

Milan Hrdlička: Literární překlad a

Úvodem

Dovoluji si tvrdit, že je mezi vědami zabývajícími se jazykem, literaturou i nejrůznějšími aspekty verbální komunikace teorie uměleckého překladu oborem královským. Jen málokterá ze srovnatelných disciplín je natolik komplexní a současně pestrá, různorodá a složitá jako obor, jehož úlohou je široce chápané zkoumání překladu literárního díla. V tom spatřuji krásu a přitažlivost tohoto translatologického odvětví, v tom, domnívám se, tkví ale také jeho náročnost, jeho četná úskalí. V oblasti translace literárních děl totiž dochází nejen ke kontaktu různých jazykových systémů, ale rovněž (či spíše především) literatur, kultur, národních společenství. Teorie uměleckého překladu tak v sobě zahrnuje problémy jazykové i jazykovědné stejně jako otázky literárněvědné a literární, dále momenty povahy historické, geopolitické i ideové, zřetele estetické i etické, elementy sociologické, psychologické či etnografické, prvky z oblasti teorie informace...

K uměleckému překladu – mám nyní na mysli jak jeho dimenzi teoretickou, tak aplikační – lze přistupovat z různých hledisek a pozic, je možné opírat se o různé principy a soustřeďovat se na různé stránky tohoto složitého procesu. V předkládané práci se pokusím uplatňovat perspektivu komunikační, jež vzniku literárního komunikátu předchází, provází jeho tvorbu, genezi a významně se projevuje i ve fázi recepční. Pokusím se rovněž představit vybraná základní východiska svého pohledu na podstatu překladu uměleckého textu i na chápání pojmu „adekvátní překlad“; přiblížím rovněž základní způsoby adresování cílového textu novému příjemci.

Budu tak činit s cílem podpořit antiadaptační koncepci uměleckého překladu, čili pojetí, jež usiluje o optimální reprodukčně-kreativní přetlumočení předlohy do nového recepčního prostředí (při respektování identity a kvalit výchozího textu i charakteristik nového receptora) a jež odmítá utilitární deformaci původního díla buď na přání vydavatele, zadavatele překladu či čtenáře, anebo z překladatelových subjektivních pohnutek.

Praha březen 1997

Milan Hrdlička

(předmluva k 1. vydání monografie *Literární překlad a komunikace*)

Komunikace, Praha, 2003

I. K zaměření uměleckého překladu na čtenáře

Problematika zaměření přeloženého textu na určité čtenářské publikum, popř. na jeho jistou část, je velmi rozsáhlá a významná, představuje z hlediska vědy o překladu jednu z klíčových oblastí bádání. Orientace uměleckého překladu (překladaatele) na (typ) čtenáře totiž výrazně ovlivňuje překladaatelskou konkretizaci předlohy, promítá se do překladaateloava přístupu k originálu i k procesu překladu uměleckého slovesného komunikátu.

Zaměření uměleckého překladu na čtenáře se dotýkají četné translatologické práce, i když ve většině případů spíše implicitně, a to v rámci pojednání o jiných tématech. Domnívám se, že by tomuto problému mělo být věnováno v teorii překladu více pozornosti; měl by se prosadit opačný přístup než dosud, totiž chápat uvedenou problematiku jako základní a z ní vycházet při řešení dalších otázek, jež by měla problematika zaměření překladu na čtenáře zastřešovat. Jak výstižně uvádí J. Levý (1957), překladaateluův ohled na předlohu a na čtenáře, resp. změny v tomto postoji (převaha překladaateloavy orientace na jednu složku), je základní hybnou silou ve vývoji myšlení o překladu, v konstituování metody a charakteru uměleckého překladu.

Široké a různorodé spektrum často polemických názorů na zaměření překladu na čtenáře lze stručně přiblížit následujícím způsobem: vedle J. Levého globální přístup ke sledované otázce správně naznačil, ale blíže nerozpracoval E. Cary (1956). Podle něho si musí být překladaatel vědom, co, kde, kdy a pro koho překládá. Komunikační přístup, příznačný pro současnou vědu o překladu, se pokouší komplexním způsobem postihnout hlavní souvislosti a faktory uměleckého překladu jako komunikačního aktu, zkoumá nejen relaci mezi předlohou a její překladaatelskou konkretizací, ale i jejich genezi a recepci, sleduje tedy nejen text v komunikaci, ale také komunikaci v textu (viz např. A. Popovič 1975, 1983).

Teoretiky rozděluje postoj k základnímu problému, jenž má pro zaměření překladu na čtenáře zásadní význam, a sice k požadavku (ne)stejného komunikačního účinku a (ne)identických funkcí originálu a překladu.

Většina badatelů se přiklání k principu stejného komunikačního efektu výchozího a cílového textu na čtenáře (např. A. Ljudskanov 1970 principem funkčních ekvivalentů; E. A. Nida 1964 dynamickou ekvivalencí; Z. D. Lvovskaja 1985 komunikačně funkčním modelem překladu), často se do popředí výrazně staví stránka pragmatická před reprodukčně-tvůrčím statutem překladaateloavy aktivity (jako jeden z mála proti této koncepci vystupuje např. L. S. Barchudarov 1975).

Jiní teoretikové, k nimž se hlásíme, pokládají zmíněný požadavek za maximalistický, nereálný a nesprávný, neboť ve svých důsledcích může vést překladatele k utilitární deformaci a k adaptačním úpravám originálu v zájmu nekritického saturování společenských nebo skupinových potřeb, k přílišnému přizpůsobování se čtenáři a k odhlížení od kvalit předlohy. V. N. Komissarov (1980) navíc ukazuje, že týž účinek na všechny čtenáře nemá vzhledem k rozrůzněnosti publika (věk, pohlaví, intelekt, vzdělání, zájmy, životní zkušenost, momentální psychofyzický stav, sociální charakteristiky apod.) ani originál, natož překlad, který je adresován často značně odlišnému spektru konzumentů, do jiného komunikačního kontextu (míníme jím soubor společensko-politických, kulturně historických, geografických, etnografických a časových charakteristik daného prostředí).

K. Horálek (1966, 1977) výstižně uvádí, že funkčně ekvivalentní jsou jazyky, ne však přeložená díla ve vztahu k předloze (srov. také dále). Funkční ekvivalenty lze proto ve sféře uměleckého překladu vztahovat pouze k omezeným úsekům textu, na díla jako celek vztahuje V. N. Komissarov (1980), B. Ilek (1981) aj. pojem adekvátnost, zahrnující překladatelův vyvážený ohled na originál i na čtenáře-adresáta. B. Ilek (1983) konstatuje, že adekvátní umělecký překlad je vždy pouze optimální aproximací originálu.

Je pochopitelné, že v zájmu uskutečnění úspěšné, smysluplné komunikace je orientace produktora textu na jím předpokládaného receptora¹⁾ nutná, a to jak v primární literární komunikaci (autor – čtenář), tak v relaci druhotné, odvozené (překladatel – čtenář).

Míra zaměření cílového textu na příjemce má ovšem své meze: překladatel by měl mít při své reprodukčně-tvůrčí aktivitě na zřeteli dva rozhodující faktory: čtenáře, jemuž přeložené dílo adresuje, ale současně také kvality a dominantní rysy originálu; měl by usilovat o optimální řešení tohoto „dvouvektorového“ přístupu, o vhodný kompromis. Převaha překladatelovy orientace na výchozí text totiž v extrému vede k doslovnému překladu, výrazné odpoutání se od předlohy a nekritické zaměření na čtenáře zase vyústí v překlad volný, adaptační. Pro dosažení adekvátního uměleckého překladu je tedy důležité, aby překladatel zcela nepodléhal dobovému a společenskému tlaku (vkusu, objednavce, normám, konvencím), neboť tento postoj může zavádět ke vkládání takových kvalit do přeloženého textu, jež jsou předloze cizí, může mít za následek deformaci originálu.

Upraví-li překladatel dílo podle potřeb cílového komunikačního kontextu, může mít přeložený, resp. upravený text značný, ovšem dobově omezený význam, nelze ho však pokládat za překlad v pravém slova smyslu. Existují

různé možnosti přístupu k přetlumočení původního díla: vedle adekvátního překladu je to např. adaptace, parafráze, redukovaný překlad apod. Jejich uplatnění závisí jak na objektivních podmínkách (např. na vyspělosti původní a domácí literární produkce), tak na činitelích subjektivních (na překladateli, popř. editorovi). V zájmu nezkráceného zprostředkování hodnot literárního díla by měl mít rozhodující postavení adekvátní překlad. V naší antiadaptivní koncepci uměleckého překladu vycházíme z poslání překladu, jak ho formuloval J. Levý (1983, s. 83):

„Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které by nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční.“⁽²⁾

Doposud jsme hovořili o „zaměření“ překladu (překladatele) na čtenáře. Pokládáme za potřebné uvést tento pojem do základních souvislostí.

Za klíčový moment geneze uměleckého textu pokládáme kategorii záměru produktora textu, neboť produktorův záměr tvorbě textu předchází a rovněž při ní „asistuje“. Na záměr tvůrce textu pohlížíme jako na jeho snahu někomu (tj. produktorem předpokládanému čtenářskému publiku, popř. jeho určité části) něčím (literárním dílem) o něčem (objektivní nebo fiktivní realitě, jejím stavu, změnách apod.) nějakým způsobem (metodou zobrazení reality, v níž se mimo jiné odráží postoj produktora textu k této realitě, jeho komunikační kompetence apod.) za nějakých okolností (v rámci jistého komunikačního kontextu) za nějakým účelem (pragmatická stránka literární komunikace) něco (předmětně pojmový obsah textu) sdělit.

Textová konkretizace produktorova záměru pak podle jisté produktorovy komunikační strategie postupně probíhá až k výslednému (ne)naplnění, resp. většinou pouze částečnému naplnění produktorových představ, jeho tvůrčího záměru. V případě záměru překladatele se výše uvedená posloupnost posunuje do roviny reprodukčně tvůrčí, v níž překladatel vystupuje v roli zprostředkujícího autora. Proto v tomto případě k původnímu záměru produktora ještě přistupuje – pohybujeme-li se ovšem v rámci adekvátního uměleckého překladu – záměr reprodukčně tvůrčí konkretizace předlohy³⁾ (čili vystižení a adekvátního přetlumočení originálu).

Kategorie záměru produktora textu (tedy jeho intence zapůsobit jistým způsobem na adresáta sdělení, podílet se na utváření a změně jeho postojů, pocitů, aktivit, informovanosti, vyvolat u něho určitý komunikační efekt) je kategorií složitě strukturovanou s úzkou provázaností jednotlivých komponentů (dílčích záměrů), zahrnující vedle primární složky – tedy produktorovy orientace na určitý okruh adresátů – také složky další (viz výše). Produktorův záměr (tj.

záměr autora i zájem překladatele) výrazně determinuje výsledné zaměření uměleckého textu na čtenáře, které lze chápat jako textovou realizaci produktora záměru. Pro úspěšnost literární komunikace (primární i sekundární) je zaměření produktora na receptora nutné, je v textu vždy s různou intenzitou přítomné.

Jak již bylo řečeno, překladatel by měl usilovat o vystižení a adekvátní ztvárnění předlohy, tedy v podstatě způsobu realizace původního autorova záměru. Přenesení předlohy do jiného komunikačního kontextu je však mnohdy nesnadné. Přetlumočení původního autorova záměru (resp. jeho realizace) nelze chápat mechanicky, překlad není kopií originálu. Setkáváme se v této oblasti s řadou problémů (míra naplnění autorova záměru ve výchozím textu, stupeň odhalení a vystižení původní autorovy intence překladatelem apod.). Možnost „věrného“ přetlumočení původního díla rovněž ve velké míře závisí i na stupni (ne)shody výchozího a cílového komunikačního kontextu a na míře vázanosti originálu na výchozí komunikační kontext.

Vedle globálního zaměření uměleckého překladu na čtenáře se ve vědě o překladu uvažuje i o jeho dílčích způsobech, které se v komplexní orientaci cílového textu uplatňují v různé míře: jde o zaměření ideové (např. otázka výběru díla, změny ideové orientace překladu apod.), jazykové (otázka jazykové archaizace či modernizace překladu, problém vystižení stylu autora při rozdílnosti úrovně původní a domácí literární tvorby či stylových úprav přeloženého díla podle vkusu a norem cílového komunikačního kontextu, otázka vystižení odlišné stratifikace národních jazyků, problematika vlivu jazyka originálu na jazyk překladu apod.), žánrové (problém zachování, resp. změny žánrové konstanty předlohy apod.), dále o zaměření na ose prostorové a na ose časové (střetávání názorů na oprávněnost eventuálních adaptačních zásahů – děj přeloženého se odehrává kupř. „jinde“ a „jindy“) a konečně o zaměření podle věku čtenáře (analýza úprav cílového textu na různých úrovních apod.).

Problematika zaměření uměleckého překladu na čtenáře je z hlediska vědy o překladu klíčová. Zaměření cílového textu na receptora je objektivně nutné, v přeloženém díle dochází nevyhnutelně k řadě posunů. Překročí-li však posuny jistou mez, dochází k adaptaci předlohy, nejedná se již o adekvátní umělecký překlad. Překladatel by měl usilovat o optimální sladění zřetele k originálu i ke čtenáři. Mistrovství překladatele spočívá mimo jiné právě v umění nalézt vhodný kompromis. Překlad uměleckého textu, a to bychom chtěli zdůraznit, totiž nemusí být automaticky překladem uměleckým.

Poznámky:

- 1) Produktor musí brát v úvahu stav pragmatických presupozic čtenáře, jeho čtenářskou vyspělost, sociální a jiné charakteristiky. V odborné literatuře se někdy hovoří o tzv. čtenáři-adresátovi. Je pochopitelně možné, že se dílo může dostat i ke čtenáři, jemuž primárně určeno nebylo (čtenář – neadresát), to je ovšem jiná otázka.
- 2) V této souvislosti uvádíme rovněž náhled F. Mika (1971, s. 22), podle něhož je překlad text s nadstavbovou sémiotickou funkcí: „*Je to funkcia byť ekvivalentom originálu. Keď preklad prestáva plniť túto funkciu, prestáva byť prekladom.*“
- 3) Situace je ovšem podstatně složitější. Vedle případů, kdy se intence autora a překladatele liší minimálně (v podstatě jen vlivem odlišného statutu a charakteru primární a sekundární literární komunikace), se jak v praxeologii překladu, tak v odborné literatuře setkáváme s případy, kdy se připouští (a někdy i toleruje) jejich podstatná diference a divergence. E. A. Nida (1964) uvádí, že si překladatel může stanovit různé cíle (jeho záměr a záměr autorův se tudíž mohou rozcházet): může se mu např. jednat o přetlumočení informace o obsahu a formě originálu (tzv. překlad informační), může usilovat o vyvolání jistého předpokládaného („naprogramovaného“) účinku přeloženého díla na čtenáře za cenu různých adaptačních úprav původního textu (tzv. překlad imperativní): translátor modifikuje cílový text takovým způsobem, aby zamezil možným různým interpretacím překladu, aby dosáhl jednoznačnosti smyslu a komunikačního efektu přeloženého díla (srov. dále např. názory J. C. Casagrande, L. S. Barchudarova aj.).
V poslední době v této souvislosti hovoří někteří badatelé (Ch. Nordová, J. Sager aj.) o roli iniciátora (zadavatele) překladu (jeho přičiněním, resp. na jeho přání, objednávku, může docházet k úpravám překladu tak, aby vyhovoval požadavkům na něj kladeným, cíli, pro nějž byl pořízen) a o teorii skopos (K. Reissová a H. Vermeer 1984 aj.): skopos je vymezen jako cíl, účel, který má překlad splňovat, resp. jako komunikační efekt, který má u adresáta vyvolat. Uvedené pojmy bývají vztahovány převážně k překladu textů neliterárních (tedy tzv. textů pragmatických). V případě překladu literárního díla se k podobným adaptačním koncepcím stavíme kriticky.

II. Umělecký překlad jako komunikační akt

Modelů, které se pokoušejí vystihnout a popsat proces uměleckého překladu z různých aspektů, je celá řada. Mezi nejčastěji uváděné a komentované patří v translatologické literatuře model transformační (E. A. Nida), sémantický (V. G. Gak), zákonitých korespondencí (Ja. I. Recker), situační (J. Catford), dynamický (E. A. Nida) a z poslední doby zejména model úrovně ekvivalence V. N. Komissarova a komunikativně-funkční model Z. D. Lvovské.

Klasifikace uvedených modelů je v odborných pracích různá. Např. Z. D. Lvovská třídí zmíněné modely podle přístupu teoretiků ke vzájemnému působení lingvistických a extralingvistických faktorů. První tři uvedené modely řadí k modelům jazykovým, pro něž je příznačný komparatistický přístup, tedy srovnávání fungování jazykových jednotek výchozího a cílového jazyka, a nedoceňování role mimojazykových faktorů.

Na pomezí modelů jazykových a komunikačních, pro něž je typický přechod k respektování i mimojazykových vlivů na proces překladu, se nachází model situační⁴⁾.

Výše uvedené modely překladu bezesporu významnou měrou přispěly ke zmapování problematiky uměleckého překladu, postihovaly však základní problémy pouze dílčím způsobem a dnes jsou již překonány přístupem komunikačním.

V současnosti se ve vědě o překladu prosadilo pojmání uměleckého překladu (procesu) jako činnosti komunikační. Mimořádným přínosem pro vypracování komunikačního modelu procesu překladu bylo rozšíření tradičního přístupu k překladu, omezujícího se na zkoumání výchozího a cílového textu, o dimenzi geneze těchto komunikátů a jejich následné recepce ve společenském oběhu za konkrétních podmínek. Na umělecký překlad, resp. na proces uměleckého překladu se tedy přestalo pohlížet jako na pouhou ryze jazykovou operaci omezující se na prostou záměnu jazykových kódů (koncepte tzv. filologického překladu). V komunikačním přístupu se klade důraz na fungování uměleckého textu v jistém komunikačním kontextu v určitém časovém období i na společenskou zakotvenost a determinovanost komunikátu i subjektů vstupujících do tohoto procesu. Například A. Popovič (1983, s. 37) chápe začátek procesu uměleckého procesu široce, zahrnuje do něj už fázi poznávání předlohy: „*Poznávanie prekladateľského procesu sa tesne viaže na poznávanie originálu, poznávanie originálu je vlastne poznávaním komunikačných väzieb pre-mietnutých v texte.*“

Umělecký překlad je tedy podle našeho názoru forma literární komunikace (pro niž je mimo jiné příznačná vázanost na umělecký text, na umělecké

postupy a prostředky), je svou podstatou komunikací druhotnou, odvozenou, s reprodukčně-tvůrčím statutem, komunikací, která se oproti předloze začleňuje do jiného komunikačního kontextu. Přeložené dílo vzniká na základě jisté společenské objednávky (potřeby), má společenskou podstatu a proměnlivý polyfunkční charakter (v různých obdobích může docházet k určité metamorfóze funkcí přeloženého díla, k jejich nové hierarchizaci). Cílový text vzniká s mnohdy značným (a stále rostoucím) časovým odstupem od předlohy, může mít řadu podob, může vznikat opakovaně, je určen jinému adresátovi než předloha. Téměř každý nový překlad téhož díla je zprostředkován jiným překladatelem a nezřídka i editorem.

Toto všechno jsou faktory sehrávající v procesu překladu důležitou roli. Jak z naznačené problematiky vyplývá, je zkoumání a rozpracování této otázky značně složité a obtížné vzhledem k působení řady různorodých faktorů a různým vztahům mezi nimi i jejich různému podílu na procesu překladu. Pro přehlednost je možné rozdělit problematiku překladu jako komunikačního aktu do několika základních úzce spjatých oblastí.

První oblast se týká výchozího a cílového komunikačního kontextu, které vytvářejí objektivní rámec procesu translace (řadíme sem např. i stav vědy o překladu, úroveň překladatelské praxe apod.). Do druhé množiny spadají otázky spojené s faktory subjektivními (autor, překladatel, editor, čtenář). Třetí okruh zkoumání pak představuje vlastní umělecký text (originál – překlad) jako výslednici působení řady faktorů.

V komunikativně orientované vědě o překladu se naznačené okruhy stále podrobněji rozpracovávají. U vybraných bodů se zastavíme také my.

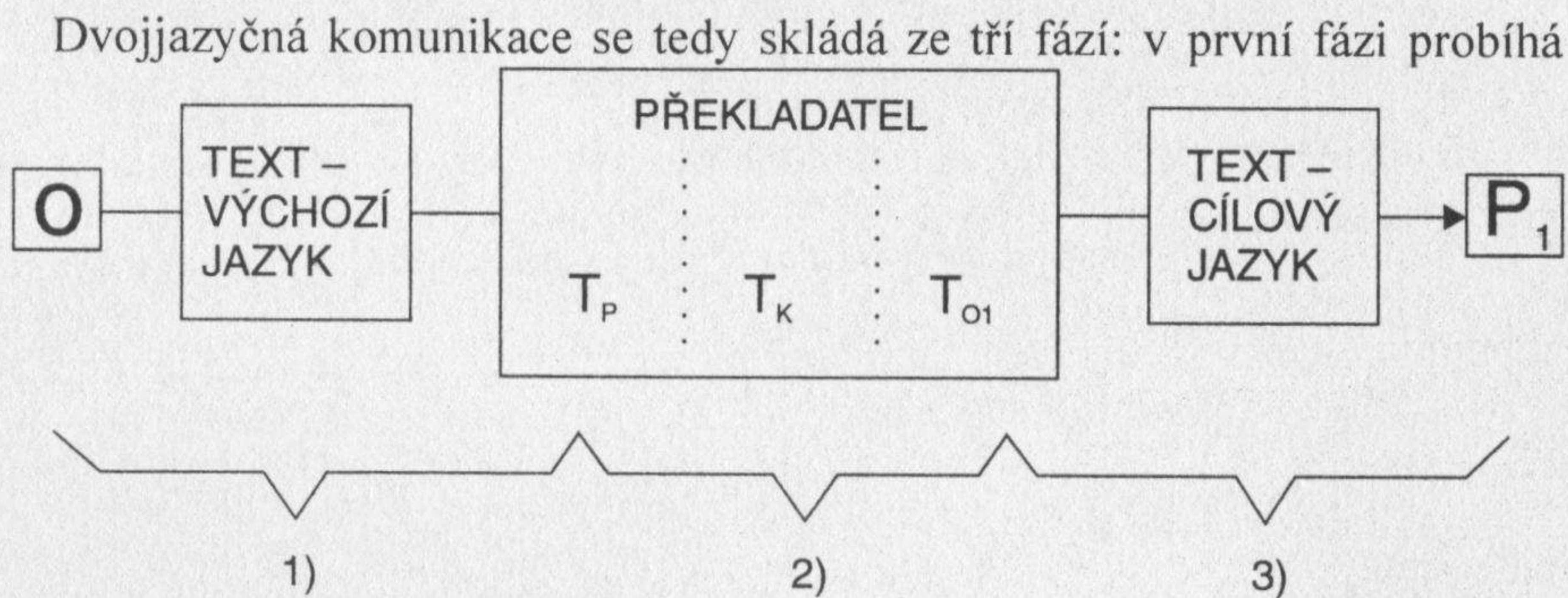
Naše chápání kategorie záměru produktora textu i následného zaměření literárního díla na čtenáře jsme již naznačili v předchozí kapitole. Pokládáme však za potřebné tento významný pojem dále přiblížit.

V translatologické literatuře vystupuje kategorie záměru produktora textu mnohdy jako blíže nspecifikovaná, nezřídka jako výraz blízký pojmům „smysl díla“, „poslání uměleckého textu“ apod. V. N. Komissarov (1973) usouvztažňuje autorův záměr s termínem „cíl komunikace“, uvádí ovšem dvě pojetí. Nejprve chápe záměr produktora jako jeho snahu vyvolat u čtenáře určitou reakci: produktor textu tedy sleduje svým záměrem jistý cíl, v Komissarovově pojetí cíl komunikace. V této koncepci tedy předchází produktorův záměr tvorbě textu a je přítomen jeho genezi. Později se však V. N. Komissarov (1980) od tohoto pojetí odvrací a cílem komunikace, resp. záměrem nerozumí subjektivní úsilí produktora textu vyvolat u příjemce jistý komunikační efekt, nýbrž objektivní zaměření sdělení, čili spíše rezultat (realizaci) produktorova původního záměru.

Při pojednání o uměleckém překladu jako komunikačním aktu – s důrazem kladeným na orientaci produktora textu na jeho receptora – se blíže zastavíme u názoru O. Kadeho. Kade (1978, s. 69) pohlíží na překlad jako na případ dvojjazyčné komunikace. Zatímco při „obyčejné“ jednojazyčné komunikaci mají odesílatel (O) i příjemce (P) společný jazykový kód, při překladu z jednoho jazyka do druhého se proces komunikace komplikuje – přistupuje další účastník komunikačního aktu, a sice překladatel.

Účastníci komunikace si sdělují určitý informační obsah, jímž O. Kade (1978, s. 71) rozumí „komunikační hodnotu jazykového sdělení projevující se v tom, že určitá posloupnost znaků je schopna vyvolat u příjemce určitý efekt, který přibližně odpovídá určitému záměru odesílatele.“ G. Jäger 1975 nazývá účinek textu na příjemce komunikačním efektem). Informační obsah uměleckého textu vystupuje podle O. Kadeho jako potenciální veličina, individuálně realizovaná v různé míře v konkrétním aktu komunikace, ať jednojazyčné, tak dvojjazyčné. Týž komunikát tedy může na různé příjemce působit různým způsobem.

O. Kade (1978, s. 74) znázorňuje proces dvojjazyčné komunikace, tedy překladu, následujícím schématem⁵⁾:



komunikace mezi odesílatelem (O) a překladatelem, translátorem (T); ve druhé fázi překladatel (T) v roli „překódovacího článku“ překóduje, tzn. přeloží, kód z jazyka výchozího do jazyka cílového; v závěrečné fázi dochází ke komunikaci mezi překladatelem (vystupuje v roli odesílatele O^1) a příjemcem překladu (P^1). Ze schématu je zřejmé, jak důležitou roli v procesu dvojjazyčné komunikace sehrává překladatel. Je totiž příjemcem (T_P) – dekóduje původní sdělení –, translátorem (T_K) – překládá původní text –, i odesílatelem (T_{O1}) – realizuje sdělení v cílovém jazyce.

V ideálním případě by měla být podle O. Kadeho (1978, s. 76) dvojjazyčná komunikace vyjádřitelná tímto vzorcem:

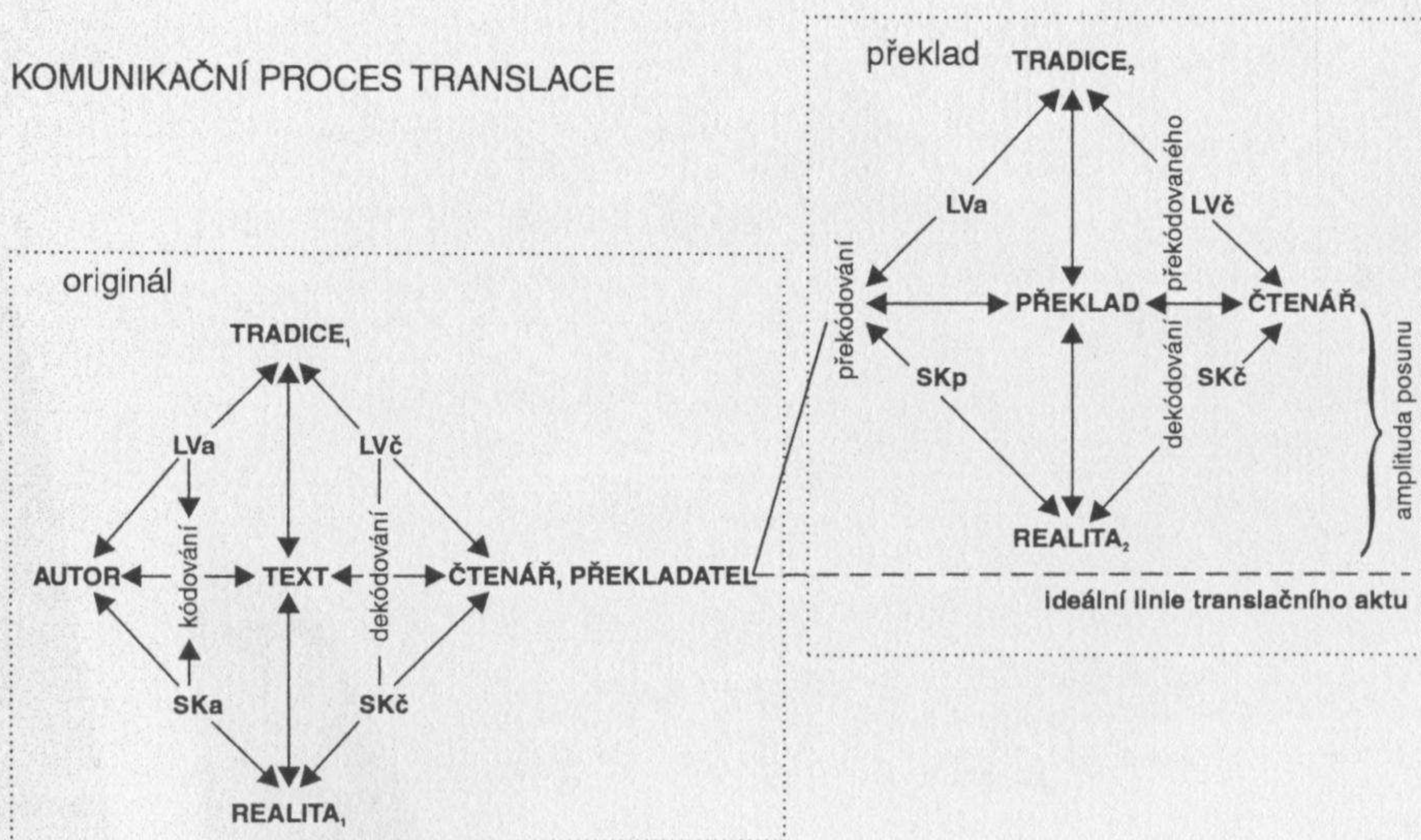
$$i = k \approx e \approx i' = k' \approx e'$$

(i = záměr odesílatele; k = informační obsah textu ve výchozím jazyce i komunikační hodnota sdělení autora; e = komunikační efekt sdělení na překladatele vystupujícího jako příjemce; i' = záměr překladatele vystupujícího v roli metaautora; k' = informační obsah textu v cílovém jazyce i komunikační hodnota sdělení; e' = komunikační efekt sdělení na čtenáře překladu).

O. Kade mimo jiné zdůrazňuje, že veličiny k a k' jsou potencionální, realizují se v komunikačním aktu individuálně, a že bude tudíž potencionální rovněž ekvivalence mezi nimi.

Komplexnost procesu překladu (tedy primární i sekundární literární komunikace) postihuje A. Popovič (1983, s. 38) svým modelem komunikačního procesu translace:

KOMUNIKAČNÍ PROCES TRANSLACE



SKa – zkušenostní komplex autora
 SKč – zkušenostní komplex čtenáře
 SKp – zkušenostní komplex překladatele
 LVa – literární vzdělání autora
 LVč – literární vzdělání překladatele

TRADICE₁ – předchozí texty literatury národní světové, umění, folklóru
 TRADICE₂ – vývojová řada textů přijímajícího prostředí, do které se začleňuje překlad
 REALITA – realita motivující vznik a znění překladu

Domníváme se, že by tento Popovičův globální pohled na danou problematiku získal na univerzálnosti a účinnosti zapracováním několika momentů. Máme na mysli především zvýraznění možné relevantní rozrůzněnosti čtenářského publika, které má na charakter výchozího i cílového textu značný vliv. Bylo by tedy zapotřebí rozpracovat z překladatelské perspektivy podklady pro tzv. sociologii překladu. A. Popovič (1975) ve svém přístupu o čtenářově úloze v procesu překladu hovoří, v modelu však figuruje subjekt čtenáře jako takového, nediferencovaného. Bylo by proto vhodné pro naznačení stratifikace čtenářské obce označit tyto typy různé možné čtenáře indexy.

V komunikačním modelu translace by bylo vhodné explicitně vytknout kategorii záměru produktora textu, a to jak autora, tak překladatele, zastavit se u jejich role, statutu, vzájemných relací. Otázka intence obou subjektů je snad u Popoviče zahrnuta implicitně (srov. tezi o nutnosti odhalení komunikačních vazeb v uměleckém textu), z translačního modelu to však nemusí být na první pohled patrné.

Dále by bylo optimální (ovšem velmi obtížné) ve schématu ztvárnit kvalitativní charakteristiky vztahů mezi jednotlivými faktory (a to i v jednotlivých fázích procesu). Postrádáme rovněž znázornění dílčích komponentů komunikačních kontextů a proporcí jak mezi příslušnými složkami, tak mezi původním a přijímajícím prostředím jako celky. Tyto skutečnosti jsou z překladatelského hlediska velmi důležité (srov. např. problematiku míry vázanosti předlohy na jistý komunikační kontext se zvláštním zřetelem na jeho určitý element – kulturní, politický, etnografický aj. – a následně vliv stupně odlišnosti („jinakosti“) participujících komunikačních kontextů v jednotlivých relevantních dimenzích).

Vyřešení této otázky by bezesporu zrealnilo obraz vlivu komunikačního kontextu na tvorbu i recepci uměleckého textu.

Poznámky:

- 4) Je však třeba poukázat na skutečnost, že modely překladu neexistují v tzv. čisté podobě.
- 5) Ve schématu užíváme vlastních značek.

III. O ekvivalenci a adekvátnosti ve sféře uměleckého překladu

Teorie překladatelské ekvivalence (určitá kvalita relace mezi výchozím a cílovým textem) i pojetí ekvivalentu⁶⁾ (prostředek, popř. soubor prostředků pro dosažení ekvivalence, resp. jejího vyjádření) prošly za poslední zhruba tři desetiletí, kdy se s nimi ve vědě o překladu operuje, pozoruhodným vývojem.

K počáteční opozici ekvivalentu slovníkového a překladového, jenž byl vztačován k různě rozsáhlým úsekům textu (srov. otázku jednotky překladu), postupně přistupovaly další atributy, teorie ekvivalence se vyvíjela a dále diferencovala. Oba termíny byly promítány do různých rovin a typů textu i na text jako celek.

Pojetí ekvivalence je celá řada. E. A. Nida (1964) rozlišuje ekvivalenci formální (orientující se zcela na výchozí jazyk, na co možná nejpřesnější přetlumočení obsahových a formálních rysů předlohy) a dynamickou (založenou na principu stejného komunikačního efektu originálu a překladu na čtenáře). S formální ekvivalencí pracuje také J. Catford (1967), orientuje ji však na porovnání gramatických prostředků výchozího a cílového jazyka. L. S. Barchudarov (1975) klade důraz na ekvivalenci sémantickou (vztah sémantického obsahu, významu obou textů); Ja. I. Recker (1974) uvažuje o ekvivalenci stylistické (předání obsahu originálu při zachování stylistických a expresivních zvláštností). A. Neubert (1968) i A. D. Švejcer (1973) hovoří o ekvivalenci pragmatické (shoda účinku obou textů na čtenáře), G. Jäger (1975) vymezuje komunikační ekvivalenci jako vztah shody komunikační hodnoty textu, která je při translaci invariantem (srov. také pojetí ekvivalence lingvistické a komunikativní, jak je rozlišuje H. Salevská 1986). Funkční přístup k této problematice, tedy ekvivalenci funkční, formuluje např. A. Ljudskanov (1970) jako funkční shodu (ideově-smyslovou, estetickou a emocionální) jazykových prostředků originálu a překladu umožňující předání invariantní informace. V. N. Komissarov (1973, 1980) rozpracovává teorii úrovní ekvivalence, kde vztahy ekvivalence nastávají mezi analogickými úrovněmi předlohy a její překladatelské konkretizace, a sice na rovině znaku, výpovědi, sdělení, popisu situace a cíle komunikace, přičemž posledně uvedená rovina je pro ekvivalentnost překladu rozhodující. Z. D. Lvovská (1985) uplatňuje z Komissarova vycházející komunikativně-funkční model překladu; uvažuje se také o ekvivalenci formálně grafické (funkční využití typografických prostředků, prostorové strukturace textu a grafických značek) a okrajově i o ekvivalenci fonetické (blíže viz M. Hrdlička 1995).

Všem těmto koncepcím je společný jeden výrazný rys, a sice příznak shody (různě vyhraněně formulované), které má být dosaženo na různých úrovních, u různých jednotek (obsah, forma, komunikační efekt, smysl apod.).

Při vymezení a prosazování uvedených přístupů v teorii a praxi uměleckého překladu se však záhy začalo narážet na dva základní okruhy problémů:

- 1) na otázku reálné možnosti docílení deklarované překladatelské shody nebo maximální možné podobnosti,
- 2) na následky takových pokusů, resp. na jejich povahu a vliv na charakter cílového textu.

Ad 1) Již od počátku si někteří teoretikové uvědomovali problematičnost takových požadavků, byli si vědomi celé řady omezení (odlišnost výchozího a cílového komunikačního kontextu, jiná vyspělost a struktura čtenářského publika, odlišnost norem a konvencí jazykových, literárních, kulturních aj.), stavěli se proti ztotožňování překladatelské ekvivalence na úrovni *langue* a *parole*.

Jedním z mála badatelů, kteří u nás v tomto smyslu kriticky vystoupili, byl K. Horálek. Svě výhrady shrnul slovy: „*Požadavek, aby přeložené dílo mluvilo k nové čtenářské obci stejným způsobem jako originál k čtenářské obci, ke které se obracel autor, je nejen neřešitelný, ale i nesprávný.*“ (Horálek 1966, s. 11) Týž autor (1977, s. 262) později dodává: „*Funkčně ekvivalentní jsou jazyky, nikoli však přeložené texty v poměru k originálu.*“

Část badatelů proto od příliš silného a často nerealizovatelného požadavku shody ustupuje, upouští od vztahování ekvivalence na dílo jako celek. Začíná se prosazovat pojetí nové, výstižnější, méně normativní a exaktní, totiž adekvátní překlad⁷⁾, který je chápán jako optimální aproximace originálu (srov. také výše). Na adekvátnost překladu, čili relaci „něčeho k něčemu“, lze pohlížet i jednostranně buď jako na adekvátnost překladu předloze (způsobu realizace autorova záměru), anebo jako na adekvátnost přeloženého díla (cílového textu) potřebám, konvencím, úrovni přijímajícího komunikačního kontextu i kvalitám a vyspělosti nového čtenáře-adresáta, jeho očekávání, jeho objednavce.

Pro dosažení adekvátní překladatelské konkretizace předlohy v našem pojetí je třeba vzít v úvahu obě výše uvedené dimenze a pokusit se o dosažení vhodného kompromisu, který by sladil existující objektivně nevyhnutelné rozpory. J. Levý (1983) v této souvislosti hovoří o překladateli jako o jejich smířovateli.

Funkční přístup se z této perspektivy jeví jako nedostačující, překonaný. Funkční ekvivalence se může vhodně uplatňovat při převodu dílčích úseků textu – tam je naopak podmínkou adekvátnosti překladu – v globálním měřítku je však její aplikace na umělecký text nevhodná (viz dále), vede – z hlediska námi chápaného adekvátního uměleckého překladu – k nepřípustným změnám jak v procesu uměleckého překladu, tak následně i v jeho rezultátu, tedy přeloženém díle.

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že je velmi důležité rozlišovat mezi principem překladu (tedy celkovým přístupem k translaci literárního díla, globální koncepcí)

a dílčím překladatelským postupem (konkrétním operativním krokem týkajícím se převodu určitého úseku textu).

Ad 2) O nejednotném postoji ke klíčové translatologické problematice, totiž (ne)stejnému komunikačnímu efektu výchozího a cílového textu na čtenáře a (ne)totožným funkcím originálu a překladu, majícím zásadní vliv na povahu procesu překladu i na charakter cílového textu (a tudíž i na míru jeho nasměrování čtenáři), jsme se již zmínili. Při této příležitosti se alespoň stručně zastavíme u povahy tradičně uváděných základních typů (principů) překladu, a to u překladu doslovného, volného a adekvátního⁸⁾.

Doslovný (věrný) překlad, v současné době se prakticky nevyskytující⁹⁾, usiluje o mechanickou („otrockou“) reprodukci předlohy. V překladatelově aktivitě je prvek kreativity zastoupen v nedostatečné míře, někdy téměř absentuje. Pro tento typ překladu je příznačná spoutanost výchozím textem, ulpívání na jednotlivostech, neschopnost nadhledu, atomizování textu často bez ohledu na odlišnou strukturu výchozího a cílového jazyka. Názorný příklad nalezneme např. u J. Levého (1957, s. 15) – jde o pasáž z překladu náboženského díla z latiny do češtiny, v němž český text slepě kopíruje i zcela odlišný slovosled originálu.

Překlad volný (adaptační) se naopak snaží o mnohdy výrazně tvůrčí převedení původního díla. Předloha může vystupovat pouze v roli víceméně nezávazné inspirace. V překladatelově práci s textem často neúměrně dominuje složka kreativní, reprodukční aspekt bývá značně utlumen. Míra volnosti může být různá, v translatologické literatuře se proto někdy hovoří (ovšem bez přesnějšího vymezení) o parafrázi, adaptaci, převyprávění aj.

Volnému překladu jde mnohdy o krásu, líbivost, o saturování potřeb a očekávání čtenářské obce, jíž je určen, nezřídka rovněž o uplatnění (neoprávněných) tvůrčích ambicí překladatele. Princip volného překladu se hojně projevoval zejména v minulosti, kdy býval výchozí text nejednou ponechán překladateli doslova napospas. Docházelo pak k překladatelským počinům, které jsou z dnešního hlediska jen obtížně pochopitelné¹⁰⁾ (řadu příkladů uvádí např. J. Levý 1957). S projevy sympatií k volnému překladu (i s překlady samými) se lze setkat i v dnešní době.

Pohled do historie teorie i praxe uměleckého překladu ukazuje, že princip věrnosti (doslovnosti) a volnosti, resp. kolísání mezi nimi, jsou základními vývojovými momenty překladatelské metody a koncepce přetlumočení výchozího textu. J. Levý (1957, s. 238) poznamenává: „Tzv. „volnost“ je příznačná pro estetické soustavy, které nadřazují obecné jedinečnému, a ideologickým východiskem takové estetiky je zpravidla noetický objektivismus; tzv. „věrnost“

je příznačná pro estetické soustavy, které nadřazují jedinečné obecnému, a ideologickým východiskem takové estetiky je zpravidla noetický subjektivismus.“

V případě překladu adekvátního se překladatel pokouší skloubit respektování originálu se zřetelem k novému čtenáři-adresátovi. Překladatelská konkretizace se drží objektivních kvalit a dominant díla, respektuje jeho identitu, pohlíží však na ně z určité dobové a společenské perspektivy, očima současného vnímatele. V překladatelově aktivitě by měla být složka reprodukční i tvůrčí v takovém poměru, jenž by zaručil nezkreslené přenesení hodnot původního literárního díla do nového komunikačního kontextu. Mělo by se jednat o proces tvůrčí reprodukce.

Jednotlivé typy překladu, resp. principy přístupu k přetlumočení předlohy, budeme demonstrovat na překladu krátké pasáže ze Stendhalova románu Červený a černý. Nejprve uvedeme příslušnou pasáž v originále, za ní pak připojíme svou verzi doslovného překladu, poté ukážku adekvátního překladu onoho úryvku O. Levým a závěrem se zastavíme u hypotetické podoby volného překladu onoho výchozího textu.

Originální verze je následující:

Une heure après, le marquis entra, regarda les copies et remarqua avec étonnement que Julien écrivait cela avec deux ll, cella./.../

„Cela ne s'écrit qu'avec une l, lui dit le marquis; quand vos copies seront terminées, cherchez dans le dictionnaire les mots de l'ortographe desquels vous ne serez pas sûr.“

(Stendhal 1928, s. 240–241)

Doslovný překlad by mohl vypadat takto:

Za hodinu potom vstoupil markýz, prohlédl kopie a zaznamenal s údivem, že Julián psal toto s dvěma tt, totto. /.../

Toto se píše pouze s jedním t, řekl mu markýz; až budou vaše kopie dokončeny, hledejte ve slovníku ta slova, jejichž pravopisem si nejste jistý.

Tento námi pořízený doslovný překlad je na první pohled nevyhovující: působí (bez ohledu na jazykovou a uměleckou stránku) nevěrohodně – chybování v ukazovacím zájmenu „toto“ je v češtině absurdní. Překladatel tedy musí hledat jiné řešení.

Adekvátní překlad vhodně kompenzující problematické místo jsme našli v českém vydání z roku 1977:

Za hodinu vešel markýz, prohlédl opisy a všiml si ke svému úžasu, že Julián napsal zapomněl jen s -ě-, zapoměl. /.../

„Zapomněl se píše m-n-ě,“ řekl markýz, „až budete hotov s opisy, vyhledejte si ve slovníku slova, o nichž si nejste jist, jak se píší.“

(Stendhal 1977, s. 143)

Překladatel byl nucen substituovat slovo, v němž se v originálu chybuje (ukazovací zájmeno „cela“ slovesem „zapomněl“), v zásadě ale zachoval typ chyby (zdvojená souhláska – souhlásková skupina) a především její funkci.

Podobu volného překladu této pasáže (i celého díla) lze jen stěží odhadnout – právě pro onu překladatelskou možnou nevázanost i svévolné odpoutání se od výchozího textu. Předně by totiž mohl být celý úsek vynechán, ale také zkrácen, upraven, nebo naopak rozveden šířeji, přeexponován apod. Nedostatečná míra překladatelské tvůrčí ukázněnosti tak může vyústit v nežádoucí a nevhodné obměny předlohy.

Ojedinělým případem, kdy překladatel přeložil totéž dílo postupně trojím způsobem, jsou ruské překlady V. A. Žukovského. Ten totiž převedl Bürgerovu Lenoru nejprve formou volného překladu (1808, Ludmila), později (1811, Světlana) se od předlohy odpoutal ještě zřetelněji a vytvořil v podstatě nové, původní dílo, aby se po delší odmlce pokusil konečně o překlad ve vlastním slova smyslu (1831). (Viz blíže D. Ďurišín 1975, 1976)

Při zamýšlení se nad pojmy „ekvivalence“ a „adekvátnost“ je třeba si připomenout, že se nejedná o strnulé veličiny: jejich pojetí se vyvíjí, proměňuje, je dobově a společensky determinované. Relativita těchto pojmů by však v teorii a praxi uměleckého překladu neměla znamenat anarchii, voluntarismus v jejich chápání i aplikaci.

V odborné literatuře vědy o překladu bývá poukazováno na nevhodnost přílišného prosazování překladatelského subjektu, na nevhodnost zásahů svou podstatou tvůrčích. V obecné rovině by tedy podle našeho názoru neměl být např. čtenářsky náročný originál adaptován na obecně dostupnou nenáročnou četbu a takto transformované dílo by nemělo být vydáváno za přiměřené překladatelské řešení. Původní dílo tímto způsobem upravit lze, v praxi k tomu ostatně mnohdy nevyhnutelně docházelo a někdy ještě dochází, a to jak z důvodů objektivních (zásadní nepoměr mezi úrovní původní a domácí literární produkce, mezi vyspělostí původního a nového čtenáře), jež je ovšem třeba omezovat na nezbytně nutné minimum, tak také z pohnutek čistě subjektivních, svévolných, ty je třeba odmítat.

S hlasy prosazujícími nepřiměřenou orientaci překladatele na čtenáře se setkáváme i v současnosti. V publikaci „Překládání a čeština“ (Z. Kufnerová a kol. 1994, s. 14) se např. tvrdí, že, „...cílem veškerého překladatelského snažení tedy je, aby čtenář přeloženému textu porozuměl, aby jej pochopil.“ S takovým názorem není možné ve sféře uměleckého překladu souhlasit. Je-li kupř. autorovým záměrem vytvořit text obtížně uchopitelný, nejednoznačný, plný symbolů, narážek, dvojsmyslů, není správné cílový text zprůhlednit, učinit jej

neproblémovým. Podbízení se vkusu a úrovni čtenáře nepřispívá ke zvýšení jeho vyspělosti, není ani tvůrčím impulzem pro domácí kulturní obec. Určitý předstih kvality překládaných děl se naopak může stát zdrojem inspirace a poučením, může vést i ke zkvalitnění původní domácí literární tvorby.

V souvislosti s vymezením pojmu „adekvátní překlad“, s hodnocením zdařilosti překladu chceme upozornit na Hausenblasovo členění poměru mezi pojmy „překlad“ a „umělecké dílo“.

K. Hausenblas (1971) v tomto smyslu rozlišuje:

- A) umělecký překlad uměleckého díla,
- B) neumělecký překlad uměleckého díla,
- C) umělecký překlad neuměleckého díla,
- D) neumělecký překlad neuměleckého díla.

Jaké stanovisko k uvedenému členění z hlediska adekvátnosti zaujmout, jak zmíněné varianty hodnotit? (Opětovně při této příležitosti připomínáme dobovou a společenskou determinovanost pojmu „adekvátní překlad“ – určitá překladatelská konkretizace předlohy může být v jistém období pokládána za přiměřenou, zdařilou, zatímco v době jiné tomu může být právě naopak).

Předně by bylo zapotřebí některé z daných výrazů náležitě definovat, specifikovat. V případě A), tedy v uměleckém překladu uměleckého textu, je podle našeho mínění situace jednoznačná; tato alternativa jako jediná zapadá do naší představy o adekvátním (uměleckém) překladu. Nepokládáme za nutné ji na tomto místě blíže rozebírat.

Druhá varianta (B) je oproti tomu z hlediska adekvátnosti nežádoucí: jedná se o překlad neadekvátní, špatný, deformující originál. O adekvátnosti překladu pak není opodstatněné hovořit ani u varianty „C“, neboť by se v případě její realizace jednalo o neoprávněné, výchozím komunikátem nemotivované přidávání nových (vyšších) kvalit do cílového textu, o „vylepšování“ původního díla – a tedy o aktivitu svou povahou původní, tvůrčí. Ono „neumělecké dílo“ by ovšem bylo vhodné blíže vymežit. Řešení se zde nabízí hned několik: může jít o dílo svou povahou odborné, publicistické, nebo na druhé straně prostě o text „neumělý“, po umělecké stránce nezdařilý (braková literatura apod.), či o výtvor lidové tvořivosti nevalných literárních kvalit (srov. některé útvary tzv. „nízké literatury“). Domníváme se, že by bylo v těchto výše naznačených případech zajímavé sledovat pohnutky vedoucí překladatele k adaptačním zásahům do původního textu. Mohlo by se např. jednat o snahu vyvolat u domácího čtenáře falešné zdání o kvalitách literární tvorby určitého národa z důvodů politických, komerčních apod.

Poslední možnost (D) je poněkud problematická: také zde by bylo nutné charakter obou útvarů blíže ozřejmit. V tomto případě si totiž můžeme představit

např. odborný překlad odborného textu, a tedy řešení adekvátní, ale též nepříliš zdařilý převod po umělecké stránce slabého komunikátu či „běžný“ překlad kupř. části publicistického textu aj. Z hlediska teorie uměleckého překladu jej pokládáme za periferní.

Uvedené schéma názorně dokládá, že je možné (netvrdíme však, že správné) přistupovat z překladatelského hlediska k různým typům textů různým způsobem. Jeden z hlavních úkolů teorie uměleckého překladu proto spatřujeme ve vytváření podmínek pro prosazování reprodukčně-tvůrčího statutu překladatelovy aktivity, v poskytování teoreticky fundované základny i pojmoslovného aparátu (dostatečně vyhraněně formulovaného a náležitě postihujícího širokou problematiku překladu literárního díla) pro kritiku překladu, dnes nejslabší součást vědy o překladu, jež by pomáhala kvalifikovaně posuzovat překladatelské počiny a jež by byla schopna odlišovat překlady zdařilé od cílových textů chybných, neadekvátních.

Poznámky:

- 6) Situace je v tomto směru složitější. Vedle termínu ekvivalent používají někteří autoři ještě další pojmový aparát: např. Ja. I. Recker (1974) rozlišuje vedle ekvivalentu ještě analogii a adekvátní záměnu; Recker s Barchudarovem (1968) pracují navíc s termínem variantní korespondence atd.

S pojmem ekvivalence (ekvivalent) a adekvátnost úzce souvisí dvojice „variant“ a „invariant“. I zde se setkáváme s různými názory a přístupy. Vztah a „přechod“ mezi touto dvojicí pojmů výstižně charakterizuje A. Keníž (1986, s. 243): „*Otázka invariantu a jeho volby bezprostředně súvisí s otázkou ekvivalencie, alebo, inak povedané, ekvivalenčné vzťahy závisia od zvoleného invariantu.*“

Pojetí (in)variantu jsou tedy často shodná s pojetími ekvivalence. Vybraná chápání invariantu uvádí např. G. Jäger (1975) a V. G. Gak (1973). Podle Jägera je invariantem komunikační hodnota textu, I. I. Revzin s V. Ju. Rozencvejgem (1964) uvažují o smyslu díla, A. V. Fjodorov (1968) o smyslovém obsahu díla, A. Ljudskanov (1972) o funkci prostředků; setkáváme se rovněž s invariantem situačním a sémantickým (viz A. D. Švejcer 1973), A. Popovič (1975) uvažuje o invariantu funkčním, který by znamenal oprávněnou možnost existence více adekvátních překladatelských řešení. Podle B. Ilka (1970) i D. Ďurišina (1976) vystupuje v roli invariantu originál a překlady jsou jeho variantním řešením.

- 7) V translatologické literatuře se setkáváme i s jinými označeními adekvátního překladu, např. s termínem „plnohodnotný překlad“ (A. V. Fjodorov 1983), překlad „realistický“ (J. Levý 1983), „ekvivalentní“ (L. S. Barchudarov 1975). Jiní teoretikové však pojmy adekvátní a realistický překlad neztotožňují (srov. např. G. Gačečiladze 1970). K otázce tzv. realistického překladu – dnes právem pokládaného za překonaný – srov. blíže I. Kaškin (1968), M. Hrala (1987), K. Hausenblas (1971) aj.
- 8) Objevují se i pojmy funkčně adekvátní nebo funkčně ekvivalentní překlad. Oprávněnost zařazení těchto dvou typů překladu k překladu volnému vidíme v možnosti zásadního přepracování originálu v zájmu dosažení stejného komunikačního efektu a funkcí výchozího a cílového textu (např. v případě, kdy se oba komunikační kontexty liší a kdy

je předloha silně vázána na původní prostředí); k překladu adekvátnímu se může překlad funkčně adekvátní (funkčně ekvivalentní) zařadit v případě, že je výchozí text přeložen adekvátně do nového prostředí, přičemž však vzhledem k velké podobnosti výchozího a cílového komunikačního kontextu má originál i překlad shodné nebo velmi podobné funkce (např. překlad současného českého literárního díla do slovenštiny).

9) Viz blíže E. A. Nida (1964) o pokusu skupiny odborníků vypracovat tzv. souhlasný překlad bible, v němž se pokoušejí překládat vždy tentýž řecký nebo hebrejský termín týmž anglickým slovem.

10) Z hlediska zaměření překladu na čtenáře je zajímavá i otázka hodnocení kvality překladu, určitý pohled na cílový text z pozice dobových a společenských požadavků, norem. M. Hrala (1986, s. 70) v tomto ohledu uplatňuje historický přístup: *„Odpověď na tuto otázku nad každým jednotlivým dilem je třeba hledat v první řadě v tom, do jaké míry je schopen konkrétní překlad splnit požadavky, které jsou na něj v dobovém a společenském kontextu kladeny, jinými slovy, jak je schopen plnit funkce, které stanoví vývoj společnosti a její kultury, v níž má překlad své místo.“*

K. Hausenblas (1971, s. 167) uplatňuje v kritice překladu i hledisko „absolutní“, které může výrazně ovlivnit mnohdy čistě pragmatické přizpůsobování přeloženého textu dobové objednávce: *„Překlad je však asi záhodno měřit zároveň dvojím měřítkem: „absolutním“ měřítkem vlastností originálu a „relativním“ měřítkem dobových norem překládání. Dobové normy jsou pro překlad východiskem, „absolutní“ požadavek adekvátnosti originálu, nikdy ovšem zcela splnitelný, táhne však úroveň překladů stále výše.“*

Prameny:

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

Stendhal (1977), *Červený a černý*. Praha

IV. Překlad a interpretace

Interpretace představuje jednu z klíčových oblastí teorie uměleckého překladu. Sehrává totiž v procesu translace důležitou roli, neboť zaměření překladatele na (typ) čtenáře se zde může projevit zvláště výrazně (např. záměrnou tendenční interpretací, resp. dezinterpretací textu). Pokusíme se ve zkratce naznačit místo interpretace v procesu uměleckého překladu i některá pojetí interpretace v teorii překladu; připomeneme dále diachronní a synchronní dimenzi tohoto pojmu, připojíme rovněž některé z postupů vedoucích k interpretaci nesprávné, neadekvátní.

Badatelé se snad bez výjimky shodují v názoru, že je umělecký překlad (od ostatních typů překladu odhlížíme) interpretací originálu. Významová mnohoznačnost literárního díla, různé umělecké postupy (symbol, náznak aj.) spolu s odhalováním smyslu díla skýtají pro různá možná chápání a výklady uměleckého textu vhodné podmínky. Příčinou několikerého možného pojetí textu může být i sám jazykový materiál, např. tehdy, je-li v jednom jazyce pro určitý denotát výraz jeden, zatímco v jazyce jiném výrazy dva, popř. více. J. Levý (1972) uvádí jako výstižný doklad překlad názvu německé hry „*Der gute Mensch von Sechuan*“ (*Dobry člověk ze Sečuanu*) do angličtiny, kde je možný dvojitý výklad i překlad titulu, a sice a) *The Good Man of Sechuan* (*Dobry muž ze Sečuanu*), nebo b) *The Good Women of Sechuan* (*Dobra žena ze Sečuanu*). Obě varianty jsou na první pohled stejně oprávněné; náležitěmu rozhodnutí napomůže v tomto případě kontext, fabule. Levý proto hovoří o rozhodnutí motivovaném (předepsaném kontextem, ať lingvistickým, či extralingvistickým) a nemotivovaném¹¹⁾.

Je třeba zdůraznit, že překlad nelze s interpretací ztotožňovat nebo zaměňovat. Je však třeba připustit, že je termín interpretace ve vědě o překladu značně polysémní: někdy převažuje důraz na hermeneutiku, jindy na analýzu. Interpretace bývá často chápána jako jedna z fází procesu překladu (viz např. J. Levý 1983, J. Viličkovský 1984)¹²⁾, jindy je překlad považován za jednu z možností interpretačních aktivit v obecném smyslu slova (např. J. Kořenský 1988).

Domníváme se, že není dost dobře možné vyčlenit interpretaci jako zcela samostatnou, ostře oddělenou fázi překladatelského procesu. Jsme toho názoru, že interpretace přesahuje i do fází ostatních. Opíráme se o pojetí B. Ilka (1983, s. 28), který interpretaci v teorii překladu rozumí „*rozbor a výklad, s větším důrazem na výklad /.../ resp. rozbor a výklad díla dokonalým překladatelem, který interpretuje dílo se zřetelem k jeho překladové realizaci...*“.

Interpretace je tedy jednou z důležitých součástí procesu překladu literárního díla, je nezbytnou podmínkou geneze i vlastní realizace adekvátního uměleckého překladu. Ohlédneme-li se zpět, zjistíme, že ve vědě o překladu není toto konstatování zdaleka samozřejmostí: v určitých obdobích měl být překlad především zasvěcenou interpretací původního díla (ve smyslu jeho výkladu, vysvětlování, komentování), nikoliv uměleckým dílem (viz J. Levý 1957). Tento vztah interpretace a překladu je však již překonán.

Při interpretaci konkrétního uměleckého díla, přesněji v interpretační fázi translačního procesu, vystupují do popředí dva faktory: překladatel¹³⁾ a dobové konvence a normy (jazykové, literární, umělecké aj.). Překladatel přistupuje k přetlumočení předlohy s určitým záměrem, s určitou koncepcí (vědomou, mající určité kontury, srov. blíže např. B. Ilka 1962, J. Levý 1983 aj.), jeho subjekt je nezbytnou podmínkou interpretace; J. Levý z tohoto důvodu neuvažuje o interpretaci u strojového překladu¹⁴⁾. Interpretace uměleckého textu vyžaduje ze strany překladatele aktivní přístup, předpokládá zaujetí dílem, prožitek (při absenci těchto prvků se hovoří o tzv. neinspirovaném, erudičním překladu, srov. J. Čermák 1970), náležitá interpretace klade na překladatelovy percepční schopnosti značné nároky. Překladatel se nemůže nechat unést prvním, někdy povrchním čtenářským zážitkem, výrazné místo by měla v jeho činnosti zaujímat složka racionální (A. Popovič a kol. 1981, hovoří v souvislosti s interpretací o zracionalizovaném zážitku).

Je zákonité, že každá doba přistupuje k překladu z různých pozic, interpretuje originál pod odlišným zorným úhlem, uplatňuje jiná teoretická i umělecká východiska, jiné normy i kritéria. Není tedy dost dobře možné interpretovat literární dílo jako izolovaný artefakt a provádět čistý fenomenologický rozbor díla vytrženého z kontextu své doby. Snahy po uskutečnění tzv. absolutního („definitivního“) překladu jsou z komunikačního hlediska mylné, pomíjejí samu podstatu překladu jako procesu komunikace. Na straně druhé by však jistý dobově – společenský pohled na dílo neměl vést k neopodstatněným změnám a k původním textem nemotivovaným posunům. Překladatelův postoj se dostává do interakce (někdy též do konfliktu) s dobovými názory, v odborné literatuře se hovoří o střetu tzv. hodnocení autonomního (interpretátor hodnotí text sám) s hodnocením heteronomním („*hodnotenie textu „zvonku“ podľa literárnej normy, konvencie, kritiky, literárneho vzdelania.*“ A. Popovič a kol. 1983, s. 33), nezanedbatelný je mnohdy i vliv tradice (srov. V. Vladislav 1971).

Při interpretaci by měla být překladatelovou zásadou uvážena, odpovědná práce s textem a potlačení vlastních neoprávněných zásahů. Řečeno slovy B. Ilka (1959, s. 44): „*Překladatelské pojetí nesmí být jen věcí subjektivních hledisek,*

což se často skrývá za tzv. intuicí, naopak musíme usilovat o co největší možnou objektivitu.“

V předchozí pasáži jsme se dotkli otázky interpretace z perspektivy diachronní (k odlišnostem interpretací dobově podmíněných viz také kap. IX.), zmíníme se nyní rovněž o přístupu synchronním, o problematice paralelní existence různých interpretací téhož literárního díla.

Připomeňme si tezi, podle níž určitý text nemá na různé čtenáře zcela shodný účinek. V translatoologii se v této souvislosti hovoří o informační mnohoznačnosti textu¹⁵⁾, jíž se rozumí „*množstvo variačných, kontrastujúcich, odlišných významov, ktoré môžu v komunikáte vedľa seba existovať. Vlastnosť sémantickej štruktúry textu, umožňujúca v rámci recepcie rôzne formy aktivizácie významov pod vplyvom sociálne a psychicky odlišnej determinovanosti percipientov. Reálne a potenciálne významové komponenty textu poskytujú percipientovi rozličné, ale nie neobmedzené možnosti reakcie na text a na jeho aktivizáciu.*“ (A. Popovič a kol. 1981, s. 151) a o interpretačním rozptylu (viz tamtéž s. 182).

Souvýskyt různých interpretací téhož díla je tedy možný a legitimní potud, pokud se příslušné interpretace pohybují v rozmezí přípustné interpretační míry. Adekvátní interpretace má tedy svůj určitý rámec, své meze: hranice je měřitelná hranicemi jazykových významů, jež lze stanovit lingvistickými metodami.

Dosud jsme hovořili především o interpretaci náležité, přiměřené; nyní připomeneme některé z příčin vedoucích k interpretaci neadekvátní, chybné. Z dlouhého výčtu uváděného A. Popovičem a kol. (1981) vybíráme následující důvody: dezinterpretace předlohy může být způsobena nedostatečným odstupem interpretátora od díla; odtrháváním obsahu od formy; vyzdvihováním jedné složky uměleckého díla na úkor druhé; izolovaným výkladem jednotlivých komponentů díla a nepochopením díla jako celku; tzv. přeinterpretací (přidáváním kvalit, jež jsou textu cizí); tzv. podinterpretací (povrchním a popisným výkladem textu) aj.

Příkladů by se v této sféře dalo nalézt jistě víc než dost. V souvislosti s (ne)adekvátní interpretací (a následně též (ne)adekvátním překladem) představíme vybrané úryvky z Čapkova a Sýsova překladu Apollinairova Pásma. Považujeme překlad K. Čapka za natolik zdařilý, že ho pro naše potřeby neopatříme podrobnějším komentářem. Dostatečně výmluvný je i překlad K. Sýse. I zde omezíme své poznámky na nezbytné minimum.

Originál začíná slovy:

„A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine.“

(G. Apollinaire 1920, s. 7)

Čapkův překlad adekvátně vystihuje smysl předlohy, její ladění:

*„Tím starým světem přec jsi znaven na konec
Pastýřko Eiffelko jak bečí stádo mostů dnes
Řecký a římský starověk se ti už přežily.“*

(G. Apollinaire 1957, s. 144)

Překladatelská konkretizace K. Sýse vypadá následovně:

*„Ten starý svět tě otráví že bys raději nežil
Jak bečí stádo mostů dnes ó Eiffelova věži
máš po krk antiky tak už to stopni.“*

(G. Apollinaire 1982, s. 9)

Sýsova koncepce podle našeho soudu originálu neodpovídá (odkud se bere Sýsův přehnaný nihilismus, předrážděnost, znechucenost?). V podobně posunuté poloze je laděn Sýsův převod další pasáže. Apollinairův poetický text

*„J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent.“*

(G. Apollinaire 1920, s. 8)

přebásňuje K. Sýs takto:

*„Vešel jsem dnes ráno do neznámé ulice
Slunečné a lesklé jak hlas polnice
Ředitelé dělníci a krásné písařky
Létají tu od pondělka do soboty jako masařky.“*

(G. Apollinaire 1982, s. 9)

Čapkovu překladu nelze v podstatě vytknout nic zásadního. Znění jeho překladu je následující:

*„Viděl jsem dnes a jméno už nevím pěknou ulici
Novou a čistou byla to sluneční polnice
Šéfové dělnice a krásné písařky z bureau
Z pondělí do soboty čtyřikrát denně tudy se berou...“*

(G. Apollinaire 1957, s. 144)

Interpretace zaujímá ve sféře uměleckého překladu význačné postavení, může podstatnou měrou ovlivnit – v dobrém i negativním smyslu slova – zaměření cílového textu na čtenáře. V teorii i praxi uměleckého překladu by mělo jít o to, aby podmínkou zdařilého překladu literárního díla byla interpretace adekvátní, připouštějící několik vhodných variantních konkretizací předlohy držících se jejích skutečných kvalit, nikoliv (ne)záměrná dezinterpretace původního textu.

Poznámky:

- 11) V souvislosti s interakcí lingvistických a mimolingvistických faktorů v procesu překladu připomínáme osobitý přístup badatelů I. I. Revzina a V. Ju. Rozencvejga (1964) – pohlíží na proces translace jako na přechod od sdělení ve výchozím jazyce ke sdělení v jazyce cílovém, jenž se může uskutečnit dvěma způsoby. Podle první varianty překladatel vnímá určitou řečovou posloupnost v originále, ve výchozím jazyce, přechází od této posloupnosti k situaci, kterou řečová posloupnost popisuje, a poté, maje na zřeteli onu zobrazovanou situaci, o ní vytvoří sdělení v cílovém jazyce. Ve druhém případě po recepci výchozího sdělení překladatel nepřechází (nepřihlíží) k zobrazované skutečnosti (čili v podstatě k extralingvistickým faktorům), nýbrž k systému ekvivalentních vztahů mezi jednotkami výchozího a cílového jazyka a vytváří v cílovém jazyce sdělení nové. První postup nazývají autoři interpretací, druhý pak překladem. Jejich koncepce se však setkala s oprávněnou kritikou. Např. A. D. Švejcer (1973, s. 30, 31) jí vytýká, že dala svou jednostranností podnět k domněnkám, že údajně překlad při uplatnění zřetele ke skutečnosti, k extralingvistickým faktorům, není překladem v pravém slova smyslu, nebo na druhé straně by měl „pravý“ překlad tyto jevy programově přehlížet. Oba extrémy jsou nesprávné (viz rovněž V. N. Komissarov 1980).
- 12) K různému chápání pojmu interpretace ve vědě o překladu srov. např. V. N. Komissarov 1982; ucelený pohled na interpretaci přináší např. M. Špaček 1987 aj.
- 13) Překladatel není pochopitelně jediným subjektem, který literární dílo interpretuje (srov. např. přístup teoretika překladu, literárního vědce či kritika). Překladatelova interpretace originálu i jeho překlad je tedy pouze jedním z řady různých možných výkladů uměleckého textu. Jejím charakteristickým rysem je však skutečnost, že není určena pouze jemu samému, ale širokému čtenářskému publiku.
- 14) I v tomto případě však podle našeho názoru k interpretaci dochází (porozumění textu, analýza a syntéza textu apod.), ovšem s tím rozdílem, že je lidský činitel nahrazen umělou inteligencí.
- 15) Různé typy textu nabízejí pro různou interpretaci různé možnosti: obvykle mívají větší interpretační rozptyl texty poetické než prozaické, velký nepoměr je v této oblasti mezi texty uměleckými a odbornými apod. J. Vilikovský (1984, s. 101) konstatuje, že „...*vol'ba jednej z možností nie je skreslovaním originálu, ale výrazom mnohoznačnosti obsiahnutej v samotnom texte.*“ O. Radina (1977) uvádí šest různých překladů Verlainovy básně *Chanson d'automne* (Podzimní píseň) do češtiny (H. Jelínek, J. Seifert, V. Holan, I. Slavík, Fr. Hrubín, P. Kostka). Lze říci, že jsou všechna uvedena přebásnění zdařilá, přestože každý z interpretátorů pohlíží na báseň osobitým způsobem.

Prameny:

- Apollinaire, G. (1928), *Alcools*. Paris
Apollinaire, G. (1957), *Francouzská poezie nové doby*. Praha
Apollinaire, G. (1982), *Pásmo*. Praha

V. O redundanci v překladu

Překladatelův úkol vystihnout a opětovně pomocí jinojazyčného materiálu ztvárnit podstatné rysy původního uměleckého textu je velmi obtížný. Je znesnadňován celou řadou objektivních i subjektivních faktorů. Vedle odlišného komunikačního kontextu, do něhož se překlad včleňuje, a časového odstupu mezi originálem a jeho překladatelskou konkretizací sehrává v reprodukčně tvůrčím procesu translace významnou roli adresát přeloženého textu – čtenář. Překladatel se přeloženým dílem nutně obrací k jistému publiku, popř. k jeho určité části, orientuje se na (typ) čtenáře, počítá s jeho kvalitami, s jeho úrovní, informovaností, kulturní vyspělostí. Jedním z překladatelových úkolů je právě zmírnit eventuální možné rozdíly mezi informační nasyceností výchozího a cílového textu i v jejich výpovědní hodnotě takovým způsobem, aby cílový text nebránil úspěšné sekundární literární komunikaci a přitom nezkresloval originál.

V této kapitole nám půjde o přiblížení některých přístupů k pojmu redundance ve vědě o překladu a k pojímání tohoto významného elementu z perspektivy zaměření uměleckého překladu na čtenáře. Pokusíme se rovněž naznačit odpověď na otázku, jaké informace, v jakém množství a jakým způsobem může překladatel do uměleckého překladu doplnit, aby dosáhl adekvátního uměleckého překladu.

Je známo, že v cílovém textu nutně dochází k sérii nejrůznějších posunů, a že tudíž vyvstává potřeba náležité náhrady určitých prvků, aby byla nastolena přibližná rovnováha „informační hladiny“ výchozího a cílového textu. Požadavek úplné shody je nereálný, adekvátnost není možné směřovat s totožností.

V souvislosti s „náhradou“, resp. doplněním jistých informací do cílového textu, které pochopitelně mohou způsob adresování přeloženého díla novému čtenáři významně ovlivnit, se v translatoologii hovoří o (užitečné) redundanci. V této oblasti lze sledovat dva základní přístupy.

Podle první koncepce se neuvažuje výslovně o přidání nové informace. Např. J. C. Margot (1979, s. 103) totiž vztahuje pojem redundance ke všemu tomu, „co není přímým nositelem nové informace, ale co usnadňuje integrální komunikaci i přes různé překážky.“ Obdobně Ch. R. Taber a E. A. Nida (1969) chápou redundanci jako rozšiřování textu, jímž ovšem nerozumějí přidávání další informace, nýbrž překódování významu z implicitní formy na explicitní¹⁶ (vzniká tím „*amplified*“, „*extended*“ *translation*). Podle těchto autorů má text dvě základní dimenze: délku a stupeň obtížnosti pochopení. Ve výchozím jazyce je text strukturován tak, aby odpovídal kapacitě kanálu příjemce. V jazyce cílo-

vém musí dojít k „rozšíření“ kanálu příjemce (tedy k „rozšíření“, „zexplicitnění“ textu), neboť kanál příjemce bývá v cílovém jazyce (v cílovém komunikačním kontextu) menší (užší) než kanál příjemce v jazyce výchozím (v původním prostředí).

Ve vědě o překladu se setkáváme i s poněkud odlišným chápáním redundance¹⁷⁾. Stoupenci druhého směru redundanci s přidáním nové (další) informace explicitně spojují. A. Popovič a kol. 1983, s. 200 např. označují tato vyrovnávání informačního schodku mezi originálem a překladem homeostází struktury, hovoří o užitečné redundanci a o explikování v překladu: „*Explikovanie v preklade je nadbiehaním príjemcu za účelom zvýšenej operatívnosti a komunikatívnosti. K explikovaníu patrí aj zaradenie tzv. vnútorných vysvetliviek do textu prekladu, sémantickej informácie, ktorá objasňuje prvky a lexikálne jednotky. /.../ Sú to časti textu, ktoré sú významovo zaťažené a čitateľovi originálu prinášajú implicitne sémantickú informáciu.*“

Podle našeho mínění představují oba přístupy různý pohled na řešení téhož problému. První koncepce aktivizuje, aktualizuje implicitní („vnitřně textové“) významy na „povrch“ textu; druhý směr informace do textu vkládá jakoby „zvenku“, avšak na podkladě textové motivace, jež má ovšem své meze (viz dále), tedy rovněž následkem chápání obsahu, významu, smyslu textu a potřeby jeho adekvátního doplnění. Podstata obou postupů je podobná.

Explikování a doplňování informací do překladu klade na překladatele značné nároky; v této fázi vystupuje do popředí kreativní složka jeho aktivity. Explikování však nesmí přerůstat v neopodstatněné objasňování, dokreslování originálu, ozřejmování v předloze záměrně jen naznačených významů, symbolů apod. Tento postup kritizuje např. J. Levý (1983), zlogičťování textu, doříkávání nedořečeného a intelektualizaci překladu odmítá. V těchto případech lze totiž označit redundanci jako nadbytečnou, nežádoucí, chybnou, přerůstající v pleonasmus¹⁸⁾.

Jak již bylo řečeno, problematika redundance se úzce váže k otázce doplňkových informací. Zde spatřujeme tyto základní okruhy otázek:

- 1) co (jaká informace, tzn. kvalita),
 - 2) kolik (v jakém množství, tzn. kvantita),
 - 3) jak, resp. kam (způsob začlenění do určité části díla)
- může překladatel do cílového textu vložit, aniž by porušil statut adekvátnosti přeloženého textu.

Uvažujeme-li o uměleckém překladu, resp. o překladu uměleckého textu, je třeba si uvědomit důležitou skutečnost, a sice nutnost zachování uměleckého charakteru přeloženého díla. V praxi to znamená upuštění od maximalistického požadavku „identického“ přetlumočení všech informací obsažených v předloze.

Překlad totiž znamená výběr optimální varianty z řady možností. Je tedy nutné diferencovat různé informace a komponenty originálu a překladu z hlediska jejich důležitosti pro původního i nového čtenáře, z hlediska jejich významu a funkce v předloze, je nutné přihlížet k funkci překladu, typu textu (jiná míra důležitosti určitých informací bude např. v historickém románu a detektivním příběhu apod.), ke stupni odlišnosti obou komunikačních kontextů. Zdůrazňujeme proto ne vždy doceňovaný moment selekce informací určených k explikování a doplnění. Překlad totiž nemůže přerůst v několikanásobně rozměrnější komentář původního díla, nemůže být neúměrně přetížen poznámkovým a vysvětlivkovým aparátem.

Vraťme se k významné otázce kvantitativního zastoupení doplňkových informací v překladu. Ch. R. Taber a E. A. Nida (1969) v tomto smyslu rozlišují

- a) informace lingvisticky implicitní ve výchozím textu,
- b) doplňkové informace nezbytné pro pochopení textu, které však ve výchozím textu lingvisticky přítomny nejsou.

První typ informací může být podle jejich názoru vyjádřen v cílovém textu explicitně; doplňkové informace (druhý případ) mají své místo nikoliv přímo v textu, ale v poznámkách: jedná se o různé historické a kulturní informace, vysvětlení významu slovních hříček, objasnění významu vlastních jmen apod.

E. A. Nida a W. D. Reyburn (1981) stanovují hranici mezi a) informacemi, které byly známy autorovi a jeho současníkům v důsledku příslušnosti k témuž kulturnímu společenství a b) informacemi v textu strukturně implicitními. Podle jejich názoru mají být informace společné autorovi a jeho současníkům obsaženy v poznámkách, zatímco strukturně implicitní informace mohou být převedeny do cílového textu explicitně.

Uvedená doporučení nelze brát jako přísně normativní. Jsou spojena s některými, podle našeho mínění ve vědě o překladu nedořešenými nebo obtížně průkaznými otázkami (jak např. spolehlivě stanovit hranici mezi výše uvedenými typy informací; jak vymezit a odhadnout míru informační nasycenosti textu překladu nezbytnou pro jeho (adekvátní) pochopení aj.). Navíc máme výhrady k možnému neustálému odkazování jistých informací do poznámek, čímž by docházelo k neúnosnému nárůstu edičního aparátu.

Ohledně kvantitativní stránky doplňkových informací, která je z hlediska zaměření uměleckého překladu na čtenáře rovněž významná, uvedeme názor J. Levého (1983, s. 123 – 124), jež pokládáme za velmi instruktivní: „*Časový a místní odstup působí, že některé ohlasy prostředí originálu přestanou být v jiné společnosti srozumitelné, nejsou sdělitelné normálními prostředky, a proto je často potřeba dát místo přesného překladu buď vysvětlení, nebo naopak jen*

náznak. Ovšem jejich užití zase není libovolné – to by vedlo k dokreslování a zjednodušování originálu – ale zákonně vedeno snahou zachovat ekvivalentní konkretizaci. Vysvětlení je na místě, uniká-li našemu čtenáři něco, co pro původního čtenáře bylo obsaženo v díle; není správné vysvětlovat náznak, doříkat zámlku, dokreslovat dílo tam, kde ani pro čtenáře originálu nebylo vše naplno řečeno. Náznak je na místě, není-li plné vyjádření možné, protože uměleckým prostředkem se stal sám jazykový materiál, tedy ta složka, která v překladu nemůže být zachována.“

Přejdeme nyní k otázce, jakým způsobem, tedy do které části díla, je vhodné doplňkové informace začlenit. V této oblasti má překladatel (spolu s editorem) v zásadě tři možnosti. Nabízí se totiž:

- a) doplnění informací přímo do textu formou tzv. vnitřní vysvětlivky,
- b) uvedení informací do tzv. přídatných textů (ediční aparát – poznámky, vysvětlivky),
- c) zařazení příslušných informací do předmluvy či doslovu.

Podotýkáme, že se uvedené možnosti mohou vhodným způsobem kombinovat a doplňovat. Za základní východisko k volbě optimálního způsobu uvedení doplňkových informací pokládáme stanovisko J. Levého (1983) doporučující přednostní začlenění informací do textu samého, nikoliv do edičního aparátu „mimo dílo“, což může působit rušivě. A. Popovič (1968) naproti tomu nepokládá různé komentáře nikoliv za jakousi „přílohu k dílu“, nýbrž za jeho organickou složku. Tato otázka je diskutabilní. Je nesporné, že u některých literárních děl (např. u děl klasických, s náboženskou tematikou, děl našemu komunikačnímu kontextu vzdálených časově, geograficky, kulturně aj.) je komentář pro čtenáře užitečný a nezřídka nezbytný. Při rozhodování o způsobu a míře začlenění doplňkových informací je rovněž třeba brát v úvahu, jakému čtenářskému publiku je přeložené dílo adresováno. Jiná situace bude např. u textů určených nedospělému čtenáři, jiná u textů určených úzkému okruhu zasvěcených odborníků apod. Na druhé straně je ale nutné konstatovat, že v obecné rovině nelze na komentář a na ediční aparát spoléhat ve všech případech. Rozhodně by se nemělo stát, aby komentář cílovému textu „konkuroval“.

Přes naše určité výhrady k přídatným textům je třeba připustit, že mohou plnit v přeloženém díle významné role, že nabízejí různé možnosti využití (poznámky pod čarou svou pohotovostí, stručností; doslov naopak možností zevrubného objasnění potřebných skutečností apod.)¹⁹⁾

Výběr a způsob zpracování poznámek se může podstatnou měrou podílet na koncepci adresování určitého díla čtenáři. I v oblasti edičního aparátu doporučujeme uplatňovat zřetel k přiměřenosti. Čtenář by neměl být zahlcen neúměr-

ným množstvím explikací nebo poznámkami marginálními, nepodstatnými, či dokonce navádějícími k nevhodné tendenční recepci textu.

Poznámky:

- 16) K. Hausenblas (1972, s. 100) chápe explicitním vyjádřením výslovné vyjádření něčeho, implicitností pak takové vyjádření, „z něhož se vyrozumívá něco, co je ve významu (smyslu) řečeného zahrnuto a co může být interpretováno, co však není vyjádřeno výslovně. /.../ Onou výslovností /.../ se rozumí jednak pojmenování jevu, jeho označení samostatným /.../ pojmenováním, jednak výpovědí o něm, vyjádřením o něm specifickou výpovědí, jejímž předmětem (denotátem) je právě daný jev.“
- 17) J. Píšovi (1975, s. 125) se jeví rozdíl mezi redundancí a explicitností následovně: „Pod pojmem „redundance“ chápou jev, kdy lexikální či gramatický význam je signalizován v (meta)textu větším počtem jazykových prostředků (mnohdy i z jiných subsystémů jazyka), než je pro komunikaci, tj. pro překonání překážky v kanálu příjemce, nutné. Tím se liší od explicitnosti, kdy větší počet formálních prostředků slouží pouze k překonání této překážky.“
- 18) Výstižný doklad nežádoucí redundance přináší B. Ilek (1972, s. 229). Uvádí situaci, v níž dochází mechanickým překladem ke komické konfrontaci implicitnosti a explicitnosti (ukázka je z Ilkem nejmenovaného Freemanova románu): „Měl s sebou nějaká zavazadla?“ – „Ano, měl dva kufříky, /.../ pomáhal jsem mu s nimi do vozu.“ „A byl to čtyřkolový vůz, že?“ „Ano, byl.“ /.../ „Na shledanou,“ a Thorndyke /.../ zamířil přímo ke stanovišti drožek /.../ a mluvil s kočím čtyřkolového fiakru.“
- Jak Ilek upozorňuje, byla v Anglii dvojkolka běžnějším vozidlem, což našlo odraz i v jazyce (*gig trap, dog-cart*), a označení kočáru jako čtyřkolového není v originálu ničím absurdním; v českém prostředí však působí doslovný překlad nevhodně.
- 19) K. Horálek (1966) navrhuje objasnit v edičním aparátu vztah cílového textu a předlohy v případě neadekvátního překladu, což podporujeme: takový přístup je totiž nezbytný pro zachování identity originálu (viz dále).
- A. Macurová (1985, s. 147, 150) poukazuje na tři základní funkce poznámek. Vyčleňuje 1) funkci poznávací („usmiřují rozpor mezi potřebami dnešního čtenáře a jazykovou a slovesnou povahou literárního textu“), 2) funkci hodnotící (ovlivňují „způsob příjmu vysvětlovaného textu a podílejí se na utváření celkového smyslu textu“), 3) funkci interpretativní („přesouvají, alespoň někdy a alespoň částečně, určité rysy do tematické roviny překladu“). O funkci doslovu v překladu viz např. I. Cvrkal 1986 (funkce poznávací, estetická, ideová, normativní, explikativní).

VI. Ke vztahu produktor – receptor literárního textu

a) na ose autor – čtenář

Jak již bylo výše uvedeno, k uskutečnění úspěšné a smysluplné komunikace mezi původcem sdělení (slovesného komunikátu) a jeho příjemcem (v našem případě čtenářem uměleckého textu), je orientace produktora na jím předpokládaného adresáta nutná, a to jak ve vztahu primárním (autor – čtenář), tak v relaci druhotné, odvozené (překladatel – čtenář).

Při sledování problematiky relace autora a čtenáře v literární komunikaci vyjdeme ze dvou základních premis, a sice ze společenské a dobové podmíněnosti a zakotvenosti literární komunikace a z autorovy anticipace čtenáře – adresáta realizované v uměleckém textu.

Autor vytváří text díla, který nutně adresuje určitému čtenářskému publiku. Bez adresování uměleckého textu čtenáři a především bez jeho čtenářské recepce²⁰⁾ není možné o literární komunikaci hovořit. Literární dílo se realizuje ve společenském oběhu, recepcí literárního díla se proces literární komunikace završuje.

Nemálo teoretiků má ovšem na celou záležitost názor odlišný, pracují s koncepcí funkční izolace literatury a umění, operují s abstraktním modelem literární komunikace, s literárním dílem nezávislým na společenském dění. „*Je to predstava literárnej komunikácie ako autonómneho procesu, ktorý sa odohráva akoby od seba a pre seba.*“ (F. Miko, A. Popovič 1978, s. 17).

Přikláníme se k první koncepci, domníváme se totiž, že čtenář sehrává v procesu literární komunikace významnou roli. V uměleckém textu je větší či menší měrou zakódována autorova představa čtenáře, ze strany literáta dochází při tvorbě textu k prognóze čtenářových reakcí, zážitků, dochází k autorské anticipaci komunikačního účinku díla na příjemce. P. Liba (1987, s. 88) shrnuje situaci slovy: „*Autor vo svojej čitateľskej stratégii sa „odvoláva“, resp. ašpiruje na ten či onen jazyk sociálnej skupiny alebo ideologickej (etickej, politickej) skupiny, ktorej adresuje svoje dielo. Autor si hľadá, nachádza alebo „tvorí“ akoby „svoje“ čitateľské publikum, svoj čitateľský okruh, v ktorom pôsobí. Keď autor priamo v diele dokázateľne rešpektuje čitateľské kódy svojho „vybraného“ publika, uznáva zároveň jeho recepčné záujmy, ba rešpektuje v tvorbe aj jeho stereotypy a konvencie príjmu.*“

Čtenář – adresát by tedy měl v literárním díle nalézt „svoji“ problematiku, měl by dílu rozumět, ztotožnit se s ním či s ním v určitém zorném úhlu polemizovat, dílo by mělo uspokojovat jeho estetický vkus a potřeby. Podle P. Vašáka (1986,

VIII. Překladatel a společnost

Druhou oblastí, o níž v souvislosti s problematikou zaměření uměleckého překladu na čtenáře pojednáme a která má z hlediska našeho tématu velký význam, bude vztah subjektu překladatele (jeho estetických a ideových názorů, tvůrčích postojů, jeho koncepce adekvátního uměleckého překladu apod.) k dobovým konvencím, normám, potřebám a očekáváním, k soudobým požadavkům kladeným na přeložené dílo. Jak je zřejmé již na první pohled, tato dimenze výraznou měrou utváří překladatelův přístup k výchozímu, resp. k cílovému textu, klíčovým způsobem ovlivňuje překladatelskou konkretizaci původního díla.

Vycházíme ze skutečnosti, že je umělecký překlad (jako proces) stejně jako literární komunikace, jejíž integrální součástí je i přeložené dílo, činností svou podstatou společenskou odvíjející se v konkrétních společensko – politických a kulturně – historických podmínkách, tedy v určitém komunikačním kontextu, v němž sehrávají důležitou roli jak faktory povahy subjektivní, tak objektivní.

Všechny subjekty (tzn. autor, překladatel, editor, čtenář) vstupující do procesu primární literární komunikace i translace jsou nutně – nikoliv však mechanicky – společensky determinovány, utvářeny, vyrůstají z určitých podmínek, z určité atmosféry, z určitých dobových názorů apod., respektují, popř. neakceptují jisté společenské (i literární) normy, konvence, měřítko, estetická kritéria aj. Tyto faktory tak vytvářejí určitý rámec, pozadí, předpoklady pro námi sledovanou původní i odvozenou literární komunikaci.

Je třeba zdůraznit, že výše uvedené faktory nejsou neměnné, strnulé, ba naopak, že se mění, vyvíjejí, nadto v různých obdobích a komunikačních kontextech s odlišnou intenzitou, důsledkem čehož tak dochází ke vzniku často podstatných rozdílů mezi jednotlivými údobími a prostředími. Při pohledu na proces literární komunikace je proto nezbytné sledovat dané skutečnosti v celé šíři jejich historické a společenské perspektivy.

Stejně jako původní dílo, které je do značné míry determinováno příslušným komunikačním kontextem, vzniká i překladatelská konkretizace předlohy v určitých podmínkách, které jsou od původního prostředí nezřídka diametrálně odlišné. Původní dílo se rodí z jistých potřeb své doby, často reaguje na soudobou situaci, inspiruje se jí, zaujímá k ní jistý postoj, plní ve výchozím komunikačním kontextu jisté funkce. Obdobně přeložené dílo se rovněž začleňuje do určitého komunikačního kontextu, reflektuje určitou společenskou objednávku, společenské potřeby (historicky proměnlivé), jistá společenská očekávání. Lze tedy stručně shrnout, že originál i překlad nesou nevyhnutelně stopy své doby a že v procesu uměleckého

překlada nutně dochází ke střetu (ke kontaktu) nejen dvou literárních děl, ale také dvou literatur, kultur, dvou komunikačních kontextů.

Odhlédněme nyní od otázek spjatých s původní autorskou tvorbou a soustředíme se na osobnost překladatele.

Překladatel jako reprezentant určité (části) společnosti je v jistém smyslu pod tlakem jistých společenských potřeb, očekávání, různě vyhraněné a různě výrazné společenské poptávky, nutně tedy přistupuje k přetlumočení původního díla z jisté (apriorní) perspektivy a více či méně vyhraněných pozic. Prostřednictvím překladatelovy osobnosti tak dochází ke kontaktu (ev. střetu) hodnot původního díla s novým přijímajícím prostředím, předloha se přes jeho subjekt „lomí“ do jiného komunikačního kontextu, k jinému čtenáři.

Zdůrazňujeme-li v této fázi osobnost translátora, nijak neopomíjíme závažnou roli a někdy složitou proceduru výběru určitého originálu určeného k přetlumočení v tom kterém nakladatelství. Také zde může být uplatňování společenských hledisek a kritérií zvláště patrné.

Společenský tlak může na překladatele a potažmo i na původní dílo působit s různou intenzitou. Podle překladatelova postoje ke oné společenské objednávce a k hodnotám předlohy rozlišujeme tři základní polohy:

1) Překladatel společenskému tlaku podléhá, cílový text uzpůsobuje zcela v jeho duchu, závaznou a rozhodující autoritou jsou pro něho dobový čtenářský vkus a kritéria soudobé literární kritiky; hodnoty originálu tak respektuje pouze v omezené míře, výchozí text adaptuje, přehodnocuje, výrazně se od něj odpoutává.

Tyto tendence jsou příznačné pro období, která často doslova direktivně, normativně stanovují kritéria původní i překladové tvorby. Tato skutečnost vystupovala do popředí zvláště zřetelně např. v epoše klasicismu. Klasicistní poetika striktně diktovala předepsaný estetický vkus, unifikovala principy původní i překladové tvorby, doporučovala konkrétní umělecké postupy, vybírala vhodná témata ke zpracování. V oblasti uměleckého překladu pak mimo jiné programově zbavovala původní díla všech národních specifik v zájmu dosažení představ o absolutní klasicistní dokonalosti estetiky (viz blíže např. J. Levý 1957).³¹⁾

K těmto případům nerespektování nebo nedostatečného respektování výchozího textu lze připojit i četné případy překladatelova svévolného nakládání s předlohou, které může být příznačné jak pro některé jedince, tak pro celé skupiny nebo umělecké proudy a jež nemusí být nutně důsledkem pouze „objektivního“ společenského tlaku. Podobné počínání spíše odráží osobité představy dotyčných „překladatelů“ o povaze a podstatě překladatelské aktivity.

Máme zde na mysli především četné stoupence volného překladu, a to v teorii i praxi literárního překladu.

Pro ilustraci uvedeme několik myšlenek jednoho z uznávaných propagátorů volného překladu u nás. Jde o výběr z odpovědi B. Mathesia na otázky překladatelské ankety časopisu Kmen (1928):

„Dobrý překladatel může a má autora znásilnit (je-li to potřeba), zkrátit, prodloužit, doplnit, překomponovat, zkrátka tomu chudákovi pomoci.

Překladatel má se vystříhat chyb autorových a být pokud možno nejúplněji prosycen všemi chybami (lingvistickými i mentálními) své generace.

Nejlepší překladatel je ten, který přeloží z autora jenom titul, hlavně je-li populární, a ostatní mu dodělá.“ (Citováno podle: J. Levý 1957, s. 644)

Výše uvedená koncepce umožňuje překladateli v podstatě libovolné zásahy do překladu a deformování předlohy – původní dílo je tak doslova ponecháno překladatelově (z)vůli. Takový přístup k uměleckému překladu je z našeho hlediska pochopitelně nepřijatelný.

- 2) Překladatel nepodléhá společenskému tlaku, lze naopak konstatovat, že se ho snaží cílevědomě ignorovat. Rovněž tato koncepce je z našeho pohledu chybná: překladatel se přece nepohybuje v jakémsi vakuu, v izolaci; podobná překladatelova netečnost vůči společnosti není žádoucí, takové pojetí vede ve svých důsledcích k elitářskému překladu.

Jedním z reprezentantů tohoto extrémního proudu je W. Benjamin (1970, s. 245), který jakékoli zaměření uměleckého překladu na čtenáře zavrhuje slovy: *„...pro poznání uměleckého díla nebo umělecké formy je ohled na vnímatele vždycky neplodný. Nejenže každý zřetel na určité publikum nebo na jeho reprezentanty zavádí z cesty, sám pojem „ideálního“ vnímatele v uměnovědných úvahách není k ničemu.“*

- 3) Překladatel respektuje společenské potřeby, hodnotová měřítko, pohlíží na výchozí text očima své doby, na druhé straně je však pro něho autoritou také předloha. Přistupuje k přetlumočení předlohy odpovědně, kvalifikovaně, drží se reálného i potenciálního obsahu a smyslu díla, může v něm na základě adekvátní interpretace (viz výše) objevovat nové hodnoty a dimenze, přihlíží k dominantním rysům výchozího textu, jeho aktivita má povahu reprodukčně-tvůrčí. Překladatel se tak snaží původní text novému čtenáři optimálním způsobem přiblížit. A. Popovič (1975, s. 59) hodnotí konkrétní dobový přístup k předloze slovy: *„Preklad je pokus o nové riešenie originálu, o objavovanie novej podoby diela, o jeho nový výklad.“*

Jak je z celého našeho předchozího výkladu patrné, přikláníme se k této koncepci. Uznáváme nevyhnutelné zaměření překladu na čtenáře, hájíme ovšem důsledně reprodukčně-tvůrčí charakter překladatelovy aktivity.

Některé z názorů splňující naše představy o adekvátním uměleckém překladu jsme již při různých příležitostech uvedli, nyní ocitujeme slova F. Mika (F. Miko, A. Popovič 1978, s. 27), která tuto problematiku plně postihují: „*Každá doba si vypracúva svoj vzor recepcie, svoj prístup k veľkým dielam tradície a k veľkým autorom. Literárne dielo sa teda „vyvíja“. To však nemožno chápať tak, že každá doba vkladá do diela niečo svoje, niečo, čo v diele nebolo, že ho teda mení. To by bola zasa ona známa koncepcia spoluautorstva, ktorá by relativizovala, podlamovala objektívnu totožnosť diela. V skutočnosti tak individuálne rozdielna, ako aj historicky premenlivá recepcia je len čiastkovou, výberovou recepciou toho, čo dielo potencionálne malo už v okamihu svojho zrodu. Preto sa oprávnene hovorí, že dielo je v svojom obsahu nevyčerpatelné. Vývin, ktorý sa ho dotýka, spočíva v tom, že čím ďalej tým viac sa od jeho aktuálnych, dobových, relatívnych hodnot blížime k jeho nadčasovej, „absolútnej“ hodnote.“*

Pro dosažení adekvátního uměleckého překladu je důležité, aby překladatel zcela nepodléhal dobovému společenskému tlaku, neboť takový přístup mnohdy vyústí ve vkládání kvalit, jež jsou originálu cizí, v utilitarismus, v nekritické saturování objednávky domácího literárního publika, v deformaci předlohy. Upraví-li překladatel přeložené dílo nekriticky podle požadavků a konvencí cílového komunikačního kontextu, může mít takový přeložený, resp. adaptovaný text značný dobově omezený význam, nelze ho však považovat za adekvátní překladatelské řešení. Optimální koncepcí je kompromis mezi překladatelovým zřetelem ke kvalitám předlohy i nového čtenáře.

Poznámka:

31) C. B. West (1932, s. 337) uvádí některé klasicistní požadavky na přeložené dílo: překlad v oné době znamenal výběr a často změnu uspořádání prvků souvisejících se sujetem a vylučoval prvky a motivy ostatní; podle Francouzů jsou prý Angličané mnohomluvní, hovoří o mnoha věcech najednou, diskurz je třeba zjednodušit, zpřehlednit, nově uspořádat. Klasicistní poetika také např. nepřipouštěla jakékoliv zmínky o práci, všedním životě, zvířatech apod., prováděla rovněž přísnou selekci slovníku přeloženého díla.