v sobě = četl si pro sebe, Takovej jsem, sundám čepici každý moci = Takovej jsem, smeknu před každou mocí aj. Velmi časté je užívání se jako součásti slovesné zvrtné podoby: Jací se mohou potkat na každém kroku = Jaké lze potkat..., Nějak se v poslední době neslyší ani Slivljani = V poslední době není nějak o Slivljanec slyšet. Překladatelka někde dokonce nechává stejně znějící srbská slova (jde přece o blízké jazyky!), která však mají v češtině zcela jiný význam (mlat ve významu cep, sochor, žito ve významu obilí, po ve významu podle, Musím za dne stihnout (srbsky stići, stignuti) do Čemerna = Musím za dne dorazit, přijet do Čemerna, A teđ trošku mlč = A nyní buď chvíli potichu, Od tehdy = Od té doby aj.). Z mnoha desítek věcných chyb považují za nekřiklavější označení sultána za císaře a tureckou říši za císařství.

Překladatelka ani autor doslovu a poznámek si nedělají žádné starosti s interpunkcí, s psaním velkých písmen, zeměpisných a vlastních jmen, s vysvětlením turcismů a srbismů přímo v textu nebo ve vysvětlivkách, s užíváním archaismů a různých jazykových stylů včetně „*pražštiny*“, s tvořením „*neologismů*“ (nazdravit = připít na zdraví, mirbožit se aj.).

Při čtení překladu Draškovičova románu jsem si vzpomněl na Jana Wericha, který kdysi v jednom dialogu s Miroslavem Horníčkem poznamenal, že překladatel by měl „*zrazovat autora*“. To ovšem nijak neměl na mysli, že by měl překladatel autorův umělecký text znetvořit, zpotvořit, zdeformovat do té míry, aby odradil čtenáře jinonárodního prostředí a odlišné kultury jeho dílo číst. Lexikální i gramatické lapy, jichž se překladatelka dopouští, svědčí o její nedostatečné jazykové a jazykovědné průpravě.

K dalším důležitým překladatelským otázkám patří to, zda je nezbytné opatřovat překlad uměleckého díla poznámkovým aparátem nebo se spokojit pouze s tzv. vnitřním vysvětlením přímo v textu. Překladatelka Draškovičova *Nože* volí nedůslednou kombinaci obou způsobů. Pokud se ovšem překladatel rozhodne pro vysvětlivky na konci knihy (což značně ztěžuje čtení), pak by si měl stanovit určitou mez, aby se mu nestalo to, co se před časem stalo jedné překladatelce. Když se s autorem radila o vydání jeho vybraných děl, poznamenal, že by český čtenář nemusel pochopit jeho vyprávění spjaté s dramatickými událostmi irských dějin a obrození. A sám se pokusil poznámky k svému textu sestavit. Nakonec však od svého záměru musel upustit, protože zjistil, že poznámky k textu jsou rozsáhlejší, než samotný text jeho díla.

Za závažnou považují rovněž otázku překladu a recepcí uměleckého díla z velmi blízkého nebo blízkého jazyka (např. z češtiny do slovenštiny a naopak, z bulharštiny do makedonštiny a naopak či z ukrajinštiny do ruštiny a naopak apod.). Vedle informativní hodnoty plní totiž text už v originále v novém, jinonárodním prostředí také estetickou funkci. Týká se to např. překladu a recepcí uměleckých děl z jednotlivých slovanských, románských nebo ger-

mánských národních literatur. Zejména slova homofonická a homonymická často uvádějí málo zkušené překladatele do nepříjemných situací (např. slovenské **lúč**, **rozprávka**, **dceruzka** aj. Mnoho příkladů najdeme právě také v překladu Draškovičova Nože).

