

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Dálného Východu

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kateřina Tomášová

**Pohádky bratří Čapků v překladech
do čínštiny**

**Fairy-tales by Karel and Josef Capek
in Chinese translation**

Praha, 2013

Vedoucí práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

Poděkování

Za dlouhodobou podporu bych chtěla poděkovat své rodině, přátelům a kolegům. Obrovské poděkování patří doktoru Andršovi, za množství podnětných připomínek a velkou trpělivost. Děkuji také shodě okolností, která mě přivedla ke studiu čínštiny a umožnila mi poznat fascinující čínskou kulturu.

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

V Šanghaji dne 17. 6. 2013

.....

Kateřina Tomášová

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá rozbohem čínských překladů autorských pohádek Karla a Josefa Čapků a jejich rolí v cílové kultuře.

V úvodní části práce se pokusíme stručně nastínit historické pozadí vývoje dětské literatury a autorské pohádky v kontextu evropské a čínské kultury. Zmíníme se o hlavních problémech v překládání dětské literatury a budeme se zabývat postavením překladové dětské literatury v rámci čínského literárního systému.

V hlavní části práce se zaměříme na analýzu dvou současných čínských překladů – překladu pohádek bratří Čapků od Liu Xingcan a překladu *Devatera pohádek* Karla Čapka od Ren Rongronga. V analýze vycházíme z teorie polysystémů a modelu překladatelské analýzy Gideona Touryho. Na základě rozboru jednotlivých rovin překladu stanovíme „vnitřní koncept obou překladů“ – tj. přiklání-li se překlad k normám výchozí či cílové kultury.

V závěru práce se pokusíme na základě poznatků z analytické části stanovit, jakou roli hrají tato překladová díla v cílové čínské literatuře a jakým způsobem přispívají k jejímu obohacení.

Klíčová slova

překlad, dětská literatura, autorská pohádka, čínský překlad, Karel Čapek, Josef Čapek

Summary

This thesis aims to analyze the Chinese translations of literary fairytales by Karel and Josef Capek, and the role of these translations within the target culture.

The initial chapter gives a brief overview of the historical background of children's literature development and literary fairytales development within the cultures of Europe and China. We will outline the main issues in translating children's literature and will further analyze the role translations for children play in the Chinese literature.

The core of the thesis is the analysis of two contemporary Chinese translations – Liu Xingcan's translation of fairy-tales by Josef and Karel Capek and Ren Rongrong's translation of a collection of fairy-tales *Devatero pohadek* by Karel Capek. The analysis is based on the polysystems theory and follows the model for translation analysis by Gideon Toury. On the basis of analyzing each level of the translated text, we will attempt to lay down "the underlying concept of translation", i.e. to assess whether the translation aims to meet the norms of the target culture or those of the source culture.

The conclusion, based on the findings of our analysis, will attempt to define the status of these translations in the target literature of China and the way they enrich this literature.

Keywords

children's literature, translation, literary fairy-tale, Chinese translation, Karel Capek, Josef Capek

Obsah

1	Úvod.....	9
2	Dětská literatura jako kulturně-historický fenomén.....	10
2.1	Dětská literatura ve světě a u nás	10
2.1.1	Vymezení žánru dětské literatury.....	10
2.1.2	Dětská literatura ve světovém a v českém kontextu.....	11
2.1.3	Autorská pohádka.....	14
2.2	Dětská literatura v překladu	16
2.2.1	Západní překladové teorie.....	16
2.2.2	Specifika překládání dětské literatury	16
2.2.3	Manipulace dětské literatury	17
2.2.4	Proč je potřeba překládat dětskou literaturu.....	18
2.2.5	Dětská literatura jako součást literárního polysystému	19
2.3	Stručně k vývoji překladové teorie v Číně	21
2.3.1	Tradice čínského překladu	21
2.3.2	Od Májového hnutí po současnost	24
2.3.3	Česká literatura v čínském překladu	27
2.4	Čínská dětská literatura a vývoj jejího překladu	28
2.4.1	Tradiční čínská dětská literatura	28
2.4.2	Moderní čínská dětská literatura: překladová a domácí díla.....	30
2.4.3	Současný stav literatury určené dětem v Číně.....	36
3	Analýza vybraných textů.....	38
3.1	Metodologie	38
3.2	Kontextualizace zdrojového textu.....	39
3.2.1	Karel Čapek.....	39
3.2.2	Josef Čapek	42
3.3	Kontextualizace cílového textu	42
3.3.1	Devatero pohádek.....	43
3.3.2	Povídání o pejskovi a kočičce, Dášeňka čili život štěněte	44
3.4	Presupozice	47

3.5	Počáteční norma	47
3.6	Analýza textů	48
3.6.1	Členění textu	48
3.6.2	Lexikální hledisko	50
3.6.3	Syntaktické hledisko	62
3.6.4	Pragmatické hledisko	63
3.6.5	Významové posuny	68
3.7	Překladatelské tendence	69
3.7.1	Zlogičťování a vykládání nedořečeného	69
3.7.2	Výrazové zesilování a stylistická neutralizace	71
3.7.3	Konkretizace a generalizace	71
3.8	Vnitřní koncepce	72
4	Závěr	74
5	Bibliografie	75

Poznámka k transkripci čínštiny

V této práci je pro přepis čínských výrazů a názvů použita transkripce *pinyin* 拼音, která se dnes standardně užívá nejen v odborné literatuře. Důležité (pro práci relevantní) názvy uvádíme ve znacích a v *pinyinu*. Pro běžnější názvy, jako názvy čínských dynastií, měst, známých osobností apod. znaky neuvádíme.

Názvy čínských literárních děl uvádíme ve znacích s přepisem do pinyinu a buď se zaužívaným českým překladem názvu, nebo, v případech, kdy takovýto název neexistuje, s jeho doslovným překladem.

1 Úvod

Na Západě bylo do konce osmnáctého století, stejně jako v tradiční Číně, na dítě nahlíženo jako na nedokonalého dospělého, nerozlišovalo se mezi potřebami dítěte a dospělých a neexistovala tedy ani literatura, která by byla určena dětem. V Evropě dochází k pochopení dítěte a jeho potřeb s příchodem osvícenství, kdy se objevují i první literární díla pro děti. Čínské překlady stěžejních děl evropské dětské literatury, které vznikají na počátku dvacátého století, umožňují čínským učencům přehodnotit tradiční pohled na dítě a i v Číně začíná vznikat dětská literatura. Důležitost role, kterou v tomto přenosu hodnot a myšlenek hrál překlad, je nesporná.

Moderní teorie překladu si mimo lingvistické stránky překládání začala všímat také pozice překladového textu v přijímající kultuře a literatuře. Překlad a věda o překladu se v dnešní době zaměřují na postavení a vyspělost kultury, z níž pochází výchozí text, a kultury, do níž vstupuje překlad tohoto textu. S tím souvisí role překladatele, který tento mezi-kulturní přenos zprostředkovává.

Studium čínštiny, jazyka strukturně velmi odlišného od rodné češtiny, ve spojení se studiem překladatelství, mi umožnilo nahlédnout „do zákulisí“ tohoto jazykového a kulturního přenosu a poskytlo mi příležitost prostřednictvím názorů a díla zkušených překladatelů lépe pochopit překladatelský proces. Právě odlišnost dvou zkoumaných jazyků a kultur byla důvodem, proč jsem si jako téma své práce zvolila překlady děl bratří Čapků z per čínských překladatelů. Dílo Karla a Josefa Čapka pro děti patří ke skvostům české literatury a provází již několikátou generaci dětských čtenářů a rodičů, kteří se svými dětmi sdílejí požitek z obratných jazykových hříček a typicky českého humoru. Domnívám se, že specifika české kultury i obecně lidský přístup ke světu, obsažené v díle obou Čapků, jsou hodnotami, přínosnými pro čínskou kulturu i literaturu.

Potom, co v úvodu práce stručně nastíníme vývoj evropské a čínské dětské literatury, zaměříme se na pozadí vzniku každého z analyzovaných překladů a pokusíme se stanovit hypotézu o tom, zda se rozhodli překladatelé přiklánět k normám výchozí či cílové kultury. Tuto hypotézu se pokusíme potvrdit prostřednictvím analýzy konkrétních překladatelských řešení.

2 Dětská literatura jako kulturně-historický fenomén

2.1 Dětská literatura ve světě a u nás

2.1.1 Vymezení žánru dětské literatury

Termín dětská literatura¹ je poměrně obtížné vymezit jak žánrově, tak z hlediska věkové kategorie, které se tento typ literatury dotýká. „*Tematické proměny žánrové skladby světové literatury pro děti a mládež jsou ve velké míře závislé na postavení dítěte ve společnosti a vzájemné reflexi dětí a dospělých. Dětský vhled je dán vnitřní schopností tvůrce evokovat dětský věk a vstoupit do komunikace s dětským čtenářem.*“ (Čeňková, 2006 str. 13)

Pojetí dětské literatury souvisí do velké míry s představou dítěte, která je „*na jednu stranu něčím individuálním, vycházejícím z osobní historie každého jednotlivce; na druhou stranu je ale také něčím kolektivizovaným pro celou společnost*“. (Oittinen, 2000 str. 4) Postavení dítěte a postoje společnosti a doby k němu určují pojetí literatury, která je mu určena.

Pod pojem dětská literatura spadá množství žánrů a útvarů, od říkadél pro nejmenší děti, přes pohádky určené k předčítání rodiči pro předškolní děti, ilustrované knihy, které čtou děti školního věku, až např. po dobrodružnou či milostnou prózu určenou dospívajícím. Podle Chaloupky „*rozdíly mezi nimi mohou být tak značné, že je mnohdy spojuje ze všeho nejvíce právě jen společné označení*“. (Chaloupka, 1989 str. 52) Pro účely této práce si dětskou literaturu definujeme jako literaturu psanou primárně pro děti a mládež, která se proti literatuře pro dospělé vyznačuje určitými specifickými znaky, postupy a přístupy a kterou děti přijímají jako svoji četbu.

Dětská literatura v moderním slova smyslu se v Evropě objevuje až v 19. století, do té doby byly knihy určené dětem založené na tradičních zdrojích (mýtech, legendách) a byly převážně didaktického charakteru. Děti měly samozřejmě přístup k literatuře pro dospělé (dobrodružné a poutavé příběhy jako např. *Robinson Crusoe*), ale tato literatura, jak psaná tak orální (např. vyprávěné příběhy a pohádky), nebyla primárně určena jim. Dětská literatura do velké míry souvisí s obecnou představou dítěte a přístupem k dítěti, která v dané společnosti a době dominuje. „*Na západě se až do konce osmnáctého století na dítě nahlíželo jako na zmenšeninu dospělého, pochopení dětství a jeho potřeb bylo podmíněno osvícenským zájmem o výchovu a vzdělání dítěte a rozvojem knihtisku.*“ (Čeňková, 2006 str. 13)

V Číně dochází k přehodnocení pohledu na dítě až o celé století později, díky myšlenkám představovaným prostřednictvím překladů ze západních děl, které ovlivnily čínský pohled na dětství a

¹ V odborné literatuře se setkáme s termíny dětská literatura, literatura pro děti a mládež nebo literatura pro děti. Také ve světovém kontextu se termíny liší: např. v angličtině se setkáme s pojmem children's literature, v němčině Kinder und Jugendliteratur, v ruštině dětskaja literatura, v čínštině ertong wenxue 儿童文学 (dětská literatura) nebo shaonian ertong wenxue 少年儿童文学 (literatura pro mládež a děti).

potřeby dítěte. Vývojem postavení čínského dítěte a vlivu tohoto postavení na čínskou dětskou literaturu se budeme blíže zabývat v následujících kapitolách.

2.1.2 Dětská literatura ve světovém a v českém kontextu

Vedle biblických textů vznikla jako první díla intencionální² dětské literatury ve světovém kontextu *Orbis sensualium pictus* Jana Amose Komenského (texty v prvním vydání z roku 1658 vyšly latinsky, italsky, německy a francouzsky, již 1685 vychází překlady do latiny, němčiny, maďarštiny a češtiny); výchovná kniha *Francoise Fénelona Příběhové Telemacha, syna Ulysova*, z roku 1699, psaná pro syna *Ludvíka XIV*; *Perraultova* kratochvilná pohádková vyprávění *Pohádky matky Husy* (1697), která se stala základem mnoha adaptací pro děti; a jiné didaktické či mravoučné texty (u nás například od *Tomáše ze Štítného*), náboženské texty a útvary, které měly dětem usnadnit memorování. *Komenský* ve svém díle „formuloval význam knihy nejen pro vzdělávání dítěte, ale i pro jeho citový život, pro pocit radosti, dobra, celkový rozvoj.“ (Chaloupka, 1989 str. 13)

Témata pohádek a jiných žánrů pro děti se do Evropy dostávají s křížáckými výpravami, arabskými nájezdy a po obchodních cestách. Zároveň čerpají z lidové slovesnosti, ale i z antických a orientálních textů. Žánry dětské literatury vycházejí z osvícenských snah o výchovnou osvětu a také z nových žánrů literatury 18. století, „např. obrázková kniha, dobrodružná a historická próza, cestopis, naučné knihy, rádce pro mládež, převyprávění z antické literatury (*Homér, Ezopovy bajky*) a klasické literatury (*Cervantesův Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha, 1605, Gulliverovy cesty Jonathana Swifta, 1726, Robinson Crusoe Daniela Defoa, 1719 a četné robinzonády*).“ (Čeňková, 2006 str. 13). S romantismem dochází k sepětí dětské literatury s folklorními žánry a jejich útvary, v nichž se uplatňuje důraz na fantazii (např. říkadlo, báseň, píseň, pohádka, pověst či legenda).

Dětská literatura tak, jak ji chápeme dnes, však vzniká až v průběhu devatenáctého století, „jednak pod vlivem herderovského zájmu o lidovou slovesnost, zejména o pohádku, jednak pod vlivem nových pedagogických snah té doby, hledajících v literatuře možnost, jak působit na děti i jinak než obvyklými metodami školní či rodinné výchovy“. (Chaloupka, 1989 str. 14)

V českých zemích spadají počátky dětské literatury do období panování *Marie Terezie* a *Josefa II.* a souvisejí se zavedením povinné školní docházky, odstraněním nevolnictví a prosazením náboženské tolerance, čímž bylo umožněno vydávání děl pro mládež. První díla určená dětem byla mravoučného a náboženského charakteru (např. *Výstrahy pro nezkušenou mládež* od *Jana Františka Tomsy* a *Jana Rulíka*, 1794) a měla výchovné a vlastenecké rysy (např. *Zrcadlo šlechtnosti pro mládež českou* od *Václava Matěje Krameria*, 1805). (Čeňková, 2006 str. 14) *V. M. Kramerius* se synem vydávali česky také adaptace literárních děl určené mládeži (např. *Arabské pohádky*, 1795, nebo *Obnovený Ezop*, 1815) a robinzonády (např. *Mladší Robinson* od *Joachima Heinricha Campeho*, 1779, česky 1808). Se školskými zákony navíc přichází čítanka, původně didaktická čítací kniha,

² Dílo intencionální je dílem, které jeho tvůrce záměrně adresuje dětem. Na rozdíl od neintencionálního díla (slovesné projevy jako literatura, školní četba, divadlo, filmy, apod.), které si dětská literatura přisvojuje. Podle Čeňkové převažuje od 20. století v dětské literatuře intencionální tvorba. (Čeňková: 2006)

postupně se vyvíjející do dnešní podoby souboru vybraných literárních umělecky hodnotných textů s metodickým aparátem. (Čeňková, 2006 str. 15)

Podle *Chaloupky* první díla intencionální dětské literatury přicházejí do Čech v překladech, zejména z německých textů, a ty určují její povahu – díla např. *Christiana Schmida* či *Karla Gustava Nieritze*, „ovlivňujících i naše autory znaky, které pak nadlouho představovaly v dětské literatuře konvenci, jíž se těžko zbavovala – utilitárním didaktismem, sentimentem, iluzivností obrazu života, mravokárnými apriorismy.“ (Chaloupka, 1989 str. 17) Zároveň s vlivem romantismu na českou literaturu vůbec obohacuje českou dětskou literaturu také folklór, díky sběratelské činnosti autorů, jako jsou *Božena Němcová*, *Karel Jaromír Erben* nebo *F. L. Čelakovský*. „Pohádkou či lidovou poezií se k dítěti dostává bohatství jazyka, obraznost, emocionální síla, smysl pro bazální lidské hodnoty.“ (Chaloupka, 1989 str. 14)

Na konci 19. století tvoří velkou část četby dětí a mládeže výbory obrozenců a klasických autorů. Významní autoři literatury pro dospělé mají přínos i pro dětskou literaturu, např. *F. L. Čelakovský* tvořil první čítanky pro střední školy (1850-1852) a *Josef Kožíšek* slabikáře a čítanky pro obecnou školu. Dětem byla určena také některá tvorba v časopisech (*Lumír*, *Obzor moravský*, *Světozor*, *Čas*, *Naše doba*, *Moravská revue* atd.), autorů jako byl *Josef Václav Sládek*, *František Bartoš*, *T. G. Masaryk* nebo *Alois Mrštík*. (Čeňková, 2006 str. 15)

V první polovině 20. století pronikají do dětské literatury sociální témata. Autoři jako *Karel a Josef Čapkové*, *Jiří Mahen*, *Josef Lada*, *Ondřej Sekora*, atd. se prostřednictvím periodického tisku (*Lidové noviny*, *Rozpravy Aventina*, *Rozhledy*, *Čin*) vyjadřují k novým tvůrčím metodám, přicházejí s teoretickými názory a vybízejí k tvorbě pro děti. Vyvíjí se autorská pohádka, dobrodružná próza pro děti, próza s dětským hrdinou a vzniká též český komiks. Dětská literatura se po umělecké stránce čím dál víc propojuje s literaturou pro dospělé a je ovlivňována překlady z anglické, francouzské a německé literatury. Za nacistické okupace dochází k výraznému zájmu o minulost a dětství. Autoři se více zajímají o adaptace Bible, kronik, legend a lidových pohádek, vlastenecky zaměřených próz s dětským hrdinou a životopisných románů.

Od šedesátých let ve světovém kontextu začala tvořit základní žánr autorská pohádka a dochází k vzájemnému ovlivňování žánrů dětské literatury a výtvarného umění, filmu a literatury. (Čeňková, 2006 str. 17)

2.1.2.1 Pohádka

Slovník literární teorie označuje za pohádku „prozaický žánr lidové slovesnosti, jehož vyprávění podává objektivní realitu jako nadpřirozenou s naivní samozřejmostí, jako by vše bylo skutečné; přes svoji fiktivnost tak zpravidla postihuje některé základní lidské touhy a obecné životní pravdy“. Pohádkový styl charakterizuje „okruh standardizovaných prostředků, umožňujících plynulost vypravěčské improvizace a plnících často původně symbolicko-magické funkce: ustálené vstupní a

závěrečné formule, ustálené přirovnání a přívlastky, trojité opakování, odbočky". (Vlašín, 1977 str. 285)

Jak naznačuje ve svém článku „K teorii pohádky“ Karel Čapek, teoretický zájem o pohádku se projevil za osvětlenství a spolu s ním přišly nejrůznější názory na její původ a funkci. V osmnáctém století byly pohádky způsobem jak „maskovat rozumné moralisování a laskavou didaktiku“. Romantismus viděl v pohádce „klenot svébytných a domorodých národních kultur a rassových hodnot“. Vědecké 19. století hledalo „společnou pravlast“ pohádek, „ze které se [pohádky] rozptýlily po světě jakousi migrací“. Etnografické teorie zase tvrdí, „že pohádky jsou zbytky skutečných pravěkých mytologií a řádů; že vyslovují původní představy o poměru duše k tělu, o záhrobním životě, o působnosti magie, o vztahu k zvířatům a tak dále“. Pohádku lze interpretovat z psychologického hlediska a „objevovat [v ní] motivy, pohnutky a zkušenosti skutečného lidového života“. (Čapek, 1948 stránky 28-30)

Pohádku lze vzhledem k jejím rozličným tématům, různým původům a specifickým znakům velmi těžko definovat. Vychází z ústně tradovaných lidových pohádek, které jsou později zaznamenávány v literární podobě, sbírány a autorsky upravovány, až vzniká autorská pohádka – svébytné literární dílo (autora často písničho také díla pro dospělé) s původním námětem, s prvky lidové pohádky.

V Číně se vědecký zájem o pohádku objevuje na počátku 20. století. Podle moderních čínských teoretiků, kteří se v této době začali zabývat dětskou literaturou, lze anglický termín „*fairy-tale*“ (příběh o vílách) interpretovat jako odkaz k primitivním společnostem, v jejichž příbězích se víly vyskytovaly. Pro čínskou pohádku ale volí termín *tonghua* 童话 (příběh pro děti), převzatý z japonštiny, který byl podle nich vhodnější, neboť věřili, že „[...] vývoj dítěte sleduje evoluci lidstva, dětská představitivost se podobá literaturám primitivních společností, které pohádku poprvé vytvořily“. (Farquhar, 1999 str. 126) Pohádkou a jejím vývojem v kontextu čínské literatury se budeme blíže zabývat v kapitole o čínské dětské literatuře.

Vařejková (Vařejková, 1998 str. 5) dělí pohádky následujícím způsobem:

- 1) Pohádka folklorní³ – ústně tradovaná, realizovaná v jedinečných vypravěčských aktech, proměnlivá, existující ve více variantách. Písemně zaznamenána se stává výchozím textem literárního zpracování.
- 2) Pohádka literární – literární adaptace zaznamenaných folklorních textů. Adaptace klasická sleduje vytvoření tzv. optimálního variantu (K. J. Erben aj.), adaptace autorská je určována individuálními představami a talentem těch, kteří ji realizují (Božena Němcová aj.).
- 3) Pohádka autorská⁴ – text tematicky původní, literární, s velmi různou mírou návaznosti na žánrově relevantní znaky prvních dvou.

³ Jinak také označována jako *pohádka lidová*.

⁴ Jinak také označována jako *umělá* či *moderní*, v anglo-americkém a čínském kontextu jako *literární*.

Tato tři vymezení pohádek se však do určité míry překrývají a některá díla jsou spíše na jejich hranici. Je např. obtížné vymezit rozdíl mezi autorskými adaptacemi pohádek *Boženy Němcové* a autorskými pohádkami s využitím folklórních textů, pocházejícími od *Jana Wericha*. (Čeňková, 2006 str. 127)

V naší práci budeme analyzovat překlady děl, která jsou v sekundární literatuře označována jako *autorské pohádky* (někdy také *umělé pohádky* nebo *moderní pohádky*). Zaměříme se tedy i teoreticky více na tento typ pohádek.

2.1.3 Autorská pohádka

Autorská pohádka se na rozdíl od literární pohádky „na individualitu svého autora váže zřetelněji než na tradice druhu [pohádky] a zřetelněji se obrací především k dětskému recipientovi, obohacuje autorovou fantazií jeho svět a naopak – inspiruje se jeho zvláštnostmi, dětským prožíváním reality, dětskou fantazií, hrou a „jitřním zrakem“ dětí“. (Vařejková, 1998 str. 6) *Sirovátka* umělou autorskou pohádku a adaptaci lidové pohádky tak ostře nerozděluje, tvrdí, že „*prvky realistické mohou prostupovat fantastiku nebo se s ní mísit a naopak prvky fantastické se mohou vyskytovat v textech realistických. Mezi těmito póly se pohybují různé formy pohádky tradiční i pohádky umělé.*“ (Sirovátka, 1998 str. 137)

Již na konci 17. stol. se pěstuje ve Francii klasicistní pohádka, která byla „oblíbeným oddechovým žánrem salónů, jejichž vkusu byla přizpůsobována“ (líčila do detailu bohaté oděvy princezen, módní styl života atd.). (Čeňková, 2006 str. 128) Po celém světě jsou známé např. *Pohádky matky husy*, připisované *Charlesi Perraultovi* (1628-1703), které tvoří přechod mezi adaptací folklórní pohádky a pohádkou autorskou.

V období romantismu se autorská pohádka spolu s rostoucím zájmem o folklor začíná pěstovat jako žánr. „*Řada romantických znaků se promítla do romantické autorské pohádky – exotické kulisy příběhů, iluzorní folklor a někdy i tragický konec hlavního hrdiny.*“ (Čeňková, 2006 str. 129)

Za skutečného zakladatele autorské pohádky považuje Čeňková dánského spisovatele *Hanse Christiana Andersena* (1805-1875), jenž látku pro své pohádky „čerpal z lidových vyprávění, z vlastních zážitků, všiml si sociálních a společenských problémů své doby (např. *Děvčátko se sirkami*), v ironickém nadhledu zachycoval lidské nadčasové nectnosti (např. *Císařovy nové šaty*, *Vše kam patří*, *Slavík aj.*). Jako první oživoval předměty běžného života a své příběhy umísťoval do zcela civilního prostředí (např. *Cínový vojáček*, *Ošklivé káčátko*)“. (Čeňková, 2006 str. 130)

Andersen se o století později stal vzorem pro nově vznikající čínskou autorskou pohádku a dodnes je asi nejznámějším autorem pohádek v Číně. *Andersenem* se přímo inspiroval *Oscar Wilde* (1854-1900), u nějž se „*inspirace folklorem vytrácí, pohádky vyprávěné básnickým jazykem, jsou plny symbolů, jinotajů a impresionistických obrazů*“. (Čeňková, 2006 str. 131) Pro *Wilda* typická ironie, satira a složitý jazyk přiblížili jeho pohádky spíše dospělým.

Na představování civilních reálií a problémů současného světa prostřednictvím pohádky navázali také *Alan Alexander Milne* (1882-1956) svým *Medvídkem Pú*, *Lewis Carroll* (1832-1898) s *Alenkou v říši divů* (pro niž jsou typické slovní a intelektuální hříčky, paradoxy a kontradikce) a *Carlo Collodi* (1826-1890) *Pinocchiovými dobrodružstvími* (satirou na politickou situaci v Itálii).

Vedle tradičních pohádek vznikají ve 20. století i pohádkové příběhy spojené hlavní postavou a delší pohádkové příběhy s prvky dobrodružných románů. Pohádky postupně ztrácejí moralistický aspekt (typický např. pro *Andersena*) a rozlišují dobro a zlo moderní doby. Dochází k mísení civilních reálií s pohádkovým a fantazijním světem, důraz je kladen na potřebu fantazie, která nás může obohatit.

Zdůrazňování fantazie jako prvku inherentního dětskému světu se na počátku 20. století objevuje i v čínském kontextu. Od nereálného a nevinného světa pohádek se ale čínští autoři v pohádce rychle orientují směrem k sociálním tématům a revolučním myšlenkám a tento prvek v čínské pohádce přetrvává až do 80. let 20. století.

2.1.3.1 Česká autorská pohádka

Česká autorská pohádka vzniká od sedmdesátých let 18. století. Za zakladatelku lze považovat *Elišku Krásnohorskou*, která zpracovávala a upravovala folklorní pohádky, ale vytvářela i pohádky vlastní, v nichž vycházela z folkloru, ale vybírala témata z reálného světa. Do svých pohádek zasazovala jevy každodenního života. Důrazem na moralistní motivy navazovala na typ andersenovského příběhu. Další, zcela specifickou autorskou pohádkou jsou *Broučci* od *Jana Karafiáta*. Evangelický farář *Jan Karafiát* jimi dětem vštěpoval hodnoty a ideály křesťanského života.

Pro vývoj české autorské pohádky jsou zcela zásadní dvacátá a třicátá léta 20. století. Vznikaly autorské pohádky se sociálními motivy, došlo k využívání a proměnám folkloru. Vznikla také pohádka zvířecí a rozvíjel se delší pohádkový příběh a seriál. V meziválečné době se navíc rozvíjí debata o smyslu pohádek v moderní době a jejich významu pro děti.

V roce 1918 inicioval a editoval *Karel Čapek* první soubor pohádek moderních autorů s názvem *Nůše pohádek* (1918, další dva sborníky 1919 a 1920). Do něj přispělo několik významných básníků a prozaiků jako *S. K. Neumann*, *V. Dyk*, *J. John*, aj.

Na hranici autorské tvorby a folkloru jsou pohádky sběratele *J. Š. Kubína* (1864-1965). Moderní typ autorské pohádky představuje *Jiří Mahen* (1882-1939), který folklorní motivy obohatil o nový, etický význam. Na počátku 20. let přichází *Jiří Wolker* se sociální pohádkou.

Nový typ pohádky vytváří *Josef Lada* (1887-1957). Pro *Ladovy* pohádky je typické převrácení pohádkových motivů, čímž chtěl vytvořit napětí mezi vyprávěním a jeho očekávanou parafrází. Ve svém díle se *Lada* inspiroval venkovem, tak jak jej znal, a do svých pohádek vnášel soudobé reálie. Pro jeho dílo je typické sepjetí kresby a textu. Také antropomorfní zvířecí pohádky *Ondřeje Sekory* (1899-1967) spojují textovou a obrázkovou složku. Kromě představení přesně vykreslených

lidských typů v podobě hmyzích hrdinů jsou *Sekorovy* pohádky jakýmsi nenásilným seznámením se skutečným světem hmyzu a zároveň hojně využívají ilustrací, postupů komiksu a animované grotesky.

Z pozdějších autorů pak pro děti psal *František Hrubín* (1910-1971), a to jak adaptace pohádek různých národů a tvůrců, tak i vlastní pohádky na folklórní motivy. Velmi osobitý typ autorské pohádky přináší *Jan Werich* (1905-1980), který využívá folklórní látku, ale dává jí nové vyznění. Píše hovorovým jazykem, děj aktualizuje a komentuje ho z hlediska vypravěče, do svých pohádek vkládá realie současného světa.

Asi nejplodnějším obdobím autorské pohádky jsou pak šedesátá léta, kdy se objevují nová díla pro děti, např. od *Václava Čtvrťky*, *Mileny Lukešové*, aj. V poválečném období pak dochází k obohacování autorské pohádky o postupy jiných žánrů, např. science-fiction, fantasy nebo dobrodružné prózy. (Čeňková, 2006 stránky 13 - 17)

2.2 Dětská literatura v překladu

2.2.1 Západní překladové teorie

Teorie překladu se do nedávna zaměřovala výhradně na hodnocení jednotlivých překladů a hledání „překladové ekvivalence“ (tj. správného, věrného překladu). Roku 1990 došlo k tzv. kulturnímu obratu („cultural turn“),⁵ který znamenal odmítnutí „vědeckého“ (převážně lingvistického) přístupu k překladu a zaměřil se na kulturu jako jednotku překladu. Jak uvádí Lefevre „*dnes víme, že každý překladatel se rozhoduje pro určitý stupeň [překladové] ekvivalence, kterého může realisticky dosáhnout v určitém textu [...]*“. Lefevre označuje překlad jako přepis („re-reading“, „re-writing“) původního textu a zaměřuje se nejen na text samotný, ale na jeho pozici v přijímající literatuře a kultuře. (Bassnett, 1998 str. 2)

S tím souvisí teorie polysystémů,⁶ která zkoumá text v kontextu literárního systému přijímající kultury. V naší práci jsme vycházeli z těchto hlavních teoretických východisek.

2.2.2 Specifika překládání dětské literatury

„*Překlady jsou zakotveny v dané kultuře a daném čase, tedy v síti kulturních znaků zdrojové i cílové kultury.*„ (Van Coillie, a další, 2006 str. 55)

Pohádky jsou v porovnání s jinými druhy textů velmi pevně spjaty se zdrojovou kulturou a povědomím. Vykazují vysokou míru intertextuality, protože jsou pevně spjaty se svými ostatními verzemi, předlohami a dlouholetou tradicí ústního podání. Postavy a místa, které se objevují v západní pohádce, vycházejí často z pohanských i křesťanských mýtů, legend a lidových vyprávění. Romantické pojetí navíc často spojuje pohádku s venkovem a lidovými tradicemi a svazuje ji tudíž velmi úzce s kulturou a realiami zdrojového textu. To činí překlad pohádek velmi obtížným.

⁵ Také označováno jako „post-colonial turn“. Teorii definovali André Lefevre a Susan Bassnett např. v díle *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York:Routledge, 1992.

⁶ Jak ji definoval např. Itamar Even-Zohar (Even-Zohar:1990).

Překládání děl pro děti je navíc o to komplexnější, že se odehrává v rámci socio-kulturního kontextu a vstupuje do něj proto i množství dalších faktorů jako: „*status zdrojového textu, jeho přizpůsobení ideologickým nebo didaktickým účelům, úroveň jeho složitosti, potřeby cílového čtenáře a převažující překladové normy v cílové kultuře*“. (Van Coillie, a další, 2006 str. 56)

Tradiční hodnocení překladů často řeší ekvivalenci, míru, do jaké překlad je či není věrný originálu. U dětské literatury problém vyvstává v okamžiku, kdy si uvědomíme, že její součástí zdaleka není pouze text. Do překladu literatury pro děti vstupují další faktory jako například to, že knihy pro děti (především pro děti předškolního věku, které ještě neumí číst) jsou často ilustrované a určené k předčítání. Tyto faktory musí brát v potaz i překladatel, překlad dětské literatury totiž není jen o převedení textu. „*Musí fungovat vedle ilustrací a na jazyku toho, kdo jej předčítá*“. (Oittinen, 2000 str. 5)

Nehodnotíme-li překladovou literaturu pouze na základě převodu textu, ale vezmeme-li v úvahu také celkovou komunikační situaci (představíme-li si například rodiče, který svému dítěti předčítá překlad pohádky z jiného kulturního prostředí a vysvětluje, co znamenají které pojmy, ve které zemi se příběh odehrává, proč a jak něco dělají postavy, co je nakresleno na obrázku, apod.), musíme nutně dojít k závěru, že otázka „věrnosti“ či „odchýlení se“ od původního textu je zde druhotná. Stejně tak, jako rodič nemůže dítěti říct, že slovo „doktor“ znamená to samé, co „lékař“, ale musí vysvětlit, o koho se jedná, popsat jeho povolání a třeba odkázat na nějakou známou skutečnost s doktorem spojenou (např. „ten pán, který ti předepíše prášek“).

V dětské literatuře je například speciálním fenoménem adaptace, ať už jde o adaptace folklórních pohádek nebo děl inspirovaných literaturou pro dospělé, apod. Nejen adaptace samotná, ale každý překlad pro děti do velké míry zahrnuje adaptační postupy, překládání vždy znamená změny a přizpůsobení cílové kultuře a čtenáři. V dětské literatuře to platí dvojnásob, právě kvůli „dvojsměrnosti“ překladu díla – do cílového jazyka a do „jazyka“ a chápání dítěte.

Specifickou překladatelskou situaci navíc tvoří velká odlišnost výchozí a cílové kultury, stejně jako rozdílnost situace obou národních literatur a různé postavení dětské literatury v rámci nich.

Převod české dětské literatury do čínského kontextu je o to složitější, že se jedná o zcela odlišnou kulturu, která se s evropskou kulturou začala sbližovat až s příchodem evropských misionářů od 16. století a významněji pak až s rozvojem obchodní činnosti v pobřežních oblastech Číny v 19. století. Kulturním vlivem Západu a západní literatury na čínskou kulturu se budeme zabývat v následující kapitole 1.3.

2.2.3 Manipulace dětské literatury

„*V nových literaturách nebo literaturách, které právě prochází nějakými převratnými změnami, hraje překlad klíčovou roli.*“ (Lefevre, 1992) To samé, možná v ještě větší míře, platí pro dětskou literaturu, právě proto, že je tolik spjata se sociologicko-kulturním postavením dítěte, tedy s obecnými společenskými fenomény, které ovlivňují literaturu. Dětská literatura je jakousi hybridní literaturou

v tom smyslu, že je určena dětem, ale děti nejsou její původci, jsou odkázány na dospělé, kteří pro ně literaturu vytvářejí. Přenos takovéto literatury do jiné kultury tedy nutně souvisí nejen s jazykovým a kulturním převodem, ale také s převodem společenských hodnot. Veškerá manipulace dětské literatury tedy přichází od dospělých. „*Dospělí mají možnost ovládat a ovládají tvorbu dětské literatury...*“ (Hunt, 1998 str. 6)

Cenzura v dětské literatuře je ovlivněna tím, jak společnost vidí děti, jaké hodnoty jim chce prostřednictvím literatury vštípit, do jaké míry chrání děti před tématy nebo názory, které považuje za nevhodné. Setkáme se s případy cenzury dětské literatury, která je například „*příliš explicitní ohledně lidské sexuality nebo v sobě nese nějaké rasové či genderové předsudky*“. (Hunt, 1998 str. 7) To často souvisí s výběrem cílové věkové skupiny, které je literatura určena. V dnešní době například vyvstává otázka, pro jak staré děti je vhodná knižní série o *Harrym Potterovi*.

Samotné dílo často nečte dítě, ale je mu předčítáno rodičem. Rodič dítěti doplňuje informace a vykládá pojmy, které dítě nezná nebo jim nerozumí. Primárně je to rodič nebo učitel, kdo vybírá, které dílo je pro dítě „vhodné“. V případě překladové literatury pro děti je prvním čtenářem díla dospělý (překladatel), přestože je dílo určeno dítěti. Do překladového díla se tedy promítne nejen přístup a manipulace dětského světa autorem (výběru tématu, fantazijní svět, morální hodnoty), ale navíc druhotně také jeho pochopení a následné přetvoření překladatelem, který má vlastní představu o dětském světě a požadavcích dítěte. Základní otázkou překládání pro děti je tedy čtenářský zážitek: „*[...] zaprvé skutečný čtenářský zážitek překladatele, který píše svůj překlad na základě toho, jak na něj působil originál, a za druhé čtenářský zážitek budoucího čtenáře tak, jak si jej představuje překladatel, ... imaginární představa překladatelova vlastního čtenářského já.*“ (Oittinen, 2000 str. 5)

Do toho navíc často vstupuje nakladatelská politika, která může ovlivnit několik faktorů od samotného výběru díla určeného k překladu, až po jednotlivosti v jeho převodu do nového jazyka a kultury.

Manipulace dětské literatury se projevuje také v čínských překladech. Raná překladová díla jsou adaptována tak, aby odpovídala kulturním a dobovým požadavkům; i v soudobých překladech dochází k vynechávkám „nevhodného“ nebo irelevantního obsahu a nakladatelství si vybírají, co svým čtenářům „dovolí“ číst. Srovnej kapitulu 1.4.3.

2.2.4 Proč je potřeba překládat dětskou literaturu

Překlad hraje klíčovou roli ve většině literatur pro děti. „*Jen těžko si lze představit historii dětské literatury, v níž by nehrály svoji roli překlady.*“ (Van Coillie, a další, 2006 str. 20) Překladová literatura přináší nejen nové žánry a přístupy, ale obohacuje i společenské vnímání dítěte a témat, která jsou pro ně „vhodná“ a přínosná. Překlady navíc přispívají k procesu kanonizace zásadních literárních děl.

„...*překlad vynikajících kanonických knih vždy byl důležitým prvkem dynamiky literárního systému. Dějiny nám ukazují, že překlady významně zlepšily status dětské literatury a podpořily nové*

iniciativy. Tím, že konfrontovaly autory s tím nejlepším odjinud, totiž stimulovaly tvorbu literatury v národním jazyce. Překlad byl a zůstává způsobem jak sdílet tvořivost, nové myšlenky a literární modely. Překlady navíc napomáhají procesu kanonizace.“ (Van Coillie, a další, 2006 str. 25)

Podíváme-li se na vývoj překladu z historické perspektivy, zjistíme, že v určitém období je vždy dominantní dětská literatura jednoho národa. V 17. a 18. století převládají v literatuře určené dětem anglické náboženské texty (např. *Bunyanův The Pilgrim's Progress*) a dobrodružná literatura pro dospělé (*Defoe, Swift*), a také francouzské pohádky (např. *Perrault*). Od 18. tého století nastupuje jako hlavní německá dětská literatura, pohádky bratří *Grimmů* jsou v 19. století nejvíce překládaným dílem pro děti. Na konci 19. století přebírá tento status opět britská literatura, která je dominantní literaturou dodnes. V šedesátých a sedmdesátých letech 20. století má vliv skandinávská literatura pro děti.

„Silná pozice anglosaské literatury způsobuje, že není tak závislá na překladech, jako jsou mladé, nevýznamné nebo malé literatury. Pro jejich přežití jsou naopak překlady naprostou nutností.“ (Van Coillie, a další, 2006 str. 27)

Čínská literatura byla na počátku 20. století nevýznamnou literaturou, která byla závislá na překladech z dominantních západních literatur. Vlivem zmíněných děl silných západních (především anglických a německých, a později ruských) literatur na čínskou literaturu pro děti se budeme blíže zabývat v kapitole 1.4.

Otázkou zůstává, jaký přínos má dnešní masová distribuce komerčních překladů, z nichž některé se nevyznačují kreativním přístupem ani inovativní hodnotou. Zastiňují tyto překlady domácí produkci dětské literatury, nebo ji naopak stimulují? S tím je spojena otázka, zda ne-západní kultury vůbec potřebují překlady západní literatury pro děti. Děti mají sice prostřednictvím překladů možnost dozvědět se o cizí kultuře, *„neznamená ale přebytek překladové literatury překážku pro vznik domácích děl pro děti?“* (Van Coillie, a další, 2006 str. 30) Jak uvidíme níže, současná čínská literatura pro děti je kombinací překladových a domácích děl, z nichž jsou dnešnímu čtenáři k dispozici díla nejrůznější kvality. Již u prvních spisovatelů domácích děl dětské literatury vidíme výraznou inspiraci překladovými díly po stránce obsahové i formální a domníváme se, že bez vlivu překladů by se čínská literatura pro děti nedostala na úroveň, na které je dnes.

2.2.5 Dětská literatura jako součást literárního polysystému

Překladová díla dětské literatury nefungují samostatně, odtrženě od dalších literárních děl dané doby či národa. Překladatel je zakotven v určité době, kultuře a společnosti, které mají své normy a konvence. Těmi se řídí literatura a tedy i překlady. *„Problém dětské literatury spočívá v tom, že na rozdíl od překladatele dítě nemá povědomí o tradici a konvencích dané literatury.*“ (Oittinen, 2000 str. 11) Podle teorie polysystémů, jak ji definuje *Zohar Shavit*, *„je fungování překladů dětské literatury ovlivněno pozicí systému dětské literatury v literárním polysystému. Dětská literatura stojí na okraji tohoto polysystému.*“ (Shavit, 1981 str. 171) Překladatel si tedy může dovolit s textem manipulovat, pokud zachová dva principy, na nichž je založena dětská literatura:

„*Přizpůsobí text tak, aby byl pro děti vhodný a užitečný, v souladu s tím, co společnost považuje za ‚dobré pro dítě‘ [... a ...] přizpůsobí děj, charakterizaci a jazyk úrovni dětského chápání a jeho čtenářským schopnostem.*“ (Shavit, 1981 str. 171)

Podle *Zohara Shavita* byla v minulosti dominantní hlavně první funkce, spojená s didaktickým charakterem dětské literatury, podle níž dětská literatura fungovala jako vzdělávací nástroj. V dnešní době sice přetrvává první princip, dominující je ale druhá zásada, a to přizpůsobit text dětské úrovni porozumění. „*Výběr nebo dominance jednoho z principů obvykle diktuje výběr textu i manipulaci s ním, a také podle něj lze určit systémové zařazení textu.*“ (Shavit, 1981 str. 172)

Jak v historickém úvodu k překládání dětské literatury v Číně, tak v následné analýze vybraných čínských překladových textů, se budeme zabývat tím, do jaké míry překladatelé zohlednili tyto požadavky. Bude zajímavé srovnat, do jaké míry se tradiční důraz čínských textů určených dětskému čtenáři na vzdělávací funkci projevuje v současných překladech.

Vývoj dětské literatury často kopíruje vývoj okrajové literatury pro dospělé.

„*Díla dětské literatury mají větší sklon přičleňovat se k modelům v cílové literatuře již existujícím a to díky své jednoduchosti.*“ (Shavit, 1981 str. 172)

Pozice díla pro děti se mění s tím, jak společnost vnímá např. žánr či téma v literatuře pro dospělé a jaký vidí rozdíl mezi literaturou pro dospělé a pro děti. Setkáme se například s díly, která byla primárně napsána pro děti, poté je převzala literatura pro dospělé a pak byla znovu adaptována pro děti (příklad *Alenky v říši divů*). Dalším fenoménem spojeným s postavením díla pro děti v rámci literárního systému je příklad robinsonád, adaptací či zjednodušených a redukováných verzí Defoeova *Robinsona Crusoa*, které vznikaly různými způsoby v různých zemích. (Shavit, 1981 str. 175)

Jak uvidíme v následujících kapitolách, adaptace a nejrůznější parafráze západních děl byly časté mezi prvními čínskými překlady pro děti, kdy v domácí čínské literatuře neexistovala literatura určená pro zábavu dětí a musela si tedy najít svoji cestu do čínského literárního systému skrze hybridní díla, často zachovávající čínskou formu a jejím prostřednictvím představující nové myšlenky.

V dětské literatuře, která vzniká jako adaptace literárního díla pro dospělé, ale často i v překladech děl, jejichž originální verze byla míněna pro děti, se pod vlivem norem a konvencí dané společnosti a doby setkáváme s nejrůznějšími úpravami a redukcemi díla. Především u děl literatury pro dospělé, která vstupují do systému dětské literatury, dochází často k adaptaci díla dětskému způsobu chápání a morálním normám, přípustným v daném systému. *Zohar Shavit* uvádí příklad literatury pro dospělé v 18. a 19. století, kdy byly tabu témata jako sexuální obscénnost nebo zmínky o výkalech, a v překladech tedy docházelo k vynechávkám podobných míst; jiným příkladem je *Alenka v říši divů*, kde v adaptacích pro děti byla vynechána ironie, protože se mělo za to, že ji dítě nepochopí a že není správné, aby mělo ironický postoj vůči životu a dospělým. Dále často dochází ke změnám v komplexitě textu (zjednodušení pro děti), v jeho účelu (text může být zamýšlen jako didaktický nebo ideologický nástroj, tyto dva fenomény přitom jdou často ruku v ruce) či v jazykové a stylistické

úrovni (např. pro překlady děl do hebrejštiny je typický vysoký literární styl, který v dětské literatuře souvisí se didaktickou funkcí literatury a snahou obohatit slovní zásobu dítěte). (Shavit, 1981 str. 175)

Výše zmíněné tendence budeme pozorovat jak u příkladů překladových děl 20. století, tak v následné analýze současných překladových textů.

2.3 Stručně k vývoji překladové teorie v Číně

Překladatelská činnost má v Číně dlouhou historii. Pro účely této práce nastíníme v následujících kapitolách jen stručně její hlavní milníky, které jsou důležité, abychom si udělali celkovou představu o tradici čínského překládání a uvažování o překladu, stejně jako o pozici Číny a čínské literatury vůči jiným kulturám a literaturám.

Zaměříme se především na vývoj teorie překladu a na kritiku překladu od 20. let 20. století, které s praktickou rovinou překladačství souvisí. V následující kapitole se budeme blíže zabývat vývojem překladových děl čínské dětské literatury.

2.3.1 Tradice čínského překladu

Čína během své dlouhé historie přicházela do styku s jinými kulturami a přirozeně se tedy musela vypořádávat s otázkou vzájemného porozumění a překladu. Překladačství bylo nezbytné pro diplomatické a obchodní styky s jinými státy a komunikaci nečínských dynastií vládnoucích Číně s jejími obyvateli.

První doložená překladačská činnost probíhala již za dynastie *Zhou* 周 (1100-221př. n. l.) prostřednictvím úřadu pro zahraniční otázky, který sdružoval překladače a tlumočníky. Každá následující dynastie v Číně pak měla obdobu takového státem zřízeného úřadu.⁷ „*Vzdělávání překladačů bylo převážně kontrolované státem a koncipované tak, aby vyhovovalo potřebám jednotlivých dynastií.*“ (Hung, 2005 str. 79)

2.3.1.1 Překlady buddhistických sůter

První významná vlna překladu literatury přišla do Číny s buddhismem. Toto původem indické náboženství svým příchodem do Číny během vlády dynastie *Han* (206 př.n.l. – 220 n.l.) přineslo kromě zcela nového pohledu na svět také nové umění, literární žánry a styly a nové poznatky o světě. K tomu samozřejmě muselo do velké míry „*asimilovat tradiční konfuciánské morální hodnoty a taoistické myšlenky a zavést terminologii blízkou a srozumitelnou čínským stoupencům*“. (Wang, a další, 1999 str. 9) Překladačská činnost spojená s buddhismem byla do velké míry založena na orální tradici. Překladače byli mniši, kteří spolupracovali na překladech sůter a pořizovali komentáře a vysvětlivky k překladům, které často samy o sobě byly téměř nesrozumitelné. V počátcích probíhal

⁷ Za dynastie Sui (581 - 618) vznikl první překladačský úřad pro zahraniční styky – *Sifang Guan* 四方馆 (Úřad čtyř světových stran), jehož tradice pokračovala i za dynastií Tang (618 - 907) a Song (960 - 1279). První čínský úřad pro vzdělávání překladačů a tlumočnicků, zvaný *Siyi Guan* 四夷馆 (Úřad čtyř cizích stran), byl zřízen za dynastie Ming (1368 - 1644). Na něj navázal tlumočnický institut *Tongwen Guan* 同文馆 (Akademie společného učení), založený v Pekingu roku 1868, za vlády dynastie Qing. (Chan, a další, 2001 str. 373)

„překlad“ tak, že „cizí mnich vysvětloval text v čínštině a jeho čínský pomocník zapisoval, co slyšel“. (Wang, a další, 1999 str. 13) Později docházelo k organizaci překladatelských dílen, kde čínští mniši společně překládali celé soubory súter. Často se jednalo spíše o interpretace textů, mniši do překladů promítali své vlastní myšlenky a následovali originál jen okrajově. Opačný přístup zase hlásal např. buddhistický mnich *Dao An* 道安 (314 - 385), který naopak od překladu vyžadoval, aby zcela kopíroval originál.⁸

Překladatelskou činnost ztěžoval fakt, že překladatelé nebyli bilingvní a často nerozuměli správně smyslu textů, často se potýkali s novou terminologií, cizími reáliemi a názvy a komplikovanou syntaxí buddhistických súter, která nebyla jednoduše převoditelná do čínštiny.

Jak zmiňuje Wang Kefei (Wang:1999), přínos první překladatelské činnosti spočívá v přechodu od pasivního k aktivnímu akceptování cizích kultur Číňany, ve vypracování systému organizace překladatelské činnosti a dělby práce, ve vzniku prvních teoretických poznámek k překladu, ve zrodu dodnes aktuálního sporu mezi zastánci věrného a volného překladu, v obohacení čínského jazyka po lexikální, fonologické, syntaktické i stylistické stránce, a v neposlední řadě v obohacení čínské literatury.

2.3.1.2 Střet se Západem

V době rozvoje zámořských plaveb se v polovině 16. století dostávají do Číny jezuitští misionáři z Evropy se záměrem obrátit Číňany ke křesťanství a zároveň přinášejí vědu a technologii. Představují kromě nového náboženství druhotně také poznatky z oblasti astronomie, matematiky, fyziky, kartografie, medicíny, lingvistiky ale i praktických disciplín jako např. farmažení.⁹ Spolupracují s čínskými kolegy na překladech děl a ve snaze poskytnout Číně nejen „nové nástroje a postupy, ale také nové perspektivy pohledu na svět a na Čínu samotnou“ společně čelí konzervativnímu přístupu čínských vzdělavců a nesouhlasu oficiálních míst (Wang, a další, 1999 stránky 16-17). Jezuitští misionáři ovládali jak mateřský jazyk, tak čínštinu; jejich hlavním cílem bylo šířit křesťanskou víru, ale „jejich výběr materiálu k překladu byl do velké míry diktován potřebami a zájmy hostitelské kultury“. (Hung, 2005 str. 92)

Roku 1862 byla na žádost vysokých čínských hodnostářů otevřena *Akademie společného učení* (*Tongwen Guan* 同文館), jejíž studenti se stávali tlumočníky a překladateli a po roce 1876, kdy byla v Číně založena první velvyslanectví, pracovali jako zaměstnanci diplomatických misí. (Wang, a další, 1999 str. 19) Na akademii vyučovali jak západní tak čínští učitelé.

Jezuitská překladatelská činnost umožnila první intenzivnější styky čínského a západního myšlení a v následujících stoletích na ni navázalo pronikání západních teorií a světonázoru do Číny.

⁸ Jedny z prvních překladových teorií, které v Číně vznikly, byly zásady *wushiben* 五失本 (pět odklonů od významu originálu) a *sanbuyi* 三不易 (Tři těžkosti), formulované *Dao Anem*. Srovnej Wang:1999.

⁹ Např. čínský vysoce postavený úředník a mnohostranný učenec Xu Guangqi 徐光启 (1562 – 1633) spolupracoval s italským misionářem Sabbathinem de Ursis (1575 – 1620) na překladu šesti-svazkového díla o západních metodách úspory vody a zavlažování. Více viz Wang:1999.

V další části naší práce se zaměříme na klíčové překladatele, případně teoretiky překladu nejdůležitějších období a budeme se snažit o srovnání dobových čínských překladatelských koncepcí se západními teoriemi.

2.3.1.3 Konec císařství

Neočekávaná porážka Číny ve válce s Japonskem (1894-1895) a následný neúspěch Sto dní reformem¹⁰ přinesly přehodnocení čínského postavení ve světě. Vznikla generace pokrokových intelektuálů, kteří zcela odmítli tradiční čínské hodnoty, ve víře, že jedině západní myšlenky a hodnoty jsou způsobem, jak vyléčit Čínu z její zaostalosti. S vojenskými invazemi západních zemí, kvetoucí obchodní činností a rostoucím vlivem Západu si Čína začala uvědomovat, že již není „říší středu“; naopak, „*aby se mohla postavit „imperialistům“ ze Západu, musela se od nich začít učit*“. (Fan, 1999 str. 27)

Liang Qichao 梁启超 (1873-1929), tradiční učenec a reformátor, který vedl Sto dní reformem a předsedal *Překladatelskému úřadu* (Yishuju 译书局), se domníval, že pro hlubší poznání Západu, musí Čína „*zajistit zaprvé, aby se čínští učenci od dětství vzdělávali v západních jazycích a zadruhé, aby byly do čínštiny přeloženy knihy západních autorů*“. (Fan, 1999 str. 28)

Liang Qichao navrhoval zaměřit se především na překlady knih o základních vědách a naukách, např. matematice, chemii a právu. Dále také na knihy o historii, zemědělství, obchodu, umění, fyzice apod. Důležité podle něj bylo stanovit překladatelské normy, kterými by se mohli překladatelé řídit. Zamýšlel se např. nad tím, jakým způsobem překládat či přepisovat západní termíny a názvy. Za ideálního překladatele považoval bilingvního překladatele, který je zároveň specialistou v oblasti, o níž hovoří texty, které překládá. (Fan, 1999 str. 30)

Největší Liang Qichaoův přínos čínskému překladu spočívá v tom, že propagoval překládání děl západní beletrie, která přinesla do Číny nové myšlenky a koncepty. Do té doby se překládala do čínštiny převážně díla využitelná pro praxi, např. tím, že představovala nové technologie nebo sloužila k výuce jazyka. Liang Qichao byl přesvědčen, že „*literatura je účinným způsobem, jak reformovat myšlení široké veřejnosti, a že ze všech žánrů je nejefektivnější román a povídka, neboť je zábavná, dovede na člověka zapůsobit a její vliv sahá daleko a hluboko*.“ (Hung, 2005 str. 124)

První překladatelskou osobností, která sehrála klíčovou úlohu při zpřístupňování západních literárních děl Číňanům, byl tradiční čínský vzdělanec Lin Shu 林纾 (1852 – 1924), jenž bez znalosti jediného cizího jazyka převedl za svůj život do čínštiny 222 publikovaných a 24 nevydaných děl. Vybíral si spolupracovníky, kteří ovládali do různé míry cizí jazyk. Ti mu překládali knihy ústně a Lin Shu následně hrubý čínský překlad cizeloval a převáděl do vytříbené klasické čínštiny.¹¹ Do předmluv

¹⁰ Období 11. 5. -21. 9. 1898, kdy qingský císař Guangxu 光绪, inspirován kantonskými učiteli Kang Youweiem 康有为 a Liang Qichaem, vydal kolem čtyřiceti reformních ediktů, zaměřených na modernizaci čínského státu. Reformy byly po sto dnech zrušeny převratem císařovny vdovy, která se bála o svojí pozici.

¹¹ Qian Zhongshu zmiňuje, že klasická čínština, kterou Lin Shu překládal, byla zjednodušená a lehčí na pochopení. Vyznačovala se flexibilnější syntaxí a slovtvorbou a užívala i kolokviální výrazy a nová slova. Srovnej Fan:1999.

ke svým překladům Lin Shu přidával „nejrůznější poznámky dotýkající se vlastních zkušeností s překládáním, výběru spolupracovníků, podobností a rozdílů mezi západní a čínskou gramatikou, dialektů a stylů, a rozdílů mezi psaním a překládáním“ (Fan, 1999 str. 31).

Přestože si Lin Shu nevybíral díla k překladu sám a kvůli neznalosti jazyka originálu často ani netušil nic o povaze díla, které překládal,¹² na úvodní stránce zpravidla uváděl jména autora, což, jak zmiňuje Zheng Zhenduo „byl mezi šanghajskými překladateli té doby velmi vzácný jev“ (Fan, 1999 str. 33).

Dnes bychom Lin Shuovy překlady označili spíše jako adaptace, ve své době měly nicméně neocenitelný přínos v tom, že svým jazykem a stylem byly blízké čínské literatuře a přístupné nejen konzervativním úředníkům a vzdělancům ale také mnohým budoucím tvůrcům moderní čínské dětské literatury.

Čínské teorie překladu dodnes do velké míry pracují s pojmy, které použil (nebo spíše „recykloval“) spoluzakladatel moderního překladu v Číně a jeden z prvních teoretiků překladu Yan Fu 严复 (1854 – 1921) v předmluvě ke svému překladu části traktátu *Evolution and Ethics* od T. H. Huxleyho (1898): „věrnost“ (xin 信)¹³, „srozumitelnost“ (da 达)¹⁴ a „elegance“ (ya 雅)¹⁵. Jak Yan Fu ve své předmluvě uvádí, „překlad zahrnuje splnění tří požadavků: věrnosti, srozumitelnosti a elegance. Už věrnosti je těžké dosáhnout, ale překlad, který je věrný, ale není srozumitelný, nemůže být překladem. Srozumitelnost je tedy velmi důležitá. Potom, co otevřela Čína své přístavy zahraničnímu obchodu, nechybí zde tlumočníci a překladatelé. Dáte-li jim ale přeložit nějakou knihu a budete vyžadovat splnění těchto dvou požadavků, jen málokterí to svedou“ (Chan, 2004 str. 4). Jak vidíme, třetímu požadavku „elegance“ je i v Yan Fuově definici přikládán nejmenší význam a někteří pozdější teoretici překladu jej vidí jako nadbytečný a tvrdí, že jej Yan Fu zahrnul do své trojice požadavků jen proto, aby odůvodnil výběr ornamentálního stylu klasické prózy tongchengské školy,¹⁶ kterým bylo Huxleyho dílo přeloženo (Chan, 2004 str. 5).

2.3.2 Od Májového hnutí po současnost

Zatímco po většinu čínské historie byl překlad v Číně nahlížen z perspektivy, z níž byla cílová kultura viděna jako nadřazená a tudíž nemohla být považována za „příjemce“ překladu,¹⁷ přichází ve 20. letech 20. století se skupinou pokrokových učenců, spisovatelů a překladatelů, vzdělaných

¹² Fan (Fan:1999) zmiňuje, že Lin Shu překládal Shakespearovy hry jako příběhy, a sám tvrdil, že to není jeho chyba, neboť „nevěděl“.

¹³ Xin 信 zde ve významu „queshi 确实“ (opravdový, pravdivý), např. „xinshi 信史“ pravdivý historický záznam, „xin'eryouzheng 信而有征“ prokazatelný (důkazem). Do angličtiny překládáno jako „faithfulness“ (Fan:1999), „fidelity“ (Chan:2004).

¹⁴ Da 达 zde ve významu „biaoda 表达“ (vyjádřit), např. „zhuanda 转达“ (sdělit), „dayi 达意“ (vyjádřit svůj názor). Do angličtiny překládáno jako „readability“ (Fan:1999), „fluency“ (Chan:2004).

¹⁵ Ya 雅 zde ve významu „gaoshang 高尚“ (vznešený, vkusný) či „bucusu 不粗俗“ (ne vulgární), např.

„wenya 文雅“ (elegantní, vybroušený). Do angličtiny překládáno jako „refinement“ (Fan:1999), „elegance“ (Chan:2004).

¹⁶ Jeden z hlavních literárních směrů za dynastie Qing, propagující neokonfucianismus.

¹⁷ Chan (Chan:2004) tvrdí, že překlad byl v Číně po staletí považován za marginální, ne-li triviální aktivitu.

v Japonsku nebo v Evropě či Americe, zásadní obrat. Během období *Májového Hnutí*¹⁸ se snaží generace intelektuálů co nejrychleji vstřebat vše západní a tím „zachránit“ Čínu. Vlna literárních překladů ze západních jazyků, často z druhé ruky, hlavně přes japonštinu, je svým rozsahem srovnatelná s překladovými aktivitami v době vrcholu šíření buddhismu za dynastie Tang (618 – 907) a tvaruje nově vznikající literaturu psanou v nové hovorové poevropštěné formě jazyka. V tzv. „nové literatuře“ (xin wenxue 新文学) vzrůstá obliba žánru povídky. Čínští autoři jsou inspirováni západní povídkou, se kterou se seznamují prostřednictvím existujících překladů, např. *Sbírky povídek ze zahraničí* (Yuwai xiaoshuoji 域外小说集) z roku 1909 od bratří *Lu Xuna* 鲁迅(1881 - 1936)¹⁹ a *Zhou Zuorena* 周作人(1885 - 1967).²⁰ Překlady západních literárních děl vycházejí v nově vzniklých časopisech *Qingnian zazhi* 青年杂志 (*Časopis mláďt*)²¹ nebo *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 (Měsíčník pro román a povídku). Překladatelé i autoři moderních čínských děl se sdružují v rámci vznikajících literárních společností, jako jsou *Wenxue yanjiuhui* 文学研究会 (Společnost pro studium literatury), společnost *Chuangzaoshe* 创造社 (Tvorba), *Weimingshe* 未名社 (Bezejmenná společnost) či *Xinyueshe* 新月社 (Novoluní).

Se vzkvétající překladatelskou činností doby souvisí vznik nových teoretických pohledů na to, jak by se mělo, či nemělo, překládat. Hlavní problémy, které teoretici překladu v době Májového hnutí řeší, jsou spory o věrný a volný překlad, prosazování poevropštění oproti přizpůsobování textu čínskému čtenáři, užívání hovorového jazyka *baihua* 白话 místo zavedeného literárního jazyka *wenyan* 文言, a „především palčivá potřeba modernizovat národ po politické, kulturní i jazykové stránce“ (Chan, 2001 str. 198).

Od obliby volného překladu za dynastie Qing (1644 - 1911), kdy bylo hlavním cílem překladatelů převést přibližný smysl zdrojového textu, a překlad se tak často do velké míry odchyloval od originálu, přichází s Lu Xunem obrat k doslovnému kopírování originálu, jenž byl pro Lu Xuna posvátný. Lu Xun zastával názor, že doslovné přejímání struktur cizího jazyka je způsobem, jak obohatit čínský jazyk, který podle něj a dalších teoretiků nebyl dostatečně schopný vyjádřit moderní myšlenky. Kvůli značné odlišnosti čínštiny a západních jazyků, ale byly Lu Xunovy překlady pro čtenáře téměř nesrozumitelné. Mnoho osobností čínské překladové scény nesouhlasilo s Lu Xunovou teorií a označovalo jeho překlady jako „nepřirozené překlady“ (yingyi 硬译). Teoretik překladu *Liang Shiqiu* 梁實秋 Lu Xunovy překlady dokonce odsoudil jako překlady „mechanické“ (siyi 死译). (Chan, 2004 str. 18)

Lu Xunův pedantský důraz na zachování formy originálu však měl své opodstatnění v tom, že jeho překlady měly především funkci osvěty a modernizace Číny a byly určeny vzdělanému čtenáři, ne

¹⁸ Jako dobu *Májového hnutí* (Wusi yundong 五四运动) v naší práci označujeme období počínající demonstracemi čínských studentů proti Versaillské smlouvě (4. května 1919) a končící roku 1937 napadením Číny Japonskem.

¹⁹ Pseudonym. Vlastním jménem Zhou Shuren 周树人.

²⁰ Sbírka překladů do klasické čínštiny. Lu Xun a Zhou Zuoren začali psát v hovorovém jazyce až později.

²¹ Od druhého ročníku (1916) přejmenován na *Xin qingnian* 新青年 (Nové mláďt).

obyčejným lidem. Jak uvádí Pollard (v Chan:2004), Lu Xunovy překlady „neměly čtenáře potěšit ale zneklidnit“.

Jak konstatuje Chan, moderní čínská teorie překladu má obecně sklon k vágním, impresionistickým tvrzením (což se projevuje např. využíváním přímých terminologických výpůjček z oblasti tradiční literární kritiky). Na vině byla nejspíš absence terminologie vhodné k popisu překladů, která přetrvává až do 60. let, kdy se v Číně začíná prosazovat systematictější a méně subjektivní analýza překladatelského procesu (Chan, 2004 str. 3).

Fu Lei 傅雷 (1908 - 1966), překladatel Balzacova *Otce Goriot*, si například vypůjčuje z tradiční čínské estetiky, konkrétně kritiky malířských děl, pojem *shensi* 神似 (podobnost podstaty).²² Podle Fu Leie by se měl překlad po stránce efektu na čtenáře, „stejně jako imitace obrazu, zaměřit na hledání podobné podstaty spíše než zachování formy.“ (Chan, 2004 str. 7) I tato teorie zavádí velmi široký a navíc abstraktní pojem, od kterého poté odvozuje všechny své požadavky na „dobrý“ překlad. Fu Lei navázal mimo jiné také na teorie, s nimiž přišli během 20. a 30. let 20. století překladatelé poezie, jako byli *Guo Moruo* 郭沫若 (překladatel Shelleyho a Goetha) či *Zhu Shenghao* 朱生豪 (překladatel Shakespeara). Podle Guo Morua (1892 - 1978) nespočívá překlad v hledání ve slovníku či „dešifrování telegramů“, ale v zachování hudební podstaty poezie. (Chan, 2004 str. 7)

Pro moderní čínské teorie je charakteristické, že se zabývají především hodnocením překladů jako „dobrý“ či „špatný“ překlad. Místo, aby se zabývaly vlastnostmi překladu, moderní čínské teorie se podobně jako předmoderní teorie překladu na Západě zabývají překladem jako produktem.²³ Analýza procesu překladu tak zůstává stranou zájmu. (Chan, 2004 str. 4)

Ve třicátých letech 20. století dochází k příklonu spisovatelů k levicovým ideologiím, vzniká *Liga čínských levicových spisovatelů* (Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng 中国左翼作家联盟), v níž spojují své síly nejvýznamnější spisovatelé a překladatelé, dříve soupeřící v rámci jednotlivých literárních společností, a inspirují se v té době vznikajícími překlady.

Po vzniku Čínské lidové republiky roku 1949 jsou v oblastech ovládaných komunistickou stranou rozšířené hlavně překlady ze sovětské literatury a do překladatelské činnosti se výrazně promítá ideologie, která ovlivňuje jak výběr děl k překladu, tak konkrétní myšlenky a názory, jež je záhodno v překladu zachovat. Později, během Kulturní revoluce překlad, stejně jako literatura, stagnuje. Mnoho překladatelů je nuceno zanechat činnosti a odejít na „převýchovu“ na venkov, někteří jsou perzekuováni a vězněni.²⁴

Od 80. l. 20. st. dochází k uvolnění a objevuje se hlad po nové, mimo jiné též překladové literatuře. Překladatelé, stejně jako překladatelské instituce a nakladatelství, obnovují svoji činnost a zaplňují vzniklý literární prostor. Do Číny jsou prostřednictvím překladů uváděny nové literární směry

²² Nebo též „vnitřní podobnost“.

²³ Jako předmoderní teorie zde označujeme teorie existující před příchodem školy Jamese Holmese (*Descriptive Translation Studies*), která od kritiky překladu odděluje teorii překladu, specifickou svým zájmem o principy a modely vývoje překladu namísto konkrétních existujících překladů.

²⁴ Kulturní revoluce se dotkla také obou překladatelů, jejichž díla v naší práci analyzujeme. Viz kapitolu 2.3.

jako postmodernismus, poststrukturalismus nebo poskolonialismus a také moderní západní překladové teorie.

V teorii překladu se během období let 1970 – 1997, které Chan (Chan:2004) nazývá „druhou renesancí“²⁵, setkáváme mimo jiné i s návratem před Májové hnutí. Teoretici jako *Shen Xiaolong* 申小龙 (1952 -) či *Liu Miqing* 刘宓庆 (1939 -) odmítají západní teorie překladu, protože podle nich nejsou aplikovatelné na jazyk tak odlišný od západních jazyků, jako je čínština. Zdůrazňují hodnoty a specifika čínštiny a tím bojují se zavedeným preferováním západních modelů.

2.3.3 Česká literatura v čínském překladu

Díla české literatury byla do Číny poprvé uvedena během období Májového hnutí, kdy roste zájem o díla literatur malých „utiskovaných“ národů.

Od padesátých let dochází díky sdílené ideologii ke sblížení Číny a zemí náležejících do sféry vlivu SSSR. Do čínštiny byla přeložena např. *Reportáž psaná na oprátce* od Julia Fučíka, kterou si někteří Číňané dodnes vybavují „díky silnému emocionálnímu náboji díla“. Stejně tak Haškův *Švejk*, jehož „hloupost a naivita odhaluje pokřivenost byrokratické mašinerie a morální úpadek elity“, je blízký i čínskému čtenáři (Li, 2011).

V současnosti jsou nejznámějšími a nejvydávanějšími českými autory v Číně *Bohumil Hrabal* a *Milan Kundera*²⁶. Do čínštiny byl přeložen také např. *Ivan Klíma*, *Jaroslav Seifert* nebo třeba i *Michal Viewegh*. Zajímavé je, že i autoři, kteří byli „za normalizace u nás zakazovaní, jsou bez problému publikováni v komunistické Číně“. (Lomová, 2004) Z toho lze usoudit, že situace dnešní čínské literatury nelze ztotožnit se situací, v jaké se nacházela literatura v době bývalého komunistického Československa. V Číně se „socialismus se specifickými čínskými rysy“ projevuje i v práci překladatelů a nakladatelské činnosti, kde na jedné straně stále existují omezení tvůrčí svobody a vládní cenzura literatury, ale tržní principy působí pozitivně na „obcházení“ diktátu oficiální propagandy.

Překlady hlavních děl české literatury jsou v současnosti většinou pořizovány přímo z českého jazyka, mezi významné překladatele českých děl patří přední čínští bohemisté jako *Yang Leyun* 杨乐云²⁷, *Liu Xingcan* 刘星灿²⁸ či *Wan Shirong* 万世荣²⁹.

Česká dětská literatura není ve světě příliš známá, i přesto byla do čínštiny přeložena některá nejvýznamnější díla jako např. sbírky pohádek *Boženy Němcové* či *Karla Jaromíra Erbena* nebo dílo bratří *Čapků*, kterým se budeme podrobně zabývat v kapitole 2. Řada překladů české dětské literatury dostupných na čínském trhu vychází z jiných jazyků než z češtiny a domníváme se, že překladatel a

²⁵ První renesancí je myšleno období Májového hnutí.

²⁶ Díla Milana Kundery jsou však často překládána z francouzštiny a i sám autor bývá považován za Francouze.

²⁷ Překladatelka, která se spolu s Wang Shirongem podílela na překladu výboru Hrabalových povídek s názvem *Babideer* 巴比代尔 (Pábitelé).

²⁸ Překladatelka, jejímž dílem se budeme blíže zabývat v kapitole 2.

²⁹ Překladatel, který se spolu s Liu Xingcanem podílel na pětisvazkovém výboru z díla Ivana Klímy pod názvem *Yifan Kelima de zuopin* 伊凡·克里玛的作品 (Dílo Ivana Klímy).

nakladatelství často ani nekladou důraz na původ textu, z něhož se překlad pořizuje, neboť se setkáváme s případy, kdy ani není zmíněno jméno autora³⁰.

2.4 Čínská dětská literatura a vývoj jejího překladu

Do Číny počátku 20. století se dostává dětská literatura prostřednictvím překladů ze západních jazyků a slouží primárně jako nástroj modernizace Číny. Spolu s novými tématy, žánry a styly v literatuře přichází do Číny v první řadě poznání svébytnosti dítěte, dětského světa, poznatky o vzdělávání (nejen) dětí a o jazyce. Dítě s příchodem 20. století v Číně získává nebývalou důležitost, stává se „*symbolem naděje v budoucnost*“. (Farquhar, 1999 str. 1)

V době, kdy si Čína poprvé uvědomuje svoji zaostalost za zbytkem světa, v duchu sociálního darwinismu vnímají intelektuálové *Májového hnutí* dítě jako „nového člověka“, který není svázán konfuciónským myšlením a je jedinou zárukou pro přežití čínského národa, a volají po záchraně dětí:

„没有吃过人的孩子，或者还有？救救孩子... „

„*Zdaž se ještě najde nějaké dítě, které dosud neokusilo lidského masa? Spaste, spaste děti ...*“³¹
(Lu, 1951 str. 50)

Dítě, tak jak je vidí doboví čínští reformátoři, již není nahlíženo jako pokračovatel rodinné tradice a nositel tradičních hodnot, ale stává se nositelem revoluční změny. Dětská literatura v Číně počátku 20. století neplní primárně funkci estetickou či vzdělávací, ale ideologickou a politickou. Podle Farquharové „*důležitost dětské literatury spočívá v její výchovné funkci a ta spadá do sociální oblasti.*“ V Číně „*je téměř ve všech případech hodnocena literární hodnota textu podle toho, jakou má důležitost pro vzdělávání (教育意义) a v důsledku toho, jaké má implikace pro budoucí směr čínské společnosti.*“ (Farquhar, 1999 str. 9) Socialistická Čína na toto pojetí navázala tím, že v dítěti viděla „pokračovatele revoluce“ (gemingde jiebanren 革命的接班人). Pro čínskou komunistickou stranu bylo zásadní mít pod kontrolou literární tvorbu určenou dětem.

Jelikož moderní koncepty putují do Číny ze Západu právě skrze překlady literárních děl, stává se překlad prostředkem osvěty a spolu s postavením dítěte stoupá i postavení překladatele literatury včetně té určené dětem. Překladovými díly a jejich pozicí v čínské literatuře pro děti se budeme zabývat níže.

2.4.1 Tradiční čínská dětská literatura

Až do začátku 20. století v Číně víceméně neexistuje intencionální dětská literatura. Dítě je vnímáno jako nedokonalý budoucí dospělý a tudíž i literatura určená dětem byla literaturou pro

³⁰ Vycházíme z komerčních webových stránek <http://www.douban.com/>, kde lze najít velké množství publikací, dostupných na čínském trhu.

³¹ Závěrečná věta ze slavné povídky *Bláznův deník* (Kuangren riji 狂人日记) předního představitele *Májového hnutí* Lu Xuna 鲁迅.

dospělé.³² „V každé společnosti je podmínkou pro vznik moderní dětské literatury uvědomění si specifík dětství [...], toto uvědomění v tradiční Číně scházelo“. (Farquhar, 1999 str. 18)

V předmoderní Číně se „dětskou literaturou“ rozumí tradiční konfuciánská díla, která děti mechanicky memorovaly.³³ Protože dítě obsahu díla nerozumělo, text sloužil jako materiál, na kterém se zpočátku učila především výslovnost znaků. Součástí tradiční výuky dětí byla mechanická recitace textů souborně označovaných jako *San Bai Qian* 三百千 (Tři, sto a tisíc), které zahrnovaly slabikář *Sanzijing* 三字经 (Kanonická kniha tříznakových frází), knihu *Baijiaxing* 百家姓 (Sto příjmení) a *Qianziwen* 千字文 (Text o tisíci znacích). Následně pokračovaly ve studiu souboru klasických knih konfuciánství *Sishu wujing* 四书五经 (Čtyři knihy a pět kanonických knih). Tato díla musel důkladně znát každý, kdo chtěl skládat úřednické zkoušky.

Dětem byla dále k četbě předkládána např. sbírka básní *Qianjiashi* 千家诗 (Básně tisíce autorů) nebo příběhy v próze *Riji gushi* 日记故事 (Příběhy pro každý den), z nichž si děti memorováním jednoduchých frází měly osvojit čtení znaků a základní gramatické struktury a současně se naučit „hodnotám poslušnosti rodičům, otcovské lásky, loajality, pravdomluvnosti, správného počínání, povinnosti, úcty a upřímnosti“. (Farquhar, 1999 str. 16) Kromě klasických knih byla dětem dostupná populární literatura pro dospělé, ke které se často tajně uchýlovaly, neboť konfuciánské příručky a učebnice neposkytovaly žádné zajímavé čtení.³⁴

Konfuciánství učilo hodnotám synovské oddanosti, manželské věrnosti a bratrské lásky, tj. hodnotám antropocentrickým.³⁵ Žánr pohádky, který do čínské dětské literatury pronikl prostřednictvím překladů ze Západu, proto konzervativní konfuciánci odmítali, neboť „nerozlišoval mezi světy zvířat a lidí; měl špatný vliv na to, jak dítě vnímalo svoji roli ve společnosti, a nebyl v souladu s pojetím vývoje člověka, daným Konfuciem“. (Farquhar, 1999 str. 127)

Jak pravil mistr: “鸟兽不可与同群，吾非斯人之徒与而谁与？天下有道，丘不与易也。” (Člověk nemůže sdílet hejno s ptáky ani stádo se zvířaty. Nejsm-li člověkem mezi ostatními lidmi, čím tedy jsem?)³⁶

Konzervativní učenci nemohli přijmout Darwinovu teorii evoluce, neboť konfuciánské normy tradičně stavěly člověka nad zvířata. Pohádky, které ze své podstaty tyto normy porušovaly, byly cenzurovány a zakazovány. Až intelektuálové doby *Májového hnutí* začali proti těmto zákazům bojovat. Lu Xun např. tvrdil:

³² Jak v této souvislosti zmiňuje Farquharová (Farquhar:1999), klasické knihy měly za úkol děti doslova „probudit z neznalosti“ (qimeng 启蒙), tím, že jim osvětlily společenské a přírodní „zákony“.

³³ Říkáme-li „děti“, máme na mysli především chlapce z privilegovaných rodin, kteří měli přístup ke vzdělání. Dívčám bylo dostupné jen minimum čtiva, např. knihy *Napomenutí ženám* (Nüjie 女戒) nebo *Kanonická kniha pro dcery* (Nü'erjing 女儿经), které je měly připravit na roli poslušné manželky.

³⁴ Jak uvádějí z vlastní zkušenosti první čínští teoretici dětské literatury a spisovatelé (popř. překladatelé) literatury pro děti. Viz následující kapitolu.

³⁵ „Fu zi en, fu fu cong, xiong ze you, di ze gong 父子恩, 夫妇从, 兄则友, 弟则恭“ (vlídnost otce k synu, poslušnost manželů, náklonnost starších bratrů, úcta mladších bratrů). (úryvek ze slabikáře Sanzijing)

³⁶ Úryvek z Hovorů Konfuciových (Lunyu 论语), jedné knihy ze souboru klasických knih konfucianismu *Sishu wujing*.

„*Dětská mysl se liší od mysli vysoko postavených konfuciánských úředníků tím, že se může rozvíjet místo toho, aby navždy ustrnula na místě věříc, že i když jim naroste dlouhý, dlouhatánský vous, pojedou na obrovi do pohádkové země, kde se stanou císařem. A to proto, že [dítě] později porozumí trochu vědě a uvědomí si, že ti takzvaní obři a pohádkové země v tomto světě neexistují (1931).*“ (Lu, 1961 str. 56)

2.4.2 Moderní čínská dětská literatura: překladová a domácí díla

S vlnou cizích vlivů během první opiové války (1839 - 1842) do Číny přicházely překlady západních knih pro děti, které sloužily především jako pomůcky při výuce jazyků. Tato díla předkládala nové myšlenky v tradičním balení, v duchu teorie *zhongxue wei ti, xixue wei yong* 中学为体, 西学为用 (tradiční čínské učení základem, západní učení k praktickému užití).³⁷ Jeden z prvních překladů evidentně určených dětem pochází podle Farquharové (Farquhar:1999) z roku 1840 a jedná se o dvojjazyčnou anglicko-čínskou verzi *Ezopových bajek*. Skrze překladová díla primárně určená k výuce cizího jazyka takto do Číny postupně pronikala díla západních literatur, která se stávala součástí nově vznikající čínské dětské literatury.

Během následujících let proudí do Číny překlady nejznámějších západních děl, jejichž výběr je ale ovlivněn tím, co považovali překladatelé za přínosné pro čínské vlastenectví. Měli zájem především o díla popisující západní společnost a její tradice, kterými se mohla inspirovat čínská revoluce. Naopak např. díla zdůrazňující křesťanské hodnoty nevyhledávali, neboť křesťanství pokládali za skrytý projev nadřazenosti Západu.

Čínský lingvista a překladatel Dai Liuling 戴镗龄 (1913 - 1998) zmiňuje mezi prvními překlady „dětské literatury“ Lin Shuův překlad románu *Chaloupka strýčka Toma* od H. B. Stowe. Navzdory tomu, že nejde o dílo primárně určené dětem, do čínštiny, podobně jako tomu bylo i v případě češtiny, byl překlad uveden jako dílo dětské literatury. Lin Shu přeložil tento text pro děti kvůli jeho „*zábavnému obsahu a morálnímu poučení*“. (Chan, a další, 2001 str. 83) Dílo se nicméně stalo nesmírně populárním hlavně mezi dospělými čtenáři, neboť Lin Shu „*popisem utrpení černých otroků v Americe a přidáním emotivní předmluvy, líčící těžké časy zažívané čínskými dělníky v Americe, opakovanou prohru a možné rozdělení Číny, varoval Číňany, že se také možná brzy stanou otroky.*“ (Hung, 2005 str. 125)

Lin Shu rovněž převedl do čínštiny díla, jako jsou *Ezopovy bajky* (1903), *Robinson Crusoe* (1905), *Gulliverovy cesty* (1906) nebo některá díla Charlese Dickense. Nakladatelství *Commercial Press* (Shangwu yinshuguan 商务印书馆), pro které Lin Shu překládal, vydávalo nové překlady

³⁷ Příkladem jsou vydávané revize slabikáře *Sanzijing*, které prostřednictvím původní formy tří znakových pouček seznamovaly čtenáře se západními myšlenkami; nebo Liang Qichaoův překlad knihy Julese Verna *Dva roky prázdnin*, jejíž výběr vystihoval dobu, kdy Čína začala objevovat důležitost přírodních věd, pod typicky konfuciánským titulem *Patnáct mladých hrdinů: Galerie cizích modelů hodných nápodoby čínskou mládeží*. Srovnej Farquhar: 1999.

těchto, již dříve do Číny představených děl³⁸. Knihy byly nakladatelstvím propagovány jako „příkladné učebnice pro mládež“, byly doplněny poutavými ilustracemi a tištěny v úsporném formátu, který umožňoval jejich levnou distribuci. (Hill, 2013 str. 81)

Na rozdíl od strnulého a dětem nesrozumitelného klasického jazyka, do kterého překládal Lin Shu, o dvě desetiletí později významný lingvista a překladatel, Zhao Yuanren 赵元任 (1892 – 1982), zvolil k překladu díla Lewise Carrola *Alenka v říši divů* (1922) hovorový jazyk *baihua* 白话, který na rozdíl od staré psané čínštiny mohl lépe „zachytit dětskou jednoduchost a přirozenost řeči, charakteristickou pro toto dílo“. (Chan, a další, 2001 str. 84) Rozvoj jazyka *baihua* znamenal obrovský přínos pro literaturu, která najednou nebyla jen doménou vzdělanců, ale stala se jazykově přístupnou lidu, a tím umožnila také větší dostupnost literatury dětem.

Na první snahy o rozvoj dětské literatury psané v *baihua* navázali přední spisovatelé a překladatelé doby Májového hnutí. Zde se zaměříme na několik osobností, které se zasloužily o vznik a rozvoj dětské literatury v Číně. Důraz budeme vzhledem k zaměření práce klást především na překladová díla, ale zmíníme se i o vlivu překladových děl na vznik autonomní čínské dětské literatury.

Vznik čínské dětské literatury souvisí především s uvědoměním si postavení dítěte a charakteristik dětství. Na počátku 20. století dochází k „přijetí dětství jako konceptu, kompletnímu zavrnutí klasických knih konfuciánství jako „nemorálních“ a přiznání specifických potřeb dítěte mít vlastní čtivo“; k pochopení, že „dětí potřebují svoji vlastní literaturu: „stravu pro duši“, knihy, které by uspokojily jak jejich představitost, tak jejich touhu po vědomostech“.³⁹ (Farquhar, 1999 str. 25)

„Otcem“ dítěte jako symbolu čínské budoucnosti se stal Lu Xun, jehož překlady i úvahy o překládání výrazně ovlivnily čínskou dětskou literaturu a čínské spisovatele děl pro děti. Lu Xunův osobní vývoj je paralelou vývoje čínské společnosti, potažmo vývoje čínské dětské literatury ve 20. století: v dětství jeho vzdělání a výchova probíhaly v duchu tradičních konfuciánských hodnot, tyto hodnoty vzápětí zavrhl a nahradil je vírou ve vědu jako prostředek nutné modernizace Číny, a nakonec se oddal socialistické revoluci. Nová dětská literatura měla podle něj být především prostředkem emancipace dítěte, které Lu Xun vnímal jako prostředek reformy čínské společnosti. Inspirován darwinismem a rousseauovským pohledem na dítě viděl Lu Xun tradiční společnost jako lidožroutskou, tj. věřil, že od přírody nevinné a hodnotově neposkvrněné děti jsou jediná naděje Číny, kterou svazují pouta konfuciánských pravidel a norem, omezující její vývoj a nedovolující jí být rovnocenným soupeřem vyspělému západnímu světu. Dětská literatura se podle Lu Xuna nikdy neměla vzdát své zodpovědnosti za vzdělávání. (Srovnej Farquhar:1999).

Lu Xun sám nebyl autorem děl pro děti, ale přeložil důležitá díla západní dětské literatury. Tyto překlady měly vytvořit základ a poskytnout inspiraci pro budoucí čínské spisovatele literatury pro děti. Lu Xunovy první překlady dětské literatury zahrnují překlady děl Julese Verna do klasické čínštiny,

³⁸ Např. *Ezopovy bajky* uvedl do Číny již jezuitský misionář Matteo Ricci a později během 19. století vznikly další překlady tohoto díla. (Hill:2013)

³⁹ Metaforu s „ukojením hladu ducha“ užívá Zhou Zuoren ve své stati *Dětská kniha*. Viz níže.

kteřé Lu Xun vybral jako modely zpřístupnění vědy mládeži.⁴⁰ Z dalších překladů zmiňme např. pohádky slepého ruského básníka Vasilije Jerošenka,⁴¹ jejichž prostřednictvím Lu Xun do Číny uvedl romantický pohled na dětství. Toto dílo a následující díla již Lu Xun překládal do hovorové čínštiny, jednalo se však o doslovné překlady, otrocky kopírující originál. Překladem pohádek holandského spisovatele Fredericka van Eedena⁴² již Lu Xun směřuje svým výběrem k dílům dětské literatury se sociálním podtextem, od kterých poté přechází na pohádky po vzoru sovětské socialistické literatury, např. díla maďarské spisovatelky Hermynie zur Mühlen⁴³ nebo ruských spisovatelů Leonida Pantělejeva⁴⁴ a Maxima Gorkého⁴⁵. Posledně jmenované překlady se staly po další léta napodobovanými vzory, na které navázala další generace revolučních spisovatelů literatury pro děti jako Chen Bochui 陈伯吹, Mao Dun 矛盾, Zhang Tianyi 张天翼, Guo Moruo apod.

Dalším překladatelem, který významně přispěl k rozvoji dětské literatury v Číně, byl Sun Yuxiu 孙毓修 (1871 - 1922), editor šanghajského nakladatelství *Commercial Press*, který s pomocí dalšího významného spisovatele Mao Duna (1896 - 1981) přeložil přes 148 evropských pohádek a redigoval první čínský časopis pro děti *Shaonian zazhi* 少年杂志 (Časopis pro mládež).

Systematicky se pohádkami zabýval Zhao Jingshen 赵景深 (1902 - 1985) ve svých studiích *Tonghua gaiyao* 童话概要 (Základy pohádky, 1927), *Tonghua lunji* 童话论集 (Eseje o pohádce, 1927), *Tonghua xue ABC* 童话学 ABC (Úvod do studia pohádky, 1929) a jako editor souboru studií *Tonghua pinglun* 童话评论 (Kritické eseje o pohádce, 1934).

Překlady západních pohádek a sesbírané čínské dětské písně a říkadla vycházely také např. v týdeníku *Geyao zhoukan* 歌谣周刊 (Týdeník lidová píseň), časopise *Funü zazhi* 妇女杂志 (Časopis žena) nebo jako součást literární přílohy pekingských novin *Chenbao* 晨报 (Ranní deník). Dvě čísla periodika *Xiaoshuo yuebao* byla věnována Andersenovým pohádkám. Vznikají také časopisy pro děti, např. *Ertong shijie* 儿童世界 (Dětský svět) nebo *Xiao pengyou* 小朋友 (Děti). (Hung, 1985 str. 109)

Jedním z prvních, kdo již v roce 1913 veřejně mluvil o tom, že v Číně, na rozdíl od Západu, chybí literatura určená dětem, a že tím Čína i čínské děti strádají, byl Zhou Zuoren, jehož příspěvek k rozvoji dětské literatury byl v Číně uznán teprve relativně nedávno. Zatímco jeho starší bratr Lu Xun se stal v Číně „otcem“ dětské literatury, Zhou Zuoren byl označen za kontrarevolucionáře a kolaboranta s Japonci a jeho dílo a myšlenky byly na dlouhou dobu zavrženy.

Jak zmiňuje Farquharová (Farquhar: 1999), na rozdíl od Lu Xuna, který se zabývá „vnějším“ životem dítěte a jeho rolí ve společnosti, Zhou Zuoren se ve svých člancích zaměřuje na

⁴⁰ *Yuejie luxing* 月界旅行 (Cesta na měsíc, 1903) a *Didi luxing* 地底旅行 (Cesta do středu Země, 1906).

⁴¹ *Ailuoxianke tonghuaji* 爱罗先珂童话集 (Výbor z Eroshenkových pohádek, 1922) a pohádková hra *Taose de yun* 桃色的云 (Mraky barvy broskví, 1922).

⁴² *Xiao Yuehan* 小约翰 (Malý Johannes, 1927).

⁴³ *Xiao Bide* 小彼得 (Malý Peter, 1928).

⁴⁴ *Biao* 表 (Hodinky, 1935).

⁴⁵ *Eluoside tonghua* 俄罗斯的童话 (Ruské pohádky, 1935).

svět dětské představivosti a nevinosti, na „vnitřní“ život dítěte⁴⁶. Jelikož je pro naši práci významnější vývoj čínského myšlení směrem k tomuto pochopení dítěte, které převládá v současné literatuře pro děti, nebudeme se do takové míry zabývat revolučním postavením dítěte a dětské literatury, které rozebírá ve větší části své publikace Farquharová (Farquhar:1999).

Zhou Zuoren, jemuž se během dětství v rodném Zhejiangu, dostalo tradičního vzdělání, neměl zájem o „posvátná díla klasiků“ XXX, naopak, byl fascinován populární fikcí a fantastickými příběhy. Díky toleranci a otevřenosti svého děda měl přístup k dílům populární literatury pro dospělé. Později se během studií naučil anglicky a během pokusu o překlad *Příběhů tisíce a jedné noci* našel oblibu v překládání. Když roku 1906 podobně jako jeho bratr odešel na studia do Japonska, dostal se k mnoha dílům západní a japonské literatury, která spolu s Lu Xunem překládal. Přeložil dílo bratří Grimmů nebo Hanse Christiana Andersena, který se poté v Číně stal asi nejznámějším západním spisovatelem pohádek pro děti a o jehož díle bylo napsáno mnoho studií.

Během svého pobytu v Japonsku se Zhou Zuoren seznámil s řeckými mýty, přes něž se dostal k dílům *Andrewa Langa* (1844 - 1912), skotského spisovatele a folkloristy, který jej inspiroval svým názorem, podle něž jsou iracionální elementy v mytologii rezidui dřívějších primitivních forem, a který se domníval, že mezi mytologií a pohádkami existuje organické spojení. Zhou Zuoren z této teorie vycházel ve svém antropologickém přístupu k dětské literatuře. Podle něj literatura primitivních národů vychází z odvěkého strachu a zvědavosti, je založena na představivosti a emoce jsou v ní vyjádřeny pomocí řeči a pohybů ve formě lidových písní, tanců a her. Stejně jako se děti vyznačují vitalitou, kterou nalézáme u primitivních národů, také literatura určená dětem je reziduem literatur těchto národů v tom, že často obsahuje primitivní a absurdní představy. (Srovnej Zhou:2012)

Zhou Zuorena ovlivnila také díla autorů japonského hnutí za studium folklóru a ke studiu dětské literatury se dostal přes práci Takashimy Heizabury (1865 - 1946) o dětských říkadlech. Inspirovala ho pozornost, jakou japonští spisovatelé věnovali dětem, a byl zklamán, že čínským dětem se takové pozornosti nedostává. „Čína se stále domnívá, že děti by měly číst pouze kanonické knihy a vyjma těchto jim k četbě vůbec nic jiného nepodá, nechá je, aby samy urputně zápasily a ukojily tak hlad svého ducha; ti, kteří mají lepší podmínky, vydolují najednou z haldy literatury, tak, jako ze smetiště vyhrabávají kousky uhlí, trochu čehosi, čím lze zaplnit hladové břicho, opravdu, je to velmi smutné.“ (Zhou, 2012 str. 184)

Konzervativně smýšlející teoretici nesouhlasili s Zhou Zuorenovým důrazem na folklór a pohádku považovali za nevhodnou pro děti, neboť se domnívali, že „příběhy o nestvůrách, duchařské historky a mluvící zvířata povedou děti k pověřivosti a uškodí jejich duši i tělu“ (Hung, 1985 str. 120). Navíc byli toho názoru, že jak v čínských, tak v západních pohádkách je přítomen negativní obsah (např. motivy vraždy, násilí, utrpení či zrady), jenž může negativně ovlivnit děti, které toto chování přijmou jako přirozené.

⁴⁶ O myšlenkách Lu Xuna a spisovatelích, kteří navázali na jeho tradici, se stručně zmíníme níže.

Zhou Zuoren však kladl důraz na schopnost pohádek rozvíjet dětskou fantazii a podpořit zvědavost, která je člověku vlastní.⁴⁷ Pohádka nemá podle Zhou Zuorena nahradit učebnice, ale má přispět k vývoji dítěte, stejně jako hra má rozvíjet jeho přirozenost. Výchova dítěte je oblast, v níž pohádka může najít své uplatnění, ale neznamená to, že by pohádka měla mít výchovnou či vzdělávací funkci.⁴⁸

Zhou Zuorenovo hluboké pochopení potřeb dítěte pramení jednak z inspirace západními díly, jednak, jak často ve svých článcích zmiňuje, ze zkušenosti vlastního dětství. Mluví např. o tom, že dětský čtenář touží po přitažlivých ilustracích, kterým může „porozumět“ bez toho, že by musel umět číst. Čínské tradiční ilustrace Zhou Zuorenovi připadají řemeslně nedokonalé a např. čínskou náznakovou malbu považuje za nevhodnou, neboť dítě preferuje obrázky s výrazným obrysem.⁴⁹

Zhou Zuoren za největší prohřešek dospělých na dětech považuje nepochopení světa dítěte. „*Na světě je příliš mnoho dospělých, kteří přesto, že kdysi byli dětmi, už zapomněli, co to je „dětská nevinnost“, a domnívají se, že housenka a motýl, ve kterého se housenka mění, jsou dva odlišní živočichové.*“ (Zhou, 2012 str. 140) Zhou Zuoren se domnívá, že učitelé a rodinní příslušníci, ovlivnění starou školou, nerozumějící hodnotě citové výchovy a zaměřující se jen na praktickou stránku života, mají na dítě a jeho vývoj nejzhoršivější vliv. Těm dospělým, kteří v sobě ještě mají kus dítěte, doporučuje přečíst si *Alenku v říši divů*⁵⁰ v překladu Zhao Yuanrena, dílo, které vyzdvihuje pro jeho „nesmyslnost mající svůj smysl“ (wu yisi zhi yisi 无意思之意思).⁵¹

Zhou Zuoren uznává děti jako bytosti, které se sice „*po fyziologické a psychologické stránce do určité míry liší od dospělých, jsou však úplnými osobnostmi a mají svůj vlastní vnitřní i vnější svět*“. Tvrdí, že nelze označit jedno z období lidského života za „to pravé“, považuje „*každé stadium života – růst, dospělost, stáří i umírání – za stejně důležité*“.⁵² (Zhou, 2012 str. 122) Toto přehodnocení tradičního pohledu na dítě dlouho zakořeněného v čínské společnosti přineslo nové perspektivy ve společenských vědách a také v literatuře pro děti.⁵³

V době Májového hnutí vznikají také první díla čínské dětské literatury z per čínských autorů, kteří jsou ve své tvorbě často inspirováni západními autory umělé pohádky.⁵⁴ Na Lu Xunův pohled na dítě v kontextu těžké reality čínské společnosti navazuje spisovatel *Ye Shengtao* 叶圣陶 (1894 - 1988)

⁴⁷ Zde Zhou Zuoren vlastně rozlišuje mezi pohádkou a mýtem tak, jak je chápeme dnes; mýtus je příběh, kterému primitivní člověk věřil, pohádka je naopak příběh, který je ze své podstaty smyšlený a nereálný.

⁴⁸ Srovnej Zhao: 1934.

⁴⁹ Jak tvrdí, sám v dětství prahl po zajímavých ilustrovaných knihách a jelikož „kresby v nich byly příliš strnulé, [...] od ilustrací k románu Sanguo yanyi 三国演义 (Příběhy tří říší) obrátil svůj zájem k zobrazením, jako byly ony vybrané půvabné obrázky či obrázky z Knihy písní“. (Zhou, 2012 str. 184)

⁵⁰ Viz výše.

⁵¹ Dětská literatura by podle Zhou Zuorena měla být prostá jakýchkoli (především tradičních) morálních norem. Neměla by klást přílišný důraz ani na výchovný (ideologický) aspekt textu, ani na „vyzdvihování samoúčelné krásy“. (Srovnej Zhou:2012)

⁵² Zhou Zuoren rozdělil stádia vývoje dítěte a pro každé stádium určil nejvhodnější žánr dětské literatury.

⁵³ Ve vlivné pekingské *Příloze Ranního deníku* (Chenbao Fukan 晨报副刊) během let 1921 – 1929 vycházejí mimo pojednání o literatuře pro děti také články na nejrůznější obecná témata např.: početí, porodu, dětského vývoje, dětské hygieny, hraček pro děti, dětských snů, apod.

⁵⁴ Čínsky (podle Zhou Zuorenova dělení) označována jako *literární pohádka* (wenzue tonghua 文学童话), v opozici k *lidové pohádce* (minjian tonghua 民间童话).

ve svých pohádkách, např. ve sbírce *Daocaoren* 稻草人 (Strašák), která byla publikována roku 1923. Ye Shengtaovy pohádky vychází z jeho zkušeností s dětmi z doby, kdy pracoval jako učitel. Jsou plné „hravé něhy i vážného pedagogického zaujetí, stejně jako úžasného porozumění myslí dítěte“. (Farquhar, 1999 str. 95) Na Zhou Zuorenův zájem o vnitřní svět dítěte navázala svým dětským světem štěstí a lásky spisovatelka *Bing Xin* 冰心 (1900 - 1999) ve svých *Dopisech mladým čtenářům* (Ji xiaoduzhe 寄小读者), publikovaných v letech 1923-1926 v rubrice *Dětský svět* literární přílohy deníku *Chenbao*.

Vývoj v Číně a čínské literatuře po skončení první světové války probíhal podle McDougallové (McDougall: 1997) od důvěry ve vědu jednak návratem ke konfuciánským hodnotám⁵⁵ a jednak příklonem k levicovým ideologiím. Od zavrnutí konfuciánského elitářství a vysokého umění nebylo daleko k propagaci lidových forem. Zatímco Zhou Zuoren a Zhao Jingshen odmítali pronikání společenské reality dospělých do dětského světa a literatury, hlavní důvod Lu Xunova zaujetí dětmi a dětskou literaturou byl jejich vliv na směr, kterým se bude ubírat reforma čínské společnosti; jeho cílem bylo „zachránit“ Čínu. Na tento revoluční pohled navázala dětská literatura následujících desetiletí, inspirována překladovými díly sovětské literatury. (Srovnej Farquhar:1999)

Literatura po Májovém hnutí už nebojuje s přežitky konfucianismu, ale v duchu marxismu bojuje proti bohatým a privilegovaným. První generace autorů svoji kritiku společnosti schovává do pohádkového světa a feudálních kulis. Jako příklad uvádí Farquharová (Farquhar:1999) příběh *Mifeng* 蜜蜂 (Včela) z roku 1933 od *Zhang Tianyiho* (1906 - 1985) nebo čtyři „snové“ pohádky od *Ba Jina* 巴金 (1904 - 2005) publikované v letech 1935 – 1937. Druhá generace již otevřeně analyzuje společnost z perspektivy socialismu a zasazuje příběhy do současné reality. Levicový časopis *Wenxue* 文学 (Literatura) publikoval roku 1936 vydání, které mělo zásadní vliv na čínskou dětskou literaturu. (Farquhar, 1999 str. 158) Obsahovalo překlad Gorkého eseje „*O tématech* [dětské literatury]“ z roku 1978 (o odpoutání dětské mysli od způsobu přemýšlení zavedených v minulosti otcem či předky), představení sovětské literatury pro děti od Mao Duna a překlad díla dobového ruského spisovatele pro děti, L. A. Kassila. Příklady čínských děl, již zcela poplatných koncepci socialistické literatury, jsou Mao Dunův příběh *Dabizi de gushi* 大鼻子的故事 (Nosáčův příběh) nebo Zhang Tianyiho dílo *Da Lin he xiao Lin* 大林和小林 (Velký Lin a malý Lin) z roku 1956.

Podobně jako měl v diskuzi o překládání a dětské literatuře dominantní postavení Lu Xun, po vzniku ČLR se dominantním hlasem stává Mao Zedong 毛泽东 (1893 - 1976). Během *Kampaně sto květů* (百花齐放百家争鸣 At' vykvete sto květů, at' soupeří sto škol), kterou roku 1956 Mao vyzval intelektuály a spisovatele k otevřené kritice strany, dochází k uvolnění situace a dětská literatura zažívá druhé období vzkvětu od doby Májového hnutí. Jsou zakládána nová nakladatelství a

⁵⁵ Roku 1934 došlo k vládní podpoře konfuciánských textů v rámci „*Hnutí za nový život*“ (Xin wenhua hudong 新文化运动). Znovuzavedení starých hodnot a konfuciánské ideologie mělo podpořit Čínskou národní stranu *Kuomintang* 国民党 pod velením Čankajška.

spisovatelské spolky. Umělá pohádka andersenovského typu, která byla propagována během Májového hnutí, je pro svůj západní původ zavržena jako ideologicky podezřelá a pozornost se obrací k lidové pohádce, v níž v duchu třídního boje vítězí chudí a utlačovaní. K popularizaci literatury přispívá rozvoj komiksu, který prostřednictvím obrázků, doplněných jednoduchým textem, apeluje na širokou veřejnost.

S *Kampaní proti pravičákům* (Fanyoupai yundong 反右派运动) proběhly od konce padesátých let rozsáhlé perzekuce autorů, kteří během Kampaně sto květů ve svých dílech kritizovali Komunistickou stranu a její ideologii. Následné období Kulturní revoluce (1966 – 1976), na řadu let zcela zmrazilo literární tvorbu nejen v oblasti literatury pro děti. Spisovatelé označení stranou jako kontrarevolucionáři, byli vysíláni na „převýchovu“ do odlehlých venkovských oblastí Číny a mládež se měla vzdělávat životními zkušenostmi, ne četbou. Literatura byla nahrazena revolučním vzděláváním a „s dětmi bylo nakládáno jako s dospělými a s dospělými jako s dětmi“. (Farquhar, 1999 str. 285)

2.4.3 Současný stav literatury určené dětem v Číně

Po skončení Kulturní revoluce dochází postupně k ustanovení kánonu čínské dětské literatury – významných děl čínských spisovatelů od doby Májového hnutí, která jsou znovu tištěna, vydávána v rámci antologií dětské literatury a institucionalizována ve školském systému. V literatuře pro děti přetrvává vzdělávací aspekt jako prostředek politické kontroly literatury a také kritérium jejího hodnocení. Dochází k „*technologické vizualizaci*“⁵⁶ a komercializaci děl pro děti; mladý čtenář se stává „*aktivním konzumentem s vlastními preferencemi*“. (Farquhar, 1999 str. 305)

Jak se domnívá Dai Liuling (Chan:2001), v dnešní době „*jde do tisku přehršel nejružnějších překladů a je přirozené, že čínské děti přijmou kladně některé z nich a o jiné nebudou mít zájem*“. Jako příklad uvádí *Petera Pana* od J. M. Barrieho, dílo přeložené do čínštiny dvakrát, které si podle ní čínské děti nikdy neoblíbily proto, že nejsou zvyklé na „*sofistikovanou záhadnost [této] divadelní hry*“. (Chan, a další, 2001 str. 86)

Čínská literatura pro děti je v Číně, stejně jako literatura pro dospělé, v současnosti rozdělena na proud oficiální, kontrolovaný státními úřady, a proud komerční, který si vybírá díla podle toho, jak dobře se budou prodávat, spíše než s ohledem na jejich kvalitu a uměleckou hodnotu.

Do velké míry probíhá cenzura obsahu týkajícího se např. témat obsahujících sex, násilí nebo jdoucí proti oficiální ideologii. I když v dětské literatuře určené menším dětem se nesetkáváme v takové míře s „nevhodným“ obsahem, literatura pro mládež je již více náchylná podobnému obsahu a proto předpokládáme, že míra cenzury překladů této literatury bude také vyšší. Dai Liuling např. naprosto odsuzuje „*scény obsahující násilí a brutalitu v současných dětských knihách ze Západu*“. (Chan, a další, 2001 str. 86)

⁵⁶ Dětskou literaturou už se nemyslí zdaleka jen četba, ale i filmy pro děti, dětské seriály, počítačové hry, apod.

Výběr překladových děl je do velké míry ovlivněn jejich popularitou v zahraničí (komerčně úspěšná jsou např. díla, ke kterým se dětský čtenář dostává nejen v knižní podobě, ale též prostřednictvím internetu, filmů či počítačových her). S ne zcela jednoznačným přístupem čínských nakladatelství k autorským právům souvisí jak status autora, tak status překladového textu. Pomineme-li pirátské internetové, ale i tištěné verze, v nichž jde o to, co nejrychleji „nějak“ přeložené dílo poskytnout rozsáhlému čtenářstvu, jehož většina si anglický, nebo případně jiný cizojazyčný originál nepřečte; musíme vzít v potaz také nakladatelskou politiku, která často nepovažuje za nutné uvádět jméno autora či překladatele nebo originál (resp. jazyk originálu), ze kterého překlad vycházel. Stejně jako v čínském kině odchází naprostá většina publika, ještě než na plátně začnou běžet závěrečné titulky, velké procento čínských čtenářů se konzumním přístupem zaměřuje jen na text bez ohledu na jeho původ a vznik. Zviditelnění překladatele a faktu, že se jedná o překladový text, je tedy často opomíjeno, podobně jako tomu bylo na počátku 20. století.

3 Analýza vybraných textů

3.1 Metodologie

V této práci budeme vycházet z teorie Gideona Touryho (Toury:1995) tak, jak ji formuloval ve své práci *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Touryho přístup se zaměřuje na cílový překladový text, překlad považuje za fakt přijímající, hostitelské kultury a zároveň předpokládá, že „*at již byly překlad a jeho funkce jakékoliv, konstituovaly se v přijímající kultuře a odrážejí její stav*“ (Toury, 1995 str. 24)

Budeme blíže zkoumat roli, jakou překlady hrají v cílové, přijímající kultuře. Zasadíme texty do širšího kontextu cílové kultury, což nám pomůže odhalit záměr překladatelů stejně jako doprovodné faktory, které překladový proces ovlivňovaly, včetně dobových norem. Vycházíme z předpokladu, že může vzniknout více překladů jednoho textu, ale že není pravděpodobné, že by v přijímací kultuře různá překladová díla zaujala stejné místo.

V souladu s Touryho postupem se v naší analýze textů nejprve zaměříme na „*počáteční normu*“ (*initial norm*) – počáteční překladatelovo rozhodnutí o tom, zda se bude podřizovat normám zdrojového textu a kultury, nebo zda se naopak podřídí normám platným v cílové kultuře. Toury příklon k normám výchozí kultury definuje jako „*adekvátnost*“ (*adequacy*) překladu, naopak příklon k normám cílové kultury definuje jako „*přijatelnost*“ (*acceptability*) překladu. (Toury, 1995 str. 56) Záporům prvního typu překladu může být vysoká míra překladovosti a tedy nesoulad s normami cílové kultury, druhý typ zase může vykazovat významné posuny od zdrojového textu.

Toury další normy rozděluje na „*výchozí*“ (*preliminary norms*) a „*operační*“ (*operational norms*). Výchozí normy se týkají extratextových faktorů, např. výběru textu k překladu, nakladatelské politiky nebo přímosti překladu, tj. zda byl překlad pořízen přes jiný jazyk. (Toury, 1995 stránky 58-59) Zde si také můžeme položit otázku, zda dříve pořízený překlad nemohl ovlivnit překlad pořízený později. Operační normy se týkají překladatelských řešení na mikro- i makro-textové rovině.

Jelikož Touryho postup⁵⁷ podle nás přistupuje k analýze výchozího textu až druhotně, vzhledem k odlišnosti obou srovnávaných kultur a jazyků jej nepovažujeme za vhodný a pro analýzu volíme tradičnější kroky, spočívající v primárním rozboru předpokládaného výchozího textu a jeho následném porovnání s překladovým textem na mikro-rovině, makro-rovině a z hlediska pragmatického. Nicméně Touryho faktory a normy ovlivňující překlad tvoří důležité východisko této analýzy, stejně jako zaměření primárně na účel překladu a jeho účinek na cílového čtenáře.

⁵⁷ Až do chvíle, kdy se v analýze začneme věnovat operačním normám, do našeho uvažování podle Touryho modelu vůbec nemá vstupovat zdrojový text. Nejprve má být text analyzován jako „*hypotetický překlad*“ (*assumed translation*), který Toury popisuje jako jakýkoli text cílové kultury, u kterého jsou důvody předpokládat existenci jiného textu v jiné kultuře a v jiném jazyce (*source-text postulate*), z něhož byl překladový text postupy přenosu pravděpodobně odvozen (*transfer postulate*) a k němuž je nyní vázán jistými vztahy (*relationship postulate*), přičemž některé z těchto vztahů lze v rámci dané kultury pokládat za nutné nebo postačující. Podle Touryho je nutné teprve poté identifikovat výchozí text daného překladu a následně mapovat (projektovat) hypotetický překlad na předpokládaný originál a určit vztahy spojující dvojici textů, čímž lze ověřit, zda originál byl výchozím textem pro překlad. Při procesu projekce cílového textu na jeho text výchozí se Toury zaměřuje na dvojice segmentů textu (*paired segments*), které jsou v překladu vybrány ad hoc. (Toury, 1995 str. 32)

Při porovnávání výchozího a cílového textu budeme využívat také překladatelských postupů a posunů *J. Levého* (Levý:1998) a kategorií *Popovičovy* typologie výrazových změn v překladu (Popovič:1975).

Poté, co identifikujeme případné posuny od výchozího textu, se pokusíme na základě porovnání segmentů textu stanovit „*vnitřní koncept překladů*“ (*the underlying concept of translation*), tj. zaměřuje-li se překlad primárně na dodržení norem výchozí kultury (*source-oriented*) nebo spíše na přijatelnost překladového textu pro cílového čtenáře (*target-oriented*). (Toury, 1995 stránky 36-37)

3.2 Kontextualizace zdrojového textu

V této části práce se zaměříme na kontextualizaci zdrojového textu. Rozebereme kulturní a dobové pozadí autora a původ textu. V následující části práce budeme analyzovat cílový text na pozadí doby a kultury jeho vzniku.

3.2.1 Karel Čapek

Karel Čapek (1890 – 1938), jeden z nejvýznamnějších českých spisovatelů a první český spisovatel, který proslul také v zahraničí, psal vedle sociálně a politicky zaměřené literatury pro dospělé také dodnes oblíbená díla pro děti. Byť nevelká rozsahem, tvoří Čapkova literatura určená dětem důležitou součást české dětské literatury.

„I dětem věnoval Karel Čapek díl své pozornosti, a třebaže kvantitou nepředstavuje jeho řádka pohádek a knížka o Dášeňce rozsáhlou část jeho tvorby, svou uměleckou úroveň, experimentálním charakterem, teoretickou promyšleností a autorskou zodpovědností vůči dětskému čtenáři daleko přesahuje prostor, který svým rozsahem zaujímá.“ (Vařejková, 1994 str. 3)

Důležitost *Čapkovy* literatury pro děti, stejně jako několika dalších významných českých autorů píšících pro děti, spočívá v tom, že jejich „*protest proti běžným schématům a klišé v dětské literatuře měl podstatný význam pro utváření jejího nového, společensky i kulturně zásadnějšího pojetí a pro další vývoj působil v mnoha směrech normotvorně.*“ (Chaloupka, 1989 str. 27)

Čapek sám děti neměl a možná právě proto, nezátížen obtížemi rodičovských povinností, ve své literatuře dovedl vidět svět dětskýma očima. Jeho literatura pro děti je ale natolik inteligentní, hravá a poučná, že zaujme i dospělého čtenáře. To je ostatně základem pro to, aby se dostala k dětskému čtenáři, neboť fenomén cenzury funguje v dětské literatuře o to víc, že od spisovatele a nakladatele musí projít ještě rukama rodičů či obecně dospělých (příbuzných, rodinných přátel, učitelů).

Literaturou pro děti se *Čapek* kromě vlastní tvorby zabýval také teoreticky (třemi eseji o pohádce, začleněnými do knižního souboru *Marsyas čili Na okraj literatury* (1931)⁵⁸) a jako redaktor, „*který se postaral v letech 1918 až 1920 v neklidné ještě atmosféře konce války a počátku republiky o vydání trojdílného souboru pohádek různých autorů pod názvem Nůše pohádek*“ (Vařejková, 1994 str. 4)

⁵⁸ K teorii pohádky (poprvé publikována v říjnu a listopadu 1930 v časopise Lumír), Několikero motivů pohádkových (Lidové noviny, 14. 6. 1931) a Několik pohádkových osobností (Lidové noviny, 19. 4. 1931)

Roku 1932 vydal knihu *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek*,⁵⁹ která byla roku 1954 doplněna ještě o dvě pohádky. Čapkovy pohádky označuje Sirovátka jako pohádky „civilní“, jelikož se „odehrávají nikoliv za dávných „pohádkových“ časů a v odlehlém „pohádkovém“ světě, nýbrž zcela nedávno a mezi soudobými lidmi, ve světě známém a všedním“ (Sirovátka, 1998 str. 145).

Dalším dílem *Karla Čapka*, které je trochu jiným typem autorské pohádky, určené menším dětem, je *Dášeňka čili Život štěněte* (vyšlo knižně 1932, časopisecky 1922 (*Dětský koutek*)),⁶⁰ ve kterém autor vtipným způsobem líčí život štěněte. Kniha je doplněna autorovými ilustracemi a fotografiemi a tvoří rámec pro 8 pohádek, které jsou vypravovány Dášeňce, aby tiše seděla. Kniha byla z rozhodnutí autora v souboru *Spisů Karla Čapka* zařazena do celku *Měl jsem psa a kočku* (1938), obsahujícího sebrané eseje, původně publikované v novinách, o životě zvířat a životě se zvířaty, které Čapek sám choval a dobře jim rozuměl.

3.2.1.1 Specifika Čapkových textů

V Čapkově tvorbě pro děti je jasné zaměření na dětského čtenáře, a to nejen výběrem tématu (pohádky, veselé příběhy, zvířecí hrdinové, časté motivy a scény z dětského života), ale i způsobem podání (oslovování dětského čtenáře, časté opakování), výběrem jazykových prostředků (kolokviální, hovorový styl, „kterým Čapek imituje mluvní projev a který napomáhá navázat kontakt s posluchači“⁶¹) a zdůrazňovanými hodnotami (lidskost, láska k lidem i zvířatům). (Sirovátka, 1998 str. 141)

„Místně neurčité prostředí lidových pohádek je vyměněno za místní určenost v pohádce čapkovské.“ Čapkovy pohádky jsou spojeny s realitou Čapkova domova a dětství v Úpici (dokládají to místní jména použitá v textu či inspirace postavami ze skutečného života autora). (Bubeníčková, 2008)

Jak již bylo zmíněno, Čapkovy pohádky jsou zasazeny do současnosti a vystupují v nich postavy ze současného života (lékaři, pošťáci, detektivové). Fantastické postavy z tradiční folklórní pohádky (loupežníci, vodníci, strašidla) se zde vyskytují také, „ale jednak je jich poměrně málo, jednak jsou značně polidštěny a včleňují se do lidské společnosti“. (Buriánek, 1988 str. 220) Čapek tímto postupem „převracení“ světa reality a fantazie přibližuje folklórní pohádku dětem a zároveň tvoří specifickou humornou situaci, která je blízká také dospělému čtenáři (například rodiči, který dítěti předčítá). Tento přístup je v souladu s autorovou teorií, podle níž se „pohádka nedá definovat svými motivy a látkami, nýbrž svým původem a svou funkcí“ (Čapek, 1948 str. 33).

Čapek využívá tradiční pohádkové stavby (především v kompozici), pohádku však nevnímá jako literární text, ale jako vypravěčskou situaci, ve které je přítomen vypravěč stejně jako posluchač. „Nejstarší teorie pohádky je Platonova: že pohádky jsou povídačky chův.“ (Čapek, 1948 str. 28)

⁵⁹ Dále jen *Devatero*.

⁶⁰ Dále jen *Dášeňka*.

⁶¹ Tento rys „hovorovosti“ najdeme i v jeho dílech pro dospělé, např. v *Povídkách z jedné a druhé kapsy*, které vznikly ve stejné době jako *Devatero*. Jedním z příkladů je např. nadužívání zájmena „ten“. (Sirovátka: 1998)

Přístup k pohádce jako aktu vyprávění dokládají typické znaky *Čapkových* textů. Na rovině textové jsou to prostředky jako rámcová kompozice (vyprávění uvnitř vyprávění). Na rovině jednotlivých vyprávění jsou to prostředky navazování kontaktu se čtenářem (jehož „latentní“ přítomnost v textu je takto akcentována) a udržování čtenářovy pozornosti. Neboť „povídání znamená improvizování – „zbytečná“ opakování, „zmatené“ odbočky, „vpletené“ motivy jsou mu dovoleny. Povídání rovná se variování, glosování, komentování, dané vypravěčovým subjektem i jeho okamžitým postojem“. (Vařejková, 1994 str. 5)

Vševědoucí vypravěč je v textu přítomen explicitně (v osloveních čtenáře) a vedle toho dochází k obměnám subjektu vypravěče (je jím např. střízlík, anděl nebo třeba psí víla). Tyto obměny perspektivy napomáhají autenticitě textu. Vypravěč se k očekávanému dětskému recipientovi „obrací přímým oslovením a použitím důvěrné druhé osoby slovesného plurálu - „jak víte“, „vidíte“ apod.; dokonce i tehdy, když děti přímo v incipitu osloveny nejsou“ nebo si na ně vypravěč jakoby náhodou vzpomene – Vařejková uvádí příklad z *Velké pohádky doktorské*: „Pro pána, děti, vždyť my jsme při tom povídání málem zapomněli na kouzelníka Magiáše!“ (Vařejková, 1994 str. 7)

Na jazykové rovině hlavní kvalita *Čapkových* pohádek spočívá ve způsobu, jakým si autor hraje s různými významy a zvukomalebností slov a s odlišnými rejstříky jazyka. Pro *Čapkův* text je typický častý výskyt synonym, hyperbolizace a symbolizace, slovní humor, přesné výčty údajů, apod. Čapek také často využívá jazykové hříčky, založené např. na synonymii nebo neologismech. Tyto prostředky chápe Vařejková jako přímý podnět vypravěče ke spolupráci na vyprávění a také způsob, jak si vypravěč (nebo by si vypravěč v tradičním ústním podání svého vyprávění) tvořil rezervy pro možné variace, jako „pobídku ke hře se slovy a jmény, do níž může aktivně vstoupit přítomný recipient“. (Vařejková, 1994 str. 11)

„Čapkovo úsilí o jazykové bohatství v tvorbě pro děti bylo stejně spontánní jako záměrné. V r. 1931 v *Rozpravách Aventina* píše: „Když vidím malé děti od čtyř do pěti let nahoru, tak mě u nich překvapuje ta frenetická potřeba jazyka, jak milují slova, jak jsou šťastné, když najdou nové slovo. Myslím tedy, že dětská literatura má mít ten nejbohatší a nejkrásnější jazyk. Odnese-li si dítě málo slov z dětství, bude jich znát málo po celý život. To je pro mě problém dětské literatury.“ (Vařejková, 1994 str. 23)

V neposlední řadě klade Čapková tvorba jasný důraz na výchovnou funkci a obecné lidské hodnoty. Hodnotí správné a nesprávné lidské počínání a lidskou špatnost komentuje z odstupu prostřednictvím stížností a poznámek postav obývajících fantazijní svět pohádky; vysoce cení „lidství jako altruismus, smysl pro hodnoty jiné než úřední a peněžní, ochotu pomoci člověku, zvířeti či jinému svému „bližnímu““. ⁶² (Vařejková, 1994 str. 16)

⁶² Jak zmiňuje Vařejková, autoři v poválečné situaci vnímali otázku lidství jako velmi aktuální.

3.2.2 Josef Čapek

Starší bratr *Karla Čapka*, *Josef Čapek* (1887 – 1945), spisovatel a malíř, který ilustroval *Devatero*⁶³ a doplnil je o pohádku *O tlustém pradědečkovi a loupežnících*, je také autorem zvířecího pohádkového románu⁶⁴ *Povídání o pejskovi a kočičce, jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech* (1929).⁶⁵

V *Pejskovi a kočičce* se objevuje i postava samotného autora, kterému pesek s kočičkou radí, co má napsat dětem za příběh.⁶⁶ Tím, že pesek a kočička jsou v mnoha ohledech vlastně personifikací dětí (neumí některé věci, dělají chyby, jsou neposlušné) a tudíž v opozici ke světu dospělých, staví autor stejně jako Karel Čapek svého čtenáře do pozice aktivního spoluvůrce příběhu.

Vzhledem k zaměření textu na mladší děti je Čapkův humor především situační (pesek pověsí na šnůru kočičku, kočička sleze a pověsí pejska a potom se na šnůře společně suší⁶⁷) a jazyk textu je ve srovnání s *Devaterem* jednodušší (např. časté použití krátkých vět, opakování jednoduchého uvozovacího slovesa „řekl (řekla)“). Setkáme se ale i s jazykovými hříčkami, prvky hovorovosti (např. nadužívání zájmena „ten“) a podobně hravým přístupem k českému jazyku jako u Karla Čapka.

3.3 Kontextualizace cílového textu

Pro analýzu jsme zvolili překlady vybraných pohádek z *Devatera*, *Dášeňku* a *Pejska a kočičku*. Náš výběr byl ovlivněn faktem, že českému čtenáři (dětskému či dospělému) jsou tyto texty známé a navíc svojí povahou představují reprezentativní vzorek české autorské pohádky a jejích specifík, které jsme shledali zajímavé pro jazykové a kulturní srovnání. Domníváme se také, že jde o díla, která přispívají k obohacení čínské dětské literatury.

Důležitým faktorem při překládání je postavení překladatele vzhledem k překladovému textu, jeho zviditelnění a stejně tak zviditelnění faktu, že se jedná o překlad a nikoli o původní dílo. Toho lze docílit tím, „že je v knize uvedeno jméno překladatele, jeho/její podpis, prostřednictvím předmluvy a doslovu, kapitolou „slovo“ překladatele“ (Oittinen, 2000 str. 10). Např. Nordová tvrdí, že „v souladu s principem loajality by měl překladatel alespoň informovat další účastníky (např. autora originálu nebo čtenáře překladu) o tom, co a proč udělal“ (Oittinen, 2000 str. 10).

V soudobých čínských překladech děl pro děti se setkáme s úvodním slovem překladatele, ve kterém je nastíněna důležitost autora originálu, zmíněno, jaký přínos má daná kniha pro děti a jaká je její obliba v zemi původu. Tímto způsobem překladatel nejen informuje potenciálního rodiče, jako osobu, která dílo svému dítěti předčítá nebo koupí, o přínosu a „vhodnosti“ dané knihy pro dítě, ale také pomáhá dítěti překlenout kulturní rozdíly tím, že se obrací přímo na něj a přirovnává jej

⁶³ Ilustrace tvoří důležitou součást *Devatera* a v naší práci se budeme detailněji zajímat jejich analýzou.

⁶⁴ Podle Sirovátky „o vlastním pohádkovém románu mluvíme tehdy, když jednotlivé epizody mají těsnější kompoziční vazbu“; bývá označován též jako pohádkové pásmo, pohádková novela, pohádka na pokračování. Jedna z forem pohádkového románu je pohádkové vyprávění, které je „spjato pouze s postavami, zatímco jednotlivé epizody mají pouze samostatný a ucelený děj“ (viz *Povídání o pejskovi a kočičce*). (Sirovátka, 1998 str. 151)

⁶⁵ Dále jen: *Pešek a kočička*.

⁶⁶ Vyprávění *Jak to bylo na Vánoce*.

⁶⁷ Vyprávění *O pejskovi a kočičce, jak si myli podlahu*.

k dětskému čtenáři v jiné zemi. S rostoucím počtem na internetu neoficiálně uveřejněných verzí a pirátských překladů ale překladatel paradoxně spíše ustupuje do pozadí, hlavně u komerčních titulů.⁶⁸

3.3.1 Devatero pohádek

Překlad *Čapkova Devatera* pořízený Ren Rongrongem 任溶溶 (1923 -) vyšel roku 2004 v šanghajském nakladatelství *Shanghai yiwen chubanshe* 上海译文出版社 (Šanghajské nakladatelství překladových textů)⁶⁹ pod názvem *Qiapeike de tonghua* 恰佩克的童话 (Čapkovy pohádky).

Překladatel dlouhodobě pracoval jako editor překladové literatury v nakladatelství *Shanghai ertong chubanshe* 少年儿童出版社 (Šanghajské nakladatelství pro děti) a *Shanghai yiwen chubanshe* 上海译文出版社. Roku 1945 začal překládat díla pro děti a mládež. Ke specializaci na dětskou literaturu se dostal náhodou, když jej spolužák z vysoké školy, pracující jako redaktor dětského časopisu, poprosil o pomoc s překlady několika článků pro děti. Překládání pro děti jej zaujalo, a jelikož uměl rusky, zaměřil se zpočátku na ruskou dětskou literaturu. Ren Rongrongův vztah k dětské literatuře ilustruje výrok, „chtěl by méně překládat a více sám tvořit pro děti, ale vždy když mi padne do ruky nějaká zajímavá zahraniční kniha, nemohu si pomoci a přeložím ji. (Ren, 1989 str. 208)

Ren Rongrong v 60. letech uspořádal *Výbor ze sovětské literatury pro děti* (*Sulian ertong wenzue congkan* 苏联儿童文学丛刊). Ve stejné době měl na starost vydání sbírky vybraných zahraničních děl pro děti a mládež. Po Kulturní revoluci začal pro nakladatelství *Shanghai yiwen chubanshe* redigovat časopis *Waiguo wenyi* 外国文艺 (Zahraníční literatura a umění). Před Kulturní revolucí překládal hlavně z ruštiny, ale ovládá také angličtinu, japonštinu a italštinu, kterým se věnoval za Kulturní revoluce ve volném čase po večerech.

Pro děti přeložil pohádky ve verších od A. S. Puškina, z ruských autorů dále dílo V. V. Majakovského, S. Maršaka, z italských děl dětské literatury např. Collodiho *Pinocchiova dobrodružství*, z anglických děl *Marry Poppins* nebo *Petera Pana*, dále například *Pippi dlouhou punčochu*, souborné dílo H. C. Andersena, arménské národní pohádky, atd. Je také autorem několika děl pro děti, například sbírky pohádek „*Meitounao*“ a „*Bugaoxing*“ „没头脑“和“不高兴“ („Hloupý“ a „Nešťastný“), sbírky básní pro děti *Xiaohaizi dong da shiqing* 小孩子懂大事情 (Malé děti rozumějí velkým věcem), *Gei juren de shu* 给巨人的书 (Kniha pro obry) nebo *Wo mama de gushi* 我妈妈的故事 (Příběh mé maminky).

Ren Rongrong se domnívá, že aby mohl člověk být dobrým překladatelem dětské literatury, musí především milovat děti a rozumět jim. Zásadní je podle něj odhadnout věkovou kategorii čtenářů, kterým je dílo určeno. Ren Rongrong rovněž zmiňuje velmi důležitý faktor překladů do čínštiny, a to, že se překladatel musí zamyslet nad tím, kolik znaků je dětský čtenář schopný poznat a přečíst. Kromě porozumění textu zohledňuje také otázku výběru jazyka a obsahu, který bude čtenáře dané věkové

⁶⁸ Více k předmluvám k oběma překladům viz níže.

⁶⁹ Největší nakladatelství překladové literatury v ČLR, založeno roku 1978.

kategorie bavit. Vědom si věkového rozdílu, který existuje mezi překladatelem a dětským čtenářem a aby lépe porozuměl dětem a zároveň dostal zpětnou vazbu na své překlady, chodil Ren Rongrong předčítat úryvky ze svých překladových děl do škol a dětských center. (Ren, 1989 str. 208)

Výběry z *Čapkova Devatera* vyšly v čínském překladu v několika vydáních, první překlad pořídil v roce 1985 právě Ren Rongrong. Je zajímavé, že výbor byl vydán pod názvem jedné z pohádek, která je součástí *Devatera – Shuiguai de tonghua* 水怪的童话 (Pohádka vodnická).⁷⁰

Originál *Qiapeike de tonghua*, ze kterého překladatel vycházel, se nám nepodařilo jednoznačně určit, ale domníváme se, že se nejspíš jedná o překlad z češtiny s přihlédnutím k cizojazyčnému překladu, nebo o překlad „z druhé ruky“ (z jednoho z jazyků, které Ren Rongrong ovládá).⁷¹ V textu se vyskytuje několik řešení, která naznačují, že překladatel vycházel z jiného zdrojového textu než je český originál knihy.⁷² Pro naši analýzu jsme zvolili srovnání s českým vydáním *Devatera*, které vyšlo v nakladatelství *Fr. Borový* v Praze roku 1941, neboť bude zajímavé posoudit, zda fakt, že se nejspíš jedná o zprostředkovaný překlad, bude mít vliv na výběr překladatelských řešení a budou-li tato řešení odlišná od druhého analyzovaného překladu, který byl pořízen přímo z češtiny.

Qiapeike de tonghua obsahuje pouze osm z desíti pohádek (chybí *První loupežnická pohádka* od Josefa Čapka a *Velká kočičí pohádka*). Jelikož *Velká kočičí pohádka* je jedna z nejdelších, domníváme se, že výběr mohl být ovlivněn nakladatelskými požadavky na rozsah textu. V předmluvě překladatele *Ren Rongrong* přímo oslovuje dětského čtenáře a i styl předmluvy napovídá, komu je určena.⁷³ Čapka představuje jako velkého spisovatele a uvádí, že i přesto, že rozsah *Čapkovy* literatury pro děti není velký, důležitá je její kvalita. Jako příklad díla, které je krátké rozsahem, ale zásadní svým významem a kvalitou, uvádí známou báseň *Jingyesei* 静夜思 (Přemýšlím za tiché noci) snad nejznámějšího čínského básníka *Li Poa* 李白 (701 - 762). V předmluvě také krátce zmiňuje ilustrace, kterými knihu doplnil Josef Čapek. Zdůrazňuje spolupráci a dobrý vztah mezi oběma bratry a jejich vlastenectví.

3.3.2 Povídání o pejskovi a kočičce, Dášeňka čili život štěněte

Překlad dvou děl bratří Čapků *Dášeňka* a *Pejsek a kočička* vyšel souborně roku 2005 pod názvem *Mao gou xiao yingxiong* 猫狗小英雄 (Pejsek a kočička – malí hrdinové)⁷⁴ v pekingském

⁷⁰ Sichuan shaonian ertong chubanshe, Chengdu: 1985.

⁷¹ Výběr z *Devatera* vyšel např. v ruském překladu poprvé již roku 1957 ve výboru *Skazki i veselyje istorii*, jenž obsahoval i *Dášeňku*. (Přel. B. V. Zachoder. Dětskoje izdatel'stvo, Moskva: 1957.) Je možné, že Ren Rongrong, který z cizích jazyků nejlépe ovládá ruštinu, vycházel z českého originálu a srovnával jej s ruským překladem. Pro naši analýzu je zásadní cílový text, který srovnáváme předpokládaným výchozím textem. (Srovnej kapitolu 3.1)

⁷² Např. ve *Velké doktorské pohádce* oslovuje doktor rusalku „slečno“, ale v překladu byl použit francouzský výraz „mademu'axie'er“ 妈的木啊谢尔 (mademoiselle). V poznámce pod čarou je navíc doplněno vysvětlení, že výraz pochází z francouzštiny a znamená slečna (法文的 mademoiselle, 就是: 小姐). (Čapek, 2002 str. 54) Přesto, že se jedná o výraz francouzský, mohl se objevit např. i v ruském či anglickém překladu textu.

⁷³ Ren Rongrong, 2. 8. 2001.

⁷⁴ Vzhledem k tomu, že vydání obsahuje jak *Dášeňku*, tak *Pejska a kočičku*, domníváme se, že název chtěl postihnout „kočky a psy“ obsažené v obou dílech, a lze proto přeložit i jako „Pejscí a kočičky – malí hrdinové“.

nakladatelství *Zhongguo huabao chubanshe* 中国画报出版社 (Čínské nakladatelství časopisů) specializovaném na překladové tituly, vícejazyčné publikace a učební materiály pro fotografii a umění.

Překladatelka tohoto vydání, Liu Xingcan 刘星灿 (1937 -), je významná čínská bohemistka, od roku 1990 držitelka *Medaile Vítězslava Nezvala* udělované *Českým literárním fondem* a ocenění *Gratias Agit*, které uděluje od roku 1997 ministr zahraničních věcí ČR za šíření dobrého jména České republiky.

S tituly české, nejen dětské literatury se setkala až během svých studií v Čechách.⁷⁵ Po návratu ze zahraničí, během Kulturní revoluce, když byla vyslána pracovat na venkov, se pro potěšení ve volném čase pustila do překládání Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*, svého prvního díla přeloženého z češtiny. V té době nepředpokládala, že by její překlad mohl být vydán, ale doufala, že překladem tohoto díla potěší své profesory a spolužáky v Československu. Překlad dokončila po četných úpravách až v polovině sedmdesátých let. Celkem přeložila více než 40 děl české literatury - českou poezii (Seifert, Neruda, Holan) i prózu (Hrabal, Otčenášek, Klíma, Švejdla).

Z české dětské literatury přeložila kromě díla bratří Čapků např. *Barunku A. Zápotockého*, *O letadélku Káněti* od B. Říhy a výběry českých a slovenských lidových pohádek od B. Němcové a K. J. Erbena a s manželem připravila k vydání velkou knihu ilustrací české dětské literatury. Na české literatuře pro děti oceňuje, že je obohacena příspěvky velkých spisovatelů děl pro dospělé a významných malířů a ilustrátorů. V této souvislosti uvádí, že v Číně jsou „velcí“ spisovatelé příliš „zaneprázdnění“ na to, aby psali pro děti.⁷⁶

Jako malá poslouchala Liu Xingcan často vyprávění svého otce, učitele jazyka a literatury na základní škole, vesměs šlo o příběhy o významných osobnostech z čínské minulosti, nebo o lidová vyprávění. Jako příklad zmiňuje příběh, který jí utkvěl v paměti z dětských let. Jedná se o krátké ponaučení, že člověk nemá brát věci na lehkou váhu. Pasáček ovcí z žertu opakovaně volá „je tady vlk“, a lidé z vesnice opakovaně běží na horu vlka odehnat, ale vždy zjistí, že si z nich pasáček jen utahuje. Když jednoho dne opravdu vlk přijde, nikdo již pasáčkovi nevěří a vlk mu sežere všechny ovce.⁷⁷

Překladatelka se domnívá, že čínská dětská literatura klade důraz především na výchovný a vzdělávací aspekt, spíše než aby byla zdrojem zábavy a humoru. Přestože vyrůstala na vesnici, díky otcovu povolání měla příležitost dostat se i ke knihám, těch ale nebylo mnoho. Dětskému čtenáři byly určeny jen učebnice, v nichž se neobjevovaly žádné příběhy pro děti, pouze popěvky a říkanky, jejichž funkce byla povětšinou výchovná – učily děti, jak se mají chovat k rodičům, jak být hodnými dětmi. Současnou dětskou literaturu v Číně podle Liu Xingcan stále ještě tvoří především díla původně menšinových národností a překladová díla z cizích literatur.⁷⁸

⁷⁵ Roku 1954 byla Liu Xingcan vyslána čínskou vládou na šest let studovat do tehdejšího Československa.

⁷⁶ Z telefonického rozhovoru s Liu Xingcan. Šanghaj, březen 2013. Viz též předmluvu k *Pejskovi a kočičce*.

⁷⁷ Z telefonického rozhovoru s Liu Xingcan. Šanghaj, březen 2013.

⁷⁸ Z telefonického rozhovoru s Liu Xingcan. Šanghaj, březen 2013.

Během svých studií a později jako překladatelka v největším čínském nakladatelství zaměřeném na beletrii *Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社 (Nakladatelství lidová literatura) se Liu Xingcan setkala i s teorií literatury a překladu, ale jak sama tvrdí, nejpřínosnější pro její překladatelskou práci byla spolupráce s „mnoha zkušenými redaktory a překladateli, s kolegy“, od kterých načerpala poznatky, jež označuje jako živou teorii, přímo z překladatelské praxe. (Prchalová, 2004 str. 130)

Čapková *Dášeňka* vyšla v překladu do čínštiny několikrát, např. roku 2003 v pekingském nakladatelství *Minzhu yu jianshe chubanshe* jako *Hei, Jiexika!* 嘿, 杰西卡! (Hej, Jessica!)⁷⁹ a rovněž roku 2008 v tianjinském nakladatelství *Tianjin jiaoyu chubanshe* jako *Xiaogou Daxika* 小狗达西卡 (Pejsek Daxika).⁸⁰ *Pejsek a kočička* vyšli roku 1957 v překladu *Dany Šťovíčkové* 史丹妮 a *Zhang Tiemina* 张铁民 jako *Xiaogou xiaomao xi diban* 小狗小猫洗地板 (Pejsek a kočička myjí podlahu) v nakladatelství *Shaonian ertong chubanshe* 少年儿童出版社 (Nakladatelství pro děti a mládež). Jedná se o překlad podle originálu vydaného v roce 1954 *Státním nakladatelstvím dětské knihy*. Tento překlad jsme v naší analýze použili pro srovnání s překladem od *Liu Xingcan*.

Na přední straně obálky *Mao gou xiao yingxiong* je uveden jako autor *Josef Čapek* a v podtitulu je doplněn český název „*Povídání o pejskovi a kočičce*“. Jako zdrojový text je uvedena na úvodních stránkách *Dášeňka* z roku 1976, vydaná v nakladatelství *Albatros* v Praze. Originál *Pejska a kočičky* uveden není.⁸¹ Pro naši analýzu jsme použili česká vydání *Dášeňky* z roku 1955 (Čapek:1955) a *Pejska a kočičky* z roku 1968 (Čapek:1968).

Na zadní straně obálky překladu je představen autor (není uvedeno, zda je autorem míněn Josef či Karel Čapek) jako „*velký mistr světového formátu*“ (*shijie jidashi* 世界级大师) a jeho dílo je přirovnáno k *Malému princovi*, který je podle představení také určen „*všem ještě nedospělým a již dospělým dětem*“. (Čapkové, 2005) Součástí vydání je také představení překladatelky jako autorky překladů *Dobrého vojáka Švejka* nebo *Obsluhoval jsem anglického krále*. Autoři daných děl ale uvedeni nejsou, s čehož se lze domnívat, že editor od rodiče, kupujícího pro své děti Čapky, očekává jejich znalost.

Na rozdíl od *Ren Rongrongovy* předmluvy k *Devateru*, jejíž obsah i styl byl zaměřen přímo na dětského čtenáře, předmluva Liu Xingcan je určena rodičům malého čtenáře. Vzhledem k tomu, že svojí povahou jsou *Dášeňka* a *Pejsek a kočička* vhodné spíše pro menšího čtenáře (je v nich použit jednodušší jazyk a obsah a ilustrace popř. fotografie tvoří větší část než v *Devateru*), předpokládáme, že překladatelka záměrně zaměřila svoji předmluvu především na dospělého, který bude knihu vybírat a předčítat dětskému posluchači. Představuje v ní oba spisovatele a jejich dílo a stejně jako Ren Rongrong zdůrazňuje jejich bratrský vztah a spolupráci a rovněž kvality jejich díla.

⁷⁹ *Minzhu yu jianshe chubanshe*, Peking:2003.

⁸⁰ Z anglického překladu *Dashenka or the life of a puppy*. *Tianjin jiaoyu chubanshe*, Tianjin:2008.

⁸¹ Z toho, že *Maogou xiao yingxiong* obsahuje kapitolu *Jak pejsek s kočičkou slavili 28. říjen*, která byla z ideologických důvodů z českých vydání po roce 1948 vypuštěna, usuzujeme, že Liu Xingcan vycházela ze staršího vydání originálu.

3.4 Presupozice

Všechny tři vybrané tituly jsou zaměřeny na dětského čtenáře. *Devatero* je určeno spíše staršímu čtenáři, od kterého se očekává, že již má určité žánrové povědomí o folklórní pohádce,⁸² její výstavbě a pohádkových postavách a typech. Čapkovy pohádky jsou úzce spjaty se současným životem a společností. Pro pochopení kontextu jsou u čtenáře kladeny nároky na znalost české geografie (v textu se často setkáváme s vlastními názvy větších i menších českých měst a vesnic), české kultury a společnosti. Čapek pracuje s několika vrstvami a rejstříky jazyka, často využívá komického efektu kontrastních vrstev jazyka a vzhledem k tomu, že se nejedná o současný jazyk, pro dnešního čtenáře již možná obsahuje určitý podíl archaických výrazů.

Pro čínskému čtenáře je většina českých reálií (ať už místních jmen nebo kulturních zvyklostí) neznámá. Pohádky bratří Čapků jsou proto pro čínskému čtenáře přínosné nejen svými jazykovými kvalitami, ale také tím, že jej seznamují s českými (popř. evropskými nebo širěji „západními“) reáliemi.

Tradiční folklórní pohádka západního typu pronikla do Číny prostřednictvím překladů a současnému dětskému čtenáři je již blízká (často se s ní seznamuje díky západním televizním pořadům, kresleným filmům a knihám), je ovšem otázkou, zda čínský dětský čtenář (a rodič, který pro něj knihy vybírá) není zahlcen obrovským výběrem překladové (západní i asijské) i původní literatury, a je-li vůbec schopen na knižním trhu rozlišit kvalitní literaturu a podle jakých kritérií si ji vybírá.

Domníváme se, že obecné hodnoty lidství, lásky k bližním a zvířatům, které jsou základem pohádek bratří Čapků, se ani v překladu neztrácejí a jsou univerzálně srozumitelné malým čtenářům, nehledě na jejich národnost a kulturní pozadí. Jsou také důležitým kritériem pro výběr díla překladatelem (resp. nakladatelstvím) a následně rodičem či učitelem, který ovlivňuje, jaká literatura se dětskému čtenáři dostane do rukou.

3.5 Počáteční norma

Zdrojový text vykazuje vysokou míru závislosti na reáliích zdrojové kultury a českém jazyce, což se projevuje prvky obtížně přenositelnými do textu cílového. Na rovině zachování jazykových specifik se oba překlady kloní spíše k normě přijatelnosti, tj. přestože se jedná o starší text, překladatel se snaží ve čtenáři vyvolat dojem, že čte text současné literatury pro děti. Tato tendence je markantnější v překladu Liu Xingcan, která hovorovost zdrojových textů převádí prostředky současného pekingského dialektu. Ren Rongrong se uchyluje k obecnějším výrazům standardní čínštiny (putonghua 普通话). Na rovině zachování kulturních specifik se naopak oba texty kloní spíše

⁸² Jak zmiňuje Vařejková (Vařejková, 1994 str. 8) „žánrové povědomí se u dětí, jimž je kontakt s epickou slovesností už v rodině včas dopřán, formuluje velmi záhy, daleko v předčtenářském věku, pohádku jako ústně tradovaný útvar běžně registruje. Dítě je navyklé na orální podání, a tedy i na variování; na variování slovní (chtěné i bezděčné), kdy starší člen rodiny opravdu vypravuje, i na variování motivické či syžetové při opakovaném vnímání těch pohádek pro nejmenší určených k předčítání, které mají své varianty v ústní tradici (srov. pohádku o perníkové chaloupce, o kůzlátkách aj.) i v autorských adaptacích (Josef Věromír Pleva, František Hrubín, Václav Renč).“

k rovině adekvátnosti, tím, že nenahrazují česká vlastní jména a kulturní realie čínskými ekvivalenty.⁸³ Používají fonetický přepis do čínštiny, ve druhém případě jej navíc často doplňují vysvětlivkami v poznámce pod čarou. Jelikož jsou texty specifické svým zaměřením na dětské čtenáře, budeme se dále zabývat vlivem těchto počátečních norem na čtenářovo přijetí textu.

3.6 Analýza textů

3.6.1 Členění textu

3.6.1.1 Horizontální členění

Karel Čapek v pěti jednotlivých pohádkách *Devatera* i v *Dášeňce* využil rámcové kompozice jako prostředku autentizace „vypravěčské situace“ a koheze textu jako celku. Už titul *Velké pohádky doktorské* poskytuje čtenáři informaci o rozsahu textu (*velká*), jeho žánrovém zařazení (*pohádka*) a i o jeho tématu (*doktorská*). Autor tímto způsobem záměrně poskytuje čtenáři primární informaci, kterou jej chce zaujmout a přimět, aby se pustil do čtení. Přívlastek „*velká*“ kromě rozsahu textu také předurčuje jeho povahu, tj. podobu kompozičního rámce (*velká pohádka* obsahující další „*podpohádky*“). Ren Rongrong v názvu *Velké pohádky doktorské* informaci o rozsahu textu vynechává – překládá slovy „*Yisheng de gushi*“ 医生的童话 (Doktorská pohádka). (Čapek, 2002) U *Velké policejní pohádky* je informace o rozsahu a povaze textu zachována: „*Jingcha de datonghua*“ 警察的大童话 (Velká policejní pohádka). (Čapek, 2002) Jeho řešení může být pouhým opomenutím, neboť obě pohádky jsou podobného rozsahu a obsahují přibližné množství „*podpohádek*“.

V jiných názvech Ren Rongrong doplňuje další informace o postavách, vyskytujících se v dané pohádce, např. „*Pohádka ptačt*“ překládá jako „*niao he tianshi de tonghua* 鸟和天使的童话“ (Pohádka a ptáčích a andělu) nebo „*Pohádka psí*“ jako „*gou hejingling de tonghua* 狗和精灵的童话“ (Pohádka o psech a vílách).⁸⁴ (Čapek, 2002) Tímto přístupem nejspíš chce čtenáři sdělit více k tématu pohádky a „nalákat“ jej ke čtení.

Každý kompoziční úsek (jednotlivé vložené pohádky) je v rámci *Velké pohádky doktorské* oddělen nadpisem s názvem pohádky. V překladu jsou jednotlivé názvy pod-pohádek zachovány (např. „*O princezně Solimánské*“ – „*Sulaiman gongzhu de gushi* 苏莱曼公主的故事“, „*Případ s Hejkalem*“ – „*Hehehaha de gushi* 呵呵哈哈的故事“), ale slovo „*případ*“, které má asociovat „*doktorskou*“ mluvu, je překládáno obecně jako „*příběh*“ (*gushi* 故事). (Čapek, 2002) Autor navíc odděluje jednotlivé vložené pohádky od úseků, kde se vrací k původnímu vyprávění o kouzelníku Magiášovi, jež tvoří kompoziční rámec. Grafické oddělení mezerou, napomáhající čtenáři orientovat

⁸³ Na rozdíl např. od zmíněného překladu *Pejska a kočky* z roku 1957.

⁸⁴ Podstatné jméno v čínštině na rozdíl od češtiny nevyjadřuje jednotné či množné číslo, stojí-li podstatné jméno „označující osoby, věci či abstraktní pojmy, které se dají počítat“, samostatně (tj. bez číslovky), „často spíše označují celý druh než jediný předmět“. (Švarný, a další, 2001 str. 82)

se v přechodech mezi jednotlivými úseky, bylo v překladu vynecháno, možná z editorských důvodů (např. kvůli rozsahu textu).

V *Dášeňce* je dodrženo dělení na první část, složenou ze čtyř kapitol o *Dášeňce* a kapitoly *Jak se fotografuje štěně*, a druhou část tvořenou osmi pohádkami pro *Dášeňku*. V překladu jsou *Pohádky pro Dášeňku* navíc číslovány a na konci knihy je přidáno vyprávění s názvem *Iris*.⁸⁵

Překlad *Pejska a kočičky* důsledně zachovává jednotlivá oddělená vyprávění se zvýrazněnými nadpisy. Příběhy fungují samostatně, jako krátké pohádky před spaním, ale zároveň jsou provázány hlavními postavami pejska a kočičky, se kterými se dětský čtenář snadno identifikuje. Explicitní návaznost jednoho příběhu na druhý, se kterou se setkáme ve zdrojovém textu, je nicméně v překladu často vynechána. Např. větu „*však jsme o tom tuhle vypravovali, jak si šikovně umyli podlahu [...]*“, (Čapek, 1968 str. 17) odkazující v kapitole *Jak si pejssek roztrhl kačata* na předchozí kapitolu *O pejskovi a kočičce, jak si myli podlahu*, Liu Xingcan vypouští. S prostředky textové koheze se setkáme také na rovině kapitol v *Dášeňce*. Ilustrace znázorňující *Dášeňku*, jak pije a roste, je doplněna v závěru druhé kapitoly *Dášeňky* popiskem „*Roste jako z vody*“, na který navazuje úvodní věta třetí kapitoly „*Mnoho vody uteklo a zejména mnoho loužiček bylo vyceděno [...]*.“ (Čapek, 1955 str. 17) V překladu se tato koheze vytrácí kvůli „nepřeložitelnosti“ idiomů.⁸⁶

U Liu Xingcan stejně jako u Ren Rongronga je tendence přiblížit překlad cílovému čtenáři tím, že v rámci jednotlivých nadpisů vysvětluje či přibližuje obsah daného vyprávění. Např. název kapitoly *Jak to bylo na vánoce* je přeložen jako „*Xie dian shenme gei haizimen guo Shengdanjie dune* 写点什么给孩子们过圣诞节读呢“ (Co tak napsat pro děti, aby měly o Vánocích co číst?). Nebo nadpis pohádky *Jak hráli divadlo a na Mikuláše co bylo* je ještě explikován a je v něm přidán podmět: „*小猫小狗怎么样演戏和装扮圣诞老人*“ (Jak kočička s pejskem dělali divadlo a jak se převlékli za Mikuláše [resp. Santa Clause]). (Čapkové, 2005)

3.6.1.2 Vertikální členění

Vypravěč v originále udržuje kontakt s dětským čtenářem prostřednictvím přímého oslovení („*děti*“, „*hoši a holky*“) či užitím druhé osoby slovesného plurálu („*nevíte*“, „*dávejte*“). Jelikož čínské sloveso mluvnickou osobu nevyjadřuje, překladatelé k vyjádření druhé osoby plurálu využívají zájmeno „*nimen*“ 你们 (vy) a přímé oslovení dětí zachovávají:

„*Kdepak, děti, to vy nevíte, co si ptáci povídají.*“ (Čapek, 1941 str. 90) „*小朋友们, 你们当然听不懂鸟儿说些什么.*“ (Malé děti, vy samozřejmě nerozumíte tomu, co říkají ptáčkové) (Čapek, 2002 str. 72)

„*[...] řekla ta americká vlaštovka: ,Tak dávejte, hoši a holky, pozor, jak se v Americe staví domy neboli hnízda z betonu.*“ (Čapek, 1941 str. 96) „*这只从美国回来的燕子说: “小伙子们, 姑*

⁸⁵ Původně stejně jako *Dášeňka* součástí souboru fejetonů a článků *Měl jsem psa a kočku* (1938).

⁸⁶ Více k ilustracím a jejich „překladu“ v kapitole 2.7.9.2. Více k překladům idiomů v kapitole 2.7.2.5.

娘们，请听我告诉你们，美国是怎样用混凝土来造房子和筑鸟巢的。“ (Vlaštovka, která se právě vrátila z Ameriky, řekla: „Malí chlupci, holky, poslechněte si prosím, jak vám povím, jak se v Americe z betonu dělají domy a staví hnízda“) (Čapek, 2002 str. 78)⁸⁷

„Nu tak, děti, když víte [...]“ (Čapek, 1968 str. 38) „好吧，孩子们，你们已经知道 [...]“ (Tak dobře, děti, už víte [...]) (Čapkové, 2005 str. 49)

Čapkové si udržují pozornost čtenáře také identifikací postav svých vyprávění s dítětem a světem dětství. Jejich zvířecí příběhy jsou často paralelou lidského (dětského) života. Občas je při líčení života a jednání zvířat záměrně užito slov, která si asociujeme s lidským a ne zvířecím životem, čímž se autor přibližuje svému dětskému čtenáři. Ren Rongrongův překlad v některých místech tuto paralelu zachovává:

„Proto si ptáci povídají jenom časně zrána, když otevrou ve svých hnízdech okna, vyloží peřinky k vyvětrání a vaří si snídani.“ (Čapek, 1941 str. 90) „就因为这个缘故，小鸟只在大清早打开鸟巢窗子晾裤子和做早饭的时候才说话。“ (Právě z toho důvodu si ptáčkové povídají jen ráno, když otevrou okna ptačích hnízd, větrají peřiny a dělají snídani) (Čapek, 2002 str. 72)

Často je ale překlad o tento jev ochuzen, překladatel nahrazuje výraz „ručičky“ užitím slovní zásoby odkazující ke zvířecímu světu, překládá je slovem „zhuazi 爪子“ (pařátky):

„[...] takže si čáp popálil obě ručičky [...]“ (Čapek, 1941 str. 99) „[...] 因此鸛鸟的两个爪子都烧伤了。“ (takže si čápa spálil oba pařátky) (Čapek, 2002 str. 80)

Stejně tak Liu Xingcan na několika místech v překladu tento jev nezachovává. Místo expresivního výrazu „naškrábat“, který v daném kontextu odkazuje současně k člověku i ke zvířeti, používá neutrální výraz z lidského světa „napsat“.

„[...] to já to naškrábu tak krásně, jako ta nejlepší kočka, jaká kdy na světě škrábala.“ (Čapek, 1968 str. 42) 我会像世界上最能干的猫一样把字写干净. (napíšu to stejně čistě jako ta nejschopnější kočka na světě) (Čapkové, 2005 str. 52)⁸⁸

Podobně Liu Xingcan např. spojení „psí holčička“ překládá obecným výrazem „fenečka“ nebo místo metonymie „knoflíky“ překládá „bradavky“:

„[...] a protože jsme si přáli mít psí holčičku, [...]“ „[...] 本来我们就想要一只小母狗 [...]“ (původně jsme totiž chtěli mít fenečku) (Čapkové, 2005 str. 120)

„[...] ty dobré knoflíky, co z nich prýští mlíčko [...]“ „[...] 那几个喷出奶水的小奶头 [...]“ (těch pár malých bradavek, z nichž tryská mléko) (Čapkové, 2005 str. 124)

3.6.2 Lexikální hledisko

V naší analýze se zaměříme na „několik míst na mikrorovině textu, které si v převodu do jiné kulturní situace vyžadují pozornost. Jsou to např.: vlastní jména, místa, názvy jídel, míry, měny,

⁸⁷ Zde dochází v překladu k oslabení hovorovosti (stylistické oslabení výrazu „amerikánská“). Také komika výrazu „domy neboli hnízda z betonu“, která je založená na přirovnání ptačího příbytku k lidskému obydlí, se v překladu ztrácí.

⁸⁸ V překladu tím pádem vypadává komické vyznění kombinace slov „naškrábu“ a „škrábala“.

literární reference, slovní hry a idiomatické výrazy.“ (Van Coillie, a další, 2006 str. 58) Texty bratří Čapků jsou inovativní a zábavné díky svému specifickému, hravému přístupu k jazyku. Ten z velké míry vytváří jedinečnou „příchuť“⁸⁹, která je často velmi obtížně přenositelná do jazyka strukturně tak odlišného jako čínština.

3.6.2.1 Výrazy související s dětským světem

V *Pejskovi a kočičce*, jak jsme se již zmínili, je svět nahlížen z dětské perspektivy, prostřednictvím smýšlení a konání pejska a kočičky, kteří se občas chovají a vyjadřují jako malé děti, jindy zase jako jejich rodiče (např. když se vzájemně napomínají a poučují). Na jazykové rovině se to projevuje častým využitím deminutiv, strukturního prvku češtiny, kterým není v čínštině tak běžný. V překladu je zdobnění obvykle vynecháno: „*dětičky*“ „*孩子们*“ (děti) (Čapkové, 2005 str. 39); „*v postýlce*“ „*床上*“ (v posteli); „*tlapičky*“ „*脚板*“ (chodidla) (Čapkové, 2005 str. 51).

Některé výrazy jsou překládány pomocí čínských prostředků deminutivizace, přidáním přívlastku „*xiao* 小“ (malý) nebo pomocí přidání „*er* 儿“ (případně jejich kombinací):

„*pejsek a kočička*“ (Čapek, 1968 str. 7) „*小猫小狗*“ (kočička a pejsek)⁹⁰ (Čapkové, 2005)

„*takové bílé nic*“ (Čapek, 1955 str. 7) „*白色的小不点儿*“ (bílý malý nic) (Čapkové, 2005 str. 120)

„*dva páry čehosi*“ (Čapek, 1955 str. 7) „*两对啥也说不上的小玩意儿*“ (dvě věcičky o kterých ani nemůže být řeč) (Čapkové, 2005 str. 120)

Ren Rongrong deminutivum „*hřebínek*“ překládá přidáním zájmena „*可爱*“ (miloučký): „*可爱的梳子*“ (miloučký hřeben) (Čapek, 2002 str. 94)

V Dášeňce se mimo deminutiv setkáme s expresivní slovní zásobou, která je specifická pro děti, respektive ji pro rodiče mluvící s dětmi. V překladu jsou tyto výrazy obvykle stylisticky nivelizovány.

„[...] *aby vydržela pěkně hačat* [...]“ (Čapek, 1955 str. 34)

„[...] *好让它坚持多坐一会儿*.“ (aby ještě vydržela chvíli sedět) (Čapkové, 2005 str. 152)

„*Ty, Dášeňko, když už máš kukadla* [...]“ (Čapek, 1955 str. 10) „*你, 达森卡, 既然已经有了眼睛, [...]*“ (Ty, Dášeňko, když už máš oči) (Čapkové, 2005 str. 124)

Některé výrazy jsou naopak stylisticky zesíleny. Zde například užitím hovorového expresivního výrazu „*糟糕*“ (hrůza!):

„*Jezusmankote, která vlastně je levá* [...]“ (Čapek, 1955 str. 12)

„*糟糕, 哪一条是左腿来着?*“ (Hrůza, která jenom noha je levá?) (Čapkové, 2005 str. 127)

⁸⁹ Zde odkazujeme k čínskému výrazu *weidao* 味道 (příchuť, nádech), který ve svých komentářích k textům bratří Čapků užíli oba překladatelé.

⁹⁰ Z fonetických důvodů je v čínštině preferováno pořadí slov „*kočička a pejsek*“ (na rozdíl od českého *pejsek a kočička*, kde je delší slovo jako druhé).

Tam, kde to čínština umožňuje, využívá překladatel prostředků deminutivizace a vybírá hovorové ekvivalenty, ale v překladu se nedaří v takové míře zachovat celkové „něžně dětské“ vyznění textu.

3.6.2.2 *Prostředky hovorovosti*

Ve zdrojových textech se setkáme s vysokým zastoupením prostředků hovorové češtiny. Jedním z prostředků hovorovosti je u obou Čapků nadužívání ukazovacího zájmena *ten* („*ty malé děti*“; „*o toho pana Čapka*“). (Čapek, 1968 str. 29) V čínském překladu je tam, kde je to gramaticky přípustné, nahrazeno jiným zájmenem ve spojení s měrovou jednotkou/numerativem („*这些孩子们*“; „*那位恰佩克先生*“), (Čapkové, 2005 str. 39) což ale nevystihuje specifickou hovorovost originálu. Obvykle dochází k elipse zájmena a tudíž ztrátě hovorovosti.

Hovorové výrazy nahrazují oba překladatelé pomocí prostředků hovorové čínštiny: častého využití citoslovcí (*wei* 喂 (hej!), a 啊 (hmm; cože?!)), neformální slovní zásoby (*qiao* 瞧 (koukej!); *sha* 啥 (kdo; jaký); *bang* 棒 (super); *ganma* 干吗 (co děláš?; proč?)), čtyřznakových idiomatických spojení (*yitahutu* 一塌糊涂 (hlouposti); *luanqibazao* 乱七八糟 (zmatek; nepořádek); *hushuobadao* 胡说八道 (plácát nesmysly)) či jiných idiomatických výrazů (*yiliuyan* 一溜烟 jako se vytrácí kouř (rychle)).

„*Alou! Pěkně vstávat [...]*“ (Čapek, 1968 str. 42) „*喂! 咱们快起来 [...]*“ (Hej! Rychle vstávejme [...]) (Čapkové, 2005 str. 51)

„*[...] napíše o nás nějaké hlouposti.*“ (Čapek, 1968 str. 29) „*[...] 写的一塌糊涂的 [...]*“ (Čapkové, 2005 str. 39)

„*[...] až jsem raději utek’.*“ (Čapek, 1968 str. 36) „*[...] 逼得我只好一溜烟跑掉.*“ (musel jsem utéct, jako se vytrácí kouř) (Čapkové, 2005 str. 48)

„*Raději praštit tou rachotou, člověče!*“ (Čapek, 1941 str. 91) „*看来只好收摊了.*“ (Vypadá to, že budeme muset zavřít krám)⁹¹ (Čapek, 2002 str. 73)

V překladech velmi často dochází k nivelizaci hovorových výrazů, pro které překladatel nenašel vhodný ekvivalent a nahrazuje je neutrálním spisovným výrazem.

„*[...] byla ještě tentononc, dočista nemá.*“ (Čapek, 1941 str. 128) „*[...] 再说水那个时候完全是哑的!*“ (Navíc voda v té době byla úplně nemá.) (Čapek, 2002 str. 66)

„*inžinýři*“ (Čapek, 1941 str. 122) „*工程师*“ (inženýři) (Čapek, 2002 str. 60)

„*[...] lítá v automobilu [...]*“ (Čapek, 1941 str. 124) „*坐一辆小汽车*“⁹² (Čapek, 2002 str. 62)

„*[...] a ještě je to šmízo [...]*“⁹³ (Čapek, 1941 str. 125) „*而且有坏的*“ (Čapek, 2002 str. 64)

⁹¹ Původ výrazu „*shoutan* 收摊“ vychází z tradice pouličních prodejců, lze doslova přeložit jako „*sbalit vystavené zboží*“. Častý výběr slov typických pro čínské prostředí ukazuje, že Liu Xingcan se v překladu kloní k normám cílové kultury.

⁹² Zde navíc dochází k nepochopení předlohy, kde se hovoří o bohatém *podvodníkovi*, jehož bohatství je zdůrazněno tím, že vlastní „*automobil*“. Překladatel použitím výrazu „*autíčko*“ vkládá do překladu svoji interpretaci: představu malého vodníka, který jezdí malým autíčkem.

„[...] že ti je až ouzko [...]“ (Čapek, 1941 str. 128) „[...] 简直可怕。 “ (Čapek, 2002 str. 67)

Více k zachování hovorovosti v překladu a kontrastu hovorových a formálních výrazů v kapitole 3.6.2.7.

3.6.2.3 Kulturně specifické výrazy

Texty bratří Čapků jsou závislé na zdrojové kultuře a realitách, pro něž často neexistují čínské ekvivalenty. Překladaťel se často uchylují k nahrazení obecnějším výrazem nebo úplnému vynechání daného slova. U vlastních jmen je častá fonetická transkripce⁹⁴.

Liu Xingcan např. překládá slovo „vánočka“ jako „shengdan dangao 圣诞蛋糕“ (vánoční dort), (Čapkové, 2005 str. 41) čímž zachovává specifičnost typického českého vánočního pokrmu, ale zobecňuje pojmem „dort“. Ve starším překladu *Xiaomao xiaogou xi diban* (Čapek:1957) je „vánočka“ přeloženo jako „mianbao 面包“ (chléb), výraz, který nenesl žádnou spojitost s Vánoci.⁹⁵ Liu Xingcan se občas v zájmu co nejpresnějšího převodu uchyluje k popisnému postupu, což má za výsledek vytváření dlouhých a poněkud neobratných spojení; např. „držadlo od lívanečnicku“ se stává „摊煎饼的平底锅的把手“ (držadlem od pánvičky na smažení rozlévaných placek). (Čapkové, 2005 str. 46)

Místo kulturně specifického „kam se má [...] dát měkké i a kam tvrdé y“, (Čapek, 1968 str. 43) kterým Josef Čapek charakterizuje a „polidšťuje“ mňoukání kočky, zobecňuje Liu Xingcan překladem: „[...] 哪儿该轻哪儿该重。 “ (kde se má [mňoukat] lehce a kde těžce) (Čapkové, 2005 str. 53)

Oba překladaťelé často fonetický přepis slova doplňují o vysvětlivku v poznámce pod čarou, např. „haléře“ Ren Rongrong překládá jako „helei“ 赫勒 (Čapek, 2002 str. 96) a Liu Xingcan jako „helai“ 赫莱 (Čapkové, 2005 str. 44) a oba přidávají poznámku pod čarou s vysvětlením. Domníváme se, že vzhledem k povaze textu a jeho zaměření na dětského čtenáře, působí poznámky pod čarou rušivě a jsou příliš „akademické“. Levý (Levý:1998) doporučuje v překladech uměleckých textů místo poznámek pod čarou, jež „významové jednotky, které jsou organickou součástí díla, vysouvají do edičního aparátu mimo dílo“, užití tzv. „vnitřních vysvětlivek“. ⁹⁶ (Levý, 1998 str. 115) Zde by například bylo možné doplnit slovo „币“ (peníze, měna), např. „50 赫莱币“, případně využít lépe známý výraz *kelang* 克朗 (koruna), např. „1 克朗“. Ve *Xiaomao xiaogou xi diban* (Čapek, 1957 str. 26) je slovo *haléř* substituováno již nepoužívanou čínskou měnovou jednotkou *fen* 分 (0,01 yuanu): 5 分钱.

V textu *Devatera* jsou časté náboženské výrazy, které již ztratily svůj primární význam a fungují často jen jako citoslovce (např. citoslovce „pro pána!“), objevují se zde ale i záměrně užitě

⁹³ „Šmízo“ zde znamená „šmejd“, nekvalitní zboží.

⁹⁴ Více k překladu vlastních jmen v kapitole 2.7.2.6.

⁹⁵ V kapitole *Jak to bylo na Vánoce* (Čapek:1968) dává spisovatel Josef Čapek pejskovi a kočičce za dobrou radu kus vánočky.

⁹⁶ Ren Rongrong na jiném místě v překladu přidává za název měnové jednotky takovouto „vnitřní vysvětlivku“ „金币“ (zlatá mince): „napoleonдор“ (拿破仑金币). (Čapek, 2002 str. 150)

náboženské výrazy⁹⁷ („šel spat v bázni boží“) a smyšlené etiologické příběhy (např. příběh o tom, jak se dostali psi do nebe, vykládaný psí vílou v *Pohádce psi*). Aby byl překládaný text srozumitelný pro čínského čtenáře, překladatel často tyto výrazy vynechává. Např. místo specificky českého výrazu „boží dar“ užívá konkrétního výrazu „chléb“, který nenese žádné křesťanské konotace:

„vytrásá ze sebe samou krásnou vůni božího daru“ (Čapek, 1941 str. 76) „把面包的香气散布到四面八方“ (vůni chleba šíří na všechny strany) (Čapek, 2002 str. 115)

Případně zachovává funkci těchto výrazů (zvolání atd.), ale nahrazuje je jiným, nenáboženským výrazem:

„nebožtík Šulitka, dej mu Pánbůh věčnou slávu“ (Čapek, 1941 str. 76) „已故的舒利特卡 —— 愿大家永远纪念他“ (zesnulý Šulitka, doufám, že si ho všichni budou navždy pamatovat.) (Čapek, 2002 str. 115)⁹⁸

V překladech je vysoká koncentrace poznámek pod čarou a výrazná tendence k dovysvětlování výrazů specifických pro českou (popř. evropskou) kulturu.

3.6.2.4 Zvukomalebnost

Ren Rongrongův překlad se snaží o zachování zvukomalebnoti textu, někdy stejnými prostředky jako v češtině (citoslovce, nápodoba „ptačí mluvy“ atd.), někdy kompenzací na jiném místě v textu nebo jiným prostředkem. Překladatel zachovává zvukomalebnoti textu častým užíváním citoslovcí, hojně zdvojených.

Jako prostředek charakterizace holuba jeho ptačí mluvou (v češtině je použito zvukomalebne „r“ jako paralela holubího „vrkání“) dělá v čínštině holub zvuk „gu gu 咕咕“ a překladatel si hraje s podobně znějícími slovy „ku 苦“ (hořký) a „gu 谷“ (zrní).

„Jen smrdí, jen smrdí,“ vrká holub. „Zatrápený život, brr! Raději praštit tou rachotou, člověče!“ (Čapek, 1941 str. 91) “光是臭气，光是臭气，”鸽子咕咕叫着说，“倒霉的苦苦苦日子，brr! 看来只好收摊了。” (Čapek, 2002 str. 73)

„Ani hrstku zrní. To jsou hrozné poměry.“ (Čapek, 1941 str. 91) “一把谷谷谷物也得不到。简直苦苦苦!” (Čapek, 2002 str. 73)

Citoslovce „brr“ v čínštině nenahrazuje překladatel čínským slovem a zachovává je v latince, což je další způsob exotizace textu.

V *Pohádce ptačí* se vyskytuje množství postav ptáků, které Čapek charakterizuje pomocí jejich „ptačí řeči“. Hra s onomatopoií je v čínském překladu zachována jen částečně; tam, kde Čapek jako prostředek vykreslení „vrabčího cvrlikání“ používá sled jednoslabičných slov obsahujících zvukomalebne dlouhé „r“, nacházíme v překladu nepříznačkové ptačí citoslovce „ji ji ji 叽叽叽“ (píp,

⁹⁷ Čapek možná tímto prostředkem charakterizuje vesnické lidi a jejich pobožnost.

⁹⁸ Zde je v překladu patrný posun. Místo formule „dej mu Pánbůh věčnou slávu“, vyznívá smysl překlad spíše jako „doufám, že si ho [čtenáři] budete pamatovat“.

píp, píp) následované krátkými větami vystihujícími obsah vrabcova sdělení, navíc s elipsou podmětu, kterou se překladatel snaží o zachování „úsečnosti“ promluvy připomínající pípání vrabce. Tím, že typicky lidský výraz „vím“ překladatel nahradil nepříznačným ptačím citoslovce „píp“ a zkrátil zvukomalebný sled slov dlouhých „ř“, není celkový efekt „vrabčí mluvy“ tak výrazný jako v originále.

„Vím, vím, vím,“ povídá vrabec. „Už abych lít, kde bych něco štíp, štíp, štíp, aby bylo co jíst, vid’?“ (Čapek, 1941 str. 91) “叽叽叽，”麻雀回答说，“是时候了，该起飞，去捉苍蝇吃了，对吗？” (Čapek, 2002 str. 72)

„jako to dělají vrabci všude na světě, a říkají: Všude jinde líp, líp, líp!“ (Čapek, 1941 str. 94) “就跟世界上所有的麻雀一样。他们硬是说：‘什么地方都比，比，比我们这儿好！’” (Čapek, 2002 str. 77)

Liu Xingcan nahrazuje pejskovo výhružné štěkání opakováním krátkého „ztrať se“, ale konec výpovědi je na psí vrčení poněkud těžkopádný a způsobem vyjádření příliš lidský a chybí mu zvukomalebný efekt hlásky „r“.

„Jedeš, ztrať se, ztrať, nebo bych tě raf.“ (Čapek, 1968 str. 36) ‘快走开，走开，要不我就要对你不客气了。’ (Rychle zmiz, zmiz nebo si s tebou přestanu brát servítky.) (Čapkové, 2005 str. 48)

Citoslovce pejskova napodobování kočičího mňoukání a kočiččina napodobování pejskova štěkání, které je v originále v přímé řeči, převádí Liu Xingcan do čínštiny pomocí slovesa „叫“ (volat) či „发出“ (vydávat) + citoslovce v uvozovkách + podstatného jména“声“ (zvuk):

„Rrrrr! Hňauf! Hňaf! Hňaf! Hňaf!“ (Čapek, 1968 str. 45) „发出了一阵“隆隆”声，然后便破口叫出了“汪鸣汪鸣”声。“ (Čapkové, 2005 str. 53)

Konstrukce je poněkud příliš dlouhá a hra se zvukomalebnými slovy funguje pouze ve druhé části kočiččiny výpovědi, kde je použit neologismus, citoslovce „wangwu 汪呜“, které je spojením citoslovce psího štěkání „wangwang 汪汪“ a citoslovce kočičího mňoukání „miaowu 喵呜“.

3.6.2.5 Příznakové výrazy

Texty bratří Čapků se vyznačují vysokou mírou užití obrazných pojmenování a expresivních výrazů. V „dětské mluvě“ pejska a kočičky se setkáváme s expresivním negramatickým výrazem „zima tuze moc veliká“. (Čapek, 1968 str. 41) V překladu Liu Xingcan dochází k nivelizaci:

“太冷“ (moc zima). (Čapkové, 2005 str. 51)

Přirovnání „sedí jako pecka“ je také nivelizováno: „[...] uklidní se Dášeňka a sedí jako pecka.“ (Čapek, 1955 str. 34) „[...] 便又安安静静地坐下待一会儿。“ (tak se zase klidně posadí a chvíli tak setrvá.)⁹⁹ Přirovnání „byly jako krupičky“, kterým Čapek popisuje Dášeňčiny zuby, překládá Liu Xingcan přirovnáním konkrétnějším a typičtějším pro čínské prostředí „像小米粒“ (zrnka prosa). (Čapkové, 2005 str. 129)

⁹⁹ V překladu se Liu Xingcan snaží o zachování expresivity, zdvojením adjektiva „安静“ (zde ve funkci příslovečného určení „klidně“), výraz ale zdůrazňuje spíše způsob, jakým si sedá, než fakt, že si sedne a nehýbe se.

Metafora „*horké, div že se mně z nich nekouří*“ (Čapek, 1968 str. 41) je zachována: „*暖和得都要冒烟了*“ (horké, že se už skoro kouří). (Čapkové, 2005 str. 51) Naopak metaforu „*to víš, já mám na to trochu těžkou ruku*“ (Čapek, 1968 str. 42) Liu Xingcan překládá doslovně „*我的手太重了一点儿*“ (moje ruka je trochu moc těžká), (Čapkové, 2005 str. 52) což v čínštině nezní přirozeně.

Idiomatické spojení „*roste jako z vody*“ (Čapek, 1955 str. 16) převádí Liu Xingcan do čínštiny přirovnáním „*像春天的秧苗一样飞长*“ (růst rychle jako jarní sazeničky) (Čapkové, 2005 str. 132) a idiom „*mnoho vody uteklo*“ (Čapek, 1955 str. 17) je nahrazen idiomatickým výrazem „*光阴似箭*“ (čas letí jako šíp).¹⁰⁰ (Čapkové, 2005 str. 133)

Ren Rongrong nahrazuje idiomatický výraz „*ulítat si křídla*“ metaforickým „*bubnuje křídly*“: „*aby si ulítal křídla*“ (Čapek, 1941 str. 90) 鼓着翅膀飞 (buší křídly a letí) (Čapek, 2002 str. 72) Výraz „*žabař*“ nahrazuje podobně expresivním výrazem „*一只小鸡*“ (malé kuře). (Čapek, 2002 str. 149)

Výraz „*[...] a honem ze sebe vysypal: [...]*“ (Čapek, 1941 str. 229) překládá Ren Rongrong přirovnáním „*[...] 像撒豆子似的很焦急地说: [...]*“ (řekl spěšně, jako když se sype hrášek), které ale nemá takový spád jako originál. (Čapek, 2002 str. 33) Je pravděpodobné, že posun vychází z nepochopení přeneseného významu slova „*vysypal*“.

Více k překladatelským tendencím v překladu expresivních výrazů v kapitole 3.7.2.

3.6.2.6 Překlady vlastních jmen

„*Vlastní jméno je jméno člověka; ale křestní jméno náleží lidu, národu, kmeni, ze kterého autor vychází. Johann je Johann, poněvadž jím byl v dětství, byl jím pro své krajany a pro ty, kdo jej jmenovali důvěrně; i křestní jméno je nedotknutelné jako jméno vlastní. Karl Spitteler je Karl pro celý svět; Vítězslav Novák je Vítězslavem provždy a pro všechny, a divně bychom se dívali, kdyby pro Němce byl Siegfriedem Novákem. Tedy má platit zásada, že co nechceme sami, nemáme dělat jiným. Pro svou nepatrnou osobu trvám puntičkářsky na tom, abych i v cizojazyčném překladu zůstal Karel.*“ (Horálek, 1990 str. 10)

Pokud bychom výše citovaný názor Karla Čapka na překládání vlastních jmen aplikovali na jeho texty přeložené do čínštiny, nutně bychom narazili na následující problémy:

- 1) Text v latině vs. text ve znacích
- 2) Fonetická odlišnost čínštiny a češtiny
- 3) Gramatická odlišnost čínštiny a češtiny

Čínský jazyk vinou své fonetické a strukturní odlišnosti od češtiny neumožňuje ponechat v překladu jméno v jeho původní formě. Je nutné jej v textu nahradit fonetickým prepisem vybranými znaky. Výběr zvuků a následně znaků, jimiž jsou zapsány, určuje částečně úzus (k fonetické

¹⁰⁰ Kladem tohoto řešení je překlad idiomu pomocí čínského idiomatického spojení, záporom ochuzení překladu o propojení dvou kapitol, jak jsme uvedli v kapitole 3.6.1.1.

transkripci západních vlastních jmen se obvykle používá zavedená sada znaků, jejichž výskyt v běžných textech není tak častý, proto je čtenář schopen snadno transkribované jméno v textu identifikovat), ale do velké míry je ovlivněn tvořivostí a nápaditostí jednotlivých překladatelů.

Zajímavě se k problematice tvořivosti v překladu vlastních jmen staví *Robert Neal Baxter* (Baxter:2004) ve svém článku o řešení převodu vlastních jmen v čínském překladu *Harryho Pottera*, kterým chce rozporovat „*akceptovanou standardizovanou normu praktikovanou v ČLR, která spočívá v otrockém přepisu cizích vlastních jmen pomocí podobně se vyslovujících čínských znaků bez ohledu na jejich potenciální význam*“ (Baxter, 2004 str. 1) Upozorňuje na to, že v překladech dětské literatury je častěji než u literárních děl jiného typu důležitý sémantický vztah mezi jmény postav a jejich osobností, fyzickými rysy či postavením v rámci děje. Tento vztah se často v překladu ztrácí tím, že se překladatel uchýlí k transkripci vlastního jména, bez ohledu na jeho vnitřní význam či charakteristiky postavy nesoucí dané jméno. Transkripce je navíc omezena limitovanou škálou převážně otevřených slabik, kterými čínština disponuje, a není možné jimi věrně přepsat shluky souhlásek, zavřené slabiky a některé zvuky, vyskytující se často v západních vlastních jménech. Také znaky pro zapsání slabik jsou omezeny, a přestože je každý znak sám o sobě potenciálním nositelem významu, je tento význam málokdy zohledněn, s výjimkou znaků ofenzivních nebo negativně znějících. Dalším problémem, který Baxter zmiňuje, je fakt, že grafémy, používané k zapsání stejně znějící slabiky, se často liší, což nepomáhá čtenáři identifikovat v textu jejich sekvence zapisující cizí jméno. Navíc jsou západní jména v přepisu často pro čínského čtenáře příliš dlouhá,¹⁰¹ což znesnadňuje jejich vydělení z textu a tedy orientaci čtenáře.

V pohádkách mívají vlastní jména osob svoji textovou funkci, primárně identifikují postavy, ale mohou být nositeli dalších funkcí jako například pobavení či poučení čtenáře nebo vyvolání emocí. Ve volbě překladatelského postupu „*vychází překladatel z povahy překládaného jména (jaké má konotace, jak zní, obsahuje-li slovní hříčku apod.), textových faktorů (kulturní kontext, je-li jméno dále v textu zmíněno, ovlivňuje-li rým či metrum apod.), referenčního rámce překladatele (pochopení či nepochopení významu, literární normy a přijatelnost tématu, překladatelův pohled na dítě, věk čtenáře, apod.) a dalších faktorů (autorská práva, je-li kniha určena pro filmovou adaptaci, komerční kritéria)*.“ (Van Coillie, a další, 2006 str. 106)

Jak Ren Rongrong tak Liu Xingcan většinou pouze „slepě“ transkribují jméno pomocí znaků, které mají podobnou výslovnost. Jméno kouzelníka *Magiáše* je tzv. „*mluvicí jméno*“, tj. asociuje význam „*magie*“ (=kouzla, čáry) související s „*povoláním*“ postavy. (Bubeníčková, 2008) Do čínštiny jej Ren Rongrong překládá fonetickým přepisem „*Madiyashen*“ 马迪亚什. (Čapek, 2002 str. 31) Stejně tak překládá Ren Rongrong „*mluvicí jména*“ vodníků v *Pohádce vodnické* (Čapek, 1941 str. 126): „*Zelinka*“ (=zelený jako vodník) jako „*Zelinka*“ 泽林卡, „*Rákosník*“ jako „*Lakesinike*“ 拉科斯尼克. (Čapek, 2002 str. 67)

¹⁰¹ Čínská vlastní jména osob bývají dvojslabičná nebo nejčastěji trojslabičná, řídce také čtyřslabičná (hlavně u menšinových národností).

Stejným způsobem jsou foneticky přepsána typická česká jména psů: v *Dášeňce* např. „Alík“ jako „Alike“ 阿里克, (Čapkové, 2005 str. 163) v *Devateru* „Voríšek“ jako „Worixieke“ 沃日歇克. (Čapek, 2002 str. 115)

Jména vodnického páru „Kvakvakvokoax“ a „Kuakuakunka“, (Čapek, 1941 str. 130) asociující žabí kvákání, překládá Ren Rongrong jako „Guaguaguakesi 呱呱呱克斯“ a „Guaguakongka 呱呱孔卡“. ¹⁰² (Čapek, 2002 str. 68)

Překladatelé zachovávají stejný počet slabik, jako mají vlastní jména osob ve zdrojovém textu, což je činí obtížně čitelnými pro čínského čtenáře, navyklého na typická čínská tříslabičná jména.

S podobným problémem se setkáváme také u překladů místních jmen, která jsou často ještě delší. Sekundární význam ale obvykle nenesou, takže je možné užít transkripcie.

Karel Čapek ve svých pohádkách využívá bohatou slovní zásobu. V pohádkách, v nichž vystupují postavy z živočišné a rostlinné říše, se v textu vyskytují i méně obvyklé názvy rostlin nebo zvířat.

V originále se mezi pojmenováními objevují neologismy jako např. „marzolán“ nebo „ratafie“, (Čapek, 1941 str. 227) jejichž funkcí v textu je především naznačit „zvláštnost“ rostliny a přitom nechat pracovat představivost dětského čtenáře. Překladatel v takových místech buďto částečně foneticky přepisuje („heiyuelan“ 黑约兰), s tím, že vybrané znaky, jimiž je pojmenování transkribováno, jsou současně nositeli významů, které pojmenovávanou rostlinu blíže charakterizují („hei“ 黑 (černý), „lan“ 兰 (orchidej)), nebo nahrazuje existujícím ekvivalentem z cílové kultury („duhuocao 独活草“ (Angelica pubescens)). ¹⁰³ (Čapek, 2002 str. 32)

Ve *Velké pohádce doktorské* (Čapek, 1941 str. 242) Karel Čapek vytváří neologismy pro jména nemocí, která Ren Rongrong nahrazuje kalkováním: „prudká švestkitida“ „李子食急病“ (švestka + jíst + akutní onemocnění); „hrtanová peckitida“ „喉咙堵核病“ (hrtan + ucpat + jádro + nemoc) (Čapek, 2002 str. 45) Tento přístup lze označit za příklad tendence k exotizaci textu.

V překladu *Pejska a kočky* z roku 1957 se výrazně projevuje starší překladová norma (dříve běžná i v českých překladech) substituováním vlastních jmen (názvů, měn atp.) zdrojového textu jmény z cílové kultury. Například *Domažlice* velmi zvláštně nahrazuje čínským názvem *Tianjing* 天京, ¹⁰⁴ příjmení Klíma nahrazuje typickým čínským příjmením *Wang* 王 a místo českých měnových a měrových jednotek užívá čínské jednotky. Vlastní jména jsou navíc pro větší přehlednost podtržena.

¹⁰² „Gua“ 呱 je čínské citoslovce žabího kvákání.

¹⁰³ Čínský název také „猪独活“, japonský „shishiudo“. Rostlina z čeledi Apiaceae (miříkovité), původem z Japonska a Číny, užívaná v tradiční čínské medicíně.

¹⁰⁴ Nanjing, jak byl označován v době, kdy byl hlavním městem říše Taiping tianguo (太平天国) existující během povstání Taipingů (太平), rolnické vzpoury proti vládnoucí dynastii Qing.

3.6.2.7 Stylistická specifika textu

Podle Vařejkové Čapkovy „časté komické váhání při vybavování jmen, přesné enumerace časových, místních a kvantitativních údajů i hromadění synonym, lze pochopit mimo jiné jako přímý podnět, resp. vytvoření rezerv pro možné variace“. (Vařejková, 1994 str. 11) Jak již bylo zmíněno výše, vzniká tak prostor pro spoluúčast čtenáře na „vyprávění“. V překladu jsou obvykle tyto synonymické řady zachovány, podtrhují totiž vzdělávací funkci dětské literatury tím, že rozšiřují slovní zásobu čínského čtenáře a zároveň podporují dětskou radost z bohatství nových výrazů.¹⁰⁵

„ „A kudy jste to, slečno, letěli?“ Ptal se kolega Vokoun. „Přes Alžír a Maltu a Cařihrad a Bělehrad a Vídeň a Znojmo a Čáslav a Záběhlíce a Strašnice až sem, za dvaatřicet hodin, sedmnáct minut a pět vteřin nonstop a netto,“ řekla princezna murciánská. “ (Čapek, 1941 str. 184)

„ ‘那么，后来飞到哪里去了呢？’ 沃科万问道。 ‘是这样，从阿尔及利亚飞到马尔他岛、伊斯但布尔、贝尔格莱德、维也纳、布拉格、最后到这里来了，不差陆一共飞了三十二小时十七分零五秒。’ “¹⁰⁶ (Čapek, 2002 str. 96)

Tak ted' už víte, jak se hasí vápno. Jejdanečku, to pálí! Kryndapána, to štípe! Kruciturci jejejej šmankote ochochoch au lalala ouha krucinál jemine hu safra fujloty propánajána jemináčku ojej achich namoutě můj ty tondo uf panenka skákavá krucifagot ouvej mami ójenkote echech lidičky brrr krucipísek ujuj pro pánečka sakulente óhoho ajaj krutiputi, teda takhle se hasí vápno! (Čapek, 1941 pp. 96-97) „你们瞧，生石灰是怎样变成熟石灰的。唉哟唉哟，烧得那么厉害啊！唉哟，老天爷，烧得那么痛啊！唉哟，快救命！唉哟唉哟，痛死人了！唉唉唉，哟哟哟，教母跟我们同在……噢，见鬼，去你的，神的侍者，唉哟，啊呀，没命了，我的老天爷，呜呀，啊呀，圣母，劈死他，噢，那灾难，我的吗，唉，苦啊，唉唉，亲爱的，brr，真见鬼啦，喂唷，让它见鬼，呜呼呼，唉唉。那罪孽啊！不错，生石灰就是这样变熟石灰的！“ (*Dívejte, jak se mění nehasené vápno na hasené vápno. [aiyo aiyo], tak strašně to pálí! [aiyo], můj Bože, tak to pálí a bolí! [aiyo], rychle mi pomozte! [aiyo aiyo], děsně to bolí! [aiaiai yoyoyo], Svatá matko Boží bud' s námi... [o], sakra, jdi do..., boží služebníci, [aiyo], [aya], umírám, můj Bože, [wuya aya], svatá matko, zabít ho,...*) (Čapek, 2002 str. 78)¹⁰⁷

Rozdíly mezi stylistickými vrstvami jazyka nelze v čínštině do takové míry zachovat, zejména slangové výrazy a výrazy obecné češtiny, typické zejména pro texty Karla Čapka, nejsou ve standardní čínštině zastoupeny tak početně jako v čapkovské češtině, kombinující několik rejstříků od spisovné češtiny přes obecnou češtinu k nespisovné hovorové češtině. Překladaelé někde nahrazují prvky nespisovné češtiny neformálními čínskými výrazy, většinou ale výraz aktualizují a nivelizují:

¹⁰⁵ Viz též kapitolu 3.2.1., kde zmiňujeme Čapkovu snahu poskytnout malému čtenáři či posluchači prostřednictvím literatury co největší bohatství slovní zásoby.

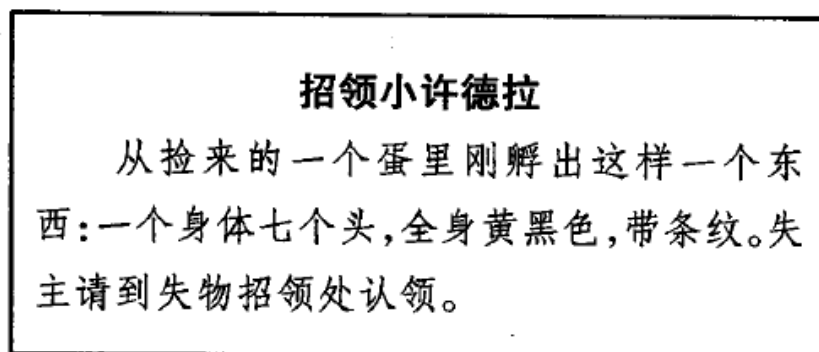
¹⁰⁶ Méně známé české názvy měst „Znojmo a Čáslav a Záběhlíce a Strašnice“ překladael vynechává a nahrazuje známějším názvem „Praha“. Z překladu se vytrácí civilní (policejní) rejstřík („slečno“, „kolega“) kontrastující s pohádkovým prostředím, v němž se děj odehrává.

¹⁰⁷ Ren Rongrongův překlad dodržuje dlouhý sled nadávek a citoslovcí a zachovává výrazy odvozené ze slov z oblasti křesťanství, ale jeho výběr citoslovcí je poměrně monotónní.

„Šéřárna“ (Čapek, 1968 str. 33) „总编辑室“ (kancelář šéřredaktora) (Čapkové, 2005 str. 43)

Ren Rongrong při překladař úředařního oznaření o tom, že se ztratil drak, zachováá kontrast mezi fantazií pohádkového světa a vážností policejního hlášení.

„Štěně dračí, čerstvě vylíhlé z vejce, bylo nalezeno ve Vojtěšské ulici. Totěž je sedmihlavé, žluté a černě žíhané. Jeho majitel ať se přihláší na policejním ředitelství, oddělení ztrát a nálezu.“ (Čapek, 1941 str. 191)



Obrázek 1

(Čapek, 2002 str. 104)

(Hledá se malá saň. Z nalezeného vejce právě narozená takováto věc: Jedno tělo se sedmi hlavami, celé tělo černožluté, pruhované. Kdo ji ztratil, ať si ji přijde vyzvednout do oddělení ztrát a nálezu.) (Čapek, 2002 str. 104)¹⁰⁸

Ren Rongrong nahrazuje výraz „štěně dračí“ čistě pohádkovým výrazem „*xiao xudela*“ 小许德拉 (malá saň),¹⁰⁹ čímž ochuzuje text o komický efekt spojení nepohádkového („štěně“) a pohádkového („dračí“) světa.

Kontrast policejní řeči a výrazů typických pro pohádkový svět vidíme na následujících příkladech:

„[...] se praly dvě kočky; tak jsem je jménem zákona rozešnal a napomenul.“ (Čapek, 1941 str. 170)

„[...] 有两只猫打架。于是本警察以国家法律的名义把双方拉开，并且狠狠的

训了它们一顿。“ (se praly dvě kočky. Nato přítomný policejní důstojník ve jménu státního zákona obě strany oddělil, a udělil jim přísné pokárání.) (Čapek, 2002 str. 84)

„Ve jménu zákona, seberte se a pojedte se mnou šupity na komisariát, vy i ta holka tam vzadu.“ (Čapek, 1941 str. 178) „我以国家法律的名义，命令你跟我到警察局，把那个姑娘也一起带去。“ (Ve

¹⁰⁸ Překladatel vynechává české reálie (Vojtěšská ulice) a výraz „*policejní ředitelství*“, čímž text ochuzuje o Čapkův prostředek autentizace příběhu (zasazením do konkrétní reality) a propojení inzerátu s textem (odkazem na policejní reálie).

¹⁰⁹ Výraz 许德拉 (saň) vysvětluje Ren Rongrong v poměrně obšírné poznámce pod čarou. Saň představuje jako devítihlavého draka ze slovanských legend a dodává, že ve *Velké policejní pohádce* má saň hlav jen sedm, o dvě hlavy méně než saň legendární.

jménu státního zákona vám nařizují, abyste se mnou šel na policejní stanici, a tamtu dívku vzal s sebou.) (Čapek, 2002 str. 90)¹¹⁰

„Víš-li, ty lidská pápěrko, kdo já jsem?“ (Čapek, 1941 str. 179) „你以为我是谁?“ (Kdo si myslíš, že jsem?) (Čapek, 2002 str. 90)

„Děkuji ti, šlechetný hrdino, [...]“ (Čapek, 1941 str. 183) „谢谢你们救了我, [...]“ (Děkuji vám, že jste mě zachránili) (Čapek, 2002 str. 96)

Překladaři se podařilo zachovat policejní rejstřík, ale ochuzuje překlad o typickou pohádkovou mluvu. Výrazný kontrast hovorovosti a formálnosti promluv policejních příslušníků se v překladu ztrácí.

3.6.2.8 Slovní hříčky

Přidá-li se k bohatství češtiny bratří Čapků i jejich specifický humor, české realie a hravý přístup k dětskému čtenáři, najdeme ve zkoumaných textech nemálo „překladařských oříšků“. Překladař se v takovýchto případech často uchyluje k překladu vynecháním (*translation by omission*), problém ale nastává v případech, kdy je slovní hříčka důležitá pro jinou část textu a nelze ji vynechat.¹¹¹

Liu Xingcan v *Pejskovi a kočičce* místy slovní hříčky vynechává:

„[...] však vám, kočkám, také nikdo ten váš ocas nebere. [...]“ „[...] malé děti nás za něj berou! [...]“

“[...] 可是谁也不会去揪你们的尾巴。[...]” “[...]小孩子们就爱揪我们的尾巴。[...]” ([...]ale vždyť vás nikdo za váš ocas netahá [...] malé děti přeci milují tahat nás za ocas)

(Čapkové, 2005 str. 46)

„[...] jak jsem dobrák od kosti (já nejraději takhle ty měkčí, z drůbeže nebo telecí) [...]“ “尽管我是一个从里到外的老好人, [...] „(Přestože jsem skrznastrz dobrák [...]) (Čapkové, 2005 str. 48)

Místo sultánek¹¹² obdaruje ve *Velké policejní pohádce* sultán Solimán drvoštěpa zlatými mincemi. Překladař buď nepochopil slovní hříčku v originále, nebo vkládá do překladu svoji interpretaci textu – sultán musí obdarovat drvoštěpa něčím hodnotným, jako jsou peníze. (Čapek, 2002 str. 37)

Čapkovu hru se slovem cizího původu *meteor* nahrazuje Ren Rongrong prostředkem na rovině významové – hraje si s různými významy podobně znějících slabik. *Liu* 流 (bludná, putující) ze slova *meteor* (liuxing 流星) zaměňuje za *liu* 溜 (zbloudilá), *lou* 漏 (ze které teče), *luo* 落 (padlá, zapadající) a *diu* 丢 (zahozená), přičemž částečně zachovává aliteraci (u tří slov ze čtyř).

¹¹⁰ V překladu se ztrácí komický efekt kombinace policejního rejstříku a hovorového výrazu „šupity“.

¹¹¹ Viz příklad s Dr Voštěpem níže.

¹¹² Druh rozinek, hříčka se slovy „Sultán“ – „sultánky“.

„[...] metr nebo montér, mentor anebo motor či jak. ‘, Meteory, ’ řekl kos“. (Čapek, 1941 str. 98)
„有时候叫溜星，有时候叫漏星，落星或者丢星 – 一个种叫法都有。‘叫流星，’
鵝鸟说。“ („Někdy se jí říká zbloudilá hvězda, jindy se jí říká hvězda, ze které teče, padlá hvězda či
zahozená hvězda – má nejrůznější názvy.“ „Říká se jí meteor,“ řekl kos.) (Čapek, 2002 str. 80)

Hříčku se slovy „*drvoštěp*“ a „*Dr Voštěp*“ je téměř nemožné do čínštiny přeložit, přesto je nezbytná pro zachování smyslu celé pohádky *O princezně Solimánské*. (Čapek, 1941 stránky 234-242)
Ren Rongrong ji nahrazuje hříčkou se slovy stejné výslovnosti „*qiaofu*“ 瞧夫 (neologismus vytvořený spojením slova „*qiaobing*“ 瞧病 (prohlídnout pacienta) a slova „*Daifu*“ 大夫 (lékař)) a „*qiaofu*“ 樵夫 (drvoštěp). Na několika místech v textu je ale překlad o další součásti této hříčky ochuzen, např. když se drvoštěp „chlubí“ svými vlastnostmi: „*nejsem drahorád*“; „*jím jako dravec a piju jako dromedár*.“ (Čapek, 1941 str. 237) Zde překladatel volí úplné vynechání celé pasáže textu.

3.6.3 Syntaktické hledisko

V pohádkách *Devatera* se často setkáváme s dlouhými souvětími, která Ren Rongrong poměrně důsledně zachovává, pouze místo Čapkem často užívaného středníku odděluje souvětí tečkou nebo jiným grafickým prostředkem (např. sledem teček „.....“).

„*Pokud vůz mého dědečka, toho mlynáře, vozil po vesnicích chleba a zpátky do mlýna pěkné zrní, znal Voříška kdekdo; no, Voříšek, řekl by vám každý, to je přece ten pejsek, co sedá na kozlíku vedle starého Šulitky a kouká, jako by řídil celý vůz; a když to jde do kopce nějak pomaličku, začne vám štěkat, a hned se kola zatočí rychleji, Šulitka zapráská, Ferda i Žanka, totižto oba koně našeho dědečka, zaberou, a teď celý vůz slavně běží do vsi a vytrásá ze sebe samou krásnou vůni božího daru.*“ (Čapek, 1941 str. 76) „我爷爷有座磨坊， 当他的马车把面包分送到各村， 又把精选的麦子运回磨坊的时候， 路上见到的人没有不认识沃日歇克的…… “瞧， 沃日歇克， ” 人人会告诉你们， “就是在赶车座位上， 坐在赶车的老舒利特卡身边的那只小狗， 看着就像是它 在赶马似的。” 碰到马车慢慢上坡， 它就汪汪大叫， 车轮一下子转的更快， 舒利特卡抽响鞭子， 爷爷的两匹马——费尔达和让卡——就使劲的拉车整辆车子轻快地来到村子， 把面包的香气散布到四面八方。“ (Když můj dědeček měl mlýn, a jeho koňský povoz rozvážel mouku do každé vesnice, a výběrové obilí přivážel do mlýna, nebylo kolemjdoucího, který by neznal Voříška…… „Koukejte, Voříšek,“ řekli by vám všichni, „to je ten pejsek na kozlíku, sedící vedle starého Šulitky, řídicího vůz, a vypadá, jakoby koně poháněl on sám.“ Když vůz začal pomalu stoupat do kopce, začal [Voříšek] mocně štěkat, kola vozu se najednou roztočila rychleji, Šulitka práskl bičem, dědečkovy dva koně – Ferda a Žanka, nato zabrali vší silou, celý vůz rychle vjel do vesnice, a vůni chleba šířil na všechny strany.) (Čapek, 2002 str. 115)

Podobně jako v tomto případě je nevlastní přímá řeč často nahrazena řečí přímou (v uvozovkách).

Liu Xingcan v *Dášeňce* také rozvolňuje dlouhá souvětí:

„Když se to narodilo, bylo to jenom takové bílé nic, do hrsti se to vešlo; ale ažto to mělo pár černých ušisek a vzadu ocásek, uznali jsme, že to je psisko, a protože jsme si přáli mít psí holčičku, dali jsme tomu jméno Dášeňka.“ (Čapek, 1955 str. 7) „它刚出生时，只是一只小极了的白色小不点儿，总共只有一巴掌大，好在还能让你看出来它头上长了一对黑耳朵，后面拖了一条小尾巴。我们暂且认可它是一只小婴狗。本来我们就想要这么一只小母狗，于是便给它取了一个女孩名字叫达森卡。“ (Právě když se to narodilo, bylo to pouze maličkaté bílé nic, dohromady to bylo jen tak velké jako dlaň, ještěže na tom bylo vidět, že to má na hlavě pár černých uší a vzadu to za sebou tahá malý ocas. Prozatím jsme uznali, že to je malé psí mládě. Už dřív jsme chtěli mít takovou malou fenku, takže jsme tomu vybrali dívčí jméno, Dášeňka.) (Čapkové, 2005 str. 120)¹¹³

V čínském překladu jsou podřadná souvětí nahrazena typickým prostředkem čínštiny, dlouhými premodifikacemi:

„[...] šli dát radu panu Čapkovi, který nevěděl, co o nich na ty vánoce dětem napsat.“ (Čapek, 1968 str. 30) „他们去找那个不知圣诞节该给孩子们写点什么的恰佩克先生 [...]“ (oni šli hledat toho neví-na-vánoce-by [měl]-dětem-napsat-trochu-co-[přípona 的 tvořící přívlástek]-pan Čapek) (Čapkové, 2005 str. 41)

„a vedle žádného šoféra nesedí moudrý Voříšek“ (Čapek, 1941 str. 76) „没有一个司机的身边坐着聪明的沃日歇克“ (není žádný řidič-vedle-chytrý-[přípona 的 tvořící přívlástek] Voříšek) (Čapek, 2002 str. 116) V Ren Rongrongově překladu je rématem Voříšek, zatímco v originále chtěl Čapek zdůraznit, že žádný řidič automobilu nemá vedle sebe Voříška.

Uvozovací věty jsou u Liu Xingcan někdy oproti originálu přidány a často jsou anteponovány přímé řeči, čímž chce překladatelka nejspíš docílit lepší přehlednosti v textu.

„To máš zrovna tak jako s hafáním,“ povídá na to pejsek.“ „小狗接着说: 我们的‘汪汪’叫也一样 [...] (Pejsek na to řekl: Naše štěkání je taky stejné)“ (Čapkové, 2005 str. 53)

„Já nevím,“ povídala kočička, když se pejsek podepsal, [...]“ „狗签过名之后，小猫说: “我不知道 [...]“ (Čapkové, 2005 str. 55)

Celkově se oba překlady vyznačují sklonem k rozvolňování větné struktury, který možná překladatelé vnímají jako způsob přiblížení textu malému čtenáři.

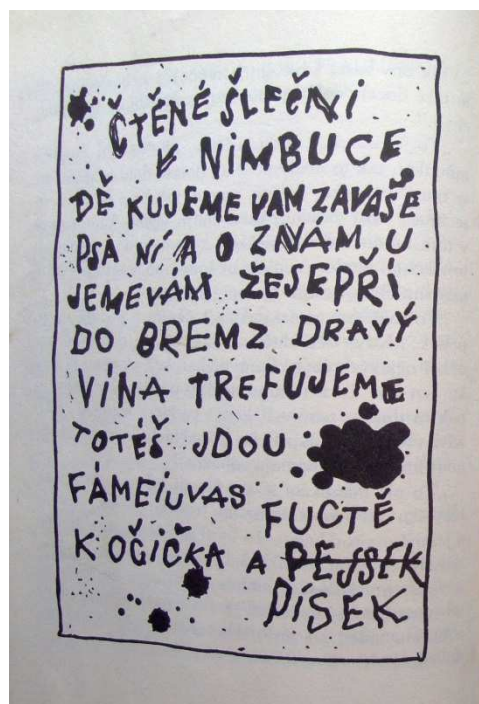
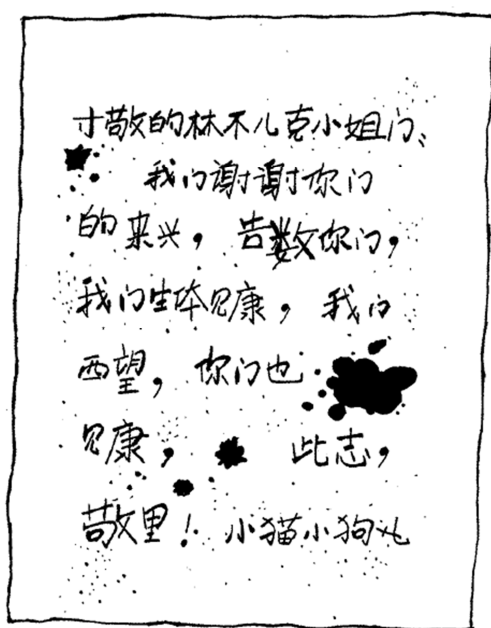
3.6.4 Pragmatické hledisko

3.6.4.1 Specifické součásti textu

V kapitole *Pejska a kočičky* nazvané *O pejskovi a kočičce, jak psali psaní děvčatům do Nymburka*, píše pejsek s kočičkou slečnám z Nymburka dopis, který je plný gramatických chyb. Tento prvek jazykového humoru se snažila v překladu zachovat i Liu Xingcan. Chyby, typické pro češtinu,

¹¹³ Zde vidíme příklad tendence Liu Xingcan ke zlogičťování, doplněním vysvětlení „dívčí jméno“. V tomto případě jde o přiblížení textu čtenáři, jelikož z čínské fonetické transkripce jména „Dášeňka“ nevyplývá jasně, zda se jedná o fenku či psa.

v psaní měkkého *i* a tvrdého *y* („*slečni*“ místo „*slečny*“) a v dělení slov („*psa ní a o znám u jemevám*“ místo „*psaní a oznamujeme vám*“), kompenzuje Liu Xingcan prostředkem typickým pro čínské znakové písmo – záměnou správných znaků za znaky s podobně znějícím čtením: „*cunzhongde*“ 寸重的 místo „*zunzhongde*“ 尊重的 (vážené), „*laixing*“ 来兴 místo „*laixin*“ 来信 (dostat dopis), „*cizhi, jingli*“ 此志, 敬里! místo „*cizhijingli*“ 此致敬礼! (s úctou Váš). Na konci dopisu pejsek opravuje svůj podpis na „*písek*“ v domnění, že takto je to správně, neboť přípona *-ej* (jako ve slově „*černej*“) je nespisovná. V čínském překladu pejsek opravuje „*小狗儿*“ na „*小狗*“, neboť jak mu vysvětluje kočička: „*小狗儿的‘儿’字不应该要, 有点儿太嗲气.*“ (Znak *er* 儿 by ve slově *xiaogouer* 小狗儿 neměl být, vypadá to moc sladce [dětsky].) (Čapkové, 2005 str. 55)



Obrázek 2

(Čapkové, 2005 str. 54)

(Čapek, 1968 str. 44)

V zakončení kapitoly *O pejskovi a kočičce, jak psali psaní děvčatům do Nymburka* přechází pohádkové vyprávění v rýmovanou dětskou říkanku. Liu Xingcan překlad ochuzuje jak o rým, tak o rytimizované krátké věty, charakteristické pro říkanku.

„[...] z města vedla špatná cesta, sníh s nimi neměl cit, zasypal jim celý byt, našli však svůj domeček, v tom domečku syreček, syreček snědli, vesele si při tom vedli [...]“ (Čapek, 1968 str. 52)

„[...] 回家的路不好走, 大雪无情, 把它们的小房子盖住了, 然后它们找到了自己的小房子, 在房子里找到了这块奶酪, [...]“ (cesta domů byla špatná, sníh bezcitný, zasypal jim domeček, potom našli svůj domeček, v domečku našli ten kus sýra, ...) (Čapkové, 2005 str. 61)

„*Ratata, ratata, ať žijí nymburská děvčata!*“ (Čapek, 1968 str. 52) „*啦哒哒! 啦哒哒! 林布拉克的姑娘们棒极了!*“ (Ladada! ladada! Nymburská děvčata jsou super!) (Čapkové, 2005 str. 61)

U prvního příkladu je vidět snaha o zachování specifičnosti úseku textu, u druhého příkladu překladatelka nivelizuje vynecháním rýmu i rytmičtější textu.

3.6.4.2 *Ilustrace*

Když čteme knihu, vystavují nám v mysli obrazy, postavy a prostředí děje. Čtenář ilustrované knihy je pak nucen tyto obrazy porovnávat s ilustracemi příběhu, vede jakýsi „dialog mezi sebou, příběhem, který vypráví autor, a ilustracemi, které doprovází slova.“ (Oittinen, 2000 str. 100) Ilustrace jsou proto důležitou součástí textu a jeho překladu. „[...] ilustrace jsou interpretacemi, které mohou významně změnit zážitek čtenáře.“ (Oittinen, 2000 str. 103) V dětské literatuře hrají ilustrace důležitou roli, hlavně u čtenáře, který neumí číst sám a je odkázán na poslouchání příběhu, jenž je mu předčítán. Takovýto čtenář promítá své vnitřní vizualizace díla na obrázky, které jsou mu k dispozici a které na rozdíl od textu „přečte“. Pro dětského čtenáře obrazová složka představuje něco hmatatelného, co může vnímat zrakem, nejen sluchem. Ilustrace proto do velké míry ovlivňují způsob, jakým si čtenář knihu interpretuje. Jelikož však jde o konkrétní interpretaci konkrétního dětského čtenáře, je velmi obtížné určit, jakým způsobem bude dílo interpretováno. Jako dospělí (kategorie, kam spadá více aktérů překladu díla pro děti – překladatel i potenciální učitel či rodič, který dílo předčítá) „si často neuvědomujeme, jaké schopnosti musí dítě mít, aby mohlo „přečíst“ ilustrace“. (Oittinen, 2000 str. 101) Dítě musí být například schopné uvědomit si, že obrázek je menší či větší než daný objekt, že trojrozměrná skutečnost je zjednodušena do dvou rozměrů, apod. Dětský čtenář je navíc emocionálně ovlivněn nejen samotnými vnitřními ilustracemi knihy, ale také celkovým rozložením knihy, designem obálky, velikostí a tvarem písma, apod. Ilustrace často mají funkci přilákání pozornosti dítěte k určitému důležitému místu v textu, z toho vyplývá problém umístění ilustrace v překladu, jehož textová složka (ovlivněná například velikostí a typem zvoleného fontu nebo faktem, že text v různých jazycích nemá nutně stejnou délku) se může v původním a cílovém díle lišit.

V překladu *Pejska a kočky* a *Dášeňky*, nejspíš vzhledem k nakladatelské nedůslednosti, se setkáváme s poměrně nahodilým umístěním ilustrací, které se často nenacházejí na stejné straně (dvojstraně) jako související text.¹¹⁴

¹¹⁴ Např. originál kapitoly *Jak to bylo na Vánoce*, kde je Čapek přiznaným vypravěčem a líčí své těžkosti s vymyšlením vánoční pohádky pro děti, doplňuje v úvodu ilustrace, znázorňující přemýšlejícího spisovatele s perem v ruce. V překladu *Maogou xiaoyingxiong* od Liu Xingcan se tato ilustrace nachází až na druhé dvojstraně a v překladu *Xiaogou xiaomao xi diban* dokonce až na třetí. Liu Xingcan místo zmíněné ilustrace na začátku kapitoly vkládá ilustraci z kapitoly *Jak pejsek s kočičkou slavili 28. říjen*.



Obrázek 3

(Čapkové, 2005 str. 38)

Liu Xingcan navíc texty, jež jsou součástí obrázků, ponechává v *Pejskovi a kočičce* v češtině, čímž možná chce docílit exotizace textu, ale ochuzuje tím čtenáře o jednodušší pochopení konkrétní ilustrace.

写点什么给孩子们过 圣诞节读呢

“喂，”小猫对小狗说，“我告诉你一件事吧。”
“什么事？”小狗惊讶地问道。“跟你说呀，”小猫说，“我知道，恰佩克先生要给孩子们写点儿什么过圣诞节读，还是讲我们的，讲小猫和小狗的故事。”
“好啊！”小狗高兴了，“但愿把我的故事写好一点儿。”“可你知道吗？”小猫说，“他还什么故事也没想出来哩！他坐在桌子边，老是在想啊想啊，可是绞尽脑汁也不知道该写点什么好。他就这么坐着坐着，啥也没想出来。”“这可不好，”小狗说，“他老也想不到一点像样的内容来，结果肯定会把我们写得一塌糊涂的。”“是呀，正是这么回事儿！”小猫说，“我也有点儿担心，我们得给他出个什么主意。我倒不在乎恰佩克先生，而是惦记着这些孩子们有什么可读的。”

“你说得对，”小狗同意说，“要是写我们没写好，孩子们读着过圣诞节多没劲啊！走，咱们去给恰佩

39 猫狗
小英雄



Obrázek 4

(Čapkové, 2005 str. 42)

Ren Rongrong popisky v ilustracích překládá, čímž usnadňuje čtenáři vnímání spojitosti mezi obrázkem a textem, avšak zkratku *km* pro měrovou jednotku *kilometr*, která se v čínských textech obvykle překládá čínským ekvivalentem „gongli 公里 (*km*)“, zachovává Ren Rongrong v originální podobě „*km*“.¹¹⁵

¹¹⁵ Zde je nepřeložení motivováno grafickým omezením – znaky by se nevešly do prostoru objektu v ilustraci.



Obrázek 5

(Čapek, 2002 str. 61)

Dětszí čtenáři dvou navzájem odlišných kultur (např. české a čínské) budou text a ilustrace vnímat odlišně. Důležité je především zachovat dílo jako celek, tedy „*souhru vnitro- a vnětextových složek, tak aby efekt na cílového čtenáře byl zachován, aby reakce čtenáře na emotivní rovině zůstala stejná*“. (Oittinen, 2000 str. 108) I když se třeba nevyrovnejí barevným počítačově modelovaným ilustracím současných publikací pro děti, jsou Čapkovské ilustrace specifické a zároveň dětsky jednoduché, a domníváme se, že je dobře, že byly v překladech zachovány, neboť mohou obohatit cílovou kulturu.

3.6.5 Významové posuny

V překladech se na několika místech v důsledku nepochopení zdrojového textu setkáváme s významovými posuny.

Zvolání „*pro pána, děti*“ (vyjadřující úlek) v překladech *Devatera* překládá Ren Rongrong jako oslovení „*先生们, 小朋友们*“ (*pánové, děti*). (Čapek, 2002 str. 56)

Hříčka se slovy vodník a podvodník „v Praze i obyčejný podvodník má někdy peněz jako slupek“ (Čapek, 1941 str. 121) se v překladu ztrácí a generické „každý podvodník“, navíc překladatel nahrazuje konkrétním „[...] 另外还有一个骗子水怪，钱多得不计其数， [...]“ (také je tu jeden vodník-podvodník, peněz má nespočet). (Čapek, 2002 str. 62)

Kde Čapek evokuje nostalgii starých dob bez automobilů slovy „[...] tehdy se jezdilo pomalu, pořádně a aby to bylo slyšet [...]“, (Čapek, 1941 str. 76) dochází k mylné interpretaci originálu: „[...] 不让人听见它的声音。(tak, aby nebyl slyšet)“ (Čapek, 2002 str. 115)

Když pejsek s kočičkou hledají svůj zasněžený domeček, vypravěč konstatuje, že sníh byl „tak vysoký, že pod ním žádný domeček viděti nebylo.“ Zatímco v českém originále „žádný domeček“ jasně odkazuje k domečku pejska a kočičky, čínský překlad vyznívá, jakoby vypravěč mluvil o nějakých dalších domečcích v okolí, z nichž žádný není vidět: „[...] 连一所房子也看不见。“ (Ani jeden domeček nebyl vidět.) (Čapkové, 2005 str. 60)

V Ren Rongrongových překladech je časté vynechání části textu, který se překladateli nezdá důležitý. Elipsa věty „ožením se s bohatou Američankou“ (Čapek, 1941 str. 92) může být motivována důrazem na výchovnou hodnotu textu pro děti. Další elipsou je věta „Počkal jen, aby slyšel hrát vojenskou muziku – na tu on si potrpěl“ (Čapek, 1941 str. 93). Ren Rongrong (možná z nakladatelských důvodů) vynechává informaci, že se Hejkal dal do politiky. (Čapek, 2002 str. 49)

3.7 Překladatelské tendence

V překladech se často objevují prvky „překladatelského“ stylu¹¹⁶ jako zobecňování výrazu, nivelizace expresivity nebo opakování jednoho překladového ekvivalentu.

3.7.1 Zlogičťování a vykládání nedořečeného

U Liu Xingcan je patrná tendence ke zlogičťování a vykládání nedořečeného (Levý:1998), což překlad ochuzuje o specifika zdrojového textu. Například již zmíněnou nelogicky humornou situaci, kdy se pejsek s kočičkou vzájemně věší na šnůru, překladatelka interpretuje tak, aby text „dával smysl“ a dovysvětluje paralelu se sušením prádla:

„Nejdřív pověsíš na šnůru ty mne, a až budu viset, tak slezu a pověsím zas tebe,“ řekla kočička pejskovi. [...] Tak tam viseli oba dva [...] (Čapek, 1968 str. 13) “你先把我的扶到绳子上去晾着，然后你再跳上来晾自己。” [...] 现在，小猫小狗都像晾衣服一样地晾在绳子上了 [...] („Nejprve mi pomoz na šnůru, ať se můžu sušit, a pak se vyskoč sušit ty sám.“ [...] Teď se kočička s pejskem oba suší na šnůře jako prádlo [...]) (Čapkové, 2005 str. 16)

Nebo např.: „To máš zrovna tak jako s hafáním,“ [...] (Čapek, 1968 str. 43) “我们的‘汪汪’叫也一样不简单啊，” [...] („Naše štěkání je stejně nelehké“ [...]) (Čapkové, 2005 str. 53)

¹¹⁶ Srov. Levý: 1998.

„[...] *olíznout známku* [...]“ „舔邮票的背面“ (olíznout zadní stranu známky) (Čapkové, 2005 str. 58)

„*A teď už se dlouho neolizuj a pojď!*“ „现在别老舔来舔去打扮个没完，咱们走吧!“ (Teď už se pořád olizováním nemaluj, pojďme!) (Čapkové, 2005 str. 20)

„[...] *zamilovaně ohlédl po syrečku* [...]“ „[...] 恋恋不舍地回头瞅了一眼奶酪 [...]“ (zamilovaně nechtějící se [ho] vzdát otočil hlavu a podíval se po syrečku) (Čapkové, 2005 str. 56)

U Liu Xingcan se také často setkáme s nemotivovaným dodáváním vysvětlujících vět či opakováním již zmíněného. Např.: „*Ještě o nás řeknou, že jsme špatně vychovaní a že nevíme, co se sluší a patří.*“ (Čapek, 1968 str. 42) „要是老不回信，她们会说我们没教养，不懂礼貌的。“ (Jestli jim konečně neodpovíme na dopis, budou si myslet, že nejsme dobře vychovaní a nevíme, co je slušné [chování].) (Čapkové, 2005 str. 51)

Stejně tak u Ren Rongronga:

„[...] *co sedá na kozlíku vedle starého Šulitky* [...]“ (Čapek, 1941 str. 76) „[...] 赶车座位上，坐在赶车的老舒利特卡身边的 [...]“ (na kozlíku, sedící vedle starého Šulitky, který řídí vůz) (Čapek, 2002 str. 115)

„[...] *nebyl ten Lontrando nic jiného nežli šibeničník.*“ (Čapek, 1941 str. 134) „这个洛特兰多简直是个该上绞刑台的家伙。“ (tento Lotrando opravdu byl chlapík, kterého by měli pověsit na šibenici) (Čapek, 2002 str. 149)

Zatímco Josef Čapek v *Pejskovi a kočičce* často užívá jednoduchého uvozovacího slovesa „řekl/řekla“, Liu Xingcan často doplňuje sloveso o příslovečné určení způsobu, např.:

„*Víš co,*“ *řekl pejsek,* [...] “我说，” 小狗建议说，[...] („Říkám ti,“ navrhoval pejsek [...])

„*Tak dobře,*“ *řekl pejsek,* [...] (Čapek, 1968 str. 42) “好吧!” 小狗答应得很痛快，[...] („Tak dobře!“ Řekl pejsek velmi radostně, [...]) (Čapkové, 2005 str. 51)

Dalším ze způsobů vykládání nedořečeného je rozvádění metafor v přirovnání.

Příklad vidíme u Liu Xingcan:

„*Tak se [sníh] sypal, jako když se pytel s moukou roztrhne.*“ (Čapek, 1968 str. 49) „现在雪还在一个劲儿地猛下，就像一个扯破了的面粉袋往下大把大把地撒面粉一样。“ (Sníh stále ještě bez ustání silně padal, jako když se z roztrhnutého pytle s moukou sype velké množství mouky.) (Čapkové, 2005 str. 58)

Další příklad vidíme u Ren Rongronga:

„[...] *chlap jako hora,* [...]“ (Čapek, 1941 str. 134) „一个大汉，完全像座山似的“ (velký chlapík, úplně jako hora) (Čapek, 2002 str. 149)

Oba překladatelé text rozvolňují po syntaktické stránce a vykládají nedořečené nebo dovysvětlují. Může se jednat o tendenci zpřístupnit text malému čtenáři, ale většina příkladů spíše dokládá

neporozumění výchozímu textu či nenalezení vhodného překladového ekvivalentu. V porovnání s originálem tak některé pasáže překladů vyznívají příliš rozvláčně a těžkopádně.

3.7.2 Výrazové zesilování a stylistická neutralizace

Další tendence, se kterou se v překladech často setkáváme, je stylistické zesilování nebo naopak oslabování.

Liu Xingcan neutrální slovo „špatně“ překládá expresivním výrazem 糟糕 („děsně“, „je to hrůza“). (Čapkové, 2005 str. 37)

Výraz „plno chyb“ překládá prostřednictvím expresivnějšího idiomatického výrazu „错误百出“ (dělat stovky chyb): „[...] *nadělají v tom plno chyb*“ (Čapek, 1968 str. 40)

„她们 [...] 不也错误百出吗?“ (Čapkové, 2005 str. 52) Místo neutrálního „[...] *se to docela líbilo* [...]“, (Čapek, 1968 str. 49) překládá expresivnějším „[...] 可高兴啦!“ (se ale radovali + zvolací částice la 啦) (Čapkové, 2005 str. 58)

Podobně „Člověk se tryskem řítí [...]“ (Čapek, 1955 str. 32) překládá Liu Xingcan jako „你连忙去拿照相机, [...]“ (Rychle jdeš vzít fotoaparát) (Čapkové, 2005 str. 150)

Je možné, že posílením expresivity chce překladatelka kompenzovat potlačení hovorovosti textu, o které jsme se zmiňovali v kapitole 3.6.2.2.

Příklady neutralizace výrazu vidíme v Ren Rongrongově překladu:

„[...] *setnout makovici* [...]“ (Čapek, 1941 str. 230) „他们要砍我的脑袋“ (useknou mi hlavu). (Čapek, 2002 str. 42)

„[...] *a hajdy do lesů*, [...]“ (Čapek, 1941 str. 135) „[...] 骑马回森林去了[...]“ (na koni jel zpět do lesa) (Čapek, 2002 str. 151)

„[...] *že si pro samé vousy do huby nevidí*.“ (Čapek, 1941 str. 134) „[...] 长一把大胡子, 把脸都遮住了。“ (narostl mu velký vous, který mu zakryl celý obličej.) (Čapek, 2002 str. 149)

Příklady oslabování výrazu najdeme také u Liu Xingcan:

„[...] *nožičky měkké jako z nití a třesou se jako z rosolu*, [...]“ (Čapek, 1955 str. 12) „[...] 它的腿还那么软, 战战兢兢的 [...]“ (nožičky to má ještě tak měkké, třesoucí se) (Čapkové, 2005 str. 128)

„[...] *tím mocněji propuká v Dášeňce potřeba zaměstnávat se kousáním*.“ (Čapek, 1955 str. 14) „越长越需要咬东西磨牙“ (čím víc roste, tím víc musí kousat věci a drtit je zuby) (Čapkové, 2005 str. 129)

U Liu Xingcan je výraznější tendence k alespoň částečné kompenzaci expresivity originálu prostředky, které nabízí čínština – např. použitím čtyřznakových idiomatických spojení či zdvojením adjektiva či slovesa. U Ren Rongronga se příznakové výrazy v překladu často ztrácí, dokonce se setkáme s pasážemi, kde je např. přirovnání úplně vynecháno.

3.7.3 Konkretizace a generalizace

Častým jevem v překladech je zobecňování konkrétního výrazu.

Např. expresivní poetické slovo „*střapeček*“ překládá Liu Xingcan obecným a neutrálním slovem „*尾巴*“ (ocas), čímž text ochuzuje o jeho hravost. (Čapkové, 2005 str. 36)

Voříškovo štěkání přirovnává Karel Čapek k výstřelům z pistole: „[...] *jako když z pistole střílí. Prásk! napravu* [...]“ (Čapek, 1941 str. 77) Ren Rongrong generalizuje užitím citoslovce štěkání: „[...] 就像开枪似的。向右——汪汪!“ (jako když se střílí. Napravo – haf haf!) (Čapek, 2002 str. 116)

Jména konkrétních tenisových hráčů nahrazuje Ren Rongrong zobecněním: „*Počkejte, jak já to v tenise natřu Cochetovi a Koželuhovi a Tildenovi; [...]*“ (Čapek, 1941 str. 92) „*看吧, 我打网球要赢所有的人。*“ (Dívejte, v tenise vyhraju nade všemi.) (Čapek, 2002 stránky 73-74)

Naopak v překladu věty „[...] *si snad spletl tu pravou trubičku v krku* [...]“ (Čapek, 1941 str. 229) dochází ke konkretizaci a intelektualizaci: „*他正张开喉咙*“ (roztáhl hrtan). (Čapek, 2002 str. 32) U Liu Xingcan najdeme další příklady konkretizace:

„[...] *oba borci se kutálejí* [...]“ (Čapek, 1955 str. 27) „*这两位斗士便扭打成一团*“ (ti dva zápasníci zápasí až je z nich koule) (Čapek, 1957 str. 144)

„*Dokud to bylo bílé nic, bylo to slepé, bez očí, [...]*“ (Čapek, 1955 str. 7) „*当它还是这么一个小白点时, 可以说是一只还没有眼睛的盲狗。*“ (Když to byl ještě takový malý bílý puntík, dalo se říct, že to byl slepý pejsek, který ještě neměl oči.) (Čapkové, 2005 str. 120)

U obou překladatelů se setkáme s konkretizací či naopak generalizací překládaného výrazu. U Ren Rongronga je navíc výrazná tendence k vynechávání konkrétních výrazů a nahrazení jedním obecným ekvivalentem, což může být dáno povahou textu *Devatera*, který se vyznačuje častými dlouhými výčty synonym a vlastních jmen, pro něž je obtížné hledat ekvivalenty.

3.8 Vnitřní koncepce

Na základě předcházející analýzy se nyní pokusíme stanovit, jaká byla vnitřní koncepce analyzovaných překladů.

Oba překlady vznikly velmi nedávno, jsou tedy ovlivněny současnými čínskými normami překladu a jsou zaměřeny na současného čínského čtenáře. Oba překladatelé jsou již v pokročilém věku, ale u obou je vidět, že jim je pohled dětského čtenáře blízký a svůj překlad zaměřují především na něj. V překladech se to projevuje tendencí ke zlogičťování a vykládání nedořečeného, kterým chtějí překladatelé text čtenáři zjednodušit a přiblížit. To dokládá, že si překladatelé nejsou vědomi literárních kvalit nelogičnosti a nedořečenosti (nejen) v dětské literatuře. Tendence k rozvolňování překladu může být ovlivněna také nepochopením výchozího textu anebo nenalezením vhodného překladového ekvivalentu. Překladatel se v takovém případě uchýlí k popisnému překladu, který nivelizuje hodnoty výchozího textu.

U Liu Xingcan je tendence k dovysvětlování a rozvolňování textu velmi výrazná, možná proto, že jak *Dášeňka*, tak *Pejsek a kočička* jsou zaměřeny na menšího dětského čtenáře a překladatelka se tak snaží text co nejvíc uzpůsobit pro jeho snadné pochopení. U Ren Rongronga se setkáváme

s častým vynecháním prvků Čapkových synonymických řad nebo generalizací výrazů. Tato tendence dokládá, že překladatel často nenašel vhodný výraz pro překlad, nebo chtěl text zjednodušit pro cílového čtenáře tím, že nahradil výraz specifický pro výchozí kulturu obecným výrazem.

Na druhou stranu klade Liu Xingcan i Ren Rongrong důraz na vzdělávací funkci překladu, která v čínských textech pro děti tradičně hraje důležitou roli. Tento důraz se projevuje např. užíváním vysvětlivek (především týkajících se cizí kultury a jejích reálií) v poznámce pod čarou, což je prostředek, který u českých uměleckých textů a především textů určených dětskému čtenáři není normou. Oba překladatelé také mají tendenci text exotizovat, např. fonetickým přepisem vlastních jmen či zachováním cizojazyčných výrazů v latince. Výrazná je tendence k exotizaci textu u Ren Rongronga v kalkování (tj. překladu výrazu kopírováním způsobu, jakým byl v češtině utvořen) Čapkových neologismů.

Z příkladů, analyzovaných výše, vidíme, že oba překlady se svým přístupem kloní spíše k normě přijatelnosti, tj. chtějí text zpřístupnit cílovému čtenáři. V Touryho termínech je tedy lze označit jako „target-oriented“, tj. zaměřené na přijatelnost překladového textu pro cílového čtenáře.

4 Závěr

Překládání dětské literatury je poměrně komplexním úkolem, jelikož se jedná o okrajový a v jistém smyslu hybridní typ literatury. Zatímco evropská literatura má poměrně rozvinutou tradici dětské literatury a jejího překládání a mnohá díla pro děti se díky překladu stala kanonickými díly, v Číně se dětská literatura objevuje až na počátku 20. století díky překladům ze západních jazyků. Uvádění dětské literatury do Číny už od samého počátku neobnáší pouze převod textu do čínštiny, ale zahrnuje také přenos dalších důležitých součástí dětské literatury, jako jsou například ilustrace nebo informace o západní kultuře, v širším pojetí pak do Číny přináší nové společenské a kulturní hodnoty a nové žánry, na které může navazovat domácí literatura pro děti. V dnešní době masového komerčního překládání a dostupnosti množství informací a pirátských překladů, které jsou v Číně o to typičtější kvůli obrovské poptávce po překladové literatuře, je nutné dívat se na překlady dětské literatury nejen z hlediska ekvivalence překladu, ale také z hlediska pozice, jakou má v literárním systému a na trhu překladatel, nakladatel a dětská literatura jako taková.

Jak na makro-, tak na mikrorovině textu existují dva póly, mezi nimiž se překladatel při řešení těchto míst v textu může pohybovat. V Touryho terminologii jsou to dvě normy, kterými se překlad může řídit, a to „adekvátnost“, tj. příklon k normám výchozí kultury, a „přijatelnost“, tj. příklon k normám cílové kultury. (Toury, 1995)

Otázka přizpůsobení textu normám cílové kultury nebo cílového čtenáře je obzvlášť důležitá při překládání dětské literatury, kde se pracuje s fantazií, hravými postupy a jiným (dětským) pohledem na svět. Všechny tyto faktory se pak promítnou do mikroroviny textu. U Liu Xingcan i Ren Rongronga vidíme výraznou tendenci překlad přizpůsobit současnému čínskému dětskému čtenáři.

Na druhou stranu je ale v překladech dětské literatury významné, když se překladatel odchýlí od domácích norem (tj. norem výchozí kultury), hlavně v textech jako jsou pohádky, kde je velké množství kulturně specifických mikrotextových faktorů. Prostřednictvím exotizace cílového textu totiž může přispět k obohacení dětské literatury cílové kultury a obohatit čtenáře o nové znalosti. Tato tendence je markantní v námi analyzovaných překladech. Přestože např. uvádění poznámek pod čarou je v čínských překladech dětské literatury územ, domníváme se, že Liu Xingcan i Ren Rongrong volí další výše zmíněné prostředky exotizace textu záměrně, aby naplnili „vzdělávací“ funkci zahraniční literatury pro děti a zároveň obohatili čínskou dětskou literaturu o nové prvky.

5 Bibliografie

- Bakešová, Ivana. 2001.** *Čína ve XX. století, díl 1.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.
- , **2003.** *Čína ve XX. století, díl 2.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.
- Bassnett, Susan, Lefevere, André (eds.). 1998.** *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation.* Cleveland/Philadelphia : Multilingual Matters, 1998.
- Baxter, Robert Neal. 2004.** Phonetic Fidelity Versus Semantic Relevance in Chinese Translation: Alternative Strategies for Handling Foreign Names in Harry Potter. *Translation Quarterly.* 2004, 32.
- Bubeníčková, Petra. 2008.** Knihovnický zpravodaj Vysočina. [Online] 26 - 27. Březen 2008. [Citace: 10. Červen 2012.] <http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=1066&key=M>.
- Buriánek, František. 1988.** *Karel Čapek.* Praha : Československý spisovatel , 1988.
- Čapek, Josef. 1968.** *O pejskovi a kočičce. Jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech.* Praha : Státní nakladatelství dětské knihy, 1968.
- , **1957.** *Xiaogou xiaomao xi diban.* [překl.] Danuše Šťovíčková a Zhang Tiemin. Šanghaj : Shaonian ertong chubanshe, 1957.
- Čapek, Karel. 1955.** *Dášeňka aneb Život štěněte.* Praha : Československý spisovatel, 1955.
- , **1941.** *Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívazek.* Praha : František Borový, 1941.
- , **1948.** K teorii pohádky. *Lumír.* 1948, stránky 28-33.
- Čapek, Karel. 2002.** *Qiapeike tonghuaji.* [překl.] Ren Rongrong. Shanghai : Shanghai yiwen chubanshe, 2002.
- Čapkové, Karel a Josef. 2005.** *Mao gou xiao yingxiong.* [překl.] Liu Xingcan. Peking : Zhongguo huabao chubanshe, 2005.
- Čeňková, Jana. 2006.** *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury.* Praha : Portál, 2006.
- Doležel, Lubomír. 1960.** O slohu vyprávění Karla Čapka. *Naše řeč.* číslo 3-4. ročník 43 1960.
- Even-Zohar, Itamar. 1990.** The position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today.* 1990, Sv. 11, 1, stránky 45-51.
- Fairbank, John F. 1992.** *Dějiny Číny.* místo neznámé : Nakladatelství Lidové noviny, 1992.
- Fan, Shouyi. 1999.** Highlights of Translation Studies in China Since the Mid-Nineteenth Century. *Meta: Translator's Journal, vol. 44, no. 1.* 1999, stránky 27-43.
- Farquhar, Mary Ann. 1999.** *Children's Literature in China: From Luxun to Mao Zedong.* New York : M.E.Sharpe, 1999.
- Hill, Michael Gibbs. 2013.** *Lin Shu, Inc. Translation and the Making of Modern Chinese Culture.* New York : Oxford University Press, 2013.

- Horálek, Karel a spol. 1990.** *Karel Čapek a český jazyk*. Praha : Karolinum, 1990.
- Hung, Eva. 2005.** Translation in China - An Analytical Survey. First Century B.C.E. to Early Twentieth Century. [autor knihy] ed. Eva Hung and Judy Wakabayashi. *Asian Translation Traditions*. Manchester, [England] ; Northampton, MA : St. Jerome, 2005, stránky 67-134.
- Hung, Chang-tai. 1985.** *Going to the people: Chinese Intellectuals and Folk Literature 1918 - 1937*. Cambridge (Massachusetts) and London : Harvard University Press, 1985.
- Hunt, Peter (red.). 1998.** *Understanding Children's Literature*. London : Routledge, 1998.
- Chaloupka, Otakar. 1989.** *O literatuře pro děti*. Praha : Československý spisovatel, 1989.
- Chan, Sin-wai a Pollard, David E. ed. 2001.** *An Encyclopaedia of Translation*. Hongkong : The Chinese University Press, 2001.
- Chan, Tak-Hung Leo. 2009.** At the Borders of Translation: Traditional and Modern(ist) Adaptations, East and West. *Meta: Translator's Journal*, vol. 54, no. 3. 2009, stránky 387-400.
- Chan, Tak-hung Leo. 2004.** *Twentieth-Century Chinese Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2004.
- . 2001. What's Modern in Chinese Translation Theory? Lu Xun and the Debates on Literalism and Foreignization in the May Fourth Period. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, no. 2. 2001, stránky 195-223.
- Lang, Andrew. 1899.** *Myth, Ritual, and Religion, Vol.1*. London : Longmans, 1899.
- Lefevre, André. 1992.** *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London : Routledge, 1992.
- Levý, Jiří. 1998.** *Umění překladu*. Praha : Ivo Železný, 1998.
- Li, Zuzana. 2011.** <http://www.czechlit.cz/odjinud/zuzana-li-kundera-je-v-cine-povinnou-cetbou/>. *Portál české literatury*. [Online] 2011.
- Lomová, Olga. 2004.** Čínsky psaná literatura. *iliteratura*. [Online] 2004.
- Lu, Xun. 1961.** *Lu Xun lun ertong jiaoyu yu ertong wenxue*. [editor] Jiang Feng. Shanghai : Shaonian ertong chubanshe, 1961.
- . 1951. *Vřava; Polní tráva*. [překl.] Jaroslav Průšek a Berta Krebsová. Praha : Svoboda, 1951.
- McDougall, Bonnie S. a Louie, Kam. 1997.** *The Literature of China in the Twentieth Century*. London : Hurst, 1997.
- Oittinen, Riitta. 2000.** *Translating for Children*. New York : Garland Publishing, Inc., 2000.
- Popovič, Anton. 1975.** *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran, 1975.
- Prchalová, Šárka. 2004.** *Čínský překlad Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války: k vybraným aspektům překladu kulturních a jazykových specifik*. Praha : Diplomová práce, FF UK., 2004.
- Ren, Rongrong. 1989.** *Wo yao yibeizi wei ertong fanyi*. [autor knihy] Ba Jin a spol. *Dangdai wenxue fanyi baijiatan*. Beijing : Beijing daxue chubanshe, 1989.

Shavit, Zohar. 1981. Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4. 1981.

Sirovátka, Oldřich. 1998. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Praha : Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1998.

Švarný, Oldřich a Uher, David. 2001. *Hovorová čínština. Úvod do studia hovorové čínštiny*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam : Benjamins, 1995.

Van Coillie, Jan a Verschueren, Walter P. (red.). 2006. *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester : St Jerome, 2006.

Vařejková, Věra. 1998. *Česká autorská pohádka*. Brno : CERM, 1998.

—. 1994. *Pohádky Karla Čapka*. Brno : Masarykova univerzita v Brně, 1994.

Vlašín, Štěpán a kol. 1977. *Slovník literární teorie*. Praha : Československý spisovatel, 1977.

Wang, Kefei a Fan, Shouyi. 1999. Translation in China: A Motivating Force. *Meta: Translator's Journal*, vol. 44, no. 1. 1999, stránky 7-26.

Wang, Xianghua. *Ertong wenxue yu ertong wenxue fanyi*.

2012. *Xiandai hanyu cidian*. Beijing : Commercial Press, 2012.

Xingcan, Liu. 2013. *Telefonický rozhovor o dětské literatuře a překládání*. Březen 2013.

Zhao, Jingshen. 1934. *Tonghua pinglun*. Shanghai : Xin wenhua shushe, 1934.

Zhong, Weihe. 2003. Translation Journal. *translationjournal.net*. [Online] April 2003. [Citace: 10. srpen 2011.] <http://accurapid.com/journal/24china.htm>.

Zhou, Zuoren. 2012. *Lun ertong wenxue*. Beijing : Dolphin Books, 2012.