

**Jakub Boháč:**

**Metoda překladu v beletristických  
překladech z maďarštiny 1945-2006**

**(Methods of Translating Hungarian Fiction in 1945-2006)**

magisterská diplomová práce

Vedoucí práce:

Simona Kolmanová, M.A., PhD.



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Praha 2008

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

*Jakub Bobáček*

Poděkování:

Za laskavou pomoc při vzniku této práce děkuji vedoucí práce, Simoně Kolmanové, M.A., PhD.

## OBSAH

<b>0. ÚVOD</b> .....	1
<b>1. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	3
<b>1.1 Charakter práce a její teoretická východiska</b> .....	3
<b>1.2 Definice pojmů</b> .....	4
1.2.1 Překladatelská koncepce .....	4
1.2.2 Metoda překladu.....	5
1.2.3 Překladatelský postup, překladatelské řešení.....	6
<b>1.3 Oprávněnost metody překladu</b> .....	7
1.3.1 Vývojové hledisko .....	7
1.3.2 Nepřeložitelnost .....	8
1.3.3 Osobnost překladatele .....	11
1.3.4 Modus vivendi.....	13
<b>1.4 Hledání metody překladu</b> .....	15
1.4.1 Metoda překladu v rámci vědy o překladu.....	15
1.4.2 Klasifikace metod překladu.....	17
1.4.3 Systém klasifikačních kritérií.....	18
1.4.4 Klasifikační kritéria.....	19
1.4.5 Vedlejší vlivy na konečnou podobu překladového textu .....	28
1.4.6 Hypotéza .....	29
1.4.7 Potenciální výsledky výzkumu .....	30
<b>2. PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	32
<b>2.1 Pracovní postup</b> .....	32
2.1.1 Výběr děl.....	32
2.1.2 Datace.....	34
2.1.3 Několik poznámek k pracovnímu postupu.....	35
<b>2.2 Metoda překladu jednotlivých děl</b> .....	36
<b>2.3 Výsledky výzkumu</b> .....	36

2.3.1 Klasifikační kritéria společná všem literárním druhům.....	36
2.3.2 Klasifikační kritéria specifická pro překlad prózy.....	59
2.3.3 Klasifikační kritéria specifická pro překlad poezie.....	68
2.3.4 Klasifikační kritéria specifická pro překlad dramatu.....	77
2.3.5 Převládající metoda překladu v jednotlivých literárních druzích.....	78
2.3.6 Doplnující výsledky výzkumu.....	79
<b>2.4 Shrnutí.....</b>	<b>82</b>
<b>3. ZÁVĚR.....</b>	<b>86</b>
<b>4. RESUMÉ.....</b>	<b>88</b>
<b>5. PŘÍLOHY.....</b>	<b>90</b>
<b>Příloha 1 – Přehled použitých děl a jejich překladů.....</b>	<b>90</b>
<b>Příloha 2 – Přehled překladatelů.....</b>	<b>93</b>
<b>Příloha 3 – Autentická ukázka rozboru překladového textu.....</b>	<b>95</b>
<b>Příloha 4 – Metoda překladu jednotlivých děl.....</b>	<b>100</b>
<b>Příloha 5 – Texty vybraných děl a jejich překladů.....</b>	<b>114</b>
<b>6. POUŽITÁ LITERATURA.....</b>	<b>131</b>

## 0. ÚVOD

Napíše-li spisovatel knihu, může se stát, že si jí všimne řekněme režisér a rozhodne se, že podle ní napíše a natočí film. V takovém případě si třeba sedne, otevře knihu a začne ji stránku po stránce procházet, přetvářet její děj co nepečlivěji do nové podoby, bude věrně kopírovat dialogy knihy. Nebo si třeba sedne, zavře knihu a skoro z paměti vytvoří nové dialogy a scény, které jen zdaleka připomínají danou literární předlohu. Ať tak nebo tak, budou sice diváci nový film srovnávat s původní knihou (pokud ji znají), ale vždy u nich půjde především o to, jaký je film sám o sobě. Může se stát, že i na základě čtenářsky náročného a literárně ceněného díla vznikne konzumní film nebo naopak. Autor scénáře i režisér mají každopádně volnou ruku, při realizaci předlohy zapojují tvůrčí schopnosti i vlastní fantazii a z výsledku se zodpovídají producentovi, možná investorům, snad divákům, ale nikoli autorovi knižní předlohy.

Napíše-li spisovatel knihu, může se stát, že si jí všimne řekněme překladatel a rozhodne se, že ji přeloží. V takovém případě si vždy sedne, otevře knihu a začne ji překládat stránku po stránce. Je však také pravděpodobné, že ji bude překládat slovo od slova, protože si je vědom, že s každým slovem nese kůži na trh, na každé jednotlivé slovo se může zaměřit potencionální kritik a překladateli vyčíst, že původní dílo zkreslil. Taková obava však nejspíš povede k opatrnému lpění na obsahu díla, který je daleko snáze měřitelný než formální charakteristiky, a v důsledku může vést až k doslovnosti. Z globálního hlediska se pak projeví nápadnými podobnostmi a shodami mezi různými překladovými díly.

Tak, jako má scénárista velkou svobodu při nakládání s literární předlohou, tak, jako má režisér filmu nebo divadelního představení možnost realizovat svůj režijní záměr, existuje i spousta metod překladu, které mohou různě dobře naplňovat konkrétní překladatelskou koncepci daného překladatele. Teoretik Jiří Levý hovoří o tzv. dvojí normě v překladu a v souvislosti s ní definuje překlad jako „reprodukční umění“. Reprodukční z toho důvodu, že překlad by měl odrážet původní dílo, umění

z toho důvodu, že překladatel uměleckého díla vkládá do svého textu vždy také něco ze svého stylu, něco ze svého estetického chápání. Ani počítačem vytvořený strojový překlad nedokáže zapřít svůj styl. Je jen na překladateli, jak k této nezbytnosti přistoupí – jestli se ji bude snažit potlačit, nebo naopak rozvíjet. Ale už i v tom spočívá jeho metoda překladu.

Může být zajímavé sledovat, jestli a jak se postmoderní doba se svým odmítáním uniformity a jednoznačnosti projevuje v překladatelství. V posledních několika stoletích ostatně už není výjimkou, že se o překladu hovoří a píše, diskutuje a polemizuje. Díky těmto diskuzím vznikla celá škála metod překladu a překladatel tak dnes má skutečně kam sáhnout. V této práci bychom se chtěli zaměřit na to, jaké metody překladu lze najít v uměleckých překladech po roce 1945. Budeme analyzovat vzorek překladů z maďarské beletrie a pokusíme se načrtnout, jak se za posledních zhruba 60 let v této jazykové oblasti překládalo.

# 1. TEORETICKÁ ČÁST

## 1.1 Charakter práce a její teoretická východiska

Charakter této práce je dán především dvěma hlavními hledisky: její funkcí a jejím tématem. Z hlediska funkce se jedná o diplomovou práci. Toto kritérium určuje především rozsah a také čistě odborné zaměření. Téma práce pak detailněji udává její povahu a konkrétní postupy a metody.

Práce by měla mít teoreticko-empirický charakter. Vychází z děl především českých a slovenských teoretiků, kteří se podrobněji zabývali metodou překladu. Mezi nimi zmiňme na prvním místě Jiřího Levého, který právě této problematice zasvětil nejpodstatnější část své tvorby (především Levý 1957 a 1983). Ze slovenské jazykové oblasti Levého dobře doplňují například Braňo Hochel (1990) a Ján Vilikovský (1984). Pojetí všech těchto teoretiků je pro náš účel výhodné především díky jejich vesměs nenormativnímu pojetí otázek překladu. Jejich koncepce dobře doplňují a dokreslují díla některých dalších autorů a překladatelů, mezi nimiž bychom vyzdvihli esejistické dílo Lubomíra Feldeka *Z řeči do řeči* (Feldek 1977), v němž se vrací k některým svým překladům, zajímavým třeba právě zvolenou metodou překladu.

Některé teze, formulované v této teoretické části, se ve druhé – praktické – části pokusíme potvrdit nebo vyvrátit a získané teoretické poznatky aplikovat na konkrétní překladový materiál. Jako zkoumaný vzorek nám poslouží 40 konkrétních překladů. Jedná se o české překlady maďarských beletristických děl, které vyšly mezi lety 1945 a 2006. Původní předpoklad provést výzkum na vzorku 50 – 100 překladových děl se ukázal jako nadbytečný vzhledem k plánovanému rozsahu práce a jejím cílům.

Výsledkem, k němuž by měl výzkum dospět, by mělo být mj. poznání české překladatelské tradice překladů z maďarštiny a její vývoj v rámci daného období, v případě nejednotnosti této tradice pak konfrontace různých překladatelských koncepcí a metod překladu. U vybraných významných a z hlediska počtu překladů hojně zastoupených překladatelů lze zkoumat také vývoj jimi užívaných překladatelských metod.



I přes snahu zpracovat výzkum co možná neobjektivněji lze předpokládat, že se nám – jak je to ostatně vidět i v jiných pracích k otázkám překladau – nepodaří zcela eliminovat hodnotící složku, především při sumarizaci výsledků. Tomu se podle našeho názoru v empirické části práce ani nelze vyhnout. K tomu však ještě nutno dodat, že se subjektivní přístup k problematice metody překladau bude vědomě prolínat také celou teoretickou částí.

## 1.2 Definice pojmů

### 1.2.1 Překladatelská koncepce

Než budeme definovat pojem metoda překladau, zastavme se nejprve u termínu nadřazeného, s nímž metoda překladau úzce souvisí a z něhož také většinou vychází: u termínu překladatelská koncepce.

Podstatou pojmu překladatelská koncepce je předpoklad, že jedno dílo nabízí více interpretací a konkrétní překladatelova interpretace pak ovlivňuje také konečnou podobu překladového textu. Levý uvozuje úvahy o překladatelské koncepci takto: *„Opěrným bodem překladatelské koncepce je interpretační stanovisko. Na rozdíl od prostého čtenáře, který se více méně intuitivně kloní k tomu, vybírat si z díla složky nejjintenzívnější, stanoví si dobrý překladatel své interpretační stanovisko většinou vědomě a ví, co chce svým překladem čtenáři říci.“* (Levý 1983, s. 61) Překladatelská koncepce je tedy *„překladatelovo pojetí předlohy“*, *„ideový základ jeho tvůrčí metody“* (ibid., s. 62). Překladatel se musí rozhodnout, proč dílo překládá, co chce svým překladem čtenáři předat. Jak už vyplývá z výše citovaných slov Jiřího Levého, souvisí pojem překladatelské koncepce s konkrétní překladatelovou interpretací předlohy, koncepce patrně ve většině překladů vychází právě z konkrétní interpretace.

Velkou roli na překladatelovu koncepci bude samozřejmě hrát také charakter původního díla, tedy např. jeho národní a dobová specifičnost. Levý tu hovoří o protikladu tzv. obecného (tj. hodnot málo jazykově, kulturně a dobově zakotvených) a zvláštního: *„V oblasti zvláštního, tj. při těsné závislosti na jazykovém materiálu a dobovém nebo národním prostředí, dochází buď k substituci, nebo k transkripci, volný a věrný překlad se ostře diferencují.“* (ibid., s. 114)

K překladatelské koncepci ještě dodejme, že je v překladovém díle sice přítomna, avšak sama o sobě se těžko zkoumá. Kritik překladau může odhalit použitou metodu, avšak nemůže už s jistotou tvrdit, že automaticky s ní poznal i překladatelovu

koncepti. Stejně jako interpretace původního díla překladatelem je pouze jednou z možných interpretací a nikdy nelze s určitostí tvrdit, že známe ze samotného textu záměr autora, platí stejné omezení i pro překladový text a překladatelskou koncepci, a to v míře ještě vyšší. Jedinou možností, jak získat informace o překladatelově koncepci, tedy zůstávají předmluvy a doslovy ke knihám nebo komentáře a obhajoby v odborných časopisech, samostatných publikacích apod. z pera samotného překladatele.

### 1.2.2 Metoda překladu

Zatímco jsme u pojmu překladatelská koncepce vycházeli především z Levého a jeho definice, budeme se muset u pojmu metoda překladu spolehnout na definici vlastní. Ani Levý, ani Hochel, kteří s tímto termínem často pracují a pro něž je tento termín do jisté míry klíčový, nepodávají žádnou ucelenou definici tohoto pojmu.

V našem pojetí je metoda překladu zobecněním konkrétních překladatelských řešení a postupů, které vycházejí z překladatelské koncepce jako její konkrétní realizace. Domníváme se, že se tímto pojetím příliš nelišíme od Levého, podle nějž se o překladatelské koncepci uvažuje na rovině ideové, zatímco metoda překladu je imanentní vlastností překladového textu. Také Braňo Hochel formuluje vztah těchto dvou pojmů podobně: „*Voľba prekladaného významu diela je vlastne prekladateľskou koncepciou, ktorá takmer automaticky určuje prekladateľské metódy.*“ (Hochel 1990, s. 34)

Metoda překladu je tedy konkrétní realizací překladatelské koncepce, avšak narozdíl od ní je v textu skutečně přítomná, a tedy zjištělná. Lze ji vysledovat právě jako zobecnění konkrétních překladatelských řešení a postupů. Konkrétní pracovní postup, kterým kritik překladu zjišťuje použitou metodu překladu, opět nastiňuje Jiří Levý: „*Každý překlad se, řečeno hodně mechanicky, skládá z určitého – podle jeho přesnosti vyššího či nižšího – procenta odlišných hodnot, které textu dodal překladatel; právě odchylky od předlohy mohou nejlépe poučit o překladatelově umělecké metodě i o jeho názoru na překládané dílo. Proto analýza překladu musí začít jemným srovnáváním převodu s předlohou a takřka statistickým hromaděním detailních odchylek, které zjistíme. [...] Takové skupiny odchylek nám pak ukáží cestu k hlavním interpretačním principům českého tlumočnicka.*“ (Levý 1983, s. 205-206) My bychom naši terminologií mohli říci, že takové skupiny odchylek nám ukáží cestu k použité metodě překladu.

Vzhledem k tomu, co jsme o metodě překladu až dosud řekli, vyvstává samozřejmě otázka jednotnosti metody překladu v rámci jednoho daného díla. Použité překladatelské postupy se mohou v jednom překladu diametrálně lišit. Není těžké si například představit, že v překladu básně sáhne překladatel po substituci metra a přitom použije transkripci vlastních jmen. Metoda překladu tedy nemusí být nikterak jednotná a její stanovení si často vyžádá spíše popis dílčích metod na jednotlivých úrovních textu než hodnocení několika slovy. Druhým důvodem, proč se kritik překladu může potýkat s velkou nejednotností použité metody překladu, je potenciální možnost, že si překladatel nestanovil dostatečně jasnou koncepci, popř. si ji stanovil, avšak v překladu ji důsledně nerealizuje.

### 1.2.3 Překladatelský postup, překladatelské řešení

Metodu překladu jsme definovali jako zobecnění konkrétních překladatelských řešení a postupů. Je tedy nutné ještě definovat, co rozumíme pod pojmy překladatelský postup a překladatelské řešení.

Překladatelské řešení je nejmenší jednotkou v řadě, která dále pokračuje přes překladatelský postup a metodu překladu až po překladatelskou koncepci. Jedná se o konkrétní místo v překladovém textu, o převod jedné překladové jednotky do cílového jazyka. Překladová jednotka je přitom nejmenším úsekem textu, který překladatel převedl jako jednotku s jedním významem (nejčastěji se bude jednat o jednotky jako slovo, lexém, idiom či věta). Překladatelské řešení je tedy zcela konkrétní úsek textu, jehož určení si nevyžaduje abstraktní uvažování o překladu.

Jako překladatelský postup označujeme zažité a častěji používané prostředky překladatelské práce. O překladatelském postupu se dá uvažovat již od roviny překladatelského řešení. Některá překladatelská řešení totiž při určité míře abstrakce můžeme přiřadit k ustáleným, častěji se vyskytujícím typům. Pod překladatelské postupy bychom tedy mohli zařadit takové typy překladatelských řešení, jako jsou doslovný překlad, substituce, transkripce, naturalizace, exotizace, lokalizace, kompenzace apod. Při hledání metody překladu tedy kritik překladu postupuje tak, že se konkrétní překladatelské řešení pokusí nejprve abstrakcí přiřadit k některému překladatelskému postupu a poté sumarizací těchto postupů najít převládající metodu překladu v cílovém textu.

### 1.3 Oprávněnost metody překladu

Definovali jsme, co rozumíme pod pojmem metoda překladu, avšak čtenáři by se mohlo z dosud uvedených skutečností zdát, že se tu jedná spíše o typologii překladatelských chyb. Vždyť hovoříme o odchylkách od originálu! Považujeme proto za nutné ukázat, že metoda překladu je pojem skutečně oprávněný a že bez metody překladu nemůže vzniknout žádný překlad, který bychom podle dnešních měřítek označili za adekvátní.

#### 1.3.1 Vývojové hledisko

Naši argumentaci zahájíme pohledem do historie, nebo chcete-li, pohledem do překladatelské prehistorie: podíváme se na počátky samotného překládání. Jak uvádí Jiří Levý v *Českých teoriích překladu* (Levý 1957, kapitola Středověk) nebo podobně také Milan Hrala v *Kapitolách z dějin českého překladu* (Hrala a kol. 2002, Úvodní poznámka), začíná se překlad, alespoň ve střední a západní Evropě, vyvíjet z meziřádkových glos, kterými ve středověku opatřovali příslušníci církevních řádů cizojazyčné texty. Hlavním účelem těchto glos bylo, aby si dotyčný snáze zapamatoval text, který se učil nazpaměť. Už tehdy bylo tedy primární funkcí těchto glos osvětlit význam cizojazyčného textu. Jak nabývaly glosy na objemu, vznikly z nich celé meziřádkové překlady, v nichž už byl podíl překladové funkce podstatně vyšší, i když stále se jednalo o překlad jednotlivých slov, která nedávala čtenáři neznalému jazyka originálu dokonalý smysl. Takovéto překlady byly tedy stoprocentně doslovné.

Z meziřádkových překladů se později začíná vyvíjet překlad v dnešním slova smyslu, tedy překlad, při němž čtenář recipuje pouze text v cílovém jazyce a nemusí mít k ruce originál. Jakmile však překladatel učinil krok od meziřádkového překladu k překladu „modernímu“, narážel však stále více na nutnost interpretace. Stoprocentně doslovný překlad, který nebral ohledy na jazyk, do něhož se překládá, který nebral v úvahu rozdíly mezi systémem výchozího a cílového jazyka, nemohl být pro čtenáře srozumitelný. Překladatel musel do cílového textu zapojit přinejmenším určité gramatické kategorie, v případě dvojznačnosti v originále se musel rozhodnout pouze pro jediný význam. A právě tady se nachází počátek metody překladu. Patrně tu ještě nemůžeme hovořit o uvědomělé metodě překladu jako realizaci překladatelské

koncepte, avšak překladatel se už musel smířit s některými překladatelskými řešeními, jimiž se odchyloval od originálu.

Takovýto převážně doslovný překlad se pak na dlouhou dobu uchoval jako jediná uznávaná metoda překladu pro liturgické texty, u nichž církev dbala o co největší zachování obsahu i formy textu, včetně slovosledu a jiných formálních rysů. U jiných textů, zvláště světských, se však začíná vyvíjet metoda odlišná, která stále více zohledňuje cílový jazyk, dbá na přirozenost vyjádření. V tom okamžiku dochází k diferenciaci metod překladu, k rozrůzněni nejprve na prvotní opozici věrného překladu, který se snaží co nejpřesněji reprodukovat obsah a převést ho se stejnými formálními rysy, a překladu volného, který obětuje některé obsahové informace a více se soustředí na formu sdělení v cílovém jazyce.

### 1.3.2 Nepřeložitelnost

Jak pokračoval vývoj překladatelských metod, uvědomovali si překladatelé stále více, že se jejich činnost zakládá na kompromisu: co z původního díla zachovám a co lze obětovat? Vždy se museli některých hodnot originálu vzdát, aby mohli zachovat hodnoty jiné, buď některé hodnoty formální, nebo něco z obsahu díla. Tento charakter překladu jako kompromisu pak vedl až k tezi o nepřeložitelnosti. Otázka, zda lze přeložit text z jednoho jazyka do druhého, nebyla dodnes vyřešena a odborníci v oblasti překladu jsou stále rozděleni na dva tábory, přičemž do každého z nich náleží celá řada autorit překladatelské vědy. V podstatě se však zdá, že se jedná spíš o „válku o pojem“ než o skutečně věcný problém. Každá strana je schopna uznat argumenty protivníka, na výsledném označení zvláštního vztahu překladového textu k předloze se ovšem překladatelští optimisté a zastánci nepřeložitelnosti neshodnou.

Budeme-li si vykládat překlad jako dokonalené převedení všech obsahových i formálních charakteristik textu z jednoho jazyka do jazyka jiného, je podle našeho názoru pojem „nepřeložitelnost“ v jeho doslovném významu oprávněný. Na tomto místě uvedeme několik argumentů, o něž své tvrzení opíráme a které by zároveň měly přispět jako argumenty k podpoře oprávněnosti pojmu metoda překladu.

Jedním z moderních přístupů k překladu je tzv. koncepce „scenes and frames“. Vychází z kognitivní psychologie a jejím základem je model recepce textu, podle něhož vyvolá každá jazyková formulace (tzv. frame) ve čtenáři určitý obraz (tzv. scene), který odpovídá jeho zkušenostem a znalostem. Tento obraz je dále zpřesňován informacemi, které v textu následují. Analogicky probíhá také formulace

textu, protože vztah mezi formulacemi a obrazy není jednostranný, obě tyto složky se aktivují navzájem. Tato koncepce, aplikována na překlad, samozřejmě musí vést k tezi o přeložitelnosti jakéhokoli textu. Překladatel je čtenář, v němž recipovaný text vytvoří určité obrazy, a ty pak lze formulovat analogickým postupem také v cílovém jazyce.

Takováto koncepce může být pro překladatele velice užitečná a plodná, avšak jako každý model je zjednodušením reálné situace. My jsme ji záměrně zvolili proto, že v této své základní podobě je zaměřena čistě jen na převod obsahu a zcela zanedbává formu textů. Tento názor zastávají také autoři Eugene A. Nida a Charles R. Taber, v jejichž publikaci *The Theory And Practice of Translation* je formulováno jasné stanovisko: „*Anything that can be said in one language can be said in another, unless the form is an essential element of the message.*“<sup>1</sup> (Nida – Taber 1974, s. 4) Takto pregnantně formulované stanovisko pravděpodobně není nutné dlouze komentovat, autoři tu upozorňují hlavně na to, že u textů, u nichž vstupuje do hry jako relevantní složka významu také forma sdělení, nelze postupovat podle zjednodušeného modelu koncepce scenes and frames. Tato překladatelská problematika je někdy nazývána jako „napětí mezi obsahem a formou“.

Proti teorii scenes and frames můžeme však argumentovat i z jiného úhlu. Tato koncepce totiž kromě stylu nezohledňuje také individuální rozdíly mezi příslušníky různých kultur. Již němečtí romantikové v 19. století (jmenujme tu za všechny Wilhelma von Humboldta) přišli s názorem na nepřeložitelnost založeným na tvrzení, že každý národ je natolik individuální (hovořili o tzv. duchu národa), že národně podmíněné hodnoty jednoho díla nejsou transformovatelné do jiného jazyka, který je zakotven v odlišné kultuře. Tento idealistický, ve své době vědecky nepodložený názor nabyl znovu na aktuálnosti ve 20. století, a to v souvislosti s prací amerických lingvistů Sapira a Whorfa, kteří se postarali o znovupřijetí teorie o podmíněnosti jedinice jeho jazykem ve vědeckých kruzích.

Na praktické důsledky neohumboldtovských teorií v překladu poukazuje např. Francouz Georges Mounin. Ve své koncepci se opírá mj. o teorii sémantických polí a na příkladu pojmenování palem (některé africké jazyky pojmenovávají až 60 různých druhů palem) ukazuje, že i na čistě obsahové rovině se překladatel dostává do nesnází. Skutečně se totiž zdá, že příslušníci jedné kultury mohou vnímat některé jevy odlišně

---

<sup>1</sup> „Cokoli, co lze říci v jednom jazyce, lze říci i v jazyce jiném, není-li podstatnou složkou sdělení jeho forma.“ (překl. J. B.)

(např. citlivěji, diferencovaněji) od příslušníků jiných kultur. Jednu z částí, která se zabývá právě nepřeložitelností, shrnuje Mounin slovy Martineta: „*Každému jazyku odpovídá zvláštní organizace zkušenosti [...]. Jazyk je nástrojem komunikace, podle něhož je lidská zkušenost analyzována v každém společenství různě.*“ (cit. podle: Mounin 1999, s. 62)

Překladatelským optimistou je naopak Ján Vilikovský, slovenský teoretik překladu. V úvodní kapitole své knihy *Preklad ako tvorba* (Vilikovský 1984) zdůvodňuje své stanovisko, že každý jazykový komunikát má vztah k dané realitě a ta se dá označit i v jiném jazyce, tudíž je každý text přeložitelný. Jeho argumentace narozdíl od koncepce scenes and frames však bere v úvahu také styl předlohy. Objektem překladu je podle něj oznámení jako celek a překladový text je totožný s originálem tehdy, když plní stejnou funkci v dané komunikativní situaci. Taková formulace cíle překladu je typická pro zástupce československé strukturalistické školy překladu. Ačkoli považujeme také tento přístup k překladu za vysoce užitečný, musíme tu namítnout, že ani Vilikovského koncepcí nedokazuje neplatnost teze o nepřeložitelnosti, neboť připouští naturalizační překladatelská řešení. Naturalizační postup spočívá v nahrazení jedné hodnoty výchozího textu jinou hodnotou v cílovém textu, která je čtenáři cílového textu bližší než hodnota původní. Naturalizace tak vždy eliminuje z textu jeho národní a dobovou specifičnost a nelze ji z tohoto důvodu chápat jako univerzální překladatelský postup. Ani koncepcí Jána Vilikovského pro nás proto není důkazem přeložitelnosti.

Pokud shrneme dosud formulované teze, můžeme konstatovat, že význam textu lze při překladu často zachovat, jeho formu však většinou nikoli. A jestliže význam uměleckého díla spoluvytvářejí dvě složky, přičemž alespoň jednu z nich nelze zachovat dokonale, pak je nutné hovořit o nepřeložitelnosti. Než však definujeme důsledky tohoto pojmu, podívejme se ještě, jak se projevuje v praxi.

Vraťme se tu k otázce, jak je možné, že se teoretici překladu nemohou shodnout na tom, zda je termín „nepřeložitelnost“ oprávněný, či nikoli. Oba tábory opírají své tvrzení mj. o reálné překládání uměleckých děl. Zastánci přeložitelnosti říkají, že staletí, kdy překlad působí napříč kulturami, plní v nich nejrůznější funkce a bez jeho existence bychom si moderní civilizaci nedokázali představit, jsou jasným důkazem, že překlad je funkčním nástrojem a tudíž jsou texty přeložitelné (a to i texty literární – kdyby byly literární texty skutečně nepřeložitelné, neexistoval by beletristický překlad). Silným protiargumentem zastánců nepřeložitelnosti je však tzv. stárnutí

překladů, tedy jev, kdy většina překladů ztrácí po čase na aktuálnosti a předlohu je třeba přeložit znovu a „aktuálněji“. Důvodem stárnutí překladů je jejich nedokonalost, neschopnost zachytit všechny složky díla. Nabízí se dokonce otázka: Byl někdy v historii vytvořen dokonalý překlad literárního díla? Odpověď nám tu dává např. Ortega y Gasset: „*Es imposible, por lo menos lo es casi siempre, acercarnos a todas las dimensiones del texto original.*“<sup>2</sup> (cit. podle Reiß 1971, s. 52)

Jak se tedy zdá, poskytuje praxe oporu pro obě tvrzení. V překladatelské praxi bychom díky tomu mohli najít smíření obou táborů. Snad bychom se mohli shodnout na tom, že vznikající překlady uměleckých děl jsou nedokonalé po té stránce, že nikdy beze zbytku nevytvoří obraz původního uměleckého díla. Není pak už podstatné, jestli tuto nedokonalost označíme jako „nepřeložitelnost“ nebo nějakým jiným termínem. My se tohoto termínu přidržíme, avšak – jak už čtenář patrně pochopil – nikoli z toho důvodu, abychom „lámali hůl“ nad překladem, ale abychom pomocí něj pojmenovali zvláštní poměr mezi překladovým textem a jeho předlohou.

O tento pojem navíc neusilujeme samoúčelně, jen pro pojem samotný. Pokud uznáme „nepřeložitelnost“ jako nedokonalost překladového textu, uznáme také, že překlad je vždy pouhý kompromis. „*Jsou situace, kdy i sebelepší překladatelské řešení je kompromisem, který nemůže úplně zakrýt rozpornost překladového díla.*“ (Levý 1983, s. 93) Nikdy nelze zachovat všechny složky předlohy a rozhodnutí, co zachovat lze a co je nutné obětovat, spočívá na rozhodnutí překladatele. Jeho konkrétní rozhodnutí nazýváme překladatelským řešením, jejich souhrn pak metodou překladu. Pokud překladatel učiní jedno globální rozhodnutí, jak jednotně postupovat v konkrétních situacích v celém díle, mluvíme o překladatelské koncepci.

### 1.3.3 Osobnost překladatele

Z toho, co jsme dosud uvedli, je patrné, jak velkou roli hraje pro konečnou podobu překladového textu osobnost překladatele. O této problematice se hodně diskutuje zvláště v poslední době, a to nejen v souvislosti s rozvojem kognitivní psychologie a jejím využitím v teorii překladu. Velkou pozornost si role překladatele v procesu překládání vysloužila hlavně v německé jazykové oblasti. Jeho osobnost se stává jedním z nejdůležitějších faktorů nejen v teorii skoposu Kathariny Reißové a Hanse Vermeera (viz Reiß – Vermeer 1991), ale o něco více také u jejich

---

<sup>2</sup> „Je nemožné, tedy alespoň téměř ve všech případech, abychom se přiblížili všem dimenzím původního textu.“ (překl. J. B.)



pokračovatelky Christiane Nordové (viz Nord 1997), u Justy Holz-Mänttari (viz Holz-Mänttari 1984) a u Radegundis Stolzové, pro níž je překladatel vůbec centrálním faktorem v hermeneutickém procesu exegeze textu (viz Stolze 1992). Podobným směrem se ubírají také tzv. postmoderní teorie překladu.

Dospěli jsme tedy v souladu s Levým a některými moderními teoriemi k názoru, že překladatel má rozhodující vliv na konečnou podobu překladového textu. Jestliže si překladatel uvědomuje status překladu jako kompromisu, stanoví si před začátkem samotného překladu svou koncepci. Ta by měla vycházet z jeho interpretace konkrétního díla a z toho, co chce překladatel předpokládanému čtenáři svého textu sdělit či předat. Přitom překladatel samozřejmě nezapře svůj pohled na dílo a své estetické názory. Tím však nechceme vyvolat dojem, že může překladatel nakládat s dílem svévolně. V tomto bodě vyjádří naše stanovisko nejlépe opět Jiří Levý, který o roli překladatele říká: *„Není-li jeho cílem literární hříčka, ale realistické vystižení díla, pak teoretický i umělecký výklad musí vycházet z těch ideových a estetických hodnot, které jsou v díle, ať už evidentně nebo latentně, obsaženy. Nemůže do něho vkládat své subjektivní nápady, může však přinést nový pohled na dílo tím, že některý z jeho aspektů objeví nebo divodně zdůrazní.“* (Levý 1983, s. 62) Jinými slovy: každý překladatel přeloží jedno dílo nejspíš různě, a přesto můžeme každý z těchto překladů považovat za adekvátní převod předlohy. Ostatně stejně tak existuje celá řada teoretiků překladu, kteří normativně předepisují, jak by se mělo překládat, a i když si mnohdy navzájem odporují, jejich čtenář je ochoten uznat platnost jejich tezí pro určitou překladatelskou situaci.

Závěrem tedy shrňme těch několik tezí, kterými jsme se náznakově pokusili čtenáři ukázat, proč je oprávněné pracovat při překládání s pojmy jako metoda překladu a překladatelská koncepce. Primární metoda překladu – doslovný překlad – se ukázala jako nedostatečná vzhledem k zanedbaným konvencím cílového jazyka. Překladatelé si začali uvědomovat, že se při překladu nevyhnou kompromisním řešením. Otázka, co v daném překladu zachovat a co obětovat, je tak základem každé překladatelské koncepce a metody překladu. Překladatel při své činnosti nezapře svou osobnost, svou interpretaci díla, své estetické názory a názory na překládání vůbec. Pokud tedy nebude jedinou přijímanou metodou překladu potlačit podíl překladatelovy invence na minimum, může si překladatel ze široké škály možností na

různých úrovních textu vytvořit originální metodu překladu, která podtrhne jeho překladatelskou koncepci.

#### 1.3.4 Modus vivendi

K našim teoretickým úvahám se nyní pokusíme připojit malý příklad. Pro širokou škálu možných překladatelských řešení budeme demonstrovat metodu překladu na latinském sousloví „modus vivendi“. Ukážeme na něm 6 překladatelských postupů, které považujeme – některé alespoň historicky – za oprávněné:

- a) modus vivendi = „modus vivendi“: První možností je nepřekládat dané sousloví vůbec. Takový překladatelský postup se nazývá transkripce (viz např. Levý 1983, s. 114 a násl.). V tomto případě bude „modus vivendi“ působit v textu jako citátový výraz. Takové překladatelské řešení je oprávněné především proto, že čeština toto sousloví zná a používá ho i v původních (nepřekladových) textech.
- b) modus vivendi = „modus vivendi“ + vysvětlivka: Vysvětlivka je překladatelským řešením/postupem, kterým překladatel vysvětluje především neznámé reálie a pojmy. Z hlediska umístění rozlišujeme několik druhů vysvětlivek: lze je umístit na tutéž stránku pod čáru, shrnout na konec knihy, zakomponovat do předmluvy či doslovu, nebo také nenápadně přímo do textu (tzv. vnitřní vysvětlivka - viz Levý 1983, s. 123). Vzhledem k tomu, kolik jiných překladatelských řešení se v našem konkrétním případě nabízí, nelze vysvětlivku doporučit (ta je vždy považována za řešení z nouze); pokud však neuvažujeme konkrétní překladatelskou situaci, nelze ani vysvětlivku paušálně vyloučit.
- c) modus vivendi = „způsob žití“: Tento překlad je stoprocentně doslovný, neboť nebere v úvahu úzus cílového jazyka a snaží se zachovat z originálního vyjádření vše, včetně slovních druhů a gramatických kategorií (substantivum v nominativu a deverbativní substantivum v genitivu). Takový překlad můžeme pojmenovat jako „strojový překlad“. Jeho použití v tomto případě doporučit nelze, jeho platnost je především historická (primární metoda překladu).
- d) modus vivendi = „způsob života“: Takový překlad bychom mohli nazvat jako „doslovný“. Drží se sice počtu slov a slovních kmenů, jak odpovídají originálu, avšak narozdíl od bodu c) již bere alespoň minimální ohled na

cílový jazyk a jeho konvence. Lépe lze doslovný překlad odhalit a od strojového překladu odlišit v souvislém textu. Někteří teoretici ho považují za základ překládání, za výchozí metodu, která se používá všude tam, kde nenaruší význam textu, přirozenost vyjádření nebo pochopení originálu z důvodu rozdílnosti dvou kultur (kde tedy překlad nevyžaduje vyšší míru substituce). Např. Radegundis Stolzová překladatelům připomíná, „[...] *daß man in Fällen, wo man die Kongruenz mit dem Gemeinten verspürt, den Mut zu einer »wörtlichen Übersetzung« haben sollte [...]. Die wörtliche Übersetzung ist aber immer dann verfehlt, wenn Formulierungen aus der Textvorlage hergeleitet werden, die unzulässige semantische Verengungen oder Erweiterungen mit sich bringen oder unidiomatisch sind [...].*“<sup>3</sup> (Stolze 1992, s. 78) Vhodnost doslovného překladu by byla v našem konkrétním případě sporná.

- e) modus vivendi = „způsob, jak žít“: Tento překlad nelpí ustrnule na vyjádření tak, jak je formulováno v předloze, nezohledňuje počet slov, jejich pořadí, slovní druhy apod., přitom však přesně zachovává obsah. Mohli bychom ho nazvat „substitucí v jazykové rovině“.
- f) modus vivendi = „způsob soužití“ / „životospráva“: Oba tyto významy jsme převzali ze *Slovníku cizích slov* (1998), kde jsou uvedeny pod heslem „modus vivendi“. Na první pohled je nápadné, že uvádíme hned dva nesourodé významy. Pokud se překladatel rozhodne použít některý z navržených ekvivalentů, je nutné – nechce-li zkreslit význam – aby rozuměl obsahu originálu, protože pojmy „způsob soužití“ a „životospráva“ nejsou v žádném případě synonyma. Z toho je patrné, že lexém „modus vivendi“ má širší význam a obě česká pojmenování jsou jeho zúžením, a tedy interpretací. Proto můžeme takový překlad pojmenovat jako „interpretační“. Jeho podstatou je takový překlad na rovině obsahu, o jakém mluví koncepce scenes and frames, přičemž v sobě neobsahuje jakékoli hodnocení převodu stylových charakteristik. Při interpretačním překladu se překladatel vždy vystavuje riziku obsahové nepřesnosti, omylu, dezinterpretace, avšak na druhé straně získává velký prostor pro přirozenost vyjadřování.

---

<sup>3</sup> „[...] že v případech, kde překladatel cítí shodu se smyslem výpovědi, by měl mít odvahu k »doslovnému překladu« [...]. Doslovný překlad však není na místě tehdy, pokud jsou z předlohy vyvozovány formulace, které vedou k nepřijatelným zúžením nebo rozšířením významu nebo nejsou idiomatická [...].“ (překl. J. B.)

Tolik tedy náš příklad, který se pokusil naznačit několik možností převodu jednoho lexému. Jeho primárním cílem nebylo stanovit, který překlad je nejadekvátnější, nýbrž ukázat možnosti překladu na různém stupni doslovnosti. V našem konkrétním případě by se dnes překladatel patrně rozhodnul pro první nebo poslední možnost, všechny možnosti jsou však v překladech používané a živé. Z beletristických překladů bychom snad mohli vyloučit jen možnost c), která se však v několika posledních desetiletích ve větší míře vrací do nebeletristických překladů – s využitím počítačů při překladu (strojový překlad a částečně také počítačem podporovaný překlad, např. lokalizace softwaru apod.).

## 1.4 Hledání metody překladu

Od převážně teoretických úvah o metodě překladu bychom se nyní měli přesunout blíže k cíli naší práce, k samotnému hledání metody překladu na daném vzorku překladových textů. V této kapitole proto naznačíme metodologická východiska naší práce a pracovní postupy, stanovíme si hypotézu výzkumu a uvedeme, jaké výsledky můžeme od výzkumu očekávat.

### 1.4.1 Metoda překladu v rámci vědy o překladu

Hledání metody překladu vyžaduje od kritika co nejkomplexnější pohled na překlad. Vezmeme-li v úvahu klasické dělení vědy o překladu na teorii překladu, dějiny překladu a kritiku překladu, pak každá z těchto složek nám bude něčím užitečná.

Záběr teorie překladu je široký a její užitek pro naši práci zřejmý. Shrnuje v sobě zkušenosti, poznatky a úvahy, které významné osobnosti překladu nasbíraly za dlouhá léta. Vychází primárně z lingvistiky a literární vědy, avšak – hlavně v poslední době – nabývá stále silněji interdisciplinárního charakteru. Čerpá poznatky z věd, jako jsou psychologie (psycholingvistika), sociologie (sociolingvistika), pragmatika nebo filosofie, ale také moderních teorií, jako teorie informace, teorie jednání nebo teorie hry. Celá řada teoretiků překladu přitom ve svých publikacích a článcích vyjadřuje své názory na překlad a uvádí, jaký by měl překlad být. Na základě jejich pohledu si pak překladatelé mohou vytvářet metodu překladu, přičemž přijmou názor jednoho teoretika nebo si z různých názorů vytvoří vlastní repertoár, který flexibilně používají podle konkrétní situace. Podobně také teorie kritiky překladu formuluje názory na

hodnocení překladů, na to, jak by měl při své práci správně postupovat posuzovatel překladového textu (viz dále).

To, jak souvisí metoda překladu s dějinami překladu, ukázal Jiří Levý ve své práci *České teorie překladu* (Levý 1957). V jeho pojetí jsou dějiny překladu výlučně zkoumáním vývoje různých metod překladu a překladatelských koncepcí v různých obdobích dějin. Stejný názor zastává také Hochel: „*Nech sa bude výskum prekladu z diachrónneho aspektu uberať akýmkoľvek smerom, jeho konečným cieľom bude zmapovanie vývinu prekladateľských koncepcii.*“ (Hochel 1990, s. 67) A stejně tak platí opačně: zkoumáme-li metodu překladu, sotva se obejdeme bez dějin překladu. Podobně jako se literární kritik při své práci neobejde bez kontextu ostatních děl, může kritik překladu jen obtížně zkoumat metodu daného překladového textu čistě synchronně, bez srovnání s ostatními překlady, bez pozadí jiných metod a jejich vývoje.

Obrázek o tom, jaký význam má pro naši práci kritika překladu a postupy, jež si vyvinula, opět podává Braňo Hochel: „*V prekladovej kritike totiž ide – rovnako ako v umeleckej kritike vôbec – o konfrontáciu autorovej (tu metaautorovej, prekladateľovej) koncepcie a jej realizácie na jednej a kritikovej koncepcie a predstavy o jej realizácii na druhej strane. [...] v prekladovej kritike teda [...] pôjde vždy v konečnom dôsledku o koncepciu prekladu.*“ (ibid., s. 57) Pro naši práci však vyžaduje uvedený citát dvě upřesnění. Uvedli jsme, že nehodláme pátrat po překladatelské koncepci, ale po metodě překladu, zdůvodnění najde čtenář výše. Zadrugé je nutné upřesnit, že kritika překladu je pro nás pouze dalším východiskem. Skutečně hodláme hledat metodu překladu jednotlivých děl, jak je obvyklé pro kritiku překladu, avšak cílem a výsledkem výzkumu bude až zobecnění metod překladu různých děl konkrétního období. O zásadách moderní kritiky překladu se budeme inspirovat u Kathariny Reißové v jejím díle věnovaném právě kritice překladu a nazvaném *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (Reiß 1971, především úvodní kapitola) a také v již mnohokrát citovaném *Umění překladu* (Levý 1983, především kap. Analýza překladu, s. 200-215).

Náš výzkum se tedy bude v první řadě opírat o kritiku překladu jednotlivého díla. K určení jeho metody bude nutné zobecnit jednotlivá překladatelská řešení, tady se obrátíme o pomoc na dějiny a teorii překladu. Výsledkem výzkumu bude sumarizace a zobecnění zjištěných metod překladu, kterou pak bude opět možné zařadit do dějin překladu a případně vyhodnotit v jejich kontextu.

#### 1.4.2 Klasifikace metod překladu

Vzhledem k charakteru naší práce, k tomu, že její podstatnou částí bude sumarizace a zobecnění, je samozřejmě klíčová otázka klasifikace metod překladu. Pokud by se nám podařilo objevit nebo vytvořit jednotnou, detailní, univerzální škálu metod překladu, práce s výsledky by byla podstatně jednodušší a nabízela by také více možností zpracování, včetně využití statistických metod apod. Avšak pokud je nám známo, žádná taková jednotná, obecně aplikovatelná a také obecně uznávaná klasifikace neexistuje. Poslední opravdu univerzální stupnicí používanou k odlišení metod překladu bylo bipolární hodnocení „volný – věrný překlad“. Jak však sám čtenář uzná, s takto zjednodušeným pohledem na literární dílo dnes už nelze pracovat.

Problematika metody překladu je velice komplexní a nejenže vyžaduje rozbor na různých rovinách díla, ale také si zaslouží jemnější odstínění. Už příklad s „modem vivendi“, který jsme uváděli výše, byl zjednodušujícím modelem, schematizací celé problematiky. Zatímco náš příklad sestával ze dvou slov (která navíc dávají dohromady pouze jediný význam) a neuvažovali jsme žádnou konkrétní překladatelskou situaci ani žádný konkrétní kontext, je reálné literární dílo mnohoúrovňové a nelze očekávat, že překladatel vždy nutně vyvine a aplikuje jednolitou metodu, která bude stejně zacházet se všemi složkami textu.

Abychom naše tvrzení ilustrovali na příkladu: není těžké představit si třeba literární dílo, v jehož překladu zůstane zachována cizí podoba vlastních jmen (transkripce) a zároveň bude maximální důraz kladen na přirozenost výrazu a převedení hovorovosti originálu charakteristikami hovorovosti vlastními češtině na rovině syntaxe, lexika i fonetiky (substituce). Nelze však také předpokládat, že by dnešního čtenáře takového překladu rušilo, že překladatel při své práci používá dva postupy, které Levý staví do přímé opozice. Naopak můžeme očekávat, že u dvou zmíněných složek (vlastní jména a zachování hovorovosti) budou právě taková řešení odpovídat současnému překladatelskému úzu (srov. např. také současné překlady filmů).

Určení metody překladu je o to komplikovanější, čím „náročnější“ je posuzovaný text, čím více úrovní a složek se podílí na jeho celkovém významu. Tedy například: určit metodu překladu je komplexnějším úkolem většinou v poezii než v próze, a to z toho důvodu, že poezie obsahuje oproti próze některé složky navíc, především veršové schéma, metrum, na důležitosti nabývají také prozodické

charakteristiky (rytmus, rým), silnější roli hraje často také obraznost vyjádření apod. Podíl překladatele je proto tradičně větší v překladu poezie, kde není možné zachovat význam na všech rovinách obsahu i formy, vzrůstá nutnost činit kompromisy, a tím také svoboda překladatele zvolit si svůj postup. Metoda překladu tu může být o to patrnější, překladatelovo pojetí díla, jeho interpretace, o to čitelnější.

Pokud si např. bude překladatel cenit nejvíce nápaditosti forem, s jakými básník přichází, jeho precizního metra, rytmu a neotřelých rýmů, může se rozhodnout, že tyto složky pro něj budou při překladu stěžejní. Určí si, že přesně zachová konkrétní veršová a metrická schémata i schémata rýmů, přičemž se u rýmů pokusí být stejně originální jako autor. V takovém případě lze očekávat, že se mu nepodaří zcela zachovat některé další charakteristiky básně, jako syntax, obraznost vyjádření, některé figury apod. Je však také pravděpodobné, že tu a tam bude překladatel nucen udělat i ústupek sémantický, upravit nějaký motiv, sáhnout po kompenzaci, interpretaci apod. Přitom většina takových změn na obsahové rovině by dnes v próze zřejmě nebyla považována za přípustnou.

Pojmenování metody konkrétního překladu lze tedy sotva zredukovat na jediné slovo, tím méně, pokud pochází z dvoučlenné škály „volný – věrný překlad“. Avšak důvody, které jsme uvedli, snad také poskytují vysvětlení, proč dosud neexistuje klasifikace podrobnější a univerzálně použitelná na jakýkoli překlad.

#### 1.4.3 Systém klasifikačních kritérií

Protože se nám nepodařilo najít vhodnou klasifikaci metod překladu a domníváme se, že její vytvoření ani není reálné, zvolíme alternativní možnost. Pokusíme se sestavit systém opěrných bodů, tzv. klasifikačních kritérií, které nám umožní alespoň do určité míry standardizovat náš postup při výzkumu metody překladu každého konkrétního díla. Klasifikačními kritérii budou různé aspekty překladového textu, pomocí nichž lze popsat jeho vlastnosti i jeho poměr k předloze a následně také určit použitou metodu překladu.

Příklad: Jedním z klasifikačních kritérií budou vlastní jména. Až se při srovnávání překladu a jeho předlohy vyskytne vlastní jméno, určíme nejprve, zda se jedná o jméno osoby, zeměpisného určení nebo jiné kategorie, a poté se zaměříme na řešení, jaké překladatel použil při převodu tohoto jména do cílového jazyka. Výsledek zaznamenáme a obdobně budeme postupovat u dalších vlastních jmen, na něž v daném překladu narazíme. Při určení metody překladu se nejprve pokusíme

zobecnit všechna překladatelská řešení po kategoriích, pak přijde zobecnění napříč těmito kategoriemi a nakonec budeme zkoumat, jak zapadá metoda překladu vlastních jmen do kontextu metod překladu na jiných rovinách textu, zda postupoval překladatel jednotně u všech složek díla, nebo zda se převod vlastních jmen spíše vymyká z celkové metody překladu daného díla. Obdobně pak budeme postupovat při generalizaci metod překladu různých děl – systém klasifikačních kritérií nám tu zajistí určité minimální standardy při hodnocení metod překladu, a tak bude stačit vyhledat, u kterých děl bylo to které kritérium relevantní a jaká byla převažující metoda právě u tohoto kritéria. Výsledky lze pak zpracovávat do různých podob.

Protože se jedná o jednotlivá kritéria, měl by být jejich systém co nejširší a také co nejpestřejší, aby pokryl co nejvíce aspektů metody překladu. Protože však ani podobný systém nelze přímo převzít z odborné literatury a jeho vytvoření zůstane v naší kompetenci, je na místě maximální ostražitost před příliš subjektivním pojetím. Subjektivitu se pokusíme alespoň částečně eliminovat tím, že zvolíme kritéria na základě připomínek, které k překladům a jejich metodám uvádějí vybraní teoretici překladu. Jako nejužitečnější se nám tu opět jeví na beletristický překlad orientované *Umění překladu* Jiřího Levého (Levý 1983), ale v zájmu komplexnosti se do systému pokusíme zahrnout i poznatky z jiných publikací českých, slovenských i světových teoretiků překladu a překladatelů-praktiků.

Přestože se pokusíme vytvořit systém kritérií co nejširší a co nejuniverzálnější, nedá se předpokládat, že se v něm podaří zachytit všechny potenciálně relevantní složky díla. Proto budeme brát vytvořený systém i během výzkumu za pouze pomocný a ke každému dílu budeme přistupovat individuálně. Ostatně navržený systém bude sám o sobě nesourodý a v mnoha ohledech také provizorní, bude zahrnovat jak kritéria velmi důležitá, tak také čistě pomocná, bude se týkat použitých překladatelských postupů, ale na druhé straně některých až statisticky vedených kvalit překladového textu. Přes všechny uvedené nedostatky se nám však zdá, že systém klasifikačních kritérií může dobře splnit svůj účel.

#### 1.4.4 Klasifikační kritéria

1. **překlad titulu:** Náš přehled zahajujeme kritériem, které je z hlediska metody překladu poněkud sporné. Titul díla může být stejně dobře vyvrcholením celé překladatelské koncepce jako třeba výtvořem nakladatele, který přetvořil původní překladatelův návrh z komerčních důvodů. Kritik překladu bez znalosti



konkrétního pozadí vzniku názvu díla může těžko posoudit, se kterou možností se setkává. Podobně hraje svou roli při volbě názvu překladového díla tzv. překladatelská tradice. Přesto se domníváme, že nelze překlad názvu díla zcela vyloučit z našeho zkoumání. Zaměříme se při výzkumu přinejmenším na to, zda se titul překladu snaží být ekvivalentem titulu předlohy, nebo zda volí jiný, třeba komerčnější název. Jistým vodítkem pak může být tvrzení Hochelovo: „*Dá sa povedať, že knižný trh, resp. vydavateľia »lipnú« na zachovaní titulu najmä pri reedíciách úspešných diel a že pre nové tituly sa »dožadujú« názvov, ktoré ich budú »predávať«.* Vzhľadom na situáciu knižnej kultúry u nás (resp. na vydavateľské problémy v iných krajinách) prekladatelia takým tlakom podliehajú, resp. vychádzajú im v ústrety.“ (Hochel 1990, s. 96, kapitola Preklad názvu diela.) Čtenáře, kterého zajímá problematika překladu titulu díla, odkážeme dále na Levého *Umění překladu* (Levý 1983, kap. Překládání knižního názvu, s. 153-160).

2. **slovní druhy:** Může-li být překlad titulu vyvrcholením metody překladu, stojí slovní druhy na opačném pólu. Srovnávání slovních druhů mezi výchozím a cílovým textem je nutné považovat za převážně pomocné kritérium pro určení metody překladu, a to už z toho důvodu, že v každém jazyce se klasifikace slovních druhů liší, některé druhy jsou v jednom jazyce navíc, zatímco jiné mu zcela chybí. Sledovat, do jaké míry jsou zachovány slovní druhy, má smysl v následujících případech:

- a) V próze mohou především autosémantické slovní druhy sloužit spolu s některými dalšími kritérii jako důkaz doslovnosti.
- b) Především v poezii může být některý slovní druh charakteristický pro dané dílo nebo přímo projevem autorského stylu.
- c) Některé jazyky se výrazněji liší např. ve frekvenci nominálních struktur nebo v možnostech slovesných tvarů. Takovým případem jsou u kombinace jazyků maďarština – čeština např. maďarská slovesná jména (igenevek). Překladateli se při jejich převodu do češtiny nabízí několik možných řešení.
- d) Dalším možným bodem zkoumání v rámci slovních druhů je sledovat, jak překladatel zachází s částicemi. Částice jsou do značné míry charakteristické pro konkrétní jazyk a udávají větnou modalitu. Často jsou jako samostatné lexikální jednotky nepřevoditelné a v zájmu

idiomatickosti a přirozenosti výrazu je nutné převádět je spolu s celou modalitou věty. Zacházení s částicemi do značné míry udává přirozené znění cílového textu.

3. **syntax:**

- a) **pořádek slov:** Ustrnulý slovosled může být, podobně jako slovní druhy, do značné míry signálem doslovnosti. Substituční postup naopak vyžaduje zohlednit aktuální členění větné, zvláště u vědomí, že pozice tématu a rématu se v češtině a maďarštině výrazně liší.
- b) **větosled:** Jestliže překladatel při překladu prózy nelpí za každou cenu na pořadí vět, popř. jejich spojování, může to být výrazem jeho širší perspektivy a tvůrčího přístupu. Změna větosledu ve větší míře pak může být projevem překladatelské „volnosti“.
- c) **asyndetony/polysyndetony:** Asyndetická nebo naopak polysyndetická spojení vět a větných členů jsou často jedním z podstatných rysů koherence literárního díla a mohou být příznakem autorova stylu. Neobratné nakládání se spojkami však může také přispět k tomu, čemu se říká překladatelský styl (popř. překladatelský žargon).
- d) **množství vedlejších vět:** Rovněž velké množství vedlejších vět může působit těžkopádně. Přitom je použití vedlejší věty vztažené jedním z oblíbených a poměrně široce využitelných překladatelských řešení hlavně tam, kde má výchozí jazyk některý jazykový prostředek oproti cílovému jazyku navíc (např. již zmíněná slovesná jména). Zůstane na uvážení překladatele a na jeho metodě překladu, zda sáhne po tomto prostředku, pomocí něhož se může vyhnout některým neobvyklým formulacím a zvýšit tak přirozenost vyjádření, avšak s nímž se vystavuje riziku těžkopádného stylu.

4. **interpunkce:** Také s interpunkcí zachází každý jazyk po svém. Nezajímá nás v tomto ohledu ani tak psaní čárek v souvětí, předpokládáme, že v tomto ohledu budou překlady stoprocentně substituovány. Obecně však platí, že čeština ve srovnání s jinými jazyky málo používá taková interpunkční znaménka, jako pomlčku, dvojtečku, středník apod. To platí také ve srovnání s maďarštinou. Budeme tedy sledovat, zda překlad zachází substitučně také s těmito interpunkčními znaménky.

5. **vlastní jména:** Vlastní jména jsou jedním z nejzajímavějších aspektů celé metody překladu. O tom, jak každé období zachází s vlastními jmény jinak a jak jsou právě jména osob příznačná pro metodu překladu každého období, si může čtenář udělat obrázek např. v *Českých teoriích překladu*. Například o substituční metodě překladu v době národního obrození Levý uvádí: „*Cizí jména byla někdy počešťována nikoliv podle významu, ale podle zvuku. Ant. Marek ve Van der Veldově Divadle z ochoty zčešťuje: Hastig → Hostík, Frau Horneck → paní Horníková, Graf Esslingen → hrabě Jeslický, Braus → Bursa, Walter → Vladar, Ehrmann → Germann.*“ (Levý 1957, s. 97) Mezi prostou transkripcí a čistou substitucí existuje celá řada možností, jak s vlastními jmény nakládat, přičemž tyto možnosti podléhají mnoha různým kritériím, od politických potřeb doby a estetické normy období až po hledisko, zda má nebo nemá vlastní jméno v originále význam relevantní pro interpretaci díla (viz např. *Bude teorie překladu užitečná překladatelům?* - in: Levý 1971, s. 147-157). U překladů z maďarštiny bude jistě také zajímavé sledovat, zda a jak je počešťován původní pravopis. Vlastní jména rozdělíme pro naše potřeby na tři základní kategorie, neboť s každou z těchto kategorií může překladatel nakládat jinak:

- a) vlastní jména osob,
- b) zeměpisná jména,
- c) ostatní vlastní jména.

6. **přirozenost výrazu:** Přirozenost výrazu je jedním z oněch globálních charakteristik překladu, které sestávají z různých dílčích aspektů a které určují jeho ráz a také jeho metodu. Přirozené vyjadřování vyžaduje substituci na různých rovinách jazyka a může se stát jednou z hlavních priorit překladatele při formulování jeho koncepce. Může si vyžádat ústupky na obsahové rovině a může také vést k tomu, že se ztratí nebo oslabí původní novost formy příznačná pro předlohu.

- a) **idiomaticčnost:** Idiomaticčnost je nejdůležitější složkou přirozeně znějícího překladu. Překlad bude idiomatický tehdy, pokud bude překladatel převádět ustálená sousloví výchozího jazyka do cílového jazyka jako celek, nikoli jako izolovaná slova, bude brát ohled na konvence cílového jazyka také na syntaktické rovině a u neplnovýznamových slovních druhů (hlavně předložek a částic).

- b) **překlad různých vrstev jazyka:** V tomto bodě máme na mysli jazykové vrstvy, jako dialekt, sociolekt a idiolekt, hovorový nebo nespisovný jazyk apod. Tato problematika na sebe dlouhodobě váže pozornost teoretiků literárního překladu a bylo toho o ní napsáno již mnoho (za všechny odkažme na Levého 1983, s. 118 a násl.). V zásadě se jedná o to, zda pro překlad jedné konkrétní vrstvy výchozího jazyka použít konkrétní vrstvu cílového jazyka a popř. jakou. Na každou jazykovou vrstvu se vážou určité příznaky a tyto příznaky si mezi jazyky nemusí odpovídat. Levý např. výslovně nedoporučuje překládat konkrétní dialekt ve výchozím jazyce konkrétním dialektem cílového jazyka (např. hanáčtinou), protože takový postup by dílo nežádoucím způsobem lokalizoval. Konkrétní řešení bude vždy nejvíce záviset na dané jazykové kombinaci a aktuální situaci v obou jazykových oblastech. Vždy se tu však otvírá velký prostor i pro překladatelské experimenty.
- c) **mluvnost:** Jako mluvnost označujeme příznak mluveného jazyka v literárním díle. Mluvnost se projevuje nejčastěji v dramatu a v prozaické přímé řeči. Jestliže se autor snaží, aby zněla např. promluva postavy přirozeně, propůjčí jí některé charakteristiky hovorovosti (hovorové výrazy, kratší věty, větší eliptičnost, silnější deixe apod.). Podobně překladatel může v takovém případě postupovat jinak než v autorské řeči, může pro přímou řeč svou metodu modifikovat. Obecně lze očekávat, že si tu překladatelé dopřejí více volnosti a budou překládat větší úseky.

7. **převod básnických prostředků:** Rozhodnutí, jak nakládat s metrem a rýmem předlohy při překladu, je jedním z klíčových aspektů celé metody překladu básnického díla. Levý této otázce věnoval celou druhou část své publikace *Umění překladu*, proto bude nejlépe, pokud zde na ní čtenáře odkážeme a dále ji shrneme jen v hrubých obrysech.

- a) **verš, metrum, rytmus:** Dvě protichůdné metody převodu cizích veršových forem jsou nejlépe patrné u kombinací dvou prozodicky vzdálených jazyků nebo u dvou vzdálených literatur, kdy jsou v každé z nich (alespoň částečně) obvyklé jiné veršové formy. Nejlépe bude, pokud problematiku zkonkretizujeme na kombinaci maďarština-čeština. Maďarština používá dva základní veršové systémy: časomíru, která je

založena na délce slabiky, a tzv. „ütemhangsúlyos verselés“, který zhruba odpovídá českému sylabotónickému verši; kromě toho se setkáváme i s jejich kombinací, tzv. simultánním veršem – využití principu přízvučnosti i délky slabiky zároveň přitom odpovídá české časomíře. Velkou oblibu mají v maďarštině jambická metra. Poté, co diskuze 19. století ukázaly, že časomíra je pro češtinu méně vhodná, používá dnes čeština téměř výlučně sylabotónický veršový systém. Metrum nejčastěji využívá daktylotrochejského rytmu, jambické stopy nejsou pro češtinu příliš typické. Už z této krátké charakteristiky je tedy patrné, že tradice obou literatur jsou odlišné a do značné míry nesourodé. Jak si například poradí český překladatel s maďarskou časomírou? Bude postupovat transkripčně a převede dílo do češtiny také časomírou, čímž se vystavuje riziku, že mu dá příznak díla z 19. století? Nebo se rozhodne pro substituci a převede dílo sylabotónickým veršem? Jaké metrum pak ale zvolí? Pokusí se o nápodobu rozměru originálu, nebo zvolí jiné schéma? Volba metody překladu metra je v básnickém překladu bezesporu klíčovým rozhodnutím.

- b) **rým (asonance):** Rým pojednáváme samostatně jako nejvýznamnější z básnických figur. Narozdíl od ostatních z nich má totiž tu výsadu, že pokud se ho básník rozhodne využít, je často jednotícím prvkem celé básně. Také rým má své kvality, může být neotřelý nebo konvenční, může být neúplný, úplný, bohatý atd. (viz např. Hrabák – Štěpánek 1987). Překladatel se musí rozhodnout, zda může dodržet příznaky rýmu předlohy a případně jakým způsobem. Více než na jiných rovinách se tu může projevovat otázka, zda vylepšovat původní dílo: použije-li např. autor tu a tam neúplný rým, má ho překladatel napodobovat, nebo má celé dílo převést co nejdokonalejším rýmem?
- c) **překlad tropů:** Obrazná vyjádření jako metafory a metonymie jsou jednou ze základních charakteristik básnického jazyka, ale také jedním ze základních způsobů vytváření nových významů slov, které se pak projevují v každodenním jazyce. Zůstává na posouzení překladatele, která metafora a která metonymie je konvencionalizovaná a bezpříznaková a která má naopak aktualizační funkci. Jak už bylo řečeno, tropy mohou být důležitou složkou literárního díla. Pokud si ale

překladatel zvolí své priority v jiných aspektech, může být oslabena právě obraznost vyjádření.

- d) **překlad básnických figur:** Problematika překladu básnických figur se v zásadě shoduje s otázkami, které jsme zmínili u překladu tropů.
8. **grafická podoba básně:** Nejpozději od dob vzniku vizuální poezie je nutné počítat s tím, že na významu básně se může podílet také její grafická podoba. Pod toto kritérium řadíme taková hlediska, jako proměnlivá délka veršů, pravopis podřízený veršovému členění (např. velké počáteční písmeno každého verše), ale také třeba nepoužívání interpunkce.
9. **dodržování horizontálního členění:** Pomocným kritériem může být také zjištění, že překladatel z nějakého důvodu nedodržuje různé celky původního díla, např. odstavce, kapitoly, sloky apod.
10. **výpustky/doplňky:** Výpustky a doplňky můžeme považovat buď přímo za překladatelský postup, nebo za důsledek použité překladatelské metody. Překladatel v takovém případě buď není schopen dodržet všechny složky textu, a proto některou vynechá (např. vypustí některou obsahovou informaci, jestliže se primárně soustředí na formu textu), nebo naopak nějakou informaci doplní. Motivací výpustek bude patrně nejčastěji právě neschopnost skloubit do překladu všechny složky díla, v úvahu však musíme vzít také záměrnou tabuizaci (viz dále) a případné vynechávky „z přehlédnutí“ (které ovšem do metody překladu nezahrnujeme). Překladatelské doplňky mohou vznikat při interpretačním postupu, tedy při zúžení významu, nebo např. tam, kde překladateli chybí jazykový materiál do předem stanoveného metra.
11. **rozvolňování/zhutňování textu:** Toto klasifikační kritérium zakládáme na poznatku, že příznačným rysem některých beletristických děl může být poměr počtu slov a počtu informací, které tato slova přenášejí. Jestliže je počet slov nepoměrně vyšší, než počet zásadních informací, můžeme mluvit o stylu rozvlácném. Problémem pro překladatele však může být spíš opačný případ, styl hutný, kdy autor velice pregnantně, úsporně, za použití minimálních jazykových prostředků formuluje složité myšlenky a děje (srov. např. efekt humoru v dílech Kálmána Mikszátha nebo metaforický styl Árpáda Tótha). Pokud si tu překladatel dovolí zvyšovat počet slov, aby např. přesně převedl daný obsah, může oslabit původní efekt textu. Jedním z našich kritérií bude tedy také srovnání počtu slov mezi originálem a překladem.

12. **kompenzace:** „*Jedna z forem substituce je kompenzace, kterou proklamoval O. Fischer a jeho škola: protože se dílo nutně někde ochudí, je nutno zase jinde je obohatit.*“ (Levý 1983, s. 130) Kompenzace jako překladatelský postup je sporná. Jak ukazuje Jiří Levý, některé školy ji přímo doporučovaly, jiné se jí vyhýbají. Bude tedy zajímavé sledovat, do jaké míry se kompenzace projeví v našem období, zda se vymezuje právě proti Fischerově škole a její volnosti, nebo zda metody tohoto směru přetrvávají i nadále. Budeme při tom rozlišovat mezi dvěma typy kompenzace. Zaprvé můžeme uvažovat kompenzaci „jednorázovou“, která spočívá v tom, že autor na jednom místě překlad ochudí, jinde ale tuto ztrátu kompenzuje. Zadruhé se můžeme setkat s kompenzací „celkovou“, při níž překladatel již dopředu počítá s tím, že bude muset překlad někde ochudit, a proto vezme v úvahu autorův styl jako celek a ten se poté snaží aplikovat na celý překladový text, přičemž se nemusí tak těsně držet předlohy.
13. **vysvětlivky/doslov aj.:** Také přístup k vysvětlivkám jako k možnosti, jak ozřejmit čtenáři překladu neznámé reálie, nepochopitelné jazykové hříčky, dvojznačnosti nebo narážky, se v průběhu času měnil. V některých obdobích bylo běžné, že překladatelé vkládali své komentáře přímo do textu, jindy byly preferovány poznámky pod čarou, další překladatelské školy a směry neuznávaly vysvětlivky vůbec. Např. v první polovině 20. století byla běžným prostředkem právě poznámka pod čarou. Tu však už Levý nedoporučuje z toho důvodu, že narušuje plynulost literárního díla. Pokud se překladatel dostane do situace, která si vysvětlivku vyžaduje, doporučuje spíše tzv. vysvětlivku vnitřní, tj. zakomponovat vysvětlení nenápadně do textu pomocí doplňku. Další možností je shrnout poznámky k textu na konec knihy s odkazem na číslo strany. Elegantním řešením může být vysvětlení některých reálií v předmluvě či doslovu.
14. **čas a prostor v překladu:** Čas a prostor v překladu jsou další velice zajímavou a hojně diskutovanou problematikou překladatelské teorie i praxe. Byly o ní napsány celé stohy knih a příspěvků a každý teoretik se s ní chce, každý překladatel se s ní musí vypořádat. Mezi překladem a jeho předlohou vzniká určité napětí, neboť původní dílo bylo napsáno v jiném čase (může být tedy už jazykově „zastaralé“) a v jiném prostoru (tedy pro příslušníka jiné kultury, s jinými znalostmi a potřebami). Levý tu hovoří o tzv. koloritních

hodnotách díla (viz Levý 1983). Pokud překladatel nechápe svou práci pouze jako výměnu jazykového materiálu (tzv. filologický překlad), může sáhnout po postupech, které dílo čtenáři více „přiblíží“ v čase a prostoru. Hochel rozlišuje v této souvislosti 4 základní překladatelské postupy (nazývá je v souladu s vlastní terminologií „překladatelské principy“, viz Hochel 1990, kapitola Čas a priestor v preklade, s. 28-39):

- a) **historizace**: Historizace je transkripční postup na jazykové rovině, snaha o archaizaci výrazu. Dnes se na historizaci pohlíží poněkud s nedůvěrou, většina teoretiků překladu ji nedoporučuje. Přesto bychom rádi upozornili, že by se překladatel neměl v tomto ohledu zcela uzavřít. Ani spisovatelé sami se nevzdávají archaizace jako stylovorného prostředku (srov. např. Vančurův styl), je-li překladatel jazykově dostatečně vybaven a je-li jeho metoda překladu tvůrčí, může si dovolit i historizační postup.
- b) **modernizace**: Modernizace je substituční postup na jazykové rovině, převedení díla moderním jazykem. Lze předpokládat, že modernizace bude v celkové metodě překladu našeho období převládajícím postupem.
- c) **exotizace**: Exotizací se myslí transkripční postup v oblasti reálií, snaha, aby vynikly tzv. koloritní hodnoty původního díla. Levý tu zavádí pojem „překladovost“: *„V některých situacích čtenář chce mít vědomí, že čte překlad, a je třeba mu toto vědomí poskytnout zachováním koloritu: překladovost se může stát jednou z estetických hodnot.“* (Levý 1983, s. 96)
- d) **naturalizace**: Naturalizace je chápána jako substituční postup v oblasti reálií, snaha nahradit některé neznámé reálie předlohy reáliemi, které budou předpokládanému čtenáři překladu blízké nebo alespoň známé. Velká míra naturalizace může vést až k tzv. „lokalizaci“ díla do cílové kultury, a to tehdy, je-li zcela eliminována překladovost.

Kromě těchto 4 postupů hovoří Hochel o tzv. „kreolizaci“, která je kompromisem mezi exotizací a naturalizací. Čas a prostor v překladu jsou opět jednou ze základních otázek při hledání metody překladu. Sotva však můžeme spoléhat na to, že se dnes budeme setkávat s díly, v nichž některý z uvedených postupů absolutně dominuje nad přístupem opačným; spíš je nutné připravit se



na to, že metoda překladu bude kompromisem mezi jednotlivými postupy a my budeme pátrat, u kterých složek převažuje který postup.

15. **tabuizace:** Tabuizací nazýváme postup, kdy překladatel nepovažuje za vhodné formulovat některé místo textu stejně otevřeně jako autor předlohy. Podle motivace rozlišujeme dva typy tabuizace:

a) **jazyková:** Na úrovni jazyka může překladatel oslabovat nebo eliminovat podle jeho názoru nevhodné výrazy, jako vulgarismy nebo sprostá slova. Přestože nepředpokládáme, že by byl takový postup ve 2. polovině 20. století převládající nebo běžný, nelze ho zcela vyloučit.

b) **společenská:** Jiná je situace u tzv. tabuizace společenské, jejíž výskyt lze předpokládat. Její motivací nejsou důvody jazykové, ale politické, náboženské aj. Vzhledem k politické situaci v Československu po roce 1945 je proto možné, že se v některých „problematických“ textech částečná tabuizace vyskytne. Bude s ní však zřejmě spojena otázka, zda za ní stojí sám překladatel, nakladatelství či snad cenzura nebo zda se nejedná o pouhý překladatelův omyl (o těchto otázkách viz kapitola 1.4.5).

16. **preference obsahu/formy:** Jedním z posledních, shrnujících kritérií bude hodnocení, zda se překlad více zaměřuje na obsah, na formu nebo zda se snaží o vyvážený poměr mezi nimi. Toto kritérium směřuje svým zobecňujícím charakterem již přímo k určení metody překladu.

#### 1.4.5 Vedlejší vlivy na konečnou podobu překladového textu

Stručně jsme nastínili nejdůležitější kritéria, jež budeme při hledání metody překladu sledovat a vyhodnocovat. Jak už bylo řečeno, nejsou to všechna kritéria, která nás budou zajímat, každé dílo je individuálním výtvozem a tak je k němu také nutné přistupovat. Na druhou stranu bohužel také platí, že ne vše, co najdeme v textu, můžeme automaticky připisovat metodě překladu.

Překladatel dnes není jediný, kdo se podílí na konečném znění překladového textu. Částečně jsme tuto problematiku naznačili už u prvního klasifikačního kritéria, u překladu titulu. Také editor textu a nakladatelství promlouvají do toho, jak bude překlad vypadat, jejich podíl sahá od méně nápadných úprav (např. pravopisná korektura) až po ty hodně viditelné (např. zmíněná volba titulu knihy).

Ještě výrazněji se na podobě textu může podepsat případný zásah cenzury. Nezmiňujeme tuto možnost jako teoretickou, ale s vědomím politické situace v daném období. Cenzura v Československu skutečně fungovala a za obět' jí padla celá řada děl. Pro cenzuru komunistického režimu však bylo příznačné, že spíš než by nechávala vyškrtnout z děl a překladů určité pasáže, raději zakázala celé dílo nebo vůbec celého autora. Pokud proto docházelo k tabuizaci textů z politických důvodů, mohlo se často jednat spíš o tzv. autocenzuru, tedy zásah samotného překladatele, který se sám snažil zmírnit některou štiplavou poznámku, aby neriskoval, že jeho překlad skončí „v šuplíku“. Obecného poučení o tom, jak se může projevit vliv překládání v prostředí, jež reguluje cenzura, nám poskytují např. *České teorie překladu*. Levý píše o době národního obrození: „*Je více než pravděpodobné, že aktuální chápání překladové literatury se obrazilo nejen v jasných škrtech nebo vsuvkách, ale i v interpretačním odstínění, že překladatel mnohdy podtrhl a vyhrotil myšlenky, které bylo možno vztahovat k současné situaci české, nebo jindy naopak musel některá příliš vyhrocená místa z censurních důvodů zamlžovat.*“ (Levý 1957, s. 79)

A ještě jednu složku konečného překladového textu nemůžeme počítat do metody překladu: omyly překladatele. Patrně žádný překladatel – hlavně při překladu prózy – se nevyhne nějakému přehlédnutí či opomenutí, nepochopení textu nebo stylistické neobratnosti. Škodolibý kritik překladu si na nich může smlsnout, zvláště přesahují-li únosnou mez, pro nás ovšem zůstávají mimo sféru zájmu. Jde nám o to, najít převládající metodu překladu v daném období, zjistit překladatelské koncepce, s nimiž se lze v posledních desetiletích setkat, a pro takový výzkum nemají překladatelovy omyly žádnou platnost. V některých případech – především u výpustek – nás snad mohou přivést na pochyby, zda se skutečně jedná o omyl nebo o překladatelské řešení relevantní pro metodu překladu.

#### 1.4.6 Hypotéza

Čtenář si z různě roztroušených poznámek již určitě všiml, že i přes snahu přistupovat k výzkumu nezaujatě máme již představu o tom, jak bude to které kritérium vypadat. Nejen z odborné literatury si lze udělat určitý obrázek o současných metodách překladu; i laickým přístupem, pouhou četbou překladů, lze získat přibližnou představu o překladatelské normě, např. v oblasti vlastních jmen,

reálií apod. Stanovme si tedy hypotézu, kterou se pokusíme výzkumem potvrdit, nebo vyvrátit.

Jako hypotézu použijeme „přístup k tvorbě uměleckého překladového textu“, jak ho formuloval v roce 1982 Slovák Ján Ferenčík v *Kontextech prekladu* (Ferenčík 1982, s. 36-37). Přestože se jeho popis některých aspektů převládající metody překladu nevztahuje na celé naše období, nýbrž na jeho část, a přestože byl formulován pro slovenské překlady, odpovídá také naší představě o tom, jak by mohla vypadat většina překladů tohoto období, a může podle našeho názoru bez výhrad splnit požadovanou funkci. Naše hypotéza tedy bude volnou parafrází Ferenčíkova textu. Skládá se ze čtyř hlavních bodů.

Pro beletristické překlady z maďarštiny mezi lety 1945 a 2006 bude platit:

1. zásada textové úplnosti – text by měl být převeden celý, bez výpustek, ale také bez doplňků;
2. zásada obsahové totožnosti originálního a překladového textu;
3. zásada formální totožnosti originálního a překladového textu (nevylučuje adekvátní substituci, hlavně v poezii);
4. zásada dobré češtiny – pod tento bod přiřadíme také některé další zásady, které formuluje Ferenčík: zásada převádět cizí jména a názvy v původní podobě, resp. ustálené transkripci, s výjimkou funkčních jmen a názvů, přezdívek a pojmenování; zásada nepřevádět dialekt konkrétním domácím dialektem; zásada nepřevádět archaičnost textu, nebyl-li to záměr autora, ale je to pouze důsledek časové vzdálenosti originálu.

Tyto čtyři body budou tedy tvořit naši hypotézu, jejíž platnost se pokusíme výzkumem potvrdit, nebo vyvrátit.

#### 1.4.7 Potenciální výsledky výzkumu

Potvrzení, nebo vyvrácení hypotézy však zdaleka nebude jediným výsledkem výzkumu, který můžeme očekávat. Naším hlavním cílem je nalézt a formulovat převažující metodu překladu tohoto období. V tomto ohledu je stanovená hypotéza pouze pomocným prostředkem. I pokud se nám ji podaří potvrdit, bude tvořit pouze první body při formulování výsledků. Pokusíme se najít zobecnění u většiny klasifikačních kritérií (smysl by postrádalo zobecňovat některá pomocná

kritéria) a teprve na jeho základě formulovat, jak vypadá převládající metoda překladu ve stanoveném období.

Již nyní lze ale také předpokládat, že výsledky nebudou zdaleka jednoznačné. Podstatnou shodu u většiny děl můžeme nalézt jen v několika málo kritériích, jiná se budou výrazněji lišit. Taková situace může nastat především při srovnání různých literárních druhů, hlavně mezi poezií a prózou. Ve výsledcích proto budeme hledat další zákonitosti, které mohou být relevantní pro metodu překladu, nejen rozdělení podle literárních druhů, ale také např. podle žánrů, podle datace originálu nebo podle datace překladu. I v rámci sledovaného období je totiž nutné počítat s vývojem metody překladu. A velkou váhu musíme samozřejmě přikládat také subjektivitě překladatele, která je jedním z nejdůležitějších činitelů při stanovení překladatelské koncepce, a tím také metody překladu. Může se vyskytnout případ, že některý překladatel „vystupuje z řady“ a nezapadá svým pojetím překladu do daného období. Můžeme se také setkat s tím, že u počtem překladů dobře zastoupeného překladatele najdeme odlišné metody ve dvou typově podobných dílech a budeme moci uvažovat o vývoji jeho názorů na překlad a jeho překladatelských metod.

To jsou tedy některé z výsledků, které můžeme od našeho výzkumu předem očekávat. V každém případě ale není naším cílem zvolit si několik konkrétních bodů, které bychom rádi vyplnili, ale přistupovat k metodě překladu maximálně dynamicky. Při formulování výsledků budeme hledat zákonitosti a pravděpodobnosti a na metodu překladu se pokusíme nahlížet z nejrůznějších perspektiv.

## 2. PRAKTICKÁ ČÁST

### 2.1 Pracovní postup

Na úvod praktické části bude užitečné zmínit se nejprve krátce o výběru děl, která nám posloužila k výzkumu, a také ujasnit některé další otázky převážně technického charakteru.

#### 2.1.1 Výběr děl

Důležitou otázkou, předcházející výzkumu, musí být, jaká literární díla pro jeho účely zvolíme. Budeme-li předpokládat, že překladatelé skutečně volí metodu překladu podle konkrétního díla, podle vlastní interpretace a podle toho, jaké složky textu považují za důležité a jaké méně, pak bude mít výběr děl přímý vliv na výsledky výzkumu. Z tohoto důvodu je mj. nutné zvolit dostatečný počet textů ke zkoumání. My jsme si pro náš výzkum stanovili počet 40 překladů, v nichž budeme hledat metodu překladu. Původní představa byla, že bychom mohli rozebrat 50-100 literárních děl, avšak ta se ukázala jako nadsazená. Domníváme se, že počet, který jsme zvolili, je dostatečně reprezentativní pro dosažení nezkreslených výsledků.

Jak bylo dále zmíněno v úvodu, omezili jsme náš výzkum pouze na beletrii - a to na „čistou“ beletrii. Volili jsme pouze taková díla, u nichž není sporu, že skutečně patří do této kategorie. Vyhýbali jsme se i takovým žánrům, jako jsou např. memoáry nebo literatura faktu, které stojí na hranici mezi literaturou „krásnou“ a „věcnou“.

V rámci této kategorie jsme se však už naopak snažili o co největší pestrost různých typů překladů, a to hned z několika hledisek. Především bylo třeba zohlednit, že „beletrie“ je souhrnný název pro velice různorodou skupinu textů, která zahrnuje tři literární druhy (poezie, próza, drama) a v jejich rámci dále celou paletu žánrů a literárních útvarů. Proto bylo naším prvním požadavkem na beletristické texty, aby pokryly co nejširší škálu možných typů: od dramatické básně, reflexivní či vlastenecké poezie až po moderní hravé, „poetistické“ verše, v próze od románu po

krátkou povídku, od historických námětů přes sci-fi až po pohádku. Na druhou stranu by ale měl být poměr mezi díly vyvážený, aby nedošlo ke zkreslení výsledků. Snažili jsme se proto při výběru děl o vyvážený poměr alespoň mezi poezií a prózou (drama pro naše účely chápeme spíše jako poezii či prózu s určitými charakteristikami navíc – viz kapitola 2.3.4). Obecně sice platí, že v poezii je metoda překladu výraznější, avšak prózu nelze zanedbávat - už z toho důvodu, že může používat zcela odlišné metody a postupy.

Druhým kritériem, které by mělo zajistit pestrou škálu překladových textů, je datace. Týká se to v první řadě datace překladových textů. Je třeba si uvědomit, že období, které jsme si stanovili pro naše zkoumání (1945-2006) pokrývá celkem 62 let. To je doba sama o sobě dost dlouhá na to, aby se změnil vkus v jakémkoli oboru lidské činnosti. My k tomu můžeme navíc přičíst také některé společenské události a změny, které do tohoto období spadají a mohly mít vliv i na metodu překladu (na mysl máme především rok 1989 a následující). Zadruhé se pak kritérium datace týká roku vzniku textu předlohy. Ten je důležitý především v souvislosti s „časem v překladu“ (viz kapitola 1.4.4, bod 14). Blíže o dataci v následující kapitole.

Třetí velkou proměnnou překladu je pak osobnost překladatele. Chceme-li získat skutečně reprezentativní představu o tom, jak se v daném období překládalo, nelze se zaměřit na několik málo překladatelů. I tady jsme proto volili překlady co nejpestřejší, snažili jsme se vybírat překladatele i překladatelky, práce mladších generací i starších ročníků a samozřejmě jsme se nemohli vyhnout fenoménu, který se projevuje u překladů snad ze všech „malých“ nebo „exotických“ jazyků: fenoménu překladatelských dvojic, spojení překladatele-filologa, který text přeloží bez literárních kvalit, a překladatele-básníka, který se pak (opět za přispění svého kolegy) snaží reprodukovat formu předlohy (nejčastěji u překladů poezie). V souvislosti s tím jsme si stanovili malou podkategorii, na níž nás upozornil Ján Vilikovský: *„Je zřejmé, že individuálny prístup sa najsilnejšie prejaví u osobností s výrazne sformulovanou vlastnou poetikou, predovšetkým u prekladateľov, ktorí sú sami literárnymi tvorcami. [...] Preto pôvodní básnici nebývajú vždy najvhodnejšími prekladateľmi – ich verzie sú síce rovnocennými útvarmi básnickými, ale nie vždy reprodukujú »pravú tvár« autora.“* (Vilikovský 1984, s. 108) Zahrnuli jsme proto do našeho výběru i překlady renomovaných básníků (např. Františka Halase, Jiřího Žáčka) a zaměříme se na to, zda se jejich metoda překladu výrazněji liší od metody překladatelů, kteří nepublikují vlastní poezii.

Při výběru děl jsme se opírali o některé prameny, které nám usnadnili vyhledávání překladů pořízených v tomto období. Kromě elektronických katalogů knihoven to byla především *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945* (vše viz Použitá literatura – Jiné internetové zdroje), která obsahuje soupis většiny beletristických překladů z maďarštiny mezi lety 1945 a 2001. Z dalších zdrojů bychom pak odkázali na sborník *Dějiny a národy* (1965), který však zahrnuje především překlady předchozích období, a na článek Evžena Gála *Maďarská literatura v českých překladech po roce 1945* (Gál 2002).

Seznam 40 děl s některými podrobnějšími údaji a statistický přehled překladatelů, jejichž díla jsme vybrali k výzkumu, přikládáme v Přílohách 1 a 2.

### 2.1.2 Datace

Několikrát už bylo zmíněno, že se náš výzkum bude týkat pouze překladů z mezidobí 1945-2006. Volba těchto roků není samoučelná.

Rok 1945 jsme vybrali jako mezník nejen společenský, ale také v překladatelské vědě již etablovaný. Navazujeme tím např. na *Kapitoly z dějin českého překladu* (Hrala a kol. 2002), které považují rok 1945 za začátek posledního, aktuálního období dějin překladu. Čtenáře, který se zajímá o dějiny překladu z maďarštiny také v předchozích obdobích, můžeme odkázat na sborník *Dějiny a národy* (1965), v případě dějin překladu obecně pak na mnohokrát zmiňované *České teorie překladu* (Levý 1957), dovedené právě do roku 1945.

Posledním rokem, který zahrneme do výzkumu, je rok 2006. V době, kdy začínala vznikat tato práce, to byl poslední zakončený kalendářní rok. Cílem tedy bylo vymezit období pokud možno do současnosti, aby se práce věnovala moderním překladům a ukázala, jaké jsou současné trendy v uměleckém překladu z maďarštiny. Podle jiného hlediska jsme například mohli zvolit jako horní hranici rok 1989, avšak jak významnou změnu pro metodu překladu přinesla „Sametová revoluce“, zůstane na posouzení pozdějšího zkoumání.

Abychom mohli posoudit, zda daný překlad spadá do stanoveného období, museli jsme si stanovit kritérium, podle něhož budeme určovat jeho dataci. Nakonec jsme se z praktických důvodů rozhodli, že za rok vzniku překladu budeme považovat rok jeho prvního knižního (popř. časopiseckého) vydání. Je pochopitelné, že to nemusí být skutečný rok, kdy překladatel dílo přeložil. Mnohé překlady na své vydání čekaly několik let (takovým případem jsou např. některé překlady děl Imre Kertésze, které se

vydání dočkaly až poté, co Kertész získal Nobelovu cenu). Přesná datace překladů podle roku skutečného vzniku by se dala zjistit jen velice obtížně, opírala by se o svědectví samotných překladatelů a je možné, že u některých překladů by se už s jistotou nedala vystopovat vůbec. Z toho důvodu jsme se rozhodli datovat překlady podle jejich prvního vydání. Ostatně se jedná o údaj spíše pomocný, který nebude mít bezprostřední vliv na výsledky zkoumání. V Příloze 1 proto uvádíme rok prvního vydání překladu. Podobně je v tomto přehledu uváděn rok vzniku předlohy: zde uvádíme rok v souladu s nejčastější datací díla. Tady jsme se řídili z části údaji *Slovníku spisovatelů – Maďarsko* (Rákos a kol. 1971), z části pak spolehlivými internetovými zdroji (viz Použitá literatura).

### 2.1.3 Několik poznámek k pracovnímu postupu

K výzkumu jsme použili celkem 40 překladových textů. V Příloze 1 jsou tyto překlady seřazeny podle toho, v jakém pořadí jsme je použili k výzkumu. Stejným způsobem jsou pak řazeny i v Příloze 4.

Další poznámka na okraj, kterou je nutné uvést, se týká zápisu přímé řeči. Pro zjednodušení budeme ve všech citovaných příkladech z děl a jejich překladů prepisovat přímou řeč jednotně. V maďarských originálech je často přímá řeč zaznamenána bez použití uvozovek, většinou se pak uvozuje pouze pomlčkou. My však pro přehlednost způsob zápisu sjednotíme a veškerou přímou řeč naznačíme uvozovkami. Pro přehlednost necháme uvozovky jako signál přímé řeči a budeme-li v dalším textu uvádět ukázky z děl jako doklad našich tvrzení, odsadíme citát na zvláštní řádek, uvedeme ho pomlčkou, zvýrazníme kurzivou, avšak necháme bez uvozovacích znamének.

Čtenář by také mohl být na pochybách, jak jsme zkoumali metody překladu jednotlivých děl, z nichž potom vzniklo zobecnění pro celé období. Zda jsme porovnávali s originály např. celou *Školou na hranici* nebo celou *Tragédií člověka*. Na tomto místě je třeba uvést, že zkoumání překladů bylo často namátkové. Z obsáhlého překladu jsme vždy vybrali minimálně tři pasáže, které jsme srovnali s předlohou, a pokud byla metoda z tohoto vzorku patrná, udělali jsme závěr. Pokud však bylo nutné doplnit ještě další informace, srovnávání pokračovalo, a to až do té doby, dokud jsme nepovažovali shromážděný materiál za průkazný. U kratších básní jsme pochopitelně s předlohou srovnávali celý text překladu.



O tom, jak konkrétně takový rozbor vypadal, si může čtenář udělat obrázek v Příloze 3. Jako ilustrační příklad jsme do ní zařadili analýzu překladu Vörösmartyho básně *Szózat*.

## 2.2 Metoda překladu jednotlivých děl

V této kapitole se už dostáváme k samotným výsledkům výzkumu. Jako první se zastavíme u metod překladu jednotlivých děl, která jsme podrobili zkoumání. V Příloze 4 uvádíme stručné komentáře ke každému dílu. Nevěnujeme se v nich jednotlivým klasifikačním kritériím, uváděná hodnocení jsou už jejich zobecněním a měla by spíš ukázat směr metody překladu. Pokud v některém shrnutí metody překladu přesto zmiňujeme podrobnosti, slouží spíše k dokreslení uvedených skutečností. Komentáře jsme umístili do přílohy, protože je nepovažujeme za nezbytné pro vývody dalších výsledků. Přesto je ale přikládáme pro případ, že by se čtenář o některé z děl zajímal podrobněji.

## 2.3 Výsledky výzkumu

V předcházející kapitole jsme se zmínili o metodách překladu jednotlivých překladových děl. Zde bychom se chtěli věnovat výsledkům konkrétněji, avšak nikoli podle konkrétních překladů, ale podle jednotlivých klasifikačních kritérií a některých dalších hledisek. Zaměříme se také na vývoj metody překladu v daném období nebo na rozdíly, jak k překladu přistupují jednotliví překladatelé. Jak už bylo avizováno, rozdělíme některá hlediska metody překladu podle literárních druhů. Společně pojednáme ta kritéria, která se projevují, resp. shodují napříč všemi literárními druhy, odděleně pak rozebereme ty charakteristiky metody překladu, kde lze vystopovat podstatné rozdíly. Výsledky budeme dokládat na příkladech z děl. U prozaických textů a delších básnických skladeb budeme vždy konkrétní místo citovat přímo v textu, u kratších básní budeme převážně odkazovat na Přílohu 5, kam pro názornost vkládáme texty vybraných originálů i překladů.

### 2.3.1 Klasifikační kritéria společná všem literárním druhům

Rozbor jednotlivých klasifikačních kritérií, jejichž problematika se prolíná všemi literárními druhy, tedy poezií, prózou i dramatem, a nevykazuje při jejich srovnávání velké rozdíly, zahájíme hned u kritéria číslo 1, tedy u **překladu titulu**. Jak

se může čtenář např. z Přílohy 1 sám přesvědčit, je – až na jedinou výjimku – u všech děl z našeho výběru patrná snaha zachovat původní titul, resp. přeložit ho v rámci možností co nejdoslovněji. V mnoha případech nevede taková metoda k žádným negativním důsledkům a naopak může čtenáři při dohledávání originálu ušetřit těžkosti: tak je tomu např. v případě překladu titulu *Mraveniště* (v originále *Hangyaboly*) nebo krátkého Karinthyho dramatu *Chci zpátky školné* (*Visszakérem az iskolapénzt*).

Někdy však doslovný překlad nemusí být nejvhodnějším způsobem převedení titulu, takový titul může ztrácet na zajímavosti a v případě některých básní třeba i na poetičnosti. Ponecháme na vkusu čtenáře, zda považuje za ideální např. tři velmi podobné případy, kdy se překladatelé velmi věrně drží obsahové stránky titulů básní, v nichž je obsaženo adjektivum odvozené od maďarského místního názvu, které nebylo možné převést jednoslovným výrazem, a proto se do českého titulu dostává exotizační prvek v předložkové vazbě: báseň *Körúti hajnal* vyšla pod titulem *Ráno na Okružní třídě*, podobně báseň *Tiszai csönd* nese český název *Ticho u Tisy* a báseň *Tápai lagzi* se jmenuje *Hostina v Tápě*.

V některých jiných případech se proto překladatelé – i přes snahu zachovat originální titul – uchylují k drobným substitucím: za všechny vyberme překlad Anny Valentové *Minutové grotesky* (*Egyperces novellák*), kde bylo zúžení nevyhnutelné (maďarské „novella“ a české „novela“ si ve významu neodpovídají), a tak překladatelka velice tvůrčím způsobem přistoupila k zúžení významu, čímž v podstatě sáhla po básnické licenci (některé z povídek jsou totiž spíš hořce tragické než groteskní). K podobné substituci mohou vést např. obavy o srozumitelnost nebo snaha vyhnout se krkolomné výslovnosti. Proto byl román Imre Kertésze *Sorstalanság* (doslova „bezsudovost“) přeložen jako *Člověk bez osudu*, povídka Zsigmonda Móricze *Judith és Eszter* nese název *Ester a Judita*.

A tak jedinou výjimkou, navíc nepřilíš výraznou, zůstává překlad pohádky Gyuly Illyése *Ludas Matyi*. V češtině se dílo jmenuje *Chytrý Matěj*. I tady byl autor nucen k substituci, slovo „ludas“ nebo „lúdas“ nemá v češtině přesný ekvivalent. Bylo by možno uvažovat například o řešení „Husopas Matěj“ nebo podobné substituci, avšak překladatel se rozhodl, že titul pozmění. Ani zde se však neodchýlil příliš daleko a ponechal strukturu titulu, v němž vlastně změnil pouze první slovo, následující vlastní jméno je už zase substitučním překladem jména z předlohy.

Přestože z našeho vzorku vyplývá, že překladatelé v podstatě nepřistupují ke změnám titulu, známe ze zkušenosti i takové případy z daného období, kde tomu bylo naopak. Jmenujme jako příklad román Tibora Déryho *Žezlo a mitra* (v originále: *A kiközösítő*). Dobrým zdrojem pro čtenáře, který by rád srovnával originální tituly s tituly překladů, je *Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945* (viz Použitá literatura).

Z hlediska **slovních druhů** stojí na tomto místě za zmínku především otázka, jak autoři překládají **různé podoby maďarského slovesného jména** (tzv. igenév). My jsme se v případě slovesných jmen při rozborech zaměřili především na tvary „melléknévi igenév“ (různé participiální tvary) a „határozói igenév“ (odpovídající zhruba českým přechodníkům), zatímco neproblematický a pro nás tedy vcelku nezajímavý je „főnévi igenév“, který odpovídá českému infinitivu.

Dva prvně jmenované druhy slovesného jména slouží v textu jako prostředek zhutnění výrazu a tedy pregnantního vyjádření. Z toho důvodu není ideální rozvolňovat všude každé slovesné jméno na vedlejší větu, podobně ale nelze za ideální řešení považovat ani např. náhradu všech „határozói igenév“ českým přechodníkem, který už má dnes trochu jinou stylovou váhu než maďarský tvar. Nabízí se však celá škála jiných řešení. Pro ilustraci různých možností tu zvolíme z našeho vzorku překlad románu Tibora Déryho *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*. Obtížnost převodu stylu tohoto autora spočívá mj. právě v tom, že slovesná jména jsou velmi podstatnou složkou jeho děl, vyskytují se v nich s vysokou frekvencí. Podívejme se nyní, jak širokou škálu překladatelských řešení využívá Anna Valentová (české citace z Déry 1982, maďarské z Déry 1998):

- ...zeptala se dívka ze souběžně uhánějícího vozu... (s. 40)
- ...kérdezte a lány a párhuzamosan futó kocsiból... (s. 26)

Jestliže jsme uváděli, že maďarské melléknévi igenév odpovídá českým participiálním tvarům, zde dokládáme příklad syntakticky doslovného překladu.

- ...řekl tentokrát svou mateřštinou, odpovídaje opět jen sám sobě. (s. 40)
- ...mondta ezúttal az anyanyelvén, megint csak önmagának válaszolván. (s. 27)

Překladatelka se nebojí čas od času využít ani přechodník jako aktualizační překladatelské řešení maďarského határozói igenév.

- „*Šípák,  který kráčel vedle nás,...*“ (s. 110)
- „*A mellettünk  lépdelő nyilas...*“ (s. 112)

Zde se dostáváme ke klasickému řešení slovesného jména pomocí vedlejší věty přívlastkové vztahné.

- *Když si József všechno uvážil a rozmyslel, zdá se...* (s. 40)
- *Mindent meggondolva s megfontolva József, úgy látszik...* (s. 26)

Také na tomto místě řeší překladatelka slovesné jméno vedlejší větou, avšak tentokrát vedlejší větou příslovečnou časovou.

- „*...a v  ljavci ze sebe strhal šaty...*“ (s. 110)
- „*...aki a  zuhogó esőben letépte magáról ruháját...*“ (s. 113)

Tady překladatelka sáhla k deverbilizaci: slovesné jméno a substantivum sloučila do jednoho českého substantiva, které významem pokrývá oba maďarské výrazy.

- „*...naštěstí  lilo,“ řekla Beverley, „ déšť ho brzo zchladil...“ (s. 110)*
- „*...szerencsére a  zuhogó eső,“ mondta Beverley, „ hamar lehűtötte...“ (s. 113)*

V navazující větě překladatelka dokládá, že k problematice slovesných jmen přistupuje skutečně flexibilně. Stejný výraz nyní překládá zcela opačným postupem, když z uvedeného spojení vytváří denominalizací jedno sloveso a vzniknuvší větu připojuje k ostatním souřadně.

Tak široké spektrum překladatelských prostředků, využitých na relativně malém prostoru, pokládáme za úctyhodné. Přesto je nutné dodat, že jsme tyto dvě stránky českého překladu Déryho románu zvolili jen jako ilustrativní příklad tvůrčího přístupu k dané problematice a zdaleka to nejsou všechna řešení, která překladatelé využívají. Z těch častých tu chybí zejména převod slovesného jména předložkovou vazbou,

popř. bezpředložkovým instrumentálem. Podrobnější obrázek si tedy čtenář může udělat u básnických překladů, které najde v Příloze 5. Odkazujeme například na překlad básně Gyuly Illyése *Költők egymás közt* (Illyés 1993, s. 378; překlad: Dunajské strofy 1976, s. 25): Jiří Žáček tu musel řešit v posledních 3 slokách celkem 5 slovesných jmen (3krát je řeší verbalizací, jednou převodem na adjektivum, jednou výpustkou).

Dalším kritériem, na něž jsme se zaměřili, byla **interpunkce**. Jak už jsme uvedli v teoretické části, maďarské konvence v oblasti interpunkce se vždy neshodují s českým územ. Předmětem našeho zkoumání tedy bylo, zda se maďarské zvyklosti mohou projevat také v překladových textech.

Výsledky byly u toho kritéria výraznější v próze než v poezii (o poezii viz níže). V próze jsme se setkávali převážně s dvěma krajními případy: s transkripcí nebo s naturalizací. Jako příklady překladů, kde autoři často zachovávají interpunkci originálu a do češtiny tak vnášejí cizí element, můžeme jmenovat především *Putování kolem mé lebky* Anny Valentové a *Mraveniště* Milana Navrátila. Z prvně jmenovaného textu vybíráme doklad našeho tvrzení:

- *Řekněme to tedy takto: snažil jsem se vypočítat, co napsat dřív: zásadovou studii...* (Karinthy 1981, s. 15)

- *Tehát mondjuk így: azt igyekeztem kiszámítani, melyiket érjám meg előbb: azt az elvi tanulmányt...* (Karinthy 1962, s. 11)

Takové použití dvojteček je přímo typické pro maďarštinu, zatímco v češtině není obvyklé použít v jednom větném celku hned dvě tato interpunkční znaménka.

Opačným postupem, a dlužno říci, že daleko častějším, je substituce interpunkce. Překladatelé po ní sáhli ve většině případů. Jako příklad uvádíme ukázkou z románu *Az őz* v překladu Vladislava Šimerky:

- *...protože jsem spatřila to, co neviděla ani Jusztina ani pan Trnka – Jožku...* (Szabová 1968, s. 46)

- *...mert láttam, amit Juszti vagy Trnka úr nem: Józsit...* (Szabó 1965, s. 64)

Konkrétně Vladislav Šimerka se zaměřuje především na dvojtečky, které v českém textu nahrazuje různými způsoby. Někteří překladatelé stejně postupují

například v případě středníků, vykřičníků, třech teček aj. Absolutní substituce všech těchto znamének může pak někdy vést až k úplné nivelizaci interpunkce – je otázkou, zda je až takto radikální zásah žádoucí.

U básnických překladů si může čtenář snadno udělat obrázek sám z Přílohy 5. Metoda převodu interpunkce nebývá v poezii tak jednotná už z toho důvodu, že interpunkce (například šikovně umístěná pomlčka, tři tečky apod.) může dodávat básni některé významy navíc, může sloužit jako prostředek, který nechává volný interpretační prostor. Pokud překladatel interpunkci omezí, vystavuje se riziku zjednoznačnění básně. Proto se lze občas setkat i s tím, že si překladatelé některá interpunkční znaménka dokonce přidávají. Souhrnně je však nutné říci, že jsme v žádné básni nenarazili na jasnou transkripci, občas jsme se setkali se substitucí a ve většině případů se směsí obou postupů, tedy s kreolizací.

V oblasti **syntaxe** se všemi literárními druhy prolíná především problematika **syndetického, asyndetického a polysyndetického spojování** vět a větných členů. Musíme totiž konstatovat, že překladatelé často ignorují asyndetická a polysyndetická spojení a nahrazují je prostým bezpříznakovým spojením. Příklad z prózy tentokrát zvolíme z románu Kálmána Mikszátha *Fekete város* (překlad Anna Rossová). Pro Mikszáthův styl jsou asyndetická spojení do jisté míry příznačná, přesto se však překladatelka často vyhýbá takovéto aktualizaci a snaží o co „nejpřirozenější“ vyjádření:

- ...*jisté je, že byli čím dál chudší a vrchu nabývaly jiné rody.*  
(Mikszáth 1984, s. 8)

- ...*elég az hozzá, hovatovább egyre szegényebbek lettek, új dinaszta családok fölibük kerekedének.* (Mikszáth 1968a, s. 6)

V citovaném úryvku lze najít dokonce dvě rozvolnění asyndetonů – lze-li první považovat za více či méně vynucené, v druhém případě se už jedná čistě jen o rozhodnutí překladatelky.

Anna Rossová se spolu s Václavem Daňkem podílela také na překladu Kosztolányiho básně *Mostan színes tintákról álmodom* (Kosztolányi 2000, s. 125-126). Zde je tato problematika jednou z ústředních otázek stylu originálu. Autor předlohy zcela záměrně používá celkem 11krát spojku „és“ (resp. pouze „s“);

souřadné vztahy, polysyndetická a asyndetická spojení a osobitý „dětský“ styl propůjčují básni napětí a zvláštní kouzlo až do posledního verše. Překladatelé tyto charakteristiky do určité míry reflektují. V překladu (Kosztolányi 1985, s. 20-22) se sice spojka „a“ objevuje pouze 6krát, čímž k určitému oslabení v této oblasti dochází, na některých místech však využívají substituci: za tu v překladu považujeme např. začátek 7. verše (počítáno včetně nadpisu), kde výraz „ale pak“ plní podobnou funkci „naivního vyjádření“ jako opakovaná spojka „a“.

Celkově lze tedy problematiku vynechávání či doplňování spojek shrnout tak, že není napříč překlady jednotná, často se však lze setkat s tím, že překladatelé oslabují aktualizační funkci asyndetických a polysyndetických spojení.

V dalším bodu se dostáváme k otázce převodu **vlastních jmen**. Na úvod nebude od věci pro souvislost připomenout, že v předcházejícím období, tedy v době před 2. světovou válkou, nebyla metoda překladu v tomto ohledu jednotná – využívána byla jak substituce (typická mj. pro překlady 19. století), tak transkripce, překladatelé využívali celou škálu možností od náhrady vlastního jména originálu českým jménem, přes počeštění pravopisu a výslovnosti až ponechání jména v původní podobě. Také v našem období se vlastní jména ukázala jako velice komplexní problematika, využívající nejrůznější překladatelské postupy. Na první pohled by se tak mohlo zdát, že jsou vlastní jména vydána napospas svévoli překladatelů. Po podrobnější analýze se však spíše rýsuje několik jasných tendencí, na jejichž základě je převod vlastních jmen záležitost do určité míry předvídatelná:

1. Překládána jsou všechna vlastní jména osob, která mají v maďarštině smysl důležitý pro interpretaci díla. Do této kategorie můžeme zařadit z našeho vzorku některá jména z alegorického dramatu *Čongor a víla* (Vörösmarty 1981): např. „Tünde“ je v českém překladu „Víla“, „Ledér“ je „Nevěstka“, „Mirígy“ se jmenuje „Ježibaba“. Do této kategorie však můžeme zařadit také přezdívky. Např. ve *Škole na hranici* (Ottlik 1974), kde jinak překladatelka vlastní jména osob transkribuje, je přezdívka „Varjú“ převedena jako „Vrána“, stejná situace nastává v novele *Člověk bez osudu* (Kertész 2003), kde jsou mezi ostatními transkripcemi přezdívky překládány, např. „Bórdíszműves“ jako „Brašnář“. Podobně pak lze zacházet i s názvy smyšlených geografických útvarů, např. v románu *Plavovlasý cyklón* (Rejtő 1988) je vodní plocha „Csatorna“ přeložena jako „Kanál“.

2. K substituci jmen sahají překladatelé ve všech případech, kdy se jedná o jméno, které má v češtině zažitou podobu odlišnou od té maďarské. U vlastních jmen osobních to jsou především jména biblických postav a historických osobností. Tak například v překladu Madáchovy dramatické básně (*Tragédie člověka*, 1960) jsou „Ádám“, „Éva“ a archanděl „Mihály“ převedeni zažitými českými podobami „Adam“, „Eva“ a „Michael“; v *Torsu*, překladu básně Miklóse Radnótiho (Radnóti 1964), je „Ésaiás“ pojmenován jako „Izaiáš“. V případě historických osobností můžeme uvést jako příklad básně *Szózat* (č. *Výzva*: Vörösmarty 1986): v češtině stojí zažité podoby jmen vojevůdců „Arpáda“ (maďarsky „Árpád“) a „Hunyadyho“ (v originále stojí jméno ve spojení „Hunyadnak karjai“ – viz Simon 1979, s. 490). Snad bez výjimky je toto pravidlo uplatňováno u zeměpisných názvů. V mnoha dílech jsme se setkali s podobami Budapešť (Budapest), Praha (Prága), Tisa (Tisza), u těch méně frekventovaných můžeme vzít pro ilustraci překlad Petra Rákose *Poslušně hlásím* (Bóka 1963), kde se setkáváme s názvy Ráb (Győr), Štýrský Hradec (Grác), Voroněž (Voronyezsz) aj.

3. Názvy ulic, náměstí apod. jsou většinou překládány: např. „Studniční ulice“ za „Kút utca“, „Křivá ulička“ za „Görbe utca“, „Tržiště“ za „Piac tér“ (vesměs Szabová 1968), podobně „Barossova ulice“ za „Baross utca“ (Karinthy: *Putování kolem mé lebky*. 1981). Překlad je dominantní metodou také u převodu názvů různých institucí, památek apod. V posledně jmenovaném překladu se můžeme na straně 15 setkat s názvem „Mateřský ústav“, který nahrazuje původní název „Anyaintézet“. V překladu *Budapeštské jaro* (Karinthy 1957) Míly Zadražilové jsou to například názvy „Východní nádraží“ (Keleti pályaudvar) nebo „armádní vyživovací středisko“ (Honvéd Élelmező Oszlop).

4. Transkribovány jsou geografické názvy, které nemají zažitou českou podobu, např. název vesnice „Haláp“ zůstává v původní podobě i v překladu *Deštník svatého Petra* (Mikszáth 1959), který jinak většinu vlastních jmen substituuje. Převážně transkribovány jsou také názvy ulic, náměstí, institucí apod., které mají i v originále exotizující funkci, popř. nemají žádný konkrétní význam. To se týká názvů, jako je např. kavárna „Central“ („Central-kávéház“, Karinthy 1981), nebo názvů v románu z polského prostředí – *Pod značkou X* (Spiró 1990): z „Długa utca“ se stává „Długa ulice“, „Kraśniński tér“ je převeden jako „Krašníského náměstí“. Jak je vidět, je u těchto názvů mírně upravena jen koncovka, a to z důvodu ohýbání. V případě, že mají v předloze exotizační roli také vlastní jména osob, jsou i tato převážně transkribována:



v nezměněné podobě zůstává jak jméno „Boguslawski“, tak například i ženské jméno „Aszpergerowa“, u něhož by bylo možné uvažovat přinejmenším o substituci koncovkou „-ová“ (ibid.).

6. Další zajímavou skupinou jsou vlastní jména v dílech ze smyšlených prostředí. Zde jsou jména transkribována tehdy, dokud nevykazují příliš „maďarské“ rysy; v takovém případě překladatel raději sáhne po neutralizaci jména (např. na mezinárodní podobu) nebo ho substituuje na českou variantu. Takovým dílem ze smyšleného prostředí je např. fantastický román Frigyese Karinthyho *Capillária* (Karinthy 1947), přeložený Ladislavem Hradským jako *Kapilárie* (Karinthy 1960) – smyšlená jména „Opula“ nebo „Kol-ko“ jsou čistě transkribována, některá jiná jména jsou však mírně upravena (neutralizována), když je překladatel zbavuje maďarských charakteristik: např. místní název „Halvargó“ je převeden jako „Halvargo“. Stejnou metodu volí Magda Reinerová v překladu fantastického románu *Cesta pana A. G. do X.* (Déry 1966). Exotizační jméno „Leone“ transkribuje, zatímco za maďarské podoby jmen si dovoluje v tomto sci-fi románu substituovat buď „neutrální“ mezinárodní tvary, nebo dokonce české varianty: např. ze „Sándora“ se stává „Alexandr“ (raději než slovanská podoba „Saša“), z „Larra Erzsébet“ dokonce „Alžběta Larrová“.

7. Poslední velkou skupinou, která nám zbývá, jsou vlastní jména osob, která jsme nezařadili do žádné z předchozích kategorií. Typické zástupce této kategorie bychom mohli definovat jako charakteristicky maďarská jména smyšlených literárních postav. Záměrně jsme je ponechali na konec, protože zde je situace ještě o něco komplikovanější. Zatímco u předchozích skupin byla metoda překladu jednotná napříč celým poválečným obdobím, v tomto případě budeme muset vzít v úvahu už také její vývoj.

Na počátku našeho období se totiž ještě prosazuje nejednotná metoda předválečné doby. Ve většině překladů až do sedmdesátých let, ale ještě i v některých překladech let osmdesátých se setkáváme se směsí substituce a transkripce. Například z románu *Srnka* (Szabová 1968) můžeme uvést jak vlastní jména transkribovaná (Gyurica, Trnka, Elza), tak substituovaná, a to pravopisem („Mariska“ je v překladu „Mariška“) i většími zásahy do podoby jména („Józsi“ na „Jožku“, „Teréz“ na „Terezu“, „Juszi“ na „Justinu“). S nejednotným postupem se lze v některých překladech setkat dokonce i v rámci jednoho jména. Anna Rossová používá zmíněnou směs substituce a transkripce ještě v 80. letech v překladu románu *Černé město*

(Mikszáth 1984). Zatímco příjmení jsou v překladu transkribována (např. „Görgey“), u většiny maďarských křestních jmen přistupuje překladatelka k substituci. Díky tomu zachovává v textu jak hodnotu překladovosti, tak lepší možnosti, jak ohýbat vlastní jména a nenápadně tvořit zdobněliny (např. „Borbála“ a odvozené deminutivum „Biriike“ jsou substituovány jako „Barbora“ a „Barborka“). Na druhou stranu však vznikají zvláštní podoby jmen, jako např. „Pavel Görgey“ (Görgey Pál) nebo „Josef Makulyik“ (Makulyik József). Problematický může být takto nejednotný postup u jmen jako „Pišta Sváby“ – v originále má toto jméno podobu „Sváby Pista“. Domníváme se, že jak laik, tak i poučený čtenář musejí být u tohoto jména na pochybách, jak ho vlastně vyslovit.

Jestliže lze ještě v 50. letech najít díla, která používají u této kategorie jmen čistou substituci (např. *Deštník svatého Petra*: Mikszáth 1959) a jestliže jsme říkali, že až do 70. let převažuje kreolizační postup, musíme říci, že s postupujícím časem získává na převaze transkripce. Ta ostatně nebyla vyloučena jako výhradní postup ani třeba v letech padesátých (viz např. *Budapeštské jaro*, Karinthy 1957), avšak o dominanci toho postupu můžeme mluvit až od 80. let 20. století. I pokud hovoříme o dominanci, má to svá omezení: transkripce v překladu nikdy nebývá dovedena do extrému, a i když se překladatel vyhýbá náhradě křestních jmen českými variantami a nepočesťuje ani pravopis, vždy však mění pořadí křestního jména a příjmení (které je v maďarštině obrácené než v češtině) a zvykem je také přidávat k ženským příjmením koncovku „-ová“. Příkladem transkripce vlastních jmen může být překlad novely *Člověk bez osudu* (Kertész 2003) Kateřiny Pošové – namátkou můžeme z překladového textu vybrat jména „Bandi Citrom“, „György Köves“ nebo „Moskovics“, která jsou všechna transkribována. Návod ke správné výslovnosti dává překladatelka čtenáři na konci knihy v „České výslovnosti maďarských jmen a názvů“, stručné poznámce se zjednodušenými příklady, jak vyslovovat některá maďarská jména (včetně jména „Kertész“).

Ani transkripce vlastních jmen však není neproblematická. Pokud už překladatel vyřeší problémy spojené s jejich ohýbáním a výslovností, může se mu stát, že se dostanou do konfliktu se substituční metodou převodu některé z výše uvedených kategorií. Příkladem takového nesouladu může být místo z překladu *Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu* Anny Valentové. Na straně 110 se tu dostalo transkribované vlastní jméno do konfliktu s překladem názvu ulice:

- „...a zavedli nás do sklepa na Okružní třídě svatého Istvána, kde...“ (Déry 1982, s. 110)

- „...s egy Szent István körúti pincébe vittek bennünket, ahol...“ (Déry 1998, s. 112)

Dalšími dvěma překladatelskými prostředky, u nichž bychom se chtěli na tomto místě zastavit, jsou **doplňky a výpustky**. Jak se ukázalo, škála využití obou těchto možností je pestrá a překladatelé se v jejich využívání podstatně odlišují. Obecně však lze říci, že každý překladatel oba prostředky více či méně využívá a jednotlivé metody překladu se tak neliší v otázce, zda výpustky a doplňky ano či ne, ale v otázce, kolik a jaké typy. Dále také můžeme hned na úvod prozradit informaci, že oba postupy jsou daleko častější v poezii, kde slouží jako prostředek k zachování rytmu nebo rýmu, než v próze, kde se setkáváme častěji s doslovným překladem a úplným převodem obsahu.

U doplňků i výpustek můžeme vymežit po 3 různých typech, z části analogických:

**1a.** doplněk, který je v souladu s předlohou: U tohoto typu doplňků máme na mysli vkládání výrazů, které sice nejsou v originále explicitně obsaženy a při doslovném překladu se tedy do textu nedostanou, ale při jejichž vložení se nezmění obsah textu (tzn. nerozšíří se, nezúží ani se jinak nemodifikuje), naopak může být lépe zachována stylová hodnota předlohy. Tento typ doplňků se v překladech z maďarštiny do češtiny projevuje nejčastěji ve dvou případech. Zaprvé se může jednat o doplněk částice (velice charakteristická je zejména česká částice „to“). Tuto problematiku jsme nastínili už v kapitole 1.4.4, bod 2d. Druhý typ takového doplňku se využívá na místech, kde jazykový cit překladateli napovídá, že dobrý stylista by například před dané substantivum vložil ještě přívlastek. V maďarsko-českých překladech dochází k těmto doplňkům nejčastěji na místech, kde stál v maďarštině člen. Po eliminaci členu může v překladu vzniknout jakési „prázdné místo“, které se překladatel intuitivně snaží vyplnit.

Naše teoretické vývody nyní doložíme vybranými příklady ze zkoumaných textů. Z prozaických textů zvolíme pro ilustraci překlad povídek Zsigmonda Móricze ze sbírky *Sedm krejcarů*. Autorem překladů je Bohumil Müller, který se v našem vzorku ukázal jako nejtvořivější překladatel v oblasti doplňků, které nerozšiřují význam textu (české citace z Móricz 1952, maďarské z Móricz 1998):

- *Ovčák však věděl, že se to sem blíží některý ovčácký druh... (s. 57)*
- *De a juhász már tudta, hogy valamelyik pásztortársá közeledik... (s. 255)*

Tento příklad dobře dokumentuje doplněk částice. Přestože není pro částici „to“ v maďarštině žádný reálný základ, v češtině se běžně používá a tím, že ji překladatel vkládá, dává překladu punc přirozenosti.

- *...a v nejbližší chvíli se hlučně rozštěkal, ceně zuby. (s. 56)*
- *...s a következő percben vicsorítva kezdett ugatni. (s. 255)*

Zde si může čtenář na doplnku slova „hlučně“ všimnout, jak Müller tvůrčím způsobem řeší problém se slovesným jménem: aby ho mohl převést na přechodník, musí ho dát do postpozice, pak mu ale chybí příslovečné určení, aby nebylo sloveso „chudé“. Adverbiem „hlučně“ doplňuje text stylisticky, aniž by však zasahoval do významu původního textu, v němž sice není žádný ekvivalent tohoto výrazu, avšak implicitně je zřejmé, že pes neštěkal potichu, chtěl-li zaplašit vetřelce.

- *Trvalo však ještě hezkou chvíli, než bylo možno zahlédnout dva ovčáky na oslech, jak se přibližují pusztou, sežehnutou letním zářem. (s. 57)*
- *Jósokára volt, mikor a két szamaras juhászt ki lehetett venni, ahogy a leégett pusztán közeledtek. (s. 255)*

U této ukázky se již jedná o větší odklon od doslovného překladu. Překladateli se zřejmě nelíbilo spojení „sežehnutá pusta“, a proto se rozhodl dát přívlástek do postpozice. V tom případě bylo opět nutné ho rozvinout a překladatel tak učinil na základě znalosti kontextu děje. Podle našeho názoru tím zároveň docílil i dobrého rytmického efektu.

Jako příklad z poezie můžeme vybrat báseň *Halászóember* (Oravecz 1998) v překladu Lud'ka Markse a Tomáše Vašuta (*Rybář*: Bez obalu 2001). Ve druhém verši je opět doplněna částice „to“ na místě, kde je to zcela vynucené a nezbytné. V prvním verši poslední sloky je pak doplněno slovo „mnoha“; může být sporné, nakolik byl tento doplněk nutný, každopádně však nenarušuje smysl daného místa.

**1b.** výpustka, která je v souladu s předlohou: Tyto výpustky fungují v překladu analogicky k doplnkům 1a. Překladatel občas cítí, že by bylo lépe nějaké slovo

originálu vypustit, třeba aby zněl jeho text přirozeněji, a učiní tak, aniž by se tím narušil smysl původního díla.

- *Jeho hlas zazněl trochu tupě, sám to cítil, děvče bylo strohé a obřadné a dalo by se říci, že se na studenta ani nepodívalo.* (Nagy 1964, s. 91)

- *Kissé tompán rezdült a fiú hangja, - ezt ő maga is érezte - a lány merev volt és szertartásos, sőt úgy is mondható: rá sem nézett a diákra.* (Nagy: Prof. Csizmadia [on-line])

Jako jediný příklad za všechny vybíráme ukázkou z překladu *Prof. Csizmadia* Anny Rossové. Překladatelka tu dobře využívá možností češtiny. Tam, kde autor musel ve 3. osobě uvést, čí hlas má na mysli, v češtině není díky mužskému tvaru přivlastňovacího zájmena tak přesná specifikace nutná (ve scéně spolu totiž hovoří student a služka); z toho důvodu si mohla překladatelka dovolit vypustit substantivum „fiú“.

**2.** vnitřní vysvětlivka: Dalším typem doplňku je vnitřní vysvětlivka. Také v tomto případě se jedná o doplněk, který je v souladu s překladem. I s vnitřní vysvětlivkou jsme se v několika překladech setkali, konkrétní příklady uvedeme v části věnující se doslovům a různým druhům poznámek.

**3a.** doplněk části textu, který interpretuje předlohu: Třetím typem doplňku je přidání slova nebo části textu, které nejenže není v předloze explicitně obsaženo, ale navíc dodává překladovému textu význam navíc, interpretuje ho, zužuje nebo pozměňuje jeho smysl. S takovýmto zdánlivě svévolným zacházením s obsahem se můžeme setkat velice zřídka v próze, není však žádnou výjimkou v překladech poezie. Vyskytuje se na místech, kde není primárním kritériem obsah. Překladatel např. potřebuje vyplnit stanovené metrické schéma a i při předání všech obsahových informací z originálu musí vložit další slovo, které doplní jazykový materiál na žádaný rytmus.

Příkladů se tu opět nabízí celá řada, ve většině básnických překladů bychom našli doplněk takového typu. Zaměříme se proto opět pouze na jednu báseň, v níž se pokusíme najít co nejvíce takových doplňků. Jako vzorek zvolíme Babitsovu báseň *Vasárnapi impresszió, autón* (Babits 1961, s. 400), v překladu Jindřicha Pokorného a Anny Rossové jako *Nedělní dojmy z auta* (Babits 1983, s. 92). Překladatelé přistupují k básni relativně volně, důležitá je tedy pro ně forma, obsah místy ustupuje do pozadí

a z toho důvodu dochází také k některým modifikacím smyslu. Vedle různých změn motivů, interpretací apod. není zcela jednoduché označit některé místo jako jednoznačný doplněk. My jsme jich přesto klasifikovali celkem pět, které jsou nezpochybnitelné. Prvním z nich je hned v prvním verši spojení slov „známé značky“, které kompenzuje některé výpustky a vyplňuje jak metrické, tak rýmové schéma. Ve druhém verši je typově totožným případem slovo „líně“, v šestém verši rozhojnění podmětu o „keře, proutí“. Na konci pátého verše je navíc věta „všechno dřímá“, která ani nekompenzuje žádnou výpustku a je nutná z důvodu malého počtu slabik. Konečně ve třetím verši je – z hlediska obsahu – přidán celý druhý půlverš: „každá z nich se skromně hrbí“.

**3b.** výpustka, která ve srovnání s předlohou ochuzuje překladový text o obsahové informace: Tento druh výpustek je analogický k doplňkům typu 3a. V próze se opět vyskytuje méně (pokud se vyskytne, je kritik vždy na pochybách, zda se nejedná o omyl překladatele), v překladech poezie se však vyskytuje často. Za příklad tu můžeme zvolit báseň Gyuly Juhásze *Tiszai csönd* (Simon 1979, s. 607) v překladu Jindřicha Pokorného a Marcellý Rossové (*Ticho u Tisy*: Juhász 1987, s. 27-28). Opět jsme vedle dalších modifikací významových jednotek básně našli 3 jednoznačné výpustky. Z první sloky originálu vypadly přívlasky „nagy, barna“, ze 4. verše místní určení „csöndben“, z 5. verše pak vlivem jiného řešení metafory básnický obraz „az égi rónán“.

**4.** výpustka celé pasáže: Hned na úvod povězte, že určitě nepatří k typické metodě překladu daného období, aby překladatelé vypouštěli celé úseky předlohy, aby překládali pouze ty části textu, které uznají za vhodné. Přesto jsme na jedno takové místo narazili: v překladu Vörösmartyho dramatu *Čongor a víla* (Vörösmarty 1981) jsme odhalili chybějící pasáž. Spolu s touto pasáží mizí z překladu oproti originálu (Vörösmarty 1863) také jedna z postav (Dimitri), text je tím zkrácen celkem o 40 veršů epizodního dialogu několika postav. Vzhledem k tomu, že se jedná o překlad dramatu, nemusí být taková výpustka ničím neobvyklým, vždyť škrty v divadelních hrách jsou před nastudováním inscenace naprosto běžné. O překladatelské koncepci Jiřího Elmana to napovídá, že hru primárně zamýšlel k inscenování, až v druhé řadě k četbě.

K doplňkům a výpustkám typů 3a, 3b a 4 ještě dlužno dodat, že lze v souvislosti s nimi uvažovat i o tzv. tabuizaci. Doplňky a výpustky tohoto typu pojednáme dále.

Dalším klasifikačním kritériem v pořadí je **kompence**. Před začátkem výzkumu jsme mohli být na pochybách, zda budou překladatelé kompenzaci vůbec využívat. Jsou teoretici překladu, kteří před ní dokonce varují jako před neadekvátním prostředkem. Když se však rozhlédneme po našem vzorku, našli bychom jen málo děl, u nichž bychom mohli prohlásit, že kompenzaci nevyužívají. Je vždy otázkou, nakolik překladatel využívá kompenzace (především tzv. „celkové“) vědomě a programově, avšak tento postup se vyskytuje v drtivé většině zkoumaných děl.

Jediným dílem z našeho vzorku, u něhož můžeme prohlásit, že jsme v něm žádnou kompenzaci neodhalili, je – snad trochu překvapivě – překlad básně Istvána Keménye *Nagymonológ* (Kemény: A néma H [on-line], s. 25). Toto přebásnění (Bez obalu 2001, s. 190-191) používá nejvíce doslovnou metodu překladu ze všech zkoumaných děl (včetně prozaických). Přestože i v tomto převodu básně dochází k některým dílčím stylistickým ochuzením, což je patrné např. už ze srovnání samotných titulů, nemůžeme zodpovědně prohlásit, že jsme našli v překladu místo, kde by Pavel Novotný vkládal do básně stylovou hodnotu navíc jako vyrovnání jinde ochuzených hodnot.

V ostatních dílech lze o kompenzaci přinejmenším uvažovat. U básnických překladů je někdy těžké posoudit, zda se na daném místě jedná o kompenzaci či nikoli. Tyto překlady mnohdy využívají velké množství obsahových i formálních změn, což znemožňuje jednoznačné určení. Přesto jsou na některých místech dobře patrné jednorázové kompenzace, a to hlavně v oblasti básnických figur a tropů. Učebnicovým příkladem, jak vypadá kompenzace básnické anafory, je 7. verš překladu *Ticho u Tisy* (Juhász 1987, s. 27-28). Překladatelé v něm kompenzují 8. verš originálu (*Tiszai csönd*: Simon 1979, s. 607). Napodobují přitom anaforu hlásky „h“. Kompenzace je v tomto případě dokonce dvouúrovňová: nejenže překladatelé kompenzují hodnotu v jiném verši, ale rozdíly jsou také v kvalitě a kvantitě figury. Zatímco v originále se v daném verši nejedná pouze o anaforu hlásky „h“, ale také o velmi výrazný podíl hlásky „a“ ve verši (je tam v různé délce obsažena celkem 8krát), v překladu se tyto kvality zachovat nepodařilo. Překladatelé toto básnické mistrovství kompenzují alespoň tím, že místo trojího opakování počátečního konsonantu stojí v překladu souhláska „h“ na začátku 4krát, z toho ve dvou prvních případech je následována hláskou „l“, ve dvou dalších vokálem „a“.

V jiných básnických překladech bychom možná nenašli takto jasné příklady kompenzací, velmi častým případem však bývá situace, že překladatel dá před

obrazností básníkovy vyjádření přednost jiným hodnotám překladu, čímž oslabí metaforičnost básně, jinde však zase jinou metaforu, metonymii nebo personifikaci zdůrazní nebo přidá. Tento postup je na několika místech dobře patrný např. při srovnání básně *Körúti hajnal* (Simon 1979, s. 615), která je z velké části založena na obrazném vyjádření každodenní reality, a jejího českého překladu *Ráno na Okružní třídě* (Tóth 1961, s. 56-57).

V próze se naopak o něco častěji můžeme setkat s kompenzací celkovou. Projevuje se nejčastěji tím, že překladatel u vědomí, že nelze zachovat všechna aktualizační, neobvyklá a poetická vyjádření původního autora, tu a tam aktualizuje a ozvláštňuje výrazové prostředky v překladu. Kompenzace se tak může projevovat napříč celým dílem jako důsledná nápodoba stylu autora předlohy. Jako příklad zvolíme jedno souvětí z překladu románu *Az Ikszek*, kde je tato kompenzace vidět v menším měřítku:

- *Úhledným, klidným, pečlivým písmem sděloval, že známý herec Wojciech Bogusławski se po půlročním pobytu ve Lvově vrátil do Varšavy, patrně s úmyslem, aby od svého zetě, pana Osińského, převzal zpět ředitelování divadla.* (Spiró 1990, s. 7)

- *Szép, nyugodt, gondosan rajzolt betűkkel róttá a papírra, hogy Wojciech Bogusławski, az ismert színész fél éves lvovi tartózkodás után visszatért Varsóba, és feltehetőleg az a szándéka, hogy visszavegye a színház igazgatását vejétől, Osiński úrtól.* (Spiró 1994, s. 5)

Oslabením autorského vyjádření je v našem příkladě především překlad maďarského „róttá a papírra“ jako „sděloval“ (ponechme v tomto případě stranou, jaký důvod překladatelku k tomuto ochuzení vedl). Ozvláštňením výrazu jsou však hned dvě jiná místa: zaprvé je to zúžení výrazu „szép“ na „úhledný“, zadruhé podle našeho názoru také výraz „ředitelování“, který narozdíl od neutrálního „igazgatás“ spadá do oblasti slangu a je tak projevem aplikace autorského stylu jako celku, neboť celý román se odehrává v divadelním prostředí a na jiných místech textu je protkám výrazy z divadelního žargonu.

Společně pro různé literární druhy pojednáme také otázku, jak překladatelé, resp. nakladatelství vyrovnávají odlišnou míru znalostí reálií v **předmluvách, doslovecch,**



**medailoncích a různých druzích poznámek a vysvětlivek.** Na první pohled je v této oblasti zřejmá snaha přiblížit čtenáři autora předlohy a jeho tvorbu a poskytnout mu tak alespoň nejnútnejší interpretační základ k recepci díla. Kniha většinou obsahuje předmluvu, doslov, medailonek autora apod., jen dvakrát se u díla z našeho vzorku omezuje představení autora na přebal knihy. Pouze u dvou vydání překladů se pak stalo, že čtenář nedostal k dispozici žádný komentář k dílu: tím prvním je *Chytrý Matěj*, překlad pohádky, kde nejsou podobné doprovodné texty nutné ani žádoucí; druhým je *Čongor a víla* z nakladatelství Dilia, které podle našich zkušeností neposkytuje představení autora v žádném ze svých vydání.

Poměrně oblíbeným prostředkem jsou v tomto období poznámky a vysvětlivky na konci knihy. Ty jsou vesměs uváděny s odkazem na stránku, ke které se vztahují, a vysvětlují nejčastěji maďarské i všeobecné reálie, promluvy v cizí řeči (latinské citáty a německé repliky) apod. Vydání obsahujících vysvětlivky na konci knihy jsme napočítali celkem osm z použitých třiceti sedmi knih. Na konci knihy však nemusí stát pouze doslov nebo poznámky k jednotlivým stranám. V některých případech tam překladatel nebo editor umísťují návod k výslovnosti jmen (např. *Člověk bez osudu*: Kertész 2003) nebo třeba překladatelskou poznámku. Příkladem takové poznámky je stručný komentář na konci básnické skladby *Blázen Istók* (Petőfi 1952), v níž Bohumil Müller obhajuje, proč substituoval pravopis jména „Istók“ na „Ištók“, zatímco jméno autora ponechal v původní podobě.

Některé překlady využívají k vysvětlení reálií a cizojazyčných promluv také poznámky pod čarou. S těmi se však lze setkat výhradně u prózy. V našem vzorku lze tento prostředek nalézt ve třech překladech: v *Mraveništi* Milana Navrátila (Kaffková 1974), v *Člověku bez osudu* Kateřiny Pošové (Kertész 2003) a v románu *Pod značkou X* přeloženém Annou Valentovou (Spiró 1990). V posledním zmíněném díle se však poznámky pod čarou omezují na bibliografické údaje, odkazující, z jakého vydání překladatelka převzala vložené texty dramatika Bogusławského, o němž román pojednává a z něhož cituje některé úryvky.

Specifickým překladatelským prostředkem k vysvětlení reálií je doplněk do textu zvaný vnitřní vysvětlivka. Teoretický základ tohoto pojmu najde čtenář v kapitole 1.4.4, v bodě 13. Podle zjištěných výsledků se tento druh doplňku vyskytuje rovněž výlučně v próze (i když teoreticky ho nelze vyloučit ani z překladů poezie). My jsme při namátkovém srovnávání textů odhalili jednoznačné vnitřní vysvětlivky ve dvou případech:

- *Toho červencového dne v sedmapadesátém roce bylo v Budapešti skutečně horko.* (Ottlik 1974, s. 7)

- *Csakugyan meleg volt ezen a júliusi napon, ezerkilencszázötvenhétben.* (Ottlik 1999, s. 5)

V překladu *Škola na hranici* byla překladatelka Míla Zadražilová nucena hned na úvod knihy vyrovnat rozdílné presupozice čtenáře originálu a překladu. Do té doby bylo v textu zmíněno pouze tolik, že se scéna odehrává v Lukácsových lázních – zatímco průměrný maďarský čtenář si asociací spojí tyto lázně s Budapeští, z českých čtenářů by tuto informaci vydedukoval jen málokdo.

- *Narodil jsem se na pustě – v dvorci – a tam jsem i žil až do svých let klackovských.* (Illyés 1957, s. 15)

- *Pusztán születtem, és ott is laktam serdülőkoromig.* (Illyés 1999, s. 5)

Podobnou situaci řešil R. O. Rakusan hned v první větě sociografie *Lidé z pusty*. Na tomto místě je však sporné, nakolik je vnitřní vysvětlivka skutečně nutná a vhodná, navíc jedná-li se o první větu.

Dále se podívejme, jak překladatelé zacházejí s odlišným **časem a prostorem v překladu**:

O něco snazší je situace u času v překladu, tedy otázka, zda překladatelé sahají po **historizaci** nebo **modernizaci**. O těchto dvou postupech lze uvažovat pouze u děl, která jsou časově vzdálená, a tudíž jazykově „zastaralá“. O historizaci tak bylo v našem vzorku možné uvažovat jen u 6 děl z 19. století, přičemž už u obou Mikszáthových románů hraje jazykové zastarávání malou roli.

Jak vyplývá z našeho zkoumání, překladatelé se většinou neuchylují ani k jednomu ze zmíněných postupů. Nakládání s jazykovou zastaralostí v 5 z uvedených 6 překladů děl 19. století můžeme označit spíše jako „neutralizaci“. S tímto pojmem se čtenář nesetká v odborné literatuře, zavádíme ho tu ad hoc jako podle našeho názoru nejvýstižnější pojem k vyjádření situace, jaká převládala u této problematiky v daném období. Neutralizace zaprvé znamená, že se překladatelé vyhýbali historizaci, tedy archaizaci výrazových prostředků, snaže, aby jazyk překladového díla

působil na čtenáře stejným dojmem letitosti jako předloha. Zároveň však námi vytvořený termín znamená, že se překladatelé nikde nepokoušeli vysloveně modernizovat a vyhýbali se jazykovým prostředkům, které by mohl čtenář pociťovat jako prostředky s příznakem novosti (ostatně nevhodné třeba i do českého historického románu). Pokud bychom mohli přirovnat aplikovaný překladatelský postup k ustálené terminologii stylových příznaků v lexikologii, pak by bylo možné definovat, že překladatelé se vyhýbají jak archaismu, tak neologismu a používají nanejvýš historismus nebo výraz časově bezpříznakový. Takový postup tedy nazýváme neutralizací (srov. také pojednání o prostoru v překladu).

Pouze v jednom díle jsme se setkali s jednoznačnou historizací jazykového výrazu: v překladu Madáchovy dramatické básně *Az ember tragédiája* (česky *Tragédie člověka*: Madách 1960). Překladatelé Kamil Bednář a Ladislav Hradský se rozhodli, že příležitostným použitím archaických výrazů a tvarů dají filosofické básni patetické vyznění a tím vyzdvihnou její původ. Pro ilustraci uvádíme ukázkou ze strany 35:

#### *HOSPODIN*

*Pryč, vzpurný duchu! Z očí se mi ztrat!*

*Moh bych tě zničit, ale nezničím.*

*Bud' psancem mezi duchy, bojuj v blátě,*

*všem cizí, všemi duchy nenáviděn!*

*A v mukách osamění svírejž tebe*

*to věčné vědomí, že marně rveš*

*svým poutem, že jím marně lomcuješ.*

*Marný boj vedeš s Pánem všehomíra!*

Např. na zastaralém tvaru imperativu „svírejž“ je patrné, že archaizace je v překladu záměrná. Kdyby překladatelé neusilovali o příznak zastaralosti, stačilo by na tomto místě použít neutrální tvar „svírej“.

O poznání složitější je situace u problematiky prostoru v překladu. Na něj se vážou pojmy jako **naturalizace**, **exotizace** a **lokalizace**. V našem pojetí se prostor v překladu týká převodu specificky maďarských reálií; z důvodu omezeného rozsahu práce se vyhneme takovým jevům, jako jsou reálie třetí kultury, tedy například převod polských či ruských reálií.

Začněme tuto kapitolu konstatováním, že jsme v překladech neodhalili ani jedno místo, kde by překladatel sáhl k lokalizaci, tedy celkovému nahrazení reálií výchozí kultury reáliemi kultury cílové. Tento postup, jak se zdá, byl pro překladatele v tomto období zapovězený. A přitom bychom i v našem vzorku našli díla, kde by bylo možné uvažovat o lokalizaci, nebo alespoň o silné naturalizaci. Takovými díly jsou všechny texty, které nejsou výrazně zakotveny v jedné kultuře, kde obecné hodnoty převažují nad hodnotami specificky národními a v nichž jsou obsažené reálie pouze kulisy, které při substituci nebudou mít vliv na interpretaci díla. Jmenovitě jsou takovými díly podle našeho názoru například některé z *Minutových grotesek* Istvána Örkénye, z básní pak např. *Körúti hajnal* nebo *Tápai lagzi*. U všech těchto děl musí překladatel zvážit, zda zanechá v překladu původní kulisy, a bude tím riskovat, že vzniklá exotizace zastíní nebo naruší obecné hodnoty díla, nebo zda bude kulisy substituovat, čímž eliminuje hodnotu překladovosti. Všichni překladatelé uvedených 3 děl se bez výjimky rozhodli transkribovat všechny reálie. Na některých místech přitom může vést nevyrovnaná úroveň presupozic čtenářů výchozího a cílového textu k problémům:

- „*Před deseti dny jsme vyjeli z Pešti a hleďte, už jsme v Siófoku.*“ (Örkény 1978, s. 32)

- „*Tíz napja indultunk el Pestről, és nézze, már Siófokon vagyunk.*“ (Örkény, 1969, s. 24)

V citátu z „minutové grotesky“, která popisuje komickou situaci na automobilu taženém psím spřežením, je důležitou informací vzdálenost Siófoku od Budapešti (Pešti). Pro maďarského čtenáře, který má představu o tom, že je to zhruba 130 km, je to další prvek komiky; českému čtenáři, u nějž tuto znalost většinou předpokládat nelze, humorná narážka bez vysvětlení unikne.

Uvedené skutečnosti se netýkají jen lokalizace, ale z velké části naturalizačního principu vůbec. Zdá se, že nahrazovat reálie výchozí kultury reáliemi kultury cizí, nebylo v tomto období považováno za vhodný prostředek. Překladatelé se pravděpodobně obávali ztráty překladovosti. V překladech jsme vystopovali pouze několik málo případů naturalizace. Tím nejnapadnějším je substituce vojenské písně v Rákosově překladu *Poslušně hlásím*:

- ...a jen občas z něho zazněl útržek některé truchlivé vojenské písně: „Vítr duje, vítr duje, první pěší mašíruje, duní, duní zem...“ (Bóka 1963, s. 209)

- ...s csak néha zengett ki egy-egy bús nóta foszlánya: „Jaj de hosszú az éjszaka, Menetel az egyes baka, Hajlik a part alatta...“ (Bóka 1965, s. 3-4)

Substituce je tu umožněna už tím, že v originále stojí zájmeno „egy-egy“, nejedná se tedy o žádnou konkrétní píseň, která by byla důležitá pro další děj.

S dílčími naturalizačními postupy se lze setkat také v pohádce *Chytrý Matěj* v překladu Ladislava Kindla (české citace z Illyés 1980, maďarské z Illyés: Hetvenhét magyar népmese [on-line]):

- „Stojí dva tolary pár.“ (s. 9)

- „Ennek két máriás párjaként az ára.“ (s. 250)

Tato naturalizace není příliš výrazná, tolar není nikterak silně zakotven v české kultuře, ale přesto tu překladatel vychází čtenáři vstříc substitucí platidla na známý název. Avšak o tom, že naturalizace zdaleka není převažující přístup ani k překladu pohádky, která je dalším z děl, v němž bychom mohli očekávat i lokalizaci, nás překladatel přesvědčí hned vzápětí – pro názornost vybíráme další příklad s platidlem:

- „Prodáš za jeden forint?“ (s. 9)

- „Odaadod-e egy kurta forintért?“ (s. 250)

Už jsme uvedli, jaký překlad v oblasti kulturních odlišností nebyl nebo převážně nebyl. Zbývá doplnit, jaký tedy vlastně byl. V zásadě převažovaly dva hlavní postupy: exotizace a neutralizace.

Exotizace se uplatňovala jako snaha zachovat v překladu hodnotu překladovosti, jisté exotičnosti a cizosti, tedy předložit čtenáři takový překlad, z nějž bude moci čerpat nejen hodnoty obecné, ale také specificky národní, spojené s maďarskou kulturou. Do velké míry souvisí exotizace s použitím různých druhů vysvětlivek: tam, kde překladatel doplnil k překladu vysvětlivky, může si dovolit exotizovat; ale ani když čtenáři žádné další vysvětlení nepodává, není exotizace vyloučena. Takovým případem je poslední ukázka z pohádky *Chytrý Matěj*. Pokud se tedy překladatel rozhodne pro exotizaci, bude jednoduše transkribovat cizí reálie, maximálně je bude

substituovat jazykově. Takovým příkladem může být už v jiné souvislosti uvedený doklad z *Pomyslné reportáže o americkém pop-festivalu*:

- „Šípák, který kráčel vedle nás,...“ (Déry 1982, s. 110)
- „*A mellettünk lépdelő nyilas...*“ (Déry 1998, s. 112)

Druhým postupem, který se často objevoval jako řešení nestejně úrovně znalostí čtenářů z různých kultur, byla neutralizace. Tento pojem jsme použili už v souvislosti s „časem v překladu“ pro vyjádření situace, kdy se překladatel vyhýbá oběma extrémním přístupům k dílu. A stejný jev pojmenováváme stejným termínem i u „prostoru v překladu“. Překladatel se v takovém případě vyhýbá exotizaci i naturalizaci a danou realii pouze oslabuje, aby ztratila příznak cizosti a zakotvenosti v cizí kultuře. Příklad takové neutralizace jsme uvedli už u vlastních jmen: v české verzi románu *Cesta pana A. G. do X.* (Déry 1966) je například jméno „Sándor“ neutralizováno na „Alexandra“. Další doklad můžeme citovat z překladu Móriczovy povídky *Barbárok*:

- *Ovčák ležel natažen na svém kozichu ve stínu osla a o víc se už nestaral. Za nějakou chvíli zvětřili i oba ovčáčtí psi...* (Móricz 1952, s. 57)

- *A juhász végigheveredett a subáján, a szamár árnyékában és többet nem törődött az egésszel. Egy idő múlva a két komondor is észrevette...* (Móricz 1998, s. 255)

Hned na dvou místech si tu můžeme všimnout, že překladatel neusiluje o užití exotismů. Přitom by oba výrazy bylo možné z velké části transkribovat (šuba, komondor) jako jazykové prostředky spojené s prostředím pusty. Podobný příklad můžeme najít také v několikrát citovaném Rákosově překladu *Poslušně hlásím*:

- *Kapela spustila hymnu.* (Bóka 1963, s. 211)
- *A zenekar belevágott a Himnuszba.* (Bóka 1965, s. 5)

Také zde se překladatel vyhýbá exotizaci a cizí realii nepojmenovává konkrétně, raději volí – podobně jako v předchozím příkladu Bohumil Müller – obecné pojmenování (opis).

Do problematiky prostoru v překladu spadá také otázka převodu vlastních jmen, kterou jsme už pojednali výše.

Posledním klasifikačním kritériem, které pojednáme společně, je **tabuizace** v překladu. Tu jsme v teoretické části rozdělili na dva druhy: společenskou a jazykovou.

Zcela jednoznačný výsledek lze prezentovat u **tabuizace jazykové**. Překladaelé neoslabují ani vulgarismy, ani sprostá slova, obě kategorie převádějí se zřetelem k domácímu úzu, a kde je třeba, přistupují k této jazykové vrstvě tvůrčím způsobem:

- „*Kurvička*,“ *mínila Aszpergerowa, která zatím rovněž nedostala hlavní roli.*  
(Pod značkou X: Spiró 1990, s. 65)

- „*A kis kurva*,“ *vélekedett Aszpergerowa, aki egyelőre szintén nem kapott főszerepet.* (Spiró 1994, s. 66)

Poměrně jasná je také situace v případě **tabuizace společenské**. Už jsme uváděli, že komunistická cenzura v tomto období vždy raději zakázala problematické dílo, než aby se ho různými škrty snažila otupit. Tomu také odpovídají naše výsledky. Nenarazili jsme na jediný případ, kde by překladatel oslaboval náboženská nebo jinak problematická společenská témata. Naprostá otevřenost je například v oblasti sexuální. Následující příklad pochází z překladu *Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu* Anny Valentové (české citace z Déry 1982, maďarské z Déry 1998):

- *...reflektory: šest reflektorů o výšce asi padesát metrů, natřených narudo a namodro, žalud s plynulým výronem spermatu na špičce falu, šikmo trčícího k nebi.*  
(s. 57)

- *...reflektorok: hat darab, egyenként ötven méter magas, vörösre és kékre festett, ferdén az égbe döfő fallosz hegyén a makk, folyamatos, fehérén izzó magömléssel.*  
(s. 47)

Shodou okolností jsme však v tomtéž překladu narazili na dva případy politické tabuizace:

- „*Já jsem jenom odešel,*“ řekl József. „*Když mi bylo čtrnáct let, při našem menším stěhování národů...*“ (s. 55)

- „*Én csak ki,*“ mondta József. „*1956-ban, tizennégy éves koromban egy újabb, kisebbség népvándorlás kezdetén...*“ (s. 45)

V českém překladu je vynecháno udání politicky problematického roku. Mohli bychom být na pochybách, zda se nejedná o výpustku z nepozornosti, avšak doplněk o několik odstavců dál nás přesvědčí, že se jedná o záměr:

- „*Hledali jsme prý svobodu,*“ řekl József. (s. 56)

- „*A szabadságot kerestük,*“ mondta József. (s. 46)

Zda se jedná o autocenzuru překladatelky, o zásah editora nebo dokonce cenzora, to z překladu pochopitelně nevyčteme. Zopakujme však, že se jedná o jediné dva případy tabuizace, na něž jsme při našich rozborech narazili.

### 2.3.2 Klasifikační kritéria specifická pro překlad prózy

Překlad prozaických textů se od básnických překladů liší zaprvé na úrovni **syntaxe**:

Z hlediska **slovosledu** můžeme konstatovat, že jsme se – zcela podle předpokladů – nesetkali s případem, že by se některý z překladatelů snažil záměrně napodobit originál do té míry, že by se prohřešoval proti pořádku slov obvyklému v češtině. Takové metody vyžadovala např. radikální romantická škola překladu, avšak v dnešní době už nelze uvažovat o ničem jiném, než o substituci na této jazykové úrovni. Nežřídká jsme se však setkávali s případem opačným: snaha o přirozené vyjadřování, která se samozřejmě dotýká také aktuálního členění větného, se projevuje až do té míry, že překladatel nereflktuje ve svém textu aktualizační slovosled předlohy. Z hlediska metody překladu tu můžeme situaci definovat tak, že přirozené vyznění překladového textu dostává přednost před aktualizační funkcí vyjádření. Pro příklad sáhne do překladu povídky *Prof. Csizmadia*:



- *Gymnasia Miklós Nagyrevi priesel priesne ve tri hodiny pred dum...* (Nagy 1964, s. 89)

- *Nagyrevi Miklós gimnazista pontosan három órákor érkezett a ház elé...* (Nagy: Prof. Csizmadia [on-line])

Zatímco v originále je časové určení v důrazné pozici (před slovesem) a tím slovosled věty aktualizuje, v českém textu stojí v naprosto bezpříznakové pozici, kde nejenže větu neaktualizuje, ale navíc není ani jejím rématem. Přitom se překladatelce nabízely hned dvě možnosti: umístit časové určení na velmi důrazné místo na začátku věty, nebo alespoň do rematické pozice na jejím konci. Pro překladatelku však bylo primární co nejpřirozenější vyjádření.

Složitějším problémem může být vyřešit otázku, kde končí úzus výchozího jazyka a začíná autorský styl. Tento problém musela řešit např. Anna Valentová při překladu Karinthyho *Putování kolem mé lebky*. Karinthy používá v tomto díle velice členitou syntax plnou vsuvek, dodatků a asyndetonů. Můžeme tu být na pochybách, jak by v češtině působilo na čtenáře důsledné napodobení takového stylu. Překladatelka se rozhodla pro kompromis: částečně tento příznak zachovává, avšak na spoustě míst ho oslabuje a dává přednost neutrálnějšímu vyjádření:

- ...*odděluje ho a opatrně odlupuje jako...* (Karinthy 1981, s. 257)

- ...*fejti ki, hámozza, óvatosan, mint...* (Karinthy 1962, s. 186)

V uvedené ukázce například převedla asyndeton na syndetické spojení a přesunula výraz „opatrně“ z původní pozice vsuvky do neutrálního postavení.

Řeč už byla také o **přidávání vedlejších vět** v překladovém textu. Vedlejší věta je univerzálním prostředkem překladatele, jímž může překlenout některé lexikální a slovně druhové rozdíly mezi dvěma jazyky. My jsme v předchozí kapitole ukázali, jak vypadá takové rozvolnění slovesného jména na vedlejší větu. Do podobné situace se však překladatel dostává také u některých specifických maďarských adjektiv zakončených na -ú, -ű nebo -i. Taková adjektiva jsou do češtiny často jednoslovně nepřevoditelná a překladatelé se mohou cítit nuceni k opisu:

- *Chlapec, který se jmenoval Eynatten, se obrátil.* (Škola na hranici: Ottlik 1974, s. 24)

- *Az Eynatten nevů megfordult.* (Ottlik 1999, s. 22)

Záměrně jsme vybrali sporné překladatelské řešení, abychom na něm mohli problematiku dobře ukázat. V tomto případě stojí adjektivum v originále čistě pro ozvláštnění prostého vyjádření. Překladatelka na něm však přesto v překladu trvá a dokonce kvůli němu vkládá dost neobratnou vedlejší větu vztažnou. Podle našeho názoru by byla v tomto případě „menším zlem“ výpustka, která by sice vedla k neutrálnímu jazykovému výrazu, ale také by se vyhnula stylistickému nedostatku.

V zájmu objektivitě však musíme říci, že se takových případů nevyskytovalo mnoho ani ve *Škole na hranici*, ani v ostatních překladech. Zdá se, že překladatelé jsou v této oblasti většinou poučení a snaží se nepoužívat vedlejší větu jako univerzální prostředek při řešení převodu slovesných jmen, problematických adjektiv a jiných nesnází. Samozřejmě není reálné se tohoto prostředku vzdát zcela. Můžeme ale také konstatovat, že někteří překladatelé dokonce sahají po kompenzaci, a přidávají-li tu a tam vedlejší větu, jinde jinou převedou na jednoduchý větný člen, aby zachovali vyvážený poměr vět podle předlohy.

V překladech jsme sledovali také pořadí vět a větných celků, tzv. **větosled**. Toto hledisko se ukázalo jako poměrně plodné. Větný celek je totiž v překladu významnou jednotkou. Zatímco v rámci jednotlivé věty a souvětí dochází velmi často k přesunům informací podle potřeb aktuálního členění větného i z jiných důvodů, drží se překladatelé větného celku („od tečky k tečce“) věrně. Není to sice zásada nedotknutelná, avšak zdá se, že větný celek je psychologicky významnou jednotkou členění textu, a překladatelé většinou nemají objektivní důvody toto členění měnit. Jen v některých případech se můžeme setkat s tím, že překlad krátí původně dlouhá a rozvitá souvětí. Tak je tomu například v české verzi *Kapilárie* (Karinthy 1960). Karinthy v originále záměrně používá dlouhá souvětí jako prostředek ironizace – Ladislav Hradský, snad z obav o srozumitelnost, některá souvětí rozděluje do více větných celků. I tady tak někdy „přirozenost“ výrazu dostává přednost před autorským stylem.

K této problematice patří také otázka postavení uvozovací věty. I tady můžeme prohlásit, že se překladatelé většinou řídí její přítomností/nepřítomností v originále a dodržují také její postavení před/za promluvou nebo uprostřed ní. Doplnky, výpustky

a změny postavení uvozovacích vět nepatří v tomto období k převažující metodě překladu.

Pojednejme na tomto místě také **horizontální členění** v próze, které do značné míry navazuje na zacházení s větosledem. Ve všech dílech z našeho vzorku jsme se setkávali se zřejmou snahou překladatelů zachovat původní členění jak na kapitoly a menší úseky, tak také na odstavce. Na několik výjimek jsme narazili jen v překladu *Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu* (Déry 1982). Nejedná se zde však s největší pravděpodobností o záměr, ale spíš o záležitost ediční – překladatelka například mohla použít k překladu vydání, kde není vždy oddělení odstavce zřejmé. Proto si dovolíme tvrdit, že k metodě překladu prózy v tomto období patří zachovávání horizontálního členění podle předlohy.

Tyto úvahy o zachování různého členění textu jsou pro nás důležité především z toho důvodu, abychom zjistili, na jaké úrovni začíná tzv. věrnost předloze, tedy její kopírování. Ukázalo se, že členění na kapitoly a odstavce je dodrženo vždy, ale jako poměrně spolehlivou jednotku můžeme brát také ještě větný celek. Překladatelé prózy se tak ve svých metodách překladu odchylojí až v rámci souvětí.

Dalším klasifikačním kritériem, jež jsme si stanovili, je **přirozenost výrazu**. V tomto bodě jde především o to, do jaké míry se překladatel soustředí na cílový jazyk a jeho konvence.

Již několikrát jsme se v průběhu práce zmínili, jak důležité bylo pro překladatele tohoto období kritérium **idiomatického vyjadřování**. Z našich pozorování vyplývá, že to bylo jedno z vůbec nejdůležitějších hledisek při překladu prózy. Jednotliví překladatelé se sice v množství změn motivovaných obavami o idiomaticnost liší, avšak u převážné většiny z nich se nestává, že by se jejich text prohřešoval proti charakteru češtiny. Hlavními aspekty idiomaticnosti přitom byl substituovaný slovosled (viz výše), náhrada jednoho idiomu ve výchozím jazyce idiomem v jazyce cílovém, doplňky a výpustky částic, jejichž užití si v mezijazykovém srovnání neodpovídá, apod. Snaha o idiomaticnost je nejlépe prokazatelná tam, kde vede ke změnám a ústupkům na jiných rovinách. Řeč už byla o výpustkách a doplňcích: paradoxně však vedou oba tyto zdánlivě radikální prostředky ve srovnání s ostatními ústupky často k nejmenším odchylkám, a to z hlediska smyslu i formy. I tyto prostředky je však nutné užívat přiměřeně.

- „*Myslím to tak, strýčku, že malé děti nejsou jako kořata, která jsou hned pestrá, černá nebo mourovatá, a je vidět, které je které. Holky umím rozlišit až tehdy, když mají sukně.*” (Černé město: Mikszáth 1984, s. 21)

- „*Úgy értem, Pali bácsi, hogy a kisgyerekek nem olyanok, mint a kismacskák, akik mindjárt tarkák, feketék vagy hamuszínűk és meg lehet ismerni, hogy ki melyik. A lányokat én csak akkor tudom megkülönböztetni, ha már szoknya van rajtuk.*” (Mikszáth 1968a, s. 25)

V maďarském originálu jsme vyznačili 4 místa, kde překladatelka ve srovnání s potenciálním doslovným překladem (jenž je ostatně základem její metody překladu) zdánlivě svévolně vypouští některá méně důležitá slova. O tom, že ji k tomu ve většině případů vedla snaha o přirozenost jazyka, není pochyb. Nakolik však byla která z těchto změn nutná, to už necháme na posouzení čtenáři.

Jinými druhy odchylek od originálu motivovaných obavami o idiomaticnost jsou nejrůznější změny syntaxe (od prosté změny slovosledu až po změnu struktury celého souvětí), změny slovních druhů, změna větné perspektivy aj. Velice sporným druhem odchylky jsou v tomto případě také eliminace tropů a figur. Zvláště u autorů, jako jsou Kosztolányi, Karinthy nebo Mikszáth, hrají tyto prostředky velice významný podíl a jednu z nejdůležitějších složek jejich charakteristického autorského stylu. Nedochozí-li ke konfliktu mezi tropem/figurou a jiným aspektem překladového textu, bývají tyto prostředky také v překladu zachovány. Avšak může se stát, že např. některou figuru nelze z důvodu rozdílnosti jazyků realizovat, aniž by nebyl narušen obsah. V takovém případě vždy převáží zachování obsahu a přirozeného vyjádření a figura je raději vynechána:

- *...když jsem v jedné své líbivé rapsodii nazval život spisovatele, s jeho narozením, láskami, mukami a slastmi, učivem k rigorózu, z něhož... (Putování kolem mé lebky: Karinthy 1981, s. 11-12)*

- *...mikor egy tetszetős rapszodiámban szigorlati tananyagnak neveztem az író életét, születéssel, szerelemmel, kinnal és kéjjel együtt, tananyagnak, amiből...* (Karinthy 1962, s. 7)

V uvedeném příkladu si čtenář může všimnout, že jsou vypuštěny hned dvě figury. Zaprvé je to problematická dvojí anafora na „sz-“ a „k-“. Na tomto místě by bylo velice těžké a pravděpodobně i nemožné zachovat všechny 3 hlavní aspekty, tedy obsah, přirozené vyjádření i figuru. Druhou výpustkou je však eliminace opakování výrazu „tananyagnak“, jejíž opodstatněnost je sporná.

- *Byl téměř smutný, neboť cvrlikání ptáků a jejich veselý zpěv ustaly, jen datel tu a tam ještě zatřákal nebo se mihla veverka.* (Černé město: Mikszáth 1984, s. 207)

- *Szinte búsnak lehetett volna mondani, mert a szárnyasok csipogása és vidám füttye megszűnt, csak a harkály kopácsolt itt-amott, vagy egy szaladó mókus okozott múló zörejt.* (Mikszáth 1968a, s. 281)

Zachování přirozenosti jazykového vyjádření je pro Annu Rossovou ve všech jejích samostatných překladech spolu se zachováním obsahu nejdůležitějším kritériem. Tomu však často musejí ustupovat aktualizační prostředky použité v originále, což má negativní důsledek pro převod autorského stylu.

Snaha o přirozené vyjádření a obava, aby v překladu neprosvítal jazyk originálu, může vést až k programovému „odporu k doslovnosti“:

- *Benedek sevřel rty tak silně, že když promluvil, mimoděk mlaskl.* (Poslušně hlásím: Bóka 1963, s. 285)

- *Benedek összeszorította az ajkát, annyira, hogy mikor megszólalt, egy halk cuppanással kezdte szavát: ...* (Bóka 1965, s. 132)

Metoda Petra Rákose je ve srovnání s ostatními prozaickými překlady z našeho vzorku příznačná právě tím, že se překlad často snaží jinými slovy popsat tutéž situaci, přičemž se značně odchyluje i od syntaxe originálu.

Pod aspekt přirozenosti výrazu jakožto zohlednění cílového jazyka jsme zařadili také **převod různých vrstev jazyka**. Hledali jsme místa (1), kde je v originálních textech použita jiná jazyková vrstva než neutrální spisovný jazyk, a srovnávali, jak je tato vrstva reflektována v překladu; vedle toho jsme se zaměřili na místa v překladu (2), kde je použita jiná jazyková vrstva než neutrální spisovný jazyk, ačkoli není použita v originále; do třetice jsme se zamysleli nad místy (3), kde by originál nabízel

interpretaci jinou jazykovou vrstvou než neutrálním spisovným jazykem, ale ta nebyla v překladu využita.

V předchozí kapitole, v části o tabuizaci v překladu, jsme uvedli, že se překladatelé nevyhýbali ani vulgarismům a sprostým slovům. Tato vrstva byla vždy reflektována a substitučně převedena. Stejná metoda, tedy substituce, byla vesměs využívána tam, kde se v překladu vyskytl žargon nebo slang. Např. ve dvou dílech z armádního prostředí (*Škola na hranici*, *Poslušně hlásím*) je velice věrohodně substituován vojenský slang.

Velmi zajímavá situace vzniká u vrstev jazyka běžného hovorů. Zjednodušeně lze říci, že v maďarštině je jazykem každodenního nespisovného hovorů dialekt. Použije-li nářečí ve svém textu autor, činí tak s vědomím, že své dílo lokalizuje na jedno určité místo, a pokud tak učiní v autorské řeči, riskuje, že jeho postup povede k nežádoucí reakci čtenářů, kteří mluví dialektem jiným. V češtině je jazyková situace odlišná. Vliv dialektů je slabý a jazykem běžného nespisovného hovorů jsou spíše dva interdialekty: obecná čeština, převládající v Čechách, a moravský interdialekt, který má morfologicky blízko ke spisovné češtině. Pokud použije český autor nářečí, bude příznakovost textu o to silnější, pokud se rozhodne používat v autorské řeči obecnou češtinu, dá jí ráz silné mluvenosti, ale nevystavuje se takovému riziku lokalizace. Tyto odlišnosti v užívání obou jazyků povedou z hlediska překladatelské problematiky k tomu, že každé řešení jazykové situace bude vždy kompromisem.

1. Nářečí používá ve svých dílech např. Zsigmond Móricz, z našeho vzorku textů se vyskytla v povídce *Barbárok*.

- „Byla tu.“ – „Kdy?“ – „Před tejdnem.“ – „Kdy zas příde?“ – „Však už příde.“ (Móricz 1952, s. 59)

- „Itt vót.“ – „Mikor?“ – „Van egy hete.“ – „Mikor gyün megint?“ – „Majd elgyün.“ (Móricz 1998, s. 257)

Bohumil Müller zvolil při překladu do jisté míry stejný postup jako sám Móricz. Děj povídky se odehrává na pustě a Móricz volí některé morfologické tvary (např. „gyün“) ze segedínského dialektu. Tato lokalizace je zcela záměrná a žádoucí, avšak nesmí vést ani v originále k tomu, že některý čtenář neporozumí textu. Proto se v textu setkáme především s typickými a dešifrovatelnými slovními tvary. Kromě nich využívá přímá řeč syntaxe mluvené řeči („Van egy hete.“). Překladatel se snaží

převést promluvy také především s charakteristikami mluvenosti, už méně pak se znaky konkrétního dialektu. Využívá k tomu příznakovou syntax („*Však už přijde.*“) a některé znaky nedbalé výslovnosti. V tomto ohledu se tedy lokalizaci vyhýbá. Sporný už je z našeho pohledu obecně český tvar „tejdnem“, který by mohl znít pro čtenáře z Moravy lokalizačně.

2. Základem druhého případu, tedy situace, kdy se překladatel rozhodne použít jinou než neutrální spisovnou češtinu, přestože je originál přinejmenším z morfologického hlediska spisovný, je úvaha, že maďarský autor nemá k dispozici tak silný interdialekt, jako je obecná čeština, a proto se raději převážně drží spisovného jazyka. Originál může k takové úvaze směřovat tehdy, pokud jsou na pozadí spisovné maďarštiny hojně využívány lexikální prostředky s příznakem hovorovosti nebo třeba i vulgárnosti. Přesně takovým případem je, i když ve velmi malé míře, překlad Ottlikovy *Školy na hranici* od Míly Zadražilové.

- ...*říkal, že je pekelný vedro.* (Ottlik 1974, s. 7)

- ... *azt mondata, hogy kutya meleg van.* (Ottlik 1999, s. 5)

Originál je z morfologického hlediska neutrální, nevyužívá nespisovných tvarů, avšak – jak je patrné i z našeho příkladu – hojně využívá idiomatických vyjádření s příznakem hovorovosti („*kutya meleg*“). Překladatelka tu a tam přidává na některých silně hovorových místech také tvary obecné češtiny.

3. Nutno ale říci, že překlad Míly Zadražilové zůstává mezi díly v našem vzorku se svým postupem osamocen. Překladatelé patrně pocítují obecnou češtinu na místech, které jsme popsali v úvodu bodu 2, jako nepatřičnou interpretaci originálu. Přesto jsou v našem výběru díla, u nichž bychom mohli o uvedeném postupu uvažovat, samozřejmě především v přímé řeči, resp. tam, kde je autorská řeč v ich-formě a nese znaky hovorovosti. Bylo by o něm možné uvažovat např. v překladu experimentálního románu Tibora Déryho *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* – obecná čeština by tu mohla být zajímavým prostředkem k dokreslení některých postav. Ani v tomto románu, ani v jiných prózách však překladatelé obecné češtiny nevyužívají. Z našich pozorování vyplývá, že se překladatelé méně bojí sklouznout k větší knižnosti než k větší hovorovosti a nespisovnosti.

Všechny 3 uvedené body souvisí už do velké míry s dalším aspektem překladového textu – s **mluvností**. Je evidentní, že ve velké většině prozaických

překladů používají překladatelé dvě odlišné metody: jednu pro řeč autorskou a druhou pro řeč přímou. Do velké míry to souvisí právě s mluvností. Nese-li přímá řeč v originále stopy mluvnosti, modifikuje většinou na tomto místě svou metodu také překladatel. Tato metoda je pak velice blízká metodě překladu převládající u dramatických děl. Proto na tomto místě jen odkážeme na kapitolu 2.3.4, kde o mluvnosti pojednáme podrobněji.

V teoretické části práce jsme také stanovili kritérium **rozvolnění** textu. Definovali jsme ho jako zvyšování počtu slov v překladu při zachování původního obsahu. Jako příklad nám posloužil sevřený styl Kálmána Mikszátha. V našem výběru máme hned dva překlady jeho děl a v obou si překladatelé rozvolněním textu skutečně často pomáhají. Doložit to můžeme na pasáži z překladu *Deštník svatého Petra*. Ladislav Hradský používá v tomto překladu jednu z nejméně doslovných metod ze všech zkoumaných děl – jeho jazyk je díky tomu plně idiomatický, avšak musí činit ústupky v jiných aspektech:

- „*Ale jděte!*“ vložila se do toho paní Mravučanová. „*To se vám zdály takové krásné sny? Co vám bude libo? Káva nebo studená pečeně?*“ (Mikszáth 1959, s. 161)

- *Ugyan? – szólt Mravucsánné. – Olyan szépet álmodott? Mit parancsol? Kávét vagy hideg sültet?* (Mikszáth 1968b, s. 197)

Nemáme sice k dispozici statistické srovnání maďarštiny a češtiny, abychom mohli posoudit, který jazyk obecně používá více slov, ale v uvedeném případě to ani není nutné (statisticky vyjádřeno je v překladu použito cca 192 % slov originálu). Na první pohled je jasné, že Mikszáthův styl je sevřenější a vystačí s podstatně menším počtem slov. Takto silné rozvolňování se pochopitelně neprojevuje v celém překladu, ale také není ojedinělé – především v přímé řeči je důsledkem preference obsahu a zároveň přirozenosti a mluvnosti před hutným stylem.

Opačný postupem je **zhutňování** textu. Ani tento postup není žádoucí, je-li využíván v přehnané míře. Avšak vzhledem k tomu, že se metoda překladu v tomto období zakládá z velké části na doslovném překladu, nesetkali jsme se nikdy s tak radikálním zhutňováním abychom ho mohli aspoň přibližně srovnávat s výše citovaným příkladem rozvolňování. Přidáme-li k tomu fakt, že každý překladatel je občas nucen



sáhnout po nějakém opisu nebo rozvedení větného členu na větu, ukazuje se, že zhutňování je využíváno především jako kompenzační prostředek rozvolnění.

Ke kompresi textu využívají někteří překladatelé specifických prostředků češtiny, čímž spojují zhutnění textu se zvýšením jeho idiomatičnosti. Nejčastěji a zároveň nejpřirozeněji využívají takového postupu Anna Valentová, Míla Zadražilová a Petr Rákos. Pro ilustraci uvádíme jeden příklad:

- ...*potom se hlasitě rozhrčí...* (Karinthy 1981, s. 18)

- ...*asztán hangosan zakatolni kezdenek...* (Karinthy 1962, s. 13)

Na tomto drobném příkladě je dobře patrné, jak lze využít možností češtiny ke zhutnění textu. Zatímco v originále využívá autor k vyjádření začátku děje lexikální prostředek, má čeština k dispozici prostředek morfologický, předponu „-roz“. Tímto způsobem se redukuje počet slov, zachován však zůstává daný obsah.

Máme-li uzavřít pojednání o próze shrnutím, zda překlady více **preferují obsah nebo formu**, bude odpověď jednoduchá. Ve většině případů byl obsah díla zachován velice věrně a byl pro překladatele primárním kritériem. Jen u některých překladů docházelo k dílčím ústupkům na rovině obsahu při preferenci formy. I u takových děl se však jednalo spíše o jednotlivá místa. Neodhalili jsme žádný prozaický překlad, který by formu preferoval před obsahem.

### 2.3.3 Klasifikační kritéria specifická pro překlad poezie

Také v této kapitole se nejprve v krátké poznámce zdržíme u **slovních druhů**. V souvislosti s poezií jsme se zmínili o tom, že určitý slovní druh může být v některé básni dominantní a překladatel ho při preferenci jiných kritérií nemusí reflektovat. Před takovou otázkou byli překladatelé postaveni u dvou básní z našeho výběru. První z nich byla *Körúti hajnal* (Simon 1979, s. 615). Z celkového počtu 141 slov je 42 substantiv, 28 adjektiv, 4 adverbia a 19 sloves, tedy celkem 93 zástupců nejvýraznější autosémantických druhů. Kamil Bednář a Ladislav Hradský použili ve svém překladu (*Ráno na Okružní třídě*: Tóth 1961, s. 26-57) 47 substantiv, 25 adjektiv, 9 adverbíí a 18 sloves, celkem tedy 99 zástupců týchž druhů z celkového počtu 139 slov básně. Překladatelé tedy tento poměr zachovali a dokonce mírně zvýšili, čímž se vyhýbají riziku, že se jejich text stane shlukem nic neříkajících výrazů

sdužených do jedné básně za účelem rytmu a rýmu. Podobně reflektují vysoký počet substantiv Václav Daněk a Béla Hap ve svém překladu Weöresovy básně *Önéletrajz* (Weöres 1968, s. 52; překlad pod názvem *Vlastní životopis*: Weöres 1978, s. 118). V originále tvoří poměr substantiv 66 % (49/74), v překladu je to 64 % (52/81). Také tato báseň tedy odpovídá z hlediska důležitých slovních druhů své předloze.

Z hlediska **pořádku slov**, na něž jsou kladeny zcela jiné požadavky než v próze, byl nápadný především jeden hlavní překladatelský nešvar, který se opět objevoval jako ústupek jiným kritériím. Ve snaze zachovat předem stanovené veršové nebo rýmové schéma totiž překladatelé často sahali po silné aktualizaci slovosledu tam, kde pro ni nebyl v originále žádný podklad. Zde máme na mysli především postpozice přívlasků, zájmen apod., proti nimž se na několika místech svého výboru *Z řeči do řeči* vyjadřuje překladatel Ľubomír Feldek (Feldek 1977). V několika komentářích ke své překladatelské činnosti upozorňuje na fakt, že moderní básníci se snaží právě takovým postpozicím vyhýbat. Nemusí to samozřejmě být pravidlem u všech novodobých autorů poezie, ale je-li tomu v konkrétním případě skutečně tak a překladatel přesto nepatřičným způsobem aktualizuje slovosled, dává tím básni příznak zastaralosti a patosu.

Jako příklad můžeme vzít překlad básně Árpáda Tótha *Ráno na Okružní třídě* (Tóth 1961, s. 56-57; originál Simon 1979, s. 615). Čtenář si může porovnat poslední verš první sloky v originále a v překladu, kde si postpozici přívlasku („džinové líní“) vyžádal náročný rytmický a rýmový systém. Jen ve 2. sloce nastává podobná situace v 1. verši („zardělo se“), ve 2. verši („vzňal se“), ve 3. verši („sklo bosé“) i ve 4. verši („rozkutálelo se“). Není náhodou, že většinou dochází k této básnické aktualizaci v rýmových pozicích.

Nejsložitější problematikou z hlediska metody překladu poezie je bezesporu **převod specifických básnických prostředků**. Máme tu na mysli především takové prostředky, jako jsou metrum, tropy a figury, z figur zejména rým a asonance.

U klasifikačního kritéria **metra a rytmu** jsme se v teoretické části zabývali především otázkou, jak lze řešit nesourodé konvence mezi češtinou a maďarštinou. Při výzkumu se však ukázalo že k odlišnostem může docházet také mezi metrickými principy, které si mezi jazyky odpovídají.

Jedinou jistotou se ukázal princip volného verše. Všude, kde se vyskytl v originále, použil ho překladatel také ve svém přebásnění. Překladatelé se u principu volného verše odlišují jen v případech, kdy je v originále přesný počet slabik v každém verši. Přesný počet slabik ve volném verši zachovávají např. Václav Daněk a Béla Hap v překladu *Vlastní životopis* (Weöres 1978, s. 118; originál: Weöres 1968, s. 52) – v obou textech má každý verš 1. a 2. sloky 10 slabik, ve 3. a 4. sloce 11 slabik. Takovou transkripci naopak nepovažoval za nutnou Pavel Novotný ve svém překladu *Velký monolog* (Bez obalu 2001, s. 190-191; originál: Kemény: A néma H [on-line], s. 25): zatímco v originále je až na jednu výjimku v každém verši 11 slabik, v překladu se tento počet pohybuje v rozmezí od 8 do 14 slabik.

Dvě základní možnosti se vyskytují tam, kde je v originále využito sylabotónického metra – lze ho buď transkribovat nebo pozměnit. Problematika se nám zjednodušuje o to, že v žádném originále z našeho výběru není využito sylabotónických jambů, vždy se tu jedná o kombinaci trochejů a daktylů. V žádném z těchto případů tak není vyloučena prostá transkripce sylabotónického metra (zachování téhož rozměru). Po ní sáhli např. Kamil Bednář a Ladislav Hradský v překladu *Matka Matyášova* (Arany 1957, s. 107-111; originál: Arany 1967, s. 248-251). V předloze má každá sloka 6 veršů, přičemž 1., 2., 4. a 5. verš sestávají z jediného daktylu, 3. a 6. verš ze dvou daktylů. Překlad transkribuje tento rozměr, místy se dokonce vyhýbá některým nepravidłnostem originálu. Částečně odlišný postup zvolili v jednom ze svých překladů Jindřich Pokorný a Anna Rossová. Mihály Babits využívá ve své básni *Vasárnapi impresszió, autón* (Babits 1961, s. 400) 16slabičné verše. Doprostřed každého z nich umístí uje přerývku a ve vzniklých poloverších vytváří buď čistý trochejský rytmus nebo málo obvyklou kombinaci daktyl-daktyl-trochej. V českém překladu (*Nedělní dojmy z auta*: Babits 1983, s. 92) je metrum unifikováno na čistý trochejský rytmus, čímž báseň získává na jednotnosti, avšak vypuštěním neobvyklého rozměru přichází o některé prozodické kvality.

Zhruba v polovině případů pak bylo v předloze využito veršového principu pro češtinu neobvyklého (pokaždé to bylo simultánní metrum). Jednoznačná je odpověď na otázku, zda ho překladatelé reflektují také v překladu: ve všech případech bylo simultánní metrum převedeno sylabotónickým metrem, žádný z překladů se nepokouší o nápodobu časoměrného principu.

Nejednotné je naopak zacházení překladatelů s maďarskými jamby. Někteří je substituují a převádějí na daktylotrochejské metrum, jiní volí transkripci a vytvářejí více nebo méně zdařilé jamby také v češtině.

Z případů, kdy se překladatelé rozhodli pro substituci, jsou zajímavá zejména ta přebásnění, která využívají kombinace trochejů a daktylů v kombinaci, jež může vzdáleně připomínat právě jambický rytmus. Takový postup nalezneme v obou překladech Juhászových básní z našeho vzorku, přestože obě pocházejí z dílny jiné překladatelské dvojice. Všimněme si podrobněji překladu *Hostina v Tápě* od Markéty Pražákové a Richarda Pražáka (Juhász 1987, s. 116-117; originál: Simon 1979, s. 610). Jak už jsme se zmínili, je maďarský originál psán simultánním jambickým veršem. Pouze první dvě stopy 1. 2. a 4. sloky (anafora) jsou pro ozvláštňování trochejské. Každý verš je 10slabičný. Také v překladu má každý verš 10 slabik, avšak místo 5 jambů je převažujícím rytmem schéma daktyl-trochej-trochej-daktyl. Taková kombinace se vzdáleně blíží k jambickému rytmu a můžeme být dokonce na pochybách, zda se nejedná o pokus transkribovat metrum originálu. Avšak vzhledem k tomu, že na začátku mnohých veršů stojí tříslabičné slovo nebo alespoň tříslabičná jednotka se společným hlavním přízvukem, domníváme se, že český čtenář bude tíhnout spíše k interpretaci daktylotrochejské. V tom, že se jedná o substituci, nás utvrzují také dva poslední verše básně, v nichž je použito po 5 trochejích. Zachovány jsou tak v básni pouze zmíněné trochejské stopy v anafoře.

Až překvapivě často je pak v překladech využívána transkripce jambického rytmu. Překladatelé často převádějí maďarské simultánní jamby českými jamby na sylabotónickém principu. Formálně nejdokonalejším příkladem je přebásnění Vörösmartyho básně *Szózat* (Simon 1979, s. 489-491). Richard Pražák a Libor Štukavec se ve svém překladu (*Výzva*: Vörösmarty 1986, s. 40-42) rozhodli k této poloviční transkripci a výsledkem jsou precizní české jamby. Docílili jimi slovem s lichým počtem slabik na začátku každého verše: statisticky vyjádřeno stojí na začátcích veršů 50x slovo jednoslabičné, 4x trojslabičné a pouze 2x dvojslabičné. Stejně precizně je zachován i počet slabik (8 slabik v každém lichém a 6 slabik v každém sudém verši). Domníváme se, že taková formální exotizace velice dobře zapadá do básně, která je silně zakotvena v maďarské kultuře. Překlad tak exotizuje po stránce obsahu i formy a jeho metoda je tak jednou z nejucelenějších v našem výběru překladů. V tomto bodě je však nutno upozornit, že důsledkem podobné exotizace je

velká náročnost formy (srov. jednoslabičná slova na začátcích veršů), která si bezpochyby vyžádá ústupky na jiných rovinách.

Jednotícím aspektem básně je vedle rytmu a metra často také **rým**, resp. v maďarštině obvyklá **asonance**. V žádném z případů v našem vzorku se nestalo, že by v originále nebyl žádný rým a přitom by byl vytvářen v překladu. Naopak jsme se jednou setkali s případem, kdy byla z překladu zcela vypuštěna asonance - k tomuto postupu se odhodlal básník Jiří Žáček v překladu Illyésovy básně *Költök egymás közt*. Čtenář může v Příloze 5 sám porovnat 2. a 3. verš každé sloky originálu (Illyés 1993, s. 378) a překladu (Dunajské strofy 1976, s. 25). Žáčkovu zacházení s asonancí v originále je však zcela výjimečné a žádný jiný překladatel se ke stejnému kroku neuchyluje. Dokonce jsme našli jen jediný překlad, v němž je rým sice zachován, ale místy mírně upozaděn: shodou okolností se jedná také o překlad z pera renomovaného básníka, a to Františka Halase (viz *Já jsem syn Goga i Magoga: Ady 1950*, s. 26; originál: *Ady Endre összes költeménye* [on-line], s. 4).

Poměrně častá je situace, kdy rým v překladu kvantitativně i kvalitativně odpovídá předloze. Kvantitou tu přitom máme na mysli počet rýmových pozic, kvalitou jejich hláskovou realizaci. Z hlediska kvality přitom v drtivé většině případů není pro překladatele relevantní konkrétní hláska, spíše to, zda se jedná o rým neúplný, úplný nebo bohatý. Jen v jednom překladu jsme odhalili místo, kde je patrná i nápodoba znění rýmu. Taková situace nastává v první a poslední sloce (refrénu) překladu Milana Navrátila *Tři dny* (Vsazování démantů 1984, s. 50; originál: *Nakonxipánban hull a hó* 1985, 29-30). V předloze končí první a poslední rým na „-en“, 2. a 3. rým na „-em“; v překladu se jedná o zakončení v pořadí „-en“, „-ém“, „-em“ a „-en“. Takový postup je však výjimečný, konkrétní hlásky nebývají v překladech reflektovány. Jako typický příklad přebásnění, které odpovídá své předloze v dodržování rýmů, může čtenář srovnat např. báseň *Önéletrajz* (Weöres 1968, s. 52) s jejím překladem *Vlastní životopis* (Weöres 1978, s. 118).

Nejčastějším případem zacházení s rýmem bylo – snad až překvapivě – zdokonalování jeho kvality. V mnohých původních dílech autoři tuto figuru tolik nevyzdvihují a převládá v nich rým neúplný nebo dokonce jen asonance. V takových případech sahají překladatelé nejčastěji k substituci a převádějí rým přinejmenším na úplný. Další formální charakteristikou si tak „znesnadňují“ práci a dochází k oslabování na jiných rovinách. O uvedeném tvrzení se může čtenář přesvědčit hned v celé řadě textů z Přílohy 5: 11, 12, 15, 27, 31, 32 (číslováno podle Přílohy 1).

Velice nejednoznačná je situace u zachovávání **básnických figur**. Obecně můžeme říci, že překladatelé různé typy těchto „přízdob“ vnímají a snaží se je zachovat. Avšak o tom, zda se jim to daří či nikoli, rozhoduje do velké míry hierarchie klasifikačních kritérií. Za příklad překladatelské koncepce, kde jsou figury jednou z dominantních složek, můžeme vzít přebásnění Kosztolányiho básně *Mostan színes tintákról álmodom*. (Kosztolányi 2000, s. 125-126). Maďarský básník se v ní nesoustředí na metrum ani na rým a jednotícím prvkem textu se tak stávají mj. právě figury, především častá opakování, ale také takové stylové příznaky, jako syndetická a asyndetická spojení souřadných vět a větných členů. Tento fakt reflektuje také překladatelská koncepce Václava Daňka a Anny Rossové. Také jejich překlad (*O barevných inkoustech teď snívám*: Kosztolányi 1985, s. 20-22) je psán volným veršem bez rýmu, díky čemuž mohou reflektovat právě vysoký obsah všech básnických figur. Částečně jsme tuto báseň v této souvislosti zmínili už v bodě o zachovávání polysyndetonů/asyndetonů (viz kap. 2.3.1). Nyní dodejme, že překlad zachovává nebo kompenzuje také neobvykle vysoký počet opakování a na dvou místech přidává dokonce figuru navíc. Za pozornost stojí zejména nápad překladatelů, kdy ve 22. verši překladu nezachovávají opakování slov „arany – arany“, zato však si hrají s paronymy „zlatý – svatý“, přičemž pozměňují také obrazné vyjádření v tomto verši a vytvářejí jiné, avšak neméně bohaté.

Nepodaří-li se překladateli zachovat básnickou figuru na daném místě, může se pokusit alespoň o její kompenzaci jinde. Příklad této situace jsme uváděli již v obecném pojednání o kompenzaci v kapitole 2.3.1 (verš s hromaděním hlásky „h“ v překladu *Ticho u Tisy*). Najdeme však i takové překlady, pro něž je kritérium básnických figur méně důležité než kritéria ostatní – v tom případě může docházet ke ztrátě těchto prostředků. Často k tomu dochází u opakování a takový postup je pak de facto druhem rozvolnění (srov. k tomu překlad Kormosovy básně *Három napja* v pojednání o rozvolnění v této kapitole níže).

Stejnou situaci jako u převodu básnických figur lze pozorovat v oblasti **tropů**. Škála tu opět v závislosti na překladatelské koncepci sahá od zachovávání tropů (především u doslovnějších překladů) přes jejich kompenzaci až po eliminaci. O těchto 3 typizovaných postupech má čtenář jistě již představu ze všech našich předchozích komentářů. Uvedeme na tomto místě raději dva zajímavé příklady, kdy je metafora sice zachována, avšak mírně pozměněna.

Prvním z nich je překlad s názvem *Torso* Kamila Bednáře a Ladislava Hradského (Radnóti 1964, s. 154-155; originál: Radnóti 1982, s. 218). V 10. verši originálu stojí přirovnání „...gyűlölték, akár a pestisest.“ Výraz, jenž označuje člověka nemocného morem, tu stojí v rýmové pozici. Překladatelé chtěli zachovat rým a zároveň pozici tohoto přirovnání. Rozhodli se tu proto pro substituci – v jejich verzi zní 10. verš takto: „nenáviděli jako malomocného“. Jak je patrné, změnili tu překladatelé konkrétní nemoc, čímž modifikovali význam. Zatímco by v lékařské studii byl tento postup nepřijatelný, na tomto místě literárního textu se díky substituci podařilo precizně zachovat jak rým a pozici přirovnání, tak smysl celého místa textu. Nejde tu totiž zdaleka o konkrétní nemoc, ale o nadsázku symbolizující mezilidské vztahy.

Druhý příklad pochází shodou okolností z dílny týchž překladatelů: podívejme se na 18. a 19. verš překladu *Ráno na Okružní třídě* (Tóth 1961, s. 56-57; originál: Simon 1979, s. 615). V originále se setkáváme s ukázkovou synestézií: „Egy kirakatban lila dalra kelt / Egy nyakkendő...“. Jak však převést při zachování počtu slabik toto idiomatické vyjádření, na něž se váže jak rytmus a rým, tak básnický tropus? Překladatelé vyřešili místo následovně: „v jednom výkladu vzkřikla fialově / /vázanka...“. Podle našeho názoru je tu mírně pozměněn charakter původní impresionistické synestézie. Maďarskému „dalra kel“ by odpovídalo spíše české „zazpívala“; výraz „vzkřikla“ má spíše expresionistický nádech. Překladatelé tu tak dali přednost rytmu a rýmu a uvedené místo je tak příkladem, jak lze sice metaforu zachovat, přitom ale pozměnit její konotace.

V systému klasifikačních kritérií se nyní dostáváme ke **grafické podobě básně**. Kromě jediného případu se všech překladech v našem výběru omezovala tato otázka na horizontální členění básně, tedy na dělení na jednotlivé verše. Ve většině případů překlady zachovávají stejné členění na verše (tedy počet veršů a jejich členění na sloky). Pouze ve dvou překladech se stalo, že se překlad mírně odchyluje od svého originálu (*Velký monolog*: Bez obalu 2001, s. 190-191; *Rybář*: ibid., s. 64-66): lze však pochybovat o tom, že tato změna vyplývá z překladatelské koncepce, spíše se na ní podepsaly vedlejší (ediční) vlivy.

Kromě toho, že se tedy překladatelé snaží zachovat stejný počet veršů ve stejném počtu slok, je pro ně často relevantní také zachování obsahu v původním verši – tento aspekt zachovávají všude tam, kde si změnu nevyžadají jiná, přednostnější

kritéria. Na druhou stranu je ale nutné říci, že přednostnější kritéria se vyskytují v každé naší ukázce, a proto dochází v každé básni k nějakému dílčímu přesunu obsahu mezi verši. Čtenář se o tom může přesvědčit třeba i v 8. a 9. verši tak doslovného překladu, jakým je *Velký monolog* (Bez obalu 2001, s. 190-191). Přesouvání obsahu mezi verši je však také jen ústupkem, který může při častém využití narušit symetričnost původní básně.

Zmínili jsme se už, že jen v jedné z básní v našem výběru je grafická podoba výrazně významotvorná: je jí Radnótiho báseň *Töredék* (Radnóti 1982, s. 218). Už titul skladby tu dává svou dvojznačností jistý návod k interpretaci – „töredék“ symbolizuje zaprvé apokalyptickou vizi světa v básni, zadruhé pak formu básně, z níž jsou zdánlivě vypuštěny některé verše (oddělení slok vytečkovaným řádkem). Tento formální prostředek doplňuje zmíněnou atmosféru básně, proto je nutné považovat ho za významotvorný. Český překlad Kamila Bednáře a Ladislava Hradského tento aspekt zohledňuje a transkribuje (srov. *Torso*: Radnóti 1964, s. 154-155).

Spíše podružnou je otázka **zachování velkých písmen na začátcích veršů**. V maďarštině je tato zvyklost o něco častější než v češtině. Z 19 básnických děl v našem výběru jich této pravopisné varianty využívá deset (zbytek se při psaní velkých písmen řídí pravidly maďarského pravopisu). Z těchto 10 případů je v českých překladech pravopis 9x substituován: písmeno na začátku každého verše se tak řídí pravidly českého pravopisu. Pouze jedenkrát je v tomto aspektu využita transkripce (*Velký monolog*: Bez obalu 2001, s. 190-191).

Od prózy se částečně odlišuje také kritérium **rozvolňování a zhutňování**. Zatímco u prózy jsme se omezili na statistické srovnávání počtu slov, projevuje se toto hledisko v poezii ještě na dvou dalších rovinách.

1. V poezii je kromě počtu slov relevantním aspektem také počet jiných jednotek, jako veršů a slabik. Některé školy 19. století programově přidávaly verše, aby mohly dobře zachovat obsah – my už jsme uvedli, že v našem výběru je počet veršů vždy zachován. Jiná situace je však u počtu slabik. Ten se mnohdy může stát – narozdíl od originálu – nepravidelným. Čtenář sám může srovnat Illyésovu báseň *Költők egymás közt* (Illyés 1993, s. 378) s jejím překladem *Básníci mezi sebou* (Dunajské strofy 1976, s. 25) od Jiřího Žáčka. Zatímco v originále je ve všech verších 9 slabik (pouze dvakrát 8 slabik, celkem tedy 160), je v překladu počet slabik



proměnlivý, od 6 do 14 slabik ve verši (celkem 164 slabik). Překlad tedy v některých verších rozvolňuje, v jiných zhutňuje – výsledkem je mírné rozvolnění.

2. Budeme-li postupovat stejně jako v próze a jednoduše spočítáme v každém básnickém textu počet slov, zjistíme, že se v tomto ohledu nikdy nesetkáme s kompresí textu. Ta se projevuje pouze jako dílčí postup, v žádné básni jsme nenašli celkové zhutnění textu. Naopak můžeme často narazit na výrazné rozvolnění. Dobře je vidět rozdíl mezi dvěma uvedenými typy rozvolnění (slabik a slov) v překladu *Pozdní odpuštění* (Pilinszky 1999a, s. 20; originál Pilinszky 1999b, s. 20): v předloze i v překladu je v každém verši 8 slabik, o rozvolnění na úrovni slabik tak nemůže být řeč. Když však spočítáme počet slov v obou textech (originál: 59; překlad: 81), zjistíme rozvolnění ve výši přibližně 137 %. Jaký důsledek to může mít pro čtenáře překladu? Domníváme se, že zvýšení počtu slov tu vede k přetížení textu slovy, která vyplňují pouze rytmus, avšak z hlediska obsahu vedou k rozostření jasných kontur původního díla.

3. Třetím typem rozvolnění je postup, který jsme naznačili už u básnických figur. V některých básních se totiž stává, že překladatelé nereflektují různé typy opakování v originále. Mohou tak zachovat počet slabik i počet slov, ale zvýší počet slovních kořenů. Nejnázornější je tento přístup v překladu *Tři dny* (Vsazování démantů 1984, s. 50) Milana Navrátila. Kormosův originál *Három napja* (Nakonxipánban hull a hó 1985, s. 29-30) je přímo založen na opakování (rýmy, opakování slov, veršů i sloky), obsah je v básni pouze jaksi doplňkový. Navrátil sice mnohá opakování zachovává, ale velice mnoho jich také vypouští a dává přednost právě obsahu – vypuštěním opakování získává prostor přidávat slovní základy a zachovat tak obsah velice hutného originálu. Statisticky vyjádřeno: už počtem slov překlad rozvolňuje ( $82/53 = 155\%$ ), budeme-li však brát v úvahu rozdílné slovní základy (kořeny), rozvolnění textu se ještě zvýší ( $46/26 = 177\%$ ). Celkové vyznění této až „poetické“ básně je uvedeným překladatelským postupem oslabeno.

Máme-li na závěr odpovědět na otázku, zda je v překladech poezie více **preferován obsah nebo forma**, nebude odpověď zdaleka tak jednoduchá jako u překladů prózy. Do hry nám tu vstupuje spousta formálních aspektů navíc, přičemž většinou je obsah umístěn někde uprostřed mezi nimi. Málokdy se obsah stává primárním nebo téměř primárním kritériem (jako např. v překladu *Velký monolog*). Podobně však nemůžeme říci ani to, že by v některé básni byla dominantní forma:

nějaká z formálních kritérií bývají vždy zanedbána. Tuto otázku tak budeme muset zanechat bez jednoznačné odpovědi.

#### 2.3.4 Klasifikační kritéria specifická pro překlad dramatu

K dramatu jsme se zatím dostávali pouze okrajově. Věnovali jsme se především próze a poezii a o třetím literárním druhu jsme se příliš nezmiňovali ani ve společné části. V tomto směru tedy dlužíme čtenáři vysvětlení.

Z hlediska metody překladu se nám literární druh „drama“ nezdál příliš výrazný, jeho metoda se liší v podstatě jen jako přímá řeč od autorské v próze a v poezii a daleko důležitější je tak pro naše výsledky fakt, zda je drama psané ve verších či prózou. Proto jsme drama nepovažovali za zcela oddělený literární druh, ale rozdělili jsme divadelní kusy mezi poezii a prózu a hledisko „drama“ bereme spíše jako příznak literárního díla navíc.

V dramatu totiž oproti „běžné“ poezii a próze vstupují do hry aspekty mluvnosti, slovního jednání, resp. charakterizace postavy její mluvou. Metoda překladu dramatu (stejně jako přímé řeči) se liší především tím, že si překladatelé vytvářejí větší překladové jednotky, nežli se metodou překladu stává celá kratší věta. Tento fakt souvisí do velké míry s tzv. slovním jednáním (nebo podle lingvistické terminologie: s mluvními akty). Replika totiž často není jen obyčejným sdělením, ale stává se zároveň jednáním postavy a toto jednání, jeho motivace a návaznost na ostatní promluvy, bývá důležitější než konkrétní slovní podoba. Překladatelé také u krátkých vět více reflektují hutnost vyjádření.

Naše tvrzení můžeme doložit na ukázce z překladu *Čongor a víla* Jiřího Elmana:

- *Vozembouch: Jak mám chodit, řekněte,*

*když mám klouby vymknuté.* (Vörösmarty 1981, s. 50)

- *Balga: Mennék, s járnom nem lehet,*

*Lábam eltört, nem vihet.* (Vörösmarty 1863, s. 77)

Na uvedeném příkladě je dobře patrné, jak se může zcela změnit slovní znění, avšak je nutné zachovat především smysl promluvy, význam, jaký má v dané situaci na scéně. Základem překladu tak není doslovný překlad, ale především jednotlivé charakteristiky jako rytmus, rým a právě mluvní akt.

V tomtéž dramatu jsme se setkali také s tím, že autor odlišuje postavy jejich mluvou. Vážné postavy dramatu, např. Csongor, mluví vzletněji, jejich repliky obsahují více autosémantických slovních druhů, více abstraktních substantiv, syntax není tak roztržštěná; komické postavy, např. Balga, používají více částic, syntax je členitější, větné celky kratší. Překlad tyto charakteristiky dobře reflektuje a napodobuje.

Tyto aspekty jsou podle výsledků našeho výzkumu jedinou výraznou odlišností metody překladu dramatu od překladu „nedramatické“ poezie a prózy.

### 2.3.5 Převládající metoda překladu v jednotlivých literárních druzích

Poté, co jsme se velice podrobně věnovali jednotlivým klasifikačním kritériím, nadešel čas, abychom se podívali na metodu překladu v jednotlivých literárních druzích z globálního hlediska. Klasifikační kritéria jsme stanovili jako z velké části pomocné aspekty, které nám měli pomoci dopracovat se právě k tomuto shrnujícímu náhledu.

V **próze** byl v daném období základem převládající metody překladu doslovný překlad. Od něj se překladatelé ve větší či menší míře odchylovali tehdy, když to od nich vyžadovaly rozdílnosti mezi maďarštinou a češtinou. Nejčastěji byly důvody k odchylkám takové aspekty jako rozdílnost slovosledu a aktuálního členění větného, idiomy nebo nestejně možnosti morfologie a slovotvorby. V takovém případě přistupují překladatelé k substituci na jazykové rovině nebo k interpretačnímu postupu. Přirozenost a idiomatičnost jazykového vyjádření se stává nejdůležitějším kritériem textu, jemuž musí na některých místech ustoupit i převedení přesného významu (nikoli však smyslu). Častými překladatelskými postupy, jimiž si překladatelé pomáhají, aby zachovali přirozené vyjádření a zároveň smysl textu, jsou změny slovosledu, větosledu a jiné syntaktické změny, zúžení/rozšíření významu slova, změna slovního druhu, výpustky a doplňky apod. Dvou uvedeným hlavním kritériím tak často ustupují jiné formální charakteristiky textu, jako jsou obrazná vyjádření, básnické figury, hutnost vyjádření nebo specifická syntax. Právě tyto formální rysy však udávají autorův specifický styl a jejich nedodržení vede k nivelizaci textu a v jeho důsledku k tomu, že si jsou překladové texty stylem podobnější než jejich předlohy.

Zcela odlišná byla metoda překladu **poezie**. Do hry tu podstatně silněji vstupují formální hlediska a úměrně s tím se snižuje vázanost na obsah (nikoli však na smysl) a

využití doslovného překladu. Primárními kritérii se nejčastěji stávají rytmus a rým. Překladaelé k rytmu, příp. k metru básně přistupují často kreolizačně (náhrada simultánního principu sylabotónickým systémem, avšak např. nápodoba jambů), k rýmu většinou substitučně (náhrada asonance úplným rýmem). Částečná exotizace metra v kombinaci se substitucí rýmu však v podstatě znamená, že překladatel klade na svůj text větší formální požadavky než sám původní autor – tato dvě hlediska pak zatlačují do pozadí ostatní aspekty předlohy. Z nich máme na mysli především obsah a ostatní formální charakteristiky. Na obsahové rovině dochází vlivem výpustek, doplňků, interpretací a jiných postupů ke změnám dílčích významů při zachování smyslu, výjimečně také k substitucím celých motivů. Z hlediska formálních charakteristik vede preference rytmu a rýmu k oslabování tropů, figur, hutnosti vyjádření a dalších aspektů textu, které se podílejí na specifické „literárnosti“ jazyka daného díla. Částečně se překladaelé snaží některé negativní důsledky uvedených faktů korigovat využitím kompenzace.

Metoda překladu **dramatických textů** se od dvou výše uvedených liší především tím, že se překladaelé více soustředí na mluvnost a slovní jednání. Menší využití nachází doslovný překlad, zvětšuje se překladová jednotka. Relevantní je také charakterizace postavy její mluvou. Podobná metoda překladu se uplatňuje v přímé řeči v próze.

#### 2.3.6 Doplnující výsledky výzkumu

V předchozích kapitolách praktické části jsme se věnovali především klasifikačním kritériím a metodě překladu globálně. Zmínili jsme se však také o tom, že se kromě těchto základních výsledků doplnkově zaměříme také na některé další aspekty, jež mohou být zajímavé.

Jedním z nich je vývoj metod překladu v rámci daného období. Zaměřili jsme se na to, jak se která klasifikační kritéria proměňují s postupujícím rokem vzniku překladu. A je nutné přiznat, že náš výzkum kromě jednoho aspektu neodhalil žádné průkazné tendence. Patrně to bude z toho důvodu, že primární cíl práce byl jiný a velikost vzorku a použité metody výzkumu nebyly pro tento účel adekvátní.

Zmíněným jedním aspektem, který se nám podařilo zachytit v jeho vývoji, byla překladovost textu. Obecně v daném období platila zásada, že čím mladší je překlad, tím vyšší je míra překladovosti, tedy vyšší podíl transkripčních a menší podíl substitučních postupů na úrovni reálií. Do velké míry se na tom podílí také přístup

k vlastním jménům. Vývoj tohoto kritéria jsme však rozebírali už v předchozím textu, a tak na tomto místě pouze odkážeme na kapitolu 2.3.1 (problematika vlastních jmen, bod 7).

Dalším bodem, na nějž jsme se zaměřili, bylo sledování, jak se metoda překladu liší mezi jednotlivými překladateli a různými skupinami překladatelů. Ze skupin překladatelů tu máme na mysli zejména okruh překladatelů-básníků, jak jsme je vymezili v kapitole 2.1.1. V tomto bodě je totiž, jak se zdá, zobecnění na místě a přináší své výsledky. U ostatních, sociologicky vymezitelných skupin (jako např. protiklady muži – ženy, mladší – starší překladatelé, jednotlivci – dvojice překladatelů) jsme neodhalili žádnou významnější pravidelnost.

Z významných překladatelů, kteří publikovali nebo publikují také vlastní tvorbu, jsme se zaměřili na překlady Václava Daňka, Františka Halase a Jiřího Žáčka.

U Václava Daňka se potvrdil předpoklad, že básníci mohou k původnímu textu přistupovat volněji a vkládat do něj také vlastní estetické pojetí. Jeho metodu překladu jsme mohli pozorovat ve dvou překladech, na nichž se podílel jako autor konečné podoby textu: prvním z nich byl *Vlastní životopis* (Weöres 1978, s. 118), který přeložil za jazykové spolupráce Bély Hapa, druhým pak básně *O barevných inkoustech teď snívám*. (Kosztolányi 1985, s. 20-22), přeložený ve spolupráci s Annou Rossovou. V obou těchto přebásněních bylo na metodě překladu nápadné, že překladatel vkládá do textu vlastní nápady a vlastní estetické pojetí. Patrné to bylo o to více, že jsou obě básně psány volným veršem (s přesným počtem slabik ve verši) a jen v jedné z nich se uplatňuje rým. V překladu Weöresovy básně by se dalo jistě uvažovat o doslovnějším překladu, uvážíme-li, že básně tvoří z velké většiny substantiva a adjektiva, mezi nimiž navíc často nejsou žádné gramatické vztahy. Čtenář může porovnat např. druhý verš překladu s tímž veršem originálu (Weöres 1968, s. 52). Překladatel tu mění jasnou strukturu originálu, rozděluje důležitý opoziční vztah (csukott szem – nyílt száj), sahá po nominalizaci a vytváří dvě metafory, které v originále nejsou. V překladu Kosztolányiho básně obětuje Daněk počet slabik (v originále 10-11, v překladu 7-14) a více se soustředí na autorský styl, především na zachování figur, které jsou pro něj jednou ze základních hodnot básně. I do této básně vkládá vlastní nápady (viz příklad s paronymy u básnických figur v kapitole 2.3.3), přistupuje k němu tvůrčím způsobem a snaží se využívat možností češtiny, které má oproti maďarštině navíc. O obou přebásněních pak platí, že v nich Daněk hojně využívá také neologismy, přestože tento prostředek nevyužívá ani jedna z původních básní (např.

„žalobyl“, „nestrach“ ve *Vlastním životopisu*, „tichošedý“, „ohňorudý“ v převodu Kosztolányiho básně). Metoda překladu tohoto básníka je tedy poměrně výrazná.

Abecedně druhým v pořadí je František Halas, který je uveden jako překladatel básně Endre Adyho: *Já jsem syn Goga i Magoga* (Ady 1950, s. 26). Jeho pojetí se od většiny ostatních překladů tohoto období liší už tím, že se tolik nesoustředí na pravidelný rytmus a rým a dokáže být v těchto aspektech podobně benevolentní jako Ady (nestejný počet slabik, nepravidelné metrum, rým třeba jen asonanční). Halas se nesnaží být v těchto kritériích preciznější než autor a více se zaměřuje na obsah básně a některé „sekundární“ stylové charakteristiky. Z hlediska obsahu básně musíme vyzvednout oproti ostatním překladům to, že se Halas jen velice zřídka uchyluje k interpretaci a ponechává báseň interpretačně otevřenou (v tomto aspektu ztrácí mnoho jiných přebásnění na poetičnosti). Více se také soustředí na figury (např. opakování nebo nadsázky) a obrazná vyjádření, jeho text je odpovídající i na úrovni syntaxe. Velkou předností překladu je dále to, že se vyhýbá nadměrné básnickosti jazyka a překladatelské těžkopádnosti.

Do třetice se krátce zmíníme o překladu Jiří Žáčka *Básníci mezi sebou* (Dunajské strofy 1976, s. 25), kterou přeložil za jazykové spolupráce Jana Mészároše. Do značné míry se tu setkáváme se stejným přístupem jako v Halasově překladu: metrum je shodně s originálem nepravidelné (kombinace trochejů a daktylů), avšak překlad zcela zanedbává rým i pravidelný počet slabik ve verši, což mu na druhou stranu více umožňuje soustředit se na obsah básně a na její obraznost.

Ukázalo se tedy, že metoda překladu překladatelů-básníků se skutečně odlišuje od ostatních básnických převodů. Nelze ji zcela zobecnit a formulovat jako jednotný přístup k dílu, ale závěrem našeho pozorování může být fakt, že tato skupina překladatelů mívá vyhraněnější překladatelskou koncepci, v souladu s níž se může více soustředit např. na obsah básně nebo může k básni přistupovat tvůrčím způsobem a nechat do ní promítnout vlastní estetické pojetí.

U ostatních překladatelů jsme mohli pozorovat, jak se jejich metoda projevuje v různých překladech děl různých autorů. V úvahu samozřejmě připadali jen ti překladatelé, od nichž jsme měli ve výběru více děl, v ideálním případě alespoň čtyři. Z takových překladatelů to byli Ladislav Hradský (popř. také ve dvojici s Kamilem Bednářem), Anna Rossová a Anna Valentová. Z uvedených osob měla nejvyhraněnější metodu překladu Anna Rossová. Protože je primární náplň práce jiná a nemůžeme se na tomto místě věnovat všem překladatelům, rozvedeme

překladatelský styl této překladatelky pouze jako ilustrační případ. Určitý obrázek si však čtenář může udělat sám zobecněním informací uvedených o metodách překladu jednotlivých děl v Příloze 4.

V metodě překladu Anny Rossové, kterou aplikuje na různá díla bez ohledu na další charakteristiky textu a kterou tak povyšuje na celý překladatelský styl, je prioritní zachování přirozeného vyjádření. Už u převládající metody překladu v tomto období jsme stavěli spolu s obsahem toto kritérium velmi vysoko. Avšak u zmíněné překladatelky vystupuje snaha o přirozenost realizovaná výraznými prostředky do popředí. Prostředky, které máme na mysli, jsou především různé druhy výpustek, syntaktických změn a nereflektování aktualizačního slovosledu, figur (především asyndetonů a opakování) a tropů či jiných příznakových vyjádření, což vede k ochuzování překladového textu, eliminaci charakteristik příznačných pro styl díla a v důsledku toho také k menší čtivosti. V žádném z jejích překladů jsme nenarazili na vkládání vlastních nápadů, také kompenzace je využívána málo. To se týká pochopitelně těch děl, které Anna Rossová překládala sama, a nikoli těch, u nichž vyhotovovala pouze filologický překlad. Konkrétně se to týká překladů románů *Černé město* (Mikszáth 1984) a *Zlatý drak* (Kosztolányi 1974) a povídky *Prof. Csizmadia* (in: Nagy 1964). Z některých z nich jsme už uváděli ukázky, na něž bychom chtěli čtenáře znovu odkázat – doklady na stranách 41 a 64 považujeme za dostatečně názorné.

Pojednáním o překladatelském stylu bychom rádi zakončili výčet výsledků z uskutečněného výzkumu. Nabízela by se pochopitelně celá řada dalších aspektů, které by otvíraly nový pohled na metodu překladu. Jedním z nich by mohlo být třeba zamyšlení nad adekvátností zvolených metod překladu v jednotlivých dílech. Takové úvahy však už přesahují stanovený rámec práce. Z výsledků, které jsme si vytyčili, bylo uvedeno vše podstatné. Zbývá výsledky shrnout a srovnat je se stanovenou hypotézou.

## 2.4 Shrnutí

V této kapitole se pokusíme co nejobecněji zformulovat metodu překladu tak, jak se uplatňovala napříč literárními druhy, ale také shrnout, jaké ostatní poznatky přinesl provedený výzkum. V teoretické části jsme za tímto účelem formulovali také hypotézu, jejíž pravdivost nyní vyhodnotíme.

Jak se dalo předpokládat, nesetkali jsme se v žádném z analyzovaných děl s extrémní, jednostrannou metodou překladu: nenašli jsme ani případ metody překladu čistě substituční (klasicistní, volné), která dává překladateli volnou ruku po stránce obsahu i formy a jejím hlavním cílem je vytvořit nové umělecké dílo, ani případ metody čistě transkripční (romantické, věrné), jejímž účelem je naopak podat co nejpresnější kopii původního díla nejen na rovině obsahu, ale také po stránce jazykové. Každé z děl, které jsme podrobili rozboru, využívalo jistou měrou obou základních principů, tedy substituce i transkripce.

S transkripcí se v největší míře setkáváme na rovině obsahu. Zatímco v próze je obsah jedním ze dvou nejdůležitějších kritérií, v poezii může mírně ustupovat do pozadí – zde se pak můžeme setkat i s dílčími substitučními postupy na úrovni obsahu, avšak vždy zůstává zachován smysl díla. Jakákoli změna na úrovni obsahu, která by mohla vést k jiné interpretaci díla, než jakou zamýšlel původní autor, je považována za nežádoucí.

Substituční postup převažuje na úrovni jazyka. Projevuje se tu především jako zohlednění norem a úzu cílového jazyka. Substituovány jsou především jazykové jevy jako slovosled, aktuální větné členění, idiomy a ustálená slovní spojení, často také interpunkce. Metoda překladu jednotlivých překladatelů tohoto období se liší především v tom, kam překladatelé kladou hranici substituce, co ještě považují za konvenci cílového jazyka (a tento jev substituují) a co už za projev literárnosti, za projev stylu autora a díla (který bude transkribován). Na této hranici se nacházejí takové fenomény jako básnické a řečnické figury, hutnost vyjádření nebo členitost syntaxe.

Nejednotné postupy jsme však nepozorovali jen u těchto složek textu. Existence metody překladu a její praktické využití se ukázalo v celé řadě aspektů. Snad žádné hledisko překladového textu není možné z našich výsledků absolutizovat. Velice zřetelná hranice vede mezi dvěma základními typy metod překladu: jedna se uplatňuje v próze, druhá v poezii. Priority obou těchto metod překladu se mohou někdy až diametrálně lišit, podle toho se liší také využívané překladatelské postupy, a to zejména kvantitativně. Také v rámci obou základních typů lze definovat odlišné metody překladu, větší odlišnosti mezi nimi můžeme pozorovat v poezii. Ve vytčeném období tedy zdaleka nemůžeme hovořit o jednotnosti metody překladu. Její konkrétní podobu určuje mnoho různých vlivů, mezi něž můžeme prokazatelně řadit také překladatelovu osobnost, jeho pojetí díla a překladatelskou koncepci. Dalším důkazem



existence metody překladu je pak její vývoj: na složce překladovosti v cílovém textu jsme mohli zřetelně pozorovat, jak se s postupem času její podíl zvyšuje.

Nyní tedy můžeme zhodnotit, do jaké míry odpovídá skutečnosti naše hypotéza, v níž jsme spolu s Jánem Ferenčíkem definovali naši představu o převládající metodě překladu v daném období. Srovnáme jednotlivé body hypotézy s výsledky výzkumu.

1. zásada textové úplnosti: Tento příliš obecně formulovaný bod se nám podařilo nepochybně vyvrátit. V poezii i v próze jsme vymezili hned několik druhů výpustek a doplňků, z nichž některé můžeme označit za subjektivně motivované změny obsahu (včetně tabuizace). V dramatu jsme se navíc setkali s vypuštěním celé pasáže textu.

2. zásada obsahové totožnosti originálního a překladového textu: V tomto bodě záleží především na tom, jak budeme interpretovat pojem obsahové totožnosti. Kdybychom měli na mysli obsahovou totožnost všech obsahových informací díla, museli bychom i tuto zásadu považovat za vyvrácenou. Ján Ferenčík měl však na tomto místě na mysli spíše to, co my nazýváme „smyslem“ díla. V takovém případě naopak můžeme považovat zásadu za potvrzenou – jak jsme uvedli už o několik odstavců výše, nesetkali jsme se s dílem, jež by změnilo obsahové rysy textu natolik, že by mohlo dojít k odlišným interpretacím předlohy a jejího překladu.

3. zásada formální totožnosti originálního a překladového textu: Také tato zásada se ukázala jako velice vágní tvrzení. Jistě nemůžeme souhlasit s tím, že se překladatelé neodchylovali od formálních charakteristik původního textu. Dokonce bychom našli – především v poezii – celé texty, u nichž by mohl přísný kritik tvrdit, že zvolená metoda překladu není adekvátní a použité substituční postupy vedou k formální neekvivalenci. Pokud však vezmeme v úvahu překladatelskou koncepci, můžeme zodpovědně tvrdit, že jsme nenašli ani jediné dílo, v němž by překladatel záměrně a očividně měnil formální charakteristiky textu podle své libovůle. Při zohlednění překladatelské koncepce tedy považujeme také tento bod hypotézy za správný.

4. zásada dobré češtiny: Také v tomto bodě, který je podobný zásadě 3, musíme vzít v úvahu i překladatelskou koncepci. Nepochybujeme o tom, že se překladatelé podle svého nejlepšího svědomí snažili o kvalitní jazykové vyjádření. Pod tento bod patří také několikrát zmiňované úsilí o idiomatickou a přirozenou češtinu, z níž by pokud možno nemělo být poznat jazyk originálu a jeho vlastnosti. Za výjimku však můžeme pokládat transkripci interpunkce, která se vyskytla v několika dílech napříč

celým obdobím. Pod tento bod jsme dále zařadili vlastní jména; předpokladem bylo mj. to, že vlastní jména budou transkribována. S odkazem na příslušné místo v textu (kapitola 2.3.1) můžeme tvrdit, že tato zásada byla formulována příliš úzce a nebrala v úvahu vývoj metody překladu. Naopak zásada nepřevádět dialekt konkrétním domácím dialektem byla potvrzena a nesetkali jsme se ani se záměrnou historizací překladového textu.

Srovnání hypotézy s výsledky tedy můžeme shrnout tak, že se naše předpoklady potvrdily pouze částečně. Některé z nich byly formulovány příliš obecně, jiné nebraly v úvahu vývoj metody překladu v daném období. Hypotéza by nejlépe odpovídala metodě překladu uplatňované v próze posledních dvaceti až třiceti let, zatímco se méně hodí na starší překlady prózy (substituce vlastních jmen), ale také na překlady poezie (výpustky a doplňky) a dramatu (možnost vypouštět celé pasáže textu).

### 3. ZÁVĚR

Celou práci jsme zahájili úvahou nad tím, jak se může lišit vznik filmu od vzniku překladu. Na čtenáře snad mohlo srovnání působit dojmem, že brojíme proti doslovnému překladu, proti tomu, že překladatelé postupují při své práci stránku po stránce a slovo od slova. Náš záměr však takový nebyl. Pouze jsme se snažili na srovnání s jiným typem umění ukázat, že současný úzus v překladatelství není jediný možný. Nikde přece není dáno, jak se musí překládat, jaký je jediný správný způsob převedení díla z jedné kultury do jiné. Takových způsobů je mnoho a záleží čistě na uvážení překladatele, jaký přístup ke své činnosti zvolí.

Cílem této práce bylo především znovu, na jiném materiálu, upozornit na otázky metody překladu a překladatelské koncepce. V teoretické části jsme shrnuli nejdůležitější argumenty, proč považujeme metodu překladu za oprávněný pojem. V praktické části jsme její existenci dokázali na konkrétním vzorku překladových textů. Obojí směřuje ke stejnému cíli: domníváme se, že diskuze o metodě překladu stejně jako vědomí, jak se skutečně překládá a jak by se překládat dalo, jsou správnou cestou k tomu, aby si překladatelé rozšiřovali povědomí o základních aspektech své práce. Všechny tyto úvahy a tato pozorování mohou napomoci tomu, že překladatelé budou aktivněji přistupovat k překladatelské koncepci a nebudou tolik podléhat zažitým stereotypům. Čím pestřejší bude rejstřík jejich překladatelských postupů a řešení, tím větší svobodu získají a tím kvalitněji a věrohodněji budou moci uvádět cizí díla do češtiny.

Znovu zopakujme, že bychom neradi, aby se čtenář domníval, že jsou snad naše polemiky zaměřeny proti doslovnému překladu. S převážně doslovnou metodou překladu jsme se setkali hned v několika překladech a v některých z nich ji považujeme za zcela adekvátní, za nejlepší řešení při uvážení charakteristik předlohy. Naším cílem je výhradně to, aby se překladatelé necítili k takové metodě nuceni překladatelskými konvencemi. Určitě stojí za zmínku a především za zamyšlení, že jsme při našem výzkumu nenarazili ani na jeden překladatelský experiment. Setkali

jsme se sice v překladech s tvůrčími řešeními i vkládáním nápadů překladatele, avšak i to bylo vždy součástí převážně konvenčního překladu. V rámci stanoveného období jsme pozorovali vývoj překladatelské metody, avšak nenašli jsme ani jedno dílo, které by se pokoušelo překládat zcela novými metodami. Je to tak správné? Nejsou právě experimenty tím, co může překladatelskou normu oživit, ukázat nové cesty a vést ke zkvalitnění překladů? Odpověď přenecháme samotným překladatelům.

## **4. RESUMÉ**

### **Metoda překladu v beletristických překladech z maďarštiny 1945-2006**

Cílem této práce je definovat, jaká metoda překladu převládala v beletristických překladech z maďarštiny do češtiny v období mezi lety 1945 a 2006. Její teoretický základ tvoří úvahy vybraných autorit v čele s Jiřím Levým, ale také dalších českých, slovenských a světových teoretiků překladu, kteří nepřístupují k otázce metody překladu preskriptivně. Východiska práce shrnuje první – teoretická – část. Praktická část pak popisuje výzkum reálného stavu metody překladu v daném období na vzorku 40 beletristických překladů maďarských literárních děl do češtiny. Kromě metod výzkumu popisuje především jeho výsledky. S ohledem na zvolený postup při výzkumu pojednává odděleně metodu překladu převažující v próze, poezii a dramatu, nejprve na jednotlivých aspektech překladových textů, poté výsledky sumarizuje a podává ucelený náhled na metodu překladu daného literárního druhu. Práce tak usiluje o to, aby vycházejíc z metody překladu jako nutnosti kompromisu podala co možná nejkompexnější pohled na problematiku překladu beletrie a definovala převládající úzus řešení opakujících se překladatelských problémů.

### **Methods of Translating Hungarian Fiction in 1945-2006**

The objective of this thesis is to define the prevailing method of translating Hungarian fiction into Czech between 1945 and 2006. The theoretical part of the thesis is based on the thinking of leading translation theorists, mainly Jiří Levý, and other Czech, Slovak and international theoreticians whose approach to translation methods is not prescriptive. In the first part of the thesis, we give an overview of translation methods. In the second part, we offer an explanation of how we conducted our research into the actual translation method in the given period, and provide a description of the results obtained on a sample of 40 translations. With regard to the research methods, we

discuss the prevailing method of translating the prose, poetry and drama separately. First, we exemplify the results on individual aspects of translated texts, then summarize them and offer an extensive insight into the method of translating the particular genres of literature. With the translation method being a need for compromise, the thesis is an attempt to give a comprehensive view of translating fiction and to identify the most frequently repeated solutions to translation problems.

## 5. PŘÍLOHY

### **Příloha 1 – Přehled použitých děl a jejich překladů**

V této příloze uvádíme seznam děl, která jsme použili k výzkumu, a jejich českých překladů.

#### Vysvětlivky:

1. sloupec: číslo titulu
2. sloupec: autor předlohy
3. sloupec: název předlohy
4. sloupec: rok vzniku předlohy (k tomu viz kap. 2.1.2)
- 5.-7. sloupec: období, v němž vznikla předloha
8. sloupec: překladatel předlohy do češtiny
9. sloupec: název překladu
10. sloupec: rok vzniku překladu (k tomu viz kap. 2.1.2)
- 11.-15. sloupec: období, v němž vznikl překlad
- 16.-18. sloupec: literární druh, k němuž lze zařadit předlohu (v pořadí: poezie, próza, drama)

Č.	Autor	Titul	Rok	Období			Překladatel	Český název	Rok	Období					Lit. druh			
				do 1900	1901 - 1945	1945 - 2006				1945 - 1959	60. léta	70. léta	80. léta	1990 - 2006	Po.	Pr.	Dr.	
1	Karinthy Frigyes	Utazás a koponyám körül	1937		1		Valentová Anna	Putování kolem mé lebký	1981				1					1
2	Mikszáth Kálmán	Szent Péter esernyője	1895	1			Hradský Ladislav	Deštník svatého Petra	1959	1								1
3	Szabó Magda	Az őz	1959			1	Šimerka Vladislav	Srnka	1968		1							1
4	Ottlik Géza	Iskola a határon	1959			1	Zadražilová Míla	Škola na hranici	1974			1						1
5	Karinthy Frigyes	Capillária	1921		1		Hradský Ladislav	Kapilárie	1960		1							1
6	Karinthy Frigyes	Visszakérem az iskolapénzt	1922		1		Hradský Ladislav	Chci zpátky školné	1959	1								1 1
7	Madách Imre	Az ember tragédiája	1860	1			Bednář Kamil a Hradský Ladislav	Tragédie člověka	1960		1						1	1
8	Örkény István	Egyperces novellák	1968			1	Valentová Anna	Minutové grotesky	1978			1						1 1
9	Móricz Zsigmond	vybrané povídky	1908-1933		1		Müller Bohumil	sb. Sedm krejcarů	1952	1								1
10	Illyés Gyula	Puszták népe	1936		1		Rakusan R. O.	Lidé z pusty	1957	1								1
11	Pilinszky János	Francia fogoly	1947			1	Gál Evžen a Hiršal Josef	Francouzský vězeň	1999						1	1		
12	Pilinszky János	Késő kegyelem	1946			1	Gál Evžen a Štroblová Jana	Pozdní odpuštění	1999						1	1		
13	Kafka Margit	Hangyaboly	1917		1		Navrátil Milan	Mraveniště	1974			1						1
14	Radnóti Miklós	Töredék	1944		1		Bednář Kamil a Hradský Ladislav	Torso	1964		1							1
15	Arany János	Mátyás anyja	1854	1			Bednář Kamil a Hradský Ladislav	Matka Matyášova	1957	1								1
16	Mikszáth Kálmán	A fekete város	1911		1		Rossová Anna	Černé město	1984				1					1
17	Kertész Imre	Sors talanság	1975			1	Pošová Kateřina	Člověk bez osudu	2003						1			1
18	Vörösmarty Mihály	Szózat	1836	1			Pražák Richard a Štukavec Libor	Výzva	1986				1					1
19	Kosztolányi Dezső	Aranysarkány	1925		1		Rossová Anna	Zlatý drak	1974			1						1
20	Tóth Árpád	Körúti hajnal	1923		1		Bednář Kamil a Hradský Ladislav	Ráno na Okružní třídě	1961		1							1
21	Illyés Gyula	Ludas Matyi	1973			1	Kindl Ladislav	Chytrý Matěj	1980				1					1



22	Ady Endre	Góg és Magóg fia vagyok én...	1905		1	Halas František	Já jsem syn Goga i Magoga	1950	1						1		
23	Déry Tibor	G. A. úr X.-ben	1964			1	Reinerová Magda	Cesta pana A. G. do X.	1966		1					1	
24	Weöres Sándor	Önéletrajz	1966			1	Daněk Václav a Hap Béla	Vlastní životopis	1978			1			1		
25	Spiró György	Az Ikszek	1981			1	Valentová Anna	Pod značkou X	1990					1		1	
26	Kosztolányi Dezső	Mostan színes tintákról álmodom.	1910			1	Daněk Václav a Rossová Anna	O barevných inkoustech teď snívám.	1985				1			1	
27	Babits Mihály	Vasárnapi impresszió, autón	1927			1	Pokorný Jindřich a Rossová Anna	Nedělní dojmy z auta	1983				1			1	
28	Nagy Lajos	Prof. Csizmadia	1930			1	Rossová Anna	Prof. Csizmadia	1964		1					1	
29	Vörösmarty Mihály	Csongor és tünde	1836	1			Elman Jiří	Čongor a víla	1981				1		1	1	
30	Petőfi Sándor	Bolond Istók	1847	1			Bohumil Müller, Dagmar a Pavel Eisnerovi	Blázen Ištók	1952	1						1	
31	Juhász Gyula	Tiszai csönd	1910			1	Pokorný Jindřich a Rossová Marcella	Ticho u Tisy	1987				1			1	
32	Juhász Gyula	Tápai lagzi	1923			1	Pražáková Markéta a Pražák Richard	Hostina v Tápě	1987				1			1	
33	Rejtő Jenő	A szőke ciklon	1939			1	Sládková Estera	Plavovlasý cyklón	1988				1			1	
34	Kemény István	Nagymonológ	1996			1	Novotný Pavel	Velký monolog	2001						1	1	
35	Kormos István	Három napja	1947			1	Navrátil Milan	Tři dny	1984				1			1	
36	Illyés Gyula	Költők egymás közt	1965			1	Mészáros Jan a Žáček Jiří	Básníci mezi sebou	1976			1				1	
37	Oravecz Imre	Halászóember	1998			1	Marks Luděk a Vašut Tomáš	Rybář	2001						1	1	
38	Karinthy Ferenc	Budapesti tavasz	1953			1	Zadražilová Míla	Budapeštské jaro	1957	1						1	
39	Déry Tibor	Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról	1971			1	Valentová Anna	Pomyslná reportáž o americkém pop- festivalu	1982				1			1	
40	Bóka László	Alázatosan jelentem	1958			1	Rákos Petr	Poslušně hlásím	1963		1					1	
				6	17	17				8	8	6	12	6	19	21	4
				do 1900	1901 - 1945	1945 - 2006				1945 - 1959	60. léta	70. léta	80. léta	1990 - 2006	Po.	Pr.	Dr.

## **Příloha 2 – Přehled překladatelů**

V této příloze uvádíme seznam překladatelů a počet jejich překladů, které jsme použili k výzkumu.

### Vysvětlivky:

1. sloupec: příjmení překladatele
2. sloupec: křestní jméno překladatele
3. sloupec: počet překladů, které překladatel pořídil ve spolupráci s jiným překladatelem
4. sloupec: počet překladů, které překladatel pořídil sám
5. sloupec: součet obou typů překladů

	<b>Příjmení</b>	<b>Jméno</b>	<b>Spolupr.</b>	<b>Sám</b>	<b>Celkem</b>
	Bednář	Kamil	4		4
	Daněk	Václav	2		2
	Eisner	Pavel	1		1
	Eisnerová	Dagmar	1		1
	Elman	Jiří		1	1
	Gál	Evžen	2		2
	Halas	František		1	1
	Hap	Béla	1		1
	Hiršal	Josef	1		1
	Hradský	Ladislav	4	3	7
	Kindl	Ladislav		1	1
	Marks	Luděk	1		1
	Mészáros	Jan	1		1
	Müller	Bohumil	1	1	2
	Navrátil	Milan		2	2
	Novotný	Pavel		1	1
	Pokorný	Jindřich	2		2
	Pošová	Kateřina		1	1
	Pražák	Richard	2		2
	Pražáková	Markéta	1		1
	Rákos	Petr		1	1
	Rakusan	R. O.		1	1
	Reinerová	Magda		1	1
	Rossová	Anna	2	3	5
	Rossová	Marcella	1		1
	Sládková	Estera		1	1
	Šimerka	Vladislav		1	1
	Štroblová	Jana	1		1
	Štukavec	Libor	1		1
	Valentová	Anna		4	4
	Vašut	Tomáš	1		1
	Zadrazilová	Míla		2	2
	Žáček	Jiří	1		1

## Příloha 3 – Autentická ukázka rozboru překladového textu

### Mihály Vörösmarty: Szózat – Richard Pražák a Libor Štukavec: Výzva

Výzva	poč. sl.	1./posl. slab.	
Své otčině, o Maďare,	8	1-3	přesun obsahu mezi verši
jak syn vždy věrný <u>buď</u> !	6	1-1	výpustka (rend.), doplněk (jak syn vždy)
Je kolébka to tvá i hrob,	8	1-1	výpustka (majdan)
jenž přikryje tvou <u>hrud</u> !	6	1-1	výpustka (ápol), doplněk (tvou hrud')
<b>■</b> v cizím světě velikém,	8	1-3	kompensace opakování
nenalezneš <u>klid</u> .	6	1-1	interpretace
Ať jakýkoliv osud máš,	8	1-1	elim. metafory, protikladu; interpretace
zde souzeno ti <u>žít</u> .	6	1-1	výpustka (halnod), eliminace protikl.
V té zemi, již <u>sta</u> předků tvých	8	1-1	sta – doplněk, figura - kompensace
svou krví <u>zkypřilo</u>	6	1-3	zkypřilo – bás. obrat - kompensace
a do níž tisíc slavných let	8	1-1	interpretace
se činy <u>vtělilo</u> .	6	1-3	
<b>■</b> Arpádovy zástupy	8	1-3	interpretace, substituce, změna obs.
se v šiky <u>řadily</u> ,	6	1-1	
<b>■</b> Hunyadyho mužný duch	8	1-1	muž. duch (karjai) – oslab. meton.
vzdoroval <u>násilí</u> .	6	3-3	interpr., přechod obsahu mezi verši
<b>■</b> vztyčili, ó Svobodo,	8	1-3	zvýraz. personif., její symb. charakter
tvůj prapor krvavý	6	1-3	
a v <u>krutých</u> bitvách padali,	8	1-3	změna – <u>krutých</u> (hosszu) – důvod?
kdož znali <u>hrdinství</u> .	6	1-3	chybí příznak sounáležitosti - my
A v nepohodě <u>nevlídné</u> ,	8	1-3	figura navíc x zatemnění výrazu
když tolik <u>překonal</u> ,	6	1-3	interpretace
<u>zkrušen</u> , však <u>nezlomen</u> ,	<b>■</b>	<b>■</b> -3	interpretace
tu národ žije <u>dál</u> .	6	1-1	interpretace kvůli rýmu
A k světu, vlasti národů,	8	1-3	není oslovení (srov. Svobodo)
tak volá s <u>hrdostí</u> :	6	1-3	bátran – s hrdostí
„Pro tisíc roků starý bol	8	1-1	
smrt nebo život <u>chci!</u> “	6	1-1	
<b>■</b> , tolik srdcí nadarmo	8	1-3	
svou krví <u>neplýtvá</u>	6	1-3	
a tolik duší <u>trpících</u>	8	1-3	hů kebel = duší trpících
si pro nic <u>nezoufá</u> .	6	1-3	změna obsahu

■, rozum spojen se silou,	8	1-3	
jimž vládne svatý cíl,	6	1-1	verbalizace
ty nepodlehnu prokletí,	8	1-3	spíš víra, originál je zoufalejší
jež zloduch vysloví.	6	1-3	interpr. (átoksúly alatt – zloduch...)

■, musí ■ nám	8	3-1	
čas lepší, skoro sen,	6	1-1	změna obsahu kvůli rýmu
vždyť o něj prosí tolik rtů	8	1-1	eliminace bás. obratu - százezrek
v modlitbách každý den.	6	3-1	doplňk (každý den)

Však máš-li kosit, učiň tak,	8	1-1	
ty smrti vznešená,	6	1-3	pers., oslov. navíc (proč ne velké pís.?)
nám čestnou stráž pak bude stát	8	1-3	metafora navíc – čestná stráž
zem krví zbrocená.	6	1-3	

A rov, kde národ uloží,	8	1-3	
obklopí celý svět	6	3-1	
a v očích davů nesmírných	8	1-3	
se bude slza chvět.	6	1-1	

Své otčině, ó Maďare,	8	1-3	anafora, parafráze
jak syn vždy věrný buď,	6	1-1	
je matkou tvou a padneš-li,	8	1-3	interpretace – upomíná na Dyka
skryje ti prstí hruď.	6	■-1	

Tam v cizím světě velikém,	8	1-3	anafora, refrén
tam nenalezneš klid.	6	1-1	
Ať jakýkoliv osud máš,	8	1-1	
zde souzeno ti žít.	6	1-1	

(s. 40-42)

### Szózat

Hazádnak rendületlenül	8	
Légy híve, ó magyar;	6	
Bölesöd az s majdan sírod is,	8	
Mely ápol s eltakar.	6	

A nagy világon e kivül	8	
Nincsen számodra hely;	6	
Áldjon vagy verjen sors keze;	8	
Itt élned, halnod kell.	6	

■ a föld, melyen annyiszor	8	
Apáid vére folyt;	6	
■, melyhez minden szent nevet	8	
Egy ezredév csatolt.	6	

■ küzdtenek honért a hős	8	
Árpádnak hadai;	6	

■ törtek össze rabigát	8
Hunyadnak karjai.	6
Szabadság! itten hordozák	8
Véres zászlóidat,	6
S elhulltanak legjobbjaink	8
A hosszú harc alatt.	6
És annyi balszerencse közt,	8
Oly sok vizsály után,	6
Megfogyva bár, de törve nem,	8
Él nemzet e hazán.	6
S népek hazája, nagy világ!	8
Hozzad bátran kiált:	6
„Egy ezredévi szenvedés	8
Kér éltet vagy halált!“	6
■ annyi szív	8
Hiában onta vért,	6
S keservben annyi hú kebel	8
Szakadt meg a honért.	6
■ ész, erő,	8
És oly szent akarat	6
Hiába sorvadozzanak	8
Egy átoksúly alatt.	6
Még jöni kell, még jöni fog	8
Egy jobb kor, mely után	6
Buzgó imádság epedez	8
Százezrek ajakán.	6
Vagy jöni fog, ha jöni kell,	8
A nagyszerű halál,	6
Hol a temetkezés fölött	8
Egy ország vérben áll.	6
S a sírt, hol nemzet súlyed el,	8
Népek vesznek körül,	6
S az ember millióinak	8
Szemében gyászköny ül.	6
Légy híve rendületlenül	8
Hazádnak, ó magyar:	6
Ez éltetőd, s ha elbukál,	8
Hantjával ez takar.	6
A nagy világon e kívül	8
Nincsen számodra hely;	6

Áldjon vagy verjen sors keze: 8  
Itt élned, halnod kell. 6  
(In: Simon, István: A magyar irodalom, s. 489-491)

### **Závěr:**

- titul: není zcela doslovný, ale plně reflektuje Nerudův překlad z roku 1860
- poznámky/doslov:
  - předmluva Richarda Pražáka – autor a jeho životní dílo
  - na konci knihy Vysvětlivky (jen 5) – hl. osobnosti z maďarských dějin, nikoli k této básni
- metrum/verš:
  - originál: naprosto pravidelné střídání veršů o 8 a 6 slabikách; používá jambický simultánní verš
  - překlad: téměř naprosto pravidelné střídání veršů o 8 a 6 slabikách (1 výjimka); překlad používá jambický rozměr (pravidelná stavba, každý verš tvořen 4 nebo 3 jamby) – každý verš začíná z toho důvodu slovem s lichým počtem slabik (50x jednoslabičné, 4x trojslabičné, jen dvakrát dvojslabičné), končí také slovem s lichým počtem slabik (26x jednoslabičné, 30x trojslabičné)  
= kreolizace, překlad sice napodobuje rozměr originálu, ale na jiném principu, volí jamby, avšak čistě přízvuchné, dociluje toho počtem slabik, nevyužívá časoměrný princip
- figury:
  - rým:
    - v originále abcb, rým je většinou úplný, jen v několika slokách se jedná spíš o asonanci
    - v překladu má rým velice podobné kvality, i stejnou strukturu, asonance je však v jiných slokách (není tedy záměrná)  
= nápodoba, odpovídá si
  - opakování:
    - refrén: 2. a poslední verš básně – v překladu přesně zachován
    - v originále anafora ve 3. a 4. verši, v překladu ve 2. a 4. + 5. verši =  
= kompenzace
    - v originále anafora v 8. a 9. verši (Az nem lehet hogy...), v překladu je anafora na stejném místě, avšak je oslabena (Ne...)
    - v originále je v prvních verších 10. a 11. sloky opakování (jőni), to je v překladu napodobeno jen v 10. verši
  - parafráze:
    - v originále jsou si podobné první dva verše první a předposlední sloky, používají stejná slova, jen slovosled je jiný – v překladu jsou tyto dvě části totožné (jen s rozdílnou kvantitou hlásky „o“)
    - v originále je v 11. verši parafrázován 10. verš (blízko k anafore) – v překladu nezachováno
- = v překladu jsou některé figury oslabeny, ustupují jiným kritériím; lze se však setkat také s kompenzačním postupem
- tropy: někde oslabeny, jinde kompenzovány – celkově si odpovídají
- jazykové charakteristiky:
  - básnickost jazyka: jazyk originálu je náročný, používá básnické výrazy, je jazykově zastaralý; překlad je o něco náročnější (více aktualizuje) na úrovni syntaxe (z důvodu rýmu a rytmu), používá básnické výrazy („rov“ v nerýmové pozici, bylo možné užít i slova hrob), avšak nehistorizuje

- vlastní jména: používá zažitou podobu jména Hunyady (Hunyadi)
- odpovídá si počet slabik
- interpunkce, grafická podoba:
  - grafická podoba dodržena
  - substituovány všechny středníky a dvojtečky (ponechána jedna před přímou řečí)
  - velká písmena na začátcích veršů nahrazena podle pravidel č. pravopisu
- po stránce obsahu: překlad hojně sahá k substitucím, kompenzacím, změnám v obsahu, výpustkám a doplňkům, upravuje i jednotlivé motivy, avšak vždy zachovává jejich vyznění, nemění ani význam motivů, obsah básně jako celku je tak zachován
- velikost překladové jednotky: často celý motiv, ten pak může být jako celek substituován, obsah přechází mezi verši, odpovídá si však většinou v rámci dvojverší
- čas a prostor: překlad se snaží vyhýbat historizaci, ale také modernizaci; z hlediska reálií nepřikročil k žádné naturalizaci
- použité překladatelské postupy: kreolizace metra, kompenzace, interpretace, výpustky, doplňky...
- kongeniální překlad – 6. sloka (silně interpretační)

- **hlavní směr metody:** v překladu jsou primární rytmus a rým, až na druhém místě jsou některé další formální charakteristiky a obsah básně; rým je zachován ve stejném schématu a v přibližně stejné kvalitě jako v originále; rytmus napodobuje cizí metrum, avšak jinými prostředky, je směsí transkripce (jamby) a substituce (sylabotónický systém); některé básnické figury jsou v překladu oslabeny, jen částečně kompenzovány na jiných místech; z hlediska obsahu překlad hojně sahá k substitucím, kompenzacím, změnám v obsahu, výpustkám a doplňkům, upravuje i jednotlivé motivy, avšak vždy zachovává jejich vyznění, nemění ani význam motivů – obsah básně jako celku je tak zachován



## **Příloha 4 – Metoda překladu jednotlivých děl**

V této příloze uvádíme stručné komentáře k jednotlivým metodám překladu. Měly by být především globálním náhledem na dílo, který ukazuje hlavní směr metody překladu.

### Frigyes Karinthy: Utazás a koponyám körül – Anna Valentová: Putování kolem mé lebky

Na rovině obsahu se překlad jednoznačně orientuje na výchozí text, obsah je primárním kritériem překladu. Na rovině jazyka je patrná snaha o idiomatický převod, který je však často limitován doslovností vzniklou ze snahy o dodržení obsahu, vypouštěny jsou některé řečnické figury originálu. Překlad také nenapodobuje Karinthyho členitou syntax se všemi vsuvkami, dodatky, opakováním apod.

### Kálmán Mikszáth: Szent Péter esernyője – Ladislav Hradský: Deštník svatého Petra

Zřejmá je snaha o zachování obsahu, o převod do skutečně běžné češtiny – přitom se překlad místy dost vzdaluje originálu co do znění, je přeložen buď idiom nebo celá situace (hlavně v dialozích). Zohledněn je tedy cílový jazyk, cílový čtenář; tomu také odpovídá přizpůsobování originálního pravopisu vlastních jmen tam, kde by mohl být pro českého čtenáře obtížný. S ohledem na čtenáře byl připsán také doslov a přiloženy vysvětlivky. Úskalím této metody je rozvolňování textu, přidávání slov, narušování formy (místy je však využívána kompenzace).

### Magda Szabó: Az őz – Vladislav Šimerka: Srnka

Primární je zachování obsahu, převažující metodou je více či méně doslovný překlad, který reflektuje hlavní rozdíly mezi jazyky – tam, kde se dá překládat doslova, překládá doslova, jinak hledá nejbližší stylově podobný ekvivalent. Metoda je vzhledem ke stylu originálu odpovídající: originál je psán jednoduchou syntaxí, volí velice obvyklá slova, vyhýbá se aktualizaci, obraznému vyjadřování, expresivitě, prakticky neobsahuje dialogy, vyskytne-li se přímá řeč, neliší se stylisticky od řeči

autorské; zvolená metoda překladu (převod malých jednotek na lexikální úrovni) není na závadu, naopak umožňuje maximálně reflektovat autorský styl, jeho jednoduchost, jazykovou nenáročnost.

Géza Ottlik: Iskola a határon – Míla Zadražilová: Škola na hranici

Překladatelka překládá doslova všude, kde to lze, kde se neliší jazykové systémy (kopírování syntaxe i slovních druhů). Pokud se vyskytne idiom v originále, převádí ho s ohledem na češtinu (např. nadávky, obecná čeština). Úskalí překladu: místy je překlad o něco „náročnější“ než originál, volí užší/spisovnější výrazy, vytváří konkrétnější obrazy, zlogičťuje text. K tomu dochází patrně z ohledu na čtenáře, ze snahy udělat mu dílo srozumitelné – k tomu patří také překlad přezdivek, názvů ulic, vnitřní vysvětlivky. Lze narazit také na místa, kde není překlad zcela přesný – buď k tomu došlo omylem nebo preferencí formy před obsahem (při snaze o jednoduché vyjádření tam, kde by přesný převod obsahu vyvolal neobratné vyjádření nebo rozvolnění textu).

Frigyes Karinthy: Capillária – Ladislav Hradský: Kapilárie

Primární je pro překlad zachování obsahu, důležitá je ale také forma, překladatel reflektuje autorův ironický styl založený na dlouhých souvětích a často složitých vyjádřeních, blížících se odbornému stylu. Překlad využívá i kompenzaci, lze hovořit o tom, že překladatel bere styl díla jako celek a aplikuje ho na překlad. Většinou se však snaží překládat co nejdoslovněji, zachovávat i strukturu vět.

Frigyes Karinthy: Visszakérem az iskolapénzt – Ladislav Hradský: Chci zpátky školné

Zachován je především obsah, forma se dostává do pozadí zájmu. Jednotkou překladu jsou nejčastěji slova, méně často slovní spojení/obraty, avšak tam, kde překladatel překládá vyšší jednotky než slova, zachovává poměrně dobře mluvnost, mluvený charakter jazyka; tam kde překládá po lexikálních jednotkách, směřuje více ke spisovnosti, psanosti.

Imre Madách: Az ember tragédiája – Kamil Bednář a Ladislav Hradský:  
Tragédie člověka

Pro překlad je prioritní rytmus – originál využívá časoměrný i sylabotónický princip (smíšený verš), překlad aplikuje sylabotónický princip, vytváří jamby. Předloha většinou nepravidelně střídá 10- a 11slabičné verše, překlad postupuje stejně, čímž napodobuje originál (netranskribuje). Rýmy v originále nejsou pravidelné, překlad předlohu napodobuje, netranskribuje. Obsah je převáděn na úrovni motivů, zachováván je především smysl. Z hlediska formálních charakteristik je významná především historizace a silně básnický jazyk; mluvnost není v originále příliš silná, podobně ani v překladu. Vlastní jména, která nejsou zakořeněna v maďarské kultuře, jsou řešena substitucí.

István Örkény: Egyperces novellák – Anna Valentová: Minutové grotesky

Originální povídky (popř. dramata) jsou díla, která jsou sice navázána na konkrétní kulturu, nejsou v ní však pevně ukotvena – jedná se tedy o typ beletrie, kde by se nejvíce hodila případná adaptační metoda. Pro překladatelku je přesto nejdůležitějším kritériem přesné zachování obsahu, překladovost, nevyužívá substituce. Snaží se překládat po lexémech, v řídkých případech se pro ni stává překladovou jednotkou věta (např. jednoduché věty v dialogických pasážích). Doslova překládá/přebírá i reálie, které mohou českému čtenáři bez vysvětlení dělat potíže při interpretaci. Obsah je někdy preferován také na úkor formy: tam, kde autor uvedl detail, jenž posiluje humoristický nádech jeho formy, je tento detail přeložen i na úkor toho, že se prohřešuje právě proti literárnosti formy; v ostatních případech vede poměrně velká vázanost na originál k dobrému napodobení autorského stylu. V přímé řeči je patrná snaha o zachování mluvnosti.

Zsigmond Móricz: povídky Hét krajcár a Barbárok – Bohumil Müller: povídky  
Sedm krejcarů a Barbaři

Na úrovni lexikální a syntaktické postupuje překladatel většinou doslovně tam, kde mu v tom nebrání rozdíly mezi jazyky (zachovává i slovní druhy, syntaktické členění). Tam, kde narazí na nějaký rozdíl, pomáhá si různými překladatelskými postupy. Při zachování obsahu (překládá konkrétní obraz, nikoli slova) sahá po výpustkách/doplňcích, substituci, změně perspektivy, rozděluje věty, mění větně členskou funkci, interpunkci – využívá tedy spíš substituční postupy. Úskalím této

metody je zlogičťování textu, dointerpretace – na některých místech vysvětluje překlad příliš, je přesnější než originál, nenechává pro čtenáře místa nedourčenosti otevřená. Překlad se snaží zachovávat mluvnost a vrstvy jazyka – nářečí je převedeno analogicky, jak je vytvořeno v originále (u Móricze se jedná spíše o obecné znaky nářečí než o konkrétní dialekt). Na úrovni reálií je překlad i přes charakter originálu (silný sociální rozměr textu, zakotvenost v maďarských reáliích) spíše naturalizační nebo alespoň neutralizační, neklade důraz na překladovost, místy se vyhýbá exotizaci. Podobně počestňuje pravopis vlastních jmen a překládá ekvivalentní křestní jména, využívá vysvětlivek na konci svazku.

#### Gyula Illyés: Puszták népe - R. O. Rakusan: Lidé z pusty

Překlad se dá označit za převážně doslovný. Reflektuje sice (většinou) systémové rozdíly mezi jazyky, drží se však originálu velice těsně hlavně syntakticky, používá převážně ekvivalentní lexémy. Ve spojení s dalšími stylistickými neobratnostmi vzniká „dokumentaristický“ překlad – vypovídá vcelku přesně o obsahu knihy, stylisticky však zkresluje literární kvality originálu (to je patrné hlavně v poetičtějších pasážích). Vysvětlivky nepoužívá, nevysvětluje výslovnost ani reálie (kromě úvodu Petra Rákose a jedné zjištěné vnitřní vysvětlivky). Naturalizace se objevuje zřídka, použita je u křestních jmen, u některých názvů měst, málokdy jinde. Pokud si už překladatel dovolí samostatnější přístup, narušuje tím většinou literární kvality díla (zanedbává rytmus, eliminuje tropy apod.).

#### János Pilinszky: Francia fogoly – Evžen Gál a Josef Hiršal: Francouzský vězeň

Zvolená metoda je poměrně vyváženým kompromisem mezi obsahem a některými formálními hledisky. Nejlépe zachovaným kritériem je rým, ten je preciznější než v originále. Důležité je metrum, předloha používá jambický simultánní verš, překlad ho substituuje, jeho metrum však není tak precizní jako v originále (neodpovídá např. počet slabik, který je v originále pravidelný), rytmus je však přesto v překladu výrazný. Po stránce obsahu se překlad drží originálu, neodchyluje se od něho ani jedním motivem, občas se však uchyluje k některým dílčím změnám (doplňky, výpustky, interpretace, přechod obsahu mezi verši). Nejvíce zanedbány tak zůstávají některé ostatní formální rysy, např. opakování (zachováno jen jednou) nebo slovosled (překlad často používá aktualizovaný slovosled).

János Pilinszky: Késő kegyelem – Evžen Gál a Jana Štroblová: Pozdní odpuštění

V překladu má nejvyšší prioritu forma básně, konkrétně metrum a rým: z asonancí předlohy se v překladu stává kvalitní rým, metrum zachovává přesný počet slabik i jambický rozměr originálu na sylabotónickém principu, přestože není pro češtinu typický (exotizační přístup) – metrem je tak podmíněno například postavení některých slov. Tyto formální podmínky naprosto zastiňují všechna další kritéria; vázaná forma si vyžaduje například zvýšení celkového počtu slov (z původních 59 na 81 = 137 %), podobně je překlad také více stratifikován na různé druhy vět, více si vypomáhá interpunkcí (významy navíc). Po stránce obsahu dochází k některým změnám: 1. doplňky (některé motivy jsou rozvinuty více), 2. výpustky (některé motivy/metafory omezeny/vynechány), 3. interpretace (překlad je celkově konkrétnější, jednoznačnější, nenabízí tolik interpretačních možností).

Margit Kaffka: Hangyaboly – Milan Navrátil: Mraveniště

Stejnou důležitost má zachování obsahu i stylu. Obsah je zachováván vždy, kdy je to možné bez negativního vlivu na styl. Snaha o bohatý styl vede překladatele k bohatému slovníku (v souladu s originálem), používá i slova knižní, básnická, řídká, vytváří neologismy (tady zachází často dál než originál), podobně v přímé řeči užívá občas slova hovorová – celkově se dá říci, že překlad (i když někdy přehnaně) reflektuje styl originálu, snaží se jej zachovat, variovat styl jako autorka. Překlad není výrazně naturalizační ani exotizační, využívá poznámek pod čarou, transkripční postup je výrazný hlavně v oblasti interpunkce.

Miklós Radnóti: Töredék – Kamil Bednář a Ladislav Hradský: Torso

Primární je pro překladatele rytmus a rým, avšak volný verš umožňuje i poměrně věrné převedení obsahu. Rým kvantitativně i kvalitativně zcela odpovídá originálu. Rytmus je v rámci volného verše v překladu podobně výrazný jako rytmus předlohy (využívá i básnických postpozic). Obsah je převeden poměrně věrně, v nerýmovaných verších lze místy odhalit i více méně doslovný překlad, jinde však překladatelé využívají interpretačního postupu, doplňků i výpustek, jednou je z důvodu rýmu ukázkově využita substituce (mor – malomocenství). Zachovány jsou také další důležité formální rysy: anafora v každé sloce, významotvorná grafická podoba básně aj.

János Arany: Mátyás anyja - Kamil Bednář a Ladislav Hradský: Matka Matyášova

Absolutní prioritu v překladu má metrum a rým (v obou ohledech je překlad většinou preciznější než originál), metrum kopíruje daktylský rozměr předlohy. Po rytmu a rýmu následuje obsah, po něm ostatní stylistické charakteristiky. Obsah je zachován téměř vždy, překladatelé málokdy něco vypouštějí, častěji spíš přidávají, vždy však v intencích originálu; často sahají k interpretacím, překlad nepřipouští takový interpretační prostor jako originál. Největší posuny tak lze zaznamenat u některých stylistických kvalit: v překladu je především omezen lidový charakter básně (příznačný pro Aranyovu baladickou tvorbu), překladatelé hojně užívají řídkých a básnických výrazů, potřebují také (při zachování počtu slabik) více slov (rozvolnění na 131 %), někdy přidávají obrazy, eliminují některé personifikace, avšak přidávají přirovnání.

Kálmán Mikszáth: A fekete város – Anna Rossová: Černé město

Prioritní je zachování obsahu a zároveň zohlednění cílového čtenáře a jazyka. To se projevuje především tam, kde překlad převádí zdobné vyjádření originálu sice stejným obrazem, avšak ochuzeným o některé přívlastky, konstrukce nebo jen částice – toto ochuzení vzniká nejčastěji na místech, kde se překladatelka může obávat, aby přesný překlad nezněl v cílovém jazyce nepřirozeně. Překládá proto velice věrně, po syntaktické stránce se drží těsně originálu (kromě častého rozvolňování asyndetonů na syndetická spojení), dodržuje většinou také slovní druhy, avšak tam, kde by doslovný překlad možná nezněl přirozeně, řeší situaci výpustkami, redukcí textu. Velice významné je v překladu zohlednění cílového čtenáře: doslov a poznámky na konci knihy, substituce interpunkce, naturalizace křestních jmen, opisy některých reálií (vyhýbá se tak exotizaci, např. labanc = císařský).

Imre Kertész: Sorstalanság – Kateřina Pošová: Člověk bez osudu

Styl i obsah jsou v rovnováze, napětí mezi nimi vzniká především kvůli hovorovému charakteru originálu. Po obsahové stránce dochází jen k malým nepřesnostem, nedůležitým výpustkám. Po stránce stylu se překlad snaží naturalizovat: autorův spisovný styl se znaky hovorovosti je převáděn českým hovorovým stylem – to má důsledky především na transformaci v syntaxi, občas také ve slovní zásobě (příznakové slovo je přeloženo bezpříznakově, jeho příznak je

kompenzován na jiné jednotce), překladatelka tedy pojmá autorův styl jako celek, využívá „celkové“ kompenzace.

Mihály Vörösmarty: Szózat – Richard Pražák a Libor Štukavec: Výzva

V překladu jsou primární rytmus a rým, až na druhém místě jsou některé další formální charakteristiky a obsah básně. Rým je zachován ve stejném schématu a v přibližně stejné kvalitě jako v originále. Rozměr překladu napodobuje cizí metrum, avšak jinými prostředky, je směsí transkripce (jamby) a substituce (sylobotónický systém), je tedy převeden kreolizací. Některé básnické figury jsou v překladu oslabeny, jen částečně kompenzovány na jiných místech. Z hlediska obsahu překlad hojně sahá k substitucím, kompenzacím tropů, změnám v obsahu, výpustkám a doplňkům, upravuje i jednotlivé motivy, avšak vždy zachová jejich vyznění, nemění ani význam motivů – obsah básně jako celku je tak zachován.

Dezső Kosztolányi: Aranysarkány – Anna Rossová: Zlatý drak

Hlavní snaha překladatelky spočívá v převedení obsahu přirozeným jazykem – obsah je zachován věrně, k výpustkám sahá překladatelka sice (poměrně) často, ale jen tam, kde by mohlo znít věrně zachování obsahu pro češtinu nepřirozeně. Úskalí metody: v překladu se často ztrácí autorský styl i literárnost jazyka. Kosztolányiho styl obsahuje obrazná vyjádření (především personifikace) a figury (např. nadsázky), ty jsou v překladu oslabovány nebo nahrazovány prostým sdělením. Mnohdy není dodržována autorova syntax, také v místech, kde například autor krátkými větami, úsečností chtěl vzbudit napětí (v překladu: spojování vět, verbalizace, přidávání spojek). Naturalizace jazyka (ohled na cílový jazyk) není doplněna naturalizací vlastních jmen.

Árpád Tóth: Körúti hajnal – Kamil Bednář a Ladislav Hradský: Ráno na Okružní třídě

Prioritu má v překladu rým a nápodoba cizího metra. Rým v podstatě kopíruje rýmovou strukturu originálu, avšak stává se v překladu dominantním. Překlad se snaží napodobit pro češtinu málo typické jamby, nevyužívá k tomu časoměrný princip (jako to částečně činí originál v rámci simultánního metra), pomáhá si proto slovem s lichým počtem slabik na začátku verše. Překlad zachovává ve stejné nebo jen lehce modifikované podobě většinu básnických obrazů, některé oslabuje vypuštěním

metaforického vyjádření, jiný obraz metaforou oproti originálu posiluje, celkově je však obsah zachován. Překlad zachovává i některé důležité statistické charakteristiky, jako počet slov nebo velký podíl substantiv a adjektiv (zhruba 50%). Zcela zanedbán je však aktualizační ráz jazyka: působivost originálu vychází především z kontrastu téměř prostého, každodenního jazyka s běžnou syntaxí (každodennost) a nečekaných tropů (poetičnost) – překlad naproti tomu užívá jazyk plný knižních výrazů a aktualizovaného slovosledu (např. postpozice adjektiv, nedodržování AČV), čímž tento kontrast smazává (nechává ho pouze na rovině obsahu).

Gyula Illyés: Ludas Matyi – Ladislav Kindl: Chytrý Matěj

Metoda překladu není zcela jednoznačná a jednoduší, je spojením naturalizace jako výsledku zohlednění dětského čtenáře (titul pohádky, jméno „Matěj“, některé jazykové charakteristiky, interpunkce, některé reálie apod.) a exotizace jako zachování jisté svébytnosti originálu (některá vlastní jména, některé reálie). Zřejmě je snaha o přirozený, prostý jazyk (nápodoba stylu originálu), celkově však vede k ochuzování stylu, když nezohledňuje některé aktualizace (hlavně slovosled, větosled aj.). Částečně překlad využívá kompenzačního postupu.

Endre Ady: Góg és Magóg fia vagyok én... – František Halas: Já jsem syn Goga i Magoga

Metoda hierarchicky zohledňuje nejdůležitější kritéria básně. Nejdůležitější je obsah se všemi tropy (metafory, metonymie) – obojí je zachováno velice přesně, překladatel se jen zřídka odchyluje od obsahu (málo významné výpustky, minimální interpretace), nezlogičtjuje ani nedořikává obsah, málokdy nezachová či oslabí metaforu. Velký důraz je kladen také na figury, které jsou významnou součástí originálu – rým si odpovídá kvalitativně i kvantitativně, častá opakování v básni jsou zachována téměř všude. Metrum není v překladu pravidelné, substituuje české metrum (trocheje, daktyly) za maďarské simultánní jamby. Jazyk překladu je velice podobný stylistickým charakteristikám originálu, nepřidává ani neubírá příznaky na rovině lexikální ani syntaktické. Největší problém tak představují náročné reálie, báseň je silně vázána na výchozí kulturu: překladatel se rozhodl pro kreolizaci – reálie nesubstituuje, avšak počestňuje vlastní jména (např. Vazul na Vasil).



Tibor Déry: G. A. úr X.-ben – Magda Reinerová: Cesta pana A. G. do X.

Překlad usiluje o vyrovnaný poměr mezi obsahem a stylem. Obsah je zachováván velice věrně, jen někde překladatelka sahá po výpustce, nebojí se zúžit význam výrazu a dokreslit tím obraz, když ho jinde musela rozšířit (kompenzace). Na úrovni stylu se překlad drží originálu, když má však překladatelka obavu, aby zněl překlad „česky“, dá přednost idiomatičkému vyjádření. Podstatnější změnou jsou jen upravená jména (neutralizace, internacionalizace) a substituce interpunkce, resp. některé změny slovosledu.

Sándor Weöres: Önéletrajz – Václav Daněk a Béla Hap: Vlastní životopis

Absolutní přednost má v překladu počet slabik ve verši – je stejný jako v originále. Odpovídá si také pozice a přibližně i kvalita rýmů. Dále už překladatel postupuje velice kreativně, někde používá doslovný překlad, někde se uchyluje k interpretaci, někde vytváří zcela nové, vlastní obrazy, někde ubírá, jinde doplňuje, nezřídka však zastírá původní význam metaforou. Na úrovni stylu překlad zachovává některé jazykové charakteristiky (např. velký poměr substantiv), i na úrovni jazyka však překladatel více tvoří než napodobuje (vytváří např. neologismy, sahá do různých jazykových vrstev atd.) – i v tomto ohledu je původní styl poněkud zastřený, nejedná se o substituci formy, překladatel vkládá vlastní estetické pojetí. Překlad je spíš jednou z možných interpretací původní básně než jejím rovnocenným obrazem.

György Spiró: Az Ikszek – Anna Valentová: Pod značkou X

Překlad zachovává obsah díla, na úrovni obsahu zřídka sahá ke kompromisům. Exotizační/transkripční postup je použit všude tam, kde se jedná o polské reálie (i originál je v tomto ohledu exotizační); jen u zeměpisných a některých ženských jmen je použita kreolizace (transkripce jména, avšak česká koncovka). Na úrovni jazykové překlad naopak naturalizuje – dobře patrné je to např. v přímé řeči, kde je kladen důraz na hovorový charakter cílového jazyka, na mluvnost a přirozenost (na úrovni lexikální i syntaktické – AČV i větosled), překlad se nebojí sprostých slov, převádí i vulgární pasáže tvůrčím způsobem.

Dezső Kosztolányi: Mostan színes tintákról álmodom – Václav Daněk a Anna Rossová: O barevných inkoustech teď snívám

Hlavním cílem překladu je vytvořit umělecké dílo v cílovém jazyce. Překlad celkově přenáší původní obsah básně, avšak dílčí významy si často upravuje, některé vlastní přidává, podobně i na úrovni stylu se dá hovořit o ekvivalentní formě, o nápodobě originálu (nikoli dodržováním počtu slabik, ale nápodobou figur), ačkoli překladatel vkládá vlastní nápady (např. figury) – vystupuje tím ze stínu autora a dovoluje si jeho básně dotvářet vlastními nápady. Nevýhodou tohoto postupu je rozvolnění básně, menší hutnost, sevřenost (větší počet slabik ve verši i větší počet slov).

Mihály Babits: Vasárnapi impresszió, autón – Jindřich Pokorný a Anna Rossová: Nedělní dojmy z auta

Hlavním cílem překladu je předat čtenáři určité prozodické kvality a navodit stejnou atmosféru, jakou vytváří originál. Metrum a verš jsou nejpevnějšími články překladu, jejich schéma je téměř přesně dodrženo, je preciznější než v originále, je ale také jednotvárnější, konvenčnější. Z hlediska obsahu dodržuje překlad konkrétní výrazy a obrazy básně jen tam, kde se hodí do daného metra a veršového schématu; v opačném případě si motivy upravuje nebo vypouští a vytváří jiné, avšak při zachování charakteru originální básně (hravost, nevázanost, originál i překlad mají povahu žánrového obrázku). V poslední verši, kam autor jako kontrast umístil jedinou vážnější otázku celé básně, se překladatel drží originálu a převádí ho věrněji. Interpunkce je v překladu substituována. Celkově lze tedy odhalit silný tvůrčí přístup a důraz především na cílový jazyk, na cílového čtenáře.

Lajos Nagy: Prof. Csizmadia – Anna Rossová: Prof. Csizmadia

Primární je převedení obsahu, ten je – až na některé nedůslednosti – zachován přesně. Z hlediska stylu překlad dbá na přirozenost výrazu, doplňky a výpustky, které se v překladu vyskytují, se málo týkají obsahu, většinou spíše formy, některé pasáže vykazují zdánlivě zbytečné odchylky, které však patrně pramení ze snahy nepřekládat doslovně. Substituována je interpunkce a částečně pravopis vlastních jmen.

### Mihály Vörösmarty: Csongor és tünde - Jiří Elman: Čongor a víla

Překlad se snaží o vyvážený kompromis na úrovni formy i obsahu, přičemž využívá kompenzační postup. Na úrovni obsahu: na mnoha místech je použit doslovný nebo téměř doslovný překlad; tam, kde se dostává do konfliktu obsah s rytmem nebo rýmem, dostávají přednost formální charakteristiky. V dialogických pasážích je důležitější než přesné znění textu zachovat mluvní akt (slovní jednání). Tropy jsou na mnoha místech eliminovány, když musejí ustoupit rytmu, rýmu a obsahu. Na úrovni metra a rýmu se překlad pokouší napodobit originál (včetně jambického rytmu), dodržuje proměnlivý počet slabik v různých pasážích (nikoli však v jednotlivých verších), využívá hojně kompenzační postup (hlavně v případě rýmu a jiných figur). Zachována je charakterizace postav jejich mluvou. Překlad je kompromisem mezi modernizací a historizací, vyhýbá se záměrné archaizaci. Překládána jsou ta jména postav, která mají nějaký význam; ostatní jména buď ponechána (Ilma), substituována pravopisně (Čongor) nebo substituována zcela (Vozembouch, Kuře...). Vynechána je v překladu celá jedna epizodní pasáž a jedna postava.

### Sándor Petőfi: Bolond Istók – Bohumil Müller, Dagmar a Pavel Eisnerovi: Blázen Ištók

Pro překladatele jsou primární rytmus a rým, v tomto ohledu je překlad většinou preciznější než originál, když lépe vyplňuje předem dané schéma; z hlediska metra však překlad není tak pestrý, autor používá širokou škálu různých metrických schémat, překlad je jednotvárnější (substituční postup). Z hlediska jazykových charakteristik působí překlad někdy historizačně, používá archaické a básnické výrazy, originál působí přirozeněji, často také sevřeněji (překlad někdy rozvolňuje). U některých prostředků (např. metafor) lze vystopovat kompenzační postup. Vlastní jména jsou pravopisně naturalizována. Z hlediska obsahu není překlad vždy přesný, snaží se však vždy zachovat jednotlivé motivy (přestože některé oslabuje, jiné rozvíjí); některá neobvyklá (příliš básnická) vyjádření zastírají původní význam, mohou vést k dezinterpretaci.

### Gyula Juhász: Tiszai csönd – Jindřich Pokorný a Marcella Rossová: Ticho u Tisy

Překlad je kompromisem téměř na všech rovinách. Pouze rým je zachován všude, dokonce je preciznější než v originále. U metra je patrná tendence napodobit

metrum originálu (jambický simultánní verš) za použití češtině vlastních trochejů a daktylů, rytmus v překladu je však často oslaben nedodržením pozice přerývky, nepravidelnostmi rytmu. Také u ostatních figur a metafor se překlad snaží o jejich zachování, často jsou však významně oslabeny (překlad u metafor občas volí kompenzační postup). Z hlediska jazykových charakteristik je nápadný častější výskyt básnických a řídných výrazů v překladu, také kvůli nim dochází k občasnému zastírání významu. Překlad se snaží zachovat obsah básně, sahá však místy po interpretaci a jiným drobným modifikacím (např. změna perspektivy, slovesné osoby apod.). Jasné horizontální členění informací podle veršů je v překladu oslabeno přesahy a přechodem obsahu mezi jednotlivými verši – překlad se nezaměřuje pouze na jedno hledisko básně, kompromisy činí téměř na všech úrovních.

Gyula Juhász: Tápai lagzi – Markéta Pražáková a Richard Pražák: Hostina v Tápě

Překlad dělá ústupky na rovině obsahu i formy. Nejlépe je zachován rým, ten je často preciznější než v originále. Metrum není pravidelné jako v originále, rytmus není tolik jednotící – překlad se snaží neobvyklým použitím trochejů a daktylů (nebo neobratnými jamby?) napodobit maďarské simultánní jamby, avšak není tak důsledný, metrum je proměnlivé. Oslabeny jsou také některé figury, zachována je trojitá anafora, avšak její zvuková podoba není tak výrazná. Z hlediska obsahu dochází k častým interpretacím, které mnohdy vedou k dořečení míst v originále otevřených, víceznačných, poetických. Překlad využívá i menší doplňky a výpustky, kompenzuje některé metafory, přesto je na rovině obsahu patrná snaha o přesné zachování obsahu, a to v rámci každého verše zvlášť.

Jenő Rejtő: A szőke ciklon – Estera Sládková: Plavovlasý cyklón

Překlad se snaží převést přesně obsah při zachování přirozeného, idiomatického vyjadřování a parodistických efektů originálu. Postupuje po větách, větosled je zachován téměř vždy; v rámci věty už se však překlad často snaží o idiomatické vyjádření (často i tam, kde by bylo možné přeložit sdělení doslova a překlad by nezněl nepřirozeně – kompenzace), převádí proto často větší jednotky než slova (sousloví, několik slov), někdy si pomáhá interpretačním postupem. V ironických pasážích podtrhuje ironii výběrem řídných slov. Zachovává podobu vlastních jmen (také v originále mají jména exotizační funkci).

István Kemény: Nagymonológ – Pavel Novotný: Velký monolog

Překlad se zaměřuje převážně na obsah básně, je doslovný (nikoli však strojový). Originální metrum a rytmus (jamby) nejsou v překladu zohledněny, překlad používá volný verš. Maximální důraz je kladen na obsah básně, překlad reflektuje slovní druhy i syntax originálu, odchyluje se od něj jen do té míry, aby se vyhnul strojovému překladu, zohledňuje AČV, ale jinak je překladovou jednotkou nejčastěji slovo včetně jeho stylových charakteristik – převod stylu by se dal chápat jako převod stylových příznaků jednotlivých slov. Zachována je také interpunkce a psaní velkých písmen, není zachováno členění na sloky.

István Kormos: Három napja – Milan Navrátil: Tři dny

Překlad se snaží převést hlavně rytmus a rým básně, její hravost, poetičnost a obraznost. Rytmus a rým jsou převážně transkribovány, někdy dokonce i konkrétní zakončení rýmu; nejsou zachovány některé jiné důležité formální charakteristiky básně, především její hutnost a výrazné opakování (překlad rozvolňuje původní text počtem slov i eliminací opakování). Po stránce obsahu překlad mění, vypouští a přidává informace, většinu motivů se snaží zachovat, avšak ve čtenáři překladu jejich konkrétní slovní podoba patrně vyvolá jiné obrazy. V oslabené formě tak zůstává zachována především hravost básně, její poetičnost, působení na čtenáře.

Gyula Illyés: Költők egymás közt – Jan Mészáros a Jiří Žáček: Básníci mezi sebou

V překladu je nejlépe zachován obsah a jeho metaforičnost, obraznost, jeho myšlenky, zachováno je pořadí motivů i jejich kvalita, přesto překlad není doslovný, často volí jiné slovní znění. Básně si také odpovídají stylem na lexikální a syntaktické rovině, přibližně je zachován počet slov, většinou je respektováno členění informací podle hranic veršů. Napodoben je daktylo-trochejský rytmus originálu, avšak proměnlivý je počet slabik (narozdíl od originálu). Oslabeny jsou některé figury, zcela vypuštěna je asonance.

Imre Oravecz: Halászóember – Luděk Marks a Tomáš Vašut: Rybář

Pro překlad je primární zachování obsahu, překlad je doslovný tam, kde to nenaruší idiomatické vyjádření a poetiku básně, někdy z toho principu slevuje, jindy

kvůli němu mění obsah, dovoluje si interpretace, vypustky nebo naopak doplňky – celkově však překlad velice věrně zachovává obsah básně, většinou se drží i hranic veršů. Přeložená báseň napodobuje volný verš originálu, mírně rozvolňuje původní text, dvakrát se odchyluje od původního veršového členění.

Ferenc Karinthy: Budapesti tavasz - Míla Zadražilová: Budapeštské jaro

Primární je v překladu obsah, ten je zachováván téměř dokonale, základem metody překladu je doslovný překlad. Z formálního hlediska je patrná snaha o idiomatické vyjadřování, a to především tam, kde si rozdíl mezi jazyky vynucují jiný než doslovný překlad. Hranice větných celků si většinou odpovídají (od tečky k tečce), překlad se syntakticky liší pouze v jejich rámci (větně členská funkce, jejich členění). Překlad je náročný z hlediska maďarských reálií, ty jsou řešeny kombinací transkripce, překladu, substituce a vysvětlivek na konci knihy.

Tibor Déry: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról – Anna Valentová: Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu

Překlad se snaží zachovat obsah a zároveň napodobit náročný styl originálu. Z hlediska obsahu je překlad přesný, avšak lze narazit na místa politicky tabuizovaná (vypustka, ideologická vsuvka). Na úrovni stylu se překlad snaží substituovat složitý styl originálu – dobře se to daří na rovině lexikální (bohatý slovník, nebo naopak opakování slov, náročná terminologie i slang), ústupky jsou patrné na rovině syntaxe – např. igenevek, přívlastkové konstrukce: využívána pestrá škála řešení, avšak překlad ztrácí na jednotnosti a také částečně na plynulosti (např. vlivem poměrně častých vedlejších vět vztažných). Náročné je také zacházení s reáliemi a vlastními jmény – překlad působí kreolizačně.

László Bóka: Alázatosan jelentem – Petr Rákos: Poslušně hlásím

Překlad si počíná poměrně volně, často raději změní slovní znění, jen aby se vyhnul doslovnosti, a tím případné interferenci. Většinou sleduje pořadí vět originálu (od tečky k tečce), avšak v rámci souvětí si počíná volně, někdy větu přidá, jindy ubere, nereflektuje některé vsuvky apod. Vlastní jména jsou převedena směsí substituce a transkripce, stejně tak další reálie jsou buď substituovány nebo řešeny překladem – na úrovni reálií využívá překlad kreolizaci.

## Příloha 5 – Texty vybraných děl a jejich překladů

V této příloze nabízíme čtenáři některé vybrané texty básnických děl, která jsme použili k výzkumu, a jejich překladů. Texty uvádíme v abecedním pořadí podle jména autora, ve druhé řadě podle názvu předlohy. Za každým textem uvádíme pramen, z něhož jsme čerpali.

### **Endre Ady: Góg és Magóg fia vagyok én...**

Góg és Magóg fia vagyok én,  
Hiába döngetek kaput, falat  
S mégis megkérdem tőletek:  
Szabad-e sírni a Kárpátok alatt?

Verecke híres útján jöttem én,  
Fülembe még ősmagyar dal rivall,  
Szabad-e Dévénynél betörnöm  
Új időknék új dalaival?

Fülembe forró ólmot öntsetek  
Legyek az új, az énekes Vazul,  
Ne halljam az élet új dalait,  
Tiporjatok reám durván, gazul.

De addig sírva, kínban, mit se várva  
Mégiscsak száll új szárnyakon a dal  
S ha elátkozza százszor Pusztaszer,  
Mégis győztes, mégis új és magyar.

(In: Ady Endre összes költeménye  
[on-line], s. 4)

### **František Halas: Já jsem syn Goga i Magoga**

Já jsem syn Goga i Magoga  
a tluču marně do zdí, vrat,  
já ale přesto se vás ptám:  
smím pod Karpaty zaplakat?

Přišel jsem cestou vereckou,  
náš starý zpěv mi v uších zní,  
smím přes Děvín sem prorazit  
nových dob zpěvy novými?

Ať jsem Vasilem zpívajícím,  
olovem uši zalejte,  
ať nových zpěvů neuslyším,  
surově po mně šlapejte.

Lkám dosud, však bez čekání,  
přes stálé kletby puszty zlé  
na nových křídlech písňě letí,  
vítězné přesto, maďarské.

(In: Ady 1950, s. 26)

**János Arany: Mátyás anyja**

Szilágyi  
Örsébet  
Levelét megírta;  
Szerelmes  
Könnyével  
Azt is telesírta.

Fiának  
A levél,  
Prága városába,  
Örömhírt  
Viszen a  
Szomorú fogságba:

„Gyermekem!  
Ne mozdulj  
Prága városából;  
Kiveszlek,  
Kiváltlak  
A nehéz rabságból.

Arannyal,  
Ezüsttel  
Mégfizetek érted;  
Szívemen  
Hordom én  
A te hazatérted.

Ne mozdulj,  
Ne indulj,  
Én egyetlen árvám!  
Ki lesz az  
Én fiam  
Ha megejt az ármány?

Adassék  
A levél  
Hunyadi Mátyásnak  
Tulajdon  
Kezébe,  
Senkinek se másnak.“

**Kamil Bednář a Ladislav Hradský:**

**Matka Matyášova**

Alžběta  
Szilágyi  
dopis svůj skončila,  
slzami  
lásky své  
i list svůj ztropila.

Synovi  
dopisem  
do Prahy poslat chce  
radostné  
poselství  
do smutku věznice.

„Dítě mé!  
Neprchej,  
z Prahy se nepohni;  
zvednu tě,  
vykoupím  
z okovů vězení!

Zlata i  
stříbra dám  
co bude žádat svět;  
o jiném  
nesním, jen  
aby ses vrátil zpět.

Vyčkávej,  
neprchej,  
sirotku drahý můj:  
kdo mi dá  
syna, když  
lstí zmaří život tvůj?

Matyáš  
Hunyadi  
obdržíž tento list  
osobně  
do rukou –  
on sám jej musí číst!“ –



Fekete  
Viaszból  
Nyom reá pecsétet;  
Könyöklön  
Várnak az  
Udvari cselédek.

„Ki viszi  
Hamarabb  
Levelem Prágába?  
Száz arany,  
Meg a ló,  
Teste fáradsága.“

„Viszem én,  
Viszem én,  
Hét nap elegendő.“  
„Szerelmes  
Szivemnek  
Hét egész esztendő!“

„Viszem én,  
Hozom én  
Válaszát három nap.“  
„Szerelmes  
Szivemnek  
Három egész hónap.“

„Istenem,  
Istenem,  
Mért nem adál szárnyat,  
Hogy utól-  
Érhetném  
Az anyai vágyat.“ -

S ahol jön,  
Ahol jön  
Egy fekete holló;  
Hunyadi  
Paizsán  
Űl ahhoz hasonló.

Pečetí  
z černého  
vosku list uzavře;  
mužové  
z čeledi  
čekají na dvoře.

„Kdo z vás dřív  
donese  
do Prahy zprávu mou?  
Sto zlatých,  
k tomu kůň,  
bude mu odměnou!“

„Mně, paní,  
svěř psaní,  
v sedmi dnech budu zpět!“  
– „Pro moje  
srdce je  
sedm to celých let!“

„Mne nech jít  
a v třech dnech  
zpět jsem jak vichřice!“  
„Pro můj žal  
budou to  
celé tři měsíce!“

„Bože můj,  
Bože můj,  
kéž bych směl křídla mít,  
abych moh  
mateřské  
touhy spěch dohonit!“

Do výšin,  
do výšin  
hle, černý havran vzlét;  
podobný  
do erbu  
kdys Hunyadimu sed!

Leccsapott,  
Leccsapott  
Fekete szélvészéből,  
Kikapá  
Levelét  
Az anyai kézből.

„Hamar a  
Madarat!...  
El kell venni tőle!“  
Szalad a  
Sokaság  
Nyomba, hogy lelője.

Madarat  
Nem egyet,  
Százat is meglőnek:  
Híre sincs,  
Nyoma sincs  
A levélvivőnek.

Napestig  
Az erdőn  
Űzeti hiába:  
Éjfelen  
Kocognak  
Özvegy ablakába.

„Ki kopog?  
Mi kopog?  
Egy fekete holló!  
Nála még  
A levél  
Vagy ahhoz hasonló.

Piros a  
Pecsétje  
Finom a hajtása:  
Oh áldott,  
Oh áldott  
A *keze-irása!*“

(In: Arany 1967, s. 248-251)

Z oblaků  
ztemnělých  
jako vichr se snes,  
matce list  
vyškubl,  
k nebi se rychle vznes.

„Chyťte jej,  
chyťte hned!  
Hleďte mu dopis vzít!“  
Dav se hne,  
vyběhne  
havrana sestřelit.

Ne jeden  
na sto však  
havranů mře v ten den;  
beze stop  
pravý z nich  
zmizel jak noční sen.

V lesích jej  
nechytí,  
byť den už zhasíná;  
na půlnoc  
klepe kdos  
na okna vdovina.

„Kdo je tam?  
S čím jde k nám?  
Toť havran za okny!  
V zobáku  
ještě má  
list můj – či podobný!

S rudou je  
pečetí  
něžně složen jak kdys!  
Požehnán,  
požehnán  
buď *jeho* rukopis!“

(In: Arany 1957, s. 107-111)

### **Mihály Babits: Vasárnapi impresszió, autón**

Barna sár-szökőkút feccsen, gépkocsink fordulva reccsen;  
jobbfelől a Tisza habja lustán villan pillanatra;  
úgy állnak partján a fűzek, mint hajuk-mosó vén szűzek:  
meghajolva és kifűzve lógták fűrtjük a vízbe.  
De billen a föld alúlunk s a falú felé gurúlunk.  
Bús gyümölcsös lankad itt és egy kidólt-bedólt kerítés:  
két galamb a kapu-íven gubbaszkodik primitíven;  
lud-felhő zubban körülünk, barnán gágog vissza túlkünk;  
ugatás és harang-foszlány fullad el zajunkban osztán.  
Vége a litániának, kocsmánál gyűlnek a lányok.  
Mi már a mezőt vágatjuk, falut az estre hagyjuk:  
lányokat, templomot, kocsmát, nénit és pipáló gazdát  
fölvillanva, s tűnve, hullva, - mintha nem is lettek volna.  
Ki mondja meg, mi az élet? Mi élünk-e vagy ők élnek?

(In: Babits 1961, s. 400)

### **Nedělní dojmy z auta**

Naše auto známé značky letí blátem do zatáčky.  
Občas vpravo blýskne líně řeka Tisa po krajině.  
Vidím staré panny vrby, každá z nich se skromně hrbí,  
myje se a probírá si v proudu rozpuštěné vlasy.  
Štěrky se mihne před očima a jsme ve vsi, všechno dřímá,  
smutné sady, keře, proutí, ploty už se málem hroutí.  
Párek holoubků se choulí nad vraty: pár šedých koulí.  
Mračna husí, na něž kdáká klakson jako na oblaka,  
zvony a psy ze dvorů přehluší řev motoru.  
Litanií končí spolek před hospodou: hejno holek.  
Vůz už mívá další lány, šero vítá vesničany,  
dívky, kostel, panímámy, krčmu, chlapy s faječkami,  
všichni zmizí v jedné chvíli. Nebyli tu? Nebo byli?  
Co je život, řekni, čím je? Je náš? Jejich? Kdo z nás žije?

(In: Babits 1983, s. 92)

**Gyula Illyés: Költők egymás közt**

Nem lehet tisztességes ember,  
ki a versírást abbahagyja.  
Az igazmondást hagyja abba.

A nem-hazúdást, nem-csalást  
hagyja abba az ilyen ember.  
Így állunk, öcsém, bizony evvel.

A sorssal se mégysz semmire  
viták haragos érve nélkül.  
S ha költő hallgat, belekékül,

mint kinek fogy a levegője  
s vele sápadnak mind, zihálva,  
kiknek ő volna nyíló szája.

Különös bibliát-idéző  
ragály! – De birodalmak estek,  
nem kapva lélekzetnyi verset.

Szörnyű. De – zengve bárhogy – költők,  
kik nem adják ki igazunkat –  
rászolgálnak, ha belefutnak!

(In: Illyés 1993, s. 378)

**Jan Mészáros a Jiří Žáček: Básníci  
mezi sebou**

Jak může mluvit o cti  
ten, kdo přestane psát básně?  
Už není pravdomluvný.

*Nelhat, nepodvádět*  
přestane takový člověk.  
Tak je to, bráško, přesně tak.

Osud ti vyklouzne z prstů,  
zanecháš-li hádek, zlostných argumentů.  
Když básník mlčí, zmodrá,

jako by se dusil, lapá po dechu  
a spolu s ním všichni,  
jejichž otevřenými ústy dosud byl.

Jaká zvláštní, biblická  
pandemie! – Ale kolik říší padlo,  
když jim byl odepřen dech básně.

Hrozné; ovšem. Ale ať povykují sebevíc,  
básníci, kteří zamlčují pravdu,  
po právu sejdou smrtí udušením!

(In: Dunajské stropy 1976, s. 25)

**Gyula Juhász: Tápai lagzi**

Brummog a bögő, jaj, be furcsa hang,  
Beléje kondul a repedt harang,  
Kutyák vonítanak a holdra fel,  
A túlsó parton varjúraj felel.

Brummog a bögő, asszony lett a lány,  
Az élet itt nem móka s nem talány,  
A bort megisszák, asszonyt megverik  
És izzadnak reggeltől estelig.

De télen, télen a világ megáll  
És végtelen nagy esték csöndje vár,  
Az ember medve, alszik és morog.  
Benn emberek és künn komondorok.

Brummog a bögő, elhervad a hold,  
Fenékig issza a vőfély a bort,  
Már szürkül lassan a ködös határ,  
És a határban a Halál kaszál...

(In: Simon 1979, s. 610)

**Gyula Juhász: Tiszai csönd**

Hálót fon az est, a nagy, barna pók,  
Nem mozdulnak a tiszai hajók.

Egyiken távol harmonika szól,  
Tücsök felel rá csöndben valahol.

Az égi rónán ballag már a hold:  
Ezüstöseks a tiszai hajók.

Tüzeket raknak az égi tanyák,  
Hallgatják halkan a harmonikát.

Magam a parton egymagam vagyok,  
Tiszai hajók, néma társatok!

Ma nem üzenek hívó távolok,  
Ma kikötöttünk itthon, álmodók!

(In: Simon 1979, s. 607)

**Markéta Pražáková a Richard  
Pražák: Hostina v Tápě**

Bručí basa, ach, divný zvuk tu zní,  
v útrobách puklý zvon se rozezní,  
psi vyjí na svůj měsíc ze všech stran,  
naproti ozývá se hejno vran.

Bručí basa, skončilo panenství,  
život tu není šprým a tajemství,  
víno vypít a potom ženu zbit,  
od rána do večera robotit.

V zimě však utichne svět veškerý,  
bez konce běží dlouhé večery,  
člověk jak medvěd spí a brumlá si,  
v chalupách lidé, venku zase psi.

Bručí basa a měsíc menší je,  
až do dna družba víno vypije,  
soumrak si už pročesává vousy,  
v chotáru si Smrtka kosu brousí...

(In: Juhász 1987, s. 116-117)

**Jindřich Pokorný a Marcella Rossová:  
Ticho u Tisy**

Soumrak je pavouk tkadlec, činí se,  
zatímco kocábky mdlí na Tise.

Zvuk harmoniky bloudí po kraji,  
cvrčci jí kdesi odpovídají.

První zář loudavého měsíce  
už postříbřila říční pramice.

Hluk hlasů hasne. K harmonikáři  
z nebeských samot ohně zazáří.

A já jsem ten, kdo bdí a bratří se  
na břehu mlčky s prámy na Tise.

Div dále zbudě snilkům napříště,  
dnes doma našli svoje kotviště.

(In: Juhász 1987, s. 27-28)

**István Kemény: Nagymonológ**

Eljön megint a franciák uralma  
A Nagy Lovagság újra meghatódik  
És elkísér egy újabb rossz királyt a  
Szentföld felé, de félúton csatázik  
S az Elveszíthetetlen Űtközetben  
Mindenki meghal, ők s az ellenségük  
A földön ezzel egyidőben annyi  
Derül ki majd, hogy dörgött és esett az  
Éjjel: a prognózis szerinti keddre  
Eljött megint a franciák uralma.  
A franciák alatt a múltat értjük  
A Gótikát, az Ancien, a Terror  
Megismételhetetlen stílusukban  
Ahogy csak egyszer élt és halt az ember  
A Gótika, az Ancien, a Terror  
Alatt viszont a Templomot, az Udvar  
Kertjét s a szörnyű Gázkamrákat értjük  
És egyszer elfelejtjük. Itt a vége.  
A kert, a templom és a kamra egyszer-  
Csak jó meleg vasárnap déli fényben  
Érinthetetlen pó-vidéki ház lesz  
Az udvarán öreg pap-arcú autó  
S 1938, örökre  
Az édesanyánk születési éve  
A nagy merőkanál a húslevesben  
Ebéd előtt egy hosszú percre eltűnt.  
Egy hosszú délután elébe nézünk  
Jelek most nincsenek, lecsillapultak

És nem borzongunk, hogyha éjszakánként  
Az egészségünk lombja zúg a szélben  
Mert mi lettünk az erdő, és a házban  
Csak egy üres képernyő zúg, a tenger  
Az emberélet útjának helyén  
Egy nagy, sötétlő allé és a semmi.

(In: Kemény: A néma H. [on-line], s. 25)

**Pavel Novotný: Velký monolog**

Přijde znovu nadvláda Francouzů  
Velké Rytířstvo se zase dojme  
A doprovodí nového špatného krále  
Do Svaté země, po cestě však svede bitvu  
A v Neprohratelném Střetnutí  
Všichni zemřou, oni i nepřítel  
Na zemi vyjde ve stejné době  
Najevo, že v noci hřmělo a  
Pršelo: v úterý podle předpovědi  
Přišla znovu nadvláda Francouzů.  
Francouzi rozumíme minulost  
Gotiku, Ancien, Teror  
V neopakovatelných stylech  
Jak člověk žil a umíral jen jedenkrát  
Gotiku, Ancien, Teror  
Pak chápeme jako Chrám, Dvorskou  
Zahradu a strašlivé Plynové Komory  
A jednou zapomeneme. Je konec.  
Ze zahrady, chrámu a komory je zničeho-  
nic nedotknutelný dům u Pádu  
V poledním světle teplé neděle  
Na dvoře staré auto kněžského vzhledu  
A 1938, navždy  
Rok narození naší matky  
Velká naběračka v hovězí polévce  
Před obědem na dlouhou chvíli zmizela.  
Hledíme vstříc dlouhému odpoledni  
Znamení teď nejsou, uklidnila se  
A neděsíme se, když po nocích  
Ve větru hučí koruna našeho zdraví  
Protože se z nás stal les a v domě  
Hučí jen prázdná obrazovka, moře  
Na místě cesty lidského života  
Velká, temná alej a nic.

(In: Bez obalu 2001, s. 190-191)

**István Kormos: Három napja**

Három napja szivemen  
hintázik a szerelem,  
hintázik a szerelem  
három napja szivemen.

Hintán piros szoknya ül,  
piros szoknya elrepül,  
fehér pendely penderül,  
fehér pendely elrepül.

Száll a hinta, föl-le száll,  
meztelen lány rugkapál,  
keze, lába, haja száll,  
nevem után kiabál.

Három napja szivemen  
hintázik a szerelem,  
hintázik a szerelem  
három napja szivemen.

(In: Naxonxipánban hull a hó 1985,  
s. 29-30.)

**Milan Navrátil: Tři dny**

Tři noci a k tomu den  
houpy houpy v srdci mém,  
láska se to houpá v něm  
tři noci a k tomu den.

Suknice jak rudá líc  
ulétla jí – není víc,  
bílá blůzka – rub i líc,  
spadla z ní, už nemá nic.

Nahoru a dolů zas  
nahotu svou houlalas,  
vlají nohy, ruce, vlas –  
jménem na mě volalas.

Tři noci a k tomu den  
houpy houpy v srdci mém,  
láska se to houpá v něm  
tři noci a k tomu den.

(In: Vsazování démantů 1984, s. 50.)

**Dezső Kosztolányi:**

**Mostan színes tintákról álmodom.**

Legszebb a sárga. Sok-sok levelet  
e tintával írnék egy kisleánynak,  
egy kisleánynak, akit szeretek.  
Krikszkrakszokat, japán betűket írnék,  
s egy kacskaringós, kedves madarat.  
És akarok még sok másszínű tintát,  
bronzot, ezüstöt, zöldet, aranyat,  
és kellene még sok száz és ezer  
és kellene még aztán millió:  
tréfás-lila, bor-színű, néma-szürke,  
szemérmes, szerelmes, rikító,  
és kellene szomorú-viola  
és téglabarna és kék is, de halvány,  
akár a színes kapuablak árnya  
augusztusi délkor a kapualján.  
És akarok még égő-pirosat,  
vérszínűt, mint a mérges alkonyat,  
és akkor írnék, mindig-mindig írnék.  
Kékkel húgomnak, anyámnak arannyal.  
arany-imát írnék az én anyámnak,  
arany-tűzet, arany-szót, mint a hajnal.  
És el nem unnám, egyre-egyre írnék  
egy vén toronyba, szünes-szüntelen.  
Oly boldog lennék, Istenem, de boldog.

Kiszínezném vele az életem.

(In: Kosztolányi 2000, s. 125-126)

**Václav Daněk a Anna Rossová:**

**O barevných inkoustech teď snívám.**

Nejhezčí je žlutý. Spoustu psaníček  
bych jím napsal jedné holčičce,  
holčičce, kterou mám rád.  
Klikyháky, japonskými písmeny chci psát,  
k nim se hodí parádní pták chocholatý.  
Ale pak chci ještě mnoho dalších inkoustů,  
bronzový a stříbrný a zelený a zlatý,  
chtěl bych jich mít mnoho set a tisíc,  
chtěl bych jich mít celé milióny:  
tichošedý, lilový, legrační do vínova,  
láskyplně cudný, řvoucí, libovonný,  
chtěl bych mít i smutný až do fialova,  
i cihlově hnědý, modrý, trochu vybledlý,  
jako stín barevných dveřních oken  
u hlavního vchodu o srpnovém poledni.  
Pak chci ještě ohňorudý, co jde do podoby  
barvě krve, západ krásné zloby.  
A pak už jen psát chci, pořád, pořád psát.  
Sestře modře, mamince jen zlatě:  
zlatou modlitbu bych napsal za maminku,  
zlatý oheň, slovo jako gloriola svaté.  
Neúnavně, bez přestávky, psát a psát  
ve staříčké věži, do úpadu.  
Tak bych šťasten, bože, jak bych šťasten  
byl.

Pestře vybarvil bych si svůj život.

(In: Kosztolányi 1985, s. 20-22)



**Imre Oravecz: Halászóember**

Én még láttam,  
de már nem halászott,

ahhoz már túl öreg volt,  
és nem is lett volna hol,

egymás közt apónak neveztük,

fehér vászonnadrágot, fehér vászoninget  
hordott,  
és ült a háza előtt a padon,

minden fehér volt rajta,  
a bocskorát kivéve,  
fehér a ruhája,  
fehér a haja,  
fehér a bajsza,  
mint egy népszínműben,  
tisztá és ápolt,  
csak a frissen festett léckerítés hiányzott  
előle,

özvegyember volt,  
felesége már a temetőben,

néha bement a házba,  
matatott valamivel,  
asztán kijött megint,

végigballagott az alacsony eresz alatt,  
a terméskőjárdán,  
a ház végéig  
és vissza,  
tenyerével gondosan visszaverette a  
kicsúszott rozsszalmaszálakat,

övé volt az utolsó zsúptető a faluban,

**Luděk Marks a Tomáš Vašut: Rybář**

Ještě jsem ho potkával,  
ale to už nelovil,

na to byl tehdy moc starý,  
a ani už neměl kde,

jako kluci jsme mu říkali děda,

nosil bílé plátěné kalhoty, bílou plátěnou  
košili  
a sedával před svým domem na lavičce,

vše na něm bylo bílé,  
kromě krpců,  
bílý šaty,  
bílý vlasy,  
bílý vousy,  
jako v pastorále,  
čistý a pěstěný,  
chyběl před ním jen čerstvě natřený  
laťový plot,

byl vdovcem,  
ženu na hřbitově,  
občas vešel do domu,  
v něčem se přehraboval,  
pak opět vyšel,

prošel pod nízkým okapem,  
po chodníčku z lomového kamene,  
k rohu domu  
a zpět,

dlaní pečlivě zastrkával vypadlá stébla  
trávy

do posledních došek ve vsi na své střeše,

de általában nem csinált semmit,  
csak ült,  
és hallgatott,  
pipázott,  
nézett maga elé,  
mintha víz volna a föld,  
és halakat látta benne,

mindig elnémultunk,  
mikor oda értünk,

még köszönni is elfeledtünk,  
mintha nem akartuk volna zavarni,  
mintha éreztük volna,  
hogy emlékezetében halászik,  
fogni szeretne még valamit,  
mielőtt elmegy a tó után,  
melyet még életében lecsapoltak,

pedig azt se tudtuk,  
hogy ő a halászember,

nekem is apám mondta évekkel később,  
mikor már meghalt,  
és a házat is lebontották.

(In: Oravecz 1998, s. 111-112)

ale většinou nedělal nic,  
jen seděl  
a mlčel,  
bafal,  
hleděl před sebe,  
jako by země byla vodní hladina  
a pozoroval ryby,

vždy při cestě kolem  
jsme zmlkli,

i pozdravit jsme zapomněli,  
jako bychom ho nechtěli rušit,  
jako bychom cítili,  
že loví ve vzpomínkách  
a ještě by rád něco chytil,  
než odejde na druhý břeh rybníka,  
který ještě za jeho života vypustili,

a přitom jsme ani nevěděli,  
že je to rybář,

i mně to otec řekl až po mnoha letech,  
až když zemřel  
a jeho dům zbořili.

(In: Bez obalu 2001, s. 64-66)

### János Pilinszky: Francia fogoly

Csak azt feledném, azt a franciát, kit  
hajnalfele a szállásunk előtt  
a hátsó udvar sűrűjében láttam  
lopódzani, hogy szinte földbe nőtt.  
Körülkutatva éppen visszanézett,  
s hogy végre biztos rejteket talált:  
övé lehet a zsákmánya egészen!  
Akármilyen lesz is, nem mozdul odábbb.

S már ette is, már falta is a répát,  
mit úgy lophatott rongyai alatt.  
Nyers marharépat evett, de a torkán  
még alig ért le, jött is a falat;  
és undorral és gyönyörrel a nyelvén  
az édes étel úgy találkozott,  
mint telhetetlen testi mámorukban  
a boldogok és boldogtalanok!

Csak azt a testet, reszkető lapockát,  
a csupa bőr és csupa csont kezét,  
a tenyerét, mely úgy tapadt a szájra  
és úgy adott, hogy maga is evett!  
Az egymás ellen keserülő szervek  
reménytelen és dühödt szégyenét,  
amint a végső összetartozást is  
önönmaguktól kell, hogy elvegyék!

Az állatian makogó örömről  
a suta lábát ahogy lemaradt,  
és semmisülten kuporgott a testnek  
vad gyönyöre és gyötrelme alatt!  
A pillantását, - azt feledném egyszer!  
Ha fuldokolva is, de falt tovább,  
és egyre még, és mindegy már akármit,  
csak enni bármit, ezt-azt, önmagát!

Minek folytassam? - Örök jöttek érte;  
a szomszéd fogolytáborból szökött.  
S én bolyongok, mint akkor is a kertben  
az itthoni kert árnyai között.  
A jegyzetembe nézek és idézem:  
„Csak azt feledném, azt a franciát...”  
S a fülemből, a szememből, a számból  
a heves emlék forrón rámkiált:

### Evžen Gál a Josef Hiršal: Francouzský vězeň

Kéž mi ten Francouz zmizí z paměti,  
ten, jehož tenkrát ráno spatřil jsem,  
když zadním dvorem krad se houštinou,  
jako by téměř zcela vzrostl v zem.  
Po okolí se bděle rozhlédl,  
a že konečně našel jistou skrýš:  
kořist mu může celá patřit teď!  
Staň se, co staň, nepohne se již!

Už lačně jedl, hltal řepu svou,  
již ukradl a v hadrech skryl si hned.  
Surová řepa. Sotva sousto však  
prošlo jícnem, už vracelo se zpět;  
na jazyku se odpor se slastí  
setkaly tak, jak v sladkém zachvění  
se pokaždé v extázi bez úkoje  
setkávají šťastní a nešťastní.

Na to tělo, lopatky, v rozechvění,  
na jeho ruce – kůže, kost a stín –  
na jeho dlaň, jež k ústům lepila se  
tak vyhládle, že sama jedla s ním,  
na beznadějnou, vzteklou hanbu zlou  
údů, vzájemně bojujících v zlosti,  
donucených samy sobě si vzít  
poslední zbytky sounáležitosti,

na jeho nohy neohrabané,  
jimž teď kničící radost uletěla,  
jež zničeně se tady krčily  
pod divokou slastí a pod trýzní těla,  
na jeho pohled – kéž bych zapomněl!  
Zalykal se, leč hltal lačně dál,  
a stále víc, a už je jedno co,  
jen jíst, cokoli, sebe sám by žral!

Nač pokračovat? – Přišla pro něj stráž;  
ze sousedního lágru zběhl sem.  
A já bloumám po zahradě jak tehdy,  
zde mezi stíny, doma, v sadu svém.  
Nahlédnu a čtu ze svých zápisků:  
„Kéž mi ten Francouz zmizí z paměti!“  
A z uší, z očí, z úst mi vykřikne  
vzpomínka, která žhavě vyletí:

„Éhes vagyok! “ - És egyszeriben érzem  
a halhatatlan éhséget, amit  
a nyomorult már réges-rég nem érez,  
se földi táplálék nem csillapít.  
Belőlem él! És egyre éhesebben!  
És egyre kevesebb vagyok neki!  
Ki el lett volna bármi eleségen:  
most már a szívemet követeli.

(In: Pilinszky 1999b, s. 44-45)

#### **János Pilinszky: Késő kegyelem**

Mit kezdjen, akit elitélt,  
de fölmentett később az ég,  
megvonva tőle a halált,  
mikor már megadta magát?

Kit mindenétől üresen  
talált a szörnyű kegyelem,  
megsemmisülten, mielőtt  
a semmi habjaiba dőlt!

Mit kezdjen itt! Közületek  
talányait ki fejtí meg?  
Szorongva anyját kémleli:  
ha elzokoghatná neki!

Fogódzanék akárkibe,  
de nem lesz soha senkije;  
szeméből, mint gazdátlan ág,  
kicsüng a pusztuló világ.

(In: Pilinszky 1999b, s. 20)

„Mám hlad!“ – Tu cítím přestrašlivý  
hlad,  
ten bez úkoje, který zůstává,  
byť nebožák ho dávno necítí,  
jejž neutiší žádná potrava.  
Teď žije ze mne. Stále hladověji.  
Já mu čím dál míň stačím vyjít vstříc.  
Ten, jemuž k jídlu stačilo kdys vše,  
teď žádá už mé srdce – a víc nic.

(In: Pilinszky 1999a, s. 50-52)

#### **Evžen Gál a Jana Štroblová: Pozdní odpuštění**

Co na zemi teď počne si,  
kdo osvobozen nebesy,  
když odsouzen už? Žít smět dál,  
když smrti se už odevzdal!

Když všeho zbaven, našla  
ho milost škodolibě zlá!  
Zničila ho, milý živote,  
dřív než byl vydán nicotě.

Kdo hádanku mu rozlouskne:  
Co teď? – Zpět k matce? Úzkostné  
vzpomínky... Kéž ho zahojí!  
Vyplakat se tak aspoň jí!

Každého bral by, kdo tu jde,  
žádného však mít nebude.  
Svět ční mu z očí, z tmy, až z dna  
jak pahýl větve do prázdna.

(In: Pilinszky 1999a, s. 20)

**Miklós Radnóti: Töredék**

Oly korban éltem én e földön,  
mikor az ember úgy elaljasult,  
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak  
parancsra,  
s míg balhitekben hitt s tajtékzott  
téveteg,  
befonták életét vad kényszerképzetek.

Oly korban éltem én e földön,  
mikor besúgni érdem volt s a gyilkos,  
az áruló, a rabló volt a hős, -  
s ki néma volt netán s csak lelkesedni  
rest,  
már azt is gyűlölték, akár a pestisest.

Oly korban éltem én e földön,  
mikor ki szót emelt, az bujhatott,  
s rághatta szégyenében ökleit, -  
az ország megvadult s egy rémes  
végzetten  
vigyorgott vértől és mocsoktól részegen.

Oly korban éltem én e földön,  
mikor gyermeknek átok volt az anyja,  
s az asszony boldog volt, ha elvetélt,  
az élő irigylé a férges síri holtat,  
míg habzott asztalán a sűrű méregoldat.  
.....

Oly korban éltem én e földön,  
mikor a költő is csak hallgatott,  
és várta, hogy talán megszólal újra –  
mert méltó átkot itt úgysem mondhatna  
más, -  
a rettentő szavak tudósa, Éσαιás.  
.....

(In: Radnóti 1982, s. 218)

**Kamil Bednář a Ladislav Hradský:**

**Torso**

V takové době žil jsem na zemi,  
kdy člověk natolik se zvrhl již,  
že rád a chtivě vraždil, nejen na rozkaz,  
a dokud věřil v blud a běsnil bez hlavy,  
v život mu vrostly dravčí utkvělé  
představy.

V takové době žil jsem na zemi,  
kdy donášení bylo zásluhou a vrah  
a zrádce, zloděj byli hrdiny –  
toho, kdo mlčel a stud cítil ze všeho,  
nenáviděli jako malomocného.

V takové době žil jsem na zemi,  
kdy každý, kdo se ozval, aby se bál  
a schován ponížene hryzl pěst –  
kdy zdivočela zem a na dny hrůz  
jen šklebila se, pijíc krev a hnus.

V takové době žil jsem na zemi,  
kdy kletbou byla matka dítěti  
a žena, potrativši, šťastná byla,  
kdy živý mrtvým červy záviděl,  
když na stole pěnivý jed v sklence měl.  
.....

V takové době žil jsem na zemi,  
kdy také básník musil mlčet jen  
a čekat na dny, kdy snad promluví,  
neboť ta slova kletby za hrob až  
by našel jenom mistr kleteb Izaiáš.  
.....

(In: Radnóti 1964, s. 154-155)

**Árpád Tóth: Körúti hajnal**

Vak volt a hajnal, szennyes, szürke. Még  
Üveges szemmel aludtak a boltok,  
S lomhán söpörtek a vad kővidék  
Felvert porában az álmos vicék,  
Mint lassú dsinnek, rosszkedvű  
koboldok.

Egyszerre két tűzfal között kigyúlt  
A keleti ég váratlan zsarátja:  
Minden üvegre száz napocska hullt,  
S az aszfalt szennyén szerteszét gurult  
A Végtelen Fény milliom karátja.

Búvölten állt az utca. Egy sovány  
Akác részegen szíttá be a drága  
Napfényt, és zöld kontyában tétován  
Rezdült meg csüggeteg és halovány  
Tavaszi kincse: egy-két fűrt virága.

A Fénynek földi hang még nem felelt,  
Csak a színek víg pacsirtái zengtek:  
Egy kirakatban lila dalra kelt  
Egy nyakkendő; de aztán tompa, telt  
Hangon a harangok is felmerengtek.

Bús gyársziréna búgott, majd kopott  
Sínjén villamos jajdult ki a térre:  
Nappal lett, indult a józan robot,  
S már nem látták, a Nap még mint dobott  
Arany csókot egy munkáslány kezére...

(In: Simon 1979, s. 615)

**Kamil Bednář a Ladislav Hradský:  
Ráno na Okružní třídě**

Špinavé, slepé ráno s šedou lící  
a skelným zrakem výkladních skříní –  
prach zvířili košťaty na ulici  
po vzpurné dlažbě ospalí domovníci  
jak mrzutí skřeti, džinové líní.

Tu mezi štíty nebe zardělo se,  
řežavý uhlík vzňal se v jítřní páře,  
sta sluncí slétlo na každé sklo bosé  
a po asfaltu rozkutálelo se  
milión karátů Nekonečné Záře.

Ulice stála okouzlena. Neduživý  
akát pil opojen sluneční jasy  
a bledě, sklesle ze zelené hřívý  
se chvěly jeho poklady a divy:  
pár hroznů květů jarní, zvadlé krásy.

Na výzvy Záře svět ještě mlčel snově,  
jen skřívánci barev vesele pěli,  
v jednom výkladu vzkřikla fialově  
vázanka – a pak dutě, plně, nově  
i probuzené zvony zaduněly.

Siréna smutně houkla, tramvaj dušná  
roztřásla náměstí v řinčivém hluku,  
vzešel den, začala robota krušná  
a sotva kdo vzhlédl do modrého  
vzdušna,  
odkud slunce zlíbalo dělnici ruku...

(In: Tóth 1961, s. 56-57)

### **Sándor Weöres: Önéletrajz**

Mi történt volna: ez volt életem.  
Csukott szem. Nyílt száj. Állandó csoda.  
Láthatatlan hegyek. Hab. Lótetem.  
Rét. Völgy. Posvány. Virágzó laboda.

Élet, mi holt. Halál, mi eleven.  
Nappal homály, éjjel láng. Kaloda.  
Félálom. Köd-sáv szikla-peremen.  
Aggály. Közöny. Sejtés. Ide-oda.

Nap az alvást, éj az árkust teríté.  
Szőr. Füst. Seb. Alma. Árok széle. Égés.  
Kebel. Gyanú. Dermedt kaland. A mint B.

Álló öröklét. Pillanatnak élés.  
Nincs gyermek. Férfi. Nincs nő. Aphrodité.  
Dülöngő évek. Sok mellébezsélés.

(In: Weöres 1968, s. 52)

### **Václav Daněk a Béla Hap: Vlastní životopis**

Co bylo? Tohle vše můj život byl:  
Brána úst. Zázrak. Oči na zámek.  
Tma. Koňská mrcha. Pěna. Žalobyl.  
Bažina. Louka. Bělma sasanek.

Život, jenž umřel. Smrt, jež má dost sil.  
Kal ve dne, v noci plamen. Hambalek.  
Polosen. Na skalisku mlžný kýl.  
Strach. Nestrach. Útlum. Věštba do dále.

Den prostřel sen, noc papír jako zpitá.  
Srst. Kouř. Prásk. Jabko. Škarpa. Rozhoření.  
Nadra. Stín. Výstřel. Ten, ta. Identita.

Nehybná věčnost. Okamžiky věení.  
Ne dítě. Muž. Ne žena. Afrodita.  
Opilé roky. Spousta blábolení.

(In: Weöres 1978, s. 118)

## **6. POUŽITÁ LITERATURA**

### **a) Publikace**

- A műfordítás ma. Tanulmányok. Gondolat, Budapest 1981.
- Dějiny a národy. Literárněhistorické studie o československo-maďarských vztazích. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1965.
- Feldek, Ľubomír: Z reči do reči. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1977.
- Ferenčík, Ján: Kontexty prekladu. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1982.
- Hochel, Braňo: Preklad ako komunikácia. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.
- Holz-Mänttári, Justa: Translatorisches Handeln. Theorie und Methode. Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki 1984.
- Hrabák, Josef – Štěpánek, Vladimír: Úvod do teorie literatury. SPN, Praha 1987.
- Hrala, Milan a kol.: Kapitoly z dějin českého překladu. Nakladatelství Karolinum, Praha 2002.
- Kecskés, András – Szilágyi, Péter - Szuromi, Lajos: Kis magyar verstan. Országos Pedagógiai Intézet, Budapest 1984.
- Levý, Jiří: České theorie překladu. SNKLHU, Praha 1957.
- Levý, Jiří: Bude literární věda exaktní vědou? Československý spisovatel, Praha 1971.
- Levý, Jiří: Umění překladu. Panorama, Praha 1983.
- Miko, František: Štýlové konfrontácie. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1976.
- Mounin, Georges: Teoretické problémy překladu. Karolinum, Praha 1999.
- Nida, Eugene A. – Taber, Charles R.: The Theory And Practice of Translation. E. J. Brill, Leiden 1974.



- Nord, Christiane: *Translating as a Purposeful Activity*. St. Jerome Publishing, Manchester 1997.
- Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Max Hueber Verlag, Mnichov 1971.
- Reiß, Katharina – Vermeer, Hans J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991.
- Stolze, Radegundis: *Hermeneutisches Übersetzen*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992.
- Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994.
- Vilikovský, Ján: *Preklad ako tvorba. Slovenský spisovateľ*, Bratislava 1984.

## **b) Studie, články**

- Daněk, Václav: *Jak jsem překládal Sándora Weörese*. In: *Amicus Revue*. 2002, roč. 11, č. 1/2, s. 34-35.
- Gál, Evžen: *Maďarská literatura v českých překladech po roce 1945*. In: *Amicus Revue*. 2002, roč. 11, č. 1/2, s. 37-60.
- Navrátil, Milan: *Z poznámek překladatele*. In: *Amicus Revue*. 2002, roč. 11, č. 1/2, s. 36.
- Pym, Anthony: *On method in Hispanic translation history*. <http://www.tinet.org/~apym/on-line/intercultures/methodleon.html> [on-line], 6. 8. 2007
- Rákos, Petr: *Na téma maďarská literatura v českých překladech*. In: *Amicus Revue*. 2002, roč. 11, č. 1/2, s. 68-70.

## **c) Beletrie k praktické části**

- Ady, Endre: *Ady Endre összes költeménye*. Arcanum Databases Kft., Budapest 1997. [on-line] <http://mek.oszk.hu/00500/00588>

- Ady, Endre: Krev a zlato. Československý spisovatel, Praha 1950.
- Arany János összes költeményei I. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest' 1967.
- Arany, János: Zvon v pustě. SNKLHU, Praha 1957.
- Bóka, László: Alázatosan jelentem, sv. II. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest' 1965.
- Bóka, László: Poslušně hlásím. SNKLU, Praha 1963.
- Bez obalu. Antologie současné maďarské poezie. H & H, Jinočany 2001.
- Babits, Mihály: Összegyűjtött versei. Európa Könyvkiadó – Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest' 1961.
- Babits, Mihály: Údolí neklidu. Odeon, Praha 1983.
- Déry, Tibor: Cesta pana A. G. do X. Odeon, Praha 1966.
- Déry, Tibor: G. A. úr X.-ben. Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó, Bratislava 1964.
- Déry, Tibor: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról. Novella Könyvkiadó, Budapest' 1998.
- Déry, Tibor: Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu. Odeon, Praha 1982.
- Dunajské strofy. Deset maďarských básníků. Československý spisovatel, Praha 1976.
- Illyés, Gyula: Chytrý Matěj. Corvina, Budapest', 1980.
- Illyés, Gyula: Lidé z pusty. SNKLHU, Praha 1957.
- Illyés, Gyula: Hetvenhét magyar népmese. <http://mek.oszk.hu/00600/00674/00674.pdf> [on-line], 8. 3. 2008
- Illyés, Gyula: Összegyűjtött versei, sv. II. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest' 1993.
- Illyés, Gyula: Puszták népe. Osiris Kiadó, Budapest' 1999.
- Juhász, Gyula: Hymnus člověka. Odeon, Praha 1987.
- Kaffka, Margit: Hangyaboly. Szlovákiai Szépirodalmi Könyvkiadó, Bratislava 1963.
- Kaffková, Margit: Mraveniště. Lidové nakladatelství, Praha 1974.
- Karinthy, Ferenc: Budapesti tavasz. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest' 1953.

- Karinthy, Ferenc: Budapešti jaro. Naše vojsko, Praha 1957.
- Karinthy, Frigyes: Capillária. Új Idők Irodalmi Intézet, Budapest 1947.
- Karinthy, Frigyes: Chci zpátky školné. In: Karinthy, Frigyes: Prosím, pane profesore... Československý spisovatel, Praha 1959.
- Karinthy, Frigyes: Kapilárie. In: Karinthy, Frigyes: Cesta do Faremida; Kapilárie. SNKLHU, Praha 1960.
- Karinthy, Frigyes: Putování kolem mé lebky. Odeon, Praha 1981.
- Karinthy, Frigyes: Utazás a koponyám körül. Szlovákiai szépirodalmi könyvkiadó, Bratislava 1962.
- Karinthy, Frigyes: Visszakérem az iskolapénzt. <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=306> [on-line], 8. 3. 2008
- Kemény, István: A néma H. <http://mek.oszk.hu/03000/03069/index.phtml> [on-line], 26. 2. 2008
- Kertész, Imre: Člověk bez osudu. Academia, Praha 2003.
- Kertész, Imre: Sorstalanság. Magvető, Budapest. ISBN 963 14 2164 3.
- Kosztolányi, Dezső: Aranysarkány. Szlovákiai szépirodalmi könyvkiadó, Bratislava 1964 (2 svazky).
- Kosztolányi, Dezső: Blažená smutná píseň. Odeon, Praha 1985.
- Kosztolányi, Dezső: Összes versei. Osiris Kiadó. Budapest 2000.
- Kosztolányi, Dezső: Zlatý drak. Odeon, Praha 1974.
- Madách, Imre: Az ember tragédiája. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1968.
- Madách, Imre: Tragédie člověka. SNKLHU, Praha 1960.
- Mikszáth, Kálmán: A fekete város. Tatran magyar üzem, Bratislava 1968a.
- Mikszáth, Kálmán: Černé město. Odeon, Praha 1984.
- Mikszáth, Kálmán: Deštník svatého Petra. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959.
- Mikszáth, Kálmán: Szent Péter esernyője. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1968b.

- Móricz, Zsigmond: Sedm krejcarů. Svoboda, Praha 1952.
- Móricz, Zsigmond: Válogatott elbeszélések. Európa Könyvkiadó, Budapest 1998.
- Nagy, Lajos: Jeremiáda. Nakladatelství politické literatury, Praha 1964.
- Nagy, Lajos: Prof. Csizmadia. <http://www.epa.hu/00000/00022/00485/15009.htm>  
[on-line], 8. 2. 2008
- Nakonxipánban hull a hó. Kormos István összegyűjtött versei. Kozmosz Könyvek,  
Budapest 1985.
- Oravecz, Imre: Halászóember. Jelenkor Kiadó, Pécs 1998.
- Örkény, István: Egyperces novellák. Madách könyvkiadó, Bratislava 1969.
- Örkény, István: Minutové grotesky. Odeon, Praha 1978.
- Ottlik, Géza: Iskola a határon. Magvető könyvkiadó, Budapest 1999.
- Ottlik, Géza: Škola na hranici. Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, Praha  
1974.
- Petőfi, Sándor: Blázen Ištók. Melantich, Praha 1952.
- Petőfi Sándor összes költeményei. II. szavazek. Tatran, Bratislava 1966.
- Pilinszky, János: Ortel. Mladá fronta, Praha 1999a.
- Pilinszky, János: Összes versei. Osiris Kiadó, Budapest 1999b.
- Radnóti, Miklós: A préce se vrátím. Mladá fronta, Praha 1964.
- Radnóti Miklós művei. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest 1982.
- Rejtő, Jenő: A szőke ciklon. Tatran, Bratislava 1968.
- Rejtő, Jenő: Plavovlasý cyklón. Odeon, Praha 1988.
- Simon, István: A magyar irodalom. Gondolat, Budapest 1979.
- Spiró, György: Az Ikszek. Helikon kiadó, Budapest 1994.
- Spiró, György: Pod značkou X. Odeon, Praha 1990.
- Szabó, Magda: Az óz. Szlovákiai szépirodalmi könyvkiadó, Bratislava 1965.
- Szabová, Magda: Srnka. Mladá fronta, Praha 1968.
- Tóth, Árpád: Od srdce k srdci. Mladá fronta, Praha 1961.

- Vörösmarty Mihály: Až se nachýlí noc. Odeon, Praha 1986.
- Vörösmarty Mihály: Csongor és tünde. In: Vörösmarty minden munkái, sv. VI. Ráht Mór, Pešť 1863.
- Vörösmarty Mihály: Čongor a víla. Dilia, Praha 1981.
- Vsazování dýmantů. Mladá fronta, Praha 1984.
- Weöres, Sándor: Merülő Saturnus. Tatran, Bratislava 1968.
- Weöres, Sándor: Ze džbánu nekonečna. Odeon, Praha 1978.

#### **d) Jiné internetové zdroje**

- Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945: <http://www.obecprekladatelu.cz/DUP01.htm> [on-line], 5. 2. 2008
- elektronický katalog Městské knihovny v Praze: <http://www.mlp.cz/cgi/ebaweb/search?LANGUAGE=CZE> [on-line], 23. 3. 2008
- elektronický katalog Studijní a vědecké knihovny v Hradci Králové: <http://aleph.svkhk.cz/F/DM77IXQAC3HC8RBA472DRVV7EAE9QKNX3X1NJD2VHH9NUN1R13-00716?func=find-b-0> [on-line], 23. 3. 2008
- Elektronikus Periodika Archívum és Adatbázis (EPA): <http://www.epa.hu/> [on-line], 8. 2. 2008
- Magyar Elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu> [on-line], 5. 2. 2008
- Verstan lexikon: <http://enciklopedia.fazekas.hu/verstan/Chorijambus.htm>, [on-line], 10. 3. 2008
- Wikipedia: <http://hu.wikipedia.org> [on-line], 5. 2. 2008

#### **e) Příručky, slovníky aj.**

- A magyar nyelv értelmező szótára I-VII. Akadémiai kiadó, Budapest' 1978-1980.
- Hradský, Ladislav: Magyar-cseh szótár. Akadémiai Kiadó, Budapest' 1989.
- Pastyřík, Svatopluk – Víška, Václav: Základní jazykovědné pojmy. Univerzita Hradec Králové – Pedagogická fakulta, Hradec Králové 2005.

- Rákos, Petr a kol.: Slovník spisovatelů – Maďarsko. Odeon, NKLÚ, Praha 1971.
- Slovník cizích slov. Encyklopedický dům, Praha 1998.
- Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Academia, Praha 2001.