

Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta
Ústav Dálného východu

Diplomová práce

Filip Lexa

Román *Obležená pevnost* jako překladatelská výzva

The Novel *Fortress Besieged*: A Translator's Challenge

vedoucí práce: Dušan Andrš, Ph.D.

2011

Děkuji Dušanu Andršovi za všechny cenné rady, připomínky, opravy a zejména za to, že mě k tématu této práce přivedl a dal mi objevit kouzlo *Obležené pevnosti*.

Velký dík patří také Karolině, která mi dodávala chuť k psaní a s níž jsem strávil dlouhé chvíle hovory o nejrůznějších překladatelských problémech.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 26. 5. 2011

Abstrakt

Qian Zhongshuův román *Obležená pevnost* (Wei cheng) oplývá bohatstvím výrazových prostředků a kulturních narážek a je dílem neobyčejně obtížným na překlad. Tato práce identifikuje základní okruhy problémů, na které bude překladatel při překladu tohoto díla narážet. Na základě jeho překladů do angličtiny, francouzštiny a španělštiny zkoumá, jaké jsou cesty, kterými se překladatel bude ubírat při překládání literatury kulturně vzdálené čtenáři cílového jazyka. Autor vychází z teorií Jiřího Levého a k překladatelským problémům přistupuje z funkčního hlediska, zjišťuje však, že úspěšný překlad vyžaduje úsilí nejen ze strany překladatele, ale i ze strany čtenáře.

Abstract

Qian Zhongshu's novel *Fortress Besieged* (Wei cheng), employing a wide variety of literary devices and abounding in cultural references, is a piece of literature exceptionally difficult to translate. This thesis identifies the main categories of problems the translator will encounter during its translation. Taking the English, French and Spanish versions of the novel as its ground, the thesis investigates what the paths are that the translator chooses when translating literary works culturally remote from the target language reader. The author starts out with the theories of Jiří Levý and approaches translation problems from a functional standpoint. He finds out, however, that a successful translation requires an effort not only from the translator but equally from the reader.

Román *Obležená pevnost* jako překladatelská výzva



- *Je suis bien aise que vous m'ayez heurté, car j'ai une grande nouvelle à vous apprendre : je viens de donner mon Horace au public.*
- *Comment ! Il y a deux mille ans qu'il y est.*
- *Vous ne m'entendez pas : c'est une traduction de cet ancien auteur que je viens de mettre au jour ; il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions.*
- *Quoi ! Monsieur, il y a vingt ans que vous ne pensez pas? Vous parlez pour les autres et ils pensent pour vous?*

Montesquieu, *Lettres Persanes*

Obsah

1. Úvod.....	13
2. Qian Zhongshu v kontextu moderní čínské literatury.....	20
2.1. Čínská literatura v první polovině dvacátého století.....	20
2.2. Qian Zhongshu.....	26
2.3. Qian Zhongshu a jeho dílo.....	32
2.4. <i>Obležená pevnost</i>	40
2.5. Poznámka o vydáních a překladech.....	52
3. <i>Obležená pevnost</i> jako překladatelská výzva.....	54
3.1. Jevy kulturně specifické.....	55
3.1.1. Evropská kulturní oblast.....	60
3.1.2. Historické pozadí děje.....	63
3.1.3. Čínské reálie.....	68
3.1.3.1. Příbuzenské termíny.....	72
3.1.3.2. Odkazy na čínskou literaturu.....	78
3.1.3.3. Přehnaná exotisace.....	83
3.1.3.4. Čínská jména.....	85
3.2. Jevy jazykově specifické.....	90
3.2.1. Čínský jazyk.....	91
3.2.2. Evropské jazyky.....	98
3.2.3. Kombinace jazykových a kulturních specifik.....	100
3.3. Střídání jazykových rovin.....	104
3.3.1. Klasický jazyk.....	104
3.3.2. Čínština proložená výrazy cizího jazyka.....	118
3.4. Metafory.....	125
3.4.1. Konvenční a lexikalizované metafory.....	131
3.4.2. Originální metafory.....	140
4. Shrnutí a několik postřehů na závěr.....	159
Literatura.....	169
Použitá vydání a překlady <i>Obležené pevnosti</i>	174

1. Úvod

George Steiner (1975: 296-303) ve své knize *After Babel* popisuje několik etap, jimiž se rodí překlad. Překladatel nejprve vykoná první, odvážný krok—poddá se cizímu textu, připustí, že tam venku něco je, uvěří, že text má nějaký význam, který je hodný převodu. Může ho při tom čekat zklamání, při prvním čtení třeba zjistí, že tam nic není, že text je naprosto cizí, že prakticky cokoliv může znamenat cokoliv, a mnohdy až časem dostane důkaz pro svou víru, že tam skutečně něco je.

Poté přichází agrese. Překladatel se vydá na loupeživou výpravu, text napadne, zmrzačí, podrobí si ho, vyrabuje a s kořistí se vrací domů. Někdy tak text už zůstane nenávratně poznamenaný. Doma však není prázdno. Je tam domácí kultura a jazyk, který si bude chtít kořist nějak přivlastnit, začlenit do sebe. Je možné, že ji při tom procesu zcela asimiluje a vymaže z ní všechny stopy cizího původu. Ale stává se i to, že sama cizí kořist domácí prostředí naruší, ochromí a ovládne.

Jsme tu svědky divokých a zuřivých dějů, které zanechávají šrámy na všech stranách. Překladatel je nejprve vytažen ven, odkázán na svou víru, podroben krutým zkouškám, aby se pak zase vrátil přetížen, vyvedený z rovnováhy tím, co si násilně urval. Aby překladatel učinil spravedlnosti zadost, musí se vydat ještě na poslední etapu, kdy opět nastolí mír a rovnováhu.

Překladatel na své výpravě sebral buď příliš mnoho, nebo příliš málo. Buď text vycpával, přikrašloval, podsouval mu významy, nebo naopak některé věci opomíjel, vypouštěl a obrušoval hrany. Svědomitého překladatele však etické pohnutky budou nutit k tomu, aby opravil to, co při svém nájezdu zničil, a vrátil původnímu textu jeho čest. Pouze v tomto smyslu lze mluvit o tom, že je překlad původnímu textu *věrný*—překladatelská věrnost se nerovná doslovnosti, není to nějaký formální nástroj, jak zachovat ducha textu—věrnost je především otázkou

svědomí a morálky, vědomím, že když si něco vezmu, musím to oplátkou zase nějak nahradit.

Pokud je na denním pořádku, že mezi evropskými jazyky dochází k takto násilným výbojům, nakolik násilná pak bude výprava za textem, jež od překladatele dělí obrovská kulturní i jazyková vzdálenost? O kolik více musí překladatel věřit, než najde odvahu k onomu prvnímu kroku, a o kolik větší pak může být jeho rozčarování? O kolik agresivnější je jeho plnění a o kolik komplikovanější je pro něj přinést svoji podivnou kořist domů? A jak lze dosáhnout přese všechnu tu vzdálenost, propasti a bariéry nějaké rovnováhy a smíru?

Vzorovým textem, na jehož příkladě se můžeme pokusit tyto otázky zodpovědět, je román *Obležená pevnost* (圍城) od čínského autora Qian Zhongshua (錢鍾書). Jedná se o neobyčejně komplexní dílo protkané bohatstvím výrazových prostředků a kulturních odkazů, a to nejen odkazů k čínské kultuře, ale i ke kultuře evropské. Před sebou máme tři jeho překlady—anglický, francouzský a španělský. Každý z překladatelů si z původního textu odnesl a zmrzačil něco trochu jiného a trochu jiným způsobem se pak snažil najít ztracenou rovnováhu. Na následujících stránkách se podíváme na některé specifické obtíže, se kterými se při svém „plundrování“ museli překladatelé vyrovnávat, a poučení jejich zkušenostmi se pokusíme naznačit, jaké by měly být první kroky na cestě, po které se budou i další překladatelé *Obležené pevnosti*—ale i jiných podobně kulturně vzdálených děl—v budoucnosti vydávat.

„Kurzy překládání a překladatelské teorie“, říká Bonnie McDougall (1991: 54), „jsou pro překladatele literárních děl asi stejně tak užitečné, jako jsou kurzy kreativního psaní a literární teorie pro samotné spisovatele.“ Nicméně, jak pokračuje McDougall, jak překladatelům tak i spisovatelům může přijít k duhu trochu prakticky aplikované, konstruktivní kritiky. Stejným krédem se bude řídit i tato práce. Budeme se snažit držet při zemi, identifikovat základní překladatelská

dilemata a nabízet především praktické rady—i když nikoliv hotová řešení.

Avšak ve chvíli, kdy chceme srovnávat překladatelská řešení a hodnotit je, musíme svá hodnocení vztáhnout k nějakému ideálu, k naší představě o tom, jak by dobrý překlad měl vypadat. Abychom na něčem takovou představu postavili, budeme přece jen potřebovat nějaký teoretický základ. Bodem, od kterého se při tom můžeme odrazit, jsou teorie Jiřího Levého.

Jiří Levý (1998: 40-41) označuje svou teorii překladu za *ilusionistickou*. Překlad vytvořený v souladu s ilusionistickou metodou se bude tvářit, že je ve skutečnosti původním dílem. Čtenář překladu bude samozřejmě vždycky vědět, že nečte původní dílo, ale bude trvat na tom, aby přeložené dílo vypadalo jako předloha, aby vytvářelo *ilusi* originálu—stejně jako návštěvník divadla ví, že představení na jevišti není skutečnost, avšak vyžaduje, aby jako skutečnost vypadalo. *Protilusionistický* překlad naopak „odkrývá své pozorovatelské stanovisko, nepředstírá originální dílo, nýbrž komentuje je, popřípadě tím, že se obrací ke čtenáři s osobními a aktuálními narážkami.“ Levý (ibid.) říká, že naprostá většina překladů literárních děl je ilusionistická a protilusionistický překlad je řídký. Naším cílem bude rovněž překlad v duchu ilusionistických metod. Toto hledisko zaujmají i překlady *Obležené pevnosti*, které máme k dispozici, a my je z tohoto hlediska budeme posuzovat.

Levý (1996: 26) považuje za nejrozumnější překládat z takzvaného funkčního hlediska, které zkoumá, „jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky ve výchozím jazyce,“ a poté se pro ně v cílovém jazyce snaží nalézt prvky s funkcí odpovídající. Překladatel by měl podle Levého „podříditi jednotlivosti celku“ (ibid.: 42) a „zachovat nikoliv formální obrysy textu, nýbrž jejich významovou a estetickou hodnotu“ (ibid. 90). Zároveň zdůrazňuje, že překlad sám by měl být esteticky hodnotný jako dílo literatury cílového jazyka (ibid.: 92).

V těchto výrocích, ač s nimi můžeme do velké míry souhlasit, se skrývají zárodky dvou problémů. Prvním problémem je představa, že překlad má z estetického hlediska vypadat jako původní dílo literatury cílového jazyka. Palčivým problémem se tato představa stane zejména v případě díla pocházejícího z kulturně velice vzdálené oblasti—tak jako je to u naší *Obležené pevnosti*. Lze předpokládat, že čtenář, který vezme do ruky takový překlad bude očekávat, že dílo nebude působit dojmem domácí literatury, že bude naopak působit nějakým způsobem exoticky, a snad dokonce bude vyžadovat, aby takovým dojmem působilo. Jakou by potom měl čtenář motivaci číst například čínský román místo českého, kdyby mezi nimi nebyl žádný podstatný rozdíl? Autor této práce se vypytał namátkou českých čtenářů, jaká budou jejich očekávání, pokud se rozhodnou přečíst si překlad čínského románu. Většina dotázaných měla takovou představu, že čínský román bude málomluvný, trochu enigmatický a starobylost čínské kultury se v něm bude projevovat tak, že text románu bude zatížen jakousi blíže neurčenou prastarou moudrostí. Toto dotazování sice nemá žádnou statistickou hodnotu, avšak přece jen můžeme odhadnout, že většina čtenářů bude mít určitou představu o podobě díla ještě před tím, než vůbec nalistuje první stránku. Tato představa může být mylná, avšak překladatel se s ní bude muset nějak vypořádat, třeba ji poopravit, rozšířit směrem, který se mu zdá adekvátní, ale nemůže jít přímo proti ní, protože pak by se setkal u čtenáře s nepochopením.

Levý (ibid.: 98-99) říká, že kromě své hodnoty jako literárního díla cílového jazyka má překlad „navíc ještě svou specifickou poznávací hodnotu: informuje nás o originálu a o cizí kultuře vůbec,“ a dodává, že „v některých situacích čtenář chce mít vědomí, že čte překlad, a je třeba mu toto vědomí poskytnout zachováním koloritu.“ Čím je literatura, kterou překládáme, kulturně odlehlejší, tím bude podle Levého výraznější informativní funkce překladu oproti jeho funkci literárního díla v cílovém jazyce. Avšak to, kolik z kulturní specifičnosti díla můžeme v překladu zachovat, závisí na informovanosti čtenáře o cizí

kultuře. Čím více bude čtenář informovaný, tím více bude možné z kulturní specifičnosti zachovat. Překladatel sám svými překlady takové informovanosti napomáhá a připravuje cestu dalším překladům z dané kulturní oblasti. Jak tvrdí Levý (ibid.), „dokonalý překlad by si vyžadoval nejen ideálního překladatele, ale i ideálního čtenáře.“

Druhým problémem je to, že když Levý tvrdí, že chceme, aby překlad měl podobnou významovou a estetickou hodnotu jako má originál, nemůžeme z celkového obrázku vynechat čtenáře. Pro různé čtenáře bude významová a estetická hodnota díla odlišná. Pokud přeformulujeme naše vyjádření a řekneme, že „chceme hodnoty, jaké má dílo pro čtenáře originálu, zachovat i pro čtenáře překladu,“ nabízí se nám otázka „pro *jakého* čtenáře originálu?“ Mluvíme o jakémkoliv čtenáři originálu, nebo pouze o čtenáři, jehož mateřským jazykem je jazyk originálu? A jde nám spíše o hodnoty, které bude mít dílo pro čtenáře dnešního, nebo které mělo pro čtenáře žijícího v době jeho vzniku? Dále bychom se mohli ptát i „pro *jakého* čtenáře *překladu* má být tato významová a estetická hodnota zachována?“ A může vůbec překladatel dostatečně poznat, jaké hodnoty má dílo pro čtenáře jiné kultury a jiného mateřského jazyka?

Inspirativní je v tomto ohledu teorie Friedricha Schleiermarchera (1992: 149-150), kterou Levý (1998: 115) považuje za „extrémní“. Schleiermarcher tvrdí, že úkolem překladatele je sblížit autora originálu a čtenáře překladu a že existují dvě možnosti, jak to udělat. Buďto překladatel nechá autora na pokoji a bude se snažit k němu přiblížit čtenáře, anebo nechá na pokoji čtenáře a bude se k němu snažit přiblížit autora. V prvním případě bude překladatel čtenáři svou prací suplovat znalost cizího jazyka, bude se mu snažit zprostředkovat ten stejný dojem z překládaného díla, jaký jeho vlastní znalost cizího jazyka umožnila získat jemu samému. V druhém případě se naopak bude snažit přesunout autora zcela do prostředí cílového jazyka—například se bude u překladu z latiny do němčiny snažit, aby latinský autor hovořil

k německým čtenářům stejně, jako by byl Němec, tedy ho nutně bude Němcům připodobňovat.

Schleiermacher (ibid.: 159-160) se jasně přiklání k první metodě a říká, že jen těžko můžeme napodobit, jak by mluvil Tacitus, kdyby byl Němcem, protože myšlení a chování člověka nelze oddělit od jeho jazyka. Naopak zachovat v co největší míře zvláštnosti cizí kultury a jazyka a přesunout do jejich blízkosti čtenáře překladu vnímá Schleiermacher jako positivum, protože tím obohacujeme i kulturu vlastní. Schleiermacher (ibid.: 155-156) tvrdí, že překladatel by měl zajít až tak daleko, že naprosto podřídí svůj mateřský jazyk jazyku originálu a vytvoří specifický styl, který sice nepůjde vysloveně proti duchu cílového jazyka, ale bude výrazně vypovídat o vlastnostech jazyka originálu.

Podle Schleiermarchera (ibid.: 149) je nutné, aby si překladatel vybral pouze jednu z těchto dvou metod, protože při snaze o něco polovičatého by se mohlo stát, že autor originálu a čtenář překladu se vůbec neseťkají. My se však domníváme, že není třeba vnímat celou věc natolik radikálně. Například Broeck (1981: 85) rovněž zmiňuje, že překladatel má na výběr mezi tím, že se buď podvolí jazykovým a literárním zvyklostem výchozího jazyka, nebo jazykovým a literárním zvyklostem cílového jazyka, avšak zároveň dodává, že překladatelova reálná rozhodnutí budou zřídka ztělesňovat jednu či druhou alternativu v její čisté podobě.

Z hlediska našich účelů je pochybné, zdali bychom se měli snažit naroubovat jazykové zvyklosti čínštiny na cílový jazyk překladu, avšak můžeme se bez okolků přihlásit k takovému pojetí, že pro nás bude dobrý ten překlad, který pro čtenáře zachová *estetické a významové hodnoty díla tak, jak je vnímal překladatel*.

V tomto pojetí odpadá otázka toho, zdali překladatel může poznat, jaké hodnoty má dílo pro čtenáře, který pochází ze stejné kultury jako překládané dílo. Překladatel tak bude vědět naprosto přesně, jaké hodnoty má jeho překlad ztělesňovat, protože půjde o hodnoty, které

měl on sám příležitost vnímat. Zároveň toto pojetí klade důraz na zachování kulturních specifíků originálu. Překladatel, který bude chtít přiblížit čtenáře autorovi díla, se bude snažit v co možná největší míře zachovat prostředí, z něhož původní dílo vyrostlo. Ani čtenářská očekávání exotičnosti, ani informativní funkce překladu tak nezůstanou ochuzeny. Nicméně, stále je třeba mít na paměti, co bylo řečeno na počátku—že příliš brutální transplantace z jednoho jazyka do druhého zanechává hluboké šrámy na původním díle i na překladu. Překladatel nemůže čtenáři předhodit dílo jako kus krvavého masa v jeho syrové exotičnosti, ale musí se snažit najít správnou rovnováhu mezi originálem a překladem, tak aby ani jeden z nich v očích čtenáře nepoškodil.

2. Qian Zhongshu v kontextu moderní čínské literatury

2.1. Čínská literatura v první polovině dvacátého století

Qian Zhongshuova *Obležená pevnost* patří mezi nejzajímavější díla moderní čínské prózy. Jde o dílo výjimečné, avšak také dílo, jež neodmyslitelně zapadá do literárního prostředí své doby a je určitým vyústěním trendů, které v první polovině dvacátého století moderní čínskou literaturu ovládaly.

Za počátek moderní literatury v Číně bývá většinou považován rok 1917, kdy Hu Shi (胡適) a Chen Duxiu, (陳獨秀) dva mladí intelektuálové vzdělaní na západě, publikovali v časopise *Nové mládí* (新青年) články dožadující se zásadních změn v čínské literatuře (Doleželová-Velingerová 1988: 3). V té době se Čína nacházela ve vleku západních mocností, se kterými nebyla schopna držet krok ani ekonomicky ani vojensky. Utrpěla od nich porážky v několika válkách, byla nucena platit válečné reparace, snášet přítomnost cizích vojsk na svém území a postoupit cizím státům nejrůznější teritoriální a ekonomická práva. Začínalo být čím dál tím jasnější, že aby se Čína osvobodila z této podřízenosti, musí se zásadním způsobem modernisovat. Na počátku dvacátého století došlo pod taktovkou císařské vlády k různým reformním snahám. Bylo reformováno školství, armáda i státní správa. Ovšem změny přišly příliš pozdě, byly mnohdy nekoncepční a císařská vláda nad Čínou se nakonec v roce 1911, během takzvané xinhajské revoluce (辛亥革命) zcela zhroutila (Fairbank 2007: 278-281). Avšak to, co zprvu vypadalo jako slibný počátek revolučních změn v čínské společnosti vyplynulo do ztracena, struktura čínské společnosti zůstala takřka nezměněna a Čína byla prakticky uvržena do stavu občanské války. Intelektuálové seskupení kolem

Nového mládí se domnívali, že skutečná změna může přijít pouze tehdy, pokud se změní nejen politický systém, nýbrž i celá čínská kultura.

Základním pilířem čínské kultury byla právě literatura, nebo—lépe řečeno—písemnictví (文), které zahrnovalo nejen krásnou literaturu, ale i historiografii, filosofii a klasické konfucianistické texty (Doleželová-Velingerová 1988: 7). Klasické konfuciánské texty se po staletí učili žáci ve školách nazpaměť a jejich znalost, společně se schopností literární kompozice, byla vyžadována u úřednických zkoušek, pomocí nichž se vybírali kandidáti na zaměstnání ve státní správě. U zkoušek nicméně nebyly vyžadovány žádné praktické znalosti, a to ani znalosti týkající se samotné organizace státní správy. Tento systém se počátkem dvacátého století stále víc jevil jako zkostratělý a jako zásadní překážka čínské modernisaci.

Zkouškový systém byl sice v roce 1905 zrušen, ale staré pojetí čínské vzdělanosti se příliš nezměnilo. Hu Shi, a zejména Chen Duxiu, tedy požadovali, aby se čínská literatura radikálně odtrhla od tradice, oprostila se od starých literárních forem, vzorů a klišé—měla být upřímná, neufňukaná a měla se zabývat současnými problémy. Navíc měla být psána v hovorovém jazyce.

V Číně po staletí bok po boku existovaly dva jazyky literatury. Klasický jazyk, *wenyan* (文言), a hovorový jazyk, *baihua* (白话). Podoba klasického jazyka se během staletí mnoho nezměnila, zatímco hovorový jazyk do velké míry odrážel mluvenou řeč té které doby. Hovorovým jazykem se psala díla náležející k populárním žánrům, jakými byly povídka, román nebo drama. Klasický jazyk se oproti tomu používal pro poezii nebo eseje, které byly čínskými vzdělanci chápány jako vysoké literární žánry. Hovorový jazyk byl považován za vulgární a oproti klasickému jazyku nevhodný pro vyjádření niterných pocitů a filosofických myšlenek (Doleželová-Velingerová 1988: 5).

Klasický jazyk používali v písemné komunikaci císařští úředníci a používal se i u státních zkoušek. Avšak mnozí vzdělanci cítili, že v moderní době, která vyžaduje masové vzdělávání, je klasický jazyk

značně nepraktickým prostředkem (Gunn 1983: 121). Na počátku dvacátého století také existoval názor, že literatura, a to zejména román, hrála velkou roli v modernisaci společnosti v západních zemích. Mělo se za to, že dobrá literatura může vychovávat lidi a měnit jejich smýšlení a že musí být psána hovorovým jazykem, aby byla dostupná širokým kruhům společnosti a dokázala je zaujmout (Doleželová-Velingerová 1988: 16). Názory Chen Duxiua a Hu Shiho o nové podobě literatury brzy vzalo velké množství mladých spisovatelů za své a v roce 1920 i ministerstvo školství přijalo hovorovou čínštinu jako oficiální vyučovací jazyk na základních školách.

K rozvoji moderní literatury přispělo i takzvané hnutí 4. května. V Pekingu se 4. května 1919 sešlo asi tři tisíce studentů, aby na náměstí Tian'anmen protestovali proti rozhodnutí Versaillské konference přenechat bývalé německé koncese v provincii Shandong Japonsku a ochotě čínských delegátů přijmout japonské požadavky na ekonomická a teritoriální práva v Číně. Demontrace byla potlačena, avšak v následujících dnech vypukaly další i v jiných městech po celé Číně, následované stávkami a bojkotem japonského zboží. Přestože Čína patřila v první světové válce k vítězným státům, bylo s ní stále nakládáno s přezíráním. Různé osobní křivdy a ústrky, které Číňané museli od cizinců i vlastní vlády snášet, se nyní slily v jednu velkou vlnu vlasteneckého rozhořčení. Nyní to bylo poprvé, co se v plné síle ukázala nová vrstva studentů a vzdělavců přesvědčených o nutnosti zásadních změn čínské společnosti. Po událostech 4. května vzniklo množství literárních časopisů psaných v hovorovém jazyce a poptávka po moderní literatuře stále rostla. Rozvoj moderní literatury můžeme do velké míry ztotožnit s Hnutím 4. května, a tak, když dnes mluvíme o první generaci moderních čínských spisovatelů, nazýváme ji mnohdy *generací 4. května*. (Hsia 1961: 12)

Vznik moderní literatury v hovorovém jazyce ovšem nebyl pouze výsledkem náhlých revolučních změn. Již od dynastie Ming dochází v Číně k rozvoji prózy v hovorovém jazyce a tato literatura dosahuje

svého vrcholu zejména v románech sedmnáctého a osmnáctého století, jako jsou například *Literáti a mandaríni* (儒林外史) nebo *Sen v červeném domě* (紅樓夢). Tyto romány navazovaly na tradici lidové literatury v hovorovém jazyce, avšak byly psány vzdělanými lidmi, kteří při jiných příležitostech používali klasický jazyk, a také byly vzdělanými lidmi čteny. Pro čínské vzdělance byl hovorový jazyk, který nebyl svázán rigidními pravidly, prostorem, kde mohli popustit uzdu své fantazii a jazykovému experimentování. Hovorový jazyk byl vhodným nástrojem k vyprávění příběhů, jeho síla spočívala v barvitých popisech a velkém množství prostředků pro ztvárnění dialogů. Klasický jazyk byl oproti tomu považován za ideální nástroj pro vyjádření osobních pocitů a myšlenek (Doleželová-Velingerová 1988: 25). Vzdělanci postupně literaturu v hovorovém jazyce obohacovali o prvky klasického jazyka a pozvedali ji z čistě zábavní a didaktické úrovně na úroveň dříve vyhrazenou klasické literatuře—udělali z ní prostředek pomocí něhož vyjadřovali své názory a pocity a vyrovnávali se se světem (ibid.: 13).

Vznik moderní literatury na počátku dvacátého století byl pouze vyvrcholením tohoto vývoje. Hovorový jazyk se stal jazykem mladých spisovatelů a intelektuálů, kterým tito vyjadřovali své cíle, ideje a pocity. A podobně jako v minulosti, kdy býval hovorový jazyk obohacován o prvky klasického jazyka, nyní, pokud bylo potřeba najít nějaký nový prostředek literárního vyjádření, hledala se inspirace často v západní literatuře (ibid.: 25). Tradiční literární formy ovšem nevymizely a naopak zůstaly populární mezi širokými vrstvami čtenářstva. Například romány starého stylu psané v hovorovém jazyce existovaly paralelně s moderní literaturou až do konce čtyřicátých let (Hsia 1961: 25).

První fáze vývoje moderní čínské literatury se vyznačovala často až radikálním odmítáním všeho starého a čínského a překotným přijímáním cizích vlivů (ibid.: 9-11). V první fázi se rozvíjela zejména povídková tvorba a autoři se mimo jiné nacházeli pod výrazným vlivem západního romantismu. Aby se spisovatelé vymezili proti tradičnímu

konfuciánskému hodnotovému systému, bývali často ve svých dílech vypjatě individualističtí a vystavovali okázale na odív své emoce. Moderní literatura přinesla do Číny do té doby neužívanou *ich*-formu a mnoho narativních děl dvacátých let mělo formu deníku nebo dopisů, což ještě umocňovalo chápání díla jako osobní výpovědi o zkušenostech autora (Doleželová-Velingerová 1988: 23-24).

Po prvním nadšeném období přišlo ke konci dvacátých let a v třicátých letech rozčarování a zklamání z toho, že kýžené změny ve společnosti nepřicházely tak rychle, jak by si mnozí přáli. V literatuře začal převládat realismus a sociální kritika (ibid.: 27). Autoři řešili ve svých dílech otázky sociální nespravedlnosti, častými tématy byl úděl žen, rikšů a členů nejnižších vrstev společnosti nebo nefunkčnost tradičního modelu rodiny v moderní společnosti (Mc Dougall 1997: 82-83). Literatura však nebyla čistě realistická v tom smyslu, že by nezaujatě zobrazovala život v tehdejší společnosti. Většina čínských autorů zastávala názor, že literatura má sloužit transformaci Číny v moderní zemi a má mít vzdělávací hodnotu pro jejich zaostalejší krajany (Hsia 1961: 21). C. T. Hsia (ibid.: 21-22) kritizuje autory moderní literatury za to, že mnoho z nich začalo psát jen z politických cílů a samostatná umělecká tvorba pro ně byla jen druhořadou věcí. Proto také je u autorů západní literatury zajímavější spíše ideologické postoje než umělecké výsledky a cizí vlivy přijímala moderní čínská literatura značně selektivně.¹

Po vyhocení vztahů Číny a Japonska a po obsazení Mandžuska v roce 1931 se čínská literatura ještě více podřídila politickým cílům, většina spisovatelů třicátých let zastávala levicové postoje, nesháněla staré pořádky, byla nespokojená s kuomintangskou vládou a více či

¹ Utilitární pojetí literatury nicméně není v čínském prostředí ničím novým. Král (1965: 29) píše, že služba společnosti a didaktická funkce literatury byly od počátků čínského písemnictví „povýšeny na hlavní smysl slovesného tvoření“ a že takovéto pojetí literatury přetrvávalo v Číně celá tisíciletí. V podobném duchu uvažovali o literatuře reformátoři z přelomu dvacátého století, jako například Liang Qichao, na které pak moderní autoři první poloviny století bezprostředně navazují (Wang 2010: 443).

méně sympatizovala s komunisty (ibid.: 281). Jak se blížila otevřená válka s Japonskem, levicovní spisovatelé se stále více snažili podněcovat vlastenecké cítění proti japonským agresorům a v tomto prostředí bylo velice těžké zachovat si jako spisovatel nezávislost. Pokud se někdo snažil prosazovat nezávislost umění na politice, dostal se ze strany levicových spisovatelů pod nemilosrdnou palbu kritiky (Lee 1999: 150).

V roce 1937 válka vypukla naplno a Japonsko brzy obsadilo východ Číny. Většina čínských spisovatelů uprchla tehdy před Japonskou okupací do vnitrozemí, kde se rozdělila na dva tábory. Velká část se uchýlila měst Chongqingu nebo Kunmingu, které se nacházely na Kuomintangem kontrolovaném území. Někteří naopak odešli na čínský severozápad, do komunisty obsazeného Yan'anu. Poslední skupinou spisovatelů byli ti, kteří zůstali na Japonskem okupovaných územích. Na kuomintangském území vznikla *Čínská národní federace protijaponských spisovatelů a umělců* (中華全國文藝界抗敵協會), která na spisovatele vyvíjela tlak, aby tvořili výhradně vlasteneckou a odbojovou literaturu (Mc Dougall 1997: 190). V Yan'anu byli spisovatelé zase nuceni podříditi svou tvorbu ideologickým cílům komunistické strany.

Paradoxně největší svobodu tvorby měli spisovatelé na okupovaných územích, jmenovitě v Šanghaji. Velkou část centra Šanghaje zabíraly dvě zahraniční koncese—mezinárodní koncese (britsko-americká) a francouzská koncese—do jejichž relativní bezpečnosti se mohli spisovatelé alespoň z počátku války uchýlit (Hsia 1961: 322). Navíc, jak popisuje Gunn (1980: 267), japonská vláda na okupovaných územích sice potírala odbojovou literaturu, jinak ale nebyla příliš úspěšná ve svých snahách podříditi literaturu propagandistickým účelům a literární vývoj zde pokračoval v kurzu nastoleném v předchozích obdobích—avšak již bez tlaku levicových kruhů na to, aby literatura byla nutně sociálně a politicky uvědomělá. Hsia (1961: 323-324) i Doleželová-Velingerová (1988: 32-33) popisují spisovatele tvořící na okupovaných územích jako příslušníky nové generace, která přerostla

předcházející generaci 4. května, oprostila se o její sentimentálnosti, vypjaté emotivity, křečovitého odhalování vlastního ega a vytvořila mnohem vyzrálejší literaturu. Tato generace byla podle nich mnohem lépe znalá západní i své vlastní kultury, byla schopná navázat zpřetrhané spojení s čínskou literární tradicí, byla věrná svému uměleckému cítění a nepodřizovala literaturu politickým cílům. Spisovatelé se ve svých dílech obrátili spíše dovnitř a zaměřili se na téma osobních vztahů—jako je například rozpad manželství či zklamaná láska. (Doleželová-Velingerová 1988: 32-33) Mezi spisovatele působící na okupovaných územích patřili například Zhang Ailing (張愛玲), Shi Tuo (師陀), Wu Xinghua (吳興華), a také autor *Obležené pevnosti*, Qian Zhongshu. Dva z těchto spisovatelů, Zhang Ailing a Qian Zhongshu, řadí C. T. Hsia (1961: 506) mezi čtyři nejvýznačnější osobnosti čínské moderní literatury první poloviny dvacátého století. (Zbylí dva jsou podle něj Shen Congwen 沈從文 a Zhang Tianyi 張天翼.)

2.2. Qian Zhongshu

Qian Zhongshu se narodil 21. listopadu 1910 ve Wuxi v dnešní provincii Jiangsu, nedaleko Šanghaje. Qian pocházel z tradiční čínské literátské rodiny. Jeho otec Qian Jibo (錢基博) byl velice plodným učencem. Byl známý jako historik, klasický filolog a autor spisu o moderní čínské literatuře (Egan 1998: 2). Také působil jako profesor na různých universitách, včetně známé University Qinghua (清華大學). Když byl Qianovi jeden rok, podle starého zvyku před něj byly vyloženy různé předměty, aby mu na základě toho, po kterém z předmětů se natáhne, bylo vybráno jméno. Qian uchopil do rukou knihu a následně mu bylo zvoleno jméno Zhongshu (鍾書), což znamená „ten, kdo si váží knih“.

Hned po narození Qiana adoptoval jeho strýc, nejstarší bratr otce, který neměl žádného syna. Takto měla být starší větví rodu zajištěna kontinuita (Yang 2003: 392). Strýc měl na Qian Zhongshua v jeho útlém věku velký vliv. Trávil s Qianem mnoho času a když byly Qianovi tři roky, začal ho učit psát. V šesti letech nastoupil Qian k jednomu příbuznému na tradiční soukromou školu. Avšak asi po roce ho strýc vzal ze školy pryč a začal ho vzdělávat doma sám. Hodiny probíhaly odpoledne, dopoledne strýc chodíval do čajovny, kde vyřizoval nejruznější záležitosti nebo klábosil se známými, Qiana brával s sebou, a aby se nenudil, vždy mu na tu dobu na ulici ve stánku s knihami vypůjčil nějaký dobrodružný román. Qian tak od raného věku neustále četl a ti, kteří ho z té doby znají, vzpomínají na jeho dobrou paměť a obrovskou představivost vypěstovanou právě četbou (Egan 1998: 2). Strýc ovšem Qiana také velice rozmazloval, takže se z něj stalo upovídané dítě, které říkalo, cokoliv mu přišlo na mysl, bez ohledu na slušné vychování, což Qianův otec těžce nesl (ibid.).

V desíti Qian nastoupil na druhý stupeň základní školy (高小), kde se projevoval popleteně a nesoustředěně, a školu dokončil jen s průměrnými výsledky. Tehdy se také poprvé seznámil se západní literaturou, zejména skrze Lin Shuovy (林紓) překlady. Qian později tvrdil, že jednou z pohnutek, které ho následně vedly ke studiu západních jazyků, bylo právě to, že si chtěl Lin Shuem přeložená díla přečíst v originále (Huters 1982: 3).

Ve třinácti udělal Qian přijímací zkoušky a nastoupil ve městě Suzhou na střední školu, kterou spravovala Americká episkopální církev. Výuka probíhala dvojjazyčně—v čínštině a v angličtině—a Qian brzy začal číst v originále britská a americká díla, která znal z Lin Shuových překladů. Qian se ukázal být talentovaným na jazyky a během let se k jeho znalosti angličtiny připojily i řečtina, latina, němčina, francouzština, španělština a italština (Egan 1998: 3). Naopak v čínštině Qian zprvu nijak zvlášť nevynikal. Když byl ve druhém ročníku, dostal od svého otce velký výprask za to, že jeho slohové práce v klasické

čínštině nejsou dostatečně kvalitní, což ho přimělo k tomu, aby na sobě zapracoval, a jeho styl se nakonec zlepšil natolik, že ho otec dokonce začal pověřovat tím, aby za něj psal dopisy i odborné články (Yang 2003: 407-408).

Ve dvaceti letech byl Qian přijat na Universitu Qinghua. Při přijímacích zkouškách získal z matematiky pouze patnáct procent, ale jeho výsledky v čínštině a angličtině byly natolik mimořádné, že se mu universita rozhodla udělit výjimku a přijmout ho i přes nevalný celkový výsledek. Na Qinghua se Qian díky svému talentu, výstřednosti a jisté aroganci brzy stal známou postavou (Huters 1982: 3). Mnozí učitelé si ho velmi považovali a většina studentů z té doby si na něj jasně vzpomíná. Qian byl známý tím, jak skvěle ovládal cizí jazyky a neustále četl, cokoli mu přišlo pod ruku. Dokonce i těžké slovníky a encyklopedie hltal od začátku do konce, heslo po hesle (Yang 2003: 411). Po ruce měl zároveň vždy sešit na poznámky, kam si zapisoval, cokoli ho v knize zaujalo. Při přednáškách si ale nikdy poznámky nedělal, naopak si s sebou vždy bral nějakou knihu, která s tématem přednášky nesouvisela—zároveň si dokázal číst i poslouchat. Při zkouškách se pak zpravidla umisťoval na prvních místech (Egan 1998: 3).

Qian dokončil studia na Qinghua v roce 1933 a téhož roku nastoupil na místo učitele angličtiny na Universitu Guanghua (光華大學) v Šanghaji, kde jeho otec řídil katedru čínského jazyka. Jako učitel byl velmi oblíbený. V téže době psal články do časopisů v angličtině i čínštině a časopisecky také publikoval přes sto básní v klasickém jazyce (Huters 1982: 4).

V roce 1935 se Qian oženil s Yang Jiang (楊絳), později známou spisovatelkou, autorkou divadelních her a překladatelkou, se kterou se seznámil již při svých studiích na Qinghua. Ve stejném roce pak získal stipendium na Oxfordskou universitu a i se svojí ženou odjel do Evropy, kde pobývali až do roku 1938. Na Oxfordu Qian Zhongshu mezi ostatními studenty nijak nevynikal—znalost tří nebo čtyř evropských

jazyků nebyla u studenta na anglické universitě ničím neobvyklým, naopak se očekávala, a hluboká znalost čínštiny také oxfordské učitele, kteří nevěděli mnoho o dlouhé tradici čínského písemnictví, nijak zvlášť nenadchla (Huters 1982: 5). Qian trávil spoustu času čtením detektivních románů—každý den přečetl jeden svazek—a to nakonec mělo ten následek, že napoprvé neuspěl ve zkoušce z anglické paleografie, což bylo neobvyklé pro člověka, který se při zkouškách vždy řadil mezi nejúspěšnější studenty (Lu 1997: 5). V roce 1937 přesto obhájil práci na téma *Čína v anglické literatuře v sedmnáctém a osmnáctém století* a studia na Oxfordské universitě dovršil titulem B. Litt.² Na Oxfordské universitě mu poté nabídli místo lektora anglického jazyka, které však odmítl, odjel se svou ženou ještě na rok do Francie, kde společně studovali románskou literaturu, a v roce 1938 se vrátil do Číny.

Tou dobou zuřila válka mezi Čínou a Japonskem již druhým rokem a velká část severní Číny a oblasti kolem dolního toku Dlouhé řeky byla okupována Japonskem. Tři vyhlášené severočínské university, Pekingská universita (北京大學), Universita Qinghua a Nankaiská universita (南開大學) se přesunuly, podobně jako mnoho dalších institucí, z okupovaného území hluboko do vnitrozemí Číny a ve městě Kunming v jihozápadní provincii Yunnan byly znovu ustaveny jako takzvaná Jihozápadní spojená universita (西南聯合大學). Qian Zhongshuovi zde jeho domovská Universita Qinghua po návratu z Evropy nabídla místo profesora. To bylo proti zavedeným zvykostem, protože studenti, kteří se vrátili ze studií v zahraničí, mohli běžně nastoupit pouze jako odborní asistenti a až později se vypracovat na profesora (Yang 2003: 378). Také zde se stal Qian velice oblíbeným vyučujícím (Lu 1997: 6).

V Kunmingu však Qian Zhongshu vydržel pouze jeden rok. V roce 1939 dostal Qianův otec Jibo nabídku od starého přítele, aby mu

² B. Litt. – Bachelor of Literature. Tento titul však nebyl bakalářským titulem v pravém slova smyslu, jednalo se o postgraduální studium jen o stupeň níž než studium doktorské. (http://blog.sina.com.cn/s/blog_4698841c01000adj.html)

pomohl v Lantianu, v provincii Hunan, založit Státní pedagogický institut (藍田國立師範學院). Otec přijal, ale byl již starý a nemocný, a tak požádal Qiana, aby za ním do Hunanu přijel a staral se o něj. Qian se poté stal na pedagogickém institutu vedoucím katedry angličtiny. Zde ve volném čase začal psát své literárně-kritické dílo *Hovory o básnickém umění* (談藝錄) (Lu 1997: 7).

Na sklonku roku 1941 Qian Zhongshu zajel do Šanghaje navštívit svého nemocného tchána. Hodlal se po pár měsících vrátit zpět do Hunanu, ale mezitím došlo k útoku na Pearl Harbor, vypukla Válka v Tichomoří a Qian zůstal odříznutý v Šanghaji. Qian zde jen těžko sháněl práci—živil se jako domácí učitel a jeho tchán mu nakonec přenechal své místo učitele na francouzské katolické Dívčí škole Aurora (震旦女子文理學院). Qianova žena Yang Jiang pracovala rovněž jako domácí učitelka a učitelka na základní škole, ale zároveň psala divadelní hry, které byly nejen dodatečným zdrojem příjmů, ale záhy ji i proslavily (Yang 2003: 380-381).

V roce 1941 vyšla v Šanghaji Qian Zhongshuova sbírka esejů *Psáno na okraji života* (寫在人生邊上). Během války Qian dokončil *Hovory o básnickém umění* a napsal několik povídek. V roce 1944, snad podnícen úspěchem divadelních her své manželky, se Qian rozhodl, že napíše román. Psal každý den, jednotlivé kousky dával vždy číst Yang Jiang k posouzení, pracoval takto dva roky a výsledkem byla *Obležená pevnost* (Egan 1998: 6).

Hned po skončení války, v roce 1946, začala *Obležená pevnost* vycházet časopisecky—celá kniha pak vyšla v roce 1947—a stejného roku vyšly pod názvem *Lidé, zvířata, duchové* (人·獸·鬼) i sebrané Qianovy povídky z válečných let. V roce 1948 se dočkaly vydání *Hovory o básnickém umění*.

V následujících letech Qian postupně přestal být s *Obleženou pevností* spokojený, domníval se, že má na víc, a tak začal psát nový román, jež se měl jmenovat *Srdce artyčoku* (百合心).³ Qian napsal asi

³ Čínský název *Baihe xin* (百合心) doslovně znamená „srdce lilie“. Nicméně, Qian Zhongshu (2009: 1) v předmluvě k vydání *Obležené pevnosti* z roku 1980 zmiňuje

tři až čtyři tisíce znaků (o něco méně než sto stran), později se však rukopis románu ztratil při stěhování (Qian 2009: 1).

Po válce zůstal Qian v Šanghaji, kde pracoval na Universitě Jinan (暨南大學), a dojížděl do Nankingu, kde byl editorem anglicky psaného časopisu *Philobiblon*. Teprve ke konci roku 1949 se vrátil učit na mateřskou Universitu Qinghua. Tou dobu již byla vyhlášena Čínská lidová republika, v roce 1952 došlo k reorganizaci ve vyšších vzdělávacích institucích, Qian Zhongshu opustil učitelskou profesi, stáhl se z veřejného života a stal se jedním z vedoucích výzkumných pracovníků Literárního ústavu nově založené Čínské akademie věd. Od té doby již nepublikoval žádná literární díla a věnoval se čistě literárně-vědecké práci.

Pravděpodobně nevýznamnějším Qianovým dílem tohoto období byl *Komentovaný výběr z básní dynastie Song* (宋詩選註), vydaný v roce 1958 (Mao 2003: vii). Po roce 1958 se Qian dále jako editor podílel na knihách *Dějiny čínské literatury* (中國文學史), *Výběr z básní dynastie Tang* (唐詩選), překladech Mao Zedongových děl do angličtiny a dalších kolektivních dílech. Na počátku šedesátých let rovněž vydal tři kritické eseje—o Lessingovu Láokoónovi, o synesthesii v umění a o Lin Shuových překladech, které byly od té doby několikrát vydány (Egan 1998: 7).

V roce 1966 začala Kulturní revoluce, Qian Zhongshu i Yang Jiang byli označeni za reakcionáře, museli opustit svůj dům, byli uvězněni a ponižováni na veřejných shromážděních. Později byli nuceni manuálně pracovat v institucích, kde dříve působili jako odborníci. Qian Zhongshu vytíral podlahu a Yang Jiang čistila záchody. V roce 1969 byli oba posláni na převýchovu na venkov, odkud jim bylo dovoleno vrátit se roku 1972 v rámci skupiny „starých, slabých, nemocných a invalidních“, kteří byli předčasně propuštěni. Jejich dům byl však zabrán cizími

kromě tohoto názvu i francouzský ekvivalent *Le Cœur d'artichaut* (Srdce artyčoku), a říká, že stejně jako název románu *Obležená pevnost*, i název tohoto díla pochází z francouzského rčení. „Mít srdce artyčoku“ (*avoir un cœur d'artichaut*) ve francouzštině znamená „být nestálý v lásce“.

lidmi, a tak ještě další tři roky bydleli v kanceláři Literárního ústavu, než se jim podařilo získat ho zpět (Egan 1998: 7-8).

Roku 1974 Qian Zhongshu onemocněl, na západě se rozšířila fáma, že zemřel a badatelé C. T. Hsia a Ken Arai o něm v USA a v Japonsku napsali nekrology. Avšak když v roce 1978 skončila éra Mao Zedonga, objevil se Qian docela živý v Itálii na sinologické konferenci. V následujícím roce vedl Qian delegaci Čínské akademie sociálních věd na jejím turné po amerických universitách, později také navštívil Japonsko, kde přednášel o poezii.

V roce 1979 začalo v Číně vycházet Qianovo monumentální literárně-kritické dílo *Omezené rozhledy* (管錐編).⁴ Během osmdesátých let byla v Číně znovu vydána mnohá starší Qian Zhongshuova díla a v roce 1990 měl premiéru televizní seriál *Obležená pevnost* natočený podle jeho románu. Roku 1995 byly sebrány a vydány poprvé v jednom svazku Qianovy básně v klasické čínštině, které psal od třicátých až do osmdesátých let. Qian Zhongshu zemřel 19. prosince 1998 v Pekingu.

2.3. Qian Zhongshu a jeho dílo

Qian Zhongshu se proslavil na jednu stranu jako spisovatel—autor neformálních esejů, povídek a zejména románu *Obležená pevnost*—a na druhou stranu jako velmi erudovaný vzdělanec a odborník na literaturu.

Jako literární vědec byl Qian mnohem plodnější než jako spisovatel. Už od svých mladých let, kdy studoval na Universitě Qinghua, Qian publikoval v rozličných universitních a literárních časopisech články a knižní recenze psané čínsky i anglicky. Tyto články se dotýkaly velice široké řady témat z okruhu čínské a západní literatury, umění, filosofie nebo teorie překladu. Už tyto články dokládají Qianův rovnocenný

⁴ Více o titulu díla viz poznámka 5 níže.

zájem o čínskou i západní literaturu, jeho inteligenci a odpor k nejrůznějším dogmatům, zejména unáhleným soudům o čínských kulturních tradicích ze strany intelektuálů generace 4. května (Egan 1998: 4-5).

Avšak Qianova reputace literárního vědce se zakládá především na jeho dílech *Hovory o básnickém umění* a *Omezené rozhledy*. Obě tato díla mají mnoho společného. *Hovory o básnickém umění* byly napsány během války s Japonskem, kdy byla Čína zdevastovaná a zdálo se, že její tradice a kultura stojí před zničením. Hutters toto dílo srovnává s Auerbachovou *Mimesis*. Qian—stejně jako Erich Auerbach—na knize pracoval mimo domov, během války, kdy byly knihovny zavřené nebo shořely, a velké množství citací tak musel napsat po paměti (Hutters 1982: 37). *Hovory o básnickém umění* jsou souborem esejů o tradiční čínské poezii a poetice. Dílo na první pohled zaujme ohromující erudicí autora a zároveň těžko uchopitelným systémem uspořádání. Qian v esejích málokdy mluví vlastním hlasem, většinou svou myšlenku předává čtenáři tak, že za sebe promyšleně klade citace z literárních děl a tradičních kritických textů. Qian navíc mnohdy odbíhá od tématu nebo náhle skáče od jednoho tématu k druhému, jen aby dopodrobna osvětlil všechny stránky daného problému (Egan 1998: 5).

V podobném stylu jako *Hovory o básnickém umění* jsou napsány i *Omezené rozhledy*.⁵ Pokud *Hovory o básnickém umění* vznikly během ničivé války s Japonskem, tak *Omezené rozhledy* byly sepsány během snad ještě ničivější Kulturní revoluce. Qian na díle pracoval především během let, kdy—jak bylo zmíněno výše—bydlel v kanceláři Literárního ústavu a jeho dům byl zabrán cizími lidmi. Materiál pro *Omezené rozhledy* byl obsažen ve velkém počtu sešitů, kam si Qian několik

⁵ Původní čínský název, *Guan zhui bian* (管錐編), doslovně přeloženo *Sbírka trubičky a šídla*, se vztahuje k epizodě z filosofického spisu *Zhuangzi*, kde se praví, že snaha lidí s omezenými rozhledy porozumět vyšší pravdě, je jako „skrže trubičku pozorovat nebe nebo pomocí šídla poměřovat zemi“ („用管闕天，用錐指地“; TLS: ZHUANG 17.4.8.0.0.0). Qian Zhongshu tak ironicky poukazuje na svou metodu zkoumání pouze malých zlomků velkých děl (o ní viz níže). Qianův vlastní překlad názvu díla do angličtiny je *Limited Views* (Egan 1998: 1), což přejímá v českém překladu i tato práce.

posledních desetiletí zapisoval poznámky. Sešity s poznámkami však zůstaly v Qianově okupovaném domě a jeho přátele mu museli složitě pomáhat získat je zpět. Pro Qiana navíc bylo v té době těžké dostat se do knihoven, a tak mu mladší kolegové rovněž pomáhali při ověřování citací v písemných pramenech (Egan 1998: 8-9).

Omezené rozhledy mají několik tisíc stran a jsou rozděleny do několika částí, z nichž každá obsahuje několik desítek esejů a vztahuje se k jednomu z klasických děl čínského písemnictví, jako jsou například *Knih proměn* (易经), *Knih písní* (诗经), *Zuo zhuan* (左传), *Laozi* (老子), *Sima Qianovy Zápisky historika* (史记), *Chuské písně* (楚辞) a další. Skutečný obsah jednotlivých esejů má však často jen málo společného s dílem, ke kterému se vztahuje. Qian si většinou vybere nějakou větu, krátkou pasáž nebo obraz z příslušného díla a to mu slouží jako výchozí bod k nějaké obecné úvaze o literatuře, umění, náboženství nebo filosofii.

Omezené rozhledy jsou tedy mnohem rozsáhlejší a mají širší záběr než *Hovory o básnickém umění*, které se zaměřovaly především na literární problematiku. Hlas autora—jako kritika a myslitele—je také v *Omezených pohledech* mnohem zřetelnější než v *Hovorech o básnickém umění* (Egan 1998: 5). Nicméně formální podoba obou děl se příliš neliší. Obě díla jsou psaná v klasické čínštině formou podobné tradiční čínské formě *biji* (笔记), neboli neuspořádaných poznámek k různým tématům, zejména klasickým textům. Tato forma bývala obvyklá mezi čínskými vzdělanci dřívějších století, ale ve století dvacátém přestala být vyhledávaná, protože čínským intelektuálům připadalo, že jí schází přesnost, kterou si žádají moderní vědecké přístupy. Proto upřednostňovali formu uceleného eseje nebo monografie (ibid.: 12). Avšak Qian Zhongshu se vyznačoval averzí k intelektuální systematizaci všeho druhu a zastával názor, že právě ty největší a nejucelenější myšlenkové systémy jsou mnohdy jako velké honosné budovy, které ale nevydrží nápor času—jsou zpočátku hezké, ale po čase se začnou rozpadat, bydlet už v nich nejde a jedině, co z nich

budou moci příští generace upotřebit, budou jednotlivé cihly, trámy nebo kameny, ze kterých jsou postavené. A stejně tak je podle Qian Zhongshua pro naše současné poznání relevantnější báseň, literární dílo, pár náhodných poznámek napsaných na okraji stránky, než velkolepá myšlenková stavba nějakého slavného vzdělance minulosti (Qian 2004: 33-34).

Tato Qianova nedůvěra k systematizaci mohla pramenit z jeho zkušeností se směrem, který nabral vývoj v čínské společnosti. Na počátku dvacátého století čínští intelektuálové až příliš rychle přicházeli s novými teoriemi o literatuře a odmítali šmahem všechnu tradiční kulturu, takže jejich postoje nakonec mohly být pro literaturu škodlivější než předsudky tradičních vzdělců (Huters 1982: 46). A život v Čínské lidové republice v šedesátých a sedmdesátých letech snad ještě naléhavěji poučil Qian Zhongshua o tom, jak krátké trvání mají rozličné myšlenkové systémy a teorie a jak se k nim mnohdy nevyplácí hlásit (Egan 1998: 15).

Vedle nedůvěry k systematizaci se Qian Zhongshuovo literárně-kritické dílo vyznačuje ještě jedním rysem hodným pozornosti. Qian využívá ve své argumentaci metody, kterou nazývá *da tong* (打通), prorazit spojení. Myslí se tím: ukázat na spojitost mezi dvěma věcmi tím, že rozboříme bariéry, které tyto věci oddělují. Takto může například Qian vytrhnout z kontextu dva úryvky literárních děl odlišných žánrů, které od sebe odděluje několik staletí, postavit je vedle sebe, a nalézt tak mezi nimi novou překvapivou souvislost nebo tak poukázat na podobnosti či odlišnosti v lidském uvažování v různých dobách.

Omezené rozhledy se odkazují k nepřebernému množství čínských literárních pramenů, od významných děl až k různým obskurním textům. Qian se však neomezuje pouze na čínské prameny—šíře záběru, se kterou Qian cituje západní texty, je srovnatelně veliká. Když Qian vytváří nové souvislosti mezi texty, často je to právě mezi texty čínskými a západními. To mnohdy slouží pouze k tomu, aby osvětlil pomocí západní terminologie či západním nazíráním nějaký aspekt čínské

kultury. Jindy má však toto vytváření souvislostí dalekosáhlejší dopady. Qian tak může poukazovat na společné tendence v jazyce, estetických principech nebo ve východní a západní filosofii (Egan 1998: 16-21). Qian Zhongshu tvrdil, že „v humanitních vědách jsou všechny věci navzájem propojené, navzájem se zrcadlí a tyto souvislosti překračují nejen hranice států, nýbrž i propojují různá časová období a prolínají rozličnými vědeckými disciplínami.“ (Qian 2004: 129)

Tendence charakteristické pro Qian Zhongshuovo literárně-kritické dílo, se projevují i v jeho díle literárním. Jak již bylo zmíněno, Qian Zhongshuovo literární dílo není příliš rozsáhlé, můžeme do něj zahrnout několik neformálních esejů, z nichž většina byla sebrána ve sbírce *Psáno na okraji života*, dále čtyři povídky sebrané v sbírce *Lidé, zvířata, duchové* a v neposlední řadě román *Obležená pevnost*, který je předmětem této práce. Sám Qian Zhongshu později svoji literární tvorbu považoval spíše za výstřelek mládí a znevažoval svůj literární talent (Qian 2009: 1).

Styl Qianových neformálních esejů do značné míry předjímá pozdější vytříbený styl některých pasáží *Obležené pevnosti* (Huters 1982: 94-95). Huters tento styl pojmenovává slovem „barokní“ a srovnává ho s literárním stylem evropských autorů počátku sedmnáctého století, kteří se—stejně jako čínští autoři začátku dvacátého století—snažili oprostít od jazyka klasického a nahradit ho místními hovorovými jazyky. Evropští barokní i čínští moderní autoři při tom stáli před stylistickým dilematem. Buďto mohli zůstat u klasického jazyka, který byl vycizelovaný a poskytoval jim spoustu prostředků, jak se vyjádřit nepřímou, rafinovaně a esteticky kvalitně, avšak zároveň byl strnulý a zatížený nánosem tradičních hodnot. A nebo mohli psát moderním hovorovým jazykem, který s sebou břemeno tradice nenesl, jehož problémem však bylo to, že byl tak jasný a průzračný, že často působil až jednotvárně a nezajímavě. Čínští autoři se pak uchýlovali k tomu, že do svých textů zapracovávali prvky klasického jazyka, avšak nikoliv tak, aby

jimi vyjádřili konvenční hodnoty. Naopak: ustálené fráze a slovní spojení dosadili do nového kontextu a konfrontovali je s hovorovým jazykem, aby tak ukázali, nakolik vyprázdněný klasický jazyk je (ibid.: 73-74). Typickým příkladem je Lu Xunova (魯迅) povídka *Kong Yiji* (孔乙己), ve které je hlavním protagonistou starý vyzáblý pobuda a zloděj Kong Yiji, který má plná ústa frází klasického jazyka, avšak místo toho, aby mu to získalo uznání, jsou jeho vzosné fráze v konfrontaci s jeho bídným stavem všem kolem jenom pro smích. Stejných prostředků používá často Qian Zhongshu, například v satirických pasážích čtvrté kapitoly *Obležené pevnosti*, kde se vysmívá tomu, jak si Fang Hongjianův otec píše deník klasickým jazykem a naprosto tím překrucuje realitu (o. 179-180).⁶

Dalším rysem barokního stylu je podle Huterse to, že autor nerozvíjí plynule a propracovaně logickou argumentaci. Místo toho je text juxtapozicí různých výroků, sledem obrazů. Pokud literární jazyk po staletí funguje v těch stejných kolejích, pak je snadné sklouznout do způsobu vyjadřování, který pouze kopíruje staré vzory, který je plný narážek na to, co už bylo řečeno v minulosti někým jiným, avšak kterému pod vytríbenou formou chybí skutečný myšlenkový obsah. Hladká rétorika, na kterou byl autor i čtenář zvyklý z klasického jazyka, je tak v Qianových textech záměrně pocuchána a čtenář je tak nucen přemýšlet, sám si doplnit souvislosti a vyvinout úsilí, aby se dobral celkového významu textu (Huters 1982: 75-77).

Jak ovšem připomíná Gunn, myšlenková vyprázdňenost není toliko problémem jazyka samotného, jako spíše toho, kdo jazyk používá a za jakým účelem. Qianovo využití barokního stylu mohlo být na jednu stranu východiskem z výše zmíněného stylistického dilematu, avšak primárně bylo spíše vyjádřením nesouhlasu s vírou některých soudobých intelektuálů, že samotná změna literárního jazyka s sebou

⁶ Číslo stránek u citací z *Obležené pevnosti* odkazují k původnímu vydání z roku 1947 (Qian 1947), dále jen o.; anglickému vydání z roku 2007 (Ch'ien 2007), dále jen a.; francouzskému vydání z roku 1987 (Qian 1987), dále jen f.; španělskému vydání z roku 2009 (Qian 2009-II), dále jen š.

automaticky přinese i změnu ve smýšlení lidí (Gunn 1983: 121-122). Ostatně je zde nutno připomenout, že Qian napsal svá dvě velká literárně-kritická díla *Hovory o básnickém umění* a *Omezené rozhledy* v klasickém jazyce, což mu však nijak nebránilo v tom, aby za pomoci metody *da tong* nenaplnil starý jazyk novým myšlenkovým obsahem. A metoda *da tong* nakonec také spočívá v tom, že za sebe autor klade citace z různých textů a spíše nechává samotného čtenáře, aby si mezi nimi vytvořil souvislosti—tak jak je to Huttersově pojetí charakteristické pro barokní styl.

Použití barokního stylu v Qianových neformálních esejích a v *Obležené pevnosti* se tak nese v duchu výše zmíněné Qianovy nechuti k systematizaci, která se objevuje v jeho literárně-kritických dílech. Každá myšlenková stavba je vhodná k tomu, abychom se na ni dívali s nedůvěrou a skepsí a abychom upozorňovali na to, že pod líbivou skořápkou se nemusí skrývat žádný obsah.

Svou nedůvěrou a skepsí si Qian Zhongshu vysloužil to, že ho Edward Gunn řadí mezi takzvané *antiromantické* spisovatele. Gunn (1980: 270-271) dělí čínské spisovatele, kteří působili na okupovaných územích, do tří skupin: tradicionalisté, romantici a antiromantici. Zásadním faktorem pro rozlišení těchto tří skupin je rozdílný přístup k vlastnímu já. V dílech tradičně orientovaných spisovatelů je já vždy definováno v rámci role, kterou jedinec vědomě zastává ve společnosti, a etických hodnot, které tato role zosobňuje. Není to sice tak, že by jedinec neměl emoce, ale tyto emoce jsou vždy zaměřeny na to, jak určitý čin—například sebeobětování se—může sloužit hodnotám společenského významu. Romantičtí spisovatelé naopak kladli důraz na jedincovo sebeuskutečnění. Pouze pokud jedinec může naplnit své ambice a citové potřeby, může se společnost obrodit a prosperovat. Tradicionalisté a romantici se tak sice lišili svým žebříčkem hodnot, avšak byl jim společný určitý optimismus a cíl vylepšit společnost. Naproti tomu spisovatelé třetí skupiny, do které spadá Qian Zhongshu—ale třeba i jeho žena Yang Jiang a spisovatelka Zhang Ailing—

pochybovali o tom, zdali ambice jedince vůbec mohou být naplněny. Pro tradicionalisty a romantiky bylo největším zlem v čínské společnosti pokrytectví starého neokonfuciánského myšlení a jeho pozůstatky v moderní společnosti. Antiromantici však byli znepokojeni tím, jak nejen tradiční myšlení, ale jakýkoliv myšlenkový systém nebo kulturní mýtus může vést ke klamání sebe sama a že na tomto sebeklamu můžou být založeny ambice jedince i společenské instituce.

Co se týče Qian Zhongshuovy povídkové tvorby, můžeme zde zmínit dvě povídky, které svou tematikou předznamenávají témata *Obležené pevnosti*. První z povídek nese název *Kočka* (貓) a je satirickým pohledem na krizi manželského páru po deseti letech manželství. Za zmínku stojí první polovina povídky, jež se odehrává na večírku, který manželé pořádají. Každý z jejich hostů má svůj předobraz v určité postavě tehdejší pekingské intelektuální scény a je zde podrobně popsán a zesměšněn (Huters 1982: 112).

Druhá povídka se jmenuje *Vzpomínka* (紀念). Hlavní postavou je žena, která se proti vůli svých rodičů provdá za obyčejného člověka bez velkých ambicí. Brzy však zjistí, že sny, kterými ho opředla, neobstojí tváří v tvář denní realitě a nespokojenost v manželském vztahu ji vede až k nevěře. Avšak její románek s manželovým přítelem skončí tragicky a ona si až zpětně uvědomí, že před destruktivními silami, jež vládnu lidskou společností, není úniku (Gunn 1980: 249).

C. T. Hsia (1962: 501-502) tvrdí, že společným rysem kvalitních literárních děl, která vznikla v Číně první poloviny dvacátého století, byl realismus—velice realistický, střízlivý a detailní popis dobových poměrů v čínské společnosti. K realismu se pak družila satira. Téměř všichni dobří spisovatelé, říká Hsia (ibid.), se uchýlovali k satire, aby dali průchod svému znechucení z ošklivosti reality. Se satirou se pak prolínala sebelítost—uvědomění vlastního selhání tváří v tvář zkažené společnosti. Na obou povídkách můžeme skutečně vysledovat Qian Zhongshuovu mimořádnou schopnost vykreslit realisticky charakter

postav a tehdejší společnosti, ale také jejich chování a pohnutky postavit do satirického světla. A tyto rysy máme plně zastoupeny i v jeho románu *Obležená pevnost*.

2.4. Obležená pevnost

Po svém prvním knižním vydání v roce 1947 se *Obležená pevnost* na krátký čas stala „bestsellerem“. Následovaly ještě dva dotisky, z nichž druhý byl publikován pouze několik měsíců před tím, než Čínská lidově-osvobozenická armáda ovládla Šanghaj. Poté se román stal v Čínské lidové republice politicky závadným a na dlouhou dobu se o něm nemluvalo (Huters 1999: 194). Ještě v roce 1978 Dennis T. Hu (1978: 437) poznamenává, že ač se jedná o výjimečné dílo, nacházelo se doposavad spíše mimo zájem badatelů. První, kdo věnoval *Obležené pevnosti* mimo Čínu větší pozornost, byl v roce 1961 C. T. Hsia, který ji zasvětil plných 29 stran ve své knize *A History of Modern Chinese Fiction* (Wong 1988: 82). Hsia (1961: 434) tehdy předpovídal, že budoucí generace čtenářů se k této knize budou vracet častěji než ke kterémukoliv jinému románu republikánského období, a to díky jejímu „výstižnému zobrazení tehdejších mravů, její komické nevázanosti a tragickému vhledu“. Ač nemáme k dispozici přesné měřítko, na kterém bychom určili, nakolik se tato předpověď vyplnila, můžeme bezpečně říci, že *Obležené pevnosti* i celému Qian Zhongshuově dílu je v současnosti věnováno mnohem více pozornosti, než v letech padesátých či šedesátých. V druhé polovině sedmdesátých let se vyrojilo množství studií zabývajících se *Obleženou pevností* (Wong 1988: 82) a letmý pohled do elektronické databáze *China Academic Journals* prozradí, že v posledních třiceti letech vyšlo v samotné Čínské lidové republice o *Obležené pevnosti* na tisíc různých článků.

Kromě již zmiňované kapitoly v *A History of Modern Chinese Fiction* byla podstatným příspěvkem ke studiu Qian Zhongshuova díla zejména monografie *Qian Zhongshu* od Theodora Huterse (Huters 1982), která se snaží postihnout komplexně jak Qian Zhongshuovo literárně-kritické, tak jeho literární dílo, a velký prostor věnuje také *Obležené pevnosti*. Kapitulu ve své monografii *Unwelcome Muse* věnuje Qian Zhongshuově tvorbě—a opět zejména *Obležené pevnosti*—Edward Gunn, který akcentuje zejména Qianovu pesimistickou vizi čínské a lidské společnosti obecně (Gunn 1980). Za zmínku stojí rovněž studie od Dennise T. Hu pojmenovaná „A Linguistic-Literary Approach to Ch'ien Chung-shu's Novel *Wei-ch'eng*“ (Hu 1978), v níž autor pojednává především o symbolice a obraznosti díla a Qianově obratné manipulaci s jazykovými prostředky. Co se pak týče Qianova literárně-kritického díla, významným přínosem je překlad vybraných esejů z *Omezených rozhledů* od Ronalda Egana (Egan 1998).

Literatura věnující se speciálně překládání *Obležené pevnosti* příliš rozsáhlá není. V posledních letech sice vyšlo v ČLR množství článků, které se tohoto tématu dotýkají, většina z nich se však soustředí pouze na to, aby upozorňovala na drobné chyby v anglickém překladu románu, přičemž kritika překladatelských řešení často vychází z toho, že autor článku špatně porozuměl anglickému textu. Typickým příkladem je Sun Yifengův článek „*Wei cheng ying yiben de yixie wenti*“.⁷ Z kvalitnějších studií máme k dispozici zejména recenzi anglického překladu románu od Dennise T. Hu (Hu 1982), ve které autor pro některé pasáže románu předkládá i svá vlastní, podnětná překladatelská řešení. Problematice překladu různých jazykových rovin se věnuje článek Jany Benické „Qian Zhongshu a jeho román *Weicheng*—Problémy prekladateľa so zmenami jazykového registra“ (Benická 2010). Na stejné téma se zaměřuje i článek „*Cong wenti gongneng kan yuyan bianyi de fanyi—bijiao Weicheng yi feng jiashu de liang zhong yiwen*“, jehož autory jsou Zhang Wentao a Liu Jihua (Zhang & Liu 2005). Překládání osobních jmen

⁷ Sun Yifeng 孙艺风 (1995). „*Wei cheng ying yiben de yixie wenti* 《围城》英译本的一些问题“. *Zhongguo fanyi* 中国翻译, 1995, 01.

postav v *Obležené pevnosti* se pak okrajově dotýká článek Yinde Zhanga „Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture“ (Zhang 1999).

Děj *Obležené pevnosti* začíná na palubě zámořské lodi plující z Evropy do Číny. Jedním z pasažérů je Fang Hongjian, čínský student vracející se ze studií v Evropě zpět domů. Fang Hongjian je inteligentní a dělá na lidi na první pohled dojem, ale, jak ho charakterizuje Hsia (1961: 442), je to i morální zbabělec, který není schopný se jiným lidem postavit—z pohodlnosti nebo ze strachu, že jim ublíží. Ještě jako středoškolák souhlasí s rozhodnutím rodičů zasnoubit ho za dívku, kterou nikdy v životě neviděl. Později, když už studuje na vysoké škole a je konfrontován se západní představou romantické lásky, si to rozmyslí a chce po otci, aby zasnoubení zrušil. Ale stačí jediná výhrůžka z otcovy strany a Fang Hongjian opět resignuje. Jeho snoubenka však nenadále zemře a Hongjianův tchán se rozhodne, že peníze, které byly původně myšleny na věno jeho dceři, věnuje Hongjianovi na studia v Evropě.

Fang Hongjian vystřídá několik evropských universit, ale nikde nevydrží příliš dlouho vážněji studovat, nikde nezíská diplom, po čtyřech letech mu začnou docházet peníze a on se rozhodne vrátit domů. Hongjian o sobě prohlašuje, že o žádný diplom nestojí, že takový universitní diplom je k ničemu, ale uvědomí si, že jeho rodina a rodina jeho zesnulé snoubenky očekávají, že nějaký z Evropy přiveze. Nakonec si tedy koupí falešný doktorský diplom z neexistující university v USA, ještě si odjede vyhodit z kopýtko do Francie, a poté se vydá na cestu domů. Za falešný diplom se však v hloubi duše stydí a později si morální zbabělost, kterou koupí diplomu projevilo, neustále vyčítá.

Na palubě lodi se o Hongjianovu přízeň uchází dvě mladé ženy, temperamentní a živočišná slečna Bao a o něco distingovanější a odměřená slečna Su Wenwan, která se vrací do Číny s doktorátem z francouzské university. Fang Hongjian nejprve podlehne svodům

slečny Bao, ta ho však vnímá jen jako zábavného společníka na cestu a jakmile se začne blížit její cílový přístav a snoubenec, který v něm čeká, začne se k Hongjianovi chovat zcela lhostejně. Zhrzený Fang Hongjian pak po zbytek cesty vezme zavděk společností slečny Su, která se oklepe ze žárlivosti, která ji šířala po celou dobu, kdy Hongjian udržoval poměr se slečnou Bao, a začne mu opět nadbíhat.

V následujících kapitolách se líčí Hongjianův život po návratu do Číny. Po několika peripetiích v rodném městě, kde se setkává se svou rodinou, jejíž hlavou je starý naškrobený konzervativní otec, odjíždí Fang Hongjian do Šanghaje, kde má žít v rodině svého tchána Zhoua—otce zemřelé snoubenky—a pracovat v jeho bance. Zde se setkává opět se slečnou Su, ta ho uvede do společnosti svých přátel a představí mu i svou sestřenicí Tang Xiaofu, do které se Hongjian zamiluje a začne se jí pokradmu dvořit. Slečna Su stále očekává, že ji Hongjian požádá o ruku, ale ten se nakonec, až po dlouhém otálení, kdy jí dává různé příčiny k falešným nadějím, odhodlá k tomu, aby jí oznámil, že o ni nestojí, že miluje někoho jiného. Slečna Su se pomstí a Hongjiana před svou sestřenicí Tang vykreslí jako podvodníka a lumpa. Následně dojde ke konfrontaci mezi slečnou Tang a Fang Hongjianem. Slečna Tang Hongjiana zahrne vodopádem výčitek a obvinění, Hongjian jí nedokáže oponovat, mimo jiné protože si kvůli falešnému diplomu sám připadá jako podvodník, a sklesle od slečny Tang odchází. Slečna Tang vzápětí lituje toho, co provedla, ale není schopna se donutit k tomu, aby celou věc nějak napravila. Následkem nervového vypětí onemocní a po nějaké době se vdá za někoho jiného. Slečna Su se pak rovněž vdá.

Fang Hongjian je zdrcený, život ve tchánově domě mu připadá nesnesitelný, s jeho rodinou se dostává neustále do různých sporů, a tak neváhá využít nabídky odjet jako učitel do vnitrozemí Číny, na nově založenou universitu Sanlü. Tuto příležitost mu poskytne Zhao Xinmei, bývalý nápadník slečny Su, který se snažil touto nabídkou nejprve Fang Hongjiana odsunout pryč z Šanghaje, protože ho považoval za svého

soka. Nyní však, po tom co oba zažili neúspěch v lásce, ho vnímá spíš jako spojence a na Sanlü se nakonec rozhodne odjet také.

Oba tedy vyráží na strastiplnou cestu do vnitrozemí—nejprve lodí, a pak po souši. Nejsou sami, provází je ještě další tři budoucí kolegové—dva starší vypočítaví profesoři—Li Meiting a Gu Erqian—a mladá asistentka, slečna Sun Roujia. K té je Fang Hongjian zprvu lhostejný, ale Zhao Xinmei už od počátku tuší, že slečna Sun má na Hongjiana políčeno.

Na universitě Sanlü je Hongjian chtě nechtě zapleten do osobních sporů mezi profesory a různých univerzitních intrik. Jeho přítel Zhao Xinmei z university ve spěchu po jednom semestru odchází kvůli tomu, že se provalí jeho poměr se ženou vedoucího katedry čínštiny. A bez ochrany svého zkušenějšího přítele Hongjian brzy ztrácí půdu pod nohama. Ve své izolovanosti se sblíží více se slečnou Sun, a nakonec ho rychlá souhra okolností a společenské tlaky donutí až k tomu, že slečnu Sun požádá o ruku, aniž by o ni vlastně nějak zvlášť stál a aniž by se slečně Sun vůbec někdy dvořil.

Fang Hongjianovi na universitě Sanlü na další rok už neprodlouží smlouvu, a tak dohromady se Sun Roujia odjíždí nejprve do Hong Kongu a poté zpět do Šanghaje. V Hong Kongu se setkají opět se Xinmeiem, který se obává, že Sun Roujia může být těhotná, a naléhá na Hongjiana, aby se svatbou neotálel. Hongjian jeho naléhání podlehne a ještě před odjezdem do Šanghaje se Sun Roujia narychlo uzavře sňatek. Ovšem tento urychlený sňatek po sobě zanechá hořkou pachůť a vztahy mezi manželi i na příště poznamená.

Už pobyt v Hong Kongu provázejí rozličné neshody, které jsou ještě umocněny obtížemi, které provázejí přípravu sňatku v cizím prostředí a bez podpory příbuzných. Avšak skutečná krize přijde až po návratu do Šanghaje. Zde vyjdou najevo zásadní rozpory v rodinném zázemí novomanželů. Zatímco Hongjian pochází z konzervativní vzdělanecké rodiny, která se snaží udržovat staré tradice, Roujia byla vychována v moderní rodině západního stylu. Postupně se manželům začnou jejich

rodiny navzájem hnusit. Sun Roujia nemůže vystát zejména naškrobeného Fang Hongjianova otce a Hongjian zase obhroublou tetu, která má obrovský vliv na jeho ženu. Z Roujia, která původně dělala dojem neschůdné a poddajné dívky, se navíc vyklube opravdová fúrie. Manželské soužití je tak poznamenáno neustálými hádkami, které jsou ještě umocněny tísnivými životními podmínkami ve válečné Šanghaji. Nakonec mezi manželi dojde po jedné velké hádce k úplnému rozkolu a jejich manželství se rozpadá.

Celý román je neskonale zábavný svým trefným a satirickým vykreslením nejrůznějších postav typických pro tehdejší čínskou společnost, ať už se jedná o Hongjianova staromilského otce, intrikující profesory na Universitě Sanlü, šanghajské intelektuály, amerikanizované šanghajské businessmany i Hongjiana samotného. Každý bez výjimky je odkryt a předveden čtenáři ve své malichernosti a pokrytectví (Gunn 1980: 255-256).

Pro satiru je obecně považováno za příznačné, že nedostatky reality porovnává s nějakým vysněným ideálem (Pavera & Všeticka 2002: 322). Takovým způsobem funguje třeba klasický čínský román *Literáti a mandaríni* (儒林外史), který bývá s *Obleženou pevností* srovnáván (e.g. Benická 1997). První kapitola románu *Literáti a mandaríni* vypráví o postavě, která ztělesňuje ideál ctnostného čínského literáta, a další kapitoly už satirizují postavy, které se tomuto ideálu vzdalují. Román tak přijímá za svůj určitý tradiční systém hodnot—založený na představě, že lidská přirozenost je dobrá—a na pozadí tohoto systému postavy hodnotí (Gunn 1980: 258). Naproti tomu, jak tvrdí Hutters (1982: 138), *Obležená pevnost* satirizuje společnost, ve které přetrvávají staré zvyky, aniž by dávaly nějaký smysl, zatímco nové hodnoty, na jejichž pozadí by se tyto zvyky daly bezpečně zesměšnit, se ještě nezrodily. *Obležená pevnost* nesatirizuje odklon od určitého hotového hodnotového systému, spíše se vysmívá nejrůznějším přehnaně optimistickým vizím lidské přirozenosti (Gunn 1980: 258).

Hsia říká (1962: 446), že satira přidává románu na významu a rozšiřuje jeho tematický záběr, avšak ústřední téma díla spatřuje v osobním dramatu hlavní postavy, Hongjiana, které zároveň ztělesňuje drama lidské existence obecně. Základní rysy tohoto dramatu jsou obsaženy již v symbolickém názvu románu—*Obležená pevnost*. Tento název odkazuje k údajně⁸ francouzskému rčení, které je citováno v třetí kapitole románu a které přirovnává manželství k obležené pevnosti: Podobně jako u manželství se „lidé, kteří jsou vně pevnosti, snaží probít dovnitř a lidé, kteří jsou uvnitř, se snaží utéct ven“ (o. 127; „城外的人想衝進去，城裏的人想逃出來“). Hlavní osou děje románu je pak Hongjianova snaha najít si manželku—nejprve se uchází o slečnu Bao, poté prochází osobním vztahem se slečnou Su, zároveň se zamiluje do Tang Xiaofu a nakonec skončí se Sun Roujia. Když však konečně manželství uzavře a ocitne se tak v „obležené pevnosti“, okamžitě se to pro něj stane břemenem, kterého by se nejraději zbavil.

Ovšem symbol „obležené pevnosti“ lze v rámci románu aplikovat nejen čistě na otázku manželství. Hongjian—ale nejen on—ze strachu z izolace stále hledá ukotvení, jen aby zjistil, že toto ukotvení mu útočiště před izolací neskýtá, naopak ho ještě svazuje (Gunn 1980: 258). Tedy se z něj snaží uniknout, avšak jakmile zpřetrhá pouta, která ho vážou, už hledá nové ukotvení, které mu následně také nepřinese štěstí. Například v Šanghaji je Hongjian vázán na rodinu svého tchána Zhoua a život mu ztrpčují vztahy, které panují mezi ním a jeho tchyní, ale jakmile tyto vztahy zpřetrhá, cítí se najednou bezprizorně a hledá nové ukotvení. Odjíždí tedy na Universitu Sanlü, avšak nijak si tím nepomůže, protože zde je mu život na oplátku ztrpčován intrikami mezi profesory.

Podle Gunna (ibid.: 249) je jedním z hlavních motivů *Obležené pevnosti* střet člověka s nemilosrdnými silami, které vládou přírodou

⁸ Poznámka k francouzskému překladu románu říká: „Il est amusant de constater que le Dictionnaire Larousse des Proverbes cite celui-ci comme étant... chinois !“ (f. 423; „Je zábavné zmínit, že *Slovník přísloví Larousse* uvádí toto [příslaví] jako... čínské!“)

i lidskou společností. Jsou to síly, které člověka zavrhují, ničí jeho vazby k jiným lidem a podkopávají pozice, které si pracně vybudoval. Satiričnost románu podle Gunna spočívá v líčení situací, kdy jsou jednotlivé postavy s těmito silami konfrontovány. Postavy buď těmto silám nerozumí a snaží se jim směšně stavět do cesty, nebo se je snaží mrzce využít ve svůj prospěch (ibid.: 250-253). Hongjian má pak na výběr mezi dvěma možnostmi, z nichž ani jedna není příliš povzbudivá—buďto zůstane sám a vyloučen, nebo zakotví někde v lidské společnosti, která je však ovládána těmito nemilosrdnými silami, jež jsou odhodlané ho zničit (ibid.: 257-258).

Huters (1982: 118-157) chápe román jako příběh tragédie člověka, kterému se postupně uzavírají životní příležitosti a zmenšuje se jeho svoboda ovlivňovat svůj vlastní život. Román začíná ve velice rozverném duchu—líčením série pikareskních, humorných příhod, kterými Hongjian bez rozmyslu a hladce—alespoň na první pohled—proplouvá. Ovšem Hongjian si neuvědomuje, že všechno, co dělá, bude mít později velmi citelné následky. Například skutečnost, že si na počátku románu neuváženě opatří falešný diplom, později zničí jeho vztah se slečnou Tang.

Huters dělí román do pěti takzvaných *funkčních sekvencí* (ibid. 119), v každé z nichž se Hongjian objevuje ve společnosti jiných postav. Zároveň má každá ze sekvencí o něco pesimističtější vyznění než sekvence předchozí a v každé má Hongjian o něco omezenější prostor ke svobodnému jednání.

První sekvence zahrnuje kapitoly jedna až čtyři, které líčí Hongjianův návrat do Číny a jeho pobyt v Šanghaji. Tato sekvence je velmi rozpustilá a humorná, ale končí velice prudce Hongjianovým rozchodem se slečnou Tang a roztržkou s rodinou jeho tchána. Hongjianovi se tak zavírají možnosti, které měl v Šanghaji, a vydává se tedy na cestu do vnitrozemí, na Universitu Sanlü. V první sekvenci je Hongjian vykreslen jako svobodný činitel, který má zcela kontrolu nad svým jednáním. Sice svou nerozvážeností pokazí, co se dá, ale dokážeme si představit, že

pokud by se choval jinak, nemuselo by nic dopadnout tak špatně (ibid.: 145).

Cestu do vnitrozemí popisuje druhá sekvence, která je celá obsažena v páté kapitole románu. Tato sekvence není již tak rozverná jako sekvence předchozí, avšak Hongjian má před sebou ještě naději na to, že co pokazil v Šanghaji, napraví jinde. Zároveň se zde Hongjian projevuje jako mnohem přemýšlivější člověk než v předchozí sekvenci. Hongjian již není naprosto svobodným činitelem, je nyní součástí malé skupiny cestovatelů, ale stále má možnost se na dění kolem sebe podílet a fungování skupiny ovlivňovat (ibid.).

Naproti tomu třetí sekvence, kterou tvoří kapitoly šest a sedm popisující Hongjianův pobyt na Sanlü, je jakýmsi bodem zlomu. Hongjian sice již není zdaleka tak lehkovážný jako dříve a rozumí procesům, které kolem něj probíhají, ale nemá skoro žádnou možnost ovlivnit intriky, které jím cloumají ze strany na stranu. Do manželství s Roujia je rovněž dotlačen proti své svobodné vůli (ibid.).

Čtvrtá sekvence obsažená v osmé kapitole líčí Hongjianův návrat do Šanghaje. Hongjian zkušenostmi zmoudřel, avšak jeho cesta zpět ostře kontrastuje s cestou do vnitrozemí v páté kapitole. Na cestě do vnitrozemí byl stále naplněn určitou nadějí, nyní se však zklamaný vrací do Šanghaje s vyhlídkou, že bude začínat zcela od nuly (ibid.). A pokud měl ve čtvrté sekvenci ještě nějakou naději, že se jeho manželství vyvine správným směrem, tato naděje se ukázala jako klamná v poslední, deváté kapitole románu, která se překrývá s pátou sekvencí.

Román končí Hongjianovým naprostým fiaskem—za situace, kdy Hongjian naprosto rozumí všemu, co se mu přihodilo, ale nemá žádnou možnost, jak věci napravit. Jeho tragédie spočívá právě v tom, že na začátku, když má svobodu jednání, schází mu moudrost, která by mu napověděla, jak jednat. Každým neuváženým činem se pak Hongjianovi uzavírají některé příležitosti, avšak proporcionálně k tomu roste jeho schopnost porozumět dění kolem sebe a následkům svých činů. Na

konci, kdy moudrosti nabude a prozře, už mu schází naopak svoboda jednání.

Jak vidíme, román v sobě kombinuje satiru a tragiku—a to tak, že čím více se blížíme konci románu, tím více je tragiky. Jak tvrdí Hutters (1982: 125-126), skloubit tyto dvě věci může být obtížné. Satira totiž vyžaduje spíše odstup čtenáře a pohled na postavy z vnějšku, zatímco esencí tragédie je identifikace s hlavní postavou. Hlavní postava *Obležené pevnosti* je přitom sama—stejně jako postavy ostatní—předmětem satiry. To, že se Qian Zhongshuovi podařilo oba dva postupy v *Obležené pevnosti* skloubit, připisuje Hutters obratnému střídání vypravěčských hlasů. Hutters v románu identifikuje dva základní vypravěčské hlasy—na jednu stranu vypravěčský hlas, který si čtenář asociuje s Hongjianem, a na druhou stranu Hongjianovi nadřazený hlas vševědoucího vypravěče.

Vyprávění se v *Obležené pevnosti* jen málokdy vzdaluje od hlavní postavy, v naprosté většině případů je Hongjian součástí děje. Autor neustále popisuje, jak se Hongjian cítí, co dělá, co si myslí, a Hongjianovy myšlenky jsou mnohdy vyjádřené neznačenou přímou řečí, která čtenáři snadno splyne s promluvou vypravěče. Vzniká tak dojem, že úhel pohledu, kterým se Hongjian dívá na svět kolem sebe, je totožný s úhlem pohledu vypravěče—čtenář se pak s Hongjianem snadno identifikuje a získá pocit, že Hongjianovo vidění skutečnosti je objektivní, že Hongjian je schopný si udělat o dění kolem sebe správnou celkovou představu. Nicméně, v některých místech v románu je těžiště vyprávění náhle vzato od Hongjiana pryč, Hongjianovo vnímání světa se ukáže být čistě subjektivní a jeho představa o dění, jehož je součástí, velmi útržkovitá.

Hutters (1982: 133-135) v této souvislosti zmiňuje příklad pasáže z konce třetí kapitoly románu, kde dojde ke konfrontaci Hongjiana a slečny Tang. Po celou třetí kapitolu vnímá čtenář Hongjiana jeho vlastním pohledem jako pikareskní postavu, která s elegancí a šibalstvím vítězně proplouvá nejrůznějšími navzájem nesouvisejícími

humornými episodami. Avšak najednou ho spatří očima slečny Tang a uvědomí si, že to, jak Hongjian vnímal sám sebe, bylo naprosto pomýlené, že každá nerozvážnost, kterou provedl—ať už nákup falešného diplomu nebo nejednoznačné chování, se kterým přistupoval ke slečně Su—má velice citelné následky, všechny ty zdánlivě nesouvisející epizody do sebe najednou zapadají, jsou pro jeho vztah se slečnou Tang naprosto zhoubné a vytvářejí o Hongjianovi docela jiný obrázek, než o něm dosud čtenář měl.

Kromě vypravěčského hlasu, který se soustřeďuje na dění kolem Hongjiana a blíží se jeho úhlu pohledu, máme však v románu i nadřazený vypravěčský hlas, který si od Hongjiana zachovává velký odstup, a dává tak čtenáři možnost vnímat celkový děj i všechny vedlejší postavy s větším nadhledem. V pasážích vyprávěných tímto nadřazeným vypravěčským hlasem se postava Hongjiana nikdy neobjevuje. Zatímco jazyk vypravěčského hlasu soustředěného na Hongjiana je relativně přímočarý, nadřazený vypravěčský hlas se vyznačuje velice barvitým a zdobným jazykem prošpikovaným složitými metaforami a obraznými vyjádřeními. Důležitým rysem tohoto hlasu je schopnost předvídat běh událostí a uvědomovat si souvislosti, které zůstávají samotným postavám románu skryty⁹ (ibid.: 126-127). Nadřazený vypravěčský hlas se objevuje zejména v úvodních částech kapitol, či na místech, kde je popisována a uváděna do děje nová postava, a vytváří tak určitý rámec, do kterého je vlastní děj soustředěný na Hongjiana zasazen. Přestože se tento vypravěčský hlas objevuje v románu relativně zřídka, často to stačí, aby udal tón celé pasáži či kapitole.

Složitě metafory, které jsou pro nadřazený vypravěčský hlas charakteristické, jsou jedním z nejvýraznějších rysů *Obležené pevnosti* a, jak říká Hutters (1976: 155), jejich obratným využitím získává popis postav a děje svěžest jinak v čínském románě nebývalou. Hutters (ibid.: 153-155) dále tvrdí, že ve svém užití metafor je *Obležená pevnost*

⁹ Příklad takové schopnosti vidět širší souvislosti budeme mít později například v úryvku [5], kde vševědoucí vypravěč předem ví, že brzy propukne válka s Japonskem.

transmutací žánrových konvencí tradičního čínského kapitolového románu. Čínský kapitolový román se vyznačuje tím, že napětí v každé epizodě je založeno na tom, jak se charakter určitého konvenčního typu postavy srovnává s nějakou nezvyklou či nepříznivou událostí. Aby se čtenář dopředu mohl připravit na to, o jaký typ postavy nebo události se bude jednat, je v pasážích románu, které uvádí nový děj nebo postavu, použit velice konvenční a idiomatický jazyk, jehož výrazy nesou zažité morální konotace. Jak bylo zmíněno výše, Hutters si všímá, že v *Obležené pevnosti* se nadřazený vypravěčský styl se svými složitými a barvitými metaforami objevuje přesně na stejných místech—místech, která byla v kapitolovém románu doménou rigidních konvencí. Qian však v duchu výše popsaného barokního stylu—který používal již ve svých esejích—staví tyto konvence na hlavu, konvenční metafory a idiomatická spojení nahrazuje neotřelým a bohatým jazykem a mnohdy využívá takzvaných *aktualizovaných idiomů*—tedy stará idiomatická spojení naplňuje novými významy.¹⁰ Pomocí těchto metafor vynáší—stejně jako kapitolový román—o postavách románu dopředu morální soudy, avšak nikoliv vystavěné na základě konvenčního hodnotového systému.

Skutečnost, že *Obležená pevnost* navazuje na formu kapitolového románu, se projevuje mimo jiné tím, že téměř všechny postavy jsou pouhými *typy*. To znamená, že poté, co byly uvedeny na scénu a nadřazený vypravěčský hlas jim přisoudil určitý charakter, už nemohou utvářet děj žádným osobitým způsobem. Tak například slečna Su je *typem* ženy, která se za každou cenu chce vdát, Zhao Xinmei je zase kariéřním a byrokratickým *typem* člověka (ibid.: 157). Konfrontací charakteristického typu postavy s vnějšími okolnostmi pak vzniká satirický účinek. Jedinou postavou, jíž se tato *typizace* vyhýbá, je Hongjian, který v pasážích vyprávěných nadřazeným vypravěčským hlasem nefiguruje. Jako jediný si tak uchovává svoji individualitu a jedině s ním je čtenář schopný se identifikovat.

¹⁰ O aktualizovaných idiomech bude podrobněji pojednáno později v kapitole o metaforách.

Příklady nadřazeného vypravěčského hlasu uvidíme později například v úryvcích [18], [19] nebo [42]. Pro překladatele bude důležité si uvědomit, že tento hlas má v textu důležitou funkci a jeho barvitost bude v kontrastu s jinými pasážemi pro čtenáře třeba zachovat.

2.5. Poznámka o vydáních a překladech

Jak již bylo zmíněno, *Obležená pevnost* vyšla nejprve na pokračování v letech 1946-1947 v časopise *Wenyi fuxing* (*Renaissance*; 文藝復興). Prvního knižního vydání se dočkala v roce 1947 v Šanghajském vydavatelství *Chen'guang* (晨光出版社) a následně došlo v letech 1948 a 1949 ještě na dva dotisky. Po dlouhé pauze pak byla *Obležená pevnost* vydána znovu v roce 1980 ve vydavatelství *Renmin wenxue chubanshe* (人民文学出版社) a do roku 2009 byla v témže vydavatelství dotiskována ještě 41 krát.

Jednotlivá vydání se od sebe místy odlišují. První knižní vydání je oproti časopiseckému autorem o některé pasáže zkráceno. Před vydáním v roce 1980 autor rovněž některé pasáže revidoval a k drobným úpravám došlo i v následujících dotiscích. V roce 1992 publikovalo vydavatelství *Sichuan wenyi chubanshe* (四川文艺出版社) srovnávací edici *Obležené pevnosti*¹¹ připravenou literárním kritikem Xu Zhifenem (胥智芬), kde jsou rozdíly mezi jednotlivými vydáními vyznačeny (Benická 2010: 84).

Prvním překladem *Obležené pevnosti* do cizího jazyka je překlad anglický od Jane Kelly and Nathana K. Mao,¹² který vyšel poprvé v roce

¹¹ Qian Zhongshu 钱钟书 (1992). *Wei cheng hui jiaoben* 围城汇校本. Chengdu: Sichuan wenyi chubanshe.

¹² Nathan K. Mao je profesorem angličtiny na Shippensburgské universitě v Pensylvánii. Do angličtiny přeložil množství čínských literárních děl, mimo jiné Ba Jinův (巴金) román *Chladné noci* (寒夜) či Li Yuovu (李漁) sbírku povídek *Dvanáct věží* (十二樓). O Ba Jinovi a Li Yuovi napsal také odborné studie. Americká sinoložka Jeanne Kelly se věnuje zejména překládání tradiční čínské literatury, její

1979. Francouzský překlad, jehož autory jsou Sylvie Servan-Schreiber a Wang Lou,¹³ vyšel poprvé v roce 1987 a španělský překlad od Taciany Fisac v roce 1992.¹⁴ Mezi dalšími překlady—kterými se však tato práce nebude zabývat—můžeme zmínit překlad ruský od V. Sorokina a německý od Moniky Motsch. Anglický a francouzský překlad vychází z prvního knižního vydání z roku 1947, zatímco španělský z vydání z roku 1980. Následující rozbor se tedy bude věnovat pouze takovým pasážím, které se v textu obou vydání shodují.

překlady tradičních čínských povídek vyšly v antologii *Traditional Chinese stories: themes and variations* (Ma, Y. W. & Lau, Joseph S.M., eds. New York: Columbia University Press, 1978.).

- ¹³ Sylvie Servan-Schreiber je francouzská sinoložka, spisovatelka, překladatelka (zejména z angličtiny) a popularizátorka čínské kultury. Pracovala jako kulturní atašé francouzského velvyslanectví v Nepálu a jako poradce pro čínské záležitosti v Pařížské obchodní komoře. Wang Lou je novinář, kaligraf a malíř taiwanského původu. Wang Lou žije v Paříži, kde vystavuje svá umělecká díla a působí v čínském vysílání rozhlasu Radio France International.
- ¹⁴ Taciana Fisac je významná španělská sinoložka, vedoucí Centra východoasijských studií na Autonorní universitě v Madridu. Je autorkou studií o čínském myšlení a postavení žen v Číně a několika překladů moderní čínské literatury, mimo jiné Ba Jinova románu *Rodina* (家).

3. *Obležená pevnost* jako překladatelská výzva

Na následujících stranách bude nastíněno, jak se při překladu *Obležené pevnosti* vyrovnávali s rozličnými problematickými pasážemi překladatelé do tří evropských jazyků: francouzštiny, angličtiny a španělštiny. Avšak nebudeme se zde snažit vyčerpávajícím způsobem postihnout všechny rozličné kategorie problematických jevů, se kterými se překladatel může v *Obležené pevnosti* setkat. Místo toho se pokusíme pouze na některých z těchto jevů, a na omezeném souboru příkladů, naznačit možné cesty, jakými se překladatel při konfrontaci s *Obleženou pevností*, ale i s jinými podobnými díly, může ve své práci ubírat. Protože nám jde především o obecné přístupy, také nebudeme zbytečně ulpívat na okrajových otázkách—jako například na specifických příkladech toho, kde překladatel textu špatně porozuměl. Tato práce nemá být primárně kritikou jednotlivých překladů—jednotlivé překlady nám zde pouze slouží jako výchozí bod našich úvah o tom, jak správně překládat. A když říkáme, že nám jde o obecné přístupy, nejsou tím myšlena obecná teoretická východiska. Naopak se budeme snažit—přestože to mnohdy nebude zcela možné—od nejrozumnějších překladatelských teorií co nejvíce oprostít a stát nohama co nejpevněji v konkrétní krajině textu.

V rámci *Obležené pevnosti* lze vymezit čtyři základní okruhy jevů, které překladateli budou působit největší potíže. Prvním okruhem jsou *jevy kulturně specifické*—jevy spjaté s určitým kulturním zázemím. U jakéhokoliv díla se bude lišit kulturní zázemí čtenáře originálu a čtenáře překladu, avšak tyto rozdíly budou zejména markantní v případě díla jako je *Obležená pevnost*, které vzniklo v geograficky i dějinně vzdáleném prostředí čínské městské kultury čtyřicátých let a jehož děj je do téhož prostředí také zasazen. Nedostatek znalostí o kulturním prostředí románu bude pro čtenáře v cílovém jazyce velkým

handicapem, který mu bude bránit v pochopení všech aspektů textu. Je úkolem překladatele, aby vzdálenost mezi původním dílem a čtenářem překladu pomocí nejrůznějších prostředků překlenul a zajistil tak, aby byl čtenář překladu co možná nejméně ochuzen o dojmy, které by měl čtenář při čtení díla ve výchozím jazyce.

Stejně tak, jako mají čtenář původního textu a čtenář překladu jiné kulturní zázemí, i jejich jazykové zázemí bude odlišné. Druhým okruhem překladatelských problémů jsou *jevy jazykově specifické*. V původním díle se místy budou vyskytovat slovní hříčky, formulace založené na mnohoznačnosti některých výrazů nebo přímo informace o určitých skutečnostech týkajících se výchozího jazyka. Je opět na překladateli, aby našel v cílovém jazyce k těmto jevům paralelu nebo je nahradil formulacemi, které budou mít na čtenáře překladu efekt podobný efektu, jaký mají na čtenáře původního díla.

První dva okruhy překladatelských problémů jsou velmi široké a dotýkají se mnoha aspektů textu i problematiky překládání obecně. Zbylé dva okruhy se naopak vztahují ke konkrétním literárním prostředkům, jež jsou specificky spjaté s *Obleženou pevností* a dodávají jí její jedinečnost. Prvním z těchto prostředků je *střídání jazykových rovin*, druhým jsou *metafory*. Stojí za povšimnutí, jakou úlohu tyto prostředky v původním textu zastávají a jaká úskalí pro překladatele skýtá jejich převod do cílového jazyka.

3.1. Jevy kulturně specifické

Ve druhé kapitole *Obležené pevnosti* nalezneme scénu, kde Hongjiana, který se právě vrátil z Evropy do svého rodného městečka, přiměje ředitel místní střední školy, aby před posluchárnou plnou lidí vystoupil s mimořádnou přednáškou na téma „vliv západní kultury na čínské dějiny“. Hongjiana kamsi založí své poznámky, a když předstoupí

před posluchárnu, dokáže si vzpomenout jen na pár pomýlených názorů, které mu utkvěly v hlavě poté, co předchozí večer zběžně prolistoval několik zastaralých učebnic napsaných na sklonku císařského období. Založí tedy svou řeč na tvrzení, že jediné, co západ přinesl Číně, je syfilis a opium. Následující úryvek je ukázkou z jeho přednášky:

[1] 「鴉片本來又叫洋烟——」鴻漸看見教師裏一個像教國文的老頭子一面扇扇子，一面搖頭忙說：「這個『洋』當然指『三保太監下西洋』的『西洋』而說，因為據大明會典，鴉片是暹羅和爪哇的進貢品。可是在歐洲最早的文學作品荷馬史詩十年歸（Odyssey）裏」——那老頭子的禿頂給這個外國字鎮住不敢搖動——「據說就有這東西。至於梅毒——」呂校長連咳嗽——「更無疑是舶來品洋貨叔本華早說近代歐洲文明的特點，第一是楊梅瘡。諸位假如沒機會見到外國原本書，極容易的只要看徐志摩先生譯的法國小說鱘第德，就可略知梅毒的淵源。明朝正德以後這病由洋人帶來。這兩件東西當然流毒無窮，可是也不能一概抹殺。鴉片引發了許多文學作品，古代詩人向酒裏找靈感，近代歐美詩人都從鴉片裏得靈感。梅毒在遺傳上產生白癡、瘋狂和殘疾，但據說也能刺激天才。例如——」呂校長這時候嗓子都咳破了，到鴻漸講完，台下拍手倒還有勁，呂校長板臉啞聲致謝詞道：「今天承方博士講給我們聽許多新奇的議論，我們感覺濃厚的興趣。方博士是我世侄，我自小看他長大，知道他愛說笑話，今天天氣很熱所以他有意講些幽默的話。我希望將來有機會聽到他的正經嚴肅的弘論。但我願意告訴方博士：我們學校圖書館充滿新生活的精神，絕對沒有法國小說——」說時手打著空氣，鴻漸羞得不敢看臺下。（o. 48-49）

„Opiu se původně říkalo také zámořský dým—“ Hongjian spatřil jednoho z učitelů—staříka, který vypadal na to, že učí čínskou literaturu—jak se ovívá vějířem a kroučí hlavou, a rychle dodal: „Slovo ‚zámořský‘ se zde vztahuje samozřejmě k ‚zámořským plavbám eunucha Sanbao‘, neboť podle *Kompendia Velkých Mingů* bylo opium dováženo ze Siamu a Jávy jako tribut. Avšak již

nejstarší evropské literární dílo, Homérova *Odyssea*—staříkova pleš se tímto cizím slovem zarazila a už se ani nepohnula—„se údajně o této věci zmiňuje. Co se týče syfilis“—ředitel Lu zakašlal několikrát za sebou—„ta je beze všech pochyb západním dovozním artiklem. Schopenhauer řekl, že mezi mezi význačnými rysy moderní moderní evropské civilizace je syfilis tím nejvýznačnějším. Pokud nemáte příležitost dostat se ke knihám v cizích jazycích, není nic snazšího, než si přečíst Xu Zhimoův překlad francouzského románu *Candide*, ve kterém se dozvíte o původu syfilis. Tuto nemoc zavlekli do Číny Evropané po skončení éry Zhengde za dynastie Ming. Zhoubné následky opia a syfilis jsou sice nesmírné, avšak také nelze tyto dvě věci jedním mávnutím ruky zavrhnout. Opium inspirovalo mnohá umělecká díla—zatímco staří básníci hledali inspiraci ve víně, moderní básníci Evropy a Ameriky čerpají svou inspiraci z opia. Syfilis se přenáší na potomstvo a způsobuje pomatenost, šílenství a zmrzačení, ale údajně může i stimulovat genialitu. Například—“ředitel Lu tentokrát zakašlal tak silně, až mu přeskočil hlas. Když Hongjian domluvil, ozval se z obecenstva překvapivě silný potlesk a ředitel Lu s kamennou tváří chraplavě pronesl poděkování: „Dnes jsme měli tu čest vyslechnout si od pana doktora Fanga mnoho čerstvých a pozoruhodných postřehů. Všechno to bylo nesporně zajímavé. Doktor Fang je synem mého blízkého přítele, od malička jsem ho viděl vyrůstat a vím, že rád žertuje. Dnes je horko, a tak si záměrně připravil zábavný proslov. Pevně doufám, že v budoucnu budeme mít příležitost vyslechnout si jeho opravdové seriózní názory. Ale rád bych panu doktoru připomenul: Knihovna naší školy je prosycena duchem Nového života, rozhodně v ní nenajdete žádné francouzské romány—“ a s těmito slovy udeřil rukou do vzduchu. Hongjianovi bylo tak trapně, že se ani neodvážil podívat na obecenstvo.¹⁵

¹⁵ Překlady jednotlivých úryvků *Obležené pevnosti* do češtiny jsou myšleny pouze jako orientační. Snaží se být co nejvíc doslovné a do co je větší míry kopírovat strukturu původního textu. Pokud není řečeno jinak, rozhodně se nejedná o návrh ideálního překladatelského řešení.

Tento úryvek dobře ilustruje, s jakými problémy se musí překladatel při překladu *Obležené pevnosti* potýkat. Aby čtenář textu plně porozuměl a necítil se vyloučen a ztracen, měl by mít alespoň nějaké ponětí o tom, kdo to byl Sanbao, Schopenhauer, Homér nebo Xu Zhimo a co je *Candide* nebo *Odyssea*. Čtenář by měl *ideálně* vědět něco o *Hnutí za nový život*, měl by vědět, že v minulosti Čína se sousedními zeměmi udržovala systém tributárních vztahů, že za panování různých dynastií byla vytvářena velká kompendia rozličných spisů, že jednou z těchto dynastií byla dynastie Ming a že císaři měli ve zvyku vyhlašovat takzvané *éry*, pod jejichž názvem pak bylo jejich panování známé. Otázkou je, zdali je nikoliv jen ideální, ale skutečně i *nezbytné*, aby čtenář překladu všem těmito věcem rozuměl. Jakou funkci mají všechna tato kulturní specifika v rámci textu? Nejsou některá z nich zbytečná a nedala by se při překladu vypustit?

Je zřejmé, že velká část zmiňovaných kulturních reálií skutečně žádnou velkou roli neplní, respektive plní, avšak ne jedinečně sama o sobě, v tom smyslu, že by jedna reálie nemohla být nahrazena reálií jinou. Jména jako Sanbao, Schopenhauer nebo Homér slouží v této pasáži především jen pro ilustraci toho, jak Hongjian při své přednášce vaří z vody a páté přes deváté do sebe skládá úryvky informací, které mu uvízly kdesi v hlavě. Aby překladatel zachoval funkci, jakou tyto reálie mají v původním díle, není nezbytné, aby čtenáři předložil právě Sanbaa, Schopenhauera nebo Homéra. Stačí, když mu předloží různorodou směsici čínských a západních reálií. Pokud bude překladateli připadat, že se Sanbaem, Schopenhauerem a Homérem se čtenář nebude cítit dobře, že s nimi nebude dostatečně obeznámen, může je zaměnit za někoho, o kom se bude domnívat, že bude čtenáři bližší, třeba za Xuanzanga, Nietzscheho nebo Vergilia, a usnadnit si tak práci s vymyšlením, jak čtenáři předat chybějící kulturní informace. Nicméně, pro potřeby této práce budeme předpokládat, že každá informace, každé slovo a každá věta, má v textu nějakou funkci a význam a překladatel si může dovolit ji vypustit pouze tehdy, pokud

opravdu není jiného zbylí, pokud by její zachování v textu překladu působilo, že by byl překlad naprosto nesrozumitelný, nebo by nějakým zásadním způsobem šlo proti duchu původního díla.

Zásadní věcí, která by se neměla z tohoto úryvku ztratit, je dobové intelektuální prostředí, v němž se děj odehrává. Jedná se o prostředí, kdy se ve městech, a zejména Šanghaji, prolínaly a vzájemně na sebe působily prvky západní a čínské vzdělanosti, moderní hodnoty stály v těsném sousedství a kontrastu s tradičními. Právě proto vedle sebe můžeme—a z hlediska překladatele musíme—mít zmínky o Homérovi, písemnictví dynastie Ming a moderním básníkovi Xu Zhimoovi. Podstatná je zmínka o *Hnutí za nový život*. Bylo to hnutí iniciované ve třicátých letech Čankajškem, které „mělo lidem vštěpovat staré ctnosti a řádné chování“ (Fairbank 2007: 331). To, co vnímá čtenář na Hongjianově projevu jako humorné, je právě srážka jeho bezstarostnosti a frivolity, se kterou zachází s nejrůznějšími tématy— bezstarostnosti, která vzešla z modernizovaného liberálního městského prostředí— s upjatostí provinční střední školy a „ducha Nového života“. Na humornosti úryvku dodává navíc ještě zmínka o romantickém a individualistickém básníkovi Xu Zhimoovi, jehož život a dílo se s duchem Nového života nejspíše příliš neslučovaly. Humorný je rovněž kontext, ve kterém Hongjian zmiňuje Voltairova *Candide*. Obeznamený čtenář bude vědět, že v *Candide* se sice syfilis zmiňuje, ale rozhodně to není kniha o původu syfilis. A tím směšněji bude působit rozhořčené gesto ředitele Lu, se kterým odmítá všechny francouzské romány jako neslučitelné se správnou morálkou.

Je tudíž zřejmé, že aby zůstala atmosféra úryvku zachována, bude to od překladatele vyžadovat, aby všechny výše zmíněné kulturní informace čtenáři překladu přiblížil, pokud bude mít důvod se domnívat, že není samozřejmé, že je čtenář bude již předem znát. Nelze však říci jednoduše, že některé reálie bude čtenář znát, a tak je netřeba vysvětlovat, a jiné znát nebude, a tak je třeba mu je nějak přiblížit. Míra obeznamenosti čtenáře s různými kulturně specifickými jevy bude

různá, a tudíž i intenzita, s jakou se bude překladatel snažit předat čtenáři chybějící informace bude různá a taktéž budou různé i prostředky, které pro to překladatel použije. Zkusme si nyní stanovit určité druhy kulturně specifických jevů, které v *Obležené pevnosti* nalezneme a pro které bude překladatel uplatňovat jiné překladatelské strategie.

3.1.1. Evropská kulturní oblast

Jak jsme viděli na úryvku [1], velká část kulturních reálií, které byly v Hongjianově projevu zmíněny, pochází z evropské kulturní oblasti. V *Obležené pevnosti* je takovýchto odkazů k západním reáliím velmi mnoho a většinou mají velmi podobnou formu—je zmíněno jméno nějaké osoby nebo titul nějakého západního literárního díla, a vzápětí řečeno, co daná osoba prohlásila, čím se vyznačovala nebo co se v daném díle píše. Typický příklad najdeme hned na začátku první kapitoly:

[2] 俾斯麥曾說過，法國公使大使的特點，就是一句外國話不會講； (...) (0. 5)

Bismark kdysi řekl, že zvláštností francouzských diplomatů je, že neumí říci ani slovo v cizím jazyce (...)

Osoby a díla, která jsou v *Obležené pevnosti* zmiňovaná, budou průměrně vzdělanému západnímu čtenáři nejspíše většinou známa, málokdy se zde vyskytne jméno, které by nebylo čtenáři alespoň povědomé. A i kdyby čtenář pouze tušil, že Bismark byl německý státník, tak citát, který mu Qian Zhongshu připisuje, je sám o sobě vysvětlující. Překladatelé do angličtiny, francouzštiny i španělštiny překládají tento úryvek a většinu dalších podobných pasáží doslovně, aniž by k nim dodávali nějaké vysvětlující informace. O tom, že

překladatelé *Obležené pevnosti* považují západní kulturních specifika pro své čtenáře vesměs srozumitelná, svědčí i to, že v anglickém překladu, který doplňuje poznámkový aparát čítající dvě stě dva poznámek, se dvě stě jedna poznámek týká čínské kultury a historie a pouze jedna poznámka kultury evropské. Poznámkový aparát u francouzského překladu obsahuje sedmdesát čtyři poznámek a opět pouze jedna odkazuje k evropské kultuře. Tyto poznámky se vztahují k následujícím dvěma úryvkům:

[3] 他說「Very well」二字，聲音活像小洋狗在咕嚕——「Vurry wul」。可惜羅馬人無此耳福，否則拉丁詩家波西藹斯（Persius）決不單說 R 是鼻音的狗字母（Sonat hic de nare canina litera）。（o. 55）

Když vyslovoval „Very well“, znělo to přesně, jako když malý psík z ciziny zavrčí „Vurry wul“. Škoda, že staří Římané neměli to štěstí ho slyšet, jinak by se latinský básník Persius dozajista neodvážil říci, že písmeno „R“ je u psů nosovka (Sonat hic de nare canina litera).

[4] 以後這四個月裏的是，從上海撤退到南京陷落，歷史該如洛高（Fr. von Logau）所說用刺刀磨尖的筆，蘸鮮血的墨水，寫在敵人的皮膚製造的紙上。（o. 51）

Události následujících čtyř měsíců, od ústupu z Šanghaje až po pád Nankingu, by měly dějiny psát, jak říkal Fr. von Logau, špičkou bajonetu namísto pera, namočenou do inkoustu z krve, na papír vyrobený z lidské kůže.

Oba úryvky mají společné to, že osoby v nich zmíněné nejsou pro čtenáře daných překladů všeobecně známé. Ve francouzském překladu máme poznámku k prvnímu úryvku, k druhému úryvku máme poznámku v překladu anglickém. Poznámka k prvnímu úryvku říká, že Aulus Persius Flaccus byl stoickým básníkem, byl autorem šesti satir a zemřel v roce 62 n. l. (f. 213). Poznámka k druhému úryvku říká, že

Friedrich von Logau byl německým autorem epigramů žijícím v sedmnáctém století (a. 358). Ani jedna z těchto poznámek není pro pochopení textu nijak podstatná, pouze pomáhá čtenáři si jména těchto autorů někam zařadit, aby mu nebyla zcela cizí, příliš z textu nevyčnívala a neodváděla pozornost od hlavního smyslu pasáže. Proč však každý z obou překladů komentuje pouze jeden z těchto úryvků?

V případě francouzského překladu to lze jen těžko odhadnout, nicméně v případě anglického překladu je vysvětlení nasnadě. Když autor románu mluví o západních reáliích, často do textu přidává jakousi *vnitřní vysvětlivku*, pomocí níž čtenáři danou reálii alespoň částečně přibližuje. Tak například v úryvku [1] neříká pouze „*Odyssea*“, ale „nejstarší evropské literární dílo, Homérova *Odyssea*“, neříká pouze „*Candide*“, ale „francouzský román *Candide*“, a stejně tak v úryvku [3] nezmiňuje pouze jméno básníka, ale vnitřní vysvětlivkou čtenáři sděluje, že jde o „latinského básníka“. Nejspíš proto neměli autoři anglického překladu nutkání k tomuto úryvku ještě dodávat poznámku.

V úryvku [4] však žádná taková vnitřní vysvětlivka není, tak měli překladatelé zřejmě pocit, že je potřeba celou věc vysvětlit ještě v poznámce na konci knihy. Pokud ovšem sám autor románu často přidává k západním jménům doplňující informace pomocí vnitřní vysvětlivky, stálo by za zvážení, zdali je skutečně nutné v případech, jakým je úryvek [4], přidávat ještě poznámku. Pokud bude u jména „Fr. von Logau“ číslo v horním indexu a čtenář bude listovat na konec knihy, aby si o tomto člověku přečetl z hlediska textu románu irelevantní poznámku, nejspíš to v něm při čtení zanechá rušivý dojem. Možná, že kdybychom k tomuto úryvku také přidali pouze vnitřní vysvětlivku, něco jako „německý autor epigramů Fr. von Logau“, plně by to postačovalo a z hlediska výsledného dojmu na čtenáře by to bylo dokonce lepší. Takovéto případy jsou však v *Obležené pevnosti* v případě západních kulturních reálií pouze okrajové a překladatel si většinou vystačí s doslovným překladem.

3.1.2. Historické pozadí děje

Další významnou kategorií kulturně specifických jevů budou jevy spjaté nějakým způsobem s dějinným pozadím, na kterém se román odehrává. Toto pozadí charakterizuje především probíhající válka mezi Čínou a Japonskem a společenské poměry s ní spojené. Zmínky, které v *Obležené pevnosti* najdeme o válečných událostech, se nacházejí z hlediska překladatelské obtížnosti jen o stupínek výš, než odkazy k západním kulturním reáliím. Válečné události totiž neprobíhaly pouze v Číně, ale byly součástí celosvětového dění. Druhá světová válka je na západě velmi oblíbeným tématem a byla o ní napsána řada populárně-vědeckých knih a natočeno velké množství dokumentů, přičemž mnoho z nich se týká i bojů ve východní Asii. Západní čtenář tedy bude mít o mnoha historických událostech té doby alespoň všeobecné povědomí a pochopit zmínky o historických událostech mu většinou nebude činit potíže. (Taktéž pro něj nebude příliš obtížné pochopit chování lidí tváří v tvář válečným událostem, lze totiž předpokládat, že chování lidí na celém světě je v takových chvílích velmi podobné.)

[5] 在中國熱得更比常年利害，事後大家都說是兵戈之象，因為這就是民國二十六年。(o. 1)

V Číně bylo toho roku ještě větší horko než obvykle, později všichni říkali, že šlo o předzvěst války, byl totiž dvacátý šestý rok republiky.

Jediné, co je na tomto úryvku pro čtenáře nesrozumitelné, je onen „dvacátý šestý rok republiky“. Anglický překlad zde přidává letopočet podle gregoriánského kalendáře do závorky za letopočet čínský: „(...) *for it was the twenty-sixth year of the Republic (1937)*“ (a. 3), španělský překlad uvádí nejdřív gregoriánský letopočet, a pak až čínský: „*Era, precisamente, el año 1937, vigésimo sexto de la creación de la*

República“ (š. 7) a francouzský překlad čínský letopočet zcela vynechává: „*Effectivement, c’était précisément l’an 1937.*“ (f. 9) Pokud převedeme čínský letopočet na gregoriánský, ať už se rozhodneme to udělat jakoukoliv metodou, zbytek úryvku bude pochopitelný. Západní čtenář ví, že Japonsko za Druhé světové války napadlo Čínu a že se tak stalo přibližně ve stejnou dobu, kdy začala válka v Evropě.

Jiné pasáže, jejichž pochopení bude záviset na hlubší znalosti čínských dějin, už mohou působit větší potíže:

[6] 這樣談著，蘇小姐告訴他，她父親已隨政府入蜀，她哥哥也到香港做事，上海家裏只贖她母親，嫂子和她，她自己也想到內地去。(o. 65)

Pak si dál povídali a slečna Su mu sdělila, že její otec už následoval vládu do Sečuánu, její bratr odjel do Hong Kongu za prací a doma v Šanghaji už zůstala kromě ní jen její matka a švagrová a ona sama že má také v úmyslu odjet do vnitrozemí.

Ve všech daných překladech je opět tento úryvek přeložen doslovně, pouze anglický překlad ho doplňuje poznámkou na konci knihy, kde se vysvětluje, že poté, co Japonci v prosinci roku 1937 dobili hlavní město Nanking, přesunula se čínská vláda do města Čunking v provincii Sečuán (a. 360). V případě tohoto úryvku můžeme skutečně soudit, že průměrnému západnímu čtenáři zde nemusí být vše zcela jasné a případné vyjasnění některých informací by bylo na místě. Pokud ovšem problém vyřešíme poznámkou jako anglický překlad, zahltneme čtenáře zbytečnými výklady a opět ho odvedeme od textu samotného. Čtenáři v tomto případě stačí napovědět, většinu informací si může sám domyslet. Hlavní otázkou, která může při čtení tohoto úryvku vyvstát, je to, kam se to čínská vláda přesouvala a proč. Na tuto otázku lze čtenáři snadno odpovědět tím, že do překladu přidáme vnitřní vysvětlivku tohoto typu: „(...) její otec následoval po pádu Nankingu vládu do Čunkinu, (...)“. Čtenář nemusí být nutně obeznámen s tím, že před válkou byl hlavním městem Číny Nanking, avšak z věty, ve které se

praví, že se vláda z Nankingu přesouvala kamsi pryč, tato informace logicky vyplývá. Čtenář si uvědomuje, že román se odehrává v době, kdy probíhala válka s Japonskem, které postupně ovládlo velkou část čínského území, není tudíž třeba zdůrazňovat, že pád Nankingu způsobili Japonci, ani to, že mnoho lidí za této situace přirozeně odcházelo do neokupovaného vnitrozemí Číny. To, že překladatel tuto pasáž obohatí o jméno Nanking, mu dobře poslouží z hlediska románu jako celku, protože o pádu Nankingu se mluví v knize i na několika dalších místech, například v úryvku [4], a tak si překladatel stále nebude muset lámat hlavu nad tím, zdali je třeba tyto události nějak blíže vysvětlovat. Zároveň je pro překladatele výhodné zaměnit název Sečuán za Čunkin—bude tak jasné, jaké přesně bylo za války hlavní město Číny a vysvětlí se tím i mnoho dalších pasáží, kde se o hlavním městě píše, zejména pasáže, kde Xinmei láká Hongjiana, aby opustil Šanghaj a vydal se za ním právě do Čunkinu (viz například o. 461).

V úryvku [6] si ještě čtenář může mnoho věcí domyslet, v následujícím úryvku už se však překladatel bez větších zásahů do textu neobejde:

[7] 緊跟著八月十三日淞滬戰事的消息，方鴻漸鬧的笑話沒人再提起。(o. 50)

Těsně poté následovaly zprávy o bojích v Song-Hu 13. srpna a o tom, jaké kousky ztropil Fang Hongjian, už se pak nikdo nezmiňoval.

V tomto úryvku máme výraz *Song-Hu zhanshi* (淞滬戰事), což je pojmenování pro bitvu mezi kuomintangským vojskem a Japonci, která zuřila v oblasti Šanghaje od srpna do listopadu roku 1937. Tato bitva byla významnou událostí, protože patřila k jedné z nejkrvavějších bitev čínsko-japonské války a vojenské operace se tehdy poprvé přenesly ze severu Číny do oblasti kolem Dlouhé řeky. Proto se také, tváří v tvář těmto událostem, už nikdo nezmiňoval o nepodstatných Hongjianových

výstřelcích. Samotné slovo Song-Hu je alternativním názvem pro oblast Šanghaje a je odvozeno ze dvou starých názvů pro řeku Wusong (吳淞), která Šanghají protéká.

V anglickém překladu úryvek zní takto: „*The fighting at Wusung on August 13, 1937, occurred soon afterwards and Fang Hung-chien's prank was mentioned no more*“ (a. 39) a je k němu připojen odkaz na poznámku, která podává obšírné vysvětlení toho, co se v srpnu roku 1937 stalo.¹⁶ Vidíme, že se překladatelé snažili větu přeložit doslovně, včetně toho, že ve větě zachovali název řeky Wusong. Do věty navíc dodali informaci o roce, ve kterém k události došlo. Nicméně, jméno Wusong neplní v textu překladu svou funkci, protože mu naprostá většina západních čtenářů nebude rozumět. Z textu nelze poznat, že se jedná o řeku, natožpak že ta řeka protéká Šanghají. A ani v poznámce nic takového není zmíněno. Dodatečná informace ve větě o tom, jakého roku se to stalo, je z hlediska kontextu také zbytečná. Španělský překlad řeší tuto pasáž takto: „*A aquellos acontecimientos siguieron las noticias de los combates en Shanghái el 13 de agosto, por lo que ya no se volvió a comentar la peculiar conferencia de Fang Hongjian.*“ (š. 64) Tento překlad je také více-méně doslovný, avšak výraz Song-Hu je nahrazen slovem Šanghaj, což je mnohem příhodnější, protože čtenář, který nebude chtít listovat knihou a hledat vysvětlující poznámku, se alespoň dozví, že se jednalo o boje v okolí Šanghaje. Francouzský překlad se pak s celou větou vypořádává pravděpodobně nejlépe: „*On fut tout de suite au 13 août, date à laquelle des Japonais attaquèrent la région de Shanghai, et dans le tumulte qui s'ensuivit le ridicule du discours de Hongjin fut totalement oublié.*“ (f. 50) Překladatelé zde přetváří celou větu a místo toho, aby napsali doslovně, že „následovaly zprávy o bojích“ používají formulaci, která zní „bylo 13. srpna, datum kdy Japonci napadli

¹⁶ Přesné znění poznámky: „One of the fiercest battles between the Chinese and Japanese during the War of Resistance against Japanese Aggression. On August 13, 1937, the fighting began in Shanghai. The Chinese forces valiantly defended the entrenched positions until their flank was exposed by a surprise Japanese attack in Hangchow Bay in early November; the Japanese later captured Shanghai and rolled on toward Nanking.“ (a. 357)

oblast Šanghaje“. Věta je tak sice mnohem méně doslovná než ve dvou zbylých překladech, ale čtenáři předává mnohem lépe informaci o tom, co se ve skutečnosti 13. srpna stalo. U věty máme navíc ještě odkaz na poznámku na konci knihy, avšak ta je v tomto případě skoro zbytečná, protože opakuje pouze jinými slovy to, co se čtenář dozví přímo z textu: „*Le 13 août 1937 commença effectivement le combat dans la région de Shanghai.*“ (f. 422)

Všechny výše uvedené úryvky bylo možné přeložit uspokojivě—ať už doslovně nebo za pomoci vnitřní vysvětlivky—aniž by se člověk musel uchylovat k poznámce na konci knihy. V některých případech je však velmi obtížné se takové poznámce vyhnout. Jako příklad může sloužit předposlední věta úryvku [1]: „Ale rád bych panu doktoru připomenul: Knihovna naší školy je prosycena duchem Nového života, rozhodně v ní nenajdete žádné francouzské romány—‘ a s těmito slovy udeřil rukou do vzduchu.“ Toto místo je problematické hned ve dvou směrech. Za prvé, *Hnutí za nový život*, které se zde zmiňuje, sice zapadá do obecných souvislostí čínského dějinného vývoje té doby, avšak není nijak spjato se světovými událostmi a západnímu čtenáři nejspíš nebude známé. Tudíž bude třeba, aby ho překladatel čtenáři nějak přiblížil. Za druhé se zmínka o tomto hnutí nachází uvnitř přímé řeči, tudíž bude takřka nemožné vložit do textu vnitřní vysvětlivku. Těžko si lze představit, že by ředitel Lu v rámci svého razantního vstupu do Hongjianova projevu najednou začal vysvětlovat, co to ten „Nový život“ je. A skutečně, všechny dané překlady řeší toto místo poznámkou na konci knihy (nebo pod čarou v případě překladu španělského). Avšak je možná ještě jiná varianta řešení, při které by poznámky nebylo třeba. Překladatel by mohl příslušné místo substituovat jinou formulací, přibližně v tomto duchu: „Knihovna naší školy je prosycena duchem vlastenectví a morálky (...).“ Takto by překladatel zhruba předal čtenáři esenci toho, co to znamená „být prosycen duchem Nového života“, a zachoval by pro něj určitý dojem z tehdejších poměrů ve společnosti, které by si čtenář už dokázal zasadit do celkového kontextu doby jako snahu jistých kruhů

postavit se pomocí vypjaté morálky v období před nadcházející válkou rozvratu v čínské společnosti. Nicméně by tak překladatel text ochudil o specifický historický detail a bylo by potřeba dobře zvážit, v jakých případech si něco takového lze dovolit. Pokud by totiž překladatel systematicky ve všech podobných případech v *Obležené pevnosti* postupoval tímto způsobem, výsledný překlad by byl značně monotónnější a mnohem méně konkrétní než původní dílo. Zmínky o *Hnutí za nový život* se navíc vyskytují v románu i na jiných místech (e.g. o. 296), kde bychom pak tento problém museli znovu řešit. Pokud naopak na tomto místě opatříme úryvek poznámkou, u příštích výskytů již bude čtenář vědět, o co se jedná.

3.1.3. Čínské reálie

Tato velká skupina překladatelsky problematických jevů není charakteristická pouze pro *Obleženou pevnost*, ale i pro mnoho dalších děl zasazených do prostředí vzdáleného kultuře čtenáře překladu. V takových dílech budeme mít názvy nejrůznějších předmětů či zmínky o nejrůznějších zvyklostech specifických pro danou kulturu, postavy se budou rovněž chovat způsobem, který může čtenáři překladu připadat cizí. Pro samotnou *Obleženou pevnost* je pak specifické i to, že čínské zvyky a tradice zde často stojí v kontrastu se zvyky západními. Překladatel postavený před různé detaily čínské kultury bude muset řešit především otázku, jaké z těchto detailů jsou z hlediska významu díla důležité, jaké zachovat, abychom dílo zbytečně nenaturalisovali, a jaké vypustit, abychom se nedopouštěli zbytečné exotisace.

V *Obležené pevnosti* nalezneme bezpočet pasáží tohoto druhu:

[8] 他父親信算命相面，他十三四歲時帶他去見一個有名的女相士，那女相士贊他：「火星方，土形厚，木聲高，牛眼，獅鼻，棋子耳，四字口，正合麻衣相法所說南方貴

宦之相，將來名位非凡，遠在老子之上。」從此他自以為政治家。(0.72)

Jeho otec věřil v předpovídání budoucnosti a ve fysiognomiku a když mu bylo asi třináct, vzal ho za jednu proslulou fysiognomistkou, která ho takto vychválila: „Hvězda ohně hranatá, tvar země hustý, hlas dřeva vysoký, oči buvolí, nos lví, uši šachové figury, ústa znak pro slovo ‚čtyři‘, přesně podoba vysokého úředníka z jihu jak o ní mluví *Fysiognomika Konopného roucha*, v budoucnu bude jeho sláva a postavení mimořádné, dalece překoná svého otce.“ Od té doby se Xinmei považoval za státníka.

V tomto úryvku najdeme hned několik detailů charakteristických pro čínské kulturní prostředí. Mluví se zde o čínské fysiognomice a citují se zde některé termíny s ní spjaté, včetně slov označující některé prvky z tradičního čínského systému *pěti prvků* (五行), jako je oheň, země nebo dřevo. Zmiňuje se i kniha o fysiognomice, *Fysiognomika Konopného roucha*, a řeší se zde tvar čínského znaku „čtyři“ (四). Celý úryvek vypadá na první pohled značně exoticky, avšak překladateli nebude zřejmě činit takové potíže, jak se může zprvu zdát. Fysiognomika sice patří mezi staré čínské disciplíny (Ch'ien 2007: 360), avšak je to disciplína známá i na západě. Pokud by přece jen čtenář netušil, co fysiognomika je, napoví mu už sama formulace originálu, která fysiognomiku klade do souvislosti s předpovídáním budoucnosti: „Jeho otec věřil v předpovídání budoucnosti a ve fysiognomiku (...)“ (他父親信算命相面). Čtenář tedy bude tušit, že se jedná o věšteckou techniku. Anglický překlad kupodivu „předpovídání budoucnosti“ vypouští a říká pouze: „*His father believed in physiognomy, so when he was thirteen or fourteen, his father took him to see a famous woman phisiognomist (...)*“ (a. 55) Zbylé dva překlady však tento věštecký aspekt fyziognomie naopak ještě rozvádějí, takže čtenáři skutečně nemůže nebýt jasné, čím se tato disciplína přesně zabývá: „*Son père accordait une grande importance aux signes du destin, à l'astrologie et*

à la physiognomonie, il l'avait donc emmené voir une voyante (...)“ (f. 68); „Su padre creía en la astrología y en los signos del destino marcados en la fisionomía de la cara, y con trece o catorce años le llevó a ver una famosa fisionomista (...)“ (š. 88–89) Vidíme, že španělský překlad praví „los signos del destino marcados en la fisionomía de la cara“ (znamení osudu zapsaná do fyziognomie tváře), což funguje jako vnitřní vysvětlivka toho, že fyziognomika je věšteckou disciplínou. Francouzský překlad zase tuto skutečnost vysvětluje tím způsobem, že místo slova „fyziognomistka“ použitého v ostatních překladech (*woman physiognomist, fisionomista*), užívá slova „věštkyně“ (*voyante*).

Přestože fyziognomika není specificky čínská disciplína, slovník, který tato disciplína v Číně používá, specifický je. Anglický překlad je doslovný a zní: „(...) *fire planet square, earth shape thick, wood sound high, cow's eyes, lion's nose, chessboard piece's ear, and mouth shaped like the character for 'four.'*“ (a. 56) a na konci knihy je poznámka, která význam těchto slov podrobněji vysvětluje.¹⁷ Španělský překlad se rovněž snaží o doslovnost, jenže pokud ho srovnáme s výkladem v poznámce anglických překladatelů, je jeho interpretace fyziognomického slovníku zcela jiná: „*El fuego como un planeta, la tierra gruesa y la madera con un fuerte sonido (...)*“ (š. 89; „Plamen jako planeta, tlustá země a dřevo se silným zvukem...“) Nicméně, obtíže s interpretací fyziognomického slovníku a jeho převodem do evropských jazyků nám přestanou připadat důležité, jakmile si uvědomíme, že to podstatné, co musíme zachovat, jsou nikoliv přesné formulace, nýbrž jejich barva a kryptičnost, které nebudou specifické jen čínské kultuře—v mnoha různých kulturách se bude řeč věstců vyznačovat podobnými rysy. Bráno z tohoto hlediska tedy anglický i španělský překlad—přestože v hlediska věcného významu jsou velmi odlišné—splňují dobře svou

¹⁷ „The five planets designate different parts of the face. For example, the fire planet (Mars) refers to the forehead area. Body builds are divided into five primary elements: wood, water, metal, earth, and fire, i.e., "wood-shaped" is tall and thin; "earth-shaped" is thick and heavy, etc. (...)“ (a. 360)

funkci. Francouzský překlad nejkryptičtější formulace vynechává a zachovává pouze: „*Œil de bœuf, nez de lion, oreille en pion d'échees, bouche en caractère* 卍 (*quatre*) (...)“ (f. 68) tedy formulace, ze kterých je zřejmé, že se jedná o popis rysů obličeje. Kryptické zabarvení promluvy věstkyně se tak do jisté míry z textu překladu ztrácí.

Co se týče názvu knihy *Fysiognomika Konopného roucha*, překladatelé do angličtiny v poznámce vysvětlují, že „Konopné roucho“ je jméno taoistického mnicha, který žil za dynastie Song a byl známý svými schopnostmi fysiognoma (a. 360). Anglický překlad názvu knihy zní: „*Hemp Robe fortunetelling book*“, španělský překlad název knihy vypouští a říká pouze: „*el libro de la fisionomía de la cara*“ (knihy o fysiognomice) a francouzský se vůbec o žádné knize nezmiňuje a příslušnou pasáž překládá takto: „(...) *tout ceci correspond parfaitement à un Chinois du Sud de belle prestance.*“ (f. 68; „...toto vše dokonale odpovídá Číňanovi z Jihu vznešené postavy.“) Tím, že se obskurní název knihy vypustí, opět ztrácí věstecká mluva na koloritu—stejně jako v případě výše zmíněného ochuzení fysiognomické terminologie u francouzského překladu. Pokud se zdá překladateli název až příliš obskurní a nesrozumitelný, je možné ho mírně pozměnit a vysvětlit tak, že se jedná o příručku, jejímž autorem je jakýsi mnich: „Věštebná (fysiognomická) příručka *mnicha* Konopného roucha“.

Posledním problémem, který je užitečné v souvislosti s tímto úryvkem zmínit, je překlad fráze „ústa, znak pro slovo ‚čtyři‘“. I pokud chceme, aby jazyk věstkyně působil na čtenáře krypticky, tak spojení „oči buvolí“, „nos lví“ nebo „uši šachové figury“ budou stále čtenáři evokovat určité představy. Oproti tomu si západní čtenář těžko něco představí pod pojmem „znak pro slovo ‚čtyři‘“. Anglický překlad zde zní pouze „*mouth shaped like the character for 'four'*“ a ani v poznámce se nijak nevysvětluje, jak takový znak pro čtyřku vypadá. Překlady do francouzštiny a španělštiny se s tímto místem vypořádali o něco elegantněji: „*bouche en caractère* 卍 (*quatre*)“, „*boca, como el ideograma* 卍 (*cuatro*)“. Oba překladatelé do textu dodali grafickou

podobu příslušného znaku, což je pro čtenáře zcela postačující, aby si udělal představu, jak Xinmeiova ústa mohla podle věstkyně přibližně vypadat. V *Obležené pevnosti* jsou čínské znaky zmiňovány i na několika dalších místech a tato grafická metoda může být mnohdy pro překladatele efektivním prostředkem, jak zařídit, aby se čtenář na takových místech cítil v textu více doma.

3.1.3.1. Příbuzenské termíny

Důležitým jevem, na který bude překladatel při překládání *Obležené pevnosti* i jiných čínských literárních děl neustále narážet, je to, jak se postavy navzájem oslovují. Čínština má oproti evropským jazykům velice bohatě propracovaný systém příbuzenských termínů, kde jednotlivé termíny rozlišují, jestli je příbuzný vůči mluvčímu starší či mladší a z jaké větve rodu pochází. Tak například v úryvku [6] máme slovo *saozi* (嫂子), které zní v překladu „švagrová“, avšak v čínštině v sobě zahrnuje ještě dodatečnou informaci o věku manžela dané osoby v poměru k mluvčímu—jedná se o ženu staršího bratra. Pokud by se jednalo například o ženu mladšího bratra, použili bychom jiné slovo, *dimei* (弟妹).

Překladatel se většinou rozhodne přeložit příbuzenský termín nejbližším slovem v cílovém jazyce, i když toto slovo bude obecnější než slovo čínské. Koneckonců, v rámci textu románu většinou nemá detailní popis příbuzenských vztahů žádnou zvláštní funkci a obecný termín bohatě postačuje. Do všech tří daných jazyků je slovo *saozi* tedy přeloženo jednoduše jako „švagrová“ (*sister in law* (a. 51), *belle-sœur* (f. 62), *cuñada* (š. 81)) a nikoliv jako „žena staršího bratra“, což by znělo velice nepřírozně.

Nicméně, na některých místech v textu překladatelé cítili nezbytné pro čínské příbuzenské termíny vytvořit přesné ekvivalenty. V *Obležené pevnosti* se na mnoha místech mluví o manželkách Hongjianových

mladších bratrů (e.g. o. 415), které nejsou v textu nikdy označovány jmény, nýbrž jen příbuzenskými termíny *san nainai* (三奶奶; „třetí snacha“) a *er nainai* (二奶奶; „druhá snacha“), podle toho, zdali se jedná o manželku nejmladšího nebo druhého nejmladšího bratra. Překladaelé, kteří nemají k dispozici jejich jména, pak shodně překládají: „*Second Daughter-in-law and Third Daughter-in-law*“ (a. 301), „*la deuxième et la troisième belle-sœur*“ (f. 361) a „*la segunda y la tercera nuera*“ (š. 471).

Ovšem používání příbuzenských termínů a rozlišování poměrného stáří lidí se v čínské společnosti neomezuje pouze na rodinné příslušníky. V neformálním styku můžeme svého vrstevníka uctivě oslovovat „starší bratře“ (兄 nebo 哥) a člověka o generaci staršího „strýčku“ (叔叔), a to i v případě, že nás s ním nepoutá žádný pokrevní svazek. V takových případech už je sporné, zdali bychom měli oslovení nějak přizpůsobit kultuře cílového jazyka, nebo zdali bychom ho měli zachovat. Rozdílné přístupy překladatelů ilustruje následující úryvek:

[9] (...) 今天滿腹心事，擬的信稿子裏出了幾處毛病，王主任動筆替他改了，呵呵笑說「鴻漸兄，咱們老公事的眼光不錯呀！」 (o. 89)

(...) Dnes měl hlavu plnou vlastních starostí, a tak v konceptech dopisů udělal několik chyb. Ředitel Wang mu je štětcem opravil a se smíchem řekl: „Cha cha, (starší) bratře Hongjiane, my staří úředníci máme stále ještě ostříží zrak!“

Formulace „(starší) bratře Hongjiane“ je do angličtiny přeložena doslovně „*brother Hung-chien*“ (a. 67) a doplněna vysvětlující poznámkou, zatímco zbylé dva překlady čínský termín vypustily a pokusily se ho nahradit termínem z kulturního prostředí příslušného cílového jazyka—ve francouzštině spojením „*mon vieux Hongjian*“ (f. 81) a ve španělštině slovy „*amigo Hongjian*“ (š. 105). Tyto dva výrazy nepochybně plní v cílovém jazyce stejnou funkci jako má slovo „(starší)

bratr“ v původním jazyce. Je však opravdu nutné pro oslovení tohoto typu hledat domácí ekvivalenty?

Západní čtenář, který bere do ruky čínský román, tak většinou nebude činit ve vakuu, kde by mu chybělo jakékoliv povědomí o čínské kultuře. Zejména v posledních letech se na západě zájem o čínskou kulturu zvyšuje a povědomí o ní stoupá. A už i samotný výběr románu ke čtení mnohdy svědčí o předchozím zájmu o danou kulturní oblast. Je pravděpodobné, že se čtenář už dříve s nějakou asijskou knihou setkal a i pokud ne, nejspíš bude tušit, že vztahy mezi lidmi se v Číně a východní Asii řídí trochu jinými pravidly než na západě a to, jak se kdo ke komu chová, je striktněji odstupňováno podle věku, příbuzenských vztahů a společenského postavení. Čtenář nemusí vědět, jak takový systém vztahů přesně funguje, ale pokud překladatel bude v textu překladu soustavně zachovávat oslovení typu „bratře“, „strýčku“, „sestro“ (姐姐), „nejstarší mladý pane“ (大少爷), etc., čtenář si to sám brzy domyslí.

Pokud však budeme hledat ekvivalenty v cílovém jazyce a čínské termíny naturalisovat, ochudíme dílo zbytečně o jeho kulturní specifika. Jak jsme již dříve zmiňovali, je možné, že čtenář, který vezme do ruky čínský román, bude takováto specifika přímo očekávat, a pokud by je v knize nenašel, bude zklamaný a překlad bude považovat za nedostatečně věrný. Čím více kulturně specifických jevů dokáže překladatel do překladu propašovat, tím větší pak bude povědomí čtenářů o dané kultuře a tím jednodušeji se pak budou do příslušného cílového jazyka překládat i další díla z dané kulturní oblasti.

I kdyby překladatel z předchozím tvrzením nesouhlasil, je jisté, že se dostane během překládání *Obležené pevnosti* do situace, kdy se bude muset s terminologií čínských příbuzenských a společenských vztahů nějak složitěji vyrovnávat:

[10] 劉太太道：「咱們跟方——呢——伯伯親熱，叫方伯伯抱——她恨不能說「方姑夫」——咱們剛換了尿布，不會出亂子。」 (o. 346)

Paní Liu řekla: „Budeme hodní na—eh—strýčka (*bobo*) Fanga, strýček si nás pochová,“—litovala, že nemůže říci „strýčka (*gufu*)“—„právě jsme si vyměnili plínky, tak se určitě nepříhodí žádný malér.“

V tomto úryvku se setkáváme s příbuzenskými termíny *bobo* (伯伯) a *gufu* (姑夫), které by se oba daly přeložit slovem „strýc“. Slovo *bobo* označuje otcova staršího bratra a slovo *gufu* manžela otcovy sestry. *Bobo* se navíc používá v důvěrném styku také pro oslovování lidí o generaci starších. V úryvku [10] jde o to, že Paní Liu se snaží Fang Hongjianovi dohodit svou švagrovou (sestru manžela), tetu dítěte zmiňovaného v úryvku. Ve vztahu k dítěti je tedy Hongjian označován jako cizí osoba slovem *bobo*, avšak paní Liu, by si přála, aby se Hongjian stal členem rodiny, na mysl jí tedy přichází oslovení vyjadřující skutečný rodinný poměr k dítěti, *gufu*. Anglický překlad převádí *bobo* jako *uncle* a *gufu* jako *paternal uncle* (a. 250), tedy se snaží zachovat v angličtině čínské termíny. Španělský překlad zní naopak takto: „*Sé cariñoso con el tío Fang..., eh..., deja que te coja en brazos –dijo la señora Liu lamentándose de no poder llamarle «cuñado Fang»–.*“ (š. 393) Překladatel zde rezignoval na to, aby se pokoušel převést do španělštiny Hongjianův z hlediska terminologie ambivalentní vztah k dítěti, a místo toho překládá druhou část věty ve smyslu příbuzenského vztahu Hongjiana a paní Liu: „(...) litovala, že ho nemůže nazvat švagrem.“ Tím se ovšem ztrácí smysl jejího zakoktání v první části věty a celková situace nepůsobí oproti originálu vůbec humorně. O něco lépe problém řeší francouzský překlad: „*Sois mignon avec oncle Fang... va dans ses bras ! dit Madame Liu en regrettant bien de ne pouvoir lui donner un vrai titre de l'oncle, en tant que mari de sa tante.*“ (f. 300; „Buď hodný na strýčka Fanga... běž k němu do náručí! řekla paní Liu a litovala, že ho nemohla nazvat skutečným strýčkem, ve smyslu manžela jeho tety.“) Zakoktání zde sice úplně chybí, ale alespoň se překladateli podařilo zachovat trochu humoru tím, že smysl pasáže založil na dvojznačnosti

slova „strýc“, které může značit jak příbuzenský termín, tak termín, jímž malé děti oslovují dospělé.

V dalším úryvku už se ale žádný z překladatelů nedokázal vyhnout tomu, aby alespoň náznakem nezmínil to, že v čínské společnosti se pro popis společenských vztahů používá příbuzenských termínů:

[11] 孫小姐看了信，皺眉道：「我不願意看見他，他要開頑笑的。你不許他開頑笑。」鴻漸笑道：「第一次見面少不了要開頑笑的，以後就沒有了。現在你還怕他什麼？你升了一輩，他該叫你世嫂了。」 (s. 380)

Když slečna Sun dočetla dopis, zachmuřila obočí: „Nechci se s ním vidět, bude si dělat legraci, nesmíš mu dovolit si dělat legraci“. Hongjian se usmál: „Když se poprvé uvidíme, tak je to nevyhnutelné, ale pak už si legraci dělat nebude. Proč by ses ho ještě bála? Polepšila sis o jednu generaci, bude ti teď muset říkat ‚švagrová‘.“

Zhao Xinmei, o kterém se v tomto úryvku mluví, byl přítelem otce slečny Sun, a tedy, i když nebyl o mnoho starší, byl teoreticky o generaci výš než ona. Proto mu slečna Sun zpočátku říkala „strýčku Zhao“ (趙叔叔), což bylo mezi Xinmeiem a Hongjianem zdrojem nejrůznějších vtipů. Nyní se však zasnoubila s Hongjianem, který byl Xinmeiovým přítelem—a tudíž příslušníkem stejné generace—takže se dostala v rámci společenských vztahů Xinmeiovi naroveň.

Anglický a francouzský překlad zní: „(...) *What are you afraid of him now? You have now become his equal and no longer his niece. He'll have to address you as sister-in-law.*“ (a. 276); „(...) *Je ne vois pas ce que tu crains encore, tu viens de gagner une génération et Xinmei n'est plus ton «oncle» ! Donéavant, il faudra qu'il t'appelle «belle-sœur ! » rétorqua Hongjian en riant.*“ (f. 331) Vidíme, že oba překlady zachovávají čínský termín „švagrová“ (世嫂子) pro oslovení manželky přítele a zároveň ještě větu „polepšila sis o jednu generaci“ upravují nebo rozvádějí, aby bylo jasné, co se tím myslí. Anglický překlad

vypouští formulaci o „polepšení si o jednu generaci“ a zdůrazňuje pouze, že Sun Roujia je nyní na stejné úrovni (*equal*) jako Xinmei a už není jeho „neteř“ (*niece*); francouzský překlad sice slovo „generace“ zachovává, ale dodává k tomu, že Xinmei již není jejím „strýcem“ (*oncle*).

Španělský překlad se naopak snaží celý úryvek naturalisovat: „*¿Qué puedes temer ahora? Ya no eres una niña, tendrá que tratarte como a una cuñada.*“ (s. 432) Proto zde místo „už nejsi jeho neteř“ stojí „už nejsi malá holka“ (*una niña*) a místo „bude ti muset říkat švagrová“ překladatel uvádí „bude se k tobě muset chovat jako ke švagrové“. Takový překlad je ovšem trochu zavádějící. V první řadě nikdy nešlo o to, že by se Xinmei ke slečně Sun choval přímo jako k malé holce, šlo pouze o to, že ona k němu zachovávala uctivý přístup jako k příslušníkovi starší generace. A v druhé řadě, pokud už se snažíme v překladu potlačit zmínky o oslovování příbuzenských termínů, proč vůbec zmiňovat slovo „švagrová“ (*cuñada*)? Xinmei se nebude *chovat* k Roujia jako ke své vlastní švagrové, on ji bude pouze *oslovovat* tímto termínem. Stálo by za uvážení, jestli v tomto případě nevypustit slovo „švagrová“ docela: „bude s tebou muset zacházet jako rovný s rovným“.

Překladatelé do všech daných jazyků cítili v případě úryvku [11] potřebu slovo „švagrová“ zachovat. Pokud vezmeme v potaz pouze tento izolovaný úryvek, mohou nám všechna tři řešení připadat relativně elegantní. Avšak v rámci celého díla bude působit pravděpodobně nejpřirozeněji anglická verze. Anglický překlad totiž soustavně zachovává tyto společenské termíny; francouzský a španělský překlad se je často snaží potlačit (například v úryvku [9]) a když poté dojde na nějaké místo, kde je termín důležité z hlediska smyslu textu zachovat, bude najednou takový termín, který se objevil jako blesk z čistého nebe, působit nepřirozeně, případně na sebe nepatřičně poutat pozornost čtenáře.

3.1.3.2. Odkazy na čínskou literaturu

Jedním z nejmarkantnějších rysů *Obležené pevnosti*, které čtenář zaznamená, jsou neustálé zmínky o různých postavách čínské kultury a dějin, odkazy na díla čínské literatury a citace z těchto děl:

[12] (...) 自己買張假文憑回去哄人，豈非也成了騙子？可是一一記着，方鴻漸進過哲學系的一一撒謊欺騙有時並非不道德。柏拉圖理想國裏就說兵士對敵人，醫生對病人，官吏對民衆都應哄騙。聖如孔子，還假裝生病，哄走了儒悲，孟子甚至對齊宣王也撒謊裝病。父親和丈人希望自己是個博士，做兒子女婿的人好意思教他們失望麼？ (o. 15)

(...) když si koupí falešný diplom, aby jím klamal lidi, copak se pak nestane sám podvodníkem? Ale—nezapomeňme, že Fang Hongjian studoval na katedře filosofie—lhát a podvádět není vždycky nemorální. V Platónově *Ústavě* se praví, že všichni musí podvádět: vojáci nepřítelů, lékaři nemocné a státníci lid. I světec jako Konfucius předstíral nemoc, aby přinutil Ru Beie odejít. A Mencius dokonce i králi Xuanovi z Qi namluvil, že je nemocný. Když otec i tchán doufají, že získá doktorát, proč by se je jako syn a zeť měl snažit zklamat?

Pokud opomineme Platónovu *Ústavu*, máme v tomto úryvku narážky na příběhy obsažené ve dvou starověkých filosofických dílech: Konfuciových *Hovorech* (論語) a spise Mencius (孟子). Postava Konfucia bude některým západním čtenářům známá, ale ostatní jména, která pasáž zmiňuje, nejspíše nikoliv. Všechny tři dané překlady úryvek překládají více-méně doslovně a anglický (a. 13) a francouzský (f. 20) překlad tuto pasáž ještě opatřují dvěma poznámkami, kde se podrobněji popisuje, o co v obou případech šlo. Španělský překlad žádnou vysvětlující poznámku nedodává.

Tento příklad ostatně charakterizuje obecný postup jednotlivých překladatelů ve chvíli, kdy se rozhodnou zachovat v textu určitá kulturní

specifika. Anglický a francouzský překlad většinou tato místa opatřuje poznámkami, které bývají podrobnější v případě překladu anglického, ve španělském překladu je poznámek minimálně.

Zamysleme se však, co je podstatné čtenáři v případě tohoto úryvku předat. Konfucius i Mencius jsou zde zmiňováni jako autorita, pomocí níž se Hongjian snaží ospravedlnit svůj podvod s falešným diplomem. Stačí tedy, aby čtenář věděl, že Konfucius a Mencius jsou slavní a uznávaní myslitelé a aby zhruba pochopil smysl příhod, ve kterých oba myslitelé figurují. Čtenář anglického a francouzského překladu se obě tyto informace dozví z poznámek na konci knihy, avšak možná by stačilo přidat do překladu jen drobnou vnitřní vysvětlivku, pár slov, která v původním textu nejsou, a poznámky by nebyly nutné. Co se týče postavy Konfucia, mimo to, že jeho jméno je na západě známé, i sám původní text naznačuje, že jde o postavu s mimořádným morálním kreditem: „světec jako Konfucius“ (聖如孔子). Avšak pro klid duše by překladatel mohl tuto frázi ještě rozvinout, podobně jako je to ve španělském překladu: „*un sabio y santo como Confucio*“ (š. 24; „mudrc a světec jako Konfucius“). Co se týče Mencia, o něm žádnou doplňující informaci původní text neposkytuje, avšak překladatel by mohl přidat něco ve smyslu: „*A Konfuciův pokračovatel Mencius (...)*“ a čtenář by si Mencia hned také zařadil mezi mudrce a morální autority. Z kontextu pak čtenář zřejmě pochopí, že Konfucius i Mencius za určitých okolností lhali, avšak nebylo by na škodu v překladu oba příběhy trochu upřesnit. Když si totiž přečteme zmínku o Ru Beiovi, není z ní zcela jasné, co se přesně přihodilo, když Konfucius podvodem docílil, aby Ru Bei odešel (哄走了儒悲). Toto místo bude jasnější pokud překladatel zvolí například formulaci: „I světec jako Konfucius předstíral nemoc, aby se vyhnul Ru Beiově nežádoucí návštěvě.“ A v případě příběhu o Menciovi pak může pokračovat v podobném duchu: „A Konfuciův pokračovatel Mencius namluvil dokonce králi Xuanovi ze státu Qi, když k němu nechtěl přijít na audienci, že je nemocný.“ Může se nám zdát, že text takto příliš nabude na objemu, což by skutečně u některých jiných,

sevrěnějších textů mohlo být na škodu. Avšak *Obležená pevnost* je celkově velice upovídáná a autor za sebou často řetězí věty plné nejrůznějších kulturních informací, takže pokud překladatel některé informace trochu rozvine, nepůjde to nijak proti duchu textu a v celkové šíři informací, které na čtenáře Qian Zhongshu valí, se drobné doplnění ztratí. Ve chvíli, kdy překladatel text takovýmto způsobem upraví, vysvětlující poznámka už nebude nezbytná, případně ji lze ponechat jen jako bonus pro zvědavého čtenáře.

Na příkladu následujícího úryvku si můžeme ukázat, jaká jsou některá další z rozhodnutí, před kterými překladatel při překladu kulturních specifik stojí:

[13] 方老先生希望人家赞儿子「家学渊源」，向箱里翻了几部线装书出来，什么问字堂集，癸巳类稿，七经楼集，谈瀛录之类，吩咐鸿渐细看，搜集演讲材料。鸿渐一下午看得津津有味，识见大长，明白中国人品性方正所以说地是方的，洋人品性圆滑，所以主张地是圆的；中国人的心位置正中，西洋人的心位置偏左； (...) (o. 46)

Starý pan Fang doufal, že lidé budou vychvalovat jeho rodinu jako „pramen synovy vzdělanosti“, a tak vyhrabal z truhlice několik knih vázaných provázky; byly tam: *Výbor ze síně dotazů*, *Rozmanité rukopisy roku guisi*, *Výbor z věže sedmi klasiků*, *Hovory od oceánu* a další jim podobné. Starý pán nakázal Hongjianovi, ať si svazky pečlivě prostuduje a načerpá tak materiál k přednášce. Hongjian si se zájmem četl celé odpoledne a značně si rozšířil obzory. Pochopil, že povaha Číňanů je rovná a přímá, a proto říkají, že země je rovná, povaha cizinců je pokřivená, a proto říkají, že země je zakřivená; Číňané mají srdce přímo uprostřed, zatímco cizincům se nachyluje doleva; (...)

V této ukázce máme názvy čtyř různých knih a otázkou pro překladatele je, jak je převede do cílového jazyka. Anglický překlad zachovává názvy v čínštině: „Wen-tzu t'ang-chi, Kuei-ssu lei-kao, Ch'i-ching lou-chi, and T'an-ying lu“ (a. 36) a pouze v poznámce

vysvětluje, o jaké knihy se jedná. Francouzský překlad jména zcela vynechává a nahrazuje je slovy „řada starých a nezáživných bichlí“: „*une série de vieux grimoirs rébarbatifs*“ (f. 46). Španělský překlad jména rovněž neuvádí a místo toho mluví o „hromadě knih od autorů z doby dynastie Qing“: „*un montón de libros de autores de la dinastía Qing*“ (š. 59). Je zřejmé, že v tomto úryvku jde především o to předat čtenáři dojem, že knihy, o nichž se mluví, jsou zastaralé a zkostnatělé. O to se nejlépe pokouší francouzský překlad, i když můžeme pochybovat o vhodnosti slova „nezáživný“ (*rébarbatif*), když vezmeme v potaz, že vzápětí text mluví o tom, že si Hongjian knihy „se zájmem četl“. Španělský překlad zmiňuje dynastii Qing, ale je sporné, zdali si čtenář toto jméno nutně spojí s pocitem zastaralosti a zkostnatělosti.

Pokud zachováme názvy v čínštině, tak jak to dělá anglický překlad, výsledkem bude jediné to, že jim čtenář nebude rozumět a pokud si nepřečte poznámku, o charakteru knih se nic nedozví. Je zajímavé, že žádného z překladatelů nenapadlo názvy knih přeložit do cílového jazyka. Vhodnou volbou archaismů a kostrbatých spojení by snad překladatel mohl docílit toho, že už sám název bude na čtenáře působit zastarale.

Nicméně, původní text překladateli v případě tohoto úryvku do jisté míry vysvětlování usnadňuje. Za prvé zde máme výčet toho, co všechno Hongjian z knih vyčetl, a to samo nám o charakteru knih už něco vypovídá. Za druhé se tu knihy popisují jako: „několik knih vázaných provázky“ (几部线装书). Tím jsou myšleny knihy svázané tradičním způsobem vazby—taková kniha nemá tvrdé desky, vypadá spíše jako sešit, do kterého je u jednoho z okrajů uděláno několik děr, jimiž jsou provlečeny provázky, které listy drží pohromadě. Pokud tuto formulaci přeložíme doslovně, tak jak to dělá anglický překlad: „*string bound Chinese texts*“ (a. 36), čtenář zřejmě vůbec nepochopí, o co se jedná. Překládat formulaci opisem by rovněž nebylo nejpříhodnější—stačí se podívat o dvě věty výše—popis zmíněného druhu vazby se táhne přes tři řádky a stále z něj není zřejmé, jak taková kniha přesně vypadá. Avšak

text by snad příliš neutrpěl, kdybychom výraz „knihy vázané provázky“ zaměnili za formulaci, která by čtenáři sdělila o charakteru zmíněných knih něco více, například: „několik starých zaprášených svazků (v tradiční vazbě)“. V kombinaci s pečlivě zvolenými překlady titulů knih by pak tato formulace působila na čtenáře překladu podobným dojmem, jakým působí původní text.

Velikou výzvou jsou pro překladatele nejrůznější odkazy a narážky, u kterých není přímo z textu zřejmé (například na rozdíl od úryvku [12]), k čemu se vztahují. V následujícím úryvku protagonisté románu mluví o rčení, které dalo *Obležené pevnosti* její název:

[14] 慎明道：「不管它鳥籠罷，圍城罷，像我這種一切超脫的人是不怕被圍困的。」鴻漸給酒擺布得失掉自制力道「反正你會擺空城計。」結果他又給辛楣罰了半杯酒，蘇小姐警告他不要多說話。(o. 127)

Shenming řekl: „Nezáleží na tom, jestli jde o ptačí klec nebo o obleženou pevnost. Člověk, který je jako já ode všeho oproštěn, se nemusí bát obklíčení.“ Ovíněný Hongjian ztratil sebekontrolu a prohlásil: „Každopádně vždycky můžete provést trik s prázdnou pevností,“ čímžto mu Xinmei opět udělil pokutu půl skleničky a slečna Su ho varovala, že se má držet zpátky.

Co je to „trik s prázdnou pevností“? bude se ptát čtenář. Anglický překlad zní „*Anyway, you could always pull the 'empty town bluff.'*“ (a. 91) a v poznámce se vysvětluje, že jde o narážku na historiku z románu *Příběhy tří říší* (三國志演義), ve které se vojevůdce Zhuge Liang (諸葛亮) dostal do situace, kdy musel bránit pevnost, aniž by měl k dispozici vojsko. Otevřel tedy bránu a sám ve věži na hradbách hrál na citeru. Nepřítel se domníval, že jde o léčku, a stáhl se (a. 363). Lze však tuto formulaci přeložit takovým způsobem, aby ji západní čtenář pochopil i bez toho, že si bude číst poznámku? Francouzský překlad uvádí „*Vous pourriez toujours faire le coup de la ville morte, de toute*

façon !“ (f. 109) Na rozdíl od anglického překladu zde není žádná poznámka a „*le coup de la ville morte*“ je bez uvozovek, čili není zřejmé, že jde o narážku. Sama o sobě je pak tato věta ve francouzštině nicneříkající. Španělský překlad také neobsahuje poznámku, avšak věta dává alespoň nějaký smysl: „*En cualquier caso siempre queda la estratagema de la fortaleza vacía para atraer el enemigo (...)*“ (š. 143) Aby bylo větě rozumět, překladatel přidal slova „na přilákání nepřátel“ (*para atraer el enemigo*), avšak tím došlo k posunutí významu—místo o taktiku, která stojí na principu, že nepřítel se domnívá, že prázdná pevnost je plná, zde nyní máme taktiku, založenou na tom, že se domnívá, že pevnost je prázdná. Větě je rozumět, jenže v kontextu nedává smysl. Štiplavý sarkazmus, se kterým Hongjian okomentoval Shenmingovu pózu oproštěného člověka, se tak ztrácí. V případě tohoto úryvku naráží překladatel na podobný problém, jako na konci úryvku [1] —odkaz na kulturní specifikum se objevuje jako součást přímé řeči a i kdyby překladatel vynašel nějaký efektivní způsob, jak čtenáři smysl pasáže přiblížit vnitřní vysvětlivkou, pravděpodobně by takové prodlužování vět narušilo břitkost a vtip dialogů. To ostatně můžeme vidět i na příkladu výše citovaného španělského překladu, v němž takto rozvedená věta působí poněkud kostřbatě. Hongjianův vtip je hutný a výstižný právě proto, že několika málo slovy odhaluje čtenáři bohatství významů, jež se nachází mimo text románu, v jiném textu.

3.1.3.3. Přehnaná exotisace

V okamžiku, kdy se překladatel rozhodne, že jeho úkolem je čtenáři překladu předat co nejvíce informací z kulturního okruhu původního jazyka, může se mu snadno stát, že text zbytečně zahltí cizími termíny—i v místech, kde tyto termíny nemají z hlediska významu románu vůbec žádnou funkci. Podívejme se na tyto dva úryvky:

[15] 那男孩子的母親已有三十開外，穿件半舊的黑紗旗袍，滿面勞碌困倦，加上天生的倒掛眉毛，愈覺愁苦可憐。

(o. 3)

Matce chlapečka už bylo přes třicet, byla oblečená v poněkud zašlé černé hedvábné šaty čínského střihu (*qipao*), tvář měla strhanou únavou, k tomu přidejme od přírody povislé obočí a dostaneme úplný obrázek neštěstí.

[16] 跟了上橋，這滑滑的橋面隨足微沉復起，數不清的藤縫裏露出深深在下墨綠色的水，他命令眼睛只注視著孫小姐旗袍的後襟，不敢瞧旁處。(o. 201)

Vykročil za ní a kluzký povrch mostu začal pod jejich kroky jemně klesat a zase se zdvihat. Hluboko pod nimi byla skrze bezpočet ratanových prutů vidět temně zelená voda. Poručil si upřeně sledovat pouze zadní lem šatů (*qipao*) slečny Sun, podívat na stranu se neodvážil.

V obou těchto úryvcích máme slovo *qipao* (旗袍) označující běžný typ čínských dámských šatů. Nicméně, funkce tohoto slova se v obou úryvcích liší. V prvním úryvku autor popisuje paní Sun a každé slovo zde má důležitou roli. Střih šatů paní Sun je stejně podstatný jako tvar jejího obličeje. Této pasáži v románu navíc ještě předchází popis slečny Su, která byla oblečena elegantnějším, modernějším a evropštějším způsobem než paní Sun, je tedy dobré zde zdůraznit, že v případě paní Sun šlo skutečně o „čínské šaty“. Tímto způsobem to také překládají všichni tři překladatelé: „*Chinese dress*“ (a. 5), „*une robe chinoise (...)* *fendue sur le côté*“ (f. 11), „*un traje chino*“ (š. 10). Anglický překlad jako obvykle přidává na konec knihy poznámku, kde blíže popisuje, jak šaty typu *qipao* vypadají. Francouzský překlad dodává zase vnitřní vysvětlivku: „čínské šaty s rozparkem na straně“ (*fendue sur le côté*). Je možné uvažovat nad tím, nakolik podrobně je třeba čtenáři překladu

střih šatů popsat, podstatné je však, že všichni překladatelé zmínili alespoň jejich čínskost.

V druhém úryvku máme také slovo *qipao*, avšak to zde plní docela jinou funkci. V úryvku se především popisuje, jaký měl Hongjian strach, když přecházel přes most—až tak, že nebyl schopen se dívat než na záda slečny Sun, tedy na její *qipao*. Jaký měla slečna Sun v té chvíli na sobě střih šatů, ale není tolik důležité, a proto také překladatelé do španělštiny a francouzštiny překládají pouze: „*el vestido de la señorita Sun*“ (š. 225) a „*la robe de Miss Sun*“ (f. 172). Anglický překlad oproti tomu zní: „*Miss Sun's Chinese dress [ch'i-p'ao]*“ (a. 144). Nejenže se zde opět říká „čínské šaty“, překladatel navíc ještě přidává do hranaté závorky informaci o tom, že jde o *qipao*. Můžeme se ptát, jestli v tomto případě není informace o střihu šatů v textu zbytečná nebo dokonce na škodu. Čtenář, který čte o tom, jakým dramatem byl pro Hongjiana přechod visutého mostu, se v tomto místě nejspíše zarazí a napadne ho otázka „Proč je důležité, že ty šaty byly zrovna *qipao*?“ Pro čtenáře původního textu je slovo *qipao* naprosto běžné a při čtení si ho téměř nevšimne, ale pro čtenáře překladu jde o slovo exotické, které na sebe nutně strhává pozornost. V úryvku [16] tak jde v případě anglického překladu o zbytečnou exotisaci, která čtenáře odvádí od hlavního smyslu pasáže.

3.1.3.4. Čínská jména

Kapitolou pro sebe jsou v překladatelské problematice čínská osobní jména. Podívejme se na následující úryvek:

[17] 鵬圖解釋道：「那孩子的相貌實在醜——請爸爸起個名字。」「好，你說他長得醜，就叫他『醜兒』得了。」方豚翁想起荀子非相篇說古時大聖大賢的相貌都是奇醜，便索性跟孫子起個學名叫「非相」。(o. 159)

„To dítě vypadá opravdu ošklivě,“ vysvětloval Pengtu, „prosím, otče, vyberte mu jméno.“ „Dobrá, říkáš, že je ošklivý, tak mu budeme říkat ‚Chou‘er‘ (ošklivý syn) a bude.“ Fang Dunweng si vzpomněl, že kapitola „Fei xiang“ (Proti fysiognomice)¹⁸ z knihy *Xunzi* praví, že mudrci a světci dávných časů byli všichni výjimečně oškliví, takže rovnou zvolil vnukovi i školní jméno ‚Feixiang‘.

V tomto úryvku nalezneme hned několik problematických jevů. Máme tu odkaz ke knize filosofa Xunzi, zmínku o čínské tradici dávat dětem pro různá životní období různé typy jmen—mimo jiné jména dětská a jména školní—a nakonec tu máme tu potíž, že čínská jména mají i konkrétní význam. Jevy podobné prvním dvěma byly již probrány výše.—Co se týče jména Xunzi, překladatel může zvolit podobné přístupy jako u jmen Konfucius a Mencius v úryvku [13]. Co se týče způsobu jakým se dětem udělují jména, čtenář mu snadno porozumí z kontextu, protože pasáž, ze které pochází úryvek [17] a kde se hovoří o udílení jmen pokračuje ještě přibližně na dalších dvou stranách. Pro tentokrát tedy tyto jevy opomiňme a zaměříme se pouze na problematiku významu čínských jmen.

Všichni tři překladatelé řešili tuto pasáž tak, že jména Chou‘er a Feixiang přepsali v jejich původním čínském znění a v závorce za nimi připojili význam: „*Ah Chou (Ugly Boy)*“ (a. 113), „*Ah Chou (El feo)*“ (š. 178), „*Ah Chou (villain)*“ (f. 137).¹⁹ Toto řešení nám nemusí nutně připadat nejelegantnější, ale pokud se jedná jen o izolované místo v textu, kde se s takovým problémem musí překladatel vyrovnat, je to asi řešení nejúspornější a nejefektivnější. Takové řešení jde navíc ruku v ruce s duchem *Obležené pevnosti*. Qian Zhongshu v románu cituje

¹⁸ Překlad jména kapitoly podle Johna Knoblocka: „Against Physiognomy.“ (Knoblock, John, tr. (1988). *Xunzi. A Translation and Study of the Complete Works*. Stanford: Stanford University Press.)

¹⁹ V úryvku [17] máme sice jméno ve znění Chou‘er (ošklivý syn), avšak na jiných místech (e.g. u prvního výskytu na straně o. 158) se též jméno objevuje ve formě A Chou (阿醜; „ošklivý“). Překladatelé si zde usnadnili práci a ponechali v překladu pouze druhou formu jména.

velké množství cizích jmen, která přepisuje čínskými znaky. Do závorky však pro vysvětlení často dává jejich podobu v latince. Toho si můžeme všimnout“ například v úryvku [1], [3] nebo [4]: „十年歸(Odyssey)“, „波西藹斯(Persius)“, „洛高(Fr. von Logau)“.²⁰

Ovšem opravdovým oříškem je to, že skutečnost, že čínská jména mívají význam, se svým dosahem neomezuje pouze na izolované pasáže. Jméno každé postavy románu by se teoreticky dalo přeložit do cílového jazyka, přičemž mnohá z těchto jmen mají z hlediska románu symbolický význam a některá odkazují—stejně jako jméno Feixiang—k jiným textům nebo mimotextovým skutečnostem.

Vezměme si například jméno hlavní postavy a jeho dvou bratrů: Fang Hongjian (方鴻漸), Fang Pengtu (方鵬圖) a Fang Fengyi (方鳳儀). Všechna tři jména v sobě obsahují názvy ptáků. *Hong* je divoká husa, *peng* je pták ruch a *feng* znamená fénix. Podle Dennise T. Hu (1978: 430) zvolil Qian Zhongshu tato jména záměrně, aby odkazovala k následující větě z románu, která zmiňuje rčení podobné tomu o „obležené pevnosti“: „(...) 結婚仿佛金漆的鳥籠, 籠子外面的鳥想住進去, 籠內的鳥想飛出來(...)“ (o. 127; ...manželství se podobá kleci zdobené zlatem—ptáčci, kteří jsou venku, se chtějí uhnízdit vevnitř; ptáčci, kteří jsou vevnitř, chtějí vylétnout ven...) Jména tak symbolicky ukazují na to, že Pengtu a Fengyi jsou oba uvězněni v manželství a v průběhu románu k nim přibude i třetí bratr, Hongjian.

Su a Hou (2007: 91) tvrdí, že dokonce i příjmení Fang (čtvercový) zde má symbolický význam a odkazuje ke čtvercovému tvaru obležené pevnosti, ve které jsou Fang Hongjian i jeho bratři uzavřeni. Znak *jian* (blížit se), ze jména Hongjian je navíc názvem jednoho z hexagramů z věšebné *Knihy proměn* (易經). Sdělení, které se k tomuto hexagramu pojí, obsahuje zmínku o sňatku a navíc se zde opakují formulace typu „鴻漸于干 (...) 鴻漸于磐 (...) 鴻漸于陸 (...) 鴻漸于木“ (divoká husa se blíží ke břehu (...) divoká husa se blíží ke skalám (...) divoká husa se blíží k pevnině (...) divoká husa se blíží k lesu), což Su a Hou

²⁰ Někdy autor uvádí i celé citáty v původním jazyce v závorce, například v úryvku [4]: „R 是鼻音的狗字母 (Sonat hic de nare canina litera)“.

interpretují jako vyjádření Hongjianovy situace—Hongjian stále hledá nějaké místo, kde by se usadil a uhnízdil, ale stále žádné vhodné nenachází. Zhang (1999: 305) naopak tvrdí, že hexagram *jian* odkazuje k myšlence plynulého vývoje—momentu, kdy začíná nová etapa na cestě ke konečnému naplnění. Takové ambiciózní jméno pak ironicky kontrastuje se skutečným Hongjianovým životem, který je povrchní a kde jeden neúspěch střídá druhý.

Ironie se skrývá i ve jménech dalších postav *Obležené pevnosti*. Rektor university Sanlü se jmenuje Gao Songnian (高松年), kde *nian* znamená „věk“ a *song* znamená „borovice“, což je symbol dlouhověkosti a stálosti. Jméno tak evokuje dojem moudrého a váženého starce, což ještě umocňuje příjmení „Gao“ (vysoký), které, jak říká Zhang (ibid.), odkazuje k ustáleným formulacím typu „*de gao wang zhong*“ (德高望重; „být ctnostný (vysoké ctnosti) a vážený). V Gao Songnianově postavě jsou však tyto vlastnosti postavené na hlavu—jedná se o profesora zastávajícího zastaralé názory, který si usurpuje moc na malé universitě ve vnitrozemí a tyranizuje své podřízené.

Jméno Hongjianovy ženy Sun Roujia (孫柔嘉) zase obsahuje morfémy *rou* (poddajná) a *jia* (výborná). Hongjian se zpočátku domnívá, že Roujia skutečně oplývá těmito vlastnostmi, a myslí si o ní, že je až trochu naivní, avšak poté, co se s ní zasnoubí, vyjde najevo pravý opak—že je to žena tvrdá a prohnaná.

Nejen jména osob můžou být v *Obležené pevnosti* naplněna významy. Jméno university Sanlü (三閩大學) je narážkou na čínského básníka Tao Yuanminga (陶淵明), známého rovněž pod přízviskem Sanlü dafu (三閩大夫). Tao Tuanming odmítl politickou kariéru, protože nechtěl slevovat se svých morálních principů, a odešel žít na venkov chudým životem. Jméno Sanlü je tudíž výsměchem universitě, která se sice stejně jako Tao Yuanming přestěhovala na venkov, ale na jejíž půdě probíhají neustálé intriky a boje o moc a postavení.

Čtenář, který vezme do ruky originál *Obležené pevnosti*, si na základě jmen udělá o jednotlivých postavách jistý prvotní obrázek, který je

postupně konfrontován se skutečnými vlastnostmi postav a tato konfrontace spoluvytváří satirický účinek textu (Zhang 1999: 301). Žádný z našich tří překladatelů však jména nepřekládá, všichni je pouze transkribují do latinky, a tak čtenář zůstává o tento aspekt textu ochuzen.

Pokud by se překladatel rozhodl, že jména přeloží, jakým způsobem by to měl udělat? Je vůbec možné čínská jména uspokojivým způsobem převést do evropského jazyka? Zde hraje velkou roli očekávání čtenáře. Čtenář čínského románu bude nejspíš očekávat buď jména ve formě jakýchsi podivných slabik, nejlépe ještě spojených pomlčkami a opatřenými apostrofy. Anebo přeložená poetická jména typu „Švestkový květ“ či „Pivoňka“. Ovšem při překladu *Obležené pevnosti* se setkáme se jmény, která by bylo sice užitečné přeložit, avšak u nichž by poetizace byla spíše na závalu. Jak by se s tím vyrovnal český čtenář, kdyby se Roujia jmenovala „Poddajná“ nebo „Výborná“? A nebo by měl překladatel v češtině vytvořit na základě české morfologie nějaký amalgam těchto dvou slov? A měla by se překládat příjmení, která v čínštině sice také nějaký význam nesou, ale čínský čtenář je bude vnímat spíše jako desémantizovaná?

Pokud bychom na jméno Gao Songnian naroubovali morfologii českých jmen a překládali například jako „Starobor Ctihodný“, působilo by to na čtenáře jistě velice nepatřičně. Čtenář bude předpokládat, že čínská jména budou znít nějakým způsobem exoticky, nikoliv, že s v románu setká s něčím natolik počeštěným. Pokud bychom vynechali ze hry českou morfologii a nepřekládali příjmení, nepůsobila by jména tak naturalisovaně, avšak zas by nejspíš působila bizarně svou formou—špatně by se integrovala do textu. Není dost dobře představitelné, že bychom pokaždé, když mluvíme o Sun Roujia, říkali „Sun Poddajná a výtečná“, nebo třeba v případě Gao Songniana „Gao Borovice-věk“ či „Gao Bor věkovitý“: „Bor věkovitý si pozval Poddajnou a výtečnou do kanceláře.“ V nejlepším případě by román plný takových jmen vypadal jako román z prostředí indiánů na dalekém západě, u nichž je čtenář na

podobné překlady jmen zvyklý. Nic na tom nemění skutečnost, že indiánská jména mohou být samotnými indiány vnímána podobným způsobem jako čínská jména Číňany. Překladatel sice může mít pocit, že čínským reáliím by odpovídalo mnohem věrněji, kdyby byla jména přeložena a byla by pro čtenáře nabyta významy, avšak pokud by se tak překladatel dostal do konfliktu s předchozím očekáváním čtenáře, který by vnímal taková jména jako zcela nečínská, nesplnil by jeho překlad svou úlohu. Čtenáře navyklého na určitý způsob, jak se s čínským prostředím vyrovnávat, nelze náhle hodit do cizích vod, kde jsou důvěrně známé věci postaveny na hlavu. Čtenář by takovému překladu nejspíš neuvěřil.

V situaci, kdy nejsme schopni přeložit čínská jména takovým způsobem, aby si zároveň zachovala svůj význam, působila exoticky, nezněla bizarně a byla v rámci textu dostatečně kompaktní, si musí překladatel vystačit s částečným řešením. V souvislosti s úryvkem [17] byla zmíněna metoda poznámky v závorce, kterou náš román v originále často používá. Snad by bylo dobrým kompromisem, kdyby při prvním výskytu jména v *Obležené pevnosti* překladatel udal v závorce jeho překlad do cílového jazyka, a nadále pak už používal pouze transkripci čínského znění. Čtenář by tak nebyl ochuzen o význam, ale zároveň by si pro něj jména zachovala svoji čínskost.

3.2. Jevy jazykově specifické

Viděli jsme, jakým oříškem mohou být pro překladatele kulturní specifika díla. Ještě mnohem větším problémem se však mohou stát jeho specifika jazyková. Kulturní specifika můžeme často vnímavému čtenáři nějakým způsobem decentně přiblížit, přidáním jednoho či dvou slov lze často doplnit chybějící informace, naznačit, o co se jedná, nebo alespoň zachovat část kulturních konotací a navodit ve čtenáři příslušný dojem.

Avšak v případě jevů, jako jsou slovní hříčky a humor založený na specifikách výchozího jazyka, nezbude v nejobtížnějších případech překladateli než celou pasáž pracně a krkolomně vysvětlovat, nebo ji v cílovém jazyce nahradit pasáží, která bude mít jiný věcný význam, avšak zachová pro čtenáře vtip a eleganci jazyka originálu.

3.2.1. Čínský jazyk

Šestá kapitola *Obležené pevnosti* začíná slovy:

[18] 三閩大學校長高松年是位老科學家。這「老」字的位置非常為難，可以形容科學，也可以形容科學家。不幸的是，科學家跟科學不大相同，科學家像酒，愈老愈可貴，而科學像女人，老了便不值錢。將來國語文法發展完備，終有一天可以明白地分開「老的科學家」和「老科學的家」，或者說「科學老家」和「老科學家」。現在還早得很呢，不妨籠統稱呼。(o. 258)

Rektor University Sanlü byl starým vědcem. Slovo „starý“ zde má [v čínštině] velmi ošemetné postavení, může totiž popisovat jak vědce, tak samotnou vědu. Nešťastné na tom je, že mezi vědou a vědcem je veliký rozdíl, vědec je jako víno, čím starší tím lepší, zatímco věda je jako žena, když zestárne, tak nestojí za nic. Až jednou v budoucnosti čínská gramatika dosáhne vyspělé úrovně, přijde den, kdy půjde jasně odlišit „starého vědce“ od „domova starého vědce“, nebo jinak řečeno „starého domova vědy“ od „vědce staré vědy“. Nyní je na to však ještě příliš brzy, tak si budeme muset vystačit s obecným výrazem.

V čínštině není flexe. Máme zde slovo *kexue* (科學), jež znamená „věda“, a když k němu připojíme příponu *jia* (家), označující mimo jiné osoby, dostaneme slovo „vědec“. Přívlastek se vztahuje k podstatnému jménu, které za ním následuje, takže když dáme slovo *lao* (老), „starý“, před slovo *kexuejia*, dostaneme slovní spojení „starý vědec“. Avšak toto

spojení bychom mohli chápat také v tom smyslu, že *lao* se vztahuje pouze ke *kexue* a k celému spojení *lao kexue* se teprve připojuje přípona *jia*. Pak by to znamenalo „vědec staré vědy“. Dvojnáčnost podporuje ještě ta skutečnost, že při psaní čínskými znaky—narozdíl od přepisu do latinky—neděláme mezery mezi slovy, takže není jasné, kde jedno slovo končí a druhé začíná.

Česká gramatika již pravděpodobně dosáhla oné „vyspělé úrovně“, ve které „doufá“ v budoucnu u čínštiny Qian Zhongshu, takže nedokáže věrně reprodukovat dvojnáčnost výrazu *lao kexuejia*. Ovšem podobně jsou na tom i jiné jazyky. Žádnému z překladatelů se nepodařilo přeložit spojení *lao kexuejia* zcela uspokojivým způsobem.²¹ Míra jejich úspěšnosti závisela především na možnostech toho kterého jazyka.

²¹ Úplné překlady úryvku zní:

Kao Sung-nien, the president of San Lü University, was an "old science scholar." The word "old" here is quite bothersome. It could describe science or it could just as well be describing a scientist. Unfortunately, there is a world of difference between a scientist and science. A scientist is like wine. The older he gets, the more valuable he is, while science is like a woman. When she gets old, she's worthless. Once Mandarin grammar reaches it's full development, the time will come when "old science scholar" can be clearly distinguished from "scholar of old science" or one will say "science old scholar" or "old science scholar". But as it is still too early for that yet, a general term of reference will have to do in the meantime. (a. 188)

Gao Songnian, le recteur de l'Université Sanlü, était un vieillard scientifique. L'utilisation du mot vieux est extrêmement délicate en chinois car selon sa position, il peut s'appliquer à l'homme ou à la science. La valeur d'un scientifique diffère malheureusement de celle de la science à proprement parler : l'un est comme le bon vin qui s'améliore en vieillissant, l'autre est comme une femme qui perd toute valeur en avançant en âge. La grammaire chinoise permettra peut-être un jour de distinguer un vieil homme de science d'un homme de vieille science, mais force nous est pour l'instant de rester sur ce point dans un flou artistique. (f. 224)

Gao Songnian, el rector de la Universidad de Sanlü, era un viejo científico. La utilización de la palabra «viejo» es algo muy delicado, ya que tanto puede adjetivar a la ciencia como al científico. Lástima que los científicos y la ciencia sean dos cosas distintas. Los científicos son como el vino, cuanto más viejos más preciados; la ciencia es como las mujeres, cuanto más viejas más despreciadas. La gramática china podrá un día distinguir claramente entre los viejos científicos y los hombres de vieja ciencia, o dicho de otro modo: los científicos viejos y la vieja ciencia de los científicos. Pero de momento nada impide que se utilice en un sentido más amplio. (š. 295)

Nejvíce se originálu blíží anglický překlad „*old science scholar*“ (a. 188). Angličtina podobně jako čínština vykazuje rysy izolujících jazyků a slovo *old* se zde může vztahovat jak k samotnému slovu *science*, tak ke spojení *science scholar*. Problémem tohoto překladu ovšem je, že *science scholar*, ač může na první pohled vypadat jako nejoptimálnější řešení, zní v angličtině značně nepřirozeně—tato dvě slova se těžko můžou pojit dohromady, podobně jako třeba v češtině „vědecký učenec“. Připojením slova *science* před slovo *scholar* vzniká pleonasmus, jde tedy o řešení značně strojené.

Španělský překlad zní „*un viejo científico*“ (š. 295), slova *viejo* i *científico* mohou vystupovat jak ve funkci adjektiv, tak ve funkci substantiv. Celý výraz tedy je dvojnásobný, ale v trochu omezeném smyslu, bude znamenat buď „starý vědec“ nebo „vědecký stařec“. Důležité je ovšem nejen to, nakolik dvojnásobně se podaří překladatelům spojení přeložit, ale spíše to, jak ho následně zapracují do textu. Španělský překlad říká: „*La utilización de la palabra «viejo» es algo muy delicado, ya que tanto puede adjetivar a la ciencia como al científico.*“ (To, že zde bylo použito slovo „starý“, je cosi velice choulostivého, neboť [toto slovo] se může pojit jak ke vědě tak k vědci.), což nedává zcela smysl, poněvadž slovo *viejo* (starý) se zde evidentně nepojí (*adjetivar*) ke slovu *ciencia* (věda)—jelikož tu žádné takové slovo není—ale pouze ke slovu *científico* (vědec). Nicméně, je pravda, že pokud budeme chápat *un viejo científico* jako „starého vědce“ bude mít naše představa trochu jiné zabarvení, než když spojení budeme chápat jako „vědeckého starce“. Spojení „vědecký stařec“ přece jen evokuje ve čtenáři pocit, že věda, kterou se tento „stařec“ zabývá, už před nějakou dobou zastarala.

Francouzský překlad je na tom podobně jako španělský. Spojení *un vieillard scientifique* (f. 224) není z hlediska gramatiky vůbec dvojnásobné, znamená pouze „vědecký stařec“, to nám ovšem—stejně jako v případě španělského překladu—evokuje jakousi zastaralost jeho vědy. Francouzský překlad pak pokračuje větou: „*L'utilisation du mot*

vieux est extrêmement délicate en chinois car selon sa position, il peut s'appliquer à l'homme ou à la science.“ Překlad se zde nesnaží navodit ve čtenáři ilusi dvojznačnosti, nýbrž přímo říká, že použití slova „starý“ (*vieux*) je choulostivé „v čínštině“ (*en chinois*) a nikoliv v cílovém jazyce. Ovšem samotné slovo *vieux* ve spojení *un vieillard scientifique* nenalezneme, stálo by tedy za zvážení, zdali, když už se nesnažíme o ilusionistický druh překladu, bychom neměli překládat jednoduše *un vieux scientifique*, kde bychom měli toto slovo zachováno.

Anglický překlad zní: *„The word "old" here is quite bothersome. It could describe science or it could just as well be describing a scientist,*“ což na rozdíl od ostatních dvou překladů nijak nestojí v rozporu s tím, jak bylo přeloženo úvodní spojení, *old science scholar*, avšak, jak bylo řečeno, toto spojení nedává v angličtině příliš smysl, tak je tím celý překlad už od začátku poznamenaný.

Obtížným místem je i konec úryvku. Zde za sebou v těsném sledu následují výrazy *lao de kexuejia* (老的科學家), *lao kexue de jia* (老科學的家), *kexue laojia* (科學老家) a *lao kexuejia* (老科學家). Vtip pasáže je založen na tom, že morfém *jia* je v čínštině nejen slovo tvornou příponou, ale navíc může fungovat i jako samostatné slovo s významem „rodina“ či „domov“. Autor si zde hraje s čínskou syntaxí, různou kombinací morfémů z výrazu „starý vědec“ vytváří výrazy zcela jiného významu a předposlední věta úryvku tak působí dojmem rozverného, poněkud absurdního a vtipného blekotání.

Ze všech tří překladů se však tento rozměr ztrácí. Anglický a španělský překlad se snaží všechny čtyři výrazy nějakým způsobem přenést do cílového jazyka, avšak nejsou při tom schopny zachovat vtip originálu a celá věta tak působí jen jako zbytečná variace na něco, co už bylo řečeno: *„(...) the time will come when "old science scholar" can be clearly distinguished from "scholar of old science" or one will say "science old scholar" or "old science scholar"“*; *„La gramática china podrá un día distinguir claramente entre los viejos científicos y los hombres de vieja ciencia, o dicho de otro modo: los científicos viejos*

y la vieja ciencia de los científicos.“ Vidíme, že anglický překlad pouze bez rozmyslu kopíruje gramatickou strukturu výchozího jazyka, aniž by však dosáhl podobného efektu jako originál. Španělský překlad se snaží vtip založit na hrátkách s tím, že navzájem prohazuje větné funkce jednotlivých slov. Stojí tu tak proti sobě dvojice *los viejos científicos* a *los científicos viejos*, a poté *los hombres de vieja ciencia* a *la vieja ciencia de los científicos*. Nicméně, pouhým obměňováním syntaxe překladatel nedokáže dostatečně nahradit rozměr, který do původního textu vnáší dvojznačnost morfému *jia*.

Francouzský překlad naopak resignuje na to, že by se pokoušel všechny čtyři výrazy reprodukovat, a slovní hříčku zcela vypouští: „*La grammaire chinoise permettra peut-être un jour de distinguer un vieil homme de science d'un homme de vieille science, mais (...).*“

Podobně obtížný je pro překladatele i následující úryvek:

[19] 後來跟中國「駢肩作戰」的英美兩國，那時候只想保守中立；中既然不中，立也根本立不住，結果這「中立」變成只求在中國有個立足之地，此外全盤讓日本人去蹂躪
(o. 432)

Británie a Amerika, které později budou bojovat s Čínou „bok po boku“, si chtěli v tu dobu pouze udržet neutrální postavení. Protože neutralita se udržet nedala, a postavení tím pádem také ne, toto „neutrální postavení“ (*zhong li*) se změnilo v pouhou snahu mít v Číně (*Zhongguo*) opěrný bod a mimo tohoto bodu nechaly [obě země] Japonce dle libosti řídit.

Vtip tohoto úryvku je založený na dvojznačnosti výrazu *zhongli* (中立), „neutralita“. Toto slovo se skládá ze dvou morfémů—*zhong*, což znamená „střed“, a *li*, což znamená „stát“. Být neutrální je tedy to samé co „stát ve středu“. Slovo *zhong* však může označovat i Čínu, „Zemi středu“, *Zhong li* pak bude znamenat, „stát v Číně“, mít v Číně opěrný bod.

Překladařelé do angličtiny zde mají opět ulehčenou práci, protože slovo *foothold* (opěrný bod) je sémanticky blízké slovu *stand* (stát): „*Britain and America, which were later to "fight side by side" with China, at that time thought only of maintaining a neutral stand. Since neutrality nor a stand could be maintained, their "neutral stand" eventually became a mere attempt to keep a foothold in China. Beyond this foothold the Japanese were allowed to run rampant.*“ (a. 315) Tím, že překladařelé zvolili spojení *neutral stand* místo například slova *neutrality*, se jim v cílovém jazyce podařilo zachovat představu „stání“, kterou slovo *zhongli* evokuje. Avšak slovní hříčka tak byla zachována jen částečně, protože—na rozdíl od původního textu—spojení *neutral stand* nebo slovo *neutral* čtenáři překladu nijak neevokuje Čínu.

Ve španělském i francouzském překladu se vtip pasáže stírá: „*Los británicos y los americanos, que después lucharían hombro con hombro junto a China, en aquel momento sólo se preocuparon de mantenerse una posición neutral; pero como finalmente no habían podido aguantar la posición ni la neutralidad, se conformaron con seguir teniendo un pie en territorio chino y cedieron todo lo demás a los japoneses.*“ (š. 491) Španělský překlad sice není tak přesvědčivý, jako překlad anglický, avšak protože ve španělštině se běžně používá spojení *tener un pie en territorio XY* (mít nohu, i.e. opěrný bod, na území XY), zachovává překlad stále do určité míry představu toho, že Británie a Amerika chtějí v Číně „stát“—přestože slovo *posición* neevokuje tak silně představu „stání“ jako anglické slovo *stand*. Překladařel tím ovšem zdaleka nevyčerpali všechny možnosti španělského jazyka. Ve španělštině existuje sloveso *poner* s významem „položít“, ve zvrátané formě s významem „učinit se“, „stát se“, od jehož přičestí minulého se odvozuje slovo *puesto*, jež znamená „místo“, „pozice“. Je možné říci *ponerse neutral* (stát se neutrálním, zachovávat neutralitu) a běžně se říká *poner el pie en territorio XY* (vstoupit na území XY). Pomocí tohoto slovesa pak můžeme vylepšit efekt, který bude mít úryvek na čtenáře: „*Los británicos y los americanos se habían*

puesto neutrales, pero finalmente no pudieron aguantar su puesto ni la neutralidad y se conformaron con seguir teniendo un pie puesto en territorio chino (...)“.

Naproti tomu Francouzský překlad se stejně jako v úryvku [18] nepokouší slovní hříčku originálu nijak reprodukovat: „*L'Angleterre et les États-Unis qui allaient par la suite « lutter aux côtés » de la Chine, ne cherchaient à cette époque-là qu'à maintenir leur neutralité en sauvegardant leurs concessions dans un pays ravagé par les Japonais.*“ (f. 378) Překladatel zde nahradil spojení „mít opěrný bod“ (有個立足之地) explicitním vyjádřením „uchovat si své koncese“ (*sauvegarder leurs concessions*). Tím se nejen ztrácí slovní hříčka originálu, navíc tímto překladem přišla pasáž i o svůj kritický tón—text, místo toho aby se vysmíval Británii a Americe za jejich zbabělé chování, pouze věcně vysvětluje jejich postoj.

Úryvky [18] a [19] nám ukazují některé možné přístupy k jazykově specifickým jevům. Pokud je nemožné v cílovém jazyce vytvořit obdobně fungující slovní hříčku, může se překladatel pokusit přeložit obtížnou pasáž takovým způsobem, aby zprostředkoval čtenáři dojem z originálu alespoň částečně. Tak postupovali ve výše uvedených úryvcích překladatelé do angličtiny a španělštiny, kteří si ve svých překladech hráli se slovy s podobným významem jako u původního textu. Překlad tak čtenáři naznačuje, o co v původním textu přibližně šlo, avšak nedosahuje hloubky a mnohoznačnosti originálu. Snad kdyby překladatelé ještě připojili poznámku, ve které by bylo vysvětleno, v čem slovní hříčka ve výchozím jazyce spočívá, udělal by si čtenář alespoň jistou představu o tom, jak původní text skutečně vypadá.

Druhým možný přístup ztělesňuje francouzský překlad, který se slovní hříčky ani nesnaží napodobit a zcela je vypouští. Tím se však ztrácí důležitý rozměr originálu a text je ochuzen ještě mnohem více než u prvního přístupu. Jak bylo vidět na příkladu španělského překladu úryvku [19], jazykový materiál často nabízí prostor pro uspokojivá

řešení, i když nemusí být na první pohled zřejmá. Avšak jistě se v textu mohou vyskytnout natolik problematická místa, že jednoduše nelze nalézt vhodný ekvivalent, který by zachovával jak věcný význam, tak slovní hříčku. Příkladem takového místa může být úryvek [18]. Stálo by za zvážení, zdali na takovém místě původní text nenahradit v překladu pasáží, která by sice oproti původnímu textu měla o dost jiný věcný význam, avšak vyznačovala by se podobným stylem, zabarvením a slovním humorem jako originál. Něco takového by bylo opravdu krajním řešením—jak říká Levý (1998: 28), „úkolem překladatele není (...) přetvářet elementy a struktury originálu.“ Avšak ve chvíli, kdy se překladatel rozhoduje, zdali potlačí barvitost pasáže psané tímto bohatým *nadřazeným vypravěčským stylem*—o kterém jsme si výše říkali, že v textu plní důležitou funkci—možná by bylo vhodné takové krajní řešení zvolit.

3.2.2. *Evropské jazyky*

V *Obležené pevnosti* se vyskytuje mnoho pasáží, jejichž vtip je založen na hře nejen s čínským jazykem, ale i s jazyky evropskými. Úryvek [19] dále pokračuje touto větou:

[20] 約翰牛一味吹牛, Uncle Sam 原來就是 Uncle Sham (...).
(o. 432)

John Bull se stále jen chvástal a Strýček Sam byl ve skutečnosti Strýček Sham (...).

Co se týče „Strýčka Sama“, překladatelé do anglického jazyka zde přirozeně nenarážejí na žádnou potíž, stačí přepsat příslušné výrazy v původním znění. Co se týče dalších dvou překladů—i když budeme předpokládat, že čtenář je obeznámen s tím, kdo to je John Bull a Strýček Sam—musí překladatelé zvážit, nakolik je pro čtenáře

srozumitelné slovo *sham*. Španělský překlad slovo ponechává v angličtině: „(...) *el «tío Sam» en realidad no era más que el «tío Sham» (...)*“ (š. 492) a dále vysvětluje v poznámce pod čarou, že *el tío Sam* znamená „*el tío impostor*“ (strýček podvodník).

Francouzský překlad jazykovým znalostem čtenáře nedůvěřuje a uvádí: „(...) *et l'Oncle Sam tournant à l'imposteur.*“ (f. 378; „...a Strýček Sam se změnil v podvodníka.“) Zajímavé je, že ač překlad slovní hříčku zcela vypouští, přidává překladatel poznámku pod čarou: „*Jeu de mots en anglais,*“ (Slovní hříčka v angličtině.) aniž by ovšem v poznámce také zmínil anglické znění této slovní hříčky. Můžeme se ptát, jaký smysl má pro čtenáře taková poznámka. Nebylo by lepší anglické znění v poznámce zmínit a nebo—když už bychom nechtěli z nějakého důvodu v textu mít angličtinu—si celou poznámku alespoň odpustit? Taková poznámka může vyvolat ve čtenáři pouze frustraci nad tím, že v původním díle je slovní hříčka a překladatel mu zatajil její obsah.

Ještě problematičtější je však pro čtenáře začátek úryvku: „John Bull se stále jen chvástal (...).“ (約翰牛一味吹牛) John Bull se čínsky přepisuje *Hanyue Niu* (約翰牛), přičemž příjmení *Niu* (kráva, býk) je doslovným překladem anglického *bull*. Ve významu „chvástat se“ je v této větě pak v čínštině použito výrazu *chui niu* (吹牛; doslovně „foukat krávy“), který v sobě obsahuje tentýž morfém *niu* jako přepis jména John Bull. Anglický překlad uvádí „*John Bull only "shot the bull"* (...),“ (a. 315) tedy užívá rčení, které má v angličtině význam blízký čínskému *chui niu—shoot the bull* znamená „tlachat“, „mluvit o nedůležitých věcech“—význam i slovní hříčka tedy zůstávají zachovány.

Španělský a francouzský překlad ovšem slovní hříčku v tomto případě zcela vypouštějí. Francouzský překlad převádí pouze věcný význam: „(...) *John Bull ne faisant que parader (...)*“ (f. 378) a španělský překlad nejenže vypouští slovní hříčku, ale navíc ještě mění celkový smysl věty: „*John Bull se burlaba diciendo que el «tío Sam» en*

realidad no era más que el «tío Sham» (...).“ (š. 492; „John Bull se vysmíval Strýčku Samovi, že ve skutečnosti není víc než ‚Strýček Sham‘.“)

Přitom přeložit tuto pasáž by nemělo být zas natolik obtížné. Význam anglického slova *bull* bude většině západních čtenářů známý, a pak už stačí najít v cílovém jazyce nějaké použitelné rčení či idiom obsahující slovo „býk“, „kráva“ nebo „tele“ a zasadit ho citlivým způsobem do textu. Například v češtině by si překladatel mohl zvolit z mnoha různých variant v závislosti na tom, jaký by chtěl textu přisoudit registr: „John Bull jen jako tele tupě zíral (...),“ „John Bull čuměl na to, co se děje, jako tele na nové vrata (...),“ nebo „John Bull si počíнал jak vůl (...).“

3.2.3. Kombinace jazykových a kulturních specifík

Velice problematické jsou z hlediska překladu pasáže, které obsahují nejen jazykově specifické jevy, ale navíc je kombinují i s jevy kulturně specifickými. Již předchozí úryvek [20] obsahuje odkazy na západní kulturní reálie, totiž na jména John Bull a Uncle Sam, a společně s úryvkem [19] komentuje diplomatické vztahy za druhé světové války. Problém pro překladatele však bude o to větší, pokud půjde čistě o jevy z čínské kulturní oblasti:

[21] 理科出身的人當個把校長，不過是政治生涯的開始；
從前大學之道在治國平天下，現在治國平天下在大學之道
並且是條坦道大道。(o. 259)

Stát se rektorem university je pro člověka vzdělaného v přírodních vědách pouze počátkem politické dráhy—dříve cesta *Vysokého učení* spočívala v řízení státu a nastolení míru ve světě, nyní řízení státu a nastolení míru ve světě spočívá v cestě vysokého učení— a je to cesta přímá a široká.

Slovní hříčka je v tomto úryvku založena na dvojnárodnosti výrazu *daxue* (大學), který je na jednu stranu v moderní čínštině běžným slovem s významem „vysoká škola“, na druhou stranu je to však také název starověkého filosofického spisu připisovaného Konfuciovi a jeho žáku Zengzi, kde ovšem výraz *daxue* neoznačuje vzdělávací instituci, nýbrž „vysoké (či velké) učení“ ve smyslu „důležité“, „významné“ nebo „vznešené“. Ve spise *Vysoké učení*²² se praví, že vysoké učení spočívá v tom, že vládce nejprve musí kultivovat sám sebe, pak bude teprve schopen spravovat svou rodinu, a až poté, co bude schopen udržet v pořádku svou rodinu, může „správně řídit stát a tak nastolit ve světě mír“ (國治而后天下平; TLS: LJ 0.0.42.1.0.5).

Žádný z překladatelů si s tímto úryvkem nedokázal uspokojivě poradit. Španělský překlad zní takto: „*En otra época, la vía de la gran ciencia consistía en gobernar el país y pacificar el mundo; hoy, para gobernar el país y pacificar el mundo había que tomar la vía de la gran ciencia de la universidad, mucho más ancha y llana.*“ (š. 296) Tedy se zde praví, že „cesta vysoké vědy“ (*la vía de la gran ciencia*) v minulosti spočívala v řízení státu, zatímco nyní je třeba, abychom šli „cestou vysoké univerzitní vědy“ (*la vía de la gran ciencia de la universidad*), abychom mohli řídit stát. Překladatel se zde snaží zachovat dojem slovní hříčky tím, že dvakrát opakuje pojení „vysoká věda“. Avšak účinek nedosahuje kvalit originálu ze dvou důvodů—za prvé je v druhém případě nutno ke spojení „vysoká věda“ přidat přívlastek „univerzitní“ (*de la universidad*), čímž už není formulace tak elegantní. Za druhé, což je ještě podstatnější, první části věty není příliš rozumět: Co to znamená „cesta vysoké vědy“? A co pak znamená, že cesta vysoké vědy „spočívala“ (*consistía*) v řízení státu? bude se ptát čtenář. Španělský překlad vynechává jakoukoliv zmínku o tom, že *Vysoké učení* je filosofický spis—nebo že termín „cesta vysokého učení“ označuje určitý návod, jak řídit stát—tudíž se ztrácí samotný základ, na kterém je slovní hříčka

²² V češtině je pro tento spis zavedený název *Velké učení*, viz například: Král, Oldřich, přel. (2008). *Velké učení; Doktrína středu*. Lásenice: Maxima.

postavena. Pokus o její zachování se tím stává nesmyslným a úryvek je nesrozumitelný.

Francouzský překlad se snaží odkaz ke starověké filosofii zachovat: „*Autrefois, à l'époque de Confucius, le principe des hautes études était de gouverner le pays et pacifier le monde. De nos jours, il est plus commode de commencer par être président d'université avant d'entamer une carrière politique.*“ (f. 225) „Kdysi, za dob Konfuciových, bylo principem vysokého učení řídit stát. Za našich dnů je pohodlnější začít jako rektor university, a až pak zahájit politickou kariéru,“ říká překlad. Takové řešení je krok správným směrem—čtenář se díky vnitřní vysvětlivce dozví, že „vysoké učení“ je termín, jež se nějak vztahuje ke staré čínské filosofii. Avšak použití výrazu *hautes études* (vysoké učení) je v tomto kontextu poněkud nešťastné, poněvadž termínem *hautes études* se ve Francii běžně označuje jistý druh vzdělávací instituce úrovní podobný universitě (e.g. *École des hautes études en sciences sociales*). Čtenář se tak nejspíš bude domnívat, že je zde řeč o nějaké vzdělávací instituci doby Konfuciovy. V druhé větě překladu se pak spojení *hautes études* vůbec nezmiňuje, je tedy nasnadě se ptát, proč ho překladatel vůbec uvádí, když slovní hříčku nakonec nezachoval. Navíc je druhá věta velice explicitní, což vůbec nesouhlasí se zastřenou formulací v původním textu.

Ve srovnání s ostatními dvěma překlady vychází anglický o mnoho lépe: „*For someone from the natural sciences to be a University president is merely the beginning of a career in government. Heretofore, the Way of Great Learning lay in ruling the country and pacifying the land; now ruling the country and pacifying the land lies in the Way of the University (literally, great learning), which in addition is wide and open.*“ (a. 189) Překlad zachovává titul díla *Vysoké učení (Great Learning)* a v poznámce na konci knihy podává čtenáři vysvětlení, o jaké dílo se jedná. Slovní hříčka zde bohužel není zachována ve své bezprostřednosti, ale pouze ve vysvětlivce v závorce. Takový překlad tedy rovněž nepůsobí stejně elegantně a břitce jako

původní text, avšak čtenář mu alespoň bude rozumět a snad si pro sebe zpětně dokáže rekonstruovat i humor originálu.²³

Nicméně, přestože se žádnému překladatelů tento úryvek nepodařilo přeložit tak, aby byl plně funkční, my můžeme říci, že v každém z daných jazyků existuje výraz, který se svým významem a etymologií blíží čínskému výrazu *daxue*, a šikovnou manipulací s takovým výrazem bychom mohli v textu překladu navodit podobný účinek jako v textu originálu. Ve španělštině, francouzštině i angličtině najdeme spojení označující „vyšší vzdělávání“: *enseñanza superior*, *enseignement supérieur* a *higher learning*. Slova *enseñanza*, *enseignement* i *learning* pak mohou znamenat nejen „vzdělávání“, ale i „vzdělání“ ve smyslu „souhrn vědomostí“ či „míru, jakou byl člověk během vzdělávacího procesu zkultivován“. Když si vezmeme například francouzský překlad, bylo by možné ho upravit způsobem podobným tomuto: „*Autrefois, suivre la juste voie afin de gouverner le pays et pacifier le monde était pour Confucius la marque de l'enseignement supérieur. De nos jours, suivre la voie de l'enseignement supérieur est juste la marque de l'ambition de gouverner le pays et pacifier le monde.*“ (V minulosti, když člověk následoval správnou (*juste*) cestu jak řídit stát a nastolit ve světě mír, bylo to pro Konfucia známkou vysokého vzdělání. Za našich dnů, když člověk následuje cestu vyššího vzdělávání, je to pouze (*juste*) známkou jeho ambice řídit stát a nastolit ve světě mír.) Tímto způsobem zůstane zachována dvojnásobnost spojení „vysoké učení/vyšší vzdělávání“ (*l'enseignement supérieur*) a zůstane i odkaz ke konfuciánské filosofii. Slovní hříčka je ještě umocněna dvojsmyslným použitím slova *juste*, které ve spojení *la juste voie* (správná cesta) znamená „správný“ a ve spojení *est juste la marque de l'ambition* (je pouze známkou ambice) znamená „pouze“. Bohužel je však tento překlad ochuzen o název spisu *Vysoké učení*—nicméně by bylo možné připojit na konec knihy poznámku, kde bychom spis zmínili.

²³ Takové řešení pak ovšem nelze označit za „funkční“.

3.3. Střídání jazykových rovin

Jedním z nejvýraznějších literárních prostředků, kterých Qian Zhongshu v *Obležené pevnosti* využívá, je střídání jazykových rovin. Tento prostředek mu napomáhá charakterizovat postavy, přiblížit čtenáři prostředí děje a rovněž se jím dosahuje komického účinku. Zajímavé je především střídání klasického a hovorového jazyka, avšak neméně významné je i všudypřítomné prolínání čínštiny a západních jazyků v promluvách jednotlivých postav.

3.3.1. Klasický jazyk

Mezi nejpozoruhodnější příklady střídání jazykových rovin patří dopis, který Hongjian píše svému otci v klasickém jazyce:

[22] 邇來觸緒善感，歡寡愁殷，懷抱劇有秋氣。每攬鏡自照，神寒形削，清癯非壽者相。竊恐我躬不閱，周女士或將貽誤終身。尚望大人垂體下情，善為解鈴，毋小不忍而成終天之恨。（0. 9-10）

V poslední době jsem se nacházel v sentimentální náladě, radostí bylo málo a strastí mnoho, mých citů se zmocnila podzimní melancholie. Pokaždé, když na sebe pohlédnu do zrcadla, vidím podobu vyzáblého člověka ochablých sil a strhaných rysů, který nebude žít dlouho. V skrytu se obávám, že to nepřestojím a slečně Zhou bych tak mohl pokazit celý život. Uctivě doufám, že se otec slituje, dobrotivě rozváže pouta, která mě pojí, a nedopustí, aby jeho neústupnost v tak malé věci přivedila doživotní zármutek.

Celý tento úryvek je napsán značně formálním a literárním jazykem, který se od hovorového jazyka liší slovní zásobou i syntaxí a obsahuje řadu idiomatických spojení. Proč je zde užito takového jazykového a stylistického jazykového registru? Jak již bylo zmíněno výše, v Číně

první poloviny dvacátého století vedle sebe existoval hovorový a klasický jazyk. V té době začala vznikat moderní literatura a pokrokově smýšlející vzdělanci prosazovali literaturu psanou hovorovým jazykem. Avšak v textech osobní nebo soukromé povahy—jako například v denících a dopisech—mnoho intelektuálů stále používalo klasický jazyk (Gunn 1991: 117-119). Je tedy přirozené, že si Fang Hongjian a jeho otec Fang Dunwen vyměňují dopisy v klasickém jazyce. Navíc, jak říká Benická (2010: 86), „starý pán Fang je predstaviteľom klasického čínskeho vzdelanca zo starej školy, veriaceho v trvalú platnosť čínskych civilizačných hodnôt a ich dôležitosti pre konzervovanie noriem spoločenského života a prejavu spoločenskej prestíže.“ Tyto čínské civilizační hodnoty ztělesňuje do velké míry právě klasický jazyk, a tak si dokážeme představit, že Hongjian, který se v tomto dopise obrací na otce s choulostivou záležitostí, se bude snažit psát stylem, který otec co nejvíce ocení. Zhang a Liu (2005: 69) tvrdí, že tímto dopisem autor ilustruje, do jaké míry se Hongjian nachází ve vleku svého otce.—Hongjian má před otcem respekt, bojí se mu přímo postavit, a tak se jím nechává ovládat i z jazykového hlediska. Proto zaobaluje své přání zrušit zasnoubení se slečnou Zhao do nejrůznějších idiomatických výrazů a co nejzastřenějších a nejnepřímějších formulací. Celý úryvek má v textu tu funkci, že názorně vykresluje Hongjianovu osobnost—poukazuje na to, jaký je Hongjian ve vztahu ke své rodině zbabělec.

Zároveň dopis ve srovnání s jinými jazykovými rovinami v textu vyvolává humorný účinek. Jak zmiňují Zhang a Liu (ibid.: 68), Hongjianův dopis ostře kontrastuje například s úryvkem, který se nachází jen o půl strany dále:

[23] 方鴻漸 (...) 開始讀叔本華，常聰明地對同學們說：
「世間哪有戀愛？壓根兒是生殖衝動。」 (o. 10)

Fang Hongjian (...) začal číst Schopenhauera, před spolužáky dělal chytrého a říkal: „Kde je ve světě láska? Od počátku jde jen o reprodukční pud.“

Rozdíl mezi dvěma Hongjianovými promluvami je markantní. V úryvku [23] máme najednou—na rozdíl od předchozího úryvku—přímou a nezaobalenou promluvu, která zmiňuje jméno Schopenhauer a moderní termín „reprodukční pud“ (生殖衝動) a ze které rozhodně nemůžeme vyvozovat, že by Hongjian sdílel otcovu víru v „trvalú platnosť čínskych civilizačných hodnôt“.

Jak má překladatel co nejlépe odlišit tyto dvě jazykové roviny? Je pravděpodobné, že v cílovém jazyce nebude existovat registr, který by odpovídal klasickému jazyku v čínštině. Jak říká Vilikovský (2002: 202), potřebnou variabilitu registrů bude oproti starobylým jazykům obtížné najít především v jazycích s poměrně krátkou písemnou tradicí, jako je čeština či slovenština. Avšak ve srovnání s čínštinou má většina evropských jazyků jen poměrně krátkou písemnou tradici.

Pokud budeme chápat klasický jazyk jako archaicky působící literární styl časově vzdálený modernímu jazyku čtenáře, bude se překladatel nejspíš snažit i svůj překlad archaisovat. Takto pojímá svůj překlad například Benická, jejíž metoda spočívá ve využití dvou prvků charakteristických pro syntaxi literární slovenštiny osmnáctého a devatenáctého století—slovesa na konci věty a postponovaného přívlastku:

V ostatnom čase, žiaľ city moje zvierá, radosti opúšťajú ma a smútok sa kopí, chmúry jesenné na mňa doliehajú. V zrkadle obraz duše chradnúcej a tela slabnúceho vidieť len, obraz toho, ktorému osud dlhého veku nedopraje. Len bojím sa, že trápenie to neprekonám a slečna Čouová za chybu tú až do konca života trpieť bude. Nádej len ostáva, že vy k tomu sa snáď znížite, aby ste zasnúbenie moje zrušili a z nešťastia toho ma dostali. Teraz zlo

menšie znášať, vari lepšie nie je, ako potom po celý život súžiť sa?
(Benická 2010: 89)

Avšak než se rozhodneme pro podobné řešení, je třeba zvážit několik dalších faktorů. Především, jak bylo výše řečeno, klasický a hovorový jazyk fungovaly v čínském literárním prostředí v době napsání románu bok po boku, je tedy pravděpodobné, že čtenář originálu klasický jazyk—přestože se zformoval již před několika sty let—nutně nevnímá jako starobylou záležitost modernímu jazyku časově vzdálenou. Mimo to, i hovorový jazyk během svého dlouhého vývoje přejal mnohé prvky klasického jazyka (Doleželová-Velingerová 1988: 12) a mnoho z jeho forem nebude cizí ani dnešnímu čtenáři. A i pokud bychom usoudili, že úryvek by se měl archaisovat, můžeme se ještě zamyslet nad tím, zdali využitím archaických forem cílového jazyka úryvek příliš nenaturalisujeme—nedodáváme mu konotace spojené s určitým historickým obdobím v kulturním prostředí cílového jazyka.

Co se týče přímo úryvku [22], pro něj není charakteristické pouze to, že je psaný klasickým jazykem. Qian zde klasický styl přehání, dotahuje ho až do absurdních rovin. Celý dopis je velice formální, odtažitý, mnoho formulací působí bizarně a výstředně—tím spíš vezmeme-li v potaz, že se jedná o dopis domů, u kterého bychom čekali aspoň jistou dávku bezprostřednosti a vřelosti. Podívejme se na dva anglické překlady úryvku. Kromě překladu Kelly a Maa zde máme i druhý překlad od Dennise T. Hu:

I have of late been very restless and fitful, experiencing little joy and much grief. A feeling of 'autumnal melancholy' has suddenly possessed me, and every time I look into the mirror at my own reflection, so gaunt and dispirited, I feel it is not the face of one destined for longevity. I'm afraid my body can't hold up much longer, and I may be the cause of a lifetime of regret for Miss Chou. I hope you, Father, will extend to me your understanding and sympathy and tactfully sever the ties that bind. Do not get

angry and reject my plea and thus help bring me everlasting woe.
(a. 9)

Of late I have been sentimental and given to brooding; joyous moments are rare, yet my feelings of gloom are truly intense. In my mind there lingers a strong sense of the autumn of life. Each time I look in the mirror I see myself spiritually weak and physically emaciated. Such sapped vitality is hardly a promise of longevity. I am therefore deeply concerned about the consequences of the possible brevity of my life: it would in that event be ruination for the rest of Miss Chou's life as well. Hence my sincerest wish it is, that, out of kind consideration for my circumstances, Father would undertake to dissolve the agreement with grace and tact. Pray do not allow intolerance over a minor request lead to everlasting woe. (Hu 1982: 131)

Jak říkají Zhang a Liu (2005: 69-70), oba tyto překlady používají k odlišení registru pouze formální styl moderní angličtiny a nesnaží se překlad nijak archaisovat. Skutečně si můžeme všimnout, že po lexikální stránce se až na slova *woe* a *pray* oba překladatelé drželi běžné slovní zásoby moderního jazyka, avšak u jednotlivých výrazů se většinou snažili vybírat si formálnější ekvivalenty. U obou překladů najdeme tedy například výraz *of late* místo hovorovějšího *lately* nebo *recently*, *longevity* místo *long life* a *joy* či *joyous* místo *happiness* či *happy*. Avšak překlad od Dennise Hu dotahuje formálnost výraziva mnohem dále. Zatímco Kelly a Mao užívají sice mírně literárně zabarvených, avšak stále běžných výrazů jako *restless*, *fitful*, *gaunt* nebo *dispirited*, Dennis Hu na stejných místech překládá mnohem formálněji *sentimental*, *given to brooding*, *spiritually weak* a *physically emaciated*. Hu se vyhýbá konvenčním spojením *I am afraid* a *do not get*, která používají Kelly a Mao, a na jejich místě používá v hovorovém jazyce mnohem neobvyklejší *I am deeply concerned* a *pray do not allow*. Za zmínku stojí i použití spojek *yet* a *hence*, které jsou typické spíše pro formální texty než pro běžnou řeč. Důležité je rovněž to, že se

Hu vyhnul zkracování slovesných tvarů—které je známkou neformálního textu a které Kelly a Mao ve dvou případech používají: „*I'm afraid my body can't hold up much longer (...)*.“

Co se týče celkové struktury úryvku i formulací jednotlivých vět, Kelly a Mao se mnohem věrněji drží originálu (Zhang & Liu 2005: 69-70). Klasická čínština úryvku je velice precizní a zhuštěný jazyk, jednotlivé věty a fráze jsou kladeny lineárně za sebe a vztahy mezi nimi většinou nejsou vyjádřeny explicitně spojkami. Když si vezmeme jako příklad následující souvětí, jazyk Kelly a Maa je zde podobně stručný jako v klasické čínštině, mezi oběma vedlejšími větami panuje stejně jako v původním textu souřadný vztah a obě věty jsou spojeny pouze jednoduchou spojkou *and*: „*I hope you, Father, will extend to me your understanding and sympathy and tactfully sever the ties that bind.*“ Stručnost, která je vlastní klasické čínštině, se však v angličtině míjí účinkem. Jazyk úryvku totiž v originále používá slovní zásobu, která se značně liší od slovní zásoby moderního hovorového jazyka. Takřka každé slovo, které Hongjian v dopise používá, by mělo v hovorové čínštině jiný ekvivalent a bude působit nezvykle, literárně nebo archaicky. Slovník překladu Kelly a Maa je oproti tomu průzračně čistý a jednotlivá slova nemají žádné zvláštní konotace.

Anglickému formálnímu a literárnímu stylu by naopak více slušela jistá upovídánost a spletnost větných konstrukcí. O to se pokouší Hu: „*Hence my sincerest wish it is, that, out of kind consideration for my circumstances, Father would undertake to dissolve the agreement with grace and tact.*“ Zdá se, že Hu se toto souvětí záměrně snažil co možná nejvíce zašmodrchat a všechno říci co možná nejkomplikovanějším způsobem. Tudíž zde máme například spojení „*hence my sincerest wish it is*“ místo „*I hope*“. Všimněme si také, že zde Hu na začátek věty vkládá spojku *hence* a používá pro hovorový jazyk nepřirozený, příznakový slovosled s předsazeným předmětem—„*my sincerest wish it is*“ místo obvyklého „*it is my sincerest wish*“. Dále pak Hu pokračuje další spojkou *that* a—místo aby pokračoval přirozeně podmětem *Father* jako

Kelly a Mao—opět část věty (*out of kind consideration for my circumstances*) předsouvá před podmět způsobem, jenž není v hovorovém jazyce běžný. Celé souvětí pak korunuje věta „*Father would undertake to dissolve the agreement with grace and tact.*“ Ve srovnání s verzí Kelly a Maa „(...) *you, Father, will (...) tactfully sever the ties that bind*“ je tato věta mnohem bohatší. Místo přímočarého *will* používá Hu uctivější slovo *would*, za nějž ještě klade sloveso *undertake*, což jsou—společně s použitím třetí osoby—všechno prostředky, jimiž mluvčí zachovává uctivý odstup od adresáta. Toto přehnané trojitě vyjádření zdvořilosti působí přesně v duchu originálu značně nepřirozeně a komicky.

Zhang a Liu tvrdí (2005: 69-70), že mezi hlavní rysy Hongjianova dopisu otci patří jeho snaha říci vše co největší oklikou a s co největší složitostí, což vyúsťuje v onu výše zmíněnou bizarnost a výstřednost. Vzato podle těchto měřítek tak Huův překlad postihuje velmi dobře vyznění původního textu. Jediné, co Zhang a Liu (*ibid.*: 70) Huovu překladu vytýkají, je to, že člení text na rozdíl od Kelly a Maa na mnohem kratší věty, přičemž delší věty by byly z hlediska složitě působícího formálního stylu lepší. Avšak v tomto případě není důležité pouze to, kam zrovna překladatel umístil tečku, nýbrž i to, zdali se nejedná v případě dlouhé věty náhodou o souvětí složené ze souřadných vět—takové souvětí by pak stejně textu příliš nepřidávalo na složitosti. Pokud bychom počítali tečky a středníky, pak skutečně napočítáme pouze pět vět u překladu Kelly a Maa a celých osm vět u Hua. Pokud ovšem budeme počítat nejen celá souvětí, ale i věty v rámci souvětí, pokud mezi nimi panuje souřadný vztah, napočítáme u Kelly a Maa devět vět, zatímco u Hua bude počet stále stejný.

Zaměříme se nyní na další dopis, který Hongjian píše v klasické čínštině, tentokrát slečně Su:

[24] 「昨天承示扇頭一詩，適意有所激，見名章雋句，竟出諸僮夫俗吏之手，驚極而恨，遂厚誣以必有藍本，一時取快，心實未安。叨在知愛，或勿深責。」 (o. 109-110)

Když jste mi včera ukázala báseň na vějíři, zalila mě vlna potěšení. Až když jsem seznal podle podpisu a věnování, že vzešla z pod rukou sprostého úředníka, překvapilo mě to a rozhořčilo, následně jsem se tedy dopustil závažného nařčení, že se jedná o plagiát, což mi nakrátko přineslo pocit uspokojení, avšak ve skutečnosti se cítím nesvůj. S ohledem na vaše přátelství, jehož nejsem hoden, prosím, nekárejte mě příliš tvrdě.

V románu se objevují celkem dva dopisy, které Hongjian adresuje slečně Su. Toto je první z nich. Hongjian ho napsal klasickou čínštinou za účelem udobřit si slečnu Su poté, co nedopatřením pohaněl její báseň, o níž se domníval, že jejím autorem je někdo jiný. Dopis je ovšem plný přetvářky a naprosto převrací naruby Hongjianovy skutečné pocity. Hongjian chtěl, aby byl styl dopisu co nejelegantnější a nejevýřečnější, avšak mimo jiné také proto, že jej chtěl ukázat pro pobavení slečně Tang. Klasický jazyk si zvolil z toho důvodu, že, jak se sám domnívá, „klasický jazyk je [pro takovou příležitost] vhodnější; vyjádření je zhuštěné a nejednoznačné, je to delikátní nástroj, když chceme zakrýt své chyby.“ (o. 108; „(...) 文言比較妥當，詞意簡約含混，是文過飾非輕描淡寫的好工具。“) Tuto Hongjianovu myšlenku najdeme v textu románu jen o několik vět výše, než samotný dopis. Na překladateli tedy je, aby jí dal za pravdu a i do textu překladu přenesl onu zhuštěnost a nejednoznačnost klasického jazyka. Ovšem styl tohoto dopisu je jiný než styl dopisu otci v úryvku [22]—je uvolněnější, elegantnější, hravější, nepůsobí tak podivným a extravagantním dojmem, jakým působil onen přehnaně upjatý a uctivý způsob, jímž se Hongjian obracel na otce.

Druhý z dopisů slečně Su se pak liší jak od dopisu [24], tak od dopisu otci:

[25] 文紈女士：我沒有臉再來見你，所以寫這封信。從過去直到今夜的事，全是我不好。我沒有藉口，我無法解釋我不敢求你諒宥，我只希望你快忘記我這個軟弱，沒有坦白的勇氣的人。因為我真心敬愛你，我愈不忍糟蹋你的友誼。這幾個月來你對我的恩意，我不配受，可是我將來永遠作為寶貴的回憶。祝你快樂。(o. 138)

Drahá slečno Su, nemám již tu drzost znovu se s vámi setkat, proto píši tento dopis. Vše, co se v minulosti stalo, až po tento večer, je celé moje chyba. Nemám pro to žádnou výmluvu ani vysvětlení. Neodvažuji se vás žádat, abyste mi prominula, jen doufám, že na mě, slabocha, který nemá tu odvahu být upřímný, brzy zapomenete. Z celého srdce si vás vážím, a tím spíš se mi protiví takhle zneuctít vaše přátelství. Nejsem hodný přízně, kterou jste mě v posledních měsících zahrnula, ale ty chvíle pro mě navždy zůstanou drahocennou vzpomínkou. Buďte šťastná.

Tento dopis není tak hravý jako první dopis a na rozdíl od něj je psaný hovorovým jazykem. Hongjian zde dává slečně Su košem, konečně se odhodlal k tomu, aby jí řekl, že ji nemiluje, už tedy není potřeba zmíněné zastřenosti klasického jazyka. Jak říká Hu (1982: 131), tyto dva dopisy mají tu funkci, že do jisté míry zobrazují vývoj Honjianova vztahu ke slečně Su a je nezbytné zachovat mezi nimi dostatečný kontrast. Obecně můžeme říci, že s druhým dopisem jednotliví překladatelé neměli problémy, nevyskytují se v něm žádná překladatelsky příliš problematická místa, v překladu stačilo použít běžný moderní jazyk, snad jen poněkud formálněji laděný.²⁴

²⁴ Dear Wen-wan, I can't bring myself to see you again, so I am writing you this letter. Everything that has happened in the past right up until tonight is entirely my fault. I have no excuse and no way to explain. I couldn't ask for your forgiveness. I only hope you will quickly forget this weakling who lacks the courage to be frank. Because I sincerely respect you, I couldn't bear to insult your friendship. I don't deserve the kindness you have shown me in the last few months, but it will forever remain a cherished memory. Best wishes. (a. 98-99)

Mademoiselle, Je n'ai pas le courage de vous revoir, c'est pourquoi je vous écris à présent. Tout ce qui s'est passé jusqu'à ce soir est de mon unique faute. Je n'ai aucune excuse et ne puis vous fournir aucune explication, je n'ose pas vous

První z dopisů je však pro překladatele mnohem větším oříškem, protože, jak již bylo řečeno, se musí vymezit jak proti stylu druhého dopisu, tak proti stylu Hongjianova dopisu otci. Podívejme se nejprve na jeho anglický a španělský překlad:

Yesterday when you showed me the poem on the fan, I was vexed that such a beautiful piece of writing had been composed by none other than a vulgar common official. In my surprise and resentment, I made the unfair accusation that it must have had a model. Though I derived momentary pleasure, I really felt uneasy. I am beholden to you for your kindness. I deserve a stern rebuke. (a. 79)

Cuando ayer me mostrasteis el poema del abanico, tan excitante y agradable, aquellas elegantes frases me dejaron estupefacto y me provocaron celos al comprobar que salían de la mano de un vulgar funcionario. La acusación de plagio me hizo recobrar momentáneamente la alegría, pero pronto pasó y me sentí turbado. Desearía recobrar tu amistad, aunque en realidad merezco una dura reprimenda. (š. 124)

Hlavním problémem pro překladatele je zde to, že zatímco autor původního textu má k dispozici jak klasický tak moderní hovorový jazyk, překladatel může použít pouze jazyk moderní. Na příkladě úryvku [22]

demander de me pardonner. J'espère seulement que vous oublierez rapidement un homme aussi lâche et qui n'a pas le courage d'être franc. Je ne puis faire fi de votre amitié, car je vous respecte sincèrement, mais je ne mérite pas toutes les attentions que vous m'avez accordées depuis quelques mois, même si ce seront des souvenirs que je chérirai toujours. Avec mes meilleurs sentiments. Fang Hongjian (f. 118)

Señorita Wenwan: No me atrevo a volverte a ver, por eso te escribo esta carta. Todo lo ocurrido antes y esta noche ha sido culpa mía. No tengo ninguna excusa y me resulta difícil explicarlo. No me atrevo a pedir que me perdones, sólo aspiro a que rápidamente olvides a este hombre blando y carente de valor para la franqueza. Como de verdad te respeto, no puedo seguir denigrando la amistad que me has ofrecido. No merezco la consideración con que me has tratado todos estos meses. Será algo que recordaré siempre como un preciado tesoro. Con mis mejores deseos, Fang Hongjian (š. 154-155)

jsme viděli, že překladatelé se snažili odlišit hovorový jazyk od klasického především tím, že úryvek přeložili značně formálním stylem. Avšak v tomto případě zde máme dva dopisy pro slečnu Su, které jsou oba psány více či méně formálním stylem, ale přesto se svým jazykovým registrem liší.

Hu (1985: 131) kritizuje překlad Kelly a Maa za to, že styl obou dopisů dostatečně nerozlišuje. A skutečně, když se podíváme na překlad prvního dopisu, nalezneme v něm jen málo ukazatelů, které by nám říkaly, že je v originálu psán zcela jiným stylem než dopis druhý. Většina formulací zde použitých je naprosto běžná, pouze pár obrátů působí dojmem literárního jazyka: „*none other than a vulgar common official*“, „*I derived momentary pleasure*.“ Podobně odtažitě obraty však najdeme i v druhém dopise, například: „*I couldn't bear to insult your friendship*.“ Do mírně formálnější roviny pak text posouvá užití předminulého času, který v druhém dopise nenajdeme. Nicméně, těžko bychom zde hledali cokoli blízkého onomu Hongjianem požadovanému „zhuštěnému a nejednoznačnému“ vyjádření klasického jazyka.

Španělský překlad se s problémem vyrovnává o něco lépe, i když zdaleka ne ideálně. Čtenář si na první pohled všimne, že první dopis se skládá ze samých dlouhých souvětí, zatímco druhý dopis spíše z kratších samostatných vět, jež se střídají rychle za sebou. Za zmínku také stojí bohatší škála spojovacích výrazů v prvním dopise. Máme zde výrazy *cuando*, *al comprobar que*, *pero*, *aunque*, zatímco v druhém dopise, který je delší, se pouze jednou objevuje výraz *por eso* a jinak si překladatel vystačí se spojkou *que*. První věta, jež zabírá více než polovinu prvního dopisu, je šikovně zkonstruovaná a pomocí změny slovosledu oproti originálu vytváří efekt houpačky, podél které se čtenář pohybuje mezi pocity nadšení a rozhořčení. Věta začíná ve velice pozitivním duchu vychvalováním dané básně, přičemž spojení „*aquellas elegantes frases me dejaron estupefacto y me provocaron celos*“ (tyto elegantní věty mě ohromily a vzbudily mou žárlivost) slouží jako jakýsi

stěžejní bod, kde se význam věty převrací do rozhořčení. Tyto pocity „ohromení“ a „žárливosti“ se totiž mohou vztahovat jak ke kvalitě veršů v básni slečny Su, tak ke zjištění, že autorem je pouze „sprostý úředník“ (*me dejaron estupefacto y me provocaron celos al comprobar que salían de la mano de un vulgar funcionario*). Překlad se tak mírně přibližuje nejednoznačnému a rafinovanému vyjádření klasické čínštiny, jak o něm mluví Fang Hongjian ve výše citované pasáži.

Ovšem vyznění prvního i druhého dopisu narušuje problém, který se ve španělském překladu objevuje i jinde než jen v námi diskutovaných dopisech. Hongjian slečně Su v obou dopisech soustavně tyká, což se jen těžko slučuje s formálním stylem, jakým jsou dopisy napsané. Stejně tak i jinde v textu španělského překladu si Hongjian tyká s kýmkoliv brzy poté, co se s ním spřátelí. To platí o slečně Su, slečně Tang i slečně Sun. Avšak i když si postavy tykají, stále při vzájemném styku používají různých zdvořilostních prostředků, které by odpovídaly spíše stavu, kdy si lidé vykají (onkají ve španělštině). Tak se například slečna Su a Hongjian navzájem stále oslovují „pane“ a „slečno“: „*Cuánto tiempo sin verte, señor Fang. ¿Qué te trae por aquí?*“ (š. 79; „Jak dlouho jsem tě neviděla, pane Fangu! Co tě sem přivádí?“) Podivně v tomto ohledu působí také vztah Roujia a Xinmeie. Jak již bylo řečeno výše, Roujia se formálně nachází o generaci níže než Xinmei, chová se k němu tedy uctivě a oslovuje ho „strýčku“. Nicméně ve španělském překladu si obě postavy od počátku bez okolků tykají. Věrněji vztahy mezi postavami vyjadřuje spíše francouzský překlad, ve kterém si postavy soustavně vykají, tykání je vyhrazeno pouze osobám, které spolu mají hodně blízký vztah, zejména přátelům Hongjianovi a Xinmeiovi nebo Hongjianovi a Roujia, poté co se zasnoubí.

Ostatně, francouzský překlad nabízí i nejzajímavější řešení převodu prvního dopisu slečně Su:

De penser qu'un minable avait calligraphié
sur le bel éventail que j'ai hier contemplé

ces vers magnifiques, ces phrases à ravir
la stupeur a forcé mon cœur à défaillir.
Pour masquer mon dépit restait la calomnie
las ! mon cœur en a pâti
me donnerez-vous merci
au nom de l'amitié qui nous lie? (f. 95)

V tomto případě opravdu nehrozí, že by čtenář nepoznal rozdíl v jazykovém registru obou Hongjianových dopisů. Forma básně, kterou překladatel zvolil, dobře vystihuje hravost, se kterou Hongjian dopis napsal. Překladatel si však s básní zřejmě nedal příliš práci—rytmus je nepravidelný, rýmy dosti ubohé, spojení typu „*la stupeur a forcé mon cœur à défaillir*“ (úžasem umdlelo srdce mé) působí otevřeně komicky—celý dopis pak má daleko do rafinovanosti klasické čínštiny a skrytého žertu, kterým chtěl Hongjian pobavit slečnu Tang. Nicméně, překladatel nám zde ukazuje cestu, jak by bylo možné pasáže napsané klasickým jazykem překládat.

Když shrneme vše, co již bylo v této kapitole o klasickém jazyce řečeno, vyplyne nám, že překladatel bude při převodu pasáží z klasického jazyka hledat takový registr, který se bude silně odlišovat syntaxí i lexikem od běžného jazykového registru textu. Na stylu úryvků by mělo být znát, že se pojí s dobou minulou a tradiční, avšak při překladu je zároveň třeba se vyhnout přehnané archaisaci a tomu, aby byl překlad spojován s určitým obdobím ve vývoji cílového jazyka.

Hledáme tedy registr, který nemá v přirozeném prostředí cílového jazyka obdobu—registr, který bude v cílovém jazyce imitovat roli klasického jazyka v čínštině. K tomu můžeme přidat ještě rytmické ohledy.—V úryvcích [22] a [24] si můžeme všimnout, že jednotlivé fráze se často vyznačují stejnou délkou—zejména se jedná o čtyřslabičná spojení (e.g. „(...) 一時取快, 心實未安。叨在知愛, 或勿深責。“ v úryvku [24]). Na všechny tyto požadavky může překladatel—tak jako

v případě francouzského překladu úryvku [24]—odpovědět básnickým stylem.

Podívejme se pro ilustraci na úryvek z českého překladu *Aeneidy* od O. Vaňorného:

O válce zpívám a reku, jenž z první krajiny trójské
přišel k italské zemi, hnán osudem, k lavinským břehům,
vyhnanec, dlouhý čas jej po zemích štvála i mořích
božská moc: zlý Iunonin hněv, jenž nedal se smířit.
(Vergilius 1970: 27)

Zde jde o příklad snahy převést do češtiny časoměrný druh verše, přestože takový veršový systém není českému jazyku vlastní. Tento překlad je možné kritizovat za to, že je jen slabou náhradou za bohatost verše originálu (Levý 1998: 244), avšak nás zajímá spíše nepřirozenost, se kterou překladatel zasazuje časoměrný systém do češtiny. Tím, že se překladatel snaží přizpůsobit cizímu veršovému systému, vtiskuje textu nepřirozený rytmus, vybírá slova, která se mu hodí z hlediska zvukových kvalit básně—odlišná od slov, která by používal pokud by chtěl reprodukovat běžný hovorový jazyk—a zvláštním způsobem mění slovosled—tím vším vytváří zcela nový jazykový registr. Podívejme se, jak by úryvek vypadal bez grafického rozčlenění do veršů:

O válce zpívám a reku, jenž z první krajiny trójské
přišel k italské zemi, hnán osudem, k lavinským břehům,
vyhnanec, dlouhý čas jej po zemích štvála i mořích
božská moc: zlý Iunonin hněv, jenž nedal se smířit.

Takto text již nevypadá jako báseň, ale stále si zachovává určité vlastnosti, které ho odlišují od hovorového jazyka—vlastnosti podobné těm, které očekáváme od klasické čínštiny. Pokud úryvky psané klasickou čínštinou přebásníme způsobem, který není cílovému jazyku vlastní, dostaneme text, který bude vycizelovaný, zhuštěný, místy

ambivalentní. Nebude používat archaického lexika ani syntaxe, avšak metrické požadavky budou způsobovat, že se lexikum i syntax budou odlišovat od běžného jazyka. Text se nebude podobat žádnému jazykovému registru, který by měl v kultuře cílového jazyka speciální konotace, ale přesto bude působit klasicky.—Nicméně, i za použití takového stylu by bylo nutno v překladu dále zohlednit specifické rysy, kterými se vyznačuje přímo daná pasáž—například v případě úryvku [22] značnou nepřímou formulací, uctivostí a formálností.

3.3.2. Čínština proložená výrazy cizího jazyka

Druhým významným jazykovým registrem, se kterým se kromě klasického jazyka v *Obležené pevnosti* můžeme setkat, je čínština proložená výrazy cizího jazyka. Následující úryvek je příznačnou ukázkou:

[26] 張先生大笑道：「我不懂什麼年代花紋，事情忙，也沒工夫翻書研究。可是我有 hunch；看見一件東西，忽然 What d'you call 靈機一動，買來準 O. K.。他們古董掮客都佩服我，我常對他們說：『不用拿假貨來 fool 我。O yeah，我姓張的不是 Sucker，休想騙我！』 (o. 55-56)

Pan Zhang se zasmál: „Já nevím nic o vzorech různých období, jsem příliš zaneprázdněný, nemám čas listovat v knížkách a takové věci zkoumat. Ale mám *hunch*, a když něco vidím, tak mě najednou, *what d'you call*, popadne náhlá inspirace, koupím to a je to úplně *O.K.* Všichni ti překupníci se starožitnostmi ke mně mají respekt a já jim často říkám: „Ne abyste mě *fool* svými padělkami. *Oh yeah*, tenhle Zhang není *sucker*, nemyslete si, že mě podvedete!“

Tento úryvek, podobně jako pasáže v klasickém jazyce, má tu funkci, že čtenáři přibližuje společenské prostředí, ve kterém se Hongjian

pohyboval, a zároveň vypovídá něco o charakteru jedné z postav—tentokrát šanghajského businessmana Zhanga. Řečeno přímo slovy románu, anglická slova zde nejsou proto, že by pan Zhang „měl nějaké nové nápady, které by se v čínštině těžko vyjadřovaly a musel by si proto vypůjčit angličtinu. Anglická slova v jeho řeči se tedy nedala srovnávat se zlatými zuby v ústech—ty jsou nejen ozdobné, ale dají se i používat—spíš bychom je mohli srovnat s kousky masa, které mezi těmito zuby uvízly—ukazují, že jsme se dobře najedli, ale jinak neslouží ničemu.“ (他並無中文難達的新意，需要借英文來講；所以他說話裏嵌的英文字，還比不得嘴裏嵌的金牙，因為金牙不僅粧點，尚可使用，只好比牙縫裏嵌的肉屑，表示飯菜吃得好，此外全無用處。； o. 54)

Převod pasáží psaných takovýmto jazykem nebude pro překladatele zdaleka tak problematický jako u pasáží v klasické čínštině, avšak jistá úskalí rovněž skýtá. Nejjednodušší metodou bude pro překladatele převést čínštinu do cílového jazyka a anglická slova ponechat v originále, tak jak to dělá španělský překlad:

No entiendo nada de los ornamentos de cada época, estoy muy ocupado y tampoco tengo tiempo de hojear los libros. Pero tengo un *hunch*; en cuanto veo una pieza, de repente me viene..., *what do you call?*, la inspiración, y si lo compro seguro que es *O.K.* Los anticuarios me respetan, yo siempre les digo: «No soy *fool*, así que no me vengáis con una falsificación.» *Oh, yeah*, el señor Zhang no es ningún *sucker*, ino penséis que me vais a engañar! (š. 71)

Anglická slova nám v originále říkají, že pan Zhang je člověk, který si rád připadá moderní, a tím, že mluví směsicí angličtiny a čínštiny, dává svojí modernost ostentativně najevo. Ovšem—jak bylo řečeno—anglická slova v jeho jazyce nemají žádnou jinou funkci, než že jsou pochybnou ozdobou, a tak celý jeho způsob řeči vyznívá značně plytce. Když se podíváme na španělský překlad, vyznění úryvku bude stejné. Stejně jako v Šanghaji přelomu třicátých a čtyřicátých let, i v současném Španělsku

bude angličtina jistým symbolem modernosti, přesto však je mnohdy angloamerická kultura přijímána s rezervou a lidé, kteří bezmyšlenkovitě používají anglické výrazy jen proto, že se domnívají, že je to *trendy*, jsou často ostatním pro smích.

Jak vidíme, většina anglických výrazů v úryvku jsou buď vycpávky (*O yeah, what d'you call*) nebo se jedná o jmenné výrazy v prvním pádě (*sucker; O. K.*), tudíž překladateli nedělá potíže tyto výrazy do španělštiny integrovat. Potíže nastává pouze v tom případě, že se anglický výraz vyskytne v místě, kde by ve španělštině byla flexe, tedy na místě slovesa. U spojení *fool* 我 (oblafnout mě) bude španělský čtenář—stejně jako český—u slovesa *fool* očekávat koncovku infinitivu. Bez takové koncovky bude sloveso působit velice nepřírodně. To ostatně vidíme i na příkladu českého překladu úryvku: „Ne abyste mě *fool* svými padělký.“ Jedním z možných řešení by bylo toto sloveso přizpůsobit morfologii cílového jazyka, například takto: „Ne abyste mě *ofoolili* svými padělký.“ Avšak podobný novotvar může překladatel oprávněně považovat za příliš bizarní až nesrozumitelný. Španělský překlad tedy využívá jiného řešení a slovo *fool* používá v jeho jmenném tvaru: „*No soy fool, así que no me vengáis con una falsificación.*“ (Nejsem *fool* (blázen), tak na mě nechoďte s padělký.)

Španělský překladatel předpokládal, že anglické výrazy nebudou v textu čtenáři činit žádné potíže, a tedy je všechny zachoval v původním znění. Jinak tomu však je u francouzského překladu:

Je ne connais rien aux styles et je suis bien trop occupé pour avoir le temps d'étudier ça dans les livres, seulement j'ai une veine de bossu et quand je vois quelque chose, *what do you call* ? j'ai une inspiration, je l'achète et c'est toujours *O.K.* Les antiquaires m'envient tous, je leur répète toujours que ce n'est pas la peine d'essayer de me rouler avec une copie, oh, *yeah*, foi de Zhang, je ne suis pas un *sucker*. (f. 55)

Překladatelé zde vypustili slova *hunch* a *fool* a nahradili je ekvivalenty *veine de bossu* a *rouler*. Jsou to sice slangové a velice barvitě výrazy, tedy dodávají promluvě pana Zhanga jistou příznakovost, avšak neplní v textu stejnou funkci jako ony anglické „kousky masa“. Překladatelé se zde zřejmě v duchu Jiřího Levého²⁵ rozhodli vynechat slova, která budou francouzskému čtenáři méně známá (*hunch*) nebo se z hlediska morfolgie—jak bylo ukázáno—špatně integrují do textu (*fool*). V případě tohoto úryvku vynechání dvou anglických slov výsledný účinek nijak zvlášť nemění, protože v úryvku stále zůstává ještě několik dalších podobných výrazů. Avšak náš francouzský překlad se všeobecně vyznačuje neochotou ponechávat anglické výrazy v původním znění. Už jsme si toho mohli všimnout u úryvku [20] a je to vidět i v úryvku následujícím:

[27] 鴻漸 (...) 忙說：「我也這樣要求過，她死不肯，一定要回上海結婚，說她父親」——「那末，你太 Weak，」辛楣自以為這個英文字嵌得非常妙，不愧外交詞令：假使鴻漸跟孫小姐並無關係，這個字就說他拿不定主意，結婚與否，全聽她擺佈；假使他們倆不出自己所料，but the flesh is weak，這個字不用說是含蓄渾成，最好沒有了。
(o. 387)

Hongjian (...) rychle řekl: „Taky jsem to tak chtěl, ale ona by za žádnou cenu nesvolila, rozhodně se chce vrátit do Šanghaje a říká, že její otec...“ „Tak to jsi příliš *weak*,“ Xinmei měl za to, že sem vložil toto anglické slovo velice důvtipně—v případě, že spolu ti dva nic neměli, znamenalo by, že se [Hongjian] nemůže rozhodnout, zdali se oženit či ne a ve všem se podřizuje jejím

²⁵ Levý (1998: 127) říká: „Cizí jazyk běžný v prostředí, pro nějž bylo dílo původně určeno, stává se pro českého čtenáře nesrozumitelným, a proto jej není možno zachovat; (...) Nahradí-li se cizí jazyk prostě normální češtinou, ztratí svou charakterizační hodnotu; (...) Nejpříjemnější řešení je snad přeložit významově závažné cizí věty do češtiny a k naznačení cizosti promluvy ponechat jen běžné pozdravy a krátké odpovědi, které jsou jasné ze souvislosti (...); tedy cizojazyčné promluvy jen naznačit a ten náznak případně kombinovat s vysvětlením (prohodil turecky).“

návrhům. Ale v případě, že se nemýlil, skrývalo v sobě to slovo narážku, *but the flesh is weak*—lepší slovo by nenašel.

Z tohoto úryvku je zřejmé, že anglická slova neslouží postavám románu pouze jako „kousky masa“, ale někdy i jako „zlaté zuby“—že je pro ně přirozené pomoci si cizím slovem, pokud v čínštině nenachází vhodný ekvivalent. Podobné situace jako v tomto úryvku se opakují i na jiných místech románu (e.g. o. 95). Španělský překlad úryvku (š. 440) je opět doslovný a ponechává anglické výrazy netknuté. Francouzský překlad zní:

Hongjian (...) s'expliqua en hâte : — J'aurais certainement préféré, moi, mais elle n'a absolument pas voulu ! Elle tient beaucoup à ce que le mariage se fasse à Shanghai, elle dit que son père... — Si c'est ça, tu es trop faible ! coupa Xinmei en utilisant le terme anglais « weak », qu'il trouvait parfaitement approprié aux circonstances et un usage fort diplomatique : en effet, si les relations de Hongjian et Miss Sun n'avaient rien de particulier, le mot pouvait se comprendre comme ne s'appliquant qu'à la faiblesse de Hongjian de la laisser tout décider à propos de leur mariage, si au contraire elles étaient bien comme il le pensait, cela rappelait subtilement l'aphorisme « la chair est faible », c'était donc un terme parfaitement approprié. (f. 337-338)

Překladatel Xinmeiovu klíčovou větu „Tak to jsi příliš *weak*“ celou převádí do francouzštiny a až v následující větě vysvětluje, že Xinmei použil anglické slovo *weak*. Tím se z věty ztrácí určitý specifický ráz Xinmeiova vyjádřování. Zároveň překladatelé nahrazují i anglické spojení *but the flesh is weak* francouzským ekvivalentem *la chair est faible*, původní formulaci vůbec nezmiňují, tudíž zde mizí přímá spojitost se slovem *weak* a čtenář se může ptát, proč vlastně použil Xinmei anglické slovo.

Nahrazení anglického výrazu francouzským může být motivované skutečností, že se v případě spojení *but the flesh is weak* jedná o biblický výrok („Váš duch je odhodlán, *ale tělo slabé*.“ Matouš 11,1; Český ekumenický překlad), přičemž pro francouzského čtenáře bude mnohem snazší ho jako takový identifikovat v zavedeném francouzském znění. Otázkou však zůstává, zdali v takových případech překladatel textu zbytečně neubírá jeho bohatost. I kdybychom připustili, že francouzský čtenář je hůře připraven vstřebat anglický slovník než třeba čtenář španělský, není na místě čtenáře dopředu podceňovat až do té míry, že anglické výrazy zcela vypustíme. Ostatně, v případě citovaných úryvků se většinou nejedná o žádná komplikovaná slova—lze předpokládat, že průměrně vzdělaný čtenář se s výrazy jako *weak* nebo *fool* již vícekrát v životě setkal a bude jim rozumět, i pokud jinak anglickým jazykem nevládne. Překladatel jistě neprohloupí, když alespoň některé z anglických výrazů uchová.

Samozřejmě, před velkým problémem stojí při překladu úryvků [26] a [27] překladatelé do angličtiny. Anglické výrazy jsou zde známkou odlišného jazykového registru, avšak pouhý přepis těchto výrazů těžko vytvoří odlišný registr v samotné angličtině. Naši překladatelé se rozhodli, že dané výrazy v angličtině ponechají a pouze je zvýrazní kurzívou (a. 44, a. 281). Toto řešení anglický překlad využívá systematicky v celém románu, kdykoliv se objeví anglické slovo či věta. Je to řešení jednoduché a prosté, avšak čtenáři dává pouze tušit, jak výrazové prostředky původního díla vypadají a nesnaží se přímo reprodukovat jejich účinek.

Mohli bychom se zamyslet, zdali by překladateli nestálo za to pokusit se docílit srovnatelného účinku na čtenáře tím, že by angličtinu originálu zaměnil v textu překladu za zcela jiný jazyk. V kontextu *Obležené pevnosti* by nejspíš jediným takovým jazykem mohla být francouzština, kterou různé postavy, stejně jako angličtinu, do své řeči občas vkládají (e.g. o. 95). Lze si snadno představit, že například

v úryvku [27] bude Xinmei říkat „Then, you're too *faible*“ místo původního „Then, you are too *weak*.“ (a. 281)

Avšak taková řešení by byla možná jen na určitých místech. V úryvku [26] bychom těžko nahrazovali anglické výrazivo pana Zhanga francouzským. Zatímco používáním anglických slov se Zhang snaží budít dojem úspěšného a moderního člověka, francouzština by podobné konotace postrádala. Francouzská slova by do své řeči vkládal spíše člověk, který by chtěl působit kulturně a rafinovaně (v *Obležené pevnosti* e.g. o. 78). Jediným alternativním řešením pro úryvek [26] by snad bylo umístit do Zhangovy promluvy výrazy, které by sice byly anglické, ale jejichž užití je specifické pro určitou skupinu mluvčích podobných panu Zhangovi—například businessmanů. Anebo výrazy specifické pro určitou geografickou oblast. V románu se dovídáme, že se pan Zhang snažil imitovat americký přízvuk do nejmenšího detailu (他仿美国人读音, 维妙维肖; o. 54). Překladatel by pak zachoval alespoň částečně charakter Zhangovy promluvy, kdyby ji prošpikoval výrazy americké angličtiny. Následující odstavec může naznačit cestu, kterou se překladatel může ubírat:

Mr. Chang laughed heartily, and said, "I don't know *nothing* about period designs. I'm too busy to sit down and study *no goddam books*. But I have a hunch when I see something, and a sudden—what d'you call?—inspiration comes to me. And, *sonny*, then I buy it and it turns out to be quite OK. *I mean*, those antique dealers all respect me. *You know*, I always say to them, 'Don't try to fool me with *no phoney goods*. Oh yeah, Mr. Chang here is *no lousy sucker*. Don't think you can cheat me!'"

Kurzivou zvýrazněné výrazy jsou charakteristické pro americkou angličtinu. Text originálu je příznačný tím tím, jak pan Zhang čínské věty neustále narušuje vkládáním anglických výrazů. Podobně rušivý dojem pak může ve čtenáři našeho překladu vyvolat neustálé opakování

slova či předpony *no* (*nothing, no goddam books, no phoney goods, no lousy sucker*).

Pro srovnání uveďme ještě původní anglický překlad, ze kterého náš překlad vychází:

Mr. Chang laughed heartily, and said, "I don't know anything about period designs. I'm too busy to have time to sit down and study it. But I have a *hunch* when I see something, and a sudden—*what d'you call?*—inspiration comes to me. Then I buy it and it turns out to be quite *OK*. Those antique dealers all respect me. I always say to them, 'Don't try to *fool* me with fakes. *Oh yeah*, Mr. Chang here is no *sucker*. Don't think you can cheat me!'"
(a. 44)

3.4. Metafory

Přirovnání a metafory jsou možná nejvýraznějšími výrazovými prostředky, které román *Obležená pevnost* používá a které mu dodávají jeho charakteristickou barvu. V *Obležené pevnosti* nalezneme na sedm set různých metafor a přirovnání, přičemž na jedné straně románu jich může být až sedm (Zheng 1994: 1-2). A nakonec i celý román, jak už o tom byla řeč dříve, lze chápat jako variaci na jednu jedinou metaforu „obležené pevnosti“.

V této práci budeme termín *metafora* pro zjednodušení nadále používat v jeho širokém významu pro rozličnou škálu figurativních vyjádření (podobně jako Zheng 1994: 1). Různí autoři se přou o to, co přesně metafora je a jaký je vztah mezi metaforou a přirovnáním (Viz e.g. Hrabák 1973: 123-146), někteří mluví o metafoře jako o „zkoncentrovaném přirovnání“ (Bruckner & Filip 1997: 203), jiní tvrdí, že se jedná o diametrálně odlišné jevy (Pavera & Všeticka 2002: 223-224). Jak říká Broeck, z hlediska překladatelské problematiky není

podstatné najít přesnou definici metafory, jde především o to, v jakých formách se metafora projevuje a jakým účelům slouží (Broeck 1981: 74). Metaforu budeme chápat tedy jednoduše jako literární prostředek, ve kterém dochází k přenášení významu, nebo jak říká Aristotelés, „přenesení jména na něco jiného“ (Aristotelés 1996: 97), aniž bychom se zaměřovali na to, zdali se v textu objevují nějaké formální jazykové ukazatele, které nám říkají, že k přenášení významu dochází.²⁶

Metafora jako překladatelský problém se po dlouhou dobu nacházela mimo zájem překladatelských teorií, a to až do té doby, než na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vyšel o tomto problému článek od M.B. Daguta „Can "Metaphor" Be Translated?“ (1976) a v zápětí i další články od Petera Newmarka (1980) a Raymonda van den Broecka (1981). Newmark (1980: 93) říká, že význam metafory spočívá v tom, že dokáže popsat nějakou věc, událost nebo vlastnost přesnějším a bohatším způsobem, než běžné vyjádření. Originální metafory, které jsou jazyce využívány opakovaně, postupně přechází do běžné slovní zásoby daného jazyka a ztrácí svoji jedinečnost, stávají se „mrtvými metaforami“, takzvaně se „lexikalizují“. Různí autoři pak dělí metafory na různé druhy podle toho, kde se nacházejí na škále mezi originalitou a lexikalizací. Tak například Newmark (ibid.) rozlišuje *mrtvé* metafory (*dead*), *klišé* (*cliché*), *běžné* metafory (*stock*), *módní* metafory (*recent*) a *originální* metafory (*original*). Jednodušší Broeckovo (1981: 74-76) dělení zahrnuje pouze tři druhy: metafory *lexikalizované* (*lexicalised*), metafory *konvenční* (*conventional*) a metafory *osobní* (*private*).

Lexikalizované či *mrtvé* metafory budou takové, které se už téměř začlenily do slovní zásoby daného jazyka, takže si už skoro neuvědomujeme, že u nich dochází k přenášení významu. Broeck (ibid.: 75) zmiňuje příklad slova „liška“. Původně se říkalo, že „člověk je mazaný jako liška“, ale postupně se slovo „liška“ začalo používat

²⁶ E.g. slovo „jako“ v češtině nebo *xiang* (像) v čínštině, jako například ve větách „Psalí diplomové práce ho na několik týdnů pohřbilo pod hromadami knih.“ vs. „Když psal diplomovou práci, vypadalo to, jako by byl pohřben pod hromadami knih.“ Větu jednoho typu lze většinou převést na větu druhého typu a vice versa (Leech 1969: 152).

samostatně, takže se proměnilo téměř v synonymum pro mazaného člověka. V případě slova „liška“ stále pociťujeme určitou metaforičnost, ale může se stát, že doslovný a přenesený smysl slova se od sebe v mysli uživatelů vzdálí natolik, že přestaneme vnímat spojení mezi těmito dvěma smysly a metafora se stane zcela „mrtvou“. Příkladem takové mrtvé metafory může být v češtině třeba slovo „kohoutek“, ve smyslu „vodovodní kohoutek“, při jehož vyřčení se posluchači „nevybavuje (...) představa pestrého peří, ostruh, vajec, slepice, hřebínku atd.“ (Hrabák 1973: 123-124) Do této skupiny metafor můžeme zařadit i různá *idiomatická spojení*, jejichž znakem bývá to, že čtenář vnímá jejich význam jako celek, avšak tento význam by člověk neznalý nedokázal odvodit z významu jednotlivých složek. Například anglické spojení *kick the bucket* (kopnout do kýble) znamená v neformálním jazyce „zemřít“, avšak pokud nevíme nic o původu tohoto spojení, těžko nás napadne, že mezi kopáním do kýble a umíráním je nějaká souvislost (McArthur 1992: 497).

Metafory, které sice nejsou zcela mrtvé a lexikalizované, avšak jsou běžně známé a často používané, můžeme označit jako *běžné* či *konvenční* metafory. Takové metafory jsou mnohdy společné určité literární tradici či jedné specifické generaci. Člověku, který k této generaci nepatří, pak mohou připadat odvážné a neotřelé, přestože příslušníku dané generace nebudou připadat ničím nezvyklé (Broeck 1981: 75). Například když v češtině řekneme, že nám „žalem puklo srdce“, metaforičnost tohoto spojení je zřejmá—spojení „puklo srdce“ nelze považovat za lexikální jednotku, přestože je to věc často opakovaná a rodilým mluvčím důvěrně známá. Posluchač si zde stále uvědomuje pouto mezi obrazem pukajícího srdce a přeneseným významem. Když slyší takovou metaforu poprvé někdo pocházející z cizího kulturního prostředí, může ho snadno uchvátit svou silou výrazu—na rozdíl od domácího posluchače, který ji slyšel snad již stokrát, a tudíž už na něj nebude mít žádný zvláštní účinek.

Osobní či *originální* metafory pak jsou takové, které jsou jedinečné pro určitou výpověď nebo literární dílo, jsou novátorské a neotřelé, a jinde se neopakují. Avšak, jak zdůrazňuje Broeck (ibid.), někdy není jednoduché vytyčit hranici mezi osobními a tradičními, konvenčními metaforami, protože mnoho osobních metafor vychází z jisté metaforické tradice.

Podívejme se, jak bychom mohli zařadit některé metafory *Obležené pevnosti*:

[28] 李梅亭道：「哈，你們真是得風氣之先，白天走路還要勾了手，給學生好榜樣。」鴻漸道：「訓導長尋花問柳的榜樣，我們學不來。」 (o. 370)

Li Meiting řekl: „Cha, vy jste opravdu podle poslední módy, za bílého dne se procházíte zavěšení do sebe—to skutečně dáváte studentům dobrý příklad. Hongjian odpověděl: „Ovšem následovat proděkanův (váš) příklad vyhledávání květin a navštěvování vrb (navštěvování prostitutek) nebudeme“

[29] 周家一天也不能住了，只有回到父親母親那兒擠幾天再說，像在外面挨了打的狗夾着尾巴竄回家。(o. 157)

U Zhouů doma už nemůže bydlet ani jediný den, nezbude mu než se vrátit k rodičům a pár dní se tam s nimi tísnit, jako pes, který se vrátí domů se staženým ocasem, když ho venku zbijí.

[30] 一句話的意義，在聽者心裏，常像一隻陌生的貓到屋裏來，聲息全無，過一會兒「Mew」一叫，你纔發覺它的存在。(o. 349)

Smysl věty se mnohdy v mysli posluchače podobá cizí kočce, která neslyšně vstoupí do pokoje—až když po chvilce zamňouká, všimnete si její přítomnosti.

[31] 上第一課，他像創世紀裏原人阿大（Adam）唱新生禽獸的名字，以後他連點名簿子也不帶了。（o. 287）

Na první hodině byl ještě jako Adam, který při stvoření světa provolával jména nových zvířat, později si s sebou už ani prezenční listinu nebral.

[32] 二奶奶三奶奶打扮得淋漓盡致，天氣熱，出了汗，像半溶化的奶油喜字蛋糕。（o. 424）

Druhá a třetí snacha se nalíčily velice zevrubně, bylo však horko a když se zpotily, vypadaly jako polorozteklé šlehačkové dorty se znakem „štěstí“ na vrchu.

Spojení „vyhledávání květin a navštěvování vrby“ v úryvku [28] lze zařadit mezi lexikalizované metafory. Vrba (柳) je symbolem jara a tedy přirozeně i erotického procitání. Slova „vrba“ i „květina“ (花) pak lze použít pro popis krásných dívek. Avšak když řekneme „květiny na zdi a vrby u cesty“ (牆花路柳), jsou tím míněny prostitutky. Přeneseně pak, když „vyhledáváme květiny a navštěvujeme vrby“ (尋花問柳), znamená to, že „navštěvujeme prostitutky“ (Eberhard 1988: 314). Avšak jen těžko si lze představit, že čtenář, který se setká s tímto slovním spojením, si bude plně—pokud se nezarazí a nezačne usilovně přemýšlet—uvědomovat všechny výše zmíněné souvislosti. Spíše spojení bude vnímat pouze jako ucelenou lexikální jednotku, která obsahuje slova „vrba“ a „květina“, jež mají v čínském jazyce již své zaběhlé konotace.

Úryvek [29] je zase metaforou konvenční. Obraz psa se staženým ocasem je v Číně i na západě běžné vnímat jako ztělesnění situace, kdy člověk, který si zprvu troufá, zbaběle uteče. Avšak přesto, že jde o konvenční obraz, čtenář si bude stále plně uvědomovat, že se zde jedná o přenesený význam a nikoliv o lexikální spojení synonymické ke slovu „zbabělec“. I člověk, který by tuto metaforu viděl poprvé, dokáže danému obrazu bez problémů porozumět.

Úryvky [30] až [32] pak spadají do skupiny osobních, neutřelých metafor.

Když se podíváme na doslovné překlady jednotlivých úryvků, vidíme, že úryvky [29], [30] a [31] jsou čtenáři bez dalších úprav srozumitelné a mohly by být bez okolků rovnou zapracovány do překladu románu. Naproti tomu úryvek [32] by byl pro čtenáře pochopitelný jen částečně a co se týče úryvku [28], ten by byl bez poznámek v závorkách zcela nesrozumitelný. Metafory v úryvcích [28] a [32] budou tudíž od překladatele vyžadovat větší úsilí a invenci než jen otrocky doslovné překládání, pokud je chce pro čtenáře zachovat.

Jaké jsou tedy faktory, jež určují, nakolik je metafora z hlediska překladu obtížná? Obtížnost se zřejmě nebude nutně odvíjet od toho, na jakém místě, na škále mezi lexikalizací a originalitou, se metafora nachází. V úryvku [28] máme lexikalizovanou a zároveň obtížně přeložitelnou metaforu. Metafora v úryvku [29] je na naší škále jen o něco výš—mezi konvenčními metaforami—avšak lze ji na rozdíl od předchozí metafory bez potíží přeložit. Metafora v úryvku [30] je pak velice originální a komplexní a pro překladatele rovněž neskýtá téměř žádný problém. Naproti tomu přirovnání rozteklého make-upu ke šlehačce v úryvku [32] není na první pohled natolik originální jako metafora [30] a blíží se zase o něco více konvenční obraznosti, ale v kontextu celého úryvku bude překladateli činit mnohem více potíží než úryvky [29] a [30].

Broeck říká, že čím méně informací si s sebou metafora nese a čím méně vztahů ji váže k jiným částem textu, tím bude jednodušší na překlad (Broeck 1981: 84). Metafora v úryvku [30] v sobě nese pouze analogii mezi významem věty a kočkou, proto se překládá snadno. Metafora v pasáži [32] však s sebou nese nejen analogii mezi rozteklým make-upem a šlehačkou, která bude pro západního čtenáře srozumitelná, ale i kulturně specifickou informaci o tom, jak vypadá znak „šťěstí“, jak vypadá dort se znakem „šťěstí“ a že dort se znakem „šťěstí“ bude svatební. A tyto svatební konotace se v rámci textu románu

dále váží na to, že druhá a třetí snacha se takto nalíčily právě z toho důvodu, že je měl přijít navštívit jejich švagr Hongjian se svou novou ženou. Úryvek navíc ještě obsahuje slovní hříčku.²⁷ Obtížně přeložitelná metafora v úryvku [28] se zase váže na specificky čínskou symboliku pro západního čtenáře nesrozumitelnou a navíc si s sebou nese informaci o jazykových zvyklostech čínštiny.

3.4.1. Konvenční a lexikalizované metafory

Vyznačit hranici mezi tím, co je pouze konvenční a co již je lexikalizované, je velice subjektivní záležitostí a pro naše potřeby to není ani nezbytně nutné. Pro překladatele je sice důležité si uvědomit, že se při překladu metafor, která ztratila svou jedinečnost a posunuje se směrem k lexikalizaci, bude setkávat s jistými specifickými problémy, avšak to, jakým způsobem bude při překladu postupovat, se bude odvíjet nejen od toho, do jaké míry je lexikalizovaná, ale především od toho, jakou funkci má taková metafora v rámci textu.

Podívejme se, jak se s lexikalizovanou metaforou v úryvku [28] vypořádali naši překladatelé:

„We can't follow the dean of student's example of visiting houses of ill repute.“ (a. 267)

„Nosotros no seguimos el ejemplo del vicedecano de los estudiantes que va detrás de las prostitutas“ (š. 419)

„Mais courir les filles comme le Censeur Li, voilà un exemple que nous n'arriverons pas à suivre !“ (f. 321)

Vidíme, že žádný z překladatelů nezachoval metaforu v jejím původním znění. Španělský a francouzský překlad resignovaly zcela na jakékoliv obrazné vyjádření a anglický překlad původní metaforu

²⁷ O ní bude zmínka níže.

nahrazuje anglickým eufemismem „*visit houses of ill repute*“ (navštěvovat vykřičené domy, domy špatné pověsti).

Spojení „vyhledávat květiny a navštěvovat vrby“ patří mezi takzvaná *chengyu* (成語), ustálená, většinou čtyřslabičná, idiomatická spojení, kterých je v čínštině obrovské množství. *Chengyu* se používají běžně v hovorové řeči, často jen jako alternativní, o něco barvitější a kompaktnější způsob, jak vyjádřit něco, co lze popsat i jinými slovy, neidiomaticky. Smysl některých z těchto spojení lze pochopit i bez příliš zevrubných znalostí čínské kultury, avšak mnoho *chengyu* má svůj původ hluboko v čínské kultuře, často v nějakém příběhu či starém textu, a nelze jim porozumět, aniž bychom jejich původ znali (Chen 2002: 247-248).

Spojení typu *chengyu* je v *Obležené pevnosti* téměř tři sta (Li 2005: 76) a překladatel musí zvážit, zdali je třeba, aby byla všechna zachována. Broeck (1981: 76) mluví o tom, že metafory lze rozdělit z hlediska jejich funkce v textu na metafory *kreativní* (*creative*) a na metafory pouze *dekorativní* (*decorative*). U kreativních metafor existuje velmi blízký a nerozlučný vztah mezi smyslem metafory a obrazem, pomocí něž se smysl vyjadřuje. Taková metafora přímo vytváří významovou krajinu uměleckého díla a měli bychom se ji pokusit zachovat v co nejpřesnějším znění. Naproti tomu dekorativní metafory mají čistě zdobnou či věcně ilustrativní funkci a bylo by možné je v mnoha případech nahradit jiným jazykovým prostředkem—třeba nemetaforickým—který by měl v cílovém jazyce podobný účinek.

Právě *chengyu* a jim podobná konvenční či lexikalizovaná spojení budou zastávat v textu mnohdy pouze onu dekorativní či ilustrativní funkci. V mnoha případech autor *chengyu* používá pouze nahodile a automaticky, protože jejich používání je v souladu se zvyklostmi čínského jazyka. Překladatel pak musí zvážit, jestli každé *chengyu* nahrazovat v cílovém jazyce rovněž metaforou. Takový překlad by pak čtenáři nejspíš připadal nepřírodně zatížený metaforickým jazykem a snad by bylo lepší *chengyu* nahradit nějakým jazykovým prostředkem,

který je cílovému jazyku bližší. Na druhou stranu asi nemůžeme zcela vyvrátit tvrzení, které zastává například Eberhard (1988: 7-16), že povaha čínské kultury je velkou měrou symbolická, tudíž že je jí vlastní metaforické přenášení významů. Pokud pak chceme překladem díla čtenáři předat určitý ucelený dojem z čínské kultury, nelze zcela vypustit ani to, jakým způsobem se Číňané vyjadřují. I když se překladatel na mnoha místech rozhodne *chengyu* přeložit nemetaforicky, aby text nepůsobil příliš bizarně, bylo by dobré alespoň nějaká *chengyu* zachovat, abychom čtenáře o tento aspekt čínské kultury neochudili.

Jakou roli hraje *chengyu* konkrétně v případě úryvku [28]? Proč si Hongjian nevybral jiný způsob, jak vyjádřit, že Li Meiting navštěvuje prostitutky? Idiomatické spojení v tomto případě funguje jako mírný eufemismus, Hongjian se sice i tak vyjadřuje celkem přímočaře, avšak použití výrazu zaobaleného do „vrb“ a „květin“ mírně obrušuje vulgární konotace jeho sdělení. Když tedy španělský překlad uvádí, že Li Meiting „chodí za prostitutkami“ (*va detrás de las prostitutas*), posouvá to Hongjianovo vyjádření do jiné roviny, Hongjianův výrok pak dostává tvrdost, která v původním textu není.

Francouzský překlad používá výraz „běhat za holkami“ (*courir les filles*), což není tak tvrdá formulace jako „chodit za prostitutkami“, avšak posunuje věcný význam Hongjianova výroku trochu jinam a zároveň ho to dělá hovorovějším a ležérnějším, než jakým byl v původním textu.

Nejlépe pak zní „vykřičené domy“ anglického překladu. Hongjianův výrok si tak zachovává svou kulantnost a formálnost. Anglický překlad zde překládá navíc idiom idiomem, a tak zachovává zcela stejný jazykový registr jako originál.

Broeck zmiňuje tři způsoby, jak je možné metafory překládat. Buď je lze parafrázovat, nebo je substituovat v cílovém jazyce jinou, ekvivalentní metaforou, nebo je můžeme přeložit doslovně, *sensu stricto* (Broeck 1981: 78). Překladatelé se zde rozhodli pro první dvě metody, parafráze a substituce. Zachovat původní metaforu *sensu*

stricto by bylo nesmírně obtížné z důvodu její obrovské vázanosti na čínské jazykové a kulturní prostředí a pravděpodobně bychom se přitom neobešli bez vysvětlující poznámky. Problémem překladu *sensu stricto* v případě metaforu typu *chengyu* je rovněž to, že taková metafora, když je vytržena ze svého kulturního a jazykového prostředí, bude v textu překladu působit příliš barvitě a originálně, i když v původním textu působí spíše tuctově. Metafora by se tak posouvala na škále mezi lexikalizovanou a originální metaforou směrem k metafoře originální. Pokud už se rozhodneme v textu zachovat metaforu, tak bude lepší, když se pokusíme najít rovněž nějakou tuctovější, konvenční či lexikalizovanou metaforu, která již v cílovém jazyce existuje—podobně jako to dělá v úryvku [28] anglický překlad.

V některých případech však bude užitečné přeložit lexikalizovanou či konvenční metaforu *sensu stricto*. V následujícím úryvku se mluví o dopisech, které psal Hongjianovi jeho otec Dunweng:

[33] (...) 他心境不好，準責備兒子從前不用功，急時抱佛腳，也許還來一堆「亡羊補牢，教學相長」的教訓。

(o. 289)

(...) když nebude mít dobrou náladu, bude kárat syna, že v minulosti nebyl příčinlivý, že v čase nouze objímá Buddhovu nohu, a pak by nejspíše přišla hromada napomenutí typu „Až když ztratíš ovce, opravuješ ohradu“ nebo „Učitel a student si navzájem pomáhají růst“.

V tomto úryvku máme tři různá *chengyu*. Prvním z nich je spojení „v čase nouze objímat Buddhovu nohu“ (急時抱佛腳), což ani jeden z překladatelů nepřeložil jako metaforu: „*cram everything in at the last minute*“ (a. 210), „*s'y prendre trop tard pour pouvoir y remédier*“ (f. 250) nebo „*venir ahora con prisas para abarcarlo todo*“ (š. 329)—všichni *chengyu* nahrazují běžnou neidiomatickou větou s významem „dělat vše na poslední chvíli“.

V případě druhých dvou *chengyu*, „ztratit ovce, opravovat ohradu“ (亡羊補牢) a „učitel a student si navzájem pomáhají růst“ (教學相長), překladatelé naopak metaforu převádějí doslovně:

There might even be admonitions about "Repairing the fold after the sheep are lost," or "One learns as one teaches." (a. 210)

(...) et l'aurait abroué avec des phrases sentencieuses du genre : *Les brebis envolées on répare l'enclos* ou bien *Qui enseigne apprend* (...) (f. 250)

Incluso le soltaría alguna sentencia como «Perdida la oveja, repara el aprisco», o «el que enseña, aprende». (š. 329)

Proč překladatelé překládali jednou tak a podruhé onak? Za prvé si můžeme všimnout, že spojení „v čase nouze objímat Buddhovu nohu“ není na první pohled tak snadno srozumitelné jako zbylá dvě *chengyu* a má jisté kulturní konotace, tudíž by se překládalo obtížněji. Avšak v tom zřejmě nespočívá jádro věci, protože představa toho, jak ve chvíli, kdy jsme něco zapomněli a už je pozdě dohánět, objímáme svatý obrázek, není západní kultuře zas tak vzdálená. Překladatel by jistě vynašel způsob, jak danou formulaci trošku poupravit, aby byla pro čtenáře srozumitelná. Jádro věci spočívá spíše v tom, že první *chengyu* zde má o něco rozdílnější funkci než zbylé dvě. První *chengyu* spíše popisuje to, *co říkal* Hongjianův otec (přestože trochu naznačuje i jeho dikci), zatímco zbylá dvě ukazují nejen na to, co říkal, ale také přesně *jak to říkal*. První *chengyu* jen trochu barvitějším způsobem praví, že otec káral Hongjiana za to, že „dělá věci na poslední chvíli“, zatímco druhá dvě *chengyu* přímo imitují otcovy vyjadřovací způsoby. Zachovat první *chengyu* tedy není příliš důležité, jeho smysl může překlad čtenáři přetlumočit i jinými jazykovými prostředky. Avšak aby překladatelé přetlumočili čtenáři Dunwengův charakter tradičního čínského vzdělance a jeho oblibu ve starých rčeních a idiomech, museli metaforu zachovat, a to včetně jisté exotičnosti slovního spojení. V tomto případě

nevadí, že překladatelé nenahradili *chengyu* konvenční či lexikalizovanou metaforou již existující v cílovém jazyce. Autor zde vykresluje Dunwenga jako člověka příslušejícího k jiné generaci a jiné době než protagonista románu—a pro čtenáře překladu je navíc postavou z jiné kulturní oblasti—nebude tedy ničím zvláštní, když se taková postava bude vyjadřovat ve frázích, které jsou sice srozumitelné, avšak v dnešní době už je nikdo nepoužívá, které zní, jako když je Dunweng načerpal z nějaké staré zaprášené čínské knihy.

Další úryvek vypráví o tom, jak Liu Dongfang, Hongjianův starší kolega na universitě Sanlü, uděloval Hongjianovi rady ohledně toho, jak známkovat studentům testy:

[34] 總而言之，批分數該雪中送炭，萬萬不能怪吝——用劉東方的話說：「一分錢也買不了東西，別說一分分數！」——一切不可錦上添花，讓學生把分數看得太賤，功課看得太容易——用劉東方的話說：「給叫化子至少要一塊錢，就是一百分，可是給學生一百分，那不可以。」
(o. 309-310)

Abychom to shrnuli, při udílení bodů se musí dávat uhlí, když je sníh, v žádném případě nebyt lakomý—řeceno Liu Dongfangovými slovy: „Za jeden cent nic nekoupíš, nemluvě o jednom procentu!“—Jistě by se ale neměly přidávat květiny na brokát, aby si studenti mysleli, že dostanou procenta příliš lacino a že je předmět příliš lehký—řeceno Liu Dongfangovými slovy: „Žebrákovi se musí dát alespoň jeden dolar, to znamená sto centů, ale dávat studentům sto procent, to v žádném případě nelze.“

Opomiňme nyní, že se překladatel v tomto úryvku bude muset vypořádat se slovní hříčkou založenou na mnohoznačnosti slova *fen* (分), jež může znamenat „bod“, „procento“ nebo „cent“, a zaměříme se na daná *chengyu*: „dávat uhlí, když je sníh“ (雪中送炭) a „přidávat

květiny na brokát“ (錦上添花). Tentokrát se překladatelé rozhodli, že všechna *chengyu* přeloží pomocí metafor.

En resumen, poner notas era un poco como ofrecer carbón a una persona en medio de la nieve: no se podía ser muy avaro. (...) No se podían añadir flores a un brocado, ni permitir que los estudiantes no dieran importancia a las notas (...). (š. 351)

En somme, donner des notes est un peu comme d'offrir du charbon à quelqu'un par grand froid : il ne faut pas être trop avare, (...) Il ne fallait pas pour autant rebroder un brocart et faire de la surenchère, ce qui pousserait les étudiants à mépriser les notes (...). (f. 268)

Francouzský a španělský překlad používají metodu *sensu stricto*, ovšem s tím malým posunem, že v případě první metafory ji oba transformují přidáním výrazu „trochu jako“ (*un poco como, un peu comme*) v explicitně vyjádřené přirovnání. Avšak tím trochu mění význam úryvku—oba překlady pak říkají nikoliv „dávat známky by se mělo způsobem, jako když osobě zapadlé sněhem dáváme uhlí“, ale nepřesně „dávání známek je, jako když osobě zapadlé sněhem dáváme uhlí“. Druhé *chengyu* je ve španělském překladu převedeno doslovně, ve francouzském trochu pozměněno a přeloženo jako „znovu vyšívat brokát“ (*rebroder un brocart*) a pro upřesnění významu navíc ještě doplněno lexikalizovanou metaforou „*faire de la surenchère*“ (licitovat, i.e. snažit se něco vylepšit, přehánět).

Anglický překlad zní takto:

In sum, when marking one should "send coal when it snows," that is, provide that which is most needed and never be stingy (...). Nor on the other hand one should gild the lily, letting students regard grades as too cheap (...). (a. 224)

První *chengyu* je přeloženo doslovně, ale všimněme si, že překlad je daný do uvozovek. Druhé *chengyu* je nahrazeno anglickou lexikalizovanou metaforou „*gild the lily*“ (zlatit lilii, i.e. vylepšovat něco, co už je samo o sobě dobré).

Jakou funkci mají *chengyu* v tomto úryvku? V úryvku se vysvětluje určitá myšlenka—jmenovitě metoda, jak postupovat při hodnocení testů—a tato myšlenka je na první pohled snad trochu obtížná na pochopení. Proto ji autor vysvětluje z vícero různých úhlů. V tom mu pomáhají právě *chengyu*—nabízejí mu možnost říci tu samou věc vícekrát různým způsobem, jednou idiomaticky, podruhé neidiomaticky. *Chengyu* zde tedy především napomáhají upřesnění smyslu pasáže, mají funkci *ilustrativní*. Snad proto—pro dobrou ilustraci myšlenky—se rozhodli všichni překladatelé metaforičnost v tomto případě zachovat. Nicméně, španělský i francouzský překlad používají metafory, které jsou pro cílový jazyk—na rozdíl od jazyka originálu—nezvyklé, a tak posouvají celou pasáž do trochu barvitější roviny, než je tomu u originálu.

Anglický překlad se dobře vyrovnává s druhým *chengyu*—nachází v cílovém jazyce smyslem velmi blízkou metaforu, jež je navíc lexikalizovaná—tedy spadá do stejné kategorie jako dané *chengyu*—a tak zachovává podobnou míru barvitosti, jakou má úryvek v původním textu. První *chengyu* je ale v anglickém překladu v uvozovkách, což k němu připoutává pozornost. Čtenář se bude ptát, proč je toto *chengyu* zvýrazněno—je to nějaké speciální rčení, nebo snad uvozovky znamenají, že tuto formulaci použil Liu Dongfang, když vysvětloval jak známkovat testy? Přitom se jedná nikoliv o Liu Dongfangovu promluvu, ale o hlas vypravěče. Anglický překlad tak tuto metaforu stejně jako ostatní dva překlady posouvá do jiné roviny. Místo toho, aby se snažil nahradit ji v cílovém jazyce nějakým konvenčním výrazem, naopak ji ozvláštňuje a vypichuje uvozovkami z textu.

Pokud se překladatel rozhodne přeložit konvenční či lexikalizovanou metaforu metaforou stejné kategorie, musí si dávat pozor, aby se

v některých případech nenechal příliš ovlivnit výchozím jazykem a nezanesl do cílového jazyka formulaci, která bude příliš neotřelá nebo nebude dávat smysl. Na následující příklad upozorňuje Hu (1982: 132):

[35] 趙辛楣道：「斜川有了好太太不夠，還在詩裏招搖，我們這些光桿看了真眼紅，」說時，仗着酒勇無恥地看蘇小姐。(o. 131)

„Nestačí, že má Xiechuan krásnou paní, ještě ji vystavuje na odív v básních, aby nám starým mládencům při jejich čtení zčervenaly oči [závistí],“ řekl Xinmei a povzbuzen alkoholem směle pohlédl na slečnu Su.

Tento úryvek obsahuje výraz *yanhong* (眼紅), což původně znamená „oči zčervenaly“ či „oči jsou červené“, ale nyní toto spojení funguje už jen jako lexikalizovaná jednotka—adjektivum s významem „závistivý“, „závidět“. Nicméně, když Xinmei používá toto adjektivum, je jeho promluva přece jen o něco barvitější, než kdyby používal například běžné synonymum *jidu* (嫉妒). Nejspíš proto, aby tuto barvitost zachovali, rozhodli se zde všichni naši překladatelé použít rovněž lexikalizovanou metaforu. Anglický a španělský překlad zní velmi podobně: „(...) *He has to flaunt his good fortune in poetry so that we bachelors go red-eyed with envy when we see it.*“ (a. 94); „(...) *habla de ella en sus poemas para que nosotros los solterones nos pongamos rojos de envidia.*“ (š. 147)

Anglický překlad používá spojení *red-eyed* (s rudýma očima, rudooký), což zachovává nejen věcný význam původní metafory, ale i její adjektivální formu. Španělský překlad vynechává ze hry oči, a uvádí spojení *ponerse rojo* (zrudnout). Oba překlady navíc ještě metaforu obohacují o vysvětlení, že červená barva tu byla způsobena závistí: *red-eyed with envy* (rudooký závistí), *ponerse rojo de envidia* (zrudnout závistí). Čtenář překladu tudíž nebude mít problém pochopit, že se Xinmei snaží říci, že staří mládenci „záviděli“, avšak vyjádření používající červenou barvu na něj bude působit podivně a na rozdíl od

čtenáře původního textu bude metaforu vnímat jako neobvyklou. V evropských jazycích má červená barva jiné konotace, než v čínštině— například v češtině může člověk „zrudnout hněvem“, ale oči může mít rudé leda tak únavou či pláčem (v tom případě ovšem nejde o metaforu). Ve chvíli, kdy mluvíme o závisti, by bylo ve všech daných cílových jazycích příhodné použít místo červené barvy zelenou. Takto v češtině můžeme říci „zelený závistí“ a podobně v angličtině, španělštině a francouzštině *green with envy*, *verde de envidia* a *vert de jalousie*.

Francouzský překlad se chyby zbylých dvou překladů nedopouští, avšak ani nepoužívá zelenou barvu: „(...) *Nous autres pauvres célibataires, nous sommes rongés de jalousie...*“ (f. 113) Místo toho používá spojení *rongé de jalousie* (sžíraný závistí). Je snad trochu škoda, že překladatel nevyužil rovněž „barevné“ metafory, když už ji má v cílovém jazyce k dispozici, avšak podstatné je, že jeho metafora je vyzněním velmi podobná metafoře v původním textu a je stejně jako ona lexikalizovaná.

3.4.2 Originální metafory

Ovšem jsou to originální a neotřelé metafory, a nikoliv konvenční a lexikalizované, které dodávají *Obležené pevnosti* její jedinečnost. Když se překladatel setká s úchvatnou metaforou podobnou té, kterou máme například v úryvku [30], bude se jistě snažit, aby se jí cítil podobně uchvácen i čtenář překladu. A můžeme s klidným svědomím říci, že v naprosté většině případů nebude mít s převodem do cílového jazyka žádný problém. To, jak se bude líbit originální metafora čtenáři překladu, bude spíše záviset na stylistických schopnostech překladatele než na čemkoliv jiném. Zheng (1994) zmiňuje ve své práci více než stovku různých originálních metafor z *Obležené pevnosti* a téměř

všechny lze přeložit doslovně, aniž bychom tím jejich účinek na čtenáře nějak umenšili. Pro ilustraci si zde několik takových metafor ukažme:

[36] 街上的市面，仿佛縮在被裏的人面，還沒露出來(...)。
(o. 244)

Výklady obchodů podél ulice, podobně jako tváře lidí schoulených pod pokrývkou, se ještě neukázaly (...).

[37] 方鴻漸洗了澡，回到艙裏，躺下又坐起來，打消已起的念頭仿佛跟女人懷孕要打胎一樣的難受。(o. 21)

Fang Hongjian se umyl, vrátil se do kabiny, lehl si, a pak se zas posadil. Zahnat myšlenku, která se člověku uhnízdila v hlavě, bylo podobně trýznivé jako pro ženu jít na potrat.

[38] 同路的人，一到目的地，就分散了，好像是一個波浪裏的水打到岸邊，就四面濺開。(o. 262)

Když spolucestující dosáhnou cíle cesty, rozptýlí se jako vlna, která narazí na břeh a rozstříkne se do všech stran.

[39] 鴻漸鬱勃得心情像關在黑屋裏的野獸，把牆壁狠命的撞，抓，打，但找不著出路。(o. 407)

Hongjianovo úzkostné rozpoložení se podobalo divokému zvířeti zavřenému v tmavém pokoji, které zoufale naráží do stěn, drásá je, buší do nich, ale stejně nemůže nalézt východ.

Vidíme, že všechny výše citované metafory si zachovají své kouzlo, i když jsou přeloženy *sensu stricto*. Potíže, se kterými se budeme při jejich překladu setkávat, budou stejné jako při překladu běžného nemetaforického a neobrazného jazyka. Jak říká Newmark (1980: 98), originální a odvážná metafora, na rozdíl od konvenční metafory nebo od idiomů, bude většinou snáze přeložitelná, protože je pravděpodobnější,

že nebude natolik vázána na kulturu výchozího jazyka a její obraznost bude univerzálnější. To skutečně platí i v případě většiny originálních metafor v *Obležené pevnosti*. Avšak, jak si ukážeme, najdou se i některé výjimky.

Jednoduchým příkladem toho, kde začne překladatel narážet na problémy, je to, když je součástí metafory nějaké čínské kulturní specifikum:

[40] 詩人聽了，歡喜得圓如太極的肥臉上泛出黃油。
(o. 98)

Když to básník slyšel, měl takovou radost, že se mu tlustá tvář, jež byla kulatá jako *taiji*, zalila máslem.

Zde se nám objevuje termín *taiji* (太極)—čínský filosofický termín, jež lze přeložit jako „nejzazší jednota“—ovšem v tomto případě se slovo *taiji* vztahuje přímo ke grafickému symbolu, kterým se „nejzazší jednota“ označuje: ☯. Tato metafora je tedy založena především na tom, že nám pomocí grafické podoby symbolu názorně a neotřele evokuje podobu básníkovy tváře. Evropský čtenář nebude—alespoň na první pohled—vůbec tušit, co to *taiji* je, a tak bude muset překladatel pro čtenáře úryvek nějakým způsobem upravit. Všichni naši překladatelé řeší tento problém tak, že v textu zachovávají termín *taiji* v čínském znění a pouze připojují poznámku—pod čarou či na konci knihy—kde vysvětlují, co *taiji* znamená. Anglický a španělský překlad uvádějí: „*A round diagram representing the yin (female) and yang (male) elements.*“ (a. 362); „*Círculo que simboliza la alternancia y la complementariedad del Yin y el Yang.*“ (š. 114) Čtenář se tedy z obou poznámek dozví, že daný symbol je kulatý a že znázorňuje prvky yin a yang, avšak pravděpodobně se tím neposune o nic blíže tomu, aby si symbol přesně představil a pochopil, čemu se básníkova tvář podobala. Poznámka k francouzskému překladu vypadá takto: „*Le symbole ☯ de l’alternance et de la complémentarité du Yin et du Yang.*“ (f. 422)

Vidíme, že zde překladatelé daný symbol přímo zobrazili, což je velmi efektivní způsob, jak ho čtenáři přiblížit. Západní čtenář nebude z pouhého popisu tušit, o jakém symbolu se přesně mluví, avšak když ho uvidí vyobrazený, mnoho čtenářů si uvědomí, že už se s tímto symbolem –třeba při návštěvě v čínské restaurace–setkalo. Můžeme se však ptát, zdali by ještě efektivnějším řešením nebylo symbol zasadit přímo do textu románu—čtenář by pak rovnou věděl, o čem se mluví, a nebylo by pak snad ani potřeba vysvětlující poznámky. Překladatel by se také mohl rozhodnout, že slovo *taiji* nahradí spojením „symbol *yin-yang*“ (*the Yin-Yang symbol, le symbole Yin-Yang, el símbolo Yin-yang*), pod kterým je tento symbol na západě známý. (Slovo *taiji* budou na západě znát nejspíš jen lidé praktikující *taijiquan*.)

Jiným problémem je to, jak si vlastně čtenář má vyložit, že se básníková tvář „zalila máslem“ (泛出黄油). V angličtině úryvek zní: „*Upon hearing this, the poet was so delighted that his plump face, as round as the T'ai-chi diagram, was flooded with butter.*“ (a. 72) Překladatel v tomto případě reprodukuje úryvek naprosto doslovně. Naproti tomu zbylé dva překlady cítily potřebu danou větu ještě nějakým způsobem rozvinout. Španělský překladatel překládá takto: „*Al escuchar aquellas palabras, el poeta se quedó tan encantado que su rostro se hinchó redondo como el Taiji y tan luminoso como si lo hubieran embadurnado con mantequilla.*“ (š. 114) Básníkův obličej se „zakulatil jako *taiji* a rozzářil se (začal se lesknout), jako by ho namazali máslem“—máslo tedy označuje lesk.

Francouzský překlad tuto pasáž vykládá jinak a rozvádí ji ještě šířeji: „*La face du poète qui buvait du petit lait en écoutant ces louanges s'arrondit encore de béatitude au point de ressembler au cercle du « Taiji » dont la rondeur aurait été noyée dans une graisse jaune.*“ (f. 88)—„Tvář básníka, která za tohoto pochlebování *pila mlíčko*, se ještě více zakulatila blažeností, až tak že se podobala kruhu *taiji*, jehož kulatost se utopila ve žlutém omastku.“ Tento překlad je velmi zajímavý z toho hlediska, že překladatel dodává do textu spoustu prvků, které

v originále nejsou. Například vyjádření „kulatost [taiji] se utopila ve žlutém omastku“ (*la rondeur aurait été noyée dans une graisse jaune*) je mnohem barvitější než původní „tvář (...) se zalila máslem“. Ovšem nejzajímavější je to, že překladatel zde použil idiom *boire du petit lait* (pít mlíčko), který znamená „mít velkou radost“, „být velmi potěšen“. „Pít mlíčko“ a „být utopen ve žlutém omastku“ pak dohromady vytváří velmi zajímavou obraznost, která svou bohatostí překonává původní text.

Může si překladatel takové obohacování textu dovolit? V případě lexikalizovaných a konvenčních metafor jsme viděli, že ozvláštňení metafory, která má pouze *ilustrativní* či *dekorativní* funkci, by šlo proti duchu textu a bylo by většinou na škodu. Avšak v místě, kde i v původním textu máme originální a *kreativní* metaforu, nelze obohacení jednoznačně odmítnout. Překladatel může mít dvě různé motivace pro to, že se rozhodne text obohatit.²⁸ Buďto bude mít pocit, že metafora používající symbolu *taiji* je sice barvitá pro čínského čtenáře, ale nikoliv tak již pro čtenáře překladu, a rozhodne se ztracenou barvitost v úryvku nahradit jinými prostředky. A nebo obohacením této metafory kompenzuje ztráty, které utrpěl text na jiných místech románu. Již jsme viděli na příkladu mnoha různých úryvků, že se překladatel často neobejde bez toho, aby čtenáři chybějící kulturní rozhled vynahrazoval pomocí poznámek pod čarou, aby se složitě snažil vpravovat do textu vnitřní vysvětlivky, aby slovní hříčky překládal polovičatě a kostrbatě nebo snad aby obtížná místa zcela vypustil. Takovým způsobem se text jako celek velice ochuzuje, a to zvláště v případě románu, jako je *Obležená pevnost*, kde se s nejrůznějšími problematickými místy setkáme na každém rohu. Překladateli pak zbývá ta možnost, že bohatství výrazu, jež se na jednom místě z textu vytratilo, může čtenáři vynahradit na místě jiném.

²⁸ Pokud ovšem předpokládáme, že se překladatel bude snažit reprodukovat věrně originál a nebude ho chtít z vlastní iniciativy vylepšovat.

Stejně tak, jako může být metafora zatížena čínskými kulturními specifiky, může být zatížena i západními kulturními reáliemi. Ve většině případů nebude toto působit překladateli žádný problém, poněvadž, jak jsme si již ukázali, takové reálie budou západnímu čtenáři většinou srozumitelné. Například úryvek [31] obsahuje na západě všeobecně známý obraz Adama, jak dává jména nově stvořeným zvířatům a překladatel nemusí tento obraz čtenáři nijak vysvětlovat. Ovšem i pokud se jedná o západní kulturní specifikum, je někdy třeba, aby překladatel danou pasáž správně interpretoval. Následující úryvek popisuje situaci, kdy Hongjian dostal výpověď z University Sanli a žádný z jeho kolegů pro něj nebyl ochoten uspořádat rozlučku:

[41] 請他吃的飯未必像扔在尼羅河裏的麵包，過些日子會加了倍浮回原主。(o. 381)

Jídlo, na které byste ho pozvali, by zřejmě nebylo jako chléb hozený do Nilu, který po několika dnech připluje dvakrát tak velký nazpět svému původnímu majiteli.

Autor zde evidentně odkazuje k nějaké kulturní reálii týkající se Předního východu, avšak není příliš jasné k jaké. Anglický a španělský překlad převádí úryvek téměř doslovně, aniž by podaly nějaké vysvětlení: „*A dinner for him probably would not be like bread thrown in the Nile, which floats back to its original owner a few days later doubled in size.*“ (a. 276) „*Con invitarle a comer probablemente no sacarian tanto provecho como tirando un trozo de pan al Nilo para, al cabo de los días, recibir el doble de cantidad.*“ (š. 432) Naopak francouzský překlad znění úryvku trochu upravuje: „*Inviter Hongjian à dîner ne pouvait rien apporter, au contraire de ces pains qu'on jetait dans le Nil et qui vous revenaient quelques jours après en double quantité.*“ (f. 331-332) Říká se zde nikoliv „chleba hozený do Nilu“, ale explicitněji „ty chleby, které házeli do Nilu“ (*ces pains qu'on jetait dans le Nil*). Překlad pak dále připojuje vysvětlivku (f. 424), kde se píše, že

autor románu odkazuje ke starému egyptskému rituálu, kdy se do Nilu házely různé potraviny—včetně chleba—aby se zajistilo, že přijdou opět záplavy a bude dobrá úroda. Po konzultaci, kterou jim poskytl egyptolog Guillemette Andreu, se pak překladatelé dozvěděli, že však nešlo přímo o to, že by množství jídla hozené do vody mělo přinést úrodu přesně dvojnásobnou.

Anglický a španělský překlad zde nechávají na čtenáři, aby si úryvek vyložil po svém. Francouzský překlad naopak úryvek konkretizuje a dodává mu určitou interpretaci. Je však sporné, jestli je to správná interpretace. Kniha Kazatel (11,1; Český ekumenický překlad) totiž praví: „Pouštěj svůj chléb po vodě, po mnoha dnech se s ním shledáš.“ Tato metafora se v mnohém podobá metafoře našeho úryvku a má i podobné morální konotace. Jediné, co je zde matoucí, je ona zmínka o Nilu, která se v Bibli neobjevuje. Snad autor záměrně spojil dohromady pasáž z Bible a svou znalost starých egyptských rituálů? A co má pak znamenat to, že chléb „připluje dvakrát tak velký nazpět“? Ve čtenáři tato formulace nejspíš vyvolá směšnou představu bochníku nafouklého do obrovských rozměrů tím, že se několik dnů máčel ve vodě, a nyní se vrací svému původnímu majiteli. Neutahuje si zde snad autor z biblického obrazu? Těžko můžeme tyto otázky zodpovědět. Všimněme si však, že pouze anglický překlad zachoval původní formulaci „připluje nazpět“ (*floats back*), ostatní dva překlady ji nahradily neutrálními slovesy *recibir* (dostat) a *revenir* (vrátit se).

Pokud by francouzský překlad chtěl místo interpretace v duchu egyptských rituálů úryvek interpretovat v duchu biblickém, mohl by znít například: „*Inviter Hongjian à dîner ne pouvait rien apporter, au contraire du pain qu'on jette sur la face des eaux et qu'on retrouve quelques jours après en double quantité.*“ Zde je spojení *ces pains qu'on jettait dans le Nil* (chleby, které házeli do Nilu) nahrazeno spojením *du pain qu'on jette sur la face des eaux* (chléb, který házíme na hladinu vod) a místo slovesa *revenir* (vrátit se) zde máme *retrouver* (znovu nalézt). Text by tak odkazoval k francouzskému překladu *Bible* (verze

Louis Second; Ecclésiaste 11:1), kde se praví: „*Jette ton pain sur la face des eaux, car avec le temps tu le retrouveras.*“ (Házej svůj chléb na hladinu vod, protože časem ho znovu nalezneš.)

Tento úryvek nás nutí k zamyšlení, nakolik vlastně má překladatel text interpretovat a vysvětlovat ho čtenáři. Vidíme, že každá drobná změna smysl úryvku zásadně mění. Přitom úryvek [41] a úryvky jemu podobné budou působit nejednoznačně na jakéhokoliv čtenáře původního textu—čínský čtenář čtyřicátých let, moderní čínský čtenář i západní čtenář znalý čínštiny si tváří v tvář tomuto úryvku zřejmě nebudou jistí, na co zde autor přesně naráží. Je na překladateli, aby rozhodoval, co měl autor přesně na mysli? Kloníme se k názoru, že ideálně by měl překladatel zachovat nejednoznačnost úryvku a pouze v poznámce na konci knihy či pod čarou by snad bylo přípustné, aby předložil čtenáři různé varianty jeho interpretace.

Překlad metafor mohou zkomplikovat nejen kulturně specifické jevy, nýbrž i jevy jazykové. Následující metafora je vzata hned z prvního odstavce *Obležené pevnosti* a popisuje krátké noci při Hongjianově plavbě po Indickém oceáně:

[42] 夜仿佛紙浸了油，變成半透明體；它給太陽擁抱住了，分不出身來，也許是給太陽陶醉了，所以夕照霞隱褪後的夜色也帶著酡紅。到紅消醉醒，船艙裏的睡人也一身膩汗地醒來，洗了澡趕到甲板上吹海風，又是一天開始。
(0. 1)

Noc, jako papír ponořený do oleje, se proměnila v průsvitné těleso; byla sevřena v objetí slunce a její vlastní podobu nešlo určit, snad byla sluncem opitá, a tak i poté, co pohasly večerní červánky, zůstala její tvář zarudlá. Ve chvíli, kdy zarudlost vyprchala a noc vystřízlivěla, lidé v kabinách se celí ulepení a zpocení už také probudili, umyli se a spěchali na palubu vystavit se mořskému vánku. Začínal další den.

Toto je nejen velice barvitá a neobvyklá personifikace slunce a noci, ale úryvek v sobě skrývá rovněž obratnou manipulaci s jazykovými prostředky, na kterou upozorňuje už Hu (1978: 426). V úryvku máme pět výrazů, které jsou mezi sebou lexikálně provázány: *taozui* (陶醉), *tuo hong* (酡紅), *hong xiao* (紅消), *zuixing* (醉醒) a *xinglai* (醒來). *Taozui* znamená „být něčím opilý“, „být něčím očarováný“, „oddávat se něčemu“. Druhá slabika tohoto výrazu, *zui*, má samostatně význam „opilý“, tentokrát v pravém slova smyslu. Slovo *zui* nás svým významem přenáší k druhému výrazu, *tuo hong*. *Tuo* znamená „být zarudlý z pití“, *hong* znamená „červený“, *tuo hong* tedy označuje takovou červenou barvu, kterou do tváře vhání alkohol. Dojem zarudlosti ještě umocňuje slovo *xia* (霞), „červánky“. V další větě pak těsně za sebou následují výrazy *hong xiao*, „červená vyprchala“ a *zuixing* „vystřízlivět“, které v sobě obsahují složky *zui* a *hong* z předchozích dvou výrazů. *Zuixing* pak obsahuje i slabiku *xing*, která uvádí na scénu poslední z pěti výrazů, slovo *xinglai*, jež znamená „probudit se“. Celá pasáž tedy vytváří plynulý dojem, kdy jeden koncept hladce přechází v druhý.

Podívejme se zdali jednotliví překladatelé dokázali zachovat tyto jazykové vlastnosti originálu i v cílovém jazyce:

Locked in the embrace of the sun, the night's own form was indiscernible. Perhaps it had become intoxicated by the sun, which would explain why the night sky remained flushed long after the gradual fading of the rosy sunset. By the time the ruddiness dissipated and the night itself awoke from its stupor, the passengers in their cabins had awakened, glistening with sweat; after bathing, they hurried out on deck to catch the ocean breeze. Another day had begun. (a. 3)

Totalement accaparée par le soleil qui l'enivrait sans doute, la nuit, comme de papier huilé, se fit presque transparente et se laissa étreindre. Le crépuscule éteint, la nuit prit des tons garance et n'émergea de sa torpeur que lorsqu'ils s'estompèrent. Les passagers se réveillèrent dans cette moiteur, firent leur toilette et

se dépêchèrent de gagner le pont pour profiter du vent du large.
Encore une journée qui commençait ! (f. 9)

Como una hoja de papel impregnada en aceite, la noche se convirtió en un cuerpo semitransparente cuando el naciente sol empezó a arroparla con sus brazos y a desdibujar su fisionomía. El tono rojizo del amanecer ocultó el color marchito de la noche, que aún parecía embrujada por los rayos de aquel sol poniente. Cuando finalmente el rojo se extinguió y la noche durmió su borrachera, los pasajeros que descansaban en sus camarotes despertaron empapados en sudor, se lavaron y subieron a cubierta para disfrutar de la brisa marina. Comenzaba un nuevo día. (š. 7)

Vidíme, že anglický překlad se snažil jazykovou provázanost slov alespoň do jisté míry zachovat. Oněch pět termínů překládá takto: *intoxicated* (opilý, intoxikovaný), *flushed* (zarudlý), *ruddiness dissipated* (krevnatost, začervenlost se vytratila), *to awaken from its stupor* (probrat se ze svého omámení), *to awaken* (probrat se). Slovo *intoxicated* má podobně alkoholické konotace jako *taozui* a slovo *flush* se často používá pro alkoholické zarudnutí (přestože má i jiné konotace). Bohužel, další dvě slova nesdílejí—na rozdíl od originálu—s prvními dvěma žádné společné morfémy. *Intoxication* zde nahrazuje *stupor* a místo *flush* máme najednou *ruddiness*. Můžeme se ptát, proč už překladatelé nezachovali slovo *flush*, třeba ve spojení *flush dissipated*—slovo *ruddiness* totiž vyvolává spíš dojem zdraví než alkoholického omámení. Další výraz, *to awaken from its stupor*, bylo zřejmě vybrán místo obvyklého *sober up*, aby stejně jako v původním textu odkazoval k poslednímu výrazu, *to awaken*.

Anglické řešení není ideální, jednotlivá slova v překladu nejsou provázána svou zvukovou a morfematickou stránkou natolik jako v původním textu, avšak plynulý přechod od jednoho významu k druhému, od okouzlení, přes opilost a zarudlost, k vystřízlivění a probuzení—tak jako to je v původním textu—zde zachován máme.

Další dva překlady už tento dojem opilosti a vystřízlivění nedokázaly zachovat. Francouzský překlad začíná dosti kostrbatě: „Zcela uchvácená sluncem, které ji bezpochyby opilo (omámilo), noc, jako naolejovaný papír, se stala téměř průhlednou a nechala se sevřít.“ (*Totalement accaparée par le soleil qui l'enivrait sans doute, la nuit, comme de papier huilé, se fit presque transparente et se laissa êtreindre.*) Sice zde máme slovo *enivrer*, které znamená jak „omámit“, „očarovat“, tak „opít“, ale celá věta získává jiný nádech než v anglickém překladu— místo noci, která se zpila sluncem, zde máme agresivní obraz slunce, které si noc podmanilo a naprosto ji sevřelo ve své moci. To by nebylo nezbytně proti duchu originálu, ale podívejme se, jak překlad pokračuje: „Soumrak pohasl, noc se zbarvila nádechem mořeny²⁹ (i.e. zrůžověla) a nevynořila se ze své malátnosti dokud [tento nádech] nezeslábl. Cestující se vzbudili (...).“ (*Le crépuscule éteint, la nuit prit des tons garance et n'émergea de sa torpeur que lorsqu'ils s'estompèrent. Les passagers se réveillèrent...*) Zde již nemáme „pohasínání zarůžovělého západu slunce“ (*fading of the rosy sunset*) jako v anglickém překladu, ale „pohaslý soumrak“ (*le crépuscule éteint*)—není zde tedy jasný přechod k tomu, že noc „zrůžověla“ (*prit des tons garance*). Čtenář by si přesto snad mohl růžový nádech mořeny spojit se soumrakem, nicméně jeho souvislost s opilostí už se ve francouzském překladu vytrácí. Opilost je zde zmíněna vlastně jen okrajově v první větě, žádné další použité výrazy už ji neevokují. A mezi „vynořit se ze své malátnosti“ (*emerger de sa torpeur*) a „probudit se“ (*se réveiller*) na konci úryvku rovněž není žádná lexikální spojitost.

Obrazy španělského překladu jsou o něco provázanější, avšak význam úryvku se v mnohém mění. Toto je doslovný převod do češtiny: „Jako list papíru napuštěný olejem, noc se proměnila v průsvitné těleso, když ji rodící se slunce začalo přikrývat svými pažemi a rozmazávat její vzezření. Načervenalý nádech svítání skryl mdlou barvu noci, která se ještě stále zdála očarovaná paprsky zapadajícího slunce. Když nakonec

²⁹ Rostlina používaná v barvířském průmyslu, či barva, jež se z této rostliny získává. (Rey-Debove 2002: 1158)

červená barva pohasla a noc se šla vyspat z opilosti, cestující, kteří odpočívali v kajutách, se vzbudili (...).“

Španělský překlad úryvek poněkud konkretizuje. V originále není vždy zcela jasné, o jakém přesném bodě v čase se mluví. Například není jasné, zdali se změnila noc v průsvitné těleso až se svítáním nebo zdali se mluví v obecné rovině a noc byla průsvitným tělesem po celou dobu svého trvání. Španělský překlad vše posunuje do momentu svítání a tak i mění smysl některých formulací. Tak tedy místo slunce objímajícího noc z obou stran (i.e. ze strany večera i ze strany rána) zde máme slunce, které za svítání noc překryje svým objetím (*la arropa con sus brazos*) a také červená barva, která se v originále vztahuje spíše k západu slunce, je ve španělském překladu vztažena ke svítání (*el amanecer*) a překrývá „mdlou barvu noci“ (*el color marchito de la noche*). O noci se pak ani jednou překlad neříká, že by byla opilecky zarudlá, je pouze „očarovaná paprsky zapadajícího slunce“ (*embrujada por los rayos de aquel sol poniente*). A proto také není zcela zřejmé, proč by měla najednou jít „vyspávat svou opilost“ (*dormir su borrachera*).

Tento překlad tedy místo personifikace noci, která se nad ránem společně s cestujícími probouzí z opilosti, předkládá čtenáři možná logičtěji působící ztělesnění unavené noci, která jde ráno spát, zatímco se cestující probouzejí. Otázkou ovšem je, zdali obraz, který je logičtější, není zároveň i méně originální a méně působivý. Přinejmenším by se španělský překladatel mohl snažit zachovat obraz opilé noci, jedním z možných vylepšení by bylo, že by místo noci „očarované paprsky zapadajícího slunce“ napsal „opitá paprsky zapadajícího slunce“ (*emborrachada por los rayos de aquel sol poniente*) a zároveň by se do překladu mohl pokusit vpravit tu skutečnost, že noc byla zarudlá ještě předtím, než začalo svítat.

V úryvku [42] problematičnost překladu spočívala v tom, že jednotlivé výrazy zde byly na sebe řetězově navázány významovou příbuzností a tím, že sdílely totožné morfémy. I pokud se vázanost

pomocí morfémů—jako v anglickém překladu—částečně vytratí, síla obrazu stále zůstane do velké míry zachována. V následujícím úryvku je situace komplikovanější, poněvadž zde jde o problém dvojznačnosti slov, navíc ještě spojený s kulturní narážkou:

[43] 從前受了氣只好悶在心裏，不能隨意發洩，誰都不是自己的出氣洞。現在不同了；對任何人發脾氣，都不能夠像對太太那樣痛快。父母兄弟不用說，朋友要絕交，用人要罷工，只有太太像荷馬史詩裏風神的皮袋，受氣的容量最大，離婚畢竟不容易。(o. 429)

Vždy když byl dříve rozhněvaný, nezbylo mu nic, než to v sobě dusit, nemohl dát zlosti volný průchod, nebyl nikdo, na kom by si ji šlo vylít. Nyní to bylo jiné; na nikoho se nemohl rozzlobit s takovým požitkem jako na manželku. Sloužící by dali výpověď, přátelé by s vámi přerušili styky a o rodičích a bratrech ani nemluvě—jen manželka je jako kožený měch boha větru v Homérově básni, má největší kapacitu snášet hněv. Koneckonců, rozvést se není lehké.

Překladatel do evropského jazyka bude nejspíš předpokládat, že čtenář bude znát příběh o vládci větrů Aiolovi, který chtěl Odysseovi zajistit klidnou plavbu domů, a tak mu věnoval měch, ve kterém byly uvězněny všechny zlé větry. Avšak velkým oříškem zde bude dvojznačnost výrazu *shou qi* (受氣).

V čínštině máme spojení *sheng qi* (生氣), které by šlo doslovně přeložit „zrodit vzduch/dech“, avšak jeho pravý význam je „rozzlobit se“. Výraz *shou qi*, doslovně „pojmout vzduch/dech“, pak označuje opačný proces, kdy „přijmeme něčí hněv“ (kdy nás někdo sprdne), což nás zároveň taky „naštve“. V češtině by se tyto dva výrazy daly rozlišit nejlépe—i když také ne zcela přesně—pomocí aktivního a pasivního tvaru slovesa: „naštvat se“ (*sheng qi*) a „být naštvaný“ (*shou qi*). Výraz *shou qi* je ovšem v tomto úryvku použit jak v přeneseném, tak původním

významu: manželka je jako měch boha větru, protože má stejně jako on obrovskou kapacitu „pojmout vzduch“ (*shou qi*).

Překladatelé do španělštiny a francouzštiny tuto slovní hříčku—klíčový prvek významové výstavby dané metafory—zcela vynechali. Španělský překlad říká, že „pouze manželka se podobala koženému měchu boha větru z Homérový epické básně: měla velikou schopnost snášet [věci] (...)“ („*sólo la mujer se asemejaba a la bolsa de cuero del dios del viento en el poema épico de Homero: tenía una gran capacidad de aguante...*“; š. 488) a francouzský uvádí, že „pouze manželka může mít schopnost polykat urážky tak obrovskou jako měch boha větru popsáný v *Odyseji*“ („*Seule une épouse peut avoir une capacité d'avalier des insultes aussi vaste que la besance du Dieu du Vent décrit dans L'Odyssée...*“; f. 376). Oba překlady jsou dobře srozumitelné a zachovávají si jistou metaforičnost—zachovávají představu toho, že měch i manželka mají obrovskou schopnost pojmát věci, avšak už ne představu toho, že věc, kterou pojmají je jedna a ta samá—*qi* (hněv/vzduch). V překladu tímto způsobem mizí opodstatnění pro to, proč manželku přirovnáváme právě k měchu boha větru—v takovémto případě by to mohl být klidně hrneček z pohádky *Hrnečku vař* či mnoho jiných věcí—a celá metafora ztrácí na promyšlenosti, originalitě i na vtipu.

Anglický překlad se snaží slovní hříčku zachovat: „*Only a wife, like the Wind God's leather bag in Homer's epic poem, has such a tremendous capacity for taking in hot air (...)*“ (a. 313; „Pouze manželka, jako kožený měch boha větru v Homérově epické básni, má tak obrovskou schopnost pojmát *horký vzduch...*“) Spojení „horký vzduch“ (*hot air*) v angličtině rovněž znamená „naparování se“, věcný význam úryvku se tedy mění, avšak zůstává stále celkem blízký původnímu textu: „Jen manželka dokáže do takové míry snášet Hongjianovo naparování se.“ Překladatelé se tak snažili zachovat představu „vzduchu“ (*air*), který do sebe pojme jak měch, tak manželka, avšak formulace „horký vzduch“ je zde trochu nešťastná, protože čtenáři

pak před očima vyvstane spíše obraz horkovzdušného balónu než měchu boha větru, který přece žádný *horký* vzduch neobsahoval.

Stejně jako na jiných místech, kde se překladatel dostane do úzkých, zbývá mu i v případě tohoto úryvku poslední nouzová možnost—totiž že nahradí jednu slovní hříčku hříčkou jinou. Avšak u tohoto úryvku vázanost metafor na kulturní reálie takové řešení komplikuje. Kdybychom například řekli, že „pouze před manželkou se Hongjian mohl chovat jako hrneček z pohádky *Hrnečku vař*—kdykoliv promluvila, tak napěnil“, zbavíme se tím odkazu na *Odysseu* a metafora ztratí i všechny konotace, které tento epos má z hlediska manželských ideálů.

Úryvek [43] je ostatně příkladem toho, kdy autor vyzdvihne již lexikalizovanou metaforu, opráší její metaforičnost a začlení ji do nové, originální metaforu. Takový druh metaforu nazývá Broeck (1981: 82-83) *aktualizovaným idiomem (foregrounded idiom)* a považuje ji za vůbec jeden z nejobtížnější přeložitelných druhů metafor. Překlad takové metaforu komplikuje to, že v sobě nese jak svůj konvenční význam, tak význam doslovný a navíc ještě metajazykovou informaci o systému výchozího jazyka.

Příklad takové metaforu máme i ve výše citovaném úryvku [32]. Když nyní opomineme to, že se zde zmiňuje „šlehačkový dort se znakem štěstí“, což je kulturně specifická záležitost a překladateli také může působit potíže, máme tu navíc ještě spojení *linli jin zhi* (淋漓盡致). Toto je lexikalizovaná metafora, můžeme ji zařadit mezi *chengyu*, její význam je „zevrubný“, „precizní“—když mluvíme o nějakém projevu, ať už ústním nebo písemném. Výraz *linli*, který tvoří první část *chengyu*, znamená „mokrý“ (tak, že z předmětu kape), druhá část *chengyu*, *jinzhi*, znamená „úplně“, „nejvyšší měrou“. Formulace „二奶奶三奶奶打扮得淋漓盡致“ tedy na jednu stranu znamená, že se druhá a třetí snacha nalíčily tak, „že to z nich úplně kapalo“, na druhou stranu zde autor vytváří analogii mezi zevrubným nalíčením a zevrubnou argumentací,

jako například v odborném článku. Žádný z překladatelů dvojsmysl nezachoval: „*iban muy maquilladas*“ (š. 482; byly hodně nalíčené), „*elles s'étaient maquillées à outrance*“ (f. 371; přemrštně se nalíčily), „*had done thorough makeup jobs*“ (a. 309; zevrubně se nalíčily). Nejblíže má smyslu originálu anglický překlad svým použitím slova *thorough*, avšak ani ten nedosahuje jeho hloubky.

Aktualizovaných idiomů využívá i následující úryvek, který popisuje, jak nazývali slečnu Bao čínští studenti, kteří se spolu s ní a Hongjianem vraceli lodí z Evropy domů:

[44] 有人叫她「熟食鋪子」(charcuterie), 因為只有熟食店會把那許多顏色暖熱的肉公開陳列; 又有人叫她「真理」, 因為據說「真理是赤裸裸的」。鮑小姐並未一絲不掛, 所以他們修正為「局部的真理」。 (o. 6)

Někteří lidé jí říkali „uzenářství“ (*charcuterie*), protože jedině v uzenářství bylo veřejně vystaveno tolik masa hřejivých barev; jiní jí říkali „pravda“, protože se říká, že „pravda je nahá“. Slečna Bao však nebyla dočista bez jediného kousku oblečení, a tak to opravili na „polopravda“.

V tomto úryvku se nám spojuje hned několik překladatelských oříšků. Za prvé zde máme do čínského textu vloženo francouzské slovo *charcuterie* (uzenářství). Za druhé tu máme dva aktualizované idiomy. Nejprve variaci na spojení „nahá pravda“ používané v evropských jazycích, a poté výraz *chiluoluo* (赤裸裸; „zcela nahý“). Pak je tu ještě třetí idiom, i když tentokrát již ne aktualizovaný—*yi si bu gua* (一絲不掛; „bez jediného kusu hedvábí“, i.e. také „zcela nahý“).

Podívejme se na jednotlivé překlady:

Some called her a *charcuterie*—a shop selling cooked meats—because only such a shop would have so much warm-coloured flesh on public display. Others called her "Truth," since it is said

that "the truth is naked." But Miss Pao wasn't exactly without a stitch on, so they revised her name to "Partial Truth." (a. 7)

Certains la traitaient de charcuterie, parce qu'il n'y a que dans une charcuterie que des viandes fumantes de toutes couleurs soient exposées ; d'autres l'appelaient la Vérité, parce que la Vérité n'a rien à cacher, seulement comme Miss Bao n'était qu'à moitié nue, ils corrigèrent l'expression en « Parcelle de Vérité ». (f. 13)

Algunos la llamaban la charcutería, porque sólo en un lugar así se muestran abiertamente las carnes de colores calientes; otros la llamaban la verdad, porque decían que ésta siempre está desnuda. Pero como la señorita Bao no iba completamente desnuda, decidieron llamarla la verdad a medias. (š. 13)

Co se týče slova slova *charcuterie*, anglický překlad ho ponechává v původním znění a přesně podle původního textu přidává i vysvětlení, že se jedná o „obchod prodávající vařené maso“ („熟食鋪子“; „a shop selling cooked meats“). Avšak je sporné, jestli takové vysvětlení v textu něčemu slouží. Slovo *charcuterie* existuje i v angličtině—přestože si ponechává svůj cizokrajný nádech—a je tedy zbytečné čtenáři vysvětlovat jeho význam.

Ve francouzštině a španělštině je situace komplexnější. Španělský ekvivalent je *charcutería*, což zní velmi podobně jako *charcuterie*, tudíž byl překladatel zřejmě sveden k tomu, aby použil rovnou španělský výraz. Ovšem francouzské slovo v textu má jistou funkci—popisuje čtenáři způsob, jakým se tehdy vyjadřovali studenti, kteří se navrátili ze zahraničí. Když ho vypustíme, o tento aspekt textu přijdeme. Ve španělštině by nebylo nic jednoduššího, než francouzské slovo zachovat. Díky své podobnosti se španělským výrazem by bylo perfektně srozumitelné, avšak zároveň by každý čtenář hned poznal, že jde o slovo francouzské.

Odlišit francouzské slovo v rámci francouzského textu je samozřejmě mnohem těžší a překlad toto místo řeší poznámkou pod čarou, kde upozorňuje, že i v originále bylo slovo ve francouzštině. Jistým řešením

by mohlo být nahradit francouzské slovo anglickým, což by nepůsobilo nijak nepatřičně, protože, jak jsme již dříve viděli, bylo tehdy běžné pro lidi vzdělané v zahraničí do řeči vkládat jak francouzská tak anglická slova. Avšak případě *charcuterie* stojíme před tím problémem, že v angličtině se nevyskytuje žádný stručný ekvivalent—spojení *a shop selling cooked meats* by jen těžko mohlo sloužit jako něčí přezdívka. Významově nejbližší jednoslovný výraz by v angličtině byl *butchery* (řezničina), avšak překladatel by musel pečlivě uvážit, zdali by jeho užitím nezavlekl do textu konotace, které původní text nemá (e.g. krev a zápach mrtvého masa).

Co se týče výrazu *yi si bu gua*, pouze anglický překlad ho zachovává jako idiom—*„without a stitch on“* (bez jediného stehu na sobě)—zbylé dva překlady ho převádějí přímým jazykem: *„no iba completamente desnuda“* (nebyla úplně nahá) a *„n’était qu’à moitié nue“* (nebyla nahá než z poloviny). Vypustit idiom je v tomto případě v pořádku, poněvadž nezastává v textu žádnou podstatnou funkci, na druhou stranu však—proč ho nenahradit také idiomem, pokud je to možné? Ve francouzštině i španělštině můžeme najít naprosto běžné idiomatické ekvivalenty, u kterých se nemusíme bát, že k sobě v rámci textu budou příliš poutat čtenářovu pozornost: *„à poil“* a *„en cueros“* (na kůži).

Hrátky se spojením „pravda je nahá“ a „polopravda“ rovněž nebyly pro překladatele přílišným oříškem. Souvislost mezi nahotou a pravdou existuje ve všech daných cílových jazycích, avšak snad máme ve zvyku slyšet spíše formulaci „nahá (či holá) pravda“ (*naked truth, la vérité nue, la verdad desnuda*) než přímo větu „pravda je nahá“. Anglický překlad sice zní doslovně *„the truth is naked“*, avšak zbylé dva překlady se rozhodly spojení přeformulovat, aby znělo přirozeněji: *„la Vérité n’a rien à cacher“* (pravda nemá co skrývat) a *„ésta siempre está desnuda“* (ona (pravda) je vždy nahá).

Avšak skutečný problémem tohoto úryvku je to, *jak* je v originále přesně formulováno, že „pravda je nahá“. Originál používá výše zmíněného idiomatického výrazu *chiluoluo* a aktualizuje ho. První

slabika výrazu, *chi* (赤), má význam „červený“ (jako nahá kůže). Toto slovo odkazuje k začátku úryvku, k „masu hřejivých barev“ a propojuje tak navzájem metaforu se slovem *charcuterie* a metaforu s „nahou pravdou“. Výsledkem je složitá a bohatá metafora, která v sobě kombinuje domácí a cizí aktualizovaný idiom a vytváří na oba dva humorné variace. Žádný z překladatelů však nedokázal najít v cílovém jazyce vhodný prostředek, který by mu umožnil všechny aspekty dané pasáže ve svém překladu obsáhnout.

4. Shrnutí a několik postřehů na závěr

Poslední věta předchozí kapitoly vyznívá beznadějně a do ztracena. Tři překladatelé (nebo pět—když počítáme, že pod francouzským a anglickým překladem je podepsáno vždy po dvou překladatelích) a autor této práce stáli před zapeklitým překladatelským problémem a žádný z nich ho nebyl schopen uspokojivě vyřešit. A podobně to dopadlo i v mnoha jiných případech (e.g. v úryvcích [32], [43], [42] nebo [22]). Znamená to, že dobrý překlad *Obležené pevnosti* je nemožný? A co je to dobrý překlad?

Abychom mohli odpovědět, musíme se vrátit na začátek této práce, kde jsme si říkali, jaký překlad *Obležené pevnosti* bychom rádi vytvořili. Šlo nám především o překlad, který nebude čtenáři nic skrývat, který čtenáře vezme s sebou směrem k autorovi a dílu a postaví ho před *Obleženou pevnost* se všemi jejími zvláštnostmi, dobovými rysy, její exotičností, její odtažitostí—ale zároveň i blízkostí naší době a naší kultuře. Nechtěli jsme překlad, který bude vypadat jako španělský, anglický, francouzský nebo český román. A zřekli jsme se myšlenky, že dokážeme imitovat hodnoty který bude mít román pro čtenáře čínského—ať už ve čtyřicátých letech nebo dnes. Snad naše cíle postupně—jak jsme byli stavěni před stále nové a nové překladatelské problémy—přikrylo bahno praxe, avšak chtěli jsme, aby překlad byl pro čtenáře tím, co je originál pro překladatele. Tak jako si přečetl krkolomně překladatel *Obleženou pevnost* a zůstal stát v úžasu nad tím, jak tohle všechno dokáže vstřebat, jak se s tím dokáže vyrovnat, jak to reprodukovat, jak to vůbec poměřit se svými dosavadními životními zkušenostmi, stejně tak by měl čtenář stát v úžasu před překladem *Obležené pevnosti*, ne jako před dokonalým dílem ve svém rodném jazyce, ale před dílem, které bude muset vstřebat, se kterým se bude

muset vyrovnat a u nějž bude muset teprve zjistit, jak ho vůbec reprodukovat a poměřit se svými dosavadními životními zkušenostmi.

Jak se překladatel s dílem vyrovnával, poměřoval a jak ho reprodukoval, jsme ostatně viděli už na předchozích stránkách. Na čtyřiačtyřiceti vybraných pasážích jsme si předvedli různé varianty řešení různých překladatelských problémů. Z velké části jsme se věnovali problematice překladu dvou literárních prostředků, které v našem románě zaujímají význačné místo—metaforám a střídání jazykových rovin.

Co se týče jazykových rovin, nejobtížnější pro překladatele bylo najít v cílovém jazyce odpovídající jazykový registr pro klasickou čínštinu. Jednotliví překladatelé k tomu využívali rozdílných prostředků—formálního jazyka, archaické syntaxe či vázaného jazyka básně. Zvolit si vázaný jazyk má tu výhodu, že jím vytvoříme registr, který je odlišný od běžného mluveného jazyka a zároveň—na rozdíl od archaizujících postupů—neodkazuje k určitému období ve vývoji cílového jazyka—to znamená, že tak nebudeme text příliš naturalisovat. Aby se překladatel vyvaroval naturalisace, bylo by navíc dobré zvolit si ve vázaném jazyce takové básnické metrum, které není pro cílový jazyk běžné.

Druhý ze zastoupených jazykových registrů, čínština prokládaná výrazy cizího jazyka, již není většinou pro překladatele takovým oříškem—pokud se však nejedná o jazyk, který kombinuje čínštinu s výrazy pocházejícími z cílového jazyka překladu. Jedním z řešení by v takovém případě mohlo být nahrazení příslušných výrazů výrazy nějakého třetího jazyka či výrazy charakteristickými pro určitou skupinu mluvčích cílového jazyka. Avšak je to řešení ošemetné, překladatel by musel dobře zvážit, zdali tím nemění konotace, které daný jazykový registr v textu má.

Pokud jde o metafory, lze je zhruba rozdělit do dvou skupin. Máme metafory originální a metafory částečně či zcela lexikalizované. Lexikalizované metafory v textu mnohdy nezastávají žádnou výraznou funkci, jsou pouze alternativním—a o něco dekorativnějším—způsobem,

jak vyjádřit něco, co lze říci jinak i jednoduchým nemetaforickým jazykem. Překladatel může takové metafory občas vypustit a použít nemetaforický jazyk, nebo je jindy nahradit idiomem, který má v cílovém jazyce podobný význam. Přeložit lexikalizovanou či konvenční metaforu *sensu stricto* má někdy své opodstatnění, avšak jindy se může stát, že taková metafora bude v cílovém jazyce příliš originální a bude na sebe strhávat pozornost v místě, kde v původním textu šlo jen o běžné idiomatické spojení.

Originální metafory naopak v textu mají důležitou funkci, nejsou nahraditelné běžným jazykem a můžeme je povětšinou překládat *sensu stricto*. Originální metafory bývají většinou snadno přeložitelné. Ukázali jsme si, že samotná obraznost jazyka neznamena větší potíže při překladu. Ke komplikacím dochází pouze tehdy, když má metafora jisté kulturní konotace či je-li její součástí též jazyková hra.

Když se zamyslíme nad všemi problematickými místy—nejen pokud jde o metafory—se kterými jsme se v textu *Obležené pevnosti* setkali, můžeme obtíže při jejich překladu skutečně připsat právě těmto dvěma faktorům: Všechny problémy vycházejí z vázanosti textu na specifika kulturního prostředí originálu nebo na specifika samotného jazyka originálu.

Tyto kulturní a jazykové vazby byly probrány ve dvou samostatných kapitolách. Kulturně specifické jevy sice skýtají překladateli mnohá úskalí, avšak většinou lze najít i v nejproblematičtějších místech určitá řešení. Jako k poslední instanci se překladatel může uchýlit k vysvětlující poznámce pod čarou či na konci knihy, avšak často si vystačí i s vnitřní vysvětlivkou. Jak jsme naznačili v souvislosti s problematikou překládání čínských jmen, bude pro *Obleženou pevnost* přirozené i použití poznámky v závorce přímo v textu.

Zvláštním problémem jsou pak čínská osobní jména, jejichž význam má v románu důležitou funkci, avšak pokud bychom se je místo transkripce snažili soustavně překládat, budou buď působit příliš

naturalisovaně nebo budou znít čtenáři bizarně a budeme je jen těžko začleňovat do textu překladu.

Jazykově specifické jevy jsou už větším oříškem. Většina pasáží, které překladatelé nedokázali uspokojivě přeložit, spadala do této kategorie. Překlad takových pasáží vyžaduje velkou invenci, avšak v některých případech překladateli nezbude nic jiného—pokud chce zachovat barvitý jazyk originálu—než změnit doslovný význam pasáže a nahradit ji pasáží odlišného významu, ale odpovídajícího rázu, a nebo ztráty vzniklé překladem kompenzovat na jiném místě v textu.

Nutno pak ještě dodat, že žádných z našich překladatelů se neprojevoval obzvláštním překladatelským géniem. S přiměřeně obtížnými místy se sice byli překladatelé schopni se ctí vypořádat, avšak pokud jde o nejtěžší pasáže, u kterých opravdu dochází na lámání chleba, žádný z překladatelů nikde nenavrhuje řešení, které by nás dokázalo nadchnout a uchvátit.

Jednotlivé překlady, které jsme měli možnost porovnat, následovaly jisté obecné přístupy k problematickým místům. Mohli jsme si všimnout, že anglický překlad se většinou snaží držet doslovně původního textu a zachovat všechny jazykové obraty a kulturní reálie. Tento překlad je velmi zdrženlivý k vnitřním vysvětlivkám a vůbec jakýmkoliv změnám vůči formulacím originálu a obtížně přeložitelná místa mnohdy řeší pouze tím, že přidává poznámku na konci knihy, čímž se do jisté míry zbavuje zodpovědnosti za to, aby měl text sám o sobě smysl—aby čtenář text pochopil, je někdy odkázán pouze na poznámku, bez níž by text srozumitelný nebyl. Poznámkový aparát anglického překladu je z tohoto důvodu nejobširnější se všech daných překladů.

Ve snaze neochudit dílo o žádné kulturní reálie někdy anglický překlad zachází příliš daleko a užívá specificky čínské výrazy i na místech, kde v díle nemají žádnou funkci. Avšak důraz na doslovnost, který jde ruku v ruce s tím, že anglická syntax má z daných cílových jazyků k čínské nejbliže, způsobuje, že anglický překlad zachovává

z našich tří překladů v největší míře různé slovní hříčky a jazyková specifika původního textu.

Francouzský překlad se oproti anglickému vyznačuje mnohem volnějším přístupem k textu originálu. Překlad mnohdy doplňuje pro čtenáře chybějící informace vnitřní vysvětlivkou a mění formulace originálu tak, aby zněly v cílovém jazyce přirozeněji. Avšak někdy takový volný přístup vede až k tomu, že překladatel—místo aby se snažil obtížná místa přeložit—danou pasáž jednoduše vypustí a—třeba v případě slovních hříček—nahradí běžným neutrálním jazykem. Francouzský překlad se takto šmahem zbavuje i nejrůznějších narážek na kulturní reálie a překládá do francouzštiny výrazy, které byly v původním textu v cizím jazyce, například angličtině. Tento překlad má také bohatý poznámkový aparát, i když zdaleka ne tak rozsáhlý jako u překladu anglického.

Španělský překlad stojí někde na pomezí mezi překladem anglickým a francouzským. Na jednu stranu se nevyznačuje takovou věrností formulacím originálu jako anglický překlad, na druhou stranu se zase většinou neodvažuje odchýlit od znění originálu natolik, aby vytvořil nějaká osobitá překladatelská řešení. Na rozdíl od ostatních dvou překladů nepoužívá španělský překlad poznámky na konci knihy za textem, ale vkládá poznámky přímo na stránku pod čarou. Nicméně, poznámek je v tomto překladu minimálně, což v kombinaci s tím, že se překlad neodchyluje tak ochotně od formulací originálu, má někdy za následek jeho nesrozumitelnost.

Viděli jsme rovněž, že obecně mají překladatelé sklon spíše obtížná místa čtenáři přiblížit, vysvětlit a—pokud jsou nejednoznačná—nějakým způsobem interpretovat. Avšak—je to tak správně? Zamysleme se v této souvislosti nad tím, pro jaké obecenstvo Qian Zhongshu svůj román psal a jak k němu může přistupovat dnešní čínský čtenář.

Na konci druhé kapitoly *Obležené pevnosti* nalezneme tuto pasáž:

[45] 張太太道：「Nita，看這姓方的怎麼樣？」張小姐不能饒恕方鴻漸看書時的微笑，乾脆說：「這人討厭！你看他吃相多壞！全不像在外國住過的。他喝湯的時候，把麵包去蘸！他吃鐵排雞，不用刀叉，把手拈了雞腿起來咬！我全看在眼睛裏。嚇！這算什麼禮貌？我們學校裏教社交禮節的 Miss Prym 瞧見了準會罵他豬獠相（Piggywiggy）！」（o. 59-60）

„Nito, co si ty myslíš o tom Fangovi?“ zeptala se paní Zhang. Slečna Zhang nemohla Fang Hongjianovi zapomenout úsměv, kterým ji obdaroval při čtení té knihy, a tak bez okolků řekla: „To je nesnesitelný člověk! Viděla jsi, jaké měl u stolu hrozné způsoby! Vůbec to nevypadalo, že by byl někdy žil v zahraničí. Když jedl polévku, namáčel si do ní chleba! A když jedl kuře, vůbec nepoužil příbor, ale vzal do ruky celé stehýnko a začal ho ohryzávat! Na vlastní oči jsem to viděla! Musím říct, copak tohle je nějaké vychování? Kdyby to viděla Miss Prym, která nás ve škole učí etiketu, určitě by o něm řekla, že se chová jak prasátko (piggy-wiggy)!“

Čínský čtenář musí být znalý západních zvyků, musí vědět, že do polévky se chleba máčí, že kuře se může jíst rukou, a až pak porozumí vtipu pasáže. Avšak je pravděpodobné, že mnoho dnešních, byť i vzdělaných, čínských čtenářů vůbec takové detaily západní etikety znát nebude. A nejde pouze o tuto pasáž. Jak jsme si ukázali, v *Obležené pevnosti* máme bezpočet jiných narážek na různé západní reálie, z nichž mnohé čínskému čtenáři nic nebudou říkat. A bezpochyby čínský čtenář nebude znát ani některé z čínských reálií, kterými kniha oplývá. Autor této práce se před nějakou dobou svěřil jednomu známému—vysokoškolsky vzdělanému Číňanovi—že píše práci o *Obležené pevnosti*, a tento známý odvětil, že mu nezávidí—že román četl, ale „vůbec mu nerozuměl“. Když řekl slovo „vůbec“, šlo samozřejmě o nadsázku, ale jisté je, že mu román dělal při čtení potíže.

Qian Zhongshu napsal své dílo pro velice specifickou vrstvu čínského obyvatelstva, která existovala jen po krátkou dobu na souběhu

historických okolností—pro moderního vzdělaného člověka Šanghaje čtyřicátých let, který byl znalý jak čínské tak západní kultury. Ale můžeme se jen dohadovat, nakolik byla i pro tehdejšího čtenáře *Obležená pevnost* srozumitelná. Rysem tohoto románu nebylo nikdy to, že by byl průzračně jasný, že by se dal číst jednoduše jako detektivka na pláži. Nebo—snad by se dal, kdyby čtenář nevěnoval pozornost všem těm narážkám, jež jsou v románu skryté. Ke skutečnému bohatství tohoto díla si musí každý čtenář—čínský i západní—hledat cestu. Pokud by cílem překladu bylo získat průzračně jasný a bezproblémový text, museli bychom se ptát, proč *Obleženou pevnost* nepřeložit nejen do západních jazyků, ale i do čínštiny pro moderního čínského čtenáře.

George Steiner (1975: 47) tvrdí, že samo porozumění je překládání. Nepřekládáme pouze z cizích jazyků, nýbrž každou promluvu, i tu kterou slyšíme ve svém rodném jazyce, si musí posluchač sám pro sebe přeložit. Nejsou jen bariéry mezi jazyky, ale i bariéry vzniklé vzdáleností v čase a bariéry mezi společenskými vrstvami. Dnešní Číňan, který vezme do ruky *Obleženou pevnost*, je na míle vzdálen čtenáři, který si koupil román v roce 1947 v Šanghaji na Nankingské třídě. I samotný čínský čtenář tváří v tvář *Obležené pevnosti* bude muset konat práci překladatele, aby dané bariéry překlenul. Jakkpak bychom pak po překladu do západního jazyka mohli chtít, aby byl pro čtenáře na první pohled perfektně srozumitelný?

Poslechněme si, co říká Lukáš Zádrapa (2010: 5) o překládání staré čínské poezie: „Já bych chtěl, aby byl překlad čínské básně jako průvodce, který vede čtenáře za ruku a upozorňuje ho na všechny ty věci, které jinak nemůže ani tušit, protože jsou prostě z jiného světa, a skrze které přitom text tehdejší vzdělaný Číňan vnímal. Jednoduše aby se snažil aspoň trochu překlenout tu neuvěřitelnou místní, časovou a kulturní propast, která zeje mezi starým čínským básníkem s jeho publikem a současným českým čtenářem. Uznávám, že to není pro každého, jenže klasická čínská poezie je prostě exkluzivní. Bez

odpovídajícího intelektuálního úsilí, bez ochoty k poznávacímu dobrodružství k ní nepronikneme.“

Přestože *Obležená pevnost* není až natolik komplexní jako stará čínská poezie, platí o ní do jisté míry stejné věci, které zmiňuje Zádrapa. Mezi románem a čtenářem skutečně zeje místní, časová i kulturní propast, a navíc je to dílo exkluzivní, přístupné ve svém plném bohatství pouze lidem ochotným k intelektuálnímu úsilí. A přesně takový román budeme chtít zachovat i v překladu.

Za nejlepší způsob, jak to provést, považujeme koncipovat překlad tak, aby se dal číst na dvou úrovních. V první úrovni se bude překladatel zabývat všemi těmi problémy, které jsme řešili v této práci. Bude se snažit vytvořit text, který bude pro čtenáře čitelný, nebude závislý na poznámkách pod čarou a zároveň bude co nejméně ochuzený o různá kulturní specifika, slovní hříčky a jiné výrazové prostředky. Bude se snažit předat text čtenáři v takové formě, která by se podobala formě původního textu. Pro všechny jazykové prostředky se bude snažit najít odpovídající prostředky v cílovém jazyce. Co se týče narážek na různé kulturní reálie, bude předpokládat, že každá má v textu svoji funkci, nebude se jich svévolně zbavovat a bude se snažit co nejvíce vysvětlit pomocí vnitřních vysvětlivek v rámci samotného textu. Zároveň však nesmí přílišným důrazem na kulturní specifika textu narušit jeho plynulost a atraktivnost pro západního čtenáře.

I přes všechny snahy, i v případě, že bychom měli naprosto geniálního překladatele, zůstanou však mnohé vrstvy textu čtenáři skryty. Zde pak přichází ke slovu druhá úroveň textu—poznámky a komentáře. Pomocí poznámek otevřeme čtenáři cestu ke všem skutečnostem, které překladatel nebyl schopen vložit do textu. Žádný z našich překladatelů se neobešel bez alespoň minimálního poznámkového aparátu. Všechny dané překlady zvolily takovou metodu, že v textu bylo u obtížného místa číslo či hvězdička, které odkazovaly k poznámce pod čarou nebo na konci knihy. Ovšem existuje ještě jiný způsob, jak do knihy vložit poznámky, a je zajímavé, že se k němu žádný

z překladatelů neuchýlil.—Poznámky by mohly být na konci knihy za textem, avšak byly by označeny pouze číslem stránky, na které se nachází problematický jev, k němuž se vztahují. V textu by pak nebylo žádné číslo, které by k poznámce odkazovalo. Román by tak bylo možné číst povrchnějším způsobem, kdy by nás zajímala pouze zápletky a některé jednodušší vtípky, avšak čtenář, který by byl ochoten podniknout ono intelektuální úsilí, o němž jsme mluvili, by měl k dispozici poznámkový aparát, který by klidně mohl být ještě bohatší než u anglického překladu. *Obležená pevnost* je román, ke kterému se čtenáři rádi vrací (Lu 1997: 251) a čtenář, který by si román poprvé přečetl s poznámkovým aparátem, by ho podruhé mohl číst již bez něj, už by věděl, o co se v problematických místech jedná a mohl by si četbu užít bez rušivých odkazů k poznámkám.

Vraťme se tedy zpět k naší původní otázce: Je dobrý překlad *Obležené pevnosti* možný? Ano, je. Naše představa o tom, jak by měl překlad vypadat, je uskutečnitelná, stejně jako jsou proveditelné překladatelské postupy, které jsme navrhovali. Je nicméně jisté, že úkol přeložit *Obleženou pevnost* není vůbec jednoduchý a od překladatele bude vyžadovat velké úsilí, mnoho času a nezbytně i jistou dávku talentu. Ale jak říká George Steiner (1975: 47), *understanding is translation*, každý čtenář je zároveň překladatelem, a tak závisí i na jeho úsilí, jak dobrý překlad románu nakonec bude.

Literatura

Aristotelés (1996). *Poetika*. Přel. Milan Mráz. Praha: Nakladatelství Svoboda.

Benická, Jana (1997). „Some Remarks on the Satirical in Qian Zhongshu's Novel *Fortress Besieged*.“ In Findeisen and Gassmann, eds., *Autumn Floods Essays in Honor of Marian Galik*. Bern: Peter Lang.

Benická, Jana (2010). „Qian Zhongshu a jeho román *Weicheng*—Problémy prekladateľa so zmenami jazykového registra.“ *Studia Orientalia Slovaca*; Roč. 9.1: 83-93.

Bible (1995). Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost.

Biblos.com: Search, Read, Study the Bible in Many Languages. (<http://biblos.com/>)

Bonnie McDougall (1991). „Problems and Possibilities in Translating Contemporary Chinese Literature.“ *The Australian Journal of Chinese Affairs*; No. 25: 37-67

Broeck, Raymond van den (1981). „The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation.“ *Poetics Today*; Vol. 2, No. 4: 73-87.

Brukner, Josef & Jiří Filip (1997). *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta.

- Chen Guying 陈鼓应 & Zhao Jianwei 赵建伟, ed. (2005). *Zhouyi jin zhu jin yi* 周易今注今译 (Zhouské proměny). Beijing: Shangwu yinshuguan.
- Chen Kai 陈凯, ed. (2002). *Xiandai Hanyu cidian [Han-Ying shuangyu]* 现代汉语词典 [汉英双语] (The Contemporary Chinese Dictionary [The Chinese-English edition]). Beijing: Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe.
- Dagut, M.B. (1976). „Can metaphor be translated?“ *Babel: International Journal of Translation*; XXII (1): 21-33.
- Doležel, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- Doleželová-Velingerová, Milena, ed. (1988). *A Selective Guide to Chinese Literature: 1900-1949. Volume 1: The Novel*. Leiden: E. J. Brill.
- Eberhard, Wolfram (1988). *A Dictionary of Chinese Symbols*. London and New York: Routledge.
- Egan, Ronald (1998). „Introduction.“ In Qian Zhongshu, *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*. Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Asia Center.
- Fairbank, John K. (2007). *Dějiny Číny*. Přel. Martin Hála, Jana Hollanová, Olga Lomová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Gunn, Edward M. (1980). *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937-1945*. New York: Columbia University Press.

- Gunn, Edward M. (1983). „Review: [untitled].“ *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*; Vol. 5, No. 1/2: 119-125.
- Gunn, Edward M. (1991). *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*. Stanford: Stanford University Press.
- Hrabák, Josef (1973). *Poetika*. Praha: Československý spisovatel.
- Hu, Dennis T. (1978). „A Linguistic-Literary Approach to Ch'ien Chung-shu's Novel *Wei-ch'eng*“. *Journal of Asian Studies*; Vol. XXXVII, No. 3.
- Hu, Dennis T. (1982). „Review: [untitled].“ *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*; Vol. 4, No. 1: 127-134.
- Huters, Theodore (1976). „Illumination of Chinese Fictional Conventions in Qian Zhong-shu's *Weicheng*“. *Selected Papers in Asian Studies*; Paper no. 1: 150-160.
- Huters, Theodore (1982). *Qian Zhongshu*. Boston: Twayne Publishers.
- Huters, Theodore (1999). „In Search of Qian Zhongshu.“ *Modern Chinese Literature and Culture*; 11, 1: 193-199.
- Hsia, C. T. (1962). *A History of Modern Chinese Fiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- Král, Oldřich (1965). *Umění čínského románu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

- Lee, Leo Ou-fan (1999). *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Press.
- Leech, Geoffrey N. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman.
- Levý, Jiří (1998). *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný.
- Li Yue 李悦 (2005). „Hanyu chenyu ying yi shangque – cong Weicheng ying yiben tanqi 汉语成语英译商榷——从《围城》英译本谈起.“ *Foreign Language Education 外语教学*; vol. 26, no. 5: 76-78.
- Lu Wenhui (1997). *Qian Zhongshu de wenxue shijie: Wei cheng neiwai 錢鍾書的文學世界——《圍城》內外*. Taipei: Shu lin chuban youxian gongsi.
- Mao, Nathan K. (2003). „Introduction.“ In Ch'ien Chung-shu, *Fortress Besieged*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- McArthur, Tom, ed. (1992). *The Oxford Companion to the English Language*. New York: Oxford University Press.
- Newmark, Peter (1980). „The Translation of Metaphor.“ *Babel: International Journal of Translation*; XXVI (2): 93-100.
- Pavera, Libor & František Všetická (2002). *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- Qian Zhongshu 钱钟书 (2004). *Qi zhui ji 七缀集*. Beijing: San lian shudian.

Rey-Debove, Josette & Alain Rey, ed. (2002). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

Schleiermacher, Friedrich (1992). „On the Different Methods of Translating.“ In Andre Lefevre, ed.; *Translation - History - Culture: A Sourcebook*. London: Routledge, 141-166.

Steiner, George (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press.

Su Yu 苏瑜 & Hou Guang-xu 侯广旭 (2007). „The study of metaphor translation in *Fortress Besieged* from the perspective of relevance theory 从关联理论的视角看《围城》英译本对隐喻的翻译.” *Journal of Xinyang Agricultural College* 信阳农业高等专科学校学报; Vol. 17, No. 3: 90-92.

Thesaurus Linguae Sericae (TLS). (<http://tls.uni-hd.de/>)

Vergilius (1970). *Aeneis*. Přel. Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda.

Vilikovský, Ján (2002). *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný.

Wang, David Der-wei (2010). „Chinese literature from 1841 to 1937.“ In Kang-i Sun Chang and Stephen Owen, eds, *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume II: From 1375*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wong, Yoon Wah (1988). “Symbolism in Qian Zhongshu’s Novel *Fortress Besieged*.” In Wong, *Essays on Chinese Literature: A Comparative Approach*. Singapore: Singapore University Press: 82-95.

Yang Chiang 杨绛 (2003). „Ji Qian Zhongshu yu Wei cheng 记钱钟书与围城.“ In Ch'ien Chung-shu, *Fortress Besieged*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.

Zádrapa, Lukáš (2010). „Sinoromantika je pro autisty: Rozhovor s Lukášem Zádrapou“. *Tvar XXI/18*: 1, 4-5.

Zheng Zhining (1994). *Qian Zhongshu's Theory and Practice of Metaphor*. Vancouver: The University of British Columbia.

Zhang Wentao 张文涛 & Liu Jihua 刘继华 (2005). „Cong wenti gongneng kan yuyan bianyi de fanyi – bijiao *Weicheng* yi feng jiashu de liang zhong yiwen 从文体功能看语言变异的翻译——比较《围城》一封家书的两种译文.“ *Foreign Language Research 外语学刊*; 2005, No. 2; Serial No. 123: 68-71.

Zhang Yinde (1999). „Traduire ou transcrire les noms de personnages : incidences sur la lecture.“ Dans Viviane Allenton & Michael Lackner, eds., *De l'un au multiple : Traductions du chinois vers les langues européennes*. Paris: Éditions de la Maison des sciences sociales de l'homme.

Použitá vydání a překlady Obležené pevnosti

Ch'ien Chung-shu (2007). *Fortress Besieged*. Transl. Jeanne Kelly & Nathan K. Mao. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press. (a.)

Qian Zhongshu 钱钟书 (2009). *Wei cheng* 围城. Beijing: Renmin
wenxue chubanshe.

Qian Zhongshu 錢鍾書 (1947). *Wei cheng* 圍城. Shanghai: Chenguang
chubanshe. (o.)

Qian Zhongshu (1987). *La Forteresse assiégée*. Trad. Sylvie
Servan-Schreiber & Wang Lou. Paris: Christian Bourgeois éditeur. (f.)

Qian Zhongshu (2009-II). *La fortaleza asediada*. Trad. Taciana Fisac.
Barcelona: Anagrama. (š.)

Strana 9: Ilustrace z obálky prvního vydání Obležené pevnosti z roku 1947