

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav bohemistických studií

Diplomová práce

Marta Szewczyk

Problematika překlady pohádek

Miloše Macourka do polštiny

Problems of translation Milos Macourek's fairy tales into Polish

2014

vedoucí práce doc. PhDr. Milan Hrdlička, CSc.

Podkování

Ráda bych podkovoala doc. PhDr. Milanu Hrdli kovi Csc., vedoucímu diplomové práce,
za pomoc, ochotu a trp livost.

Svým blízkým za podporu a trp livost.

Prohlášení

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

V Praze dne 14.5.2014

Marta Szewczyk

Abstrakt

Táto diplomová práca sa venuje problematike prekladu pohádek Miloše Macourka do poľštiny. Východiskom pre analýzu je srovnání dvoch verzí prekladu vybraných textov. Autorkou prvú z nich je Marie Erhardtová, druhá preložená verzia je od Hermana Grzeszczyka a Andrzeja Kulikowského. Súčasťou diplomovej práce je teoretická príprava, ktorá vysvetľuje základné otázky umleckého prekladu. V praktickej časti tejto práce probíhá v prvom rade stanovenie cieľovej čitateľskej skupiny prekladu, a následne analýza jednotlivých problematických javov prekladu. Záver obsahuje celkové shrnutie poznatkov a zhodnotenie jednotlivých prekladov z hľadiska adekvátnosti.

Kľúčová slova

umlecký preklad, adekvátny preklad, preklad pohádek, nonsensová pohádka, moderná pohádka, detská literatúra, Miloš Macourek

Summary

This thesis deals with the issue of translation Milos Macourek's fairy tales into Polish. The starting point for the analysis is a comparison of two versions of a translation of selected texts. The author of the first one is Marie Erhardtowa, the second version is translated by Herman Grzeszczyk and Andrzej Kulikowski. The first part of the thesis is a theoretical preparation which explains the basic questions of literary translation. The main goal of the practical part of this thesis is to determine the target groups of readers, followed by an analysis of the particular translation issues. The conclusion contains a summary of findings and an assessment of individual translation in terms of adequacy.

Key words

literary translation, adequate translation, translation of fairy tales, nonsensical tale, a modern fairy tale, children's literature, Miloš Macourek

Úvod

Jako téma pro edkládané diplomové práce byla zvolena problematika pro ekladu pohádek Miloše Macourka do polštiny. Za východisko slouží dva doposud vydané polské pro eklady Macourkových pohádek: pro eklad sbírky *Žirafa nebo tulipán* (Macourek, 1964) jenž vyšel v roce 1969 pod názvem *Yrafa czy tulipan* a pro eklad výběru Macourkových pohádek z roku 1991, který vyšel pod názvem *Bajki*. Jsou v něm zastoupeny především texty ze sbírek *Živo ichopis* (Macourek, 1962) a *Žirafa nebo tulipán* (Macourek, 1964). Autorkou staršího pro ekladu je Marie Erhardtová, v druhém případě jde o pro eklad, jehož autory jsou Herman Grzeszczyk a Andrzej Kulikowski. Cílem diplomové práce je srovnání obou pro eložných verzí a závěrečné zhodnocení jejich provedení a adekvátnosti.

Z důvodu značného rozsahu textu se podrobná analýza soustředí pouze na pro eklady těchto textů, jež vyšly v obou polských vydáních. Jedná se tedy o pohádky *Ostrov pro šest tisíc budík*, *Páv je stará primabalerína* a *Makarony jdou na procházku* (Macourek, 1964). Výjimkou tohoto pravidla je pohádka *Dopis a známka* (Macourek, 1964), jež byla vydána jedině v pro ekladu Erhardtové, který je v této diplomové práci srovnán s autorským pro ekladem vzniklým pro potřeby této studie.

V první kapitole diplomové práce se nachází stručné představení autora výchozích textů – Miloše Macourka – a jeho tvorby. Dále jsou v teoretické části nastíněny základní otázky umleckého pro ekladu, tedy ekvivalence a adekvátnost, komunikační efekt pro ekladu a také jednotlivé složky zaměření pro ekladu na tenáde. V rámci popisu zaměření umleckého pro ekladu podle venáde je přiblížena problematika pro ekladu dětské literatury. V závěru teoretické části jsou definovány termíny tradiční a moderní pohádky a také jsou vymezeny skupiny tenáde, na které se tyto žánry zaměřují.

Praktickou část této diplomové práce otevírá kapitola, v níž je vymezeno tenáské publikum Macourkových pohádek. Dále následuje analýza problematických jevů u obou verzí pro ekladu a míry vystižení stylu autora originálu.

Závěr této diplomové práce tvoří celkové shrnutí, které obsahuje jednotlivé poznatky vyvozené z analýzy vybraných pro ekladů Macourkových pohádek do polštiny. Zde se také nachází celkové zhodnocení srovnávaných pro ekladů včetně vyhodnocení míry dosažení adekvátnosti pro ekladu.

1. Miloš Macourek

Miloš Macourek byl prozaikem, básníkem dramatikem a filmovým scénáristou. Narodil se 2. prosince 1926 v Kroměříži a zemřel 30. září 2002 v Praze.

Jeho studium na reálném gymnáziu v Místku bylo přerušeno nuceným uzavřením školy v době okupace. Od roku 1941 navštěvoval hudební dramatickou školu v Ostravě. Trvalo to ale krátkou dobu, neboť v roce 1943 byl totálně nasazen. Po válce se pokusil navázat na svá studia, ale nakonec se rozhodl pro jinou životní cestu. Jak napsal literární historik a Macourek v předmluvě Zdeněk Pešat: „Škola ho příliš nebavila (snad i proto byl se tělejší než my ostatní kamarádi), a tak se vydal do Prahy“¹.

V Praze prošel různými zaměstnáními. Živil se mimo jiné jako skladník, dělník v tiskárně, kulisák, reklamní tiskař a redaktor. Nakonec se po navázání spolupráce s Divadlem Na zábradlí stal v nově vzniklé dramaturgii a také scénáristice na Barrandov. Podílel se na realizaci mnoha filmů – jak pro dospělé, tak pro děti.

V oblasti literatury sice Macourek debutoval jako básník sbírkou *lov k by nevil svým* o čem, později se však stal známým jako prozaik a spisovatel pro děti. Jeho literární tvorba je však díky osobitému stylu vyprávění určená jak malým, tak dospělým dětem (více o v širším rozmezí jeho dětské obce píšeme v kapitole 7). Dětské publikum si získal sbírkami pohádek jako je například *Živo ichopis, Žirafa nebo tulipán, Jakub a dvacet* *dědek*, *Mravenčík v pojetí etnici* a *Svět, div se* i knížkami o *Machovi a Šebestové*.

Macourekovy texty jsou hravé a humorné, obohacené jemnou ironií, plné vtipných protikladů a paradoxních konfrontací. Sám se při tom nepovažoval za humoristu, ale za pohádkáře (Hvížďala, 1976). Jako žánrový nástroj však nepoužíval tradiční pohádku, jak ji všichni známe, ale její moderní podobu – pohádku nonsensovou, plnou absurdit a paradoxů.

Ve svých textech uplatňoval konvence poetiky všedního dne – postavy jeho příběhů jsou nejen děti i zvířata, ale i běžné předměty. I samotný děj je konstruován takovým způsobem, že se v něm všednodenní banalita prolíná s nadpřirozenými motivy (Havel, Opelík, 1964). Jak píše Kocourek (1964, s. 4): „Macourek se podobá kouzelníku, který předstoupil před obecenstvo a nemá k dispozici nic než nejobyčejnější věci v okolí sebe. Snad by rád ukázal

¹<http://duha.mzk.cz/clanky/remeslny-pohadkar-milos-macourek>

kouzla s ním skutečně exotickým, ale nanešt stí má po ruce jen to, co se nabízí kolem, samé ordinárie.“

Macourek při tvorbě textů vycházel ze způsobu, jakým děti vnímají svět a skutečnost a také z jejich představitivosti a fantazie. Běžným nástrojem je zde napodobování dětského projevu také po jazykové stránce. Autor si oblíbil dlouhá rozsáhlá souvětí, jež připomínají přirovnost dětského povídání. Pracoval při tom s jednoduchým, ale živým a hravým jazykem.

Důležitým rysem Macourkových pohádek je také nenásilný způsob sdělování didaktických pouček. Jeho texty nemoralizují, přesto ale obsahují ponaučení, která autor nenápadně sděluje humorným způsobem. (více o výchovné funkci pohádek Miloše Macourka viz kapitola 7)

2. Ekvivalence v umleckém překladu

Princip ekvivalence překladu lze definovat jako „určitou kvalitu relace mezi výchozím a cílovým textem“, pod pojetím ekvivalentu pak rozumíme „prostředek pro dosažení ekvivalence, resp. jejího vyjádření“ (Hrdlička, 2003, s. 19). Oba tyto termíny byly během svého vývoje vztahovány na různé textové roviny, tudíž můžeme v teorii překladu hovořit o ekvivalenci gramatické, ekvivalenci sémantické, ekvivalenci stylistické, ekvivalenci pragmatické, funkční ekvivalenci, ekvivalenci komunikativní funkční, ekvivalenci formální – grafické, ekvivalenci fonetické (podrobněji viz Hrdlička, 2003).

Všechny zmíněné teorie, bez ohledu na to, ke které rovině textu se vztahují, spojuje jeden princip: různě realizovatelný příznak shody mezi překladem a jeho předlohou. Je na místě položit si otázku, je-li docílení zmíněné překladatelské shody vůbec možné. Hrdlička (2003) poukazuje na řadu omezení, na která při této snaze narazíme, například na různý komunikační kontext textu výchozího a cílového, na odlišné čtenářské publikum, na jiné jazykové, kulturní a literární konvence. Z toho důvodu je realizace požadavku shody velmi obtížná, často nesplnitelná.

Reiřová a Vermeer, autoři teorie skoposu či komunikační funkce překladu, tvrdí, že je potřeba rozlišovat dvě pojetí: ekvivalenci a adekvátnost (Fišer, 2009). Ekvivalence se vztahuje na hodnocení a srovnávání částí nebo celků zdrojových textů a adekvátnost pak na proces translace. Podle těchto badatelů má být překlad jako celek adekvátní originálu jako celku. Jedná se tedy o sestavení funkčně rovnocenných vztahů v rovině forma – text a jejich prostřednictvím o vystižení smyslu textu. Překladatel má na základě analýzy výchozího textu a použitím principu selekce rozhodnout, které příznaky jsou pro překlad funkčně relevantní a jak je v cílovém textu sestaví (výběr na základě principu hierarchizace). Fišer s pomocí Neubertova pragmatického uspořádání typ textů (více viz Fišer, 2009, s. 178) dokazuje, že teorie ekvivalence vytvořená Reiřovou a Vermeerem nemá v umleckém překladu žádné uplatnění především proto, že nezahrnuje kritérium zaměření čtenáře.

Fišer se domnívá, že ani teorie funkční ekvivalence, která našla trvalé zastánce mezi mnoha teoretiky překladu (viz blíže Fišer, 2009, s. 175-176), nemůže v procesu translace najít uplatnění. Pro její realizaci by totiž musela být komunikační situace výchozího textu shodná s předpokládanou komunikační situací cílového textu, a toho lze dosáhnout jen stěží.

Proti koncepci ekvivalence se kritickými slovy postavil Horálek: „Požadavek, aby přeložené dílo mluvilo k nové tenáské obci zřejmě jako originál ke tenáské obci, ke které se obracel autor, je nejen neešitelný, ale i nesprávný“ (citováno podle Hrdličky, 2003, s. 20). Horálek (tamtéž) také uvádí, že funkčně ekvivalentní jsou pouze jazyky, nikoliv přeložený text vůči textu zdrojovému. Stolzeová (uvedeno podle Fišera, 2009, s. 175) dodává, že nepřekládáme jazyky, ale texty a překlady jakožto proces zprostředkující nemůžeme pracovat s jazykovým srovnáváním, nýbrž s jazykovým vyjádřením. Stolzeová považuje pojem ekvivalence za výtvar srovnávací jazykovou dvojici, mající matoucí vliv na teorii překlady.

Jak vidíme, funkční ekvivalence se nemůže realizovat v překlady celého díla, ale jedině na jeho omezených úsecích. Na celek textu se pak vztahuje pojem adekvátnost (Hrdlička, 2003), jehož princip se pokusíme přiblížit v další části práce.

3. Adekvátní umlecký překlad

V zájmu realizace kvalitní translační práce musí překladatel ohled jak na hodnoty a převládající rysy originálu, tak na tená e, jemuž je text adresován. Přitom ale nemůže podlehnout dobovému tlaku, jsou asné literární módy i společenským konvencím (Levý, 1963). Musí se snažit o kompromis mezi zmíněnými faktory a o optimální řešení překladu. Splněním tohoto požadavku je realizován adekvátní překlad. Vilikovský (2002) označuje adekvátnost s odkazem na Fjodorova jako vyerpávající reprodukci obsahu díla a funkční stylistickou rovnocennost přeloženého a původního textu. Za nejdležitější rozdíl mezi principem adekvátnosti a přístupy, které mu předcházely, považuje vnímání literárního díla jako celku a požadavek komplexního převezení téhož celku do textu cílového (oproti dřívější reprodukci jednotlivých složek).

Hrdlička (2003) chápe adekvátní překlad v ještě širším kontextu. Rozumí jím adekvátnost vzhledem k výchozímu textu a autorovu záměru a zároveň adekvátnost cílového textu vzhledem k adresátovi, potřebám, očekáváním, konvencím, společenské situaci atd. Podobně jako Levý má za to, že cílem adekvátního překladu je najít zlatou střední cestu mezi těmito dimenzemi, proto také nazval překladatele jejich smílovcem (Levý, 1963). S problematikou analyzovanou v této kapitole souvisí i jeho teorie realistického překladu, v níž prosazuje vlnou reprodukci jednotlivých prvků překladu a zároveň respektování kompozice díla, a koliv na obecné úrovni. „*Formu je nutno zachovat tam, kde je nositelem významové (stylistické, expresivní) hodnoty, jednotlivost tam, kde je součástí hodnoty obecnější, tj. národní a dobové specifičnosti*“ (Levý, 1963, s. 90).

Jak dále uvádí Levý, adekvátní překlad spojuje respektování identity přeložky s respektováním nového tená e, zachovává objektivní kvality díla, ale vnímá je přitom z dobovo-sociální perspektivy současného pozorovatele (Levý, 1963).

Adekvátní překlad patří mezi tradičně uváděné základní druhy překladu. Ostatní typy reprezentuje překlad doslovný a volný (Pechar, 1986). Vymezení hranic mezi nimi přispělo dlouholetému překladařskému potíže, což připomíná Pechar (1986). Jako příklad pokusu o řešení tohoto problému uvádí Barchudarovovu teorii, která vychází z kategorie překladatelské jednotky. Za překladatelskou jednotku Barchudarov považuje „*takovou část textu, která*

m že být p eložena samostatn – v n kterých p ípadech je to slovo, jindy slovní spojení, v ta nebo skupina v t“ (uvedeno v Pecharovi, 1986, s. 8). Za p edpokladu, že je rozd lení textu na takové jednotky p ijatelné, m žeme typy p ekladu rozt ídit následujícím zp sobem:

- p eklad adekvátní – respektuje rozd len ní na p ekladatelské jednotky a realizuje se na jejich úrovni;
- p eklad doslovný – realizuje se na úrovni nižších jednotek, než je nezbytné k p ekladu;
- p eklad volný – realizuje se na úrovni vyšších jednotek, než je nezbytné k p ekladu.

Podle Pechara (1986) je takové vymezení ovšem stále problematické, jelikož není jasné, pomocí jakých parametr lze definovat kritérium p ekladatelské jednotky pro daný text. Odkazuje také na Komissarova, podle n hož „jednotkou p ekladu je vždycky text, což znamená, že není možný p eklad samostatn vy len né ásti bez p íhlédnutí k textu celému, a n kdy dokonce i k jeho kulturnímu kontextu“ (citováno podle Pechara, 1986, s. 8). Pechar s tímto názorem souhlasí a dodává, že klasické len ní „slovo – fráze – v ta“ je zna n schematické a nemá šanci se v moderní translatologii uplatnit.

O vymezení typ p ekladu z širšího pohledu se pokusil Levý (1963). Podle n j je doslovný (v r ný) p eklad mechanickým reproduk ním procesem. Prvek tv r í kreativity je nedostate n vyvinutý, dokonce se stává, že není zastoupen v bec. P eklad je jakýmsi zp sobem spoután originálem, proto se pro n j ásto používá název „otrocký“. Volný (adapta ní) p eklad je naopak snahou o celkové tv r í p evedení výchozího textu do nové podoby. S originálem se ásto zachází jako s inspira ním zdrojem k vytvo ní nového díla, ne jako s p edlohou p ekladu. Tímto zp sobem se cílový text stává spíše adaptací nebo parafrází svého vzoru. P ekladateli jde o krásu, o napln ní o ekávání tená e a ásto také o realizaci vlastních tv r ích ambicí.

Podstatou adekvátního p ekladu je tedy vyrovnaný pom r mezi složkou reproduk ní a tv r í a jejich vyvážená kombinace. Jinak e eno, jedná se o proces tv r í reprodukce, b hem kterého budou hodnoty textu výchozího odpovídajícím zp sobem p enesené do nového komunika ního kontextu (Hrdlí ka, 2003).

Z výše uvedeného vyplývá, že doslovný p eklad realizuje pouze reproduk ní požadavek translatologické innosti, p eklad volný pak pouze požadavek tv r í; jedin p eklad adekvátní se snaží docílit kompromisu mezi ob ma požadavky.

4. Komunikační efekt textu výchozího a cílového

Jak se uvádí v Popovičovi (1975), do druhé poloviny 20. století byly prokladem hlavními tématy následujících aspektů: vystihnutí prodlouhy prokladu, její interpretaci a následně jejímu prostylizování. Zkoumání prokladu bylo obvykle charakteristickou poměrně statického vztahu mezi textem výchozím a cílovým, jehož analýza se soustředila na změnu jazykového kódu. Progresivnější názory na proklad našly své uplatnění až s nástupem strukturalistické a funkční lingvistiky. Podle nového přístupu se analýza prokladu neměla omezovat jen na zkoumání jeho jazykové správnosti, ale měla by se zabývat také jeho strukturální a textovou stránkou. Vedle jazykové výmny začala hrát v teorii prokladu důležitou roli i funkční výmna jednotlivých prvků textu. Tyto změny vedly k dalším progresivním myšlenkám spojeným s teorií literární komunikace: pro poznání struktury prokladu je třeba zkoumat také proces vzniku díla, nejen jeho text jako hotový výsledek (Popovič, 1975). Díky změně přístupu k prokladu, který se původně zakládal pouze na zkoumání proloženého textu a jeho prodlouhy, ale postupně se rozšířil o analýzu jejich geneze a recepce, se koncepce umleckého prokladu jako komunikačního aktu v teorii prokladu prosadila a souhlasí s ní i současní vědci.

Hrdlička zdůrazňuje, že v komunikačním modelu hrají velkou roli mimotextové faktory. Pro badatele je podstatné fungování umleckého textu v jistém komunikačním kontextu, v určitém časovém období a také společenská zakotvenost a determinovanost komunikátu a subjektů vstupujících do tohoto procesu (Hrdlička, 2003, s. 14).

Problematiku prokladu jako procesu komunikace můžeme rozdělit do několika oblastí (Hrdlička, 2003):

- objektivní rámec prokladu, vytvořený výchozím a cílovým komunikačním kontextem;
- subjektivní faktory (autor, prokladatel, editor, čtenář);
- text jako výsledek působení mnoha faktorů (originál a proklad).

Zastavme se nyní u dvou subjektivních faktorů: u prokladatele a čtenáře. Hrala (1987) považuje prokladatele za nový prvek vstupující do literárního procesu a tímto „komplikuje“ dosavadní relaci: autor – dílo – čtenář a rozšiřuje ji o dalšího čtenáře: autor – dílo – prokladatel – čtenář. Prokladatel sice nebuduje v textu novou skutečnost, ale spíše přenáší

z originálu skutečnost již danou, přesto podle Hraly zůstává stále dosti široká oblast, v níž se překladačova osobnost uplatňuje, a v důsledku toho může výsledek značně ovlivnit (Hrala, 1987, s. 49). Tvůrce cílového textu je totiž pod vlivem stejných faktorů jako tvůrce textu výchozího (tradice, kulturní kontext, časoprostorové podmínky, společenské zakotvení, individuální vlastnosti atd.). Receptem na takové nežádoucí zásahy do překladač je podle Popoviče (1975) široký pohled na překladačský proces spojený s komunikační koncepcí překladač, jehož počátkem je už poznávání originálu, nebo překladač kvůli realizaci všech aspektů své práce musí absolvovat „*cestu do umleckého textu*“ (Popovič, 1975, s. 39), která vede skrz poznání literárního procesu. V jiném případě nebude schopen ohodnotit, které vlastnosti textu jsou pro překladač objektivně podstatné, protože bude vycházet z vlastních subjektivních dojmů.

Popovič kromě úlohy překladače připomíná také roli tenáče, a to nejen v percepci cílového textu, ale také při jeho tvorbě. Poukazuje na závislost textu na tenáčských konvencích a zdrazňuje, že právě komunikační aspekt pomohl odhalit „*zajímavé vztahy mezi překladačem a tenáčem*“ (Popovič, 1975, s. 49).

O vytvoření schématu aspektů umleckého textu, ovšem bez zohlednění komunikačního prvku, se pokusili Bakaš a Šepan. První z nich vymezil dílčí aspekty díla, kterými jsou geneze, struktura, společenská funkce a heteronomní vztahy. Druhý s pomocí vektorů označil vztahy mezi těmito aspekty a jejich propojení s nejpodstatnějším bodem literárního procesu, za který je považován text (více viz Popovič, 1975). Popovič toto schéma rozvinul o další aspekt – komunikaci, která vyjadřuje přítomnost autora, a o příjemce ve společném oboru, čímž chtěl zdraznit souvislost vzájemných relací všech vektorů a jejich propojení s mimotextovou realitou. Podle něj je překladačský proces „*výslednou konfrontací systémů dvou expedientů, dvou textů a dvou percipientů*“ (Popovič, 1975, s. 50).

Podobný přístup k procesu překladač prezentoval Kade (viz Hrdlička, 2003), který vnímá překladač jako dvojjazyčnou komunikaci odlišnou od běžné, jednojazyčné komunikace tím, že původního odesílatele a finálního příjemce nespojuje společný jazykový kód. Proto do procesu komunikace vstupuje jeho další člen – překladač.

Kade rozlišuje tři fáze dvojjazyčné komunikace:

1. komunikace mezi výchozím odesílatelem a překladačem;
2. překladačování obsahu překladač z jazyka výchozího do jazyka cílového;
3. komunikace mezi překladačem (který vystupuje jako druhotný odesílatel)

a příjemcem předkladu.

Podle Kadeho komunikačního vzoru procesu předkladu sdílí všichni účastníci komunikačního aktu jistou informaci, která má za úkol adresáta vyvolat určitou reakci, přibližně odpovídající zájmu produktora, nebo každý komunikační proces probíhá za nějakým účelem. (Přičemž tento proces je realizován v každém komunikačním aktu individuálně, což znamená, že stejná informace má na jednotlivé příjemce působit různě.) Komissarov (viz Hrdlička, 2003) používá dokonce termín „*cíl komunikace*“, jelikož je podle něj zájmem produktora vyvolání určitého komunikačního efektu u příjemce. V této diplomové práci nás bude zajímat především zájem a efekt vyvolávaný předkladem, jehož úloha je zvláště důležitá, nebo se účastní všech fází procesu komunikace: hraje roli příjemce výchozího textu, translátora, který komunikát dekoduje, předkládá a zároveň je odesílatelem cílového textu.

5. K otázce zaměření umleckého překladu na cílové

Zaměření umleckého překladu na adresáta výrazně ovlivňuje jak překladatel v přístupu k předloze, tak způsob realizace cílového textu. Orientace překladu na jeho cíle a na originál díla – jak tvrdí Levý (1963) – jsou hlavními faktory, které se mohou podílet na vývoji překladatelských metod a teorií. Patří k nim i v předchozí kapitole popsaný komunikační přístup, který se kromě tradičního zkoumání relace „originál – překlad“, soustřeďuje i na genezi obou textů a jejich recepci v cílové obci. Je samozřejmé, že pro uskutečnění literárního komunikačního aktu je zaměření na jeho příjemce nezbytné (týká se to jak relace autor originálu – cíle, tak relace překladatel – cíle).

Cary uvádí, že překladatel si musí být vědom nejen toho, co překládá, ale také kde, kdy a pro koho překládá (Mounin, 1999). O tom, že překladatelský proces nesmí mít pouze reprodukční charakter a cílový text má být adekvátní nejen své předloze, ale také vnitřním požadavkům, mezi jinými svému adresátovi, jsme už psali v předchozích kapitolách. Nicméně orientace na receptora nesmí překračovat určitou mez a překlad nemůže být podřízen cíli. Jak píše Hrdlička (2003) cílový nárokový originál by například neměl být adaptován na obecně dostupnou nenáročnou a takto transformované dílo by nemělo být vydáváno za primární překladatelské řešení. V překladatelské praxi se ovšem takové případy vyskytují, občas i z objektivních důvodů, jako například kvůli nevyrovnané úrovni nebo výslovnosti předlohy a domácí literatury, mělo by se je však co nejvíce omezovat. Nemůžeme souhlasit s názorem Kufnerové a kol. (1994), podle které je hlavním cílem překladatele, aby cíle porozuměl jím vyprodukovanému textu. Při realizaci požadavku zaměření na cíle nesmíme zapomenout i na požadavek reprodukce autorova záměru, tedy na jeho úmysl určitého zapůsobení na adresáta a vyvolání jistého komunikačního efektu. Pokud bylo jeho cílem vytvoření textu obtížného, nejednoznačného a vyžadujícího výslovnější cílové publikum, zjednodušení jeho předložené verze způsobí setření základních rysů a snížení kvality díla. Naopak snahou o překlad adekvátní se můžeme podílet na obohacení domácí tvorby a vzniku nového zdroje inspirace.

Na druhou stranu musíme mít na paměti, že překladatelský přístup k realizaci prvotního autorova záměru nesmí být mechanický a s překladem nelze zacházet jako s kopií předlohy

díla. Je třeba usilovat o adekvátní přenesení předlohy do nového komunikačního kontextu.

Podle Hrdličky (2003) můžeme popsat záměr tvůrce textu jako snahu o sdělení něho (obsahu kontextu) někomu (jistému adresáti nebo skupině adresátů) o něčem (o skutečné nebo fiktivní realitě). Autor k tomu používá nástroj (literární dílo) a vybranou metodu (způsob prezentace této reality, která zahrnuje postoj autora, jeho jazykové kompetence atd.). Uskutečňuje se to za daných okolností (v konkrétním komunikačním kontextu a za nějakým účelem (s ohledem na pragmatickou stránku komunikace v díle).

Textová realizace autorova úmyslu v tšinou dosáhne pouze částečně naplnění jeho představ. V případě realizace předkladatelského záměru musíme brát ohled na reprodukční tvůrčí charakter procesu vzniku textu, ve kterém předkladatel hraje zprostředkovatelskou roli. Jedná se proto o reprodukční tvůrčí konkretizaci předlohy realizovatelnou pomocí adekvátního předkladu.

Problematiku orientace předkladu na čtenáře můžeme analyzovat globálně anebo pro přesnější výsledky můžeme zkoumat jednotlivé metody orientace na čtenáře. V následujících podkapitolách se pokusíme přiblížit druhy zmíněných způsobů analýzy, přičemž budeme vycházet z monografie Hrdličky (2003), který rozlišuje následující způsoby zaměření na adresáta cílového textu: zaměření ideové, jazykové, zaměření na ose prostorové a kulturní a také zaměření z hlediska věku čtenáře.

5.1. Zaměření ideové

Hrdlička (2003) uvádí, že ideové zaměření předkladu na čtenáře je hojně diskutovaným aspektem v oblasti translologie, počinaje samotnou interpretací pojmu „ideový“, který sice v základní, neutrální rovině můžeme chápat jako „názorový i myšlenkový“, ale i přesto je brán ohled také na jeho užší význam, a to „propagandistický, ideologický“. Připomíná také zpochybnění samotné existence ideové orientace předkladu. Na druhou stranu tvrdí, že mnoho badatelů výskyt tohoto aspektu nejen nepopírá, ale dokonce jej považují za jeden ze základních faktorů determinujících předkladatelský proces. Z objektivního hlediska nemůžeme existenci tohoto druhu zaměření předkladu odmítat, jelikož se, jak výstižně uvedl Ilek, projevuje už samotným výběrem konkrétního díla k předkladu (viz Hrdlička, 2003). Levý

dodává, že žádný překladatel se prosazování svého ideového postoje v umleckém překladu nevyhne, a nejvíc viditelné a slyšitelné je to u textů, jejichž interpretace je diskutabilní (Levý, 1957). Tentýž teoretik připomíná dlouholetý zákaz překladu Bible do národních jazyků, který byl stanoven katolickou církví právě z ideových důvodů: nedílným prvkem procesu překladu je interpretace jeho předlohy, během kterého v tšinou dochází ze strany překladatele k zaujetí subjektivního stanoviska. Církev si toho byla dobře v domě a obávala se možného ideového přehodnocení Bible zapříčiněného překladatelským výkladem textu. Byla tedy vyžadována mechanická reprodukce posvátných textů vyplývajících z předesídlení, že pro překlad Bible jakožto svatých knih platí jiná pravidla než pro překlady knih ostatních. Levý dále zmíní překlady Bible vznikající po zrušení jejich zákazu a také další texty náboženské i filozofické, které byly záležitostí státního významu a u nichž byly jakékoliv odchylky ve významu často považovány za projev kacířství.

Ideový aspekt se značně prosazoval i v dalších českých překladatelstvích, podle Hrdličky (2003) obzvláště v době národního obrození, kdy je lze zařadit mezi tehdejší dobové mystifikační tendence. Jako příklad uvádí Jungmanna a jeho zásahy do předložených textů, které sloužily k pozitivnímu přibarvení slovanských dějin a budoucnosti, o což usiloval vynecháním nebo adaptací jistých pasáží. Hrdlička dále popisuje ve 20. století také zneužívání způsobů překladu cizojazyčného díla jako propagandistického nástroje. U různých překladů téhož díla byl pak zřetelný jiný ideový charakter ovlivňovaný aktuální politickou situací.

Výše zmíněné postupy jsou sice zajímavými odchylkami z pohledu badatele dějin překladu, nicméně pro překladatele usilujícího o adekvátní překlad díla jsou nepřijatelné. Hrdlička zdrazňuje, že změna ideové orientace výchozího textu, oslabování nebo akcentování jeho vybraných rysů vede k setrpnosti jeho identity a deformaci cílového textu. Samozřejmě, jak již bylo zmíněno, musíme brát v úvahu jakousi nutnost nebo nevyhnutelnost ideového stanoviska, ale hlavní roli v překladu musí hrát dominantní rysy jeho předlohy, jelikož jak výstižně uvádí Hrdlička: „Nový dobový pohled nemůže přece znamenat vytvoření nového, přesněji řečeno jiného díla“ (Hrdlička, 2003, s. 66). Proto je potřeba trvat na tom, že přestože existenci ideového zaměření textu na tená se nelze popírat, klíčovým momentem v překladatelském procesu, ve kterém je tento aspekt možno nejvýrazněji realizovat, je výběr předlohy k přetlumočení (Hrdlička, 2003).

5.2. Zaměření na ose časoprostorové a kulturní

časová i prostorová vzdálenost a kulturní rozdíly patří mezi faktory, které nejenže vyvolávají jisté napětí mezi originálem a jeho cizojazyčnou konkretizací, ale také působí značné potíže při překladu. Z hlediska časoprostorového dochází k etným posunům, ačkoliv nemotivovaným žádnými objektivními okolnostmi. Teoretikové se k takovým postupům staví různě, někteří je dokonce tolerují, jiní definitivně odmítají. Existuje také řada teoretických přístupů ke zpěnsobu klasifikace časoprostorových překladatelských zásahů do originálu. K překladu uvedeme názory tří badatelů: Mounina (1999), Reissové (viz Hrdlička, 2003) a Popoviče (1975).

Mounin (1999) rozlišuje dva proudy: první historizující a exotizující, v jehož rámci se překladatel snaží zachovat všechny charakteristické rysy originálu: jazykové, kulturní, stylistické atd., druhý proud je mu protichůdný: má charakter modernizující a neutralizující.

Reissová (viz Hrdlička, 2003) třídí druhy časoprostorových úprav následujícím způsobem:

- aktualizace – modifikace dobových a časových rysů předlohy;
- lokalizace – modifikace místa nebo tématu originálu;
- adaptace – modifikace postav nebo reálií.

Popovič (1975) rozlišuje tři typy překladatelských postupů, z nichž dva mají krajní charakter, zatímco se naopak snaží o kompromis mezi nimi:

- naturalizace – pokus o přenesení děje výchozího textu do domácích reálií;
- exotizace – soustředění se na cizí reálie zobrazené v předložném textu;
- kreolizace – vyvážená kombinace cizích a domácích reálií, výsledkem které by měla být tzv. překladovost.

Dosažení zmíněného kompromisu, který Popovič pojmenoval jako překladovost (Popovič, 1975), není jednoduché. Naturalizační a exotizační tendence byly v historii překladatelské praxe poměrně časté a mnohokrát měly absurdní charakter. Jako zajímavý příklad naturalizace nebo přenesení děje do lokalizace uvádí Hrdlička jistý překlad apokryfy *Továrny na absolutno* do francouzštiny: děj románu je z Prahy a zřejmě přenesen do Paříže a do Francie. Pražské čtvrti dostávají v překladu názvy svých pařížských protějšků

(je zajímavé, že někdy podle jejich analogické polohy v rámci centra města i jejich charakteru – dlnická čtvrť apod.) - tak jsou *Vysočina*, *Dejvice*, *Bečkov* zastoupeny *St. Denis*, *St. Germain*, *Billancourt*. Pražská náměstí (Václavské, Staroměstské aj.) mají protějšek v Champs Elysées, Place de la République. Změny se týkají rovněž denního tisku (*Lidové noviny – Temps*), továren v pražské, resp. pařížské aglomeraci atd. (Hrdlička, 2003). Levý (1963) zmíní uje podivnou aktualizaci v Saudkově předkladu *Hamleta*, v kterém hrobník posílá svého kolegu do hospody *U Dašek*, která se nacházela u Vinohradského divadla, kde se konala premiéra.

Dále Levý (1963) zdrazňuje, že modifikace na ose časoprostorové nebo kulturní nemohou dosáhnout extrému, nicméně je třeba mít na zřeteli, že předklad není duplikátem své předlohy ani variací na její téma. Proto pro vyváženou předkladatelskou konkretizaci předvodního díla doporučuje následující zásady:

- zachování v předkladu pouze těch specifických prvků, které jeho adresát má že považovat za charakteristické pro zobrazované prostředí;

- prostředí, které nemají domácí ekvivalent a které v předvodním znění mohou působit rušivě, je možno nahradit neutrální domácí analogií, která neobsahuje časoprostorové příznaky;

- Jsou-li některé prvky skutečnosti zobrazované ve výchozím textu pro adresáta předkladu nesrozumitelné, a pokud novému tenáři mluvit že uniknout něčemu, co pro předvodního tenáře vyjadřoval samotný obsah díla, je na místě použít vysvětlení. Připomíná Levý přededobru rušící poznámku podávající staví poznámku vloženou přímo do textu vnitřní vysvětlivkou, která „*sice předává slovo, které v předvodním znění není, ale (...) zde opisuje dvě slova význam, který byl pro autora a tenáře originálu obsažen již v jménu*“ (Levý, 1963, s. 83). Jako další způsob objasnění jistých ohlasů prostředí výchozího textu tenáři Levý doporučuje použití náznaků, a to v případě, kdy je plné přetlumočení neřešitelné pomocí výměny jazykového kódu, například když se v předloze vyskytuje nářečí nebo cizí jazyk na pozadí jazyka národního.

Popovič (1975) upozorňuje na specifickou situaci v oblasti zaměření na ose časoprostorové a na úpravy s ní spojené při předkladu komedie. Jako příklad uvádí předklad Gogolova *Revizora* zpracovaný Mathesiusem, který se v souvislosti s výměnami provedenými změnami v rámci originálu, vyjádřil takto: „*V celku jsem toho názoru, že bez pozorné textové adaptace se neobejde žádná cizí, hlavně pak starší komedie, poněvadž jména i narážka,*

kteře kdysi vzbuzovaly vřbuchy smřchu a kterým dnešnř divák na první poslech neporozumnř, zbyte nř zdř raz uje asovou a prostorovou vzdálenost mezi starým autorem a jeho dnešním poslucha em“ (Popovi , 1975, s. 202). Popovi shrnuje, že podle Mathesiova názoru je vztah mezi p ekladatelem a novým tená em stejnř jako vztah mezi autorem a p vodním tená em.

Musřme ale konstatovat, že vřše uvedennř Mathesiovo vyjád enř je v rozporu s nřmi sledovanřm požadavkem adekvátnosti p ekladu. Je pravdou, že p eklad komickřho dřla ěsto poskytuje zna nou svobodu v oblasti aktualizace a adaptace oproti jinřm literárnřm druh m. I p esto ale p ekladatel musí mřt na z eteli reproduk n -tv r ř statut svř aktivity, a proto nesmř podléhat nadm rnřm adapta nřm tendencřm, na druhou stranu se musí také vyhřbat zbyte nř doslovnosti p evedenř p edloženřho dřla do novř podoby (Hrdli ka, 2003).

Problematiku zam enř na ose asoprostorové a kulturnř m řeme vřstiřnř shrnout slovy Levřho: *„P ř ekládánř pak nejde o mechanickř uchovánř formy, nřbrř o jejř vřznamovř a estetickř hodnoty pro tená e, v otázce nřrodnř a dobovř specifi nosti nejde o to, zachovat vřechny jednotlivosti, v nichř se uplatnilo historickř prost edř vzniku, jako spřše vzbudit v tená i dojem, iluzi dobovřho a nřrodnřho prost edř“ (Levř, 1963, 79).*

5.3. Zam enř jazykovř

Jazykovř zam enř je jednřm z nejsiln řších faktor ovli ujřcích zp sob realizace orientace p ekladu na adresáta. V souvislosti s třmto aspektem definuje Hrdli ka pojem um leckřho p ekladu jako *„složitř komunika nř akt, v n ř mř vedle stránky jazykovř p ipadá velká ůloha rovn ř faktor m extralingvistickřm i initel m subjektivnř povahy“ (Hrdli ka, 2003, s. 68),* nikoliv pouze jako lingvistickř proces zm ny jazykovřch kódu .

Problematika jazykovřho zam enř je velmi řiroká a za řnř otázkou kontaktu dvou jazyk nebo p esn ji e eno mřry vlivu jazyka vřchozřho na jazyk cřlovř. Podle Povejřila (Kufnerovř a kol, 1993) tēm ěaždř p ekladatel potvrdř, že p vodnř jazyk dřla vyvřjř jakřsi tlak na jeho p ekladatelskou prřci. V minulosti dokonce p evlřdal nřzor, že se mř jazyk p ekladu tomuto tlaku pod řdit. Existoval také koncept tzv. p ekladatelskřho jazyka, kterř by m ř

v p eloženřm textu zachovřvat ur řtř charakteristickř rysy jazyka vřchozřho. Třmto zp sobem by se sice od jazyka cřlovřho liřil, ale vytvřřel by p ř tom jakřsi spojenř mezi nřm

a textem originálu (více Hrdlička, 2003). V současné translatoologii je už podobný způsob vnímání překladu překonan, místo toho se usiluje o tvůrčí využívání nástroj cílového jazyka, který na jednu stranu také poskytuje překladateli široké spektrum možností, na druhou stranu ale má i své vlastní problémy. Stupeň obtížnosti překladatelského úkolu záleží v tomto případě na roli, jakou hraje jazyk v předloze, ale také na zpracovanosti a výslovnosti cílového jazyka (Hrdlička, 2003).

Nicméně otázka tlaku, jenž jazyk originálu vyvíjí na překlad, zůstává aktuální. Povejšil (Kufnerová a kol, 1993) tvrdí, že v cílovém textu se má odrazit především gramatická struktura výchozího jazyka anebo individuální prvky konkrétního výchozího textu. Důležitější je, že odraz originálu v předloženém textu nemusí nastat automaticky, naopak má pozitivně ovlivnit nejen překlad, ale i celý cílový jazyk: „*Dlouhodobé působení gramatické struktury jednoho jazyka na druhý má vést k ijetí, zdomácnění některých výrazových prostředků, a zda i celý překlad významného díla má obohatit žánrově i výrazově literaturu cílového jazyka*“ (Kufnerová a kol, 1993, s. 78).

Pro další analýzu aspektů jazykového zaměření má být nápomocná Barchudarovova teorie, kterou uvádí Hrdlička (2003), podle níž můžeme jazykové zaměření realizovat v následujících rovinách:

- doslovnost překladu;
- modernizace překladu;
- stylistické zbarvení překladu;
- míra převodu doplňkových stylistických a emocionálních rysů k základnímu obsahu textu.

Z hlediska naší práce je také podstatné, že je Barchudarovova teorie aplikovatelná na pojem adekvátního překladu, který stanovuje východisko pro naši analýzu.

S rovinou doslovnosti překladu je bezprostředně spojena problematika výrazových změn v překladu. O jejich klasifikaci se pokusil Popovič (1975), který rozděloval způsoby řešení překladu vedoucí k výrazovým posunům do následujících skupin:

1. Zesilování výrazového efektu překladu s pomocí záměrného zdůraznění vybraných stylistických příznaků. K této skupině patří také typizace a individualizace výrazových rysů výchozího textu.

2. Nivelizace výrazových prostředků, jejich ochuzování nebo zjednodušování.

3. Substituce výrazových prostředků v případě nemožnosti vyjádření některých rysů

originálu v p ekladu z d vodu jejich absence v cílovém jazyce.

Popovi (1975) p ipomíná, že výrazové posuny mohou být determinovány objektivními sociolingvistickými d vodu, ale ásto vyplývají z individuálních tendencí konkrétního p ekladatele, které jsou sou ástí jeho p ekladatelské poetiky. Pokud jsou to zm ny neadekvátní v í výchozím textu a p ekladatel p edkládá tená i nad sd lení estetických hodnot originálu vlastní um lecký výkon, m že dojít k zna ným nežádoucím posun m jak v rámci obsahové, tak formální stránky p ekladu.

V souvislosti s výše zmín nou problematikou nevyrovnaných možností obou jazyk uvádí Levý (1963) i opa nou situaci, a to pokud je spektrum prost edk jazyka cílového širší než spektrum prost edk jazyka výchozího. Jako ešení toho problému navrhuje neomezovat se v p ekladu na jazykové prost edky použité ve výchozím textu, naopak – doporu uje využít nástroje cílového jazyka, ovšem s ohledem na hodnoty p vodního textu: „*Má-li p ekladatel pro n které stylistické ú inky prost edky bohatší, nesmí se dát poutat zjevnými stylistickými prost edky originálu, ale m že odkrýt a vystihnout i stylistické hodnoty latentní, tj. ty, které jsou sou ástí celkového stylového zam ení díla, ale jež autor nemohl z jazykových d vod vyjád it*“ (Levý, 1963, s. 40).

Další otázkou spojenou s doslovností p ekladu je formální zp sob p evedení obsahu mezi jazykovými soustavami, jenž nevede k následným nežádoucím posun m. Knittlová a kol. (2010) uvádí n kolik p ekladatelských postup , ze kterých jsme vybrali ty, které jsou podle našeho názoru správné a které odpovídají naší problematice:

- transpozice – p i p ekladu dochází k zám n slovních druh , ale smysl sd lení z stává stejný;
- modulace – p i p ekladu dochází k jazykové úprav sd lení ve prosp ch estetické funkce a v tší p itažlivosti textu, nap . „*zm na abstrakta na konkrétum, p í iny na d sledek, ásti na celek, ásti na jinou ást, negace opozita, prostoru na as, zm ny symbolu, metafor aj.*“ (Knittlová a kol., 2010, s. 20);
- ekvivalence – použití jiných stylistických a strukturních prost edk (nap . v p ípad p ekladu onomatopoi, frazeologism atd.);
- substituce – vým na jednoho jazykového prost edku za jiný na základ jeho sémantického obsahu;
- adaptace - nahrazení situace popsané ve výchozím textu jinou situací, kterou m žeme považovat za adekvátní.

Z výše zmíněných postupů vyplývá, že překladatel má ve své práci před sebou jistou míru svobody rozhodování ohledně jazykového provedení výchozího textu do nové podoby.

Hrdlička (2003) je toho názoru, že existují dva druhy řešení překladu: volba obligatorní, například v případě ustálených slovních obrát, spojení, atd., u kterých je forma nebo struktura předem dána, nebo volba fakultativní, kde je překladateli ponechán větší tvůrčí prostor a má možnost výběru z několika variant. Zároveň připomíná, že určitá svoboda v překladatelském procesu spojená s možností výběru nemůže vést k realizaci překladu volného nebo k adaptivním tendencím. Překladatel musí usilovat o adekvátnost překladu a dodržovat jeho reprodukční tvůrčí charakter.

Problematika dalšího aspektu jazykového zaměření na tená e – stylistického zabarvení – je velmi široká. Hrdlička (2003) z problémů k ní patřících vyjmenovává mimo jiné vystižení stylu autora originálu a míru jeho prosazování v cílovém textu, vliv dobového stylu na styl realizovaný v překladu a konečně možnost zaměření na tená e s pomocí stylu překládaného textu.

Levý (1963) tvrdí, že obtíže spojené s jazykovou stylizací překladu vyplývají už ze samotného faktu, že myšlenky, jež obsahuje výchozí text, se převádí do jazyka, ve kterém nebyly původně vytvořeny. Tato situace může být doprovázena jejich násilnou reprodukcí

a vzniku stereotypních řešení i stylistických klišé, zatímco překladatel by v takových situacích měl projevit svoji vynalézavost a představitost, snažit objevovat nová řešení a dokonce „vracet se i její rozmnožovací schopnosti, otevírat cestu jazykové produktivitě“ (Levý, 1963, s. 42), tak aby vystihl stylistické hodnoty díla a obohatil zážitek adresáta překladu. Neměl by být ale v tomto směru „papežštější než papež“ - Levý kritizuje překladatel v sklon k intelektualizaci textu překladu oproti předloze, čímž ho překladatel „*asto zbavuje umlecky úinného napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením*“ (Levý, 1963, s. 98). K nejostřejším tendencím tohoto typu podle něj patří: zlogičování textu, vykládání nedořešeného a formální vyjádření syntaktických vztahů (více Levý, 1963, s. 98-104).

Popovič navrhuje jako řešení pro vystižení jazykového stylu výchozího textu v překladu mezi jiným Mathiesiovu teorii „*jazykového klíče*“. Tento badatel doporučoval pro snadnější provedení dobového stylu díla vyhledání inspirace v domácí literatuře (více Popovič, 1975). Hrdlička (2003) ale zdrazňuje, že při aplikaci tohoto řešení může překladatel narazit na jisté

potíže s nalezením analogií, obzvlášť v případě typů děl, které nemají v domácí literatuře dlouhou tradici anebo v ní vůbec nejsou zastoupené. Kromě toho si Hrdlička všimá také toho, že v případě úspěšného nalezení domácí analogie existuje riziko stylové adaptace cílového textu, přílišného napodobení zvoleného vzoru a naturalizace originálního textu. Podle něj nemějí být zahraniční díla ve své přeložené podobě naturalizována ani přizpůsobována domácí literární produkci nebo tenáským oekáváním vyplývajícím z tradice a dosud dodržovaných konvencí.

Hrala (1987) připomíná, že je jazyk systémem, který se neustále vyvíjí, a kvůli tomu může být jeho současný stav za jakou dobu vnímán jako zastaralý. Stejně tak na nás působí i náš rodný jazyk používaný v minulosti. Proto je nutná obnova originálních textů (například pro běžné použití se do nové podoby převádí středověké literární památky), a proto je také nutná regenerace překladů, které z důvodů jazykových a kulturních změn podléhají stárnutí. S tímto názorem souhlasí Hrdlička (2003), zároveň ale zdrazuje, že postupem, kterým překladatel, kteří jako nástroj k přeložení archaického textu používají současný jazyk, nemějí považovat za správný. Tvrdí, že důležitou roli v přivedení přeloženého textu do odpovídající atmosféry v cílovém textu sehraávají nejen výchozí realie, ideové zabarvení a estetické vlastnosti díla, ale také jeho jazyková stránka. Podle něj má dalece sahající modernizace jazyka překladu způsobit umlou redukci pocitu časového odstupu mezi dobou vzniku překladu a vznikem jeho předlohy, a potažmo mezi originálem díla a jeho současným tenásem. Pro zachování příznaků časové vzdálenosti doporučuje „*přímé užívání jazykových prostředků navozujících dojem časového odstupu mezi originálem a překladem*“ (Hrdlička, 2003, s. 72).

5.4. Zaměření žánrové

Hrdlička (2003) zdrazuje literární žánr neboli druh mezi základními prostředky zaměření umleckého díla tenáse a upozorňuje, že velkou roli, zejména v případě překladatelské problematiky, tady má dobová determinovanost jednotlivých žánrů. Při překladu je potřeba mít na zřeteli zejména probíhající sférou žánrové stylistiky a jejich návaznost na dobové konvence a normy v určitých literárních a historických epochách. Jako druhý klíčový faktor uvádí společenskou podmínnost literárních druhů.

Konkrétní žánry s sebou nesou vstupní informaci o díle i – jak píše J. Hrábak – ur ují „*pravidla hry*“ mezi tená em a autorem (viz Hrdli ka, 2003, s. 77). S tímto tvrzením souhlasí i Fišer (2009), který zd raz uje, že žánrové p íznaky jsou pro p íjemce jedn ími z prvních signál , jež ur ují pravidla literární komunikace. Na jejich základ tená rozhoduje, zda se v bec bude textu v novat a co od n j p ípadn m že ekat. Adresát textu má s v tšinou jemu známých žánr podv dom spojené ur ité vzory, které determinují jeho o ekávání v í danému textu. Tento proces m žeme doložit výstižným p íkladem zap j eným od Hrábaka: „*V detektivce nap . již p edem víme, že bude spáchán zlo in, že pachatel bude dopaden a že to bude nejmén pravd podobná osoba*“ (citováno podle Hrdli ky, 2003, s. 77). Fišer (2009) dodává, že díky zkušenostem s jinými realizacemi v rámci daného literárního druhu a díky znalosti žánrových p íznak , m že tená posoudit jejich kvalitu a také (ne)p ínáležitost ke konkrétnímu žánru.

Oba tyto faktory – jak dobová podmín nost, tak spole né o ekávání – m žou p ekladatelský proces zna n komplikovat. Adekvátní p eklad nesmí mechanicky p enášet žánrové rysy originálu. Je t eba mít na z eteli nevyhnutelnost jistých úprav z hlediska literárního druhu textu s ohledem na cílové tená ské publikum. Tento postup je o to složit jší, ím odlišn jší je p vodní a nové p íjímající prost edí a ím více je výchozí text vázán na ur itý (astokrát dobový) komunika ní kontext. Proto je pro vystižení podstaty p edlohy a jejích hodnot, ke kterým pat í i žánrová identita, nezbytné usilovat o rovnováhu mezi orientací na tená e a respektováním dominantních rys originálu. V tomto ohledu plní významnou roli reproduk n -tv r í charakter p ekladatelského procesu, p í emž d ležitá je vyrovnanost mezi složkou reproduk ní a tv r í. Vystupování do pop edí kterékoliv z nich m že narušovat adekvátnost p ekladu (Hrdli ka, 2003).

Nicmén v minulosti docházelo k etným deformacím výchozího textu z hlediska žánrového, hlavn deformacím tv r ího charakteru, které se navíc mnohokrát setkávaly s pozitivním dobovým ohlasem. I p es jejich tvo ivý charakter je m žeme ovšem považovat pouze za adaptace nebo parafráze, nikoliv za adekvátní p eklad (Levý, 1957). Jako p íklad zásahu do výchozího textu uvádí Levý r zné pokusy o p etlumo ení Shakespearových d l, které adíme spíše mezi parafráze než p eklady. Pat í k nim nap . p evedení her tohoto autora do formy povídek v dob eského národního obrození, kde se p ekladatel soust edil pouze na d jovou a nikoliv formální stránku originálu nebo klasicistická prozaická konkretizace Hamleta, kde navíc došlo k vynechání pasáží, které exponovaly reflexivní charakter díla.

Vznik těchto a jiných quasi překladů, svými vlastnostmi blízcími se spíše adaptacím, může být často jednoduché odvodnění: zjednodušení překládaného díla a přizpůsobení žánrově méně vyspělému jazyku, který bude autentickou stylizací neumožňovat věc anebo by byla její aplikace pro tehdejšího čtenáře (nebo možná i pro překladatele) příliš náročná (Levý, 1957).

Jak již bylo zmíněno, jisté modifikace výchozího díla v oblasti žánru jsou nevyhnutelné, měly by být ale provedeny v tom nejmenším možném rozsahu. Mezižánrový posun lze připustit pouze v situaci absence analogie daného literárního druhu v domácí tvorbě. I v této situaci by překladatel neměl řešit svoji práci pouze použitím metody substituce, ale měl by nejdříve vyzkoušet aplikaci možností, které nabízí cílový jazyk a domácí literatura, čímž může nejen podpořit adekvátnost, ale také se podílet na vývoji domácí překladatelské a literární tradice.

5.5. Zaměření podle věkové kategorie. Překlad literatury pro děti

V věkové skupině, které je věnován překlad díla, je podle Hrdličky (2003) hlavním faktorem rozhodujícím o způsobu zaměření na příjemce překladu. Často potíží přitom zejména překlad textů, jež jsou adresovány dětem. Pro potřeby naší práce budeme tuto kapitolu věnovat právě problematice překladu dětské literatury a zaměření na nejmladšího čtenáře.

Shavitová (2006) uvádí dva principy, na kterých by měl být překlad dětské literatury založen. První z nich stanoví provázanost textu s výchovnou funkcí, kterou Shavitová chápe jako přizpůsobení textu tak, aby byl pro dítě vhodný a realizoval společenský požadavek užitečnosti z pedagogického hlediska. Výchovná funkce byla pokládána za hlavní princip především v době, kdy plnila dětská literatura hlavní roli vzdělávacího a výchovného prostředí. V současnosti už není tento požadavek považován za dominující. Albišská zdrazňuje, že dětská literatura by neměla naplňovat pouze výchovnou funkci, ale také funkci zábavnou a estetickou (Albišská, 2011).

Druhým základním principem překladu dětské literatury je podle Shavitové bezprostřední zaměření textu na cílového dětského čtenáře, který badatelka definuje jako „přizpůsobení díla, popisu a jazyka podle převládajících společenských názorů na dětskou

schopnost číst a rozumět“ (Shavit, 2006, s. 26). Tento požadavek ale můžeme považovat za příliš obecný. Albiška připomíná (2011), že moderní translatologie sice vychází ze stanoviska, že překladatel nemůže pracovat bez stanovení hypotézy receptora překladu, ale v případě překladu dětské literatury má určení příjemce velmi obecný a nepřesný charakter. Překlad je tvořen pro tzv. „*superadresáta*“ (Albiška, 2011), t.j. jakési abstraktní dítě, jehož obraz je tvořen pro potřeby překladu a šestkrát nemá žádný odraz ve skutečnosti. Překladatel v názoru na nedospělého čtenáře vzniká většinou na základě obecného přesvědčení o jeho vlastnostech, jeho údajných zájmech, potřebách, znalostech, schopnostech a očekáváních, které by měl takový čtenář naplňovat.

Jak shrnuje Albiška (2011), roznorodost přístupů k překládání dětské literatury vyplývá z rozdílných představ o dětském čtenáři, jeho znalostech a schopnostech. Oittinenová (viz Albiška, 2011) navrhuje jako řešení tohoto problému co nejpřesnější určení vlastností nedospělého adresáta. Podle ní musí překladatel vědět, pro jaké dítě překládá - naivní nebo rozumné, nevinné nebo zkušené, nebo každé z nich má jiné potřeby a způsob překladač zaměřené na jednotlivé typy malých čtenářů se od sebe budou značně lišit. Doporučuje také prozkoumání obrazu dítěte fungujícího v rámci překladatelovy domácí kultury, jeho vlastních vzpomínek z dětství a rovněž přímý kontakt s potenciálními čtenáři.

Další otázkou spojenou s problematikou překladu pro nedospělého čtenáře je transparentnost překladatelské činnosti. Albiška (2011) zdrazňuje, že za kvalitní překlady byly dlouhá léta považovány takové, které byly „*diskrétní*“ a „*neviditelné*“ (Albiška, 2011, s. 261). Jakákoliv ingerence překladatele do výchozího textu může zmítnout povodní zámrak autora originálu. Tento názor sdílel i Klinberg (viz Borodo, 2011) – jeden z prvních badatelů vnučujících se problematice překladu dětské literatury. Podle něj autoři dětské literatury sami přizpůsobují text pro potřeby nedospělého čtenáře (tento proces Klinberg nazývá „*adaptací*“), proto je další „*kontextuální adaptace*“ t.j. přizpůsobení literatury adresátem překladu v novém kulturním kontextu sekundární a zbytečná.

Španělská překladatelka Bravo-Villasanta (viz Borodo, 2011) tvrdí, že jakékoliv zásahy do výchozího textu a jeho modernizace jsou projevem neúcty a rušivým prvkem v textu. Stolt dodává, že při překladu pro děti si výchozí text zaslouží stejný respekt, jaký si zaslouží v případě překladu pro dospělého čtenáře. S tímto přístupem nesouhlasí Oittinenová (viz Albiška, 2011), která uvádí, že překladatel, jenž má loajální přístup ke svým čtenářům a kvůli tomu subjektivně obohacuje a oživuje text překladu, není neloajální vůči autorovi

východního textu. Pokud můžeme interpretaci a adaptaci zásahy do textu způsobit v těžištěm o jeho etbu, zv těžiště také zájem o díla daného spisovatele. Tímto překladatel vyjadřuje svou úctu a loajalitu vůči autorovi originálu.

O kompromis mezi těmito přístupy se snaží Polkowski, který zdůrazňuje, že „*neexistují dvě různé pravdy – autorova pravda a překladatelova pravda*“ (uvedeno podle Albiškové, 2011, s. 271). Překladatel by se podle něj měl vžít do situace autora díla a představit si, na co by se zaměřil a jak by text formuloval, kdyby psal v domácím jazyce překladatele.

Od 90. let 20. století se začínají výzkumy teoretiků překladačské literatury silně soustředit na adresáta cílového textu a shodovat se s už popisovaným komunikačním modelem překladačské literatury. Puurtinenová (Borodo, 2011) chápe překlad literatury pro děti jako interaktivní proces a zkoumá „*akceptovatelnost*“ těchto překladů, která je determinována následujícími faktory: shodou s jazykovou normou překladačské literatury v cílovém kulturním kontextu, shodou s tenažskými očekáváními. Ve velké míře se na tom podílela také již zmíněvaná Oittinenová (viz Albišková, 2011), jež vnímala proces překladačské literatury jako dialog nebo interakci, kterých se vedle autora východního textu účastní také jeho překladatel a příjemce – dítě. Pro nový způsob vnímání překladačské literatury pro nedospělé tenažské bylo příznačným samotným názvem hlavní práce, kterou vnovala této tematice: *Translation for Children*, čímž zdůraznila, že se vnuje problematice překladačské literatury pro děti nikoliv pouhému překladačské literatury.

Závěrem můžeme shrnout, že překlad překladačské literatury vyžaduje mnohem hlubšího poznání cílového adresáta než překlad literatury pro nedospělé tenažské. Kromě kulturního kontextu musí překladatel zohlednit také věk, duševní vyspělost, znalosti a zájmy tenažského publika. Zároveň musí být překlad proveden takovým způsobem, aby propojoval tyto základní funkce: zábavnou, estetickou a výchovnou. Toto musí být uskutečňováno tak, aby překlad bez zbytečných zásahů vystihoval svou předlohu a současně byl přístupný cílovému adresátovi. Tyto požadavky mohou vést k volbě značně odlišných překladačských postupů než v případě překladačské literatury pro nedospělé.

6. Co je pohádka a komu je určená

Pohádka je „zábavný, zpravidla prozaický žánr folklorního povídkového žánru s fantastickým prvkem. Pohádková imaginace vytváří odlehlý arovňý svět, jenž se vymyká pirodním zákonům (...). Oproti skutečnému světu je spravedlivější a navozuje atmosféru oblažující epické bezstarostnosti. Povídky obsahují zpravidla kouzelné, pohádkové zázračné motivy a piroznává svou vymyšlenost“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 472).

Děj pohádky, jak ji všichni známe, se tradičně odehrává v bezčasové vlnosti a v geograficky neurčeném prostředí, na což poukazují výrazy jako tenkrát, kdysi, kdykoli i kdesi. Vyskytují se v ní vyprávěcí orálního typu, velmi časté jsou také stereotypní formule, zejména úvodní (byl jednou jeden král) a závěrečné (zazvonil zvonec a pohádka je konec).

První lidové i folklorní pohádky vznikaly anonymně, geneticky mladší jsou pohádky umělé nebo jinak zcela autorské. Tyto pohádky, přestože také vychází z principu neskutečného žánru, jak je uvedeno také v citované definici na začátku této kapitoly, se od lidové verze liší. Autorská pohádka je „výrazem tvůrčí osobnosti“ a jsou v ní přítomny „(...) reálné a aktualizující prvky (sociální a etické problémy, civilizační změny). Kouzelné motivy se stávají součástí každodenní reality.“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 473).

Zvláštním druhem autorské pohádky, pro nás obzvláště důležitým, je moderní pohádka nebo antipohádka, která se podle *Encyklopedie literárních žánrů* „vyznačuje konkretizací místa a času a je a humorným odděmonizováním, za které uje magické prvky spolu s vředními a technickými reáliemi do rámce civilizační reality“ a pak také pohádka nonsensová, která čerpá „z české mentality (synkretismus, spontánnost, asociativnost, alogičnost) i z její spontánní žvatlavosti“ (Mocná, Peterka a kol., 2004, s. 473).

Pohádka, v rozporu s obecně stereotypními názory, není literární žánr určený pouze dětem. Naopak povídkou byla určená vyloženě dospělým. Její cílová skupina se začala tvořit až v 19. století s příchodem bratřů Grimmových, kteří své pohádky zaměřili na dětského čtenáře. Tak se pohádka postupně stala jedním z hlavních žánrů formujících literaturu pro nedospělé publikum (Mocná, Peterka a kol., 2004). Moderní pohádka se vrací ke kořenům, nebo se oproti neomezuje pouze na dětského čtenáře. Vznikají i pohádkové povídky pro dospělé

a také pro dvojího adresáta. Jak uvádí Milena Šubrtová (2011, s. 225) „Zaměřením k v kov širokému spektru reálných konzument je v n kterých p ípadech dílem autorského zám ru, jindy autor v pr b hu tvorby o anticipovaném tená i neuvažuje v bec“, jiní spisovatelé konstruují nara ní situace nejen s ohledem na d tského p íjemce, ale i dosp lého adresáta, který plní roli zprost edkovatele jeho tvorby (Šubrtová, 2011).

Výše uvedená definice pohádky a také krátké shrnutí vývoje zm n její cílové skupiny budou pro nás východiskem pro praktickou ást této diplomové práce. Jak již bylo zmín no v její teoretické ásti, nedílnou sou ástí p ekladatelského procesu je poznání jeho p edlohy, což by se nemohlo pln uskute nit bez seznámení se se specifikou žánru díla, jeho vývojem a jeho místem v kontextu sou asné literatury. Na základ toho je možné pochopit d vody klasifikace p ekládaného textu do konkrétní žánrové oblasti, v našem p ípad tedy pohádky. (P ípome me, že literární tvorbu Miloše Macourka jsme v první ásti této práce za adili do oblasti moderní nonsensové pohádky).

Dalším d ležitým úkolem p ekladatele je stanovení hypotézy tená ského publika. V první ad by ale m lo být definováno, jakému p íjemci je samotný originál adresován. Proto se v následující kapitole pokusíme ur it, jsou-li pohádky Miloše Macourka zam eny na d tského, nebo na dosp lého tená e. Budeme se p i tom soust e ovat p edevším na dv sbírky: *Živo ichopis* (Macourek, 1962) a *Žirafa nebo tulipán* (Macourek, 1964), jež posloužily jako p edlohy polských p eklad . Na jejich základ budeme v další ásti práce zkoumat problematiku p ekládaní Macourkových pohádek do polštiny.

7. Pohádky Miloše Macourka – komu jsou určeny?

Macourk v zpusob vyprávění, který je charakteristický dlouhými spontánními souvětími, častým používáním polysyndeta, bezprostředností, optimismem a absurdní logikou, se blíží detskému projevu a detskému pohledu na svět. Zejména díky tomu je pro nedospělé publikum tak poutavý. Literární tvorba Miloše Macourka ale zaujme nejenom malého čtenáře, jelikož „*pohádky, jejichž nosnými prvky jsou nonsens, absurdita a paradox, jsou svou vícevrstevnatostí atraktivní nejen pro dtského, ale i pro dospělého čtenáře*“ (Dokupil, Zelinský, 1994, s. 27). Navíc si jazykově zdatný čtenář vychutná a ocení také jazykovou stylizaci a ono napodobování dtského projevu jak ve formální, tak v obsahové rovině – a právě tyto prvky ve velké míře tvoří atmosféru absurdity a nonsensu. Ve slovníkové příručce českých spisovatelů 20. století je proto Miloš Macourek nazýván „*moderním pohádkářem pro malé a velké*“ (Blahynka, 1985, s. 343) a dokonce i sám autor přiznává, že píše pohádky jak pro děti, tak pro dospělé (Hvížďala, 1976).

Tenísík (1964, s. 54) píše, že kniha *Žirafa nebo tulipán „pomáhá stírat hranice mezi literaturou pro děti a pro dospělé“*, ale zároveň upozorňuje na fakt, že „*by ji leckterý <<zprostředkovatel>> literatury rád udržel jen v mezích literatury pro velké*“ (Tenísík, 1964, s. 54). Tato slova jsou nesporně aplikovatelná také na soubor pohádek *Živoichopis*. Přístup, který by čtenářské publikum u kterých Macourkových pohádek omezoval pouze na dospělé, je podle Tenísíka způsoben „*vžitými a utkvělými představami o tom, co děti »ještě nepochopí«*“ (Tenísík, 1964, s. 54). Nesmíme ale zapomenout, že o zařazení díla do literatury pro nedospělé čtenáře rozhodují nejen nároky na jeho potenciálního adresáta (například míra jeho znalostí a schopností), ale také očekávání čtenářské obce a literární kritiky v daném textu.

Albínská (2011) uvádí, že detská literatura by měla naplňovat tři základní funkce: zábavnou, estetickou a výchovnou. Jelikož o zábavné a estetické funkci literární tvorby Miloše Macourka nelze pochybovat, rozhodující pro nás bude plnění požadavku výchovného poslání.

Výchovná funkce literatury spočívá ve schopnosti působit na čtenáře, ovlivňovat jeho chování, morálku, jednání, mravní názory, usměrňovat ho; jedná se tedy o způsob působení literatury na život. Tato funkce byla dlouho považována za základní poslání literatury pro

dítě a mládež a měla spíše moralizační než výchovný charakter. Za její hlavní úkol bylo považováno mravní poučení, a jejím cílem bylo ovlivnit a ovládnout mladého čtenáře, nikoliv otevřít před ním nové prostory k poznání (Chaloupka, 1989). Jak uvádí Toman, harmonický vztah mezi základními funkcemi literatury pro nedospělé byl autory deformován „jednostrannou a zúženou preferencí funkce výchovné nebo poznávací právě na úkor funkce estetické“ (Toman 1992, s. 48). Zároveň byl svobodně představován zkráceným způsobem a neodrážel skutečnou realitu a její problémy.

Blíže dalšího vývoje české literatury došli její autoři nastíhají k tomu, že nestaví mladé čtenáře pouze „dirigovat“ prostřednictvím příkazů a zákazů, ale i k tomu, že „dítě dneska už nenamluvíte, že svatá je destilovaná voda“ (Chaloupka, 1989, s. 30). V současné tvorbě nahradila didaktizující produkci zaměřenou na nedospělého adresáta literatura návodná, jinak efektivnější, která se snaží dítě motivovat a aktivizovat a tím dosáhnout výchovného cíle (Šubrtová, 2011). Díky tomu se může vyhnout poučování i mentorování a zachovat přitom výchovnou funkci literatury.

Macourek se zásadně staví proti didaktizujícímu charakteru literatury jak pro dítě, tak pro dospělé. Je to pohádka, který od dětství nesnáší zvednutý prst a tvrdí, že „není nic zbytečnějšího, nic protismyslnějšího než suché moralizování“ (Hvížďala, 1976, s. 337). Podle něj „výchovná poučka nevychovává, tak jako chemický vzorec neléčí“ (Hvížďala, 1976, s. 337). Proto je výchovnost jeho pohádek skryta v žertu. Jejich autor pomocí svého osobitého humoru a groteskních metafor vystupuje proti malomstkové omezenosti, zesměšňuje negativní lidské vlastnosti a nechává čtenáře, ať si z vyprávění vyvodí vlastní poučení. „Příběh zůstává příběhem a znamená přitom daleko víc, než bylo přímě vysloveno.“ - popisuje výstižně Uhde (1962, s. 507). Upozorňuje také, že morální vzkaz skrytý v Macourkových pohádkách je blízký bajkám, obzvláště v případě těch próz, které si ironicky pohrávají s lidskými prohěšky, a to i s pomocí antropomorfizace zvířat, jak tomu bývalo u klasických bajek (Uhde, 1962). Takový způsob byl zvolen právě pro knihu *Živočichopis*, kterou můžeme považovat nejen za sbírku moderních pohádek, ale také za sbírku moderních bajek.

Macourek řekl, že idea je „pointou anekdoty“ (Hvížďala, 1976, s. 337). Jeho pohádky jsou konstruovány ve shodě s tímto názorem. Vzájemně jednotlivých dějových úseků graduje vtipnou a často ironickou pointou - neokávanou, ale shodující se s absurdní logikou celého příběhu a zároveň v domněnku realizující výchovný záměr.

Vra me se ještě k Ten íkovu názoru, podle n hož by pohádku „*leckterý <<zprost edkovatel>> literatury rád udržel jen v mezích literatury pro velké podle vžitých a utkv lých p edstav o tom, co d ti »ješt nepochopí«*” (Ten ík, 1964, s. 54). V konfrontaci s tímto tvrzením nem žeme opomenout, že „není dít jako dít “ a jak jsme už psali v kapitole . 4.5: p eklad literatury pouze pro d ti i jakýsi d tský „*superadresát*“ neexistují.

Je sice pravda, že malé d ti ješt ásto nejsou schopné pochopit ironii². Musíme mít ale na z eteli, jakým zp sobem Macourek ve svých textech pracuje s e nickou formou. Humorný ú inek není založen na tom, že je význam textu opa ný, než nazna ují slova v n m použitá, nebo autor ironizuje. Macourkova ironie je jemná a má více společného s groteskou než s posm šným sarkasmem.

To, jak prvoplánov vnímá p íb hy dít , které ješt nechápe ironii nebo si ji dokonce v bec nevšímá, v bec nemusí ochudit jeho tená ský zážitek. V tšina pohádek ze sbírek *Živo ichopis* (Macourek, 1962) a *Žirafa i tulipán* (Macourek, 1964) je formáln a obsahov konstruována takovým zp sobem, že bude atraktivní pro nedosp lého tená e i pokud bude jejich recepce zbavena ironického aspektu. Prózy Miloše Macourka mohou díky své mnohorozm rnosti i v takovém p ípad plnit funkci estetickou, zábavnou i výchovnou.

Ovšem je t eba poznamenat, že zmín né sbírky vyžadují po nedosp lém publiku základní znalosti a nejsou ur ené d tem, které teprve za ínají poznávat a rozlišovat základní hodnoty (dobré – špatné, vhodné – nevhodné atd.), protože obsahují p íb hy, které - podobn jako je tomu u mnoha jiných moderních autorských pohádek - nevedou k ernobílému rozlišování hranic, což m že být pro nejmladší d ti matoucí.

Dalším aspektem, který m že budít pochybnosti ohledn za azení sbírky *Žirafa nebo tulipán* do literatury pro d ti, je výskyt motiv , jež bývají v d tské literatu e tabuizované. Jedná se p edevším o motiv smrti. V pohádce *Pianista a mouchy* (Macourek, 1964) zabije pianista malí kou mouchu, v *Slepé uli ce, lucern a ko ce* (Macourek, 1964) p ejede titulní ko ku taxík, podobn jako ježka z p íb hu *Dv želvy, taxík a východ slunce* (Macourek, 1964). Detabuizace literatury pro d ti je však zároveň b žným jevem a v souvislosti s ním „*proniká do um lé pohádky ada esenciálních témat (nap íklad otázka životních hodnot a vyznání, p írodní cyklus života a smrti), která jsou mnohovrstevnat traktována s ambicí oslovit i dosp lého tená e i zpracovávána s ohledem na d tského recipienta tak, aby p ípravila pro další interpreta ní dotvá ení*“ (Šubrtová, 2011, s. 51). Avšak

2 viz: <http://www.rodina.cz/clanek5674.htm>

v Macourkových prózách m že vyvolávat kontroverze nikoliv detabuizace samotná, ale zp sob, jakým je provedena. Autor píše o smrti s lehkostí sob vlastní stejn jako o všem jiném. Jestliže m žeme pochopit autorovou motivaci k použití motivu smrti ve dvou prvních textech – v prvním je následkem p říšné zvědavosti a v druhé namyšlenosti (ostatn takové drastické konsekvence špatného chování byly astým prvkem i v klasických pohádkách i bajkách), pak v p íb hu Dv želvy, taxík a východ slunce tento motiv slouží p edevším ke zd razn ní grotesknosti situace, což výstižn ilustruje následující úryvek:

“(…) a císa ský taxík jede, má v o ích vlhko, ne ekli byste, kdo všechno je citov založen, a jak jede a plá e, nevidí na cestu, p ejede ježka, a v ten ráz je po pneumatice.

To nám ješt scházelo, íkají želvy, hodina je už velmi pokro ílá, co te , dál se nem že, taxík je bez pneumatiky jako t lo bez duše, a do toho umírá ježek, je toho najednou p říš mnoho na dv staré citov založené želvy, s n ím takovým nepo ítaly, cožpak hudebníci, t m je to jedno, kde hrají a komu hrají, te hrají pro ježka, který je v posledním tažení a volá pít, hudebníci to ani neslyší, takové volání je nem že p ekvapit, zato ježek je p ekvapen, nepo ítal totiž s poh bem první t ídy, kde je tolik hudebník “ (Macourek, 1964, s. 12).

Využití motivu smrti v d tské literatu e jako jednoho z prvk vytvá ejících absurdní atmosféru m že být pro dosp lého tená e šokující. Ale musíme si pamatovat, že ne všechno, co je šokující pro dosp lého, jehož konota ní procesy jsou determinovány celoživotními znalostmi a zkušenostmi, je stejn šokující i pro dít , jehož vid ní sv ta je p ímo aré.

„Tvorba, která si »zajde pro rozumy« k d tem a do d tství a v paradoxu, nonsensu, v groteskním nebo pítorském podobenství objevuje protiklady a rozpory v život a v nich zárove nutnost p em ny života, je svou podstatou ned litelná mezi velké a malé. Budiž ponecháno jí samé, aby si své tená e našla.“ - konstatuje ve spojení s knihou *Žirafa nebo tulipán* Ten ík (1964, s. 55). Tato myšlenka dob e vystihuje, jak široké cílové skupin je pohádková tvorba Miloše Macourka ur ena a bude pro nás východiskem ke stanovení skupiny tená , kterým bude ur en p eklad sbírek *Žirafa i tulipán* a *Živo ichopis*. Zam íme se jak na d ti (vyjma t ch nejmladších, které jsou z hlediska znalostí a schopností rozlišovat základní hodnoty ješt „tabula rasa“), tak na dosp lé. Budeme usilovat o takový p eklad, který bude atraktivní a p ínosný jak pro malého, tak pro velkého tená e.

8. Analýza problematických jevů v ekladu

P eklady Macourkových pohádek obsahují vzhledem k vícevrstevnatosti a jazykové propracovanosti jejich p edlohy mnoho problematických jevů . Rozhodli jsme se soust edit na podrobnou analýzu jevů , které jsou nejzásadn ější, nejzajímav ější nebo které mohly p ekladatel m p sobit zna ěné potíže. Jedná se tedy o slovní h í ky frazeologického charakteru, opakování slov, slovních obrát ě a celých v t, bezekvivalentní slovní zásobu a relevantnost gramatického rodu, který je odlišný ve výchozím a cílovém jazyce.

8.1. Slovní h í ky frazeologického charakteru

„Frazeologie je tou oblastí nominace, tj. oblastí vytvá ění pojmenování pro v ěci, jevy a situace, která užívá jednotky v tší než slovo, víceslovné, vícekomponentové. K tomu p istupuje ta okolnost, že frazeologické útvary neslouží pouze k neutrálnímu pojmenování ur ité skute nosti i situace, nýbrž jsou výrazn ě zam ěny na subjektivní hodnocení, jehož podstatou je údiv i p ekvapení. Frazeologické útvary tak mohou ve zhušt ěné podob ě zachytit názor, postoj, a sou asn ě jej mohou vtípn ě komentovat“ (Kufnerová a kol, 1994, s. 85).

Frazeologie jako vtípn ě komentá ě skute nosti, o kterém píše Kufnerová, je jedním z hlavních stylistických nástrojů v Macourkov ě tvorb ě . Frazeologismy jsou výrazným prvkem jeho jazykové komiky, jenž ěsto vychází z dvojzna nosti frazeologických útvarů . Autor pracoval jak s jejich metaforickým, tak doslovným významem, ěmž nutil tená ě vnímat vžitá fráze z jiného úhlu pohledu než doposud. Frazeologismy použité v jeho pohádkách bývají také ěsto nepatrn ě pozm ěn ěny, díky ěmuž v textech vznikají neobvyklé v tny a komické slovní h í ky. V následující kapitole budeme zkoumat, jak se p ekladatel m Erthardowé, Grzeszczykovi a Kulikowskému povedlo vystihnout Macourkovy slovní h í ky frazeologického charakteru v polštin ě .

P ÍKLAD 1.

„*mne si spokojen ru i ky*“ (Macourek, 1964, s. 52)

„*z zadowoleniem pomy lał*“ (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 50)

„*zacięra zadowolony r czki*“ (Erhardtowa, 1969, s. 67)

V prvním p ekladu byl frazeologismus *mnout si ruce* - „*projevovat, projevit své uspokojení, pop . radost*“ (ermák, Hronek, 2009, s. 698) vynechán a nahrazen popisem innosti „*z zadowoleniem pomy le*” - pomyslet si spokojen , p estože v polštin existuje jeho ekvivalent.

P eklad Erhardtové je vy ešen pomocí polského ekvivalentu frazeologismu *mnout si ruce* to jest *zacięra r ce*. P ekladatelka nezohlednila autorovou slovní h í ku, která vychází z polysémie slova *ru i ka* (1. „*zdrob. k ruka*“, 2. „*ukazatel asu (na íselníku hodin); rafije I, rafí ka*“)³.

Jelikož v polštin polysémie tohoto typu neexistuje, vystižení jazykového vtipu prost ednictvím ekvivalentu frazeologismu není možné. ešením následujícího problému m že být substituce použitého výrazového prost edku metaforou vycházející ze slovního spojení a to *zastrzyc w sami (zast íhat knírem)*, která je založena na podobenství *ru i ek* hodinek k panskému kníru. Tím pádem by p eklad zn l: *zastrzyc z zadowoleniem wskazówkami* (doslova: *zast íhat spokojen hodinovými ru i kami*). Tímto zp sobem vzniklá jazyková h í ka sice nemá sv j p vod ve frazeologismu, ale je zachován její somatický charakter.

P ÍKLAD 2.

„*Máme toho plná ozubená kole ka*“ (Macourek, 1964, s. 52)

„*Mamy ju tego powy ej dzwonek*“ (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 68)

„*Mamy tego powy ej z batych kótek*“ (Erhardtová, 1969, s. 52)

Jazyková h í ka uvedené v ty vychází ze spole něho sémantického prvku *zub*, který vystupuje jak ve slovním spojení *ozubená kole ka*, tak frazeologismu *mít n eho plné zuby*. Erhardtová použila v p ekladu parafrázi polského ekvivalentu zmín něho frazeologismu *mie czego powy ej uszu*, což doslova znamená *mít n eho nad uši*, kde je slovo *uši* nahrazeno spojením *ozubená kole ka*.

³ <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=ru%C4%8Di%C4%8Dka&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

Grzeszczyk a Kulikowski se pokusili o kreativnější řešení příkladu, a když při tom parafrázovala stejný polský ekvivalent českého frazeologismu, a to *mie czego powy jej uszu*. Tentokrát bylo ale slovo *uši* nahrazeno slovem *zvonky* (pol. *dzwonki*). Tato jazyková hříčka vychází z přirovnání vzhledu budíku k lidskému obličejí, kde mají zvonky odpovídat uším.

PŘÍKLAD 3.

„*Hodn lidí na n m m že o i nechat, a pro ne, hodn lidí nem že bez baletu být, hodn lidí už nechalo na pávovi o i a páv si ty o i dal na chvost*“ (Macourek, 1964, s. 43).

„*Wiele ludzi oczu od niego nie może oderwać, tak jak wiele ludzi nie może być bez baletu, tote wiele oczu na pawiu zostało i paw położył sobie te oczy na ogonie*“ (Erhardtowa, 1969, s. 53)

„*Wielu ludzi nie może od niego wprost oczu oderwać, czemu by nie, skoro wielu z nich nie wyobraża sobie życia bez baletu – co tu ukrywa – prawie každá kto przechodí rzuci na pawia oko. A paw te oczy pozbiírá i powstadzáł je sobie na ogon*“ (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 20)

Jazyková hříčka použitá Macourkem je založena na doslovné interpretaci frazeologismu *moc na n em, n kom nechat o i* - „*dívat se na n co, n koho intenzívně a nadšeně, se zalíbením a obdivem*“ (Čermák, Hronek, 2009, s. 503), kterému odpovídá polský frazeologismus *nie móc od kogo, czego oderwać oczu* (doslova: *nemoc od n koho, n eho odlepit o i*). Přestože byl v obou příkladech pro přeložení fragmentu „*Hodn lidí na n m m že o i nechat*“ použit výše zmíněný polský frazeologismus, žádný z příkladatelů se nerozhodl pro jeho použití při příkladu jazykové hříčky, která nastupuje v další části v textu. Erhardtowa ho nahradila popisem situace „*tote wiele oczu na pawiu zostało*“ (zprůměrně přeloženo: *a proto hodn o i z stalo na pávovi*) jako důsledek nemožnosti odlepit od páva o i. Grzeszczyk a Kulikowski se pokusili o použití jiného frazeologismu: *rzuci na kogo, co okiem*, jehož doslovný a přenesený význam odpovídá českému *hodit po n kom okem* ili „*krátce a velmi rychle na n koho (doslova: kdo stojí, sedí pon kud opodál apod.) se podívat*“ (Čermák, Hronek, 2009, s. 495), což můžeme považovat za přesný opak frazeologismu *nechat na n kom o i*. Z hlediska adekvátního příkladu tuto volbu nemůžeme považovat za správnou.

Přestože se auto i obou překladatelů naklonili k provedení analyzované jazykové hříčky do polštiny pomocí jiných překladatelských prostředků, nejlepším způsobem vyřešení tohoto problému stále zůstává použití polského ekvivalentu frazeologismu *nechat na nikom, na kom, na komu i*. V tomto případě by znění přeloženého textu bylo následující: *wielu ludziom naprawdę nie udało się oderwać od pawia oczu, a paw sobie te oczy poukladał na ogonie*. (zpřesněně přeloženo do češtiny: *hodně lidí opravdu nedokázalo odlepit od páva oči, a páv si ty oči dal na chvost*). Uvedené řešení umožňuje adekvátní překlad jak po významové, tak po formální stránce a dvojsmysl textu zůstává zachován.

8.2. Opakování slov, slovních obrát a celých v t v rámci textu

V analyzovaných pohádkách se ve značném počtu vyskytuje opakování jednotlivých slov, slovních obrát, obás i celých v t. Časté opakování slov je příznačné pro spontánní mluvený projev, ale především pro Milošem Macourkem oblíbený dětský způsob vyjadřování, kde je projev charakteristický svou jednoduchostí a malému mluvčímu chybí synonymní slovní zásoba. Tento narativní prostředek bezpochybně patří k autorovu stylu. Zároveň ho také můžeme považovat za prvek typický pro pohádku, který bude mít zřejmě provedení v lidové slovesnosti. Opakování slov nebo celkovitě slouží k znázornění příznakových vlastností postav a jevů, jakožto i k rozlevení děje do jednotlivých obrazů.

Opakování slov, slovních obrát a v t se v Macourkových pohádkách objevuje v různých formách a významech. V případě analyzovaných textů se můžeme pokusit o jejich rozdělení do následujících skupin:

- a) opakování jednoho slova nebo obrátu v rámci v t;
- b) opakování slovních obrát jako refrénu nebo pohádkového zaklínadla;
- c) opakování jednoho slovního obrátu klenutím textu a gradací popisovaných jevů;
- d) opakování stejného motivu na začátku a na konci textu jako kompozičního rámečku.

V další části této kapitoly budeme zkoumat, jak se auto i překladatelů Macourkových pohádek do polštiny vyrovnali s překladem tohoto stylistického prostředku do cílového jazyka. Překlad opakování slov, obrát a v t budeme analyzovat v rámci výše vymezených skupin s ohledem na jejich funkci, adekvátnost překladu a záměr autora výchozího textu.

8.2.1. Opakování jednoho slova nebo obratu v rámci v ty

Nejast jším typem opakování ve výchozích analyzovaných textech je dvojnásobné i trojnásobné opakování jednotlivých slov. Použití tohoto prost edku v Macourkových pohádkách má r zný význam, ale m žeme si všimnout t ech základních funkcí:

1. zd razn ní p íznaku - „*chodí jako stará primabalerína, k i í jako stará primabalerína“ (Macourek, 1964, s. 43), intenzivnosti - „*a páv se smál, jak potrestal o i, které se mu necht ly obdivovat, smál se svým ošklivým smíchem“ (Macourek, 1964, s. 44) nebo množství - „*hodn lidí m že na n m o i nechat, a pro ne, hodn lidí nem že bez baletu být, hodn lidí už nechalo na pávovi o i“ (Macourek, 1964, s. 43).***

2. len ní dlouhých v t - „*Ty o i to bavilo dívat se na páva, umí se pohybovat, d lá obli eje, jako by byl b hví ím, jako by práv p ijímal peruánskou delegaci nebo poslouchal pozdravné telegramy, ty o i to bavilo, ale co trvá dlouho, za íná nudit, jednoho dne p išly o i k rozumu a za aly se dívat jinam“ (Macourek, 1964, s. 43).*

3. zvýšení zvukové p sobivosti v ty a rytmu - „*když budím p esn , dostanu pohlavek, když budím pozd ji, dostanu pohlavek, když budím d ív, dostanu pohlavek, a když nebudím v bec, dostanu pohlavek jako ledoborec se t emi komíny“ (Macourek, 1964, s. 52).*

Auto i p ekladu pohádek Miloše Macourka do polštiny p istoupili k opakování slov ve výchozím textu zcela odlišn . Erhardtová p evedla opakaná slova do cílového textu v plné shod s originálem bez pokusu o zm ny. Musíme ale konstatovat, že tento zp sob ešení byl zvolen spíš kv li sklonu k v rnému p ekladu, nikoliv vzhledem k roli, kterou opakování slov plní v p vodním textu. (O v rnosti a adekvátnosti p eklad Macourkových pohádek do polštiny bude pojednávat další ást této práce) Naopak v textu Grzeszyka a Kulikowského je viditelná snaha o tv r í p eklad originálu, bohužel ásto na úkor vystižení autorova zám ru a stylu. P ekladatele velmi ásto nahrazují slovo, jež se ve výchozím textu opakuje jeho synonymem, (nap . použití slova *spagetti* místo *makaron*), zájmenem (nap . trojnásobné opakování obratu *hodn lidí* bylo p eloženo jako *wielu ludzi; wielu z nich; prawie ka dy*, což lze zp tn p eložít jako *mnoho lidí, mnoho z nich, skoro každý*), bez ohledu na to, že je jeho použití zám rné, nikoliv zp sobené omezenou slovní zásobou autora. M žeme p ipustit, že zd razn ní p íznaku a len ní dlouhých v t bylo v tomto p ekladu dosaženo pomocí jiných

zp sob než opakováním slov. Musíme ale konstatovat, že vynechávání tohoto prost edku bezesporu ochuzuje zvukovou a stylistickou stránku cílového textu oproti textu výchozímu.

Tabulka . 1

Srovnání p ekladu opakování jednoho slova nebo obratu v rámci v ty

Miloš Macourek (1964)	Herman Grzeszczyk, Andrzej Kulikowski (1991)	Marie Erhardtowa (1969)
páv je krásný <u>pták</u> , ale není to pravda, není to <u>pták</u> (s. 43)	(...) paw jest <u>bardzo ładnym ptakiem</u> , ale to nieprawda. Paw nie jest wcale <u>pi kym ptakiem</u> (s.20)	paw to pi kny <u>ptak</u> , ale to nieprawda, to nie <u>ptak</u> (s. 53)
Chodí <u>jako stará primabalerína</u> , k i í jako stará <u>primabalerína</u> (s. 43)	Porusza si <u>jak stara primabalerina</u> , krzyczy <u>jak stara primabalerina</u> (s.20)	Chodzi <u>jak stara primabalerina</u> , krzyczy <u>jak stara primabalerína</u> (s. 53)
<u>Hodn lidí</u> m že na n m o i nechat, a pro ne, <u>hodn lidí</u> nem že bez baletu být, <u>hodn lidí</u> už nechalo na pávovi o i (s. 43)	<u>Wielu ludzi</u> nie mo e od niego wprost oczu oderwa , czemu by nie, skoro <u>wielu z nich</u> nie wyobra a sobie ycia bez baletu i – co tu ukrywa – <u>prawie ka dy</u> kto przechodził rzucał na pawia okiem. (s.20)	<u>Wielu ludzi</u> oczu od niego nie mo e oderwa , tak jak <u>wiele ludzi</u> nie mo e y bez baletu, tote <u>wiele oczu</u> na pawiu zostało (s. 53)
Ty o i to bavilo dívát se na páva (...), ty o i to bavilo, ale co trvá dlouho, za íná nudít (s. 43)	Dla oczu obserwowanie pawia <u>było z pocz tku wspaniał zabaw</u> . (...) <u>Nie le si tym bawiły</u> , ale to, co trwa za dłuo, powszednieje i staje si nudne. (s.20)	Oczy <u>ch tnie patrzyły</u> na pawia (...), ale co trwa dłuo, zaczyna nudzi (s. 53)
Co všechno ti motýli <u>uvidí</u> , íkaly si o i, ur it <u>uvidí</u> eku a veliký park a možná i louku plnou kv tin, <u>uvidí</u> celý ten veselý modrý sv t (s. 44)	Takie motyle musz <u>widzie</u> du o wspaniałych rzeczy – mówily oczy mi dzy sob . - Na pewno <u>widz</u> rzek i rozlegly park, mo e i k pełn kwiatów, <u>ogl daj</u> cały ten pi kny, bł kitny wiat. (s.22)	Ile te motyle <u>zobacz</u> , mówily sobie oczy, na pewno <u>zobacz</u> rzek i du y park, a mo e i k pełn kwiatów, <u>zobacz</u> cały ten wesoly niebieski wiat (s. 54)
A páv <u>se smál</u> , jak potrestal o i, které se mu necht ly obdivovat, <u>smál se</u> svým ošklivým smíchem (s. 44)	A paw <u>miał si</u> szyderczo, e tak sprytnie ukarał oczy, które ie chciały go podziwia . <u>miał si</u> tym swoim jadowitym miechem (s.23)	A paw <u>si miał</u> , e tak ukarał oczy, które nie chciały go powidziwia , <u>miał si</u> swoim brzydkim miechem (s. 55)
To je nuda, to je nuda. (s. 23)	Co za nudy, co za nudy. (s. 40)	Jaka nuda, jaka nuda. (s. 27)
Ud lám jim radost a p inesu jim italské <u>makarony</u> , a si pochutnají. A opravdu jim	„Zrobi go ciom przyjemno i podam im włoski <u>makaron</u> . Niech si ciesz ” -	Zrobi im przyjmeno i przynios im włoski <u>makaron</u> , na pewno b dzie im

p inesl <u>makarony</u> . (s. 24)	i rzeczywi cie przyniół <u>spagetti</u> . (s. 46)	smakowa . I rzeczywi cie przyniół im porcj <u>makaronu</u> . (s. 28)
když budím p esn , <u>dostanu pohlavek</u> , když budím pozd ji, <u>dostanu pohlavek</u> , když budím d ív, <u>dostanu pohlavek</u> , a když nebudím v bec, <u>dostanu pohlavek</u> jako ledborec se t emi komíny. (s. 52)	kiedy budz punktualnie, <u>obrywam po głowie</u> , kiedy budz pó niej, <u>obrywam równie</u> , kiedy dzwoni wcze niej, <u>te mnie bij</u> . A kiedy nie budz wcale, to <u>dostaj po głowie tak pot nie</u> , jakby mi na ni spadł lodołamacz z trzema kominami (s. 52)	kiedy budz punktualnie, <u>dostaj klapsa</u> , kiedy budz pó niej, <u>dostaj klapsa</u> , kiedy budz wcze niej, <u>dostaj klapsa</u> , kiedy nie budz wcale, <u>dostaj klapsa</u> , jak łamacz lodu z trzema kominami (s. 67)

8.2.2. Opakování slovních obrat jako refrénu nebo pohádkového zaklínadla

Dalším typem námi analyzovaného prost edku je opakování stejných slov v rámci celého textu vždy v podobném po adí. P íkladem z Macourkovy pohádky je zde opakující se pasáž „*koloto e a houpa ky a r zné koncerty, p epychové restaurace, zoologické zahrady*“ (Macourek, 1964, s. 23). Tato enumerace se v textu objevuje v plné nebo zkrácené podob až p tkrát a p ipomíná svou formou refrén nebo dokonce pohádkovou formuli i zaklínadlo.

Tentokrát se v žádném z p eklad do polštiny, jak je patrnó z fragment uvedených v tabulce na konci této kapitoly, nesetkáme s pokusy o substituování opakujících se slov jejich synonymními variantami. Nicmén u Grzeszczyka a Kulikowského (1969) se projevuje jiná tendence, a to snaha o zlogi ování textu. Výchozí pasáže „*jsou na n m koloto e a houpa ky a r zné koncerty, p epychové restaurace, zoologické zahrady*“ (Macourek, 1964, s. 23) a „*vid ly koloto e a houpa ky, koncerty a zoologickou zahradu*“ (Macourek, 1964, s. 23) p evádí do polštiny v etn dovysv tlujících slov: *odbywa si – konat se*: „*odbywaj si ró ne koncerty*“ (s. 44), *wysłucha – poslechnout*: „*wysłuchały koncertu*“ (s. 46) a *zwiedzi – navštívit*: „*zwiedziły ogród zoologiczny*“ (s. 46). Jelikož by byl p eklad do polštiny shodný s originálem, tedy bez slov dodate n p idaných p ekladateli, pro cílového tená e pln srozumitelný, m žeme tento p ekladatelský zásah považovat za nepot ebný anebo dokonce nežádoucí, pon vadž narušuje rytmus p eložené v ty.

Tabulka . 2

Srovnání p ekladu opakování slovních obrat jako refrénu

Miloš Macourek (1964)	Herman Grzeszczyk, Andrzej Kulikowski (1991)	Marie Erhardtowa (1969)
sv t je p ece tak zajímavý, jsou na n m <u>koloto e a houpa ky a r zné koncerty, p epychové restaurace, zoologické zahrady a kdo ví co ješt (s. 23)</u>	wiat jest taki pi kny i ciekawý. S na nim <u>karuzele i hu tawki, odbywaj si ró ne koncerty, s luksusowe restauracje, ogrody zoologiczne i sam nie wiem, co jeszcze. (s. 44)</u>	wiat jest taki interesuj cy, s tam <u>karuzele i hu tawki, i ró ne koncerty, luksusowe restauracje, zoologiczne ogrody i du o ró nych ró no ci. (s. 27)</u>
jestli chcete vid t n co zajímavého, máme tady <u>koloto e a houpa ky, r zné koncerty, p epychové restaurace, zoologickou zahradu a kdoví co ješt (s. 23)</u>	je li chcecie zobaczy co ciekawego, to mamy tu <u>karuzele i hu tawki, odbywaj si ró ne koncerty, mamy tez luksusowe restauracje, ogród zoologiczny i sami nie wiemy, co jeszcze. (s. 45)</u>	je li chcecie zobaczy co interesuj cego, mamy <u>tu karuzele i hu tawki, ró ne koncerty, luksusowe restauracje, zoologiczny ogród i du o ró nych ró no ci. (s. 28)</u>
Tak t eba <u>koloto e a pak koncerty a zoologickou zahradu,</u> íkały makarony. (s. 23)	Niech b d <u>karuzele i hu tawki, a potem koncerty i ogród zoologiczny. (s. 45)</u>	No to najpierw <u>karuzele i hu tawki, a potem koncerty i zoologiczny ogród, powiedziały makarony (s. 28)</u>
a makarony šly a vid ly <u>koloto e a houpa ky, koncerty a zoologickou zahradu (s. 23)</u>	a makarony ra no pomaszerowały i wkrótce rzeczywi cie zobaczyły <u>karuzele i hu tawki, wysłuchały koncertu i zwiedziły ogród zoologiczny. (s. 45)</u>	widziały <u>karuzele i hu tawki, koncerty i zoologiczny ogród (s. 28)</u>
zamávaly syrovým makaron m a šly se podívat na <u>houpa ky a koloto e a na celý ten sv t, který je tak zajímavý (s. 24)</u>	Pomachały surowym makaronom na po egnanie i poszły zobaczy <u>hu tawki, karuzele i cały wiat, który jest taki ciekawý. (s. 46)</u>	skin ły surowym makaronom na po egnanie i poszły obejrze <u>hu tawki, karuzele i cały ten wiat, który jest taki interesuj cy. (s. 30)</u>

8.2.3. Opakování jednoho slovního obratu k len ní textu a gradaci popisovaných jev

Jak již bylo e eno v úvodu této kapitoly, opakování slovních obrat sloužící k roz len ní p íb hu do jednotlivých obraz je jedním z charakteristických rys pohádky, který najdeme rovn ž v textu Miloše Macourka *Ostrov pro šest tisíc budík* (1964), kde za ínají ty i po sob následující odstavce slovy „*Ale co byste tomu ekli, najednou dostane pohlavek*“ (Macourek, 1964, s. 51). Tento obrat plní v Macourkov pohádce hned n kolik funkcí: len ní textu do jednotlivých ástí, gradace motivu (po citovaném obratu následuje p irovnání pohlavku k r zným p edm t m nebo jev m, jejichž intenzita roste v každém dalším odstavci) a opakované p ímé oslovení tená e, tudíž udržování jeho pozornosti. Polští p ekladatelé p istoupili k tomuto typu narativního prost edku s jistou mírou p ekladatelské citlivosti a p evedli opakované obraty do cílového jazyka s ohledem na jejich formu a funkci. Grzeszyk a Kulikowski se p íklán jí k tém v rnému p ekladu všech variant výše uvedené v ty, dopl ují je pouze p íslove nými ur eními *znowu* (*zase*), *znów* (*zas*) a *tym razem* (*tentokrát*)⁴, tuto zm nu v í výchozímu textu m žeme ale považovat za irelevantní. Naopak Erhardtová p ekládá obrat „*Ale co byste tomu ekli*“ v každém odstavci jinak, a to „*wyobra cie sobie*“, „*I jak my licie?*“, „*I co wy na to?*“ (zp tn p eloženo: *p edstavte si, že; Co myslíte?; Co vy na to?*) V cílovém textu jsou tedy použita r zná slova, p esto však nesou stejný význam a spl ují zám r, kterým je p ímé oslovení tená e. Proto tuto zm nu v í výchozímu textu nemusíme pokládat za nežádoucí.

4 Viz tabulka na další stran

Tabulka . 3

Srovnání p ekladu opakování jednoho slovního obratu k len ní textu

Miloš Macourek (1964)	Herman Grzeszczyk, Andrzej Kulikowski (1991)	Marie Erhardtowa (1969)
<u>Ale co byste tomu ekli,</u> <u>najednou dostane pohlavek</u> v tší než mísa na salát.(s. 51)	<u>I co wy na to, e nagle</u> <u>dostał w głow ,</u> jakby mi na ni spadła salaterka z jarzynami. (s. 48)	<u>Ale, wyobra cie sobie,</u> <u>nagle dostaje klapsa wi</u> kszego ni salaterka do sałaty. (s. 65)
<u>Ale co byste tomu ekli,</u> <u>dostane pohlavek jako houpací</u> k eslo.(s. 51)	<u>I co wy na to, e znowu</u> <u>dostał po głowie tak mocno,</u> jakby mu na ni spadła doniczka z kaktusem. (s. 50)	<u>I jak my licie? Dostaje</u> <u>znowu klapsa, klapsa jak</u> bujany fotel. (s 66)
<u>Ale co byste tomu ekli,</u> <u>dostane pohlavek jako stánek</u> se zeleninou. (s. 51)	<u>I co wy na to, e tym</u> <u>razem dostał po głowie tak,</u> jakby mu na ni spadł kiosk z gazetami. (s. 50)	<u>I co wy na to? Dostaje</u> <u>klapsa, jak cały kiosk z</u> owocami. (s 66)
<u>Ale co byste tomu ekli,</u> <u>dostane pohlavek jako sousoší</u> dvou badatel .(s. 52)	<u>I co wy na to, e znów</u> <u>dostał po głowie tak, jakby mu</u> na ni spadła lokomotywa. (s. 50)	<u>I jak my licie? Dostaje</u> <u>klapsa jak pomník Kopernika.</u> (s 67)

8.2.4. Opakování stejného motivu na začátku a na konci textu jako kompozi ní rámeček

Jak již bylo e eno, s pomocí opakování stejných obrat je možné roz len ní pohádky do jednotlivých obraz , ale také vytvo ení jejího kompozi ního rámce. Tuto funkci plní jedna z úvodních pasáží pohádky *Ostrov pro šest tisíc budík* : „*A zvoní jako patnáct budík , zvoní jako Golfský proud, ty i plachetnice, dev t sk ivánk a tvrt kila mraženého ovoce*“ (Macourek, 1964, s. 51) a úryvek z její záv re né v ty: „*a je to nádherné, co Vám mám povídat, je to jako mnoho Golfských proud , hejna sk ivánk a plachetnic a plno mraženého ovoce dohromady*“ (Macourek, 1964, s. 53). I v tomto p ípad zvolila Erhardtová variantu v rného p ekladu uvedených fragment . Za našeho p edpokladu, že je p eklad zam en jak na dosp lé, tak na d tské publikum, je toto ešení pon kud neš astné, p edevším z toho d vodu, že jen málokterý nedosp lý tená bude v d t, co se skrývá pod pojmem Golfstrom.

Mnohem víc tvůrčí postoj projeví k příkladu Grzeszczyk a Kulikowski a vybrali pro něj postup, jenž Knittlová nazývá adaptací (viz kapitola 5.3). Výsledkem je tedy, že autorem výchozího textu přirovnává zvonění, substituovali enumerací jiných objektů, bližších tená ovi a méně abstraktních tj. kostelní zvonice, ty i tramvaje, devět skřivánek a dvacet přístrojů telefonů ili „*dzwonnica ko cielna, cztery tramwaje, dziewi skowronków i dwadzie ciapi telefonów*” (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 45). Podobně museli pochopitelně přistoupit k poslední větě pohádky, kde je počet zmíněných objektů znásoben. „*Mnoho Golfských proudů, hejna skřivánek a plachetnic a plno mraženého ovoce dohromady!*“ nahradilo tedy sto kostelních zvonů a mnoho tramvají, celé hejno skřivánek a spousta telefonů ili „*sto dzwonnice ko cielnych i wiele tramwaji, całe stado skowronków i do tego mnóstwo telefonów*” (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 45).

Tabulka 4

Srovnání příkladu opakování stejného motivu na začátku a na konci textu

Miloš Macourek (1964)	Herman Grzeszczyk, Andrzej Kulikowski (1991)	Marie Erhardtowa (1969)
A zvoní jako patnáct budíků, zvoní jako Golfský proud, ty i plachetnice, devět skřivánek a tvrt kila mraženého ovoce(s. 51)	A dzwonił jak piętnaście budzików, jak dzwonnica ko cielna, cztery tramwaje, dziewięć skowronków i dwadzieci telefonów razem (s. 48)	I dzwoni jak piętnaście budzików, jak Golfstrom, jak cztery agłówki, dziewięć skowronków i wier kilo mroźonych owoców razem (s. 65)
je to jako mnoho Golfských proudů, hejna skřivánek a plachetnic a plno mraženého ovoce dohromady (s. 53)	jak gdyby kto zebrał w jedno miejsce sto dzwonnice ko cielnych i wiele tramwaji, całe stado skowronków i do tego mnóstwo telefonów (s. 53)	jak wiele Golstromów, jak stada skowronków i agłówek i mnóstwo mroźonych owoców razem wziętych (s. 68)

8.3. Příklad bezekvivalentní slovní zásoby

Bezekvivalentní slovní zásoba ili neexistence příslušných lexikálních ekvivalentů v cílovém jazyce je zajímavým jevem v problematice translatologie, jehož výskyt v příkladatelské podobě lze mnohokrát vnímat jako příkladatelskou výzvu. Tento jev bývá

v tšinou spjat s reáliemi, to znamená s lexikální vrstvou, která zahrnuje oznaení pro kulturní, historické a jazykové fenomény.

Bezekvivalentní slovní zásoba není v námi analyzovaných textech p íliš zastoupena, najdeme v nich pouze jeden p íklad – slovo *pohlavek*. Nicmén dané slovo plní významnou funkci pro konstrukci p íb hu a zároveň je jednou z nejfrekventovan jších lexikálních jednotek pohádky *Ostrov pro sto tisíc budík*. Z t chto d vod je jeho výskyt ve výchozím textu nepominutelným aspektem p ekladu a zp soby, jež polští p ekladatelé zvolili pro jeho p evedení do polštiny, bezpochyby stojí za pozornost.

Pohlavek podle slovníkového výkladu znamená „*ránu plochou rukou do hlavy, zvl. do týlu*“⁵, emuž v polštin neodpovídá žádné pln ekvivalentní lexikum. Najdeme pouze slova s paradigmatem áste né ekvivalence, ale p í tom s mnohem širším významem (nap . *uderzenie – úder*), což je pro tento p eklad irelevantní. Absence pln ekvivalentního slova v cílovém jazyce není ale pro p ekladatele bezvýhodnou situací. Naopak volba adekvátního p ekladu je jen málokdy pro cílový text p ínosná a jakýkoliv p ínos p evád ní jednotlivých slov je velice pochybný. Proto vybrali Grzeszczyk a Kulikowski jako východisko širší p ekladatelskou jednotku spojenou s bezekvivalentním lexikem a to obrat *dostat pohlavek*, který p eložili jako *dosta po głowie* (zp tn p eloženo: *dostat p es hlavu*).

Samotný výskyt slova *pohlavek* v textu by tedy nem l p sobit p ekladatelí problém. Na potíže m že narazit teprve p í p ekladu p írovnání, ve kterých se zmín né lexikum objevuje: „*dostat pohlavek v tši než mísa na salát*“, „*dostat pohlavek jako houpací k eslo*“, „*dostat pohlavek jako stánek se zeleninou*“ a „*dostat pohlavek jako sousoší dvou badatel*“. Subjekty p írovnání jsou vždy dv substantiva. Z ejm proto se Erhardtová rozhodla p eložit *pohlavek* pomocí stejného slovního druhu íli polského lexému *klaps*. Tuto volbu ale nem žeme považovat za správnou, jelikož polský obrat *dosta klapsa* nese význam *dostat na zadek*. Metafora popisující vypnutí budíku jako jeho pohlavkování je vtipná a výstižná, jelikož vychází z podobnosti mezi tvarem budíku a lidské hlavy. Substitute obratu *dostat pohlavek* polským ekvivalentem frazému *dostat na zadek* m že p sobit nesrozumiteln a p edevším nespl uje svou obraznou úlohu.

Grzeszczyk a Kulikowski p istoupili k p ekladu komplexn jí a adekvátn jí v í cílovému jazyku – p írovnání, ve kterém tvo í subjekty dv substantiva, nahradili obrazným

⁵<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=pohlavek&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

porovnáním dvou inností: pohlavkovaním a pádem jistého p edm tu na hlavu. Schéma provedené zm ny m žeme popsat následujícím zp sobem:

Dostat pohlavek v tší než <p irovnávaný subjekt> Dostat p es hlavu, jako by mu na ni spadl <p irovnávaný subjekt>

Níže uvedená tabulka prezentuje zp sob p evedení všech jednotlivých p irovnání do polštiny v etn zp tného p ekladu do eštiny. Všimn me si, že p eklad obsahuje v i výchozímu textu adu významových substitucí, nap . místo houpacího k esla padá na budíkovou hlavu kaktus v kv tiná i. Najdeme také substitute úzce spjaté s rozdílem v kulturních reáliích: polský tená ve stánku kupuje noviny nikoliv zeleninu, narážka na sousoší dvou badatel (myšleno nejspíš jako sousoší Tychona Brahe a Jana Keplera) v n m nevzbudí žádnou asociaci, proto je nahrazena lokomotivou. (Za zmínku stojí adaptace tohoto p irovnání v p ekladu Erhardtové, kde bylo sousoší dvou badatel nahrazeno Koperníkovým pomníkem. Vzhledem ke stejnému tematickému charakteru p irovnání ve výchozím textu, m žeme tuto substituci považovat za výstižn jší).

Tabulka . 5

Zp sob p evedení všech jednotlivých p irovnání do polštiny

Macourek (1964)	Herman Grzeszczyk, Andrzej Kulikowski (1991)	Zp tný p eklad z polštiny
dostane pohlavek v tší než mísa na salát. (s. 51)	dostał po głowie, jakby mu na ni spadła salaterka z jarzynami (s. 48)	Dostal p es hlavu, jak by mu na hlavu spadla mísa se zeleninou
dostane pohlavek jako houpací k eslo (s. 51)	dostał po głowie tak mocno, jakby mu na ni spadła doniczka z kaktusem (s. 50)	Dostal p es hlavu tak siln , jak by mu na ni spadl kaktus v kv tiná i
dostane pohlavek jako stánek se zeleninou (s. 51)	oberwał po głowie tak, jakby mu na ni spadł kiosk z gazetami (s. 50)	Dostal p es palici tak, jak by mu na ni spadl stánek s novinami
dostane pohlavek jako sousoší dvou badatel (s. 52)	dostał po głowie tak, jakby mu na ni spadła lokomotywa (s. 50)	Dostal p es hlavu tak, jak by mu na ni spadla lokomotiva
dostane zniehonic pohlavek jako ledoborec se t emi komíny (s. 52)	dostał po głowie tak pot nie, jakby mu na ni spadł lodołamacz z trzema kominami.. (s. 50)	Dostal p es hlavu s tak obrovskou silou, jak by mu na ni spadl ledoborec se t emi komíny

8.4. Relevantnost odlišného gramatického rodu ve výchozím a cílovém jazyce

Velice zajímavým případem z hlediska překlady do polštiny je Macourk v text *Dopis a známka* (1964), jenž vypráví milostný příběh dvou antropomorfizovaných písmáků: malé poštovní známky a elegantního dopisu. Pro vystižení obsahu povídky je nutno zachovat odlišnost pohlaví obou postav. Překladačská potíž je v tom, že polské ekvivalenty slov *poštovní známka* a *dopis* (to je *znaczek* a *list*) mají stejný – mužský rod. Erhardtová (1969, s. 17) se pokusila o vyřešení tohoto překladačského problému použitím substantiva ženského rodu – *marka pocztowa* – ili dřívejšího pojmenování pro poštovní známku. Lze ale předpokládat, že tento překlad dnešního čtenáře sotva uspokojí. *Marka pocztowa* je pojmem zastaralým, kterému stěží porozumí dospělý recipient, natož neseť dítě. Musíme tedy konstatovat, že překlad této pohádky si vyžaduje nové zpracování, a přinejmenším aktualizaci.

Vzhledem k pozoruhodnosti tohoto překladačského problému a současně absenci překladu, který lze označit za adekvátní pro dnešního čtenáře, budeme výjimčně pracovat s autorským návrhem překladu vzniklým pro potřeby této práce, který uvádíme níže.

Koperta i list

Wyobrać sobie kopertę, zupełnie nową kopertę, jest piękna i czysta, ma w sobie biały kolor niczym pierwszy śnieg. Koperta marzy o tym, że przyjedzie po nią wielki, elegancki list, który będzie przyjemnie pachniał i będzie pełny pięknych słów: Kocham pani, bez pani moje życie nie ma sensu, proszę tylko powiedz „tak”, a pojedziemy razem gdzie daleko... Tak sobie marzy ta białutka koperta przemykając oczami. A jak tak sobie marzy, nagle naprawdę pojawia się wielki, elegancki list i mówi: „Szukałem pani, jest pani piękna i czysta, ma pani w sobie biały kolor niczym pierwszy śnieg, proszę tylko powiedz „tak”, a pojedziemy razem gdzie daleko”.

Ale koperta jest strasznie zakłopotana, co innego marzy, a co innego naprawdę si zdecydowała. A list bardzo nalega: „Bez pani moje życie nie ma sensu, mówi zupełnie powaźnie” - i mówi prawdę, list bez koperty nie ma najmniejszego sensu, no, sami powiedzcie.

Ale koperta nie mo e si zdecydowa , my li sobie: „Jestem taka ładna, taka czysta, a piecz tki na poczcie s takie brzydkie i bezwgl dne. ycie jest twarde, jak b d wygl da , pewnie przestan si podoba , a co je li to nie jest ten wła ciwy list?” Wi c robi min wielce niedost pnej, jakby nic nie słyszała.

Ale list powtarza swoje, to przecie list, umie mówi , zna ró ne sposoby, potrafi prosi , ale i grozi , wiecie, o co chodzi. A koperta zastanawia si i my li: „Nie powinnam by taka niedost pna, to mi si mo e nie opłaci ” - i ma racj , bo listy mog by równie nieopłacone.

I tak koperta naprawd nie wie, co ma zrobi . Jest bardzo nieszcz liwa, a skoro jest nieszcz liwa, zacznie płaka , zacznie płaka , matymi, niewinnymi łzami, które lepi si jej na kołnierzyk. I wtedy list w lizgnie si jej w ramiona, a ona czuje, e jest z nim zlepiona, zlepiona mocno, na mier i ycie i zanim zd y si u miechn , s razem w skrzynce na listy. W skrzynce na listy, gdzie s zaci gni te aluzie i jest to pocz tek ich długiej podró y po lubnej.

Nejjednodušší možností vy ešení problému stejného gramatického druhu polských slov *znaczek* a *list*, by bylo ozna ení pohlaví postav pohádky pomocí polských ekvivalent slov *sle na* a *pan*. Polský p eklad by tedy pojednával o *sle n Znamce* (*pani Znaczek*) a *panu Dopisovi* (*pan List*). Nicmén tento zp sob p ekladu by stále mohl být vnímán jako pon kud um lý. Macourkovy texty si navíc žádají p eklady, ve kterých je tv r í kreativita vyvinuta v širším m ítku. Proto za nejvhodn jší zp sob provedení tohoto p ekladu považujeme adaptaci (více viz kapitola 4.3), kde poštovní známku nahradí obálka. Polský ekvivalent tohoto slova – *koperta* – je ženského rodu, bude tak dodržen požadavek odlišného pohlaví postav pohádky p i sou asném zachování stejné tematické oblasti textu.

Tímto ale adapta ní posuny nekon í. Použití tohoto p ekladatelského postupu s sebou nese adu dalších zm n spojených p edevším s nutností p izp sobit charakteristické vlastnosti nové hlavní postav . Tam, kde autor p edlohy píše o „*malé poštovní známce*“ (Macourek, 1964, s. 15), uvedeme v p ekladu „*b lounkou obálku*“ (pol. *bialutka koperta*), pon vadž jak slovo malý, tak výraz *b lounký* indikují nezkušenost a nevinnost. Podobn nemá obálka oproti poštovní známce „*sv tlé barvy, samé veselé tóny jako malé sv ží preludium*“ (Macourek, 1964, s. 15), ale zato má „*sv ží bílou barvu jako první sníh*“ (pol. „*wie y biały kolor niczym pierwszy nieg*“). V p ekladu bylo ale bohužel nutné vynechat p vabné pasáže z p edlohy „*a když se usm je, vidíte bílé zoubky, drobounké bílé zoubky, jeden jako druhý*“

(Macourek, 1964, s. 15), jelikož není možné vytvořit metaforu týkající se obálky, která by byla založena na podobném principu.

Kolikrát posunem došlo i v závěru položené pohádky. Způsobily je především rozdíly mezi tvary poštovní známky a obálky (např. obálce se slzy nelepí na tvář, ale na límeček - pol. „*lepi się jej na kołnierzyk*”), a také jejich odlišná funkce. V příkladu také nelze použít metaforu, podle které dopis chlácholiv obejmě obálku stejně jako ve výchozím textu chlácholiv objímá poštovní známku. Výstižnější by bylo spíše obrazné tvrzení, že obálka objímá dopis. Tato metafora ale není vzhledem k smyslu sdělení vhodná. Z toho důvodu dopis obálku v polském příkladu neobjemě, ale vklouzne jí do náruče.

9. Míra vystižení jazykového stylu autora p edlohy

Vystižení stylu autora originálu je jedním z nejobtížnějších úkolů, s nimiž se překladatelé setkávají. Za obzvláště zajímavé případy můžeme považovat ty p edlohy, jejichž stylistické rysy jsou velmi výrazné, což znamená, že jeden překladatel přijímá jako výzvu, jiný zase jako potíže. K takovým textům bezpochybně patří i Macourkovy pohádky. Připomejme, že jeho způsob vyprávění je svou formou blízký českému projevu. Charakterizuje ho jednoduchý, živý jazyk, časté opakování slov i celých obrát (viz kapitola číslo 7.2) a také dlouhé spontánní souvětí.

Z překladu Erhardtové je patrné, že se specifické rysy p edlohy snažila vystihnout co nejvěrněji překladem. Potvrzuje to například zachování vysoké míry vlnitosti struktury i v hranicích. Je sice pravdou, že dlouhá souvětí jsou pro Macourkovou tvorbu specifická, musíme si ale také uvědomit, že polský text má přece jenom jiný přízvuk, rytmus a poněkud odlišnou syntax. Z těchto důvodů jeho rozdělení do stejně dlouhých vět jako v originálu ochuzuje melodickou stránku překladu, navíc můžeme pozorovat i na tenáe umělé a nesrozumitelné.

Autorka tohoto překladu si z p edlohy „vypůjčila“ i způsob uvádění přímé řeči. Pro Macourkovy pohádky je charakteristická nevlastní přímá řeč, která nemá v polštině svůj ekvivalent. Použití nového způsobu zápisu přímé řeči má za cíl obohatit jazyk. Na druhou stranu pro českého čtenáře, jemuž je překlad také určen, může být nová struktura nejasná a matoucí.

Sklon k věrnému, občas až doslovnému překladu vede také ke vzniku syntaktických chyb. Příkladem takových nedostatků může být překlad obrátu *zoologická zahrada* jako „*zoologiczny ogród*“ (Erhardtová, 1969, s. 27) místo *ogród zoologiczny* nebo špatná syntax v větě „*Bardzo było trudno nie patrze na motyle*“⁶ (Erhardtová, 1969, s. 55) a „*A e to były prawdziwe włoskie makarony*“⁷ (Erhardtová, 1969, s. 27), kde by správný slovosled měl znít *Było bardzo trudno nie patrze na motyle; A e były to prawdziwe włoskie makarony*. Autorka překladu se také dopouští časté interpunkční chyby v souvětích, kde před spojkou „i“ staví zářku (přítom v polštině v tomto případě platí stejné pravidlo jako v češtině).

⁶ Způsob přeloženo: *Bylo to velmi těžké, nedívat se na motýly*

⁷ Způsob přeloženo: *A protože to byly pravé makarony*

Úplně jiným směrem se ve spojení s problematikou vystižení stylu předlohy ubírají ve svém předkladu Grzeszczyk a Kulikowski. Všechna dlouhá souvětí rozdělují do krátkých úseků. Předklad souvětí „*Ty o i to bavilo dívat se na páva, umí se pohybovat, dává obličeje, jako by byl bůhví čím, jako by právě přijímal peruánskou delegaci nebo poslouchal pozdravné telegramy, ty o i to bavilo, ale co trvá dlouho, zatím nudit, jednoho dne přišly o i k rozumu a začaly se dívat jinak.*“ (Macourek, 1964, s. 43) bylo v předkladu rozděleno do čtyř nezávislých vět. Jiné souvětí „*A opravdu, ráno ani nepípne, mlčí a čeká a podívejme se, nic se neděje, je klid a budík cítí, že mu spadl kámen ze srdce, a myslí si, konečně jsem na to přišel, a mne si spokojen rušíky, ale v předloze deváté dostane zničehonic pohlavek jako ledoborec se tmeří komíny.*“ (Macourek, 1964, s. 52) až do předlohy. Cílový text v polštině si sice žádá jiné větné struktury, o čemž jsme se už zmínili výše, nesmíme ale před tím zapomenout, že dlouhá souvětí jsou jedním z hlavních vypravěčských prostředků autora a v předloze byly použity záměrně. Předkladatel by se proto měl snažit o takové uspořádání textu do vět, aby jejich délka přispívala na intenzivní dojem neobvyklosti, ale přitom nepřekážela ve správném pochopení obsahu.

Další ústřední změnou v původním textu, kterou najdeme v předkladu Grzeszczyka a Kulikowského je ekvivalence zakládající se na převyprávění předlohy jinými slovy, přestože je použito stejných prostředků možné i v cílovém jazyce, například „*velice se omlouval a myslel si, taková ostuda*“ (Macourek, 1964, s. 24) předloženo jako „*zarumienił si ze wstydu i zaczął bardzo przeprosza*“ (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 47), (z předlohy předloženo: *studem z ervenał a začal se velice omlouvat*).

Grzeszczyk a Kulikowski projevují také tendenci předkládat do předkladu informaci, jenž do původního textu nepatří. Jako předklad můžeme uvést předklad následujícího fragmentu: „*byl tím neobyčejně překvapen, nic takového ho nenapadlo*“ (Macourek, 1964, s. 43) jako „*Był tym niezwykle zaskoczony, nie spodziewał si z ich strony takiej niewdzięczności i zirytował si na dobre*“ (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 22) - z předlohy předloženo: *Był tím neobyčejně překvapen, nečekal od nich takovou nevďaknost a opravdu se rozčilil*. Nebo další úsek „*(...) páv bude ještě spát, a až se probudí, budeme daleko. A když se páv ráno probudil, o i byly pryč*“ (Macourek, 1964, s. 44) předloženo jako „*(...) a kiedy si obudzi, będziemy daleko. Jak postanowiły, tak zrobiły. Kiedy rano paw się obudził, jego ogon wiecił pustką*“ (Grzeszczyk, Kulikowski, 1991, s. 22) - z předlohy předloženo: *bude ještě spát, a až se probudí, budeme daleko. Jak rozhodly, tak udělaly. A když se páv ráno probudil, jeho chvost byl prázdný*.

Můžeme se domnívat, že pomocí výše uvedených zásahů do předlohy se Grzeszczyk a Kulikowski snaží o estetizování textu tak, aby byl jeho předklad bližší uměleckému stylu a svou jazykovou vrstvou více připomínal tradiční pohádku. Musíme ale znova zdůraznit, že Macourkova tvorba se řadí do oblasti moderní autorské pohádky, nikoliv tradiční pohádky, jak ji všichni známe. Umělecký předklad nesmí být proveden pouze podle předkladatelových představ o tom, jak by měl cílový text vypadat, čímž se Grzeszczyk a Kulikowski zřejmě při předkladu řídí. Musí se k němu naopak postupovat s ohledem na žánrové a individuální rysy originálu, v tomto případě úzce spjaté s jazykovým stylem autora předlohy.

Závěr

Cílem diplomové práce bylo prozkoumání problematiky překladu pohádek Miloše Macourka do polštiny na základě srovnání dvou verzí překladu vybraných textů. V této kapitole shrnujeme poznatky z předcházejících částí studia a celkově hodnotíme míru adekvátnosti provedení obou překladů.

Pro hodnocení překladu jsme v první řadě stanovili cílové publikum, na něž se vychází texty, tedy Macourkovy pohádky ze sbírek *Živo i chopis* (1962) a *Žirafa nebo tulipán* (1964), zaměřují. Došli jsme k závěru, že jsou zmíněné sbírky díky své mnohovrstevnatosti určené jak dospělým, tak dětem, vyjma nejmladší cílové, které teprve začínají rozlišovat základní hodnoty.

Dále následuje analýza problematičtějších jevů překladu a způsobů řešení jednotlivých problémů polskými překladateli.

Nejprve se soustředíme na překlad slovních hřídek frazeologického charakteru. Je zřejmé, že jejich provedení do polštiny bylo pro autory obou překladů velmi obtížným úkolem. Ve dvou ze tří zkoumaných překladů slovních hřídek nemohla být žádná z variant překladu pokládána za vhodnou vzhledem k nesprávné volbě polského ekvivalentu frazeologismu anebo celkovému vynechání jazykové hřídky v cílovém textu. Zde bylo zapotřebí navrhnout novou verzi překladu. Za plnohodnotný z hlediska ekvivalentnosti a tvůrčí reprodukce můžeme považovat pouze jeden případ překladu Grzeszczyka a Kulikowského.

Dalším krokem bylo srovnání způsobů překladu významného prostředku pro styl jazyka předlohy a to opakování slov, obrátka v rámci textu. Zde projevují Grzeszczyk a Kulikowski tendenci substituovat opakující se slova jejich synonymy, což můžeme interpretovat jako nepochopení záměru autora originálu. Na druhou stranu nabízejí řešení tvůrčího typu, které lze považovat za adekvátní. Jako příklad můžeme posloužit překlad opakovaných motivů, jež můžeme na cílového cílového publiku přeložit nesrozumitelně, pomocí patřičných adaptací.

Naopak autorka druhého překladu Erhardtová zachovává značnou míru věrnosti k výchozímu textu, což lze považovat za žádaný přístup pouze v případě překladu opakování

jednotlivých slov. V ostatních případech se jejich přístup projevuje na úkor eklatatelské kreativity a adekvátnosti překladu.

Dále analyzujeme způsob překladu bezekvivalentní slovní zásoby, kterou zastupuje české slovo *pohľavek* a porovnání *pohľavek jako...* Optimální řešení tohoto problému najdeme v překladu Grzeszyka a Kulikowského. Přivedli v něm do polštiny širší eklatatelskou jednotku a to obrát *dostat pohľavek*. Za vhodnou nelze pokládat verzi překladu Erhardtové. Táto eklatatelka se pro vřné přivedení struktury porovnání přiklonila k neadekvátnímu překladu slova *pohľavek* pomocí polského substantiva *klaps*.

Ojedinelým případem v diplomové práci, kde zkoumáme text, jenž vyšel pouze v překladu Erhardtové, je pohľadka *Dopis a známka* (Macourek, 1964). Dvodem tohoto rozhodnutí je zajímavý jev z hlediska překladu, na který zde narážíme. Jedná se o odlišnost gramatického rodu substantiva ve výchozím a cílovém jazyce, kde je daný rod pro přib h relevantní. Problematickým slovem v předloze je lexém *známka*. Způsob řešení tohoto překladu Erhardtovou (použití zastaralého polského ekvivalentu slova *obálka*) nepovažujeme za adekvátní pro dnešního čtená e. Proto navrhuje vlastní řešení překladu a sice adaptaci. Z tohoto d vodů je výjime n východiskem pro část analýzy v této kapitole autorský překlad.

Poslední kapitola se vnuje mí e vystižení jazykového stylu Miloše Macourka v překladech. Z analýzy námi vybraných textů vyplývá, že Erhardtová projevuje tendenci k vřnému až doslovnému překladu a to nejen po stránce lexikální, ale také v rámci uspořádaní struktury vřt a způsobů uvádění přímé e i. S tímto je spojené jak nedostatečné zastoupení vřř složky v překladu, tak syntaktické chyby. Naopak Grzeszyk a Kulikowski se pokoušejí o přestylování jazyka překladu do podoby typické pro tradiční pohľadku, čímž ale ochuzují text o jeho přvodní charakteristické rysy a přsobí proti záměru autora.

Na základě uvedených poznatků můžeme usoudit, že problematické jevy překladu jsou spojené především s Macourkovým stylem vyprávění a jazykovými prostředky, jenž ve svých textech používá. Autoři jednotlivých verzí překladu zvolili při jejich přivedení do polštiny naprosto odlišné postupy. Erhardtová se přiklání k vřnému překladu, což je pravděpodobně determinováno snahou o co nejpreciznější vystižení stylu autora předlohy. Doslovný překlad ale není vhodným nástrojem pro splnění tohoto úkolu. Překladatel by se měl zamyslet nad tím, jaké vřř možnosti mu cílový jazyk poskytuje a volit vhodné prostředky v něm dostupné. Měl by si také určit nejen co, ale i pro koho překládá. Nebo nejednoznačně představa o cílové čtenářské obci může přsobit potíže s vymezením významných momentů v

p ekladu a jeho celkové automatizaci.

Zcela odlišným směrem se ubírají Grzeszczyk a Kulikowski, jenž pro svůj překlad hledají tvůrčí řešení a prostědky. Nicméně jejich tvůrčí kreativita je občas zastoupena do takové míry, že se potěbavě vystižení charakteristických rysů předlohy a autorova stylu dostává do pozadí. Převodní prostědky často nahrazují novými, kvůli čemuž vznikají patrné posuny a rozdíly vzhledem k výchozímu textu. Překlad svou formou místy více připomíná tradiční než moderní nonsensovou pohádku. Musíme mít na paměti, že cílem překladu není realizace vlastních tvůrčích ambicí, ale představa o tom, jak by měl cílový text vypadat. Nesmí se také překládat pouze pro naplnění očekávání čtenáře, nebo tímto ho můžeme ochudit o nové literární zážitky.

Z výše uvedeného vyplývá, že v překladu Grzeszyka a Kulikowského je silně zastoupena tvůrčí složka překladu na úkor složky reprodukční. Erhardtová se zase soustředí především na reprodukci předlohy. Závěrem tedy můžeme konstatovat, že navzdory použití zcela odlišných přístupů v obou překladech a i u jednotlivých vhodných a zajímavých řešení, nelze žádný z nich považovat za plně adekvátní, nebo podstatou adekvátního překladu je vyvážená kombinace složky tvůrčí a reprodukční, jejich vyrovnaný poměr a vzájemné pronikání.

Seznam použité literatury

1. ALBI SKA, Karolina. *Tylko to, co najlepsze, jest do dobre dla dzieci*”, czyli o dylematach tłumacza literatury dzieci cej. In: *Przekładaniec*. . 22-23, 2011.
2. BLAHYNKA, Milan (red). *eští spisovatelé dvacátého století : slovníková p íru ka*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1985.
3. BORODO, Michał. *Adaptacje w dobie globalizacji*. In: *Przekładaniec*. . 22-23, 2011.
4. ERMÁK, František – HRONEK, Ji í (red). *Slovník eské frazeologie a idiomatiky. 3. Výrazy slovesné*. Praha: Leda, 2009.
5. DOKOUPIL, Blahoslav a kol. *Slovník eské prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994.
6. FIŠER, Zbyn k. *P eklad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického p ekládání*. Brno: Host, 2009.
7. HAVEL, Rudolf – OPELÍK, Ji í (red). *Slovník eských spisovatel* . Praha: eskoslovenský spisovatel, 1964.
8. HRALA, Milan. *Sou asnost um leckého p ekladu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1987.
9. HRDLI KA, Milan. *Literární p eklad a komunikace*. Praha : ISV, 2003.
10. HRDLI KOVÁ, Marcela. *emesný pohádka Miloš Macourek. Duha* [online] Ro . 26, . 3, 2012 [cit. 2014-05-13]. Dostupné z: <<http://duha.mzk.cz/clanky/remeslny-pohadkar-milos-macourek>>.
11. HVÍŽ ALA, Karel, *Miloš Macourek [Rozhovor]*. In: *Zlatý máj*. Ro . 20, . 5 (kv ten) 1976.
12. CHALOUPKA, Otakar. *Próza pro d ti a mládež: její otázky, p sobení a perspektivy*. Praha: Albatros, 1989.
13. KNITTLOVÁ, Dagmar a kol. *P eklad a p ekládání*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
14. KOCOUREK, Vít zslav. *lov k by nev il Macourkovým o ím*. In: *Literární noviny*. Ro . 13, . 34 (22. 8.) 1964.

15. KUFNEROVÁ, Zlata a kol. *P ekládání a eština*. Jino any: H & H, 1994.
16. LEVÝ, Ji í. *eské theorie p ekladu*. Praha: SNKLHU, 1957.
17. LEVÝ, Ji í. *Um ní p ekladu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1963.
18. MERTIN, Václav. *Pat í ironie k nástroj m, které u itel m že ve výuce používat? Jak vnímají d ti ironii a sarkasmus?* [online] In: *Rodina.cz* [cit. 2014-05-13] Dostupné z <<http://www.rodina.cz/clanek5674.htm>>.
19. MOCNÁ, Dagmar - PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánr* . Praha; Litomyšl: Paseka, 2004.
20. MOUNIN, Georges. *Teoretické problémy p ekladu*. Praha: Karolinum, 1999.
21. PECHAR, Ji í. *Otázky literárního p ekladu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1986.
22. POPOVI , Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava : Tatran, 1975.
23. SHAVIT, Zohar. *Translation of Children's Literature*. In: *The translation of children's literature: a reader* [online]. Buffalo : Multilingual Matters, 2006, [cit. 2014-05-13]. Dostupné z <<http://www.google.cz/books?id=SmcDCulnN2IC&printsec>>.
24. ŠUBRTOVÁ, Milena a kol. *Pohádkové p íb hy v eské literatu e pro d ti a mládež 1990-2010*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
25. TEN ÍK, František. *Magie básnického obrazu*. In: *Host do domu*. Ro . 11, . 12 (prosinec) 1964.
26. UHDE, Milan. *Zlidšt ný živo ichopis*. In: *Host do domu*. Ro . 9, . 11 (listopad) 1962.
27. VILIKOVSKÝ, Ján. *P eklad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002.
28. <http://ssjc.ujc.cas.cz> [cit. 2014-05-13].

Prameny

1. MACOUREK, Miloš. *Živo ichopis*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1962.
2. MACOUREK, Miloš. *yrafa czy tulipan?* Warszawa: Nasza Ksi garnia, 1969.
3. MACOUREK, Miloš. *Žirafa nebo tulipán?* Praha: Mladá fronta, 1964.
4. MACOUREK, Miloš. *Bajki*. Gda sk: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1991.

Přílohy

1. Originály předkládaných pohádek
2. Předklad Marie Erhardtové
3. Předklad Hermana Grzeszczyk a Andrzeje Kulikowského