

**Oponentský posudek diplomové práce Zuzany Korábové  
„Komparace posunů v intersémiotickém a mezijazykovém překladu divadelní hry  
Václava Havla *Odcházení*.“**

Diplomovou práci Zuzany Korábové lze charakterizovat jako teoreticky zaměřenou analytickou studii, jejímž východiskem i předmětem je teorie intersémiotického překladu v kontextu současné teorie překladu. Jejím cílem nemá ovšem být vyčerpávající prezentace známých pojetí zmíněné teorie, nýbrž výklad vybraných problémů, inspirovaných především modelem překladu Antona Popoviče. Druhá, empirická část práce, jež se opírá o analýzu mezijazykového a intersémiotického překladu divadelní hry Václava Havla *Odcházení*, má pak prokázat funkčnost přístupu k filmové adaptaci jako k (intersémiotickému) překladu i operativnost Popovičovy typologie posunů při popisu a analýze filmové adaptace. Tato empirická část zahrnuje jednak klasickou translatologickou analýzu, jež se soustředí na nejvýraznější „posuny“ v překladu do angličtiny jak na makrostylistické, tak na mikrostylistické úrovni, jednak analýzu „posunů“ doprovázejících transpozici jmenované divadelní hry do filmové podoby.

Z výše řečeného je více než zřejmé, že svou povahou se jedná o práci interdisciplinární. V tom, jak se autorka s touto interdisciplinarnitou vyrovnala, však spatřuji první úskalí a zjevnou slabinu předkládané práce. Diplomantka bohužel vzala vážně svá slova z úvodu ke své práci, v němž slibuje v teoretické části vysvětlit a popsat pojmy, které jsou samozřejmé pro odborníky daných disciplín, jimiž jsou míněny nejen translatologie, nýbrž také literární i filmová věda, estetika i sémiotika. Místo toho, aby svůj výklad soustředila ke konkrétním dílčím otázkám zkoumané problematiky (a i v takovém případě by bylo lze od kapitoly v rozsahu zhruba čtrnácti stran těžko očekávat víc než jen dílčí sondu/y do analyzovaných otázek!), rozbíhá se práce k obecným a pro dané téma zbytečně široce formulovaným problémům. Místo kritické reflexe modelů (intersémiotického) překladu a přístupů k filmové adaptaci z perspektivy intersémiotického překladu se tak autorka věnuje obecným otázkám sémiotiky (s. 14) či filmového jazyka, přičemž její výklad ulpívá na sumarizaci postřehů z poněkud povrchní četby standardních úvodů do dané problematiky (Jurij Lotman, James Monaco). Čteme-li v úvodu k podkapitolce „Intersémiotický překlad jako filmová adaptace“ (přičemž přesnější by bylo „Filmová adaptace jako intersémiotický překlad“) autorčiny formulace, že „sepíšeme poznatky“ či „nejprve definujeme základní pojmy filmové vědy“ (s. 16) či obdobně bezelstné sumarizující konstatování ze závěru („Pokryli jsme otázky filmového jazyka i filmové adaptace jako takové“, s. 53), nemůžeme se

ubránit dojmu, že jimi autorka nezáměrně prozrazuje víc než chtěla. Totiž, že se ocitla na území jí dosud neznámé či ne příliš známé problematiky, v prostoru, v němž se teprve snaží zorientovat, nalézt stezky, jež by ji měly bezpečně vést a provést oním labyrintem pojmů, konceptů a přístupů, jež ji však zatím spíše svádějí a zavádějí. Jeden každý z těchto pojmů je navíc natolik komplexní, že by si zasloužil samostatnou práci, a nikoli stručnou zmínku v rozsahu několika vět. Názorným dokladem tohoto poněkud zmateného a chaotického přístupu je již zmíněná kapitolka věnovaná sémiotice, již otevírá všeobecně známá definice tří typů znaků podle Ch. S. Peirce, vzápětí doprovobená stručným komentářem, z něhož plyne, že pro další analýzu toto právě připomenuté rozlišení vlastně není důležité. Nechtěným efektem takového přístupu je pak nutně povrchnost a zkratkovitost i tam, kde bychom očekávali minuciózní a kritickou analýzu. Někdy se zdá, že autorka není schopna odolat nutkání napsat vše, co ví, co si přečetla, a to bez ohledu na to, nakolik je to pro její výklad relevantní. To se týká i podkapitoly „Havel spisovatel“, uvádějící empirickou část a shrnující obecně známá fakta na podkladě dvou tří textů svou povahou spíše popularizačních (Pavel Kosatík, *Šestatřicátníci*, Havlovy *Rozhovory s Karlem Hvižd'alou*).

Zmíněné výtky platí i pro ty pasáže, v nichž má být představena problematika filmové adaptace. Definuje-li diplomantka při výkladu přístupu Lindy Hutcheonové, reprezentující ve výrazné míře nové způsoby jejího chápání, adaptaci Popovičovými slovy jako *afirmativní* záměrný metatext (zvýraznil P. M., s. 19), prozrazuje tím fatální nepochopení či přehlédnutí autorčina radikálního odmítnutí diskursu věrnosti, které se ostatně pokládá za jeden z nejviditelnějších projevů „obratu“ v adaptačních studiích v posledním desetiletí. Přestože sebe i čtenáře diplomantka přesvědčuje, že její přístup v empirické části bude ryze deskriptivní, vyhýbající se hodnotícím soudům (s. 6), její opakované konstatování, že ve filmové adaptaci Havlova *Odcházení* nenacházíme „žádné posuny, které by bylo možné interpretovat jako *negativní*, tj. protirečící autorskému záměru“ (zvýraznil P.M., s. 6, srov. též s. 23, 31, 52, 53, 54), prozrazuje – odhlédnu-li od literární teorií dávno opuštěného, resp. zkompromitovaného a zproblematizovaného konceptu autorského záměru – onen „adaptační“ úhel pohledu, postavený na tradičně pojímaném vztahu mezi oběma uměleckými druhy v rovině závislosti na literární předloze. Do paradigmatu takovéhoho diskursu o adaptaci bylo od počátku vepsáno hledání ideálního modelu adaptace, jehož nejzjevnějším rysem je posuzování adaptací podle míry jejich „věrnosti“, „adekvátnosti“ či oné „afirmativnosti“ ve vztahu k literární předloze.

V již zmíněné podkapitole věnované filmové adaptaci je podána stručná charakteristika poněkud náhodně vybraných autorů či modelů; vedle již zmíněné Lindy Hutcheonové jsou zaznamenáni Patrick Cattrysse a Kamilla Elliotová, české myšlení o adaptaci je pak zastoupeno pouze Marií Mravcovou, z níž diplomantka poněkud nešťastně parafrázuje její soud, že „zevrubná komparace filmu s předlohou je pracná a nevděčná, jelikož neexistuje žádná metodologická opora“ (s. 20), tedy tvrzení, jež ve své druhé části neplatilo již v době, kdy bylo vysloveno (2001). Vzhledem k sledovanému tématu ještě závažnějším nedostatkem je, že diplomantka nezaregistrovala, natož aby kriticky reflektovala fakt, že v rámci myšlení o filmové adaptaci se od sedmdesátých let objevilo několik pokusů aplikovat Jakobsonův pojem intersémiotický překlad. Mám tu na mysli především polskou teoretičku Marylu Hopfingerovou (*Film i literatura: uwarunkowanie techniczne przekładu intersemiotycznego*. In: *Sztuka - technika - film*. A.Kumor - D.Palczewska (eds.), 1970; *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, 1974), jež na rozdíl od lingvisty Jakobsona, beroucího pochopitelně za své východisko slovo, definuje intersémiotický překlad širěji a obecněji: rozumí jím „přeložení významů komunikátu zformovaného v jednom sémiotickém systému takovým způsobem, abychom výběrem odpovídajících znaků z jiného znakového systému a jejich kombinací získali komunikát, jehož významy budou *shodné* [zvýraznil P. M.] s významy komunikátu překládaného“. Současně je ovšem intersémiotický překlad v důsledku rozdílnosti znaků obou systémů, a tedy jejich nutného překódování, vždy *neúplný* a *částečný*. Filmová adaptace literárního díla jako intersémiotický překlad je pak podle autorky vždy *specifickým* a *jedinečným* přečtením, interpretací literární předlohy. Se zřetelem k intersémiotickému překladu vyděluje Hopfingerová tři plány literárního díla: 1. nepřeložitelný plán materiálový; 2. částečně přeložitelný plán materiálově-významový; 3. v zásadě přeložitelný plán významově-kulturní. Hopfingerová počítá tedy s existencí kulturních významů, jež se dají – jelikož jsou s materiálem svázány pouze nepřímou a zprostředkovanou – „vyslovit“ v různých sémiotických systémech a jsou navzájem přeložitelné. Hopfingerová si je přirozeně vědoma jisté výlučnosti a odlišnosti intersémiotického překladu ve vztahu k tradičnímu překladu inter/intra/lingválnímu. Opírajíc se o pojetí přeložitelnosti (translatability, Übersetzbarkeit) jako kategorie stupňovité – pojetí v zásadě akceptovatelné a akceptované –, uvažuje o intersémiotickém překladu jako o překladu *specifickém*, neboť, jak dodává, je třeba nezapomínat na to, že „mnohovýznamovost jazykových struktur obecně, a struktur literárních zvláště, vytváří možnost různých překladů“. Tak tomu jistě je, ale zároveň nelze zapomínat na to, že intersémiotický překlad – i při vši své specifčnosti – zůstává stále ještě překladem, a

lze tedy předpokládat, že i zde „cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; *cíl překladu je reprodukční*“ (zvýraznil P. M.). Jiří Levý, jemuž diplomantka věnuje samostatnou podkapitolu, formuloval tyto nároky v souvislosti s překladem tradičním (tj. interlingválním) a i zde požadavek přesnosti překladu a reprodukční věrnosti vůči originálu vyvolává často protichůdné výklady, a to tím spíše, že je výlučně teoretickým ideálem, kterému ve skutečnosti odpovídají pouze různé stupně přiblížení. (Pro úplnost je třeba zdůraznit, že Levý hovoří o „tvůrčí reprodukci“: ve vývoji reprodukčního umění se uplatňují dvě normy: norma reprodukční, tj. požadavek věrnosti, výstižnosti, a norma „uměleckosti“ (požadavek krásy); jako znehodnocující rysy se pak pocítují „v procesu překládání rysy netvůrčí, pasivně reprodukční, ve výsledném díle pak rysy, které jsou v rozporu s reprodukčním cílem, tj. s požadavkem věrnosti“). Přesto i v případě překladu intersémiotického patrně nelze nepřihlížet k základnímu vymezení překladu jako činnosti spočívající obecně v hledání takových prostředků v určitém jazyku, které by předávaly informaci obsaženou v překládaném díle a zároveň představovaly ekvivalent jeho prostředků výstavby.

Co si však potom počít s filmovými adaptacemi, jejichž smysl je odlišný, často diametrálně, od smyslu originálu? „Co tu bylo přeloženo na co?“ mohli bychom se ptát, neboť v praxi filmoví tvůrci mnohdy velmi málo dbají toho, že slovesný text a film se mohou vyznačovat sémantickou totožností základních tematických kontextů (postavy, děj, prostředí) a v návaznosti na to totožností základních aspektů smyslu. Model Hopfingerové vymezuje intersémiotický překlad tak široce, že zahrnuje celý bohatý repertoár možností v hranicích určených dvěma krajními variantami – maximálně objektivní a maximálně subjektivní interpretací. Ve shodě s intencí autorky tak pokrývá všechny možné vztahy mezi literárními a filmovými texty od tzv. ekranizace, tj. doslovného převedení divadelního textu na filmové plátno, až po filmy vzniklé „na motivy“. Takové řešení odmítá jiná význačná polská teoretička filmové adaptace Alicja Helmanová, podle našeho soudu oprávněně, neboť intersémiotický překlad tak přestává být rozlišující kategorií. A pokud by překlad (resp. adaptace) měl být chápán jako kategorie stupňovitá, vnucuje se pak otázka, na základě jakých kritérií stanovit tu hranici, po kterou budeme ještě hovořit o překladu.

Tento problém určení kritérií vystupuje do popředí zejména tehdy, má-li se intersémiotický překlad vyčlenit jako specifický vztah z kontextu dalších relací mezi uměními. Tak je tomu mimochodem právě v Popovičově pětičlenném schématu situací, kdy literární text vstupuje do vztahu s jinými druhy umění. V tomto schématu je intersémiotický

překlad vymezen jako zvláštní typ, pro který je charakteristické, že „neliterární text sa prekladá, adaptuje alebo parafrázuje do podoby literárneho textu, napr. Puškinov Bronzový jazdec; alebo naopak, literárny text sa prekladá alebo adaptuje do iného umeleckého kódu, napr. rozmanité verzie Hamleta“. Popovič vychází z představy, že ne každé meziznakové navazování je intersémiotickým překladem a zvláště ještě uvažuje o navazování literárního textu na text jiného druhu umění a o případě opačném. Doplňuji, že Zdeněk Mathauser navrhuje tuto velikou skupinu intersémiotických vztahů pracovníčně označovat jako inspirace, inspirované paralely, resp. motivované paralely, iniciované paralely. Za rozlišující kritérium překladu a inspirace pokládá *intencionalitu* transkódování (překlad z jednoho kódu do druhého) v případě prvním a *paralelnost* různých kódů (k níž dalo impuls jedinečné dílo) v případě druhém. Jestliže u překladu jde především o úsilí nalézt ekvivalenty v odlišném kódu, o přibližování, a nikoli vzdalování, o „intencionální kolmici spuštěnou z metatextu na prototext“, pak inspirace se vyčerpává počátečním podnětem a i termín paralela se autorovi nakonec ukazuje jako „tak trochu eufemistický“.

Pokud bychom tato kritéria aplikovali na filmový přepis, mohli bychom o intersémiotickém překladu uvažovat především v souvislosti s tzv. „věrnými“ (příp. „doslovnými“) přepisy, které zjevně usilují právě o co nejvěrnější transkódování, o afirmativnost tematickou i konstrukčně kompoziční, což je nepochybně i případ analyzované adaptace Havlova *Odcházení*. Otázka, zda je při tak zásadním překódování znaků, spojeným s tzv. intersémiotickým posunem, a při tak podstatné odlišnosti výstavbových prostředků obou uměleckých druhů potenciálně možné přenést sémantický invariant a zachovat kvality originálu v té míře (otázkou ovšem zůstává, v jaké míře), aby bylo možné mluvit ještě o překladu, nás vrací zpět k otázce oné intence filmových přepisů. Jestliže jsme až dosud zpochybňovali univerzální aspirace pojmu intersémiotický překlad z hlediska sémantiky (na filmový přepis nelze klást požadavek reprodukční věrnosti, jakkoli volně interpretovaný), neméně důležité jsou i výhrady z hlediska pragmatiky, kdy nám jde o vztah znaku k jeho uživateli. Funkcí překladu je v zásadě *substituovat* originál, zpřístupňovat něco, co je jinak nedostupné. Jakkoli i filmové adaptace (a obecněji mediální transformace) mohou příležitostně fungovat jako substituce pretextu, v komunikační praxi vystupuje do popředí fungování adaptace jako *reprezentace*, jež se deklaruje jako přepis zastupující pretext, k němuž zároveň odkazuje a jehož představu má vyvolávat, případně získává adaptace postavení samostatné *kreace*, u níž jsou vazby k pretextu zastřeny a adaptace je přijímána jako dílo zcela původní.

Zmíněné výhrady proti užívání pojmu překlad v souvislosti s filmovou adaptací nemusí však nutně znamenat jeho definitivní a úplné odmítnutí. I když v úvahách o jazykovém překladu dlouhou dobu dominovaly normativní přístupy, v nichž šlo především o to, dosáhnout adekvátnosti a věrnosti výchozímu textu, i zde lze zaznamenat zřetelný posun badatelského zájmu od hodnocení orientovaného na normativní postupy k historicky kontextualizovanému popisu samotných procesů transformace. Takové pojetí překladu staví do popředí nikoli aspekt ztráty, nýbrž naopak aspekt obohacení: překlad již není pojímán jako přenesení obsahu z jedné formy do druhé, nýbrž jako odpověď, echo či pokračování, které nechce originál nahradit, nýbrž doplnit a rozvinout; nutná odchylení jsou pak konceptualizována nikoli jako nedostatek, nýbrž jako zisk. Na možnost přistupovat k filmové adaptaci literárního díla jako k mnohosystémovému a akceptovatelnému překladu ukázal mj. polský teoretik Waclaw M. Osadnik. Teorie mnohosystémovosti ve vztahu k procesu překládání předpokládá, že překlad není statický fenomén, nýbrž že jde o dynamickou situaci, závislou na všech vztazích, do nichž vstupují jednotky v rámci dané kultury a živého, ustavičně se proměňujícího jazyka. Takové pojetí klade otázku, zda takto chápaný překlad se má orientovat na konečný výsledek (tzn. zda má splňovat požadavek akceptovatelnosti), či má klást důraz na výchozí text (tzn. na adekvátnost)? Oproti tradičním úvahám o teorii i praxi překladu, v nichž převažovala koncepce adekvátnosti, resp. věrnosti originálu, teorie překladu opírající se o zásady mnohosystémovosti odmítá postulát adekvátnosti ve prospěch akceptovatelnosti. Ve vztahu k teorii adaptace možnost výběru mezi akceptovatelností a adekvátností znamená: film realizovaný na základě literárního díla musí splňovat především základní podmínku akceptovatelnosti – to, v jaké míře je adaptace věrná originálu, nemá žádný význam. Filmová adaptace není ničím jiným než transformací výchozího (literárního) textu do textu cílového (filmového), jenž má být ekvivalentní a akceptovatelný, ale nemusí být adekvátní. Adaptace tak podle Osadnika nemá nic společného s „rekonstrukcí“ výchozího textu ve filmové formě.

Tento poněkud obšírný teoretický exkurs, vybočující z žánru oponentského posudku, neměl jiný úkol než naznačit, jak složitý komplex otázek a problémů zvolené téma vyvolává. Poněvadž však tyto principiální a podstatné otázky v předkládané práci položeny nebyly, nabízím je jako možné východisko k rozpravě v průběhu obhajoby. Jakkoli jsem tyto otázky formuloval zdánlivě nezávisle na, resp. paralelně k předkládané práci, nabízejí klíč k rozporu, jenž se odkrývá v závěru práce, aniž by však byl kriticky reflektován: diplomantka nejprve konstatuje, že Popovičův model pravděpodobně nelze považovat za optimální nástroj pro

analýzu intersémiotického překladu (s. 50), aby jen o pár stránek dál tento svůj soud revidovala v tom smyslu, že právě aplikace Popovičova modelu prokázala funkčnost přístupu k filmové adaptaci jako k překladu. Při této příležitosti bych si dovolil položit otázku, zda důvod tohoto rozporu nehledat v samotném Popovičově modelu, o němž autorka opakovaně píše jako o „jedinečném zdroji inspirace“ (srov. s. 7, 22), aniž by jej podrobila důkladné kritické reflexi a případné revizi. Předkládaná práce totiž nezáměrně naznačila, že snaha o co nejkompexnější uchopení mezitextových vztahů je nejen silnou stránkou Popovičovy teorie, nýbrž i jejím slabým místem. Pomineme-li problematické užívání pojmu metatext (jímž operuje i diplomantka, aniž by reflektovala fakt, že tímto pojmem se v literatuře předmětu většinou myslí text, jehož tématem je jiný text nebo jeho část), ukazuje se, že Popovičovo pojetí mezitextových vztahů i přes všechnu svou komplexnost nezapře lingvoliterární východisko svého autora. To se ostatně obráží i v předkládané práci, která intersémiotický překlad a analýzu posunů s ním spojených ne sice výlučně, ale ve značné míře zužuje na jazykovou složku navazujícího komunikátu, jenž je však svou povahou multimodální (znakově heterogenní) audiovizuální sdělení. Dospívá-li závěrečné shrnutí komparace posunů v intersémiotickém a mezijazykovém překladu divadelní hry Václava Havla *Odcházení* ke konstatování jistých analogií a podobností, je nutné tento závěr korigovat právě upozorněním na významné zúžení analyzovaných posunů v sledovaných intersémiotických situacích na komparaci promluv (viz. příloha).

Závěr: téma předkládané práce implikuje celou řadu komplexních teoretických otázek především z translologie i teorie adaptace. Jejich řešení by však vyžadovalo jak širokou teoretickou základnu, tak schopnost u zkoumaných problémů a fenoménů setrvat a zevrubně je analyzovat. Pokusil jsem se doložit, že zásadní problém a nepřehlédnutelný deficit předkládané práce spočívá právě v tom, že namísto obšírného výkladu, soustředěného promýšlení a kritické reflexe sledovaných otázek se autorčino představení analyzovaných problému rozbíhá do širě mnohdy letmých postřehů a povrchních komparací, jimiž jsou sledované teoretické pojmy uváděny do stavu potenciální totožnosti s jinými pojmy. Logika výkladu – zejména v teoretických kapitolách – působí navíc mnohdy svévolně, strukturace a hierarchizace by měly být zřetelnější. V empirické části má být především demonstrována explikativní síla teoretického jazyka, Havlova hra, kategorizována v perspektivě dané teorie mezijazykového a intersémiotického překladu, je patřičně znehybněna a její významové síly redukovány. Předkládanou práci hodnotím tedy jako poctivý pokus vyrovnat se s náročnou teoretickou látkou, jenž však ve svém výsledku trpí četnými nedostatky a jako celek zanechává rozpaky. Slibné téma, dílčí zajímavé postřehy a užitečná minuciózní deskripce

analyzovaných jevů ve světle Popovičovy typologie posunů (viz. i příloha) na straně jedné, často poněkud bezelstný a bezradný zápas se zkoumanou látkou na straně druhé. Výklad v úsilí o vyšší rovinu abstrakce, překračující rovinu evidence a deskripce literárního faktu, zadržává a vede k zjednodušujícím zkratkám a komentářům, banálním charakteristikám či generalizujícím soudům. Ve svém výsledku tak práce – alespoň podle mého soudu – nepřináší k předmětu své analýzy mnoho nového. Nepřehlédnutelným deficitem, jímž předkládaná práce trpí, je rovněž její jazyková a stylistická úroveň.

Přes vznesené výhrady práci doporučuji k obhajobě a navrhuji ji hodnotit známkou **dobře**.

V Praze dne 6. 9. 2015

Doc. PhDr. Petr Málek, CSc.