



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA MATEJA BELA V BANSKEJ BYSTRICI

UČEBNICA INTERPRETÁCIE A KRITIKY PREKLADU

LUKÁŠ BENDÍK, MATEJ LAŠ

 BELIANUM

2024

UNIVERZITA MATEJA BELA V BANSKEJ BYSTRICI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra anglistiky a amerikanistiky

UČEBNICA INTERPRETÁCIE A KRITIKY PREKLADU

Lukáš Bendík, Matej Laš



2024

Učebnica interpretácie a kritiky prekladu

Lukáš Bendík a Matej Laš

Recenzenti:

doc. PhDr. Andrej Zahorák, PhD.

Mgr. Marián Kabát, PhD.

Vydalo Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2024

Návrh obálky: Matej Laš

ISBN 978-80-557-2207-8

<https://doi.org/10.24040/2024.9788055722078>



Táto publikácia je šírená pod licenciou Creative Commons Attribution 4.0 International Licence CC BY (uvedenie autora).

Predhovor

Táto učebnica vznikla ako reakcia na seminárne a záverečné práce na tému kritika prekladu počas rokov našej pedagogickej praxe na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela. Nadobudli sme pocit, podložený oponentúrou či vedením prác v tejto oblasti, že študentská (ale nielen) kritika prekladu je pomerne repetitívna, bez nápadu, bez objektívnej metodiky, bez dostatočného literárneho kontextu a neprináša nové poznanie. Snahou a cieľom učebnice je teda upozorniť študentov práve na tieto nedostatky a ukázať, ako možno kritiku prekladu písať s precíznejšou metodikou, vedeckejšie, ale hlavne obohacujúcejšie. Kritika prekladu, obzvlášť umeleckých textov, je neoddeliteľne spätá s interpretáciou, preto je práve interpretácia nosný pojem tiahnuci sa celou učebnicou, ktorý zároveň tvorí aj jednu z jej dvoch častí.

Učebnica vychádza predovšetkým z výskumu oboch autorov, no aj z ich osobných skúseností. Základný model, na ktorom je časť o kritike prekladu postavená, je model Laša, z interpretačnej časti vychádzame najmä z výskumov Bendíka. Obe časti sú však zároveň rozšírené o pohľady na kritiku prekladu či interpretáciu iných autorov, na ich výhody a nevýhody, pričom študentov pozývame všetky poznatky v učebnici spochybňovať a prichádzať s vlastnými myšlienkami. Základným zistením študentov by totiž malo byť, že nejednotná metodika kritiky umeleckého prekladu je skôr riešenie než problém. Takisto uvádzame aj iné formy hodnotenia prekladu, keďže sa mylne akýkoľvek komentár k prekladu označuje za kritiku prekladu. Hoci sa primárne zaoberáme umeleckými textami, uvedené metódy a prístupy je možné aplikovať aj na odborný, audiovizuálny ba dokonca intersemiotický preklad.

Učebnica je, veríme, písaná prístupným štýlom, miestami zámerne odľahčene. Každú kapitolu sprevádzajú odkazy na ďalšie články či prístupy. Takisto nechýbajú úlohy, ktorých cieľom je cizelovať zručnosti interpretácie či schopnosti zhodnotiť objektivnosť kritického textu. Takisto v nej nechýba praktická ukážka kritiky prekladu s naším

metakomentárom, na ktorej sa demonštruje využitie predstaveného modelu. Do učebnice prispeli aj seminárne práce študentiek magisterského stupňa v študijnom odbore prekladateľstvo a tlmočníctvo, ktoré sme považovali za natoľko výnimočné, že ich uvádzame ako príklad dobrej praxe.

Učebnica tematicky nadväzuje na predmet *interpretácia a kritika prekladu*, ktorý všetky nadobudnuté zručnosti testuje na tvorbe metakritiky prekladu, čo je aj záverečná kapitola učebnice. Slúži tak teda zároveň aj ako primárny študijný materiál k predmetu.

Počet autorov tejto učebnice je dva. Z toho vyplývajú isté fakty. Jeden z autorov preferuje odbornejšie vyjadrovanie, druhý, naopak, jednoduchšie. Tým, že sa učebnica skladá z dvoch oddelených častí, nesnažili sme sa násilu štýly zjednotiť. Koniec koncov, ako píšeme aj v učebnici, význam je formovaný aj štýlom, takže aby sa naše myšlienky pretransformovali čitateľom tak, ako obaja chceme, musíme sa držať aj nášho štýlu. Verím, že nám túto funkčnú nekonzistenciu odpustíte.

Učebnica by nevznikla bez pomoci kolegov a kolegýň, no aj študentov a študentiek z Katedry anglistiky a amerikanistiky, ale ani bez pomoci kolegov z iných univerzít či vedeckých inštitúcií. Menovite by sme chceli za nápomocné diskusie poďakovať Martinovi Djovčošovi, Igorovi Tyššovi, Annamárii Kapičákovej, Jane Sliackej, Viktórii Slušníkovej, Klaudii Froněkovej, Ivane Staviarskej, Ivanovi Halálovi a všetkým, ktorí sa kedy venovali či venujú oblasti kritiky prekladu či interpretácie.¹ Bez vás by to nešlo.

¹ Jedno z uvedených mien je vymyslené.

O b s a h

INTERPRETÁCIA

1 Všeobecné teoretické východiská uvažovania o preklade	11
1.1 Definícia prekladu ako štylistickej operácie	11
1.2 Ekvivalencia v preklade	12
1.3 Niekoľko poznámok o dôležitosti významovo-výrazovej totožnosti v preklade..	14
1.4 Zhrnutie	17
2 Interpretácia prekladového textu.....	21
2.1 Čo je interpretácia	21
2.2 Subjekt interpretácie: interpretátor alebo interpret?	21
2.3 Aký je rozdiel medzi interpretáciou a analýzou textu?	22
2.4 Je forma (štýl) naozaj taká dôležitá?	26
2.5 Interpretácia v kontexte hermeneutickej tradície.....	27
2.6 Interpretácia v teórii prekladu	28
2.7 Problematika prekladu dialektu a negatívny posun v slovenskom preklade Lovecraftovho diela Dunwichská hrôza	29
2.8 Interpretácia ako východisko pre tvorbu koncepcie a samotného prekladu	33
2.9 Ako je to vlastne v praxi?	35
2.10 Zhrnutie.....	36
3 Prekladateľská analýza alebo analyticko-interpretáčny model východiskového textu	37
3.1 Niekoľko poznámok k mimotextovým faktorom	39
3.2 Niekoľko poznámok k vnútrotextovým faktorom	44
3.3 Konkrétna analýza východiskového textu.....	51

KRITIKA PREKLADU

4	Formy hodnotenia prekladu.....	70
5	Kritika prekladu ako disciplína	74
5.1	Kritika prekladu ako interdisciplína.....	76
6	Objektivita v kritike prekladu.....	78
7	Funkcie kritiky prekladu	83
8	Typy a modely kritiky prekladu	86
8.1	Metodika podľa Antoina Bermana	90
8.2	Metodika podľa Lanca Hewsona.....	92
8.3	Metodika podľa Petera Newmarka	94
9	Prekladateľská koncepcia a prekladová koncepcia	96
10	Cieľ kritiky prekladu	117
11	Modelový potenciál kritiky prekladu	119
11.1	Aplikácia modelu.....	122
12	Metakritika	139
	Namiesto záveru	151
	Bibliografia	152

INTERPRETÁCIA

(Lukáš Bendík)

Na úvod k interpretácii

Mnohí teoretici prekladu sa zhodnú na tom, že všestranná analýza textu je jedným z predpokladov vyhotovenia adekvátneho prekladu bez ohľadu na to, či hovoríme o preklade umeleckých, odborných, audiovizuálnych diel alebo o preklade (ne)herných softvérov. Z toho rezultuje, že pre štúdium PaT sa všeobecná problematika interpretácie textu ukazuje ako neodmysliteľná súčasť vzdelávania a kompetenčnej výbavy ktoréhokoľvek prekladateľa. Cieľom didaktiky prekladu by preto malo byť zviditeľnenie tejto implicitnej, často neviditeľnej, zanedbávanej či prehliadanej zložky prekladu, ktorú ne jeden začínajúci prekladateľ vidí tzv. z rýchlika, a urobiť z nej vedomú explicitnú činnosť.

Dôležitým východiskom akcentovania tejto fázy prekladového procesu je predovšetkým vlastná pedagogická skúsenosť. V nej sa často ukazuje, že adepti prekladateľstva interpretačnú fázu často podceňujú a prekladajú na autopilota. Nie je preto ojedinelým javom, že keď študenta či študentku vyzvem, aby vlastnými slovami prerozprávali východiskovú prekladovú jednotku, aby mi vysvetlili, čo znamená konkrétna fráza, ktorú preložili, tak v učebni neraz zavládne hrobové ticho. Inak povedané, študent nevie vysvetliť, čo preložil, hoci to preložil a odovzdal.

Kým v druhej časti učebnice sa vás kolega bude snažiť presvedčiť o tom, že kritika prekladu je dobrodružstvom, moja úloha je iná. Mojm cieľom je presvedčiť vás, že interpretácia východiskového textu je alfou a omegou celého prekladového procesu a že bez poctivej interpretácie textu nielenže nemožno pristúpiť k prekladu textu, ale ani k jeho hodnoteniu či kritike. Avšak predtým, ako pristúpime k definícii interpretácie a predstavíme si jej východiská, považujem za nutné priblížiť prekladateľskú filozofiu, ktorá sa vinie celou prvou časťou tejto učebnice, pričom nasledujúce úvahy sa vzťahujú výlučne na umelecký preklad, keďže odborný preklad má svoju osobitnú problematiku a osobitné úskalía.

Z hľadiska teórie prekladu možno konštatovať, že oblasť prekladu umeleckej literatúry je záležitosťou štýlu. Okrem toho, na preklad literárneho diela sa vo všeobecnosti stavia do popredia požiadavka na reprodukciu nielen významových, ale aj výrazových vlastností textu, ktoré sú rovnocenným nositeľom estetickej kvality diela, a ich zanedbanie, prípadne ignorovanie, výsledný text výrazne ochudobňuje a vplyva aj na sémantickú stránku diela. Predmetom nášho uvažovania v prvej kapitole preto bude štylistická ekvi-

valencia ako kritérium funkčne adekvátneho prekladu. Opisujeme v nej predovšetkým štylisticko-komunikačný aspekt prekladu a s tým spojenú problematiku jednoty obsahu a formy, teda významovej a výrazovej totožnosti prekladového textu. V druhej kapitole už bližšie hovoríme o tom, čo je interpretácia, aký je rozdiel medzi interpretáciou a analýzou textu a na čo by sme sa pri interpretácii vlastne mali zamerať. V poslednej kapitole prvej časti učebnice potom predstavíme model prekladovej analýzy východiskového textu. Funkčné uplatnenie tohto modelu a translačnej štylistiky následne prezentujú dve prípadové štúdie, dve konkrétne analýzy východiskového textu, ktorých cieľom je ukázať študentom, ako môže takáto analýza vyzeráť a čo všetko by sa v nej malo zohľadniť.

Východiská nášho uvažovania o preklade a interpretácii umeleckých textov majú korene predovšetkým v slovenskej a českej teórii prekladu, čím chceme odstrániť istú časovú priepasť medzi nami a odkazom Popoviča, Mika, Jesenskej, Vilikovského, Hochela, Levého a ďalších významných osobností, ktoré zásadným spôsobom ovplyvnili slovenské a minimálne aj európske myslenie o preklade. Vychádzame z teoretických modelov, ale aj z úvah či kritických reflexií prekladateľského procesu, ktoré, podľa nášho názoru, doteraz nestratili takmer nič na aktuálnosti a možno na ne ďalej nadviazať a rozvíjať ich v teórii prekladu, ale aj v didaktike prekladu, kritike prekladu či v samotnej prekladateľskej praxi. Domnievame sa, že dokonale teoreticky rozpracovaná problematika prekladu je aj dnes vhodná na to, aby ovplyvňovala myslenie novej generácie adeptov prekladateľstva.

Z obrovského penza publikačných výstupov, ktoré ovplyvnili aj naše uvažovanie o preklade, sme sa opierali najmä o práce Popoviča *Preklad a výraz*, *Poetika umeleckého prekladu*, *Teória umeleckého prekladu*, Vilikovského *Preklad ako tvorba*, Levého *Bude literární věda exaktní literární vědou*, *Umění překlada*, Hochela *Preklad ako komunikácia*, Jesenskej *Vyznania a šarvátky* a Mika *Text a štýl*, *Estetika výrazu*, *Tvorba a recepcia*, *Aspekty literárneho textu*, *Aspekty prekladového textu*. V oblasti analýzy východiskového textu sa metodologicky najpodnetnejšou pre nás stala publikácia Nordovej *Text Analysis in Translation* ako aj práce z oblasti štylistiky a teórie výrazu od Mika a *Tezaurus estetických výrazových kvalít* Plesníka.

Celá problematika prekladu a štýlu, ako aj interpretácie, by sa dala sledovať aj z vývinového a komparatívneho hľadiska, no tento prieskum by potreboval veľký, možno povedať až samostatný priestor. Naše konštatovania treba preto pokladať len za pokus o vyjadrenie niektorých týchto tendencií.

1 Všeobecné teoretické východiská uvažovania o preklade

Cieľom prvej kapitoly je predstaviť teoretickú reflexiu prekladu ako štylistickej operácie. Uvažovať teoreticky o interpretácii z metodologického hľadiska nevyhnutne predpokladá ujasniť si otázku, čo je vlastne preklad a prečo rozbor každého diela určeného na preklad musí byť súčasne rozborom jeho jazyka a štýlu. Aj z tohto dôvodu začneme širším kontextom, pomocou ktorého budeme prenikať do otázok interpretácie a analýzy východiskového textu.

Pri čítaní tejto kapitoly si zrejme všimnete, že niektoré myšlienky či teoretické úvahy sa opakujú. Nie je to náhoda ani nedostatok originality, ale autorský zámer. Chceli sme jednoducho poukázať na názorovú pluralitu v základných otázkach prekladovej teórie a neredukovať teoretický diskurz iba na jedno alebo dve zvučnejšie mená, ktoré študenti už veľmi dobre poznajú.

1.1 Definícia prekladu ako štylistickej operácie

Východiskom našej úvahy bude tvrdenie, že preklad je predovšetkým záležitosť štylistická a že pri prekladaní nestačí zachovať len významovú vrstvu diela.¹ Ak preklad nechápeme len ako reprodukciu významového invariantu, ale aj ako reprodukciu výrazových a štylistických prostriedkov, ktoré sa podieľajú na estetickom pôsobení diela, tak najdôležitejším kritériom prekladu je štylistická ekvivalencia ako najvyššia inštancia rovnocennosti medzi originálom a prekladom.²

Takéto chápanie prekladu a ekvivalencie je v slovenskej teórii najviac rozpracované najmä vďaka aktivite Popoviča a Mika. Popovič, ktorý vychádza z Mikovho chápania štýlu ako dynamickej konfigurácie výrazových vlastností v konkrétnom texte, zadefinoval preklad ako „prekódovanie jazykového textu, pri ktorom dochádza k vytváraniu jeho novej jazykovej podoby a štylistického tvaru. Preklad je prechod textového invariantu z jedného textu do druhého, a to pri maximálnom rešpektovaní výrazových a významových vlastností (informácií) originálu“,³ pričom to, ako si prekladateľ interpretuje originál a následne ho rekonštruje v cieľovom jazyku, sa „odráža [najmä] v štylistickej výstavbe prekladu“.⁴ V preklade tak ide o ekvivalenciu umeleckej hodnoty. Tá spočíva v štýle diela, ktorý sprostredkúva cez výrazové kategórie a ich jazykovo-tematické exponenty autorskú koncepciu diela.⁵

Z tejto definície je teda zrejmé, že preklad je proces, pri ktorom dochádza k prenosu pôvodného významu textu z východiskového jazyka do cieľového, pričom našou

1 Porov. Ingarden, 1970, s. 99.

2 Miko In Valentová a Režná, 2011; porov. aj Popovič, 1975; Lefevre, 1992; Levý, 1998.

3 Popovič a kol., 1983, s. 171.

4 Ibid., s. 177

5 Miko, 1987, s. 65.

úlohou je zároveň preniesť do prekladu konkrétne výrazové kvality textu, ktorými originál disponuje a ktoré esteticky účinkujú na čitateľa. Nezaujímá nás teda iba to, *o čom* sa v diele hovorí, resp. čo dané dielo stvárňuje, ale aj to, *ako* sa to hovorí a akými (výrazovými) prostriedkami sa to stvárňuje či zobrazuje. To znamená, že ak sa v origináli nejaká postava vyjadruje expresívne (napr. jej reč charakterizuje slang, vulgarizmy, hovorová lexika, prípadne zvláštna, svojská syntax), mali by sme tieto štýlové konštanty preniesť do slovenčiny takými jazykovými prostriedkami a slovami, ktoré majú v našom jazyku rovnakú alebo podobnú stylistickú hodnotu – cudzojazyčný slang nahradíme slovenským slangom, hovorovú lexiku slovenskou hovorovou lexikou, vtip vtipom, kontrast kontrastom, frazeologizmus frazeologizmom, iróniu iróniou, vulgarizmus vulgarizmom (s prihliadnutím na zaužívané konvencie cieľového jazyka a spoločenskú toleranciu voči tomuto typu lexiky), metaforu metaforou, resp. iným obrazným prvkom, bezpríznačkovú, emocionálne nezafarbenú lexiku bezpríznačkovou a pod. Všetky tieto záležitosti sa v texte manifestujú ako určité výrazové, čiže štýlové kvality textu, ktoré na čitateľa v procese čítania diela nejakým spôsobom účinkujú alebo pôsobia.⁶

S ohľadom na uvedené sa ako najkomplexnejší javí stylisticko-komunikačný aspekt prekladu, ktorý integruje viaceré parciálne prístupy k prekladu (lingvistický a sémantický) s akcentom na štýl ako rozhodujúci činiteľ pri vytváraní, doladovaní, regulácii, ale i odtieňovaní a vymedzovaní objektívnych kvalít textu. Z toho vyplýva, že preklad je predovšetkým stylistická operácia, resp. stylistické modelovanie východiskového textu prostriedkami cieľového jazyka. Pri prekladateľskom výbere ekvivalentu sa prekladateľ snaží zachovať čo najviac lexikálnych konotácií a zároveň zakotviť preklad vo výrazových konvenciách prijímajúceho jazyka. Inak povedané, konkrétny prekladový text sa na originál bude podobat' vtedy, ak štýlové profily textov budú čo najpodobnejšie a prekladateľ nebude favorizovať význam na úkor výrazu.

1.2 Ekvivalencia v preklade

Teraz sa pozrieme na ekvivalenciu prekladu ako na jeden z ústredných pojmov translatológie, ktorý určuje vzťah medzi východiskovým a cieľovým textom. Podľa Popoviča prekladateľ musí pri analýze východiskového textu a jeho následnej rekonštrukcii v cieľovom jazyku transponovať všetky textové roviny, nielen tú významovú, inak by jeho preklad bol prekladom len jednej roviny textu a nie textu ako komplexnej entity, operujúcej na viacerých štruktúrach súčasne.⁷ Popovič preto ekvivalenciu definuje ako

⁶ Plesník, 2011, s. 7.

⁷ V zhode s týmto sa vyjadril aj Andričík, podľa ktorého „vrcholnú estetickú kvalitu prekladu môže poskytovať len jednota ekvivalencie všetkých zložiek textu“. Bližšie pozri Andričík, 2013, s. 25. Zároveň chceme podčiarknuť, že hoci sa Popovič explicitne vyjadruje len o umeleckom preklade, jeho úvahy možno aplikovať tak na preklad odborných textov, ako aj na preklad audiovizuálnych diel alebo na lokalizáciu herného softvéru, t. j. takých typov textu, ktoré nemusia byť primárne umelecké, ale obsahujú aj umelecké prvky. Zároveň si však ako prekladatelia musíme uvedomiť, že táto jednota ekvivalencie všetkých zložiek textu je ideálom, ku ktorému sa prekladateľ vždy len usiluje priblížiť.

„funkčnú rovnocennosť prvkov originálu i prekladu, pri ktorej sa prvky originálu nahrádzajú v preklade tak, aby pri invariantnej zhode významov smerovali k výrazovej identite“.⁸ Z toho vyplýva, že kritériom funkčne adekvátneho prekladu sa stáva štylistická ekvivalencia, resp. ekvivalencia vo výrazovej rovine textu, ktorú treba chápať ako zhodu medzi výrazovými prostriedkami originálu a prekladu, pričom nerozhoduje, akými exponentmi sa táto korešpondencia dosahuje.⁹ Táto požiadavka na preklad korešponduje aj s Mikovou požiadavkou totožnosti prekladu, podľa ktorej „[ú]lohou prekladateľa nie je nič iné len uchovanie výrazovej charakteristiky originálu, t. j. jeho štýlu“.¹⁰ Miko tiež konštatuje, že „každá manipulácia, ku ktorej dochádza pri výstavbe umeleckého diela, je štylistická manipulácia, že jej prostriedky sú štylistické prostriedky a že mimo nich niet v diele nijakých iných prostriedkov“.¹¹ S týmto potom zákonite súvisí aj chápanie štýlémy ako základnej stavebnej jednotky textu, ktorá je nositeľom a indikátorom nejakej výrazovej vlastnosti.¹² Laicky povedané, štýléma je akýkoľvek jazykový prostriedok, ktorý robí štýl, pomocou ktorého sa štylizuje.¹³ K tomuto pojmu sa opäť vrátíme v tretej kapitole, keď bližšie upozorníme na to, že funkciou všetkých štýlém ako výrazových prostriedkov je vyvolať určitý štylistický účinok, pričom prekladateľovou úlohou je posúdiť, čo tento účinok vyvoláva, a pokúsiť sa ho v preklade znovu vytvoriť.

Vysvetlíme si teraz v krátkosti, čo mal Popovič na mysli tým, že zhoda medzi výrazovou rovinou originálu a prekladu sa nemusí dosiahnuť identickými formálnymi exponentmi, teda výrazovými prostriedkami.

Zoberme si napr. výrazovú kategóriu *expresívnosť výrazu*. Nositeľom expresívnosti v texte môže byť prídavné meno *obludný*, podstatné meno *gamba*, ale aj sloveso *ožrat' sa* či *prehajdákat' [peniaze]*. Tieto prostriedky sú z hľadiska štylistického rozvrstvenia funkčne rovnorodé, ale formálne a slovnodruhovo sú dosť odlišné a nepodobné. Z toho nám vyplýva, že rôzne štylistické vlastnosti sa môžu objaviť v rôznych jazykových rovinách, pričom ich spoločným zrovnoprávňujúcim menovateľom je ich štylistická vlastnosť, kvalita či hodnota, teda výkon rovnakej (alebo podobnej) funkcie.

Obdobne je to napr. aj pri kategórii *vulgárnosť výrazu*. Ako príklad uvidíme repliku z prvej epizódy seriálu *The Last of Us*. V origináli istá postava zvolá *Get on your fuckin' knees!*, čo bolo do slovenčiny preložené ako *Na kolená, kurva!*¹⁴ Kým v angličtine sa vulgárnosť ako rozvíjajúca kategória *expresívnosti a zážitkovosti výrazu* realizuje pomocou hovorovej podoby prídavného mena *fuckin'*, v slovenčine adjektívum nahrádza citoslovce *kurva*. Opäť tu môžete vidieť funkčnú ekvivalenciu štylistického exponentu. V pre-

8 Popovič a kol., 1983, s. 189 – 190.

9 Ibid., s. 112.

10 Miko, 2011, In Valentová a Režná, 2011, s. 40.

11 Miko, 1969, s. 5.

12 Popovič a kol., 1983, s. 75; porov. aj Findra, 2013, s. 18 – 22.

13 Mistrík, 1997, s. 31.

14 Uvedený príklad je z dabingového prekladu prvej epizódy seriálu *The Last of Us*. Preklad: Michal Gašpar; úprava dialógov: Dominik Beňuš; réžia slovenského znenia: Michal Hallon.

klade sa síce zmenila formálno-gramatická štruktúra repliky, ale jej štylistická hodnota bola adekvátne prenesená do cieľového jazyka. Bokom nateraz necháme otázky toho, čo všetky vplýva na preklad vulgarizmov, ako aj fakt, že ich štylistická hodnota sa veľmi často prehodnocuje práve cez osobu prekladateľa, ktorý môže povedať, že jemu sa takéto vyjadrovanie nezdá vhodné a že čitateľ/divák by to určite neuniesol.

Ako posledný príklad spomenieme funkčný preklad slangovej lexiky z diela *Čistá* od autorky Juno Dawson. Originál: *Sleeping pills allegedly, but I think that's media spin for coke or smack to be honest*. V preklade Márie Koscelníkovej: *Údajne sa predávkovala tabletkami na spanie, no myslím si, že je to len zásterka pre médiá a reálne je tu za koks alebo herák*.¹⁵

V origináli sa objavuje štýl *smack* a ide o americký slangový výraz pre narkotikum známe ako heroín. Túto repliku vyslovilo mladé dievča, ktoré sa vyjadruje hovorovo, expresívne a slangovo. Vzhľadom na to, že ide o súčasť jej idiolektu, v preklade by sme mali tento jej špecifický spôsob vyjadrovania zachovať a štylizovať jej repliky tak, aby obsahovali hovorovú varietu slovnej zásoby vrátane slangizmov. Ako môžeme vidieť, v preklade bola táto rečová charakteristika postavy zachovaná, pretože americký slangový výraz bol v slovenčine nahradený slangovým výrazom *herák*, ktorý je nositeľom rovnakého významu a súčasne zachováva štylistické kvality predlohy.

1.3 Niekoľko poznámok o dôležitosti významovo-výrazovej totožnosti v preklade

Po krátkej odbočke sa teraz v krátkosti pozrieme na to, prečo je štylistická ekvivalencia taká dôležitá a uvedieme tiež niekoľko názorov na túto problematiku.

Vo všeobecnosti možno konštatovať, že ak by sme pri prekladaní literárnych textov relativizovali, ba dokonca ignorovali štýl a odsunuli ho na druhú koľaj, zotrelí by sme tým samotný charakter diela a zvláštnosti autorovej dikcie, teda súhrn výrazových prostriedkov, ktorými autor tvorí obsah a cez ktoré je obsah čitateľovi prístupný. Treba mať na pamäti predovšetkým to, že štylistiku textu dotvárajú a vytvárajú všetky použité výrazové prostriedky ako základné a rozhodujúce indikátory štýlu. Nielenže sa potom tieto prostriedky podieľajú na žánrovom a štýlovom vymedzení textu a na budovaní jeho objektívnych štýlových kvalít, ale aj na regulácii a odtieňovaní jeho štylistiky z hľadiska individuálneho zámeru autora. Aj preto prekladateľ, ktorý nesprávne zodpovie otázku, aké prvky treba preniesť do prekladu, prípadne si túto otázku vôbec nepoloží, je odsúdený na neúspech a na to, aby vytvoril esteticky neúčinné, štylisticky nezaujímavé dielo. Ak totiž prekladateľ nechápe dielo dostatočne prenikavo, v jednote obsahu i formy, teda vo významovej a výrazovej totožnosti, nevyhnutne si dielo zle interpretuje a skresľuje ho, často aj neúmyselne. Príkladom takéhoto skresľovania sú nielen študentské preklady, ale aj mnohé knižné preklady známych autorov. Sprievodným javom (a zákonite aj výsledkom) takéhoto prístupu je niečo, čo možno nazvať výrazová ľahostajnosť. To je jedna z vecí, na ktorú treba upozorniť zoči-voči faktu, že takýto postup vedie ku skresle-

¹⁵ Dawson, J. *Čistá* [prel. Mária Koscelníková]. Žilina: Absynt, 2022, s. 298.

niu diela a oslabeniu jeho účinnosti¹⁶. Aj z tohto pohľadu sa opäť ukazuje, že základnou ideou (umeleckého) prekladania by malo byť vedomé úsilie o čo najvernejšiu reprodukciu myšlienkovú i štylistickú.¹⁷

V diskusii o tom, čo je vlastne cieľom umeleckého prekladu, budeme pokračovať konštatovaním Jesenskej, významnej slovenskej prekladateľky a latentnej teoretičky prekladu minulého storočia. Jesenská sa vo svojich úvahách a reflexiách hojne vyjadrovala k otázkam prekladu a prekladania, publikovala niekoľko komentovaných prekladov k vlastným prekladom a kriticky hodnotila aj kvalitu slovenských prekladov.

Podľa Jesenskej nie je možné nastoliť otázku, či má preklad byť významovo presný, alebo najmä umelecky účinný. Táto otázka je totiž výsledkom hlbokého nepochopenia prekladateľskej činnosti, najmä pokiaľ ide o preklad umeleckých textov: „Nie je možné tvrdiť – ako sa ešte dnes stáva –, že prekladateľ síce ‚podal ten istý vecný obsah, ale šedivým, chudobným jazykom‘. V umeleckom diele neexistuje ‚vecný obsah‘ oddelene a ‚výrazný, bohatý jazyk‘ oddelene ako dve samostatné kategórie na sebe nezávislé, ale s ochudobňovaním jazyka je ihneď ochudobnený aj obsah, so zmenou štýlu mení sa náplň vety.“¹⁸

Jesenská, ako aj mnohí ďalší teoretici, jasne odmieta taký preklad, ktorý by iba sprostredkoval „ideovú kostru“ diela, a prichádza s pojmom realistický preklad, v ktorom idea diela musí byť totožná a forma rovnomocná.¹⁹ Obdobne to svojho času vyjadril Hečko,²⁰ ale aj Vilikovský, podľa ktorých má preklad reprodukovat' dielo ako celok, pričom prekladateľ by sa mal usilovať najmä o estetickú totožnosť dvoch textov, o hľadanie ekvivalencie na viacerých rovinách odrazu – na sémantickej, štylistickej, ale aj kultúrnej rovine.²¹ Z uvedeného výkladu vyplýva, že preklad akéhokoľvek literárneho diela, ktorý je slabý umelecky, teda je výrazovo či štylisticky nevýrazný, je zákonite aj ideovo neúčinný. Pravda, bude to síce kópia originálu, možnože aj významovo (informačne) presná, ale štylisticky mŕtva.²² Preklad oproti originálu nebude svieži, nebude mať príchuť, ktorú autor východiskového textu štylizáčnym procesom zakomponoval do textu a ktorú by mohol čitateľ okúsiť.²³

16 Porov. aj Levý, 1968, s. 102.

17 Vilikovský, 2012, s. 123.

18 Jesenská, 1968, s. 212; porov. aj Levý, 1968, s. 37, prípadne Ilek, 1951, s. 172. Autor tu pojednáva o tom, že ak prekladateľ „nevyjadří živé umelecké hodnoty, oslabí ideu diela. Ideové pôsobenie diela sa môže naplno rozvinúť iba vtedy, ak ho podopiera jeho estetická hodnota“.

19 Jesenská, 1968.

20 Podľa autora forma musí (alebo by aspoň mala) korešpondovať s obsahom, t. j. nesmie sa rozpadnúť ideovo-estetická funkcia textu. Bližšie pozri Hečko, 1991, s. 184.

21 Takéto uvažovanie nachádza oporu aj v práci Levého, ktorý podčiarkuje fakt, že ak od autora očakávame esteticky hodnotnú, presvedčivú štylizáciu skutočnosti, tak od prekladateľa očakávame esteticky hodnotné a presvedčivé preštylizovanie východiskového textu. To podľa Levého značí, že prekladateľ môže „svoj talent [...] uplatniť predovšetkým pri jazykovej štylizácii“.

22 Jesenská, 1968, s. 216.

23 Porov. Levý, 1971, s. 147.

V preklade sa to prejavuje napr. tak, že pri hľadaní ekvivalentov prekladateľ siahol po tých najvšeobecnejších, štylisticky neutrálnejších výrazoch, ktoré sú umelecky menej presvedčivé.²⁴ Kým štylisticky poučený prekladateľ si všíma a vie, aké sú štylistické konštanty prekladaného textu, akými prostriedkami a štylémami text vytvára obraznosť, figuratívnosť, zážitkovosť, expresívnosť, akými prostriedkami účinkuje na čitateľa (vie teda identifikovať výrazový profil textu, zrekonštruovať ho a hľadať adekvátne štylistické prostriedky cieľového jazyka), nevedomely prekladateľ-štylista sa uspokojí s výrazom „najpohodlnejším“, najbezprostrednejším, čím ochudobňuje myšlienkový obsah diela.²⁵ Takýto spôsob prekladania potom zodpovedá **štylistickému (výrazovému) oslabovaniu**, t. j. otupovaniu účinkotvorných výrazových vlastností originálu²⁶, v krajných prípadoch aj k úplnému zániku výrazovej vlastnosti. Takýto jav poznáme ako **štylistickú (výrazovú) nivelizáciu**.²⁷ V oboch prípadoch preto možno konštatovať, že dochádza k zanedbávaniu a **simplifikácii výrazových vlastností v preklade**, teda k oslabeniu estetickkej kvality prekladového textu ako dôsledok neadekvátneho výberu lexikálneho či štylistického ekvivalentu.²⁸ Iste, takéto prekladanie na autopilota je nepochybne najjednoduchšie a ušetrí veľa času, jedným dychom však dodajme, že je aj jazykovo škodlivé, pohodlné a pseudoumelecké.

Literárny teoretik a prekladateľ Nikolaj Gumil'ov vedno s literárnym vedcom, kritikom a prekladateľom Kornejom Čukovskim tiež upozorňujú na to, že mnohí prekladatelia, najmä tí začínajúci, ktorí cielene nepestujú vzťah k materinskému jazyku, do ktorého v prvých rokoch vysokoškolského štúdia často prekladajú, majú mimoriadne chudobný slovník. Autori si následne kladú otázku, prečo prekladatelia často o človeku píšú, že je chudý, a nie tenký, suchý, vycivený alebo vychudnutý. Tým chcú podčiarknuť napr. aj to, že z plnokrvného textu, alebo ak chcete, plnokrvného autora, štylisticky anemickí prekladatelia vymodelujú niečo, čo sa na originál len ponáša. Text zbavia jeho ducha, farebnosti a temperamentu.

Logicky sa teda natíska otázka, či existuje spôsob, ako túto jazykovú anémiu liečiť. A verte, že existuje. Odpoveď sa vlastne núka sama: treba čítať a neustále pracovať s jazykom, prekladateľovým hlavným pracovným nástrojom. To, že si dokážeme pozrieť film na ľubovoľnej streamovacej platforme v pôvodnom znení bez titulkov, ešte nie je zárukou toho, že cudzí jazyk ovládame na takej úrovni, aby sme sa mohli smelo pustiť do akéhokoľvek prekladu. A podobne naivné je myslieť si, že sa nemusíme zdokonaľovať v slovenčine, vo svojej rodnej reči. V tejto súvislosti si spomíname na prvý seminár z predmetu *praktická slovenčina 2*, ktorý viedol Ladislav György a na jeho slová: „Kolegyne, kolegovia, dajte mi tridsať sekúnd a dokážem vám, že neviete po slovensky.“ Všetkých v miestnosti zarazilo to, že na to nepotreboval ani spomínaných tridsať sekúnd, ale sotva pätnásť.

24 Levý, 1968, s. 91 – 98.

25 Levý, 1968, s. 92.

26 Popovič a kol., 1983, s. 212.

27 Ibid., s. 213.

28 Ibid. s. 198.

V tejto súvislosti si na záver dovoľíme rozsiahlejšie citovať z kritických reflexií Jesenskej, ktorá výstižne opísala vzťah prekladateľa a jazyka, jeho pracovného nástroja: „Ako si umelec huslista musí dennou prácou ustavične udržiavať techniku, aby mu technické nedostatky nebránili umelecky tvoriť, tak aj prekladateľ musí ustavične študovať techniku svojho nástroja – svojej rodnej reči, reči, do ktorej prekladá. Prekladateľ musí predovšetkým svoju rodnú reč milovať – potom si ju bude aj cítiť a ju pestovať a nadobudne potrebnú jazykovú kultúru (...). A prekladateľ – tak ako spisovateľ – nech natrča uši všade: na dedine, na veľkomestskej ulici, vo vlaku, v autobuse a všade, kde len chodí, a zásuvky stolíka nech sú mu plné papierikov so záznamami slov a obratov, ktoré si sám zachytil aj z iných excerpoval – lebo musí ovládať vyjadrovací spôsob všetkých možných vrstiev aj povahových typov. Musí vedieť rozprávať ako roľník, ako robotník, ako univerzitný profesor, ako novinár, ako malomeštiak, ako politický agitátor, ako stará babka, ako vojak, ako mystik, ako líška podšitá, ako Farizej Farizejovič. Musí rodnú reč ovládať priam virtuózne, bravúrne, poznať ju v najjemnejších odtienkoch a všetkých polohách, zdokonaľovať sa v nej ustavične a s naruživosťou, kochať sa v nej zaľúbene a ovládať ju musí možno ešte väčšmi ako spisovateľ – lebo prekladateľ svojou rodnou rečou vyjadruje osobnosti autorov najrozličnejších a vlieva do nej ducha svetov často i vzdialených priestorom i časom. Musí mať nielen ohromnú slovnú zásobu slov a rečových obratov, ale musí byť aj **znamenitym štylistom** [zvýr. L. B.], aby vedel zachytiť a vystihnúť štýl každého autora a nezotrieť z neho jeho charakter.“²⁹

Prekladateľ teda musí mať veľmi dobrú pamäť prekladateľských riešení³⁰, pod ktorou si treba predstaviť akúsi zásobáreň výrazov, slovných spojení, kolokácií, frazeologizmov a iných rečových obratov, ktoré môže použiť v konkrétnej situácii na to, aby vhodne charakterizoval a dokreslil vyjadrovanie tej-ktorej postavy alebo atmosféru konkrétneho prostredia.

1.4 Zhrnutie

Súhrnne možno konštatovať, že zachovanie štylistickej ekvivalencie je základným princípom kvalitného prekladu. Stať venovanú definícii prekladu ako štylistickej operácie uzavrieme sumárom najdôležitejších charakteristík, ktoré ju determinujú:

- umelecký preklad je záležitosťou štýlu; štýl je to, čo je pre každý text jedinečné;
- pri preklade nejde len o prenos významu (čo sa hovorí), ale aj o prenos štýlových kvalít textu (ako sa niečo hovorí). Štýl preto nemôžeme celkom oddeliť od významu;
- kritériom funkčne adekvátneho prekladu je štylistická ekvivalencia, resp. ekvivalencia vo výrazovej rovine textu, t. j. tvorivá rekonštrukcia štýlu a štylistických princípov východiskového textu prostriedkami cieľového jazyka;

²⁹ Ibid., s. 172.

³⁰ Ibid., s. 167.

- preklad má zachovať estetický účinok pôvodného textu. Základnou ideou (umeleckého) prekladu by malo byť vedomé úsilie o čo najvernejšiu reprodukciu myšlienkovú i štylistickú;
- štylistický účinok textu zabezpečujú a vyvolávajú akékoľvek jazykové i tematické prostriedky (t. j. štylémy), ktoré sú nositeľom štylovej a štylistickej kvality;
- v umeleckom diele neexistuje vecný obsah a výrazný, bohatý jazyk oddelene ako dve samostatné, nezávislé kategórie, pretože s ochudobňovaním jazyka je ihneď ochudobnený aj obsah; so zmenou štýlu mení sa náplň vety;
- ľahostajnosť voči výrazovým kvalitám diela vedie ku skresleniu myšlienky a účinnosti diela.

O prekladaní a interpretácii textu určeného na preklad nemôžeme hovoriť iba ako o abstrahovaní významu, v opačnom prípade dôjde k prílišnému lipnutiu na sémantickej informácii, jej pasívnom zrkadlení, ako aj k ľahostajnosti voči výrazovým vlastnostiam textu, ktoré – ako už bolo viackrát podčiarknuté – zákonite vedú k skresleniu ideovej stránky diela a oslabeniu jeho estetického pôsobenia. Hlavnou prekladateľovou zásadou by preto mala byť uvážená, zodpovedná práca s textom a prenos nosných významných i výrazových hodnôt do cieľového jazyka tak, aby sme v cieľovom čitateľovi vyvolali čo najekvivalentnejší účinok.

ÚLOHA

1. Prečítajte si nasledovné tri úryvky z troch rôznych textov. Pokúste sa identifikovať niektoré výrazové kvality, resp. výrazové kategórie v úryvkoch. Dajú sa všetky výrazové hodnoty originálu zachovať v slovenčine? Ak áno, akými štylistickými prostriedkami by ste ich preložili do slovenčiny? Ak nie, ako by ste ich funkčne substituovali?

Úryvok č. 1: Victorians Held Mummy Defiling Parties (Dimitra Nikolaou)³¹

These days, throwing an “Egyptian-themed” party means extra eyeliner, “pyramid-shaped” tortilla chips, and a Bangles CD on repeat. In the Victorian era, party organizers took authenticity more seriously. It just wasn’t a good time unless you and all of your guests unwrapped *a real mummified corpse, freshly pilfered from Egyptian tombs*. They called these events mummy unwrapping parties or “unrollings.”

In the 19th century, Britain was going through an extreme Egyptomania phase, and mummies became just another souvenir for travelers to bring home. They brought back possibly cursed ancient corpses like you’d bring back an “I Got Lucky in Reno” T-shirt. Eventually demand became so high that the locals began mummifying criminals just to sell them off as Pharaoh’s cousins twice removed. Hey, you try being six days deep into serious mummy withdrawals; you wouldn’t be picky either.

The morbid meetups were pioneered by noted mummy enthusiast Thomas Pet-

³¹ Pôvodný text dostupný na: https://www.cracked.com/article_21978_6-nightmarish-things-people-did-fun-before-electricity.html

tigrew, a distinguished surgeon and antiquarian whose corpse-poking festivities were sold-out events. But while mummy unwrapping began as scientific in nature, like The Learning Channel, it soon devolved into an ungodly freakshow that spat down the throat of basic human decency. Also like The Learning Channel.

It got so bad that guests would sometimes take devotional talismans, linens, or even bones home as party favors. Do you want the next six generations of your family to be cursed? Because that's how you get the next six generations of your family cursed.

Úryvok č. 2: **The Shadow over Innsmouth (Howard Phillips Lovecraft)**³²

About four hours remained for conversation if I were to catch the eight o'clock coach for Arkham, and I began to dole out more liquor to the ancient tippler; meanwhile eating my own frugal lunch. In my donations I was careful not to overshoot the mark, for I did not wish Zadok's vinous garrulousness to pass into a stupor. After an hour his furtive taciturnity shewed signs of disappearing, but much to my disappointment he still sidetracked my questions about Innsmouth and its shadow-haunted past. He would babble of current topics, revealing a wide acquaintance with newspapers and a great tendency to philosophise in a sententious village fashion.

Toward the end of the second hour I feared my quart of whiskey would not be enough to produce results, and was wondering whether I had better leave old Zadok and go back for more. Just then, however, chance made the opening which my questions had been unable to make; and the wheezing ancient's rambling took a turn that caused me to lean forward and listen alertly. My back was toward the fishy-smelling sea, but he was facing it, and something or other had caused his wandering gaze to light on the low, distant line of Devil Reef, then shewing plainly and almost fascinatingly above the waves. The sight seemed to displease him, for he began a series of weak curses which ended in a confidential whisper and a knowing leer. He bent toward me, took hold of my coat lapel, and hissed out some hints that could not be mistaken.

“Thar's whar it all begun—that cursed place of all wickedness whar the deep water starts. Gate o' hell—sheer drop daown to a bottom no saoundin'-line kin tech. Ol' Cap'n Obed done it—him that faound aout more'n was good fer him in the Saouth Sea islands.

Úryvok č. 3: **The Brief Wondrous Life of Oscar Wao (Junot Díaz)**

Senior year found him bloated, dyspeptic, and, most cruelly, alone in his lack of girlfriend. His two nerdbos, Al and Miggs, had, in the craziest twist of fortune, both succeeded in landing themselves girls that year. Nothing special, skanks really, but girls nonetheless. Al had met his at Menlo Park. She'd come onto him, he bragged, and when she informed him, after she sucked his dick of course, that she had a girlfriend desperate to meet somebody, Al had dragged Miggs away from his Atari and out to a movie and

32 Väčšina Lovecraftovej tvorby je dostupná online: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/soi.aspx>

the rest was, as they say, history. By the end of the week Miggs was getting his too, and only then did Oscar find out about any of it. While they were in his room setting up for another “hair-raising” Champions adventure against the Death-Dealing Destroyers. (Oscar had to retire his famous Aftermath! campaign because nobody else but him was hankering to play in the postapocalyptic ruins of virus-wracked America.) At first, after hearing about the double-bootie coup, Oscar didn’t say nothing much. He just rolled his dio’s over and over. Said, You guys sure got lucky. It killed him that they hadn’t thought to include him in their girl heists; he hated Al for inviting Miggs instead of him and he hated Miggs for getting a girl, period. Al getting a girl Oscar could comprehend; Al (real name Alok) was one of those tall Indian prettyboys who would never have been pegged by anyone as a role-playing nerd. It was Miggs’s girl-getting he could not fathom, that astounded him and left him sick with jealousy. Oscar had always considered Miggs to be an even bigger freak than he was. Acne galore and a retard’s laugh and gray fucking teeth from having been given some medicine too young. So is your girlfriend cute? he asked Miggs. He said, Dude, you should see her, she’s beautiful. Big fucking tits, Al seconded. That day what little faith Oscar had in the world took an SS-N-17 snipe to the head. When finally he couldn’t take it no more he asked, pathetically, What, these girls don’t have any other friends?

Al and Miggs traded glances over their character sheets. I don’t think so, dude.

And right there he learned something about his friends he’d never known (or at least never admitted to himself). Right there he had an epiphany that echoed through his fat self. He realized his fucked-up comic-book-reading, role-playing-game-loving, no-sports-playing friends were embarrassed by him.

Knocked the architecture right out of his legs. He closed the game early, the Exterminators found the Destroyers’ hideout right away-That was bogus, Al grouched. After he showed them out he locked himself in his room, lay in bed for a couple of stunned hours, then got up, undressed in the bathroom he no longer had to share because his sister was at Rutgers, and examined himself in the mirror. The fat! The miles of stretch marks! The tumescent horribleness of his proportions! He looked straight out of a Daniel Clowes comic book. Or like the fat blackish kid in Beto Hernández’s Palomar.

2 Interpretácia prekladového textu

V tejto kapitole sa zameriame primárne na vysvetlenie toho, čo je interpretácia a čo je vlastne východiskom interpretačno-analytických aktivít každého prekladateľa. Neprinášame pritom žiadne objavné pravdy; naším cieľom je sprehľadniť a zosumarizovať tie najpodstatnejšie informácie na jednom mieste.

2.1 Čo je interpretácia

Interpretáciu môžeme podľa *Súčasného slovníka slovenského jazyka* chápať v dvojakom význame:

výklad textu, jeho ideových a estetických kvalít/hodnôt;
javiskové stvárnenie slovesného alebo hudobného diela (v tejto súvislosti sa hovorí napr. o scénickej interpretácii).

V tejto učebnici sa budeme venovať interpretácii v prvom uvedenom význame. Zjednodušene môžeme povedať, že interpretácia je proces, ktorého cieľom je odhaliť významové jadro a výrazové vlastnosti textu.³³ Toto zjednodušenie volíme zámerne, pretože existuje toľko teórií a definícií interpretácie, koľko je teoretikov. Túto skutočnosť vhodne ilustruje už len fakt, že Popovič ponúkol až dvanásť definícií³⁴ tohto pojmu, pričom upozorňuje, že na otázku „Čo je interpretácia?“ nemožno poskytnúť jednoznačnú odpoveď. Interpretácia umeleckého textu sa totiž vždy odvíja od toho, kto je jej interpretom.³⁵ Alebo interpretátorom...

2.2 Subjekt interpretácie: interpretátor alebo interpret?

Podľa *Krátkeho slovníka slovenského jazyka* je interpret ten, kto umelecké dielo predvádza alebo stvárňuje (herec, hudobník, spevák), zatiaľ čo interpretátor je ten, kto niečo odborné vykladá, rozoberá, vysvetľuje. Identické sémantické rozlíšenie tohto pojmu ponúka aj *Súčasný slovník slovenského jazyka* z roku 2011.

Niektoré ďalšie slovníky, napr. *Slovník cudzích slov* (2005), *Synonymický slovník slovenčiny* (2004) či starší *Slovník slovenského jazyka* (1959 – 1968), chápu pojmy interpret a interpretátor synonymicky. Ostatné tri menované slovníky v osobe interpreta spájajú hneď tri subjekty:

- (1) ten, kto objasňuje význam toho-ktorého textu;
- (2) ten, kto stvárňuje divadelnú úlohu či hudobné dielo;
- (3) tlmočník jazykového prejavu.

Z hľadiska našej témy môžeme tretiu možnosť – tlmočenie – vylúčiť, pretože hoci

33 Porovnaj napr. Gile, 2009, s. 261.

34 Popovič a kol., 1981, s. 33 – 35.

35 Ibid., s. 32.

tlmočenie predpokladá určitú interpretačnú stratégiu na identifikáciu významu v ústnej komunikácii, tento pojem je primárne spojený s ústnou formou prekladu. Používať ho v kontexte interpretácie literárnych textov a umeleckých diel by bolo skresľujúce.

Ostávajú nám teda dve definície, pričom ak by sme vychádzali z KSSJ a SSSJ, ich uchopenie by malo byť viac než jasné. Ukazuje sa však, že v slovenskej teoretickej spisbe sa pojmy interpretátor a interpret neraz zamieňajú a chápu synonymicky. Zatiaľ čo niektorí autori tieto pojmy sémanticky rozlišujú (Popovič a kol., 1981; Miko, 1978; Koška, 2005; Gromová, 2003), ďalší používajú pojem interpret aj vo význame interpretátor (napr. Hochel, 1990; Eco, 1994; Valcerová, 2021). Aby sme predišli ďalšiemu štiepeniu významov a teoretickej frustrácii (translatologické pojmoslovie je už aj tak dostatočne chaotické), budeme v ďalších častiach textu používať pojem interpretátor na označenie osoby, ktorá odborne analyzuje text a odкрýva jeho význam.

2.3 Aký je rozdiel medzi interpretáciou a analýzou textu?

Keď hovoríme o analýze a interpretácii textu, hovoríme o dvoch pojmoch, ktoré sa v akademickom prostredí často používajú tak, akoby boli úplne odlišné. V odbornej literatúre sa bežne dočítate, že analýza sa zameriava na jazyk (jazykovo-štylistický rozbor textu), zatiaľ čo interpretácia ide hlbšie a jej cieľom je pochopiť obsah diela (abstrakcia témy a motívov).

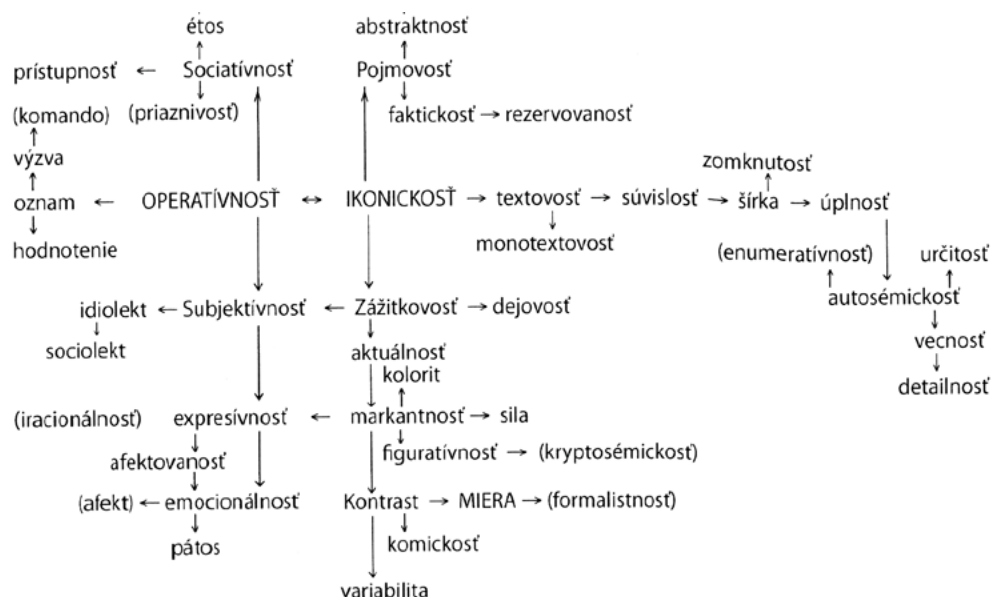
Takéto rozdelenie je však značne zjednodušené a neodráža komplexnosť práce s textom. Ak je preklad formou interpretácie a zároveň v ňom máme reprodukovat významovú a výrazovú rovinu textu, potom sa interpretácia nemôže zameriavať len na obsah. Prečo? No preto, lebo obsah nemožno pochopiť bez jazyka. Pozrime sa teraz na to, ako tieto dva pojmy rozlišuje Mistrík v jeho *Štylistike* (1997).

Analýza textu je podľa Mistríka jazykovo-štylistický proces, ktorého cieľom je detailný rozbor lexikálno-štylistickej štruktúry textu. To znamená, že táto metóda je zameraná najmä na rozbor jazykových prostriedkov a ich výrazovej hodnoty. Primárne teda nejde o pochopenie celkového zmyslu textu, ale o rozbor toho, ako je text napísaný a ako autor využíva jazyk na komunikáciu. Inými slovami, analýza je rozbor jazykového materiálu a výrazovej roviny textu.

Miko v tejto súvislosti dodáva, že pri analýze umeleckého diela nás zaujíma to, akú výrazovú hodnotu prináša ten-ktorý jazykový prostriedok do celkovej výrazovej charakteristiky diela. To znamená, že analýza, ktorú ako prekladatelia robíme na vybranom literárnom diele či texte, je do veľkej miery *výrazová analýza*. Táto analýza pracuje s výrazovými kategóriami a vychádza z výrazovej koncepcie štýlu ako osobitne postavennej roviny, ktorá zrovnoprávňuje všetky zvukové, lexikálne, morfológické a syntaktické roviny textu. Ide teda o také chápanie analýzy, ktoré umožňuje dôslednú analýzu štýlu, z prekladateľského hľadiska poskytuje základňu pre analýzu a porovnávanie prekladu s originálom, navyše slúži na vysvetlenie a pomenovanie rozličných javov v umeleckej i praktickej štylistike.³⁶

³⁶ Miko, 1969, s. 3 – 8.

Cieľom analýzy je zistiť, *ako* text hovorí to, čo hovorí. Metodologickou oporou a mimoriadne dôležitou pomôckou prekladateľa pri štylistickej analýze textu sa potom stáva Mikova výrazová sústava (Obr. č. 1). Táto sústava pomáha odhaliť materiálne ukazovatele nielen estetického zážitku, ale aj obsahu a témy. Podľa nej sa dá štylisticky rozobrať a určiť každý druh textu. Analýza je teda jazykovo-výrazová identifikácia textu. Pre ilustráciu uvádzame aj grafický model výrazovej sústavy.



Obr. č. 1: Sústava výrazových kategórií³⁷

Na druhej strane, **interpretácia** znamená chápanie, poznávanie, pozorovanie a výklad. Jej cieľom je zistiť, *čo* sa hovorí v pôvodnom texte. Platí, že interpretátor sa na základe vonkajšej (jazykovej) podoby textu snaží preniknúť do vnútornej (obsahovo-tematickej) roviny, aby odhalil obsah a tému diela – čo dielo zobrazuje (príbeh, dej, postavy a i.) a čo vyjadruje, hodnotí, prípadne kritizuje (motivické prvky ako kríza identity, vplyv TikToku na pozornosť detí a adolescentov a i.). Interpretácia sa teda zameriava na obsah textu, nie však primárne na to, ako sa tento obsah vyjadruje, pretože to je úloha analýzy textu. Interpretácia hľadá odpovede na otázky ako „O čom je daný text?“ alebo „Čo je leitmotívom daného textu?“. V zásade tak ide o proces, pri ktorom čitateľ prerozpráva príbeh vlastnými slovami a snaží sa pochopiť hlbší význam diela.

Na prvý pohľad sa teda môže zdať, že analýza a interpretácia sú dve odlišné metódy prístupu k textu, pričom každá sa zameriava na iný aspekt práce s textom. Opäť však musíme konštatovať, že takéto striktné rozlišovanie je značne skreslené. Ako konštatuje

37 Miko, F.: *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava : Smena, 1970.

Ruščák,³⁸ kým analýza sa zameriava na vonkajšiu stránku textu a pracuje s jazykom, interpretácia sa zameriava na vnútornú stránku textu a pracuje s obsahom a témou. Musíme si však zároveň uvedomiť, že medzi týmito dvoma metódami nemožno dogmaticky viesť hrubú delimitačnú čiaru, pretože ich materiálové východisko je rovnaké – je ním *text* ako základné a nevyhnutné empirické východisko pre výskum literatúry a štýlu.

Tým ďalším dôvodom, prečo interpretáciu nemožno oddeľovať od analýzy, je to, že interpretácia akéhokoľvek obsahu je závislá od jazykovej roviny literárneho diela. Môžeme sa snažiť akokoľvek chceme, ale inak ako cez jazyk sa k obsahu nedostaneme. To je nespochybniteľný fakt. Navyše, jazyková rovina je empiricky priezračnejšia a pre prácu s textom rukolapnejšia. Akákoľvek práca s textom je teda v prvom rade práca s jazykom, čo znamená, že interpretácia musí ísť vždy ruka v ruke s dôslednou kvalitatívnou analýzou textu. Medzi interpretáciou a analýzou je synergický vzťah. Nejde tak o dve celkom odlišné a oddelené aktivity, ktoré existujú mimo seba. V skutočnosti sú to dve strany tej istej mince.

Takéto uvažovanie nachádza oporu aj v reflexiách Míka. Ten v tejto súvislosti treffe poznamenal, že obsah (tému) nemožno analyzovať izolovane od jeho formy (jazykové prostriedky, výrazové vlastnosti), pretože jedno podmieňuje druhé a naopak. Preto ani „rozbor literárneho diela nemožno nijako rozdeliť na ideovo-obsahový a formálny rozbor“.³⁹ Inak povedané, forma sa rodí v obsahu a obsah sa rodí vo forme – nemožno ich od seba oddeliť a nemožno ich skúmať nezávisle od seba.

Ak teda hovoríme o interpretácii ako aktivite, ktorej cieľom je odhaliť zmysel textu, nemyslíme tým iba identifikáciu zmyslu, významu a motívov osve, ale aj analýzu jazykových prostriedkov a výrazovej roviny textu.

Základným východiskom tohto uvažovania je axióma, že reálnym a jediným objektívnym východiskom interpretácie a analýzy je **jazyk**⁴⁰ ako realizátor témy a indikátor určitých výrazových kategórií. On je nositeľom a sprostredkovateľom témy, motívov, významov a estetických hodnôt umeleckého diela. Iba jazyk môže dať prehovoriť realite, ktorú autor zafixoval v texte.⁴¹ Každý literárny text tak predstavuje jedinečné autor-ské kódovanie ideovo-estetickéj informácie prostredníctvom jazyka a jeho prostriedkov. Bez jazyka by neexistoval ani text, ani jeho téma. Ak by sme túto tézu popreli a tvrdili, že téma a estetické hodnoty môžu existovať nezávisle od jazyka, tak literárne dielo – vrátane jeho povrchovej a hĺbkovej štruktúry so všetkými asociáciami – by prestalo objektívne existovať a nebolo by čo interpretovať. Neexistoval by žiaden objektívny spôsob, ktorým by sme mohli jednotlivé interpretácie porovnať, konfrontovať, vyvrátiť

38 In: Sabol, J. – Ruščák, F. – Sabolová, O., 1992, s. 20.

39 Miko, 1978, s. 38.

40 Miko, 1987, s. 38: „Na svoju komunikáciu potrebuje literárne dielo komunikačné médium, ktoré sprostredkuje medzi autorom a príjemcom, prenášajúc medzi nimi hodnotu stelesnenú dielom. Týmto médium je jazyk. Literárne dielo je jazykový výtvor. Jazyk je systém lexikálnych znakov, slov, a pravidiel na ich používanie. Oboje slúži na vytvorenie jazykovej správy. V nej sa informácia vložená do nej vysielateľom, jej autorom, prenáša na príjemcu (percipienta či recipienta).“ Porov. aj Gadamer, 1970, s. 29.

41 „Literárny text je jazyková podoba diela, umožňujúca zobrazenie autorom vymedzeného úseku skutočnosti.“ In: Miko, 1987, s. 39.

či potvrdiť. Z toho vyplýva, že jazyk nie je len základnou podmienkou interpretácie, ale aj zjednocujúcim nástrojom porovnávania jednotlivých interpretácií a prostriedkom na regulovanie napätia medzi objektívnymi faktami a subjektívnym vnímaním diela.

Po tomto exkurze, v ktorom sme dokreslili problematiku materiálového východiska analýzy a interpretácie textu, by sme ešte spomenuli a znovu podčiarkli hádam iba to, že v centre našej pozornosti stojí predovšetkým uvažovanie o interpretácii ako východisku prekladateľskej koncepcie. Preto chceme zdôrazniť, že „prekladateľ sa nezaobíde bez racionálnej interpretácie textu, bez analytického prístupu k originálu, a že svoj subjektívny zážitok musí preniesť na **racionálno-rozpoznávaciu bázu** [zvyč. L. B.], aby mohol potom znovu „kreovať“ pôvodnú správu“.⁴²

Čitateľský zážitok, ktorý často slúži ako východisko interpretácie, je však vo svojej podstate subjektívny, metodologicky neistý a ťažko uchopiteľný koncept, ktorý môže ľahko sklznúť do dojmológie či pseudovedeckosti, teda názoroch založených na subjektívnych dojmoch a málovravných floskulách typu „podľa mňa je to takto“ alebo „myslím si, že toto znie lepšie“. Preto sa opätovne vraciame k hlavnej pointe tejto kapitoly a celej knihy, a to že interpretácia, nech už je akokoľvek individuálna a subjektívna, musí byť budovaná na logicko-významovom podloží, t. j. na jazykovej štruktúre textu. Práve povrchová organizácia textu recipientovi diktuje, ako má vyberať funkčne primerané výrazové prostriedky a ako ich spájať do jazykovo-kompozične zmysluplného celku. Preto úzkostlivá konfrontácia s textom, a najmä s jazykom, ktorý jediný má „fyzikálnu“ a objektívnu povahu v texte, bude vždy žiaduca a nevyhnutná.

Pre interpretáciu textu určeného na preklad z toho vyplýva dôležitá metodologická inštrukcia: keďže cieľom prekladovej interpretácie ako fázy prekladateľského procesu je odhaliť významovo-výrazové hodnoty diela, na základe ktorých prekladateľ rekonštruje obsah, motívy a iné vnútrotextové záležitosti, prekladateľ-interpretátor musí svoje analytické postupy ukotviť primárne v jazykovo-štylistickej analýze textu, lebo len sám text je objektívnym nositeľom všetkých ideovo-estetických hodnôt, ktoré mu dávajú existenčný zmysel.⁴³

Pod interpretáciou preto rozumieme *analyticko-interpretatívny prístup k textu* ako metódu zmocňovania sa diela v jeho obsahovej a formálnej totalite. Táto metodologická zásada je veľmi dôležitá najmenej z troch dôvodov:

(1) po prvé, zabraňuje nám nazerať na literárne dielo len v rovine významu, teda torzovito, a vyvodzovať o ňom závery všeobecnejšieho charakteru.

(2) po druhé, zabraňuje nám nazerať na formu tak, že je len akýmsi príveskom obsahu, ozdobou, niečím, čo k nemu bolo dodatočne pridané. Miko v tejto súvislosti napokon akcentuje fakt, že „[k]eď povieme ‚obsah‘, musíme mať v špecifických prípadoch hneď a vždy na mysli aj jeho formu a naopak“⁴⁴, inak by sme relativizovali funkciu

42 Popovič, 1978, s. 244

43 Sika, 1987; porov. aj Miko, 1978.

44 Miko, 1978, s. 42.

formy, pričom „slabosť“ formy by nevyhnutne znamenala aj slabosť ideovo-umeleckej koncepcie obsahu.⁴⁵

(3) Po tretie, inštruuje prekladateľa-interpretátora k poznaniu, že racionálne pochopenie textu vyžaduje komplexný prístup, teda náležité docenenie výrazových vlastností textu a štýlu ako zjednocujúceho prvku⁴⁶.

Cieľom prekladu je potom – ako sme už viackrát spomenuli – nielen previesť obsah do iného jazyka, ale urobiť to spôsobom, ktorý rešpektuje špecifickú formu originálu, jeho výrazové kvality a vlastnosti. Prekladateľ sa stáva akýmsi jazykovým prievozníkom, ktorý udomácňuje text v novej reči a kultúre, pričom dbá na to, aby nezradil to, čo textu dáva jeho jedinečný charakter – má na zreteli štylistickú hodnotu, ktorá je spolunositeľom onoho obsahu a ktorú treba v rámci možností čo najpresnejšie napodobniť.⁴⁷

2.4 Je forma (štýl) naozaj taká dôležitá?

Problém interpretácie a prekladu súvisí s otázkou vzťahu obsahu a formy. Skôr než budeme pokračovať, je dôležité objasniť, ako chápeme formu, aby sme predišli zbytočným nedorozumeniam. Zjednodušene povedané, forma literárneho diela predstavuje výrazové (štylistické) vlastnosti textu, do ktorých autori obliekajú obsah (myšlienky, význam). Majú teda v texte svoje bytostné opodstatnenie a ich funkciou je pôsobiť na čitateľa a vyvolať v ňom emocionálno-estetický zážitok.

Miko správne poznamenáva, že forma nie je niečo, čo sa pri produkcii literárneho diela k obsahu pripája až dodatočne⁴⁸. Ak by sme to prijali za svoje, teda že forma sa k obsahu pridáva dodatočne a je iba na ozdobu, rozhodne by to nezodpovedalo skutočnosti. Jazyk, ako sme naznačili vyššie, je mikrorealizácia témy. To, ako je téma stvárnená, nie je v skutočnosti nič iné ako to, čo sa oddávna nazýva formou. Forma vzniká ako výsledok aktívnej práce na obsahu, v procese, v ktorom obsah naberá špecifické zameranie, podobu a hodnotu. Obsah teda síce opodstatňuje formu, ale zároveň sa v ňom forma rodí a vyplýva z neho ako jeho vnútorne zakotvená podoba. „*Ináč ako cez formu nie je obsah prístupný: je to jediný spôsob jeho existencie.*“⁴⁹ Forme tak nemožno uprieť jej účasť na tvorbe ideovej hodnoty, pretože myšlienka je tesne spätá s jazykom, v ktorom je vyjadrená. Argumentovať proti jednote formy a idey by znamenalo podpísať sa pod to, že forma je len akýsi ozdobný prívěsok alebo technický postup bez zásadného významu pre dielo. Takéto oddelenie by tiež znamenalo, že každý prenos kontextovo relevantnej informácie v preklade by sme mohli redukovať len na prenos holého významu, ignorujúc tak štylistické vlastnosti obsahu, ktoré spoludeterminujú jeho význam. Odtrhnutie

45 Ibid., s. 41.

46 Podľa Míka (1987, s. 41) nie je štýl ničím iným ako výrazom autorskej koncepcie sveta, ktorú treba chápať „ako ideové stvárnenie obsahu, ako jeho formu“.

47 Steiner, G. 2010 [1975], s. 292.

48 Miko, 1978, s. 30.

49 Ibid., s. 34.

obsahu od formy a zanedbávanie formovej zložky v prospech obsahovej považuje za chybu aj Popovič.⁵⁰ Takýto postup podľa neho môžeme chápať ako podinterpretovanie textu, keďže dochádza k podhodnocovaniu jeho povrchových (formálnych) vlastností, ktoré sú neoddeliteľnou súčasťou jeho celkového významu.⁵¹

2.5 Interpretácia v kontexte hermeneutickej tradície

Interpretácia literárnych textov úzko súvisí s hermeneutikou, filozofickou disciplínou, ktorá sa zaoberá výkladom rôznych kultúrnych výtvorov človeka.⁵² Hermeneutiku možno vo všeobecnosti chápať ako teóriu výkladu, teóriu interpretácie či teóriu chápania.⁵³ Jej podstata spočíva v tom, že interpretátor sa vedomou aktivitou musí dopracovať k porozumeniu významu určitej textovej jednotky. Inými slovami, hermeneutická interpretácia je proces odhaľovania významu textu.

Hermeneutika sa pôvodne zameriavala na výklad posvätných textov, ktoré predpokladali absolútnu interpretáciu a jednoznačný výklad (predstavte si biblické exegézy, t. j. kritické rozbory a výklady náboženských textov). Postupne sa však vyvinula do sofistikovaného nástroja na porozumenie akéhokoľvek textu, od literárnych diel po právne dokumenty (áno, aj tie môžu byť predmetom interpretácie, hoci sú občas napísané tak, akoby sa ju snažili za každú cenu sabotovať). Základnou tézou hermeneutiky je subjektivita interpretácie, teda fakt, že naša interpretácia je vždy ovplyvnená tým, čo tvorí kulisu nášho života: naše subjektívne postoje, svetonázor, skúsenosti, prostredie, vzdelanie a pod. Interpretácia je teda nevyhnutne subjektívna. Podľa Gadamera, významného predstaviteľa hermeneutickej tradície 20. storočia, text ožíva a dostáva sa k slovu až prostredníctvom interpretácie a interpretátora. Len vďaka interpretácii a čítaniu dostávajú znaky opäť význam,⁵⁴ inak by zostali len mŕtvymi grafickými symbolmi, nemými svedkami minulosti.

Podobné, ak nie rovno identické uvažovanie, len odeté v inej forme, nájdeme aj v teoretickom diele Miko. Miko zdôrazňuje vzťah medzi fyzickou podobou umeleckého diela a jeho skúsenostným prežívaním. Tvrdí, že „text, ktorý nefunguje v komunikácii, nie je textom v pravom zmysle slova, ale fyzikálnym javom“⁵⁵ – teda akýmsi graficko-znakovým odliatkom autorovej percepcie reality, ktorý je zafixovaný vo fyzickej podobe. „Bytie‘ textu sa viaže na jeho komunikačné uplatnenie. Text nie je ‚jednou zo zložiek‘ komunikácie, ale je komunikáciou samou“.⁵⁶ Interpretácia tak nadobúda jasný komunikačný rozmer a vychádza z textu.

50 Popovič a kol., 1981, s. 102.

51 Ibid.

52 Za kultúrny výtvor človeka v kontexte hermeneutiky možno pokladať akúkoľvek zmysluplnú formu umenia, ktorou chceme niečo vyjadriť alebo komunikovať, teda aj literárne texty vrátane ich prekladov. Bližšie pozri Sousedík, 2008.

53 In: Pokorný, 2005.

54 Gadamer, 1970, s. 27.

55 Miko, 1978, s. 67.

56 Ibid.

Gadamer v tomto prípade hovorí o hermeneutickom dialógu medzi odosielateľom (expedientom, autorom) a prijímateľom (recipientom, čitateľom). Text síce napohľad môže niečo vyjadrovať, zobrazovať, komunikovať tzv. obsah, „ale to, že to dokáže, je zásluhou interpretujúceho subjektu“.⁵⁷ Inými slovami, keby neexistoval text a jazyk, nebolo by čo interpretovať, avšak bez recepcie, v ktorej text vstupuje do dialógu s čitateľom, by nebolo možné konštruovať význam textu. Text teda ožíva a prehovára až a iba prostredníctvom interpretácie, čím sa interpretátor nevyhnutne podieľa na konštruovaní jeho významu.⁵⁸ To znamená, že text nie je akýsi mŕtvy, statický objekt, ktorého význam môžeme vytesať do kameňa. Naopak, jeho význam sa odhaľuje prostredníctvom interakcie medzi textom a čitateľom.

Gadamer týmto spôsobom zdôrazňuje kľúčovú úlohu **čitateľa**, ktorý nie je len pasívnym prijímateľom, ale aktívnym spolutvorcom významu. Túto tézu možno chápať tak, že text vstupuje do rozličných interakcií s čitateľmi rôznych úrovní, a teda ako celok je neustále súčasťou rozličných iných individuálnych čítaní, ktoré nie sú navzájom totožné. To logicky vedie k myšlienke, že inherentnou vlastnosťou textu je sériovosť, opakovateľnosť či mnohonásobnosť jeho vnútornej štruktúry. Dôraz sa tak kladie nielen na objekt (text), ale aj na subjekt (interpretátor) a spôsob, akým text prijíma a chápe. Text sám o sebe totiž nič nehovorí, svoj význam a zmysel získava až v procese komunikácie. Treba si to predstaviť napr. tak, že komunikácia neprebíha, keď máte knihu odloženú v poličke, ale až keď ju otvoríte a začnete ju čítať. Vtedy si interpretujete obsah, zamýšľate sa nad motívmi, (pod)vedome sledujete, aké výrazové prostriedky autor použil na vytvorenie toho alebo onoho účinku a pod. Ak potom interpretáciu chápeme ako individuálne čítanie diela podmienené interpretačným subjektom, musíme zdôrazniť aj to, že úroveň interpretácie a hĺbka ponoru do textu potom celkom nepochybne závisí od stupňa čitateľskej erudície a literárneho vzdelania.

2.6 Interpretácia v teórii prekladu

Pojem interpretácie je s prekladom tesne spätý hádam už od najstarších čias, ba čo viac, preklad je tradične vnímaný ako interpretácia originálneho textu, ako jeho výklad v inom než pôvodnom jazyku. Keďže pojem interpretácie sa tradične spája s označením jazykových operácií potrebných na to, aby sa invariantná informácia vyjadrená v jednom jazyku previedla do iného jazyka, každého prekladateľa môžeme považovať za interpretátora.

Nie sme síce pedagógovia, ktorí držia v ruke vševidiace oko, no napriek tomu si dovoľíme vysloviť absolutistické tvrdenie, že každý študent prekladateľstva sa učí, že prvým a azda tým najzásadnejším krokom predtým, ako prekladateľ pristúpi k samotnému prekladu, je čítanie východiskového textu a jeho interpretácia.

V tejto počiatkovej fáze prekladateľského procesu prekladateľ hodnotí text ako celok, snaží sa nájsť jeho základnú ideu a identifikuje výrazové prostriedky. Inak poveda-

⁵⁷ Gadamer, 1970, s. 29.

⁵⁸ Ibid., s. 28

né, prekladateľ sa snaží odhaliť ideové a stavebné prvky umeleckého diela a preniknúť hlbšie do jeho štruktúry – prijíma autorské inštrukcie obsiahnuté v pôvodnom texte (ako autor pracuje s jazykom a ako pomocou jazyka tvorí obsah a tému) a sám otvára komunikačnú reťaz, na konci ktorej stojí čitateľ preloženého textu. Takéto chápanie prekladu a zdôrazňovanie jeho komunikačnej funkcie napokon nachádza oporu aj v Popovičovej teórii metakomunikácie.

V ideálnom prípade by interpretácia mala zahŕňať analýzu všetkých zložiek východiskového textu, jeho textových i mimotextových faktorov, pretože len pomocou analýzy môžeme objektívne zistiť, čo nám chce dielo povedať. Východiskom analýzy a formulácie prekladateľskej koncepcie a následné vyhotovenie translátu je zakaždým materialistické textové východisko, resp. autorská koncepcia textu.⁵⁹ Pod interpretáciou tak rozumieme predovšetkým analytickú operáciu, ktorej cieľom je racionálna analýza východiskového textu, ktorá smeruje k identifikovaniu invariantného jadra textu a k objektívnemu zhodnoteniu jazykových a štylistických vlastností originálu.⁶⁰ Platí teda, že analyticko-interpretčný ponor do východiskového textu je prvou fázou prekladateľského procesu, ktorou prekladateľ priamo determinuje rozhodnutie o vlastnej koncepcii prekladu a o použití metódy prekladu tak na makroštylistickej rovine (téma), ako aj na mikroštylistickej rovine.⁶¹

2.7 Problematika prekladu dialektu a negatívny posun v slovenskom preklade Lovecraftovho diela *Dunwichská hrôza*

Skôr ako budeme pokračovať vo výklade, radi by sme sa pristavili pri jednom prekladateľskom probléme, ktorý sa objavil v slovenskom preklade Lovecraftovej slávnej poviedky *Dunwichská hrôza*. Lovecraft je známy tým, že vo svojich dielach často využíva regionálny dialekt ako štylistický prostriedok, slúžiaci nielen na jazykovú charakterizáciu postáv, ale aj na vytváranie atmosféry a dokresľovanie lokálneho koloritu. Dôležitá je však otázka, ako ho prekladať. Ak sú v prekladanom diele frázy či slová miestnych nárečí, môže tým vzniknúť celý rad problémov, ktoré prekladateľ musí vyriešiť.

V Lovecraftovej poviedke hovoria obyvatelia Dunwichu, fiktívneho mestečka v štáte Massachusetts, novoanglickým dialektom. Lovecraft opisuje miestnych pejoratívne ako odporne dekadentných a zanedbaných ľudí, „čo je jav až príliš častý v mnohých zákutiach Nového Anglicka. Stalo sa z nich svojské plemeno, poznačené jasnými mentálnymi a fyzickými znakmi degenerácie a krvismilstva. Ich priemerná inteligencia je žalostne nízka a anály sú plné zvestí o neskrývaných zvrhlostiach, poloukrytých vraždách, inceste a skutkoch takého násillia a oplzlosti, že pre ne niet ani slov“⁶². Inak povedané, Lovecraftovi sedliaci rozprávajú tak, ako rozprávajú, lebo Lovecraft ich chcel zobrazit'

59 Popovič a kol., 1983, s. 45.

60 Ibid., s. 166.

61 Ibid.

62 Lovecraft, 2023, s. 137 – 138.

predovšetkým ako izolovaných, obmedzených a zaostalých. Na ilustráciu uvediem jeden príklad, prehovor starého Whytelyho, jedného z Dunwicheanov a zároveň starého otca Willbura Whytelyho i samotnej dunwichejskej hrôzy, obrovského neviditeľného monštra s neľudskými črtami:

„I dun't keer what folks think – ef Lavinny's boy looked like his pa, he wouldn't look like nothin' ye expeck. Ye needn't think the only folks is the folks hereabaouts. Lavinny's read some, an' has seed some things the most o' ye only tell abaout. I calc'late her man is as good a husban' as ye kin find this side of Aylesbury; an' ef ye knowed as much abaout the hills as I dew, ye wouldn't ast no better church weddin' nor her'n.“

V slovenskom preklade Juraja Šebestu:

„Čert to ber, čo si ľudie myslá – keby Lavinin chlapec vypadal jak jeho tata, nemňel by na svjece podobného. Co si myslíte – že jediní ľudie, čo sú, sú tí jak my? Lavinia o tem dost čítala; a vidzela též vjeci, o ktorých vy iba vyprávate. Šak ríkam, že její muž je tak dobrý manžel, že lepšího by ste na tejto strane Aylesbury nenašli; a keby ste vjedzeli tolko o horách, čo ja vím, vjedzeli by ste, že v žádném kostele by nemohla mňet lepší svadbu.“

Citovaný príklad predstavuje typickú ukážku pravopisných a gramatických odklonov od spisovného jazyka, resp. štandardného vyjadrovania, ktoré sú v širšom štylistickom pláne markermi výrazových kategórií kolorit, zvláštnosť, zážitkovosť či sociolektickosť výrazu a v zhode so zámerom textu aj mentálnej degenerácie obyvateľstva Dunwichu (napr. *ef — if; dun't — don't; keer — care; nothin' ye expeck — nothing you'd expect; needn't — need not; has seed — has seen; o — of; ye kin — you can a i.*).

Na druhej strane, reč Henryho Armitagea, sčítaného sedemdesiatročného knihovníka z Miskatonickej univerzity, ako aj ostatných erudovaných postáv, ktoré vstupujú do boja proti nevýslovnému zlu, je formálna a spisovná, čím sa vytvára jasný spoločenský a intelektuálny kontrast medzi nimi a obyvateľmi Dunwichu. Tento *kontrast* vo vyjadrovaní je potom kľúčový nielen pre dynamiku príbehu a pre zdôraznenie odlišností medzi svetom racionálneho a moderného a svetom izolovaných, degenerovaných sedliakov, ale vo výrazovej sústave mu zodpovedá niekoľko výrazových kategórií, ktoré by mal prekladateľ adekvátne preniesť do cieľového jazyka.

Pri hľadaní ekvivalentu a adekvátnej substitúcie cudzieho regionálneho dialektu treba najprv odhaliť jeho *funkciu vo východiskovom texte*. Lovecraft využíva dialekt ako výrazový prostriedok a jeho použitie, ako sme už spomenuli, sa z hľadiska štylistického zafarbenia textu tematicky viaže predovšetkým s nevzdelanosťou, zaostalosťou, morálnym rozkladom či incestom a stáva sa tak dôležitým nástrojom rečovej charakterizácie postáv. Sekundárnou funkciou dialektu je potom vykreslenie lokálneho koloritu, atmosféry, ale aj vytváranie kontrastu. Tieto súvislosti si však prekladateľ do slovenčiny zrejme dostatočne neuvedomil a funkčne ohraničený regionálny dialekt originálu nahradil konkrétnym regionálnym dialektom slovenčiny, t. j. štylizovanú reč Dunwicheanov substituoval nárečím zo Záhoria. Považujeme to za zaujímavý experiment, avšak vzhľadom na kontext samotného diela nie príliš úspešný, keďže prekladateľ zavádza asociáciu

medzi záhoráčinou a rýdzo negatívnym vykreslením postáv.

Teraz si skúsme povedať, prečo s týmto riešením nemôžeme súhlasiť. Použiť dialektizmy vlastného jazyka vo väčšine prípadov nie je možné, pretože by dielu pridali príliš špecifické jazykové zafarbenie. Ak by napr. v po anglicky písanom diele boli prvky texaského alebo černošského dialektu, ich preloženie hontianskym alebo šarišským nárečím by vyvolalo rozpor medzi priestorom, kde sa dej odohráva, a viac ako špecifickým slovenským nárečím, charakterizujúcim zvláštne, čisto slovenské miestne spoločenské pozadie, zvyklosti, vyjadrovanie, myšlienkové stereotypy. Môže teda dôjsť k nefunkčnej lokalizácii prekladaného diela.

Okrem toho, v kontexte Lovecraftovej poviedky sa nezdá celkom logické, aby sa v americkom mestečku objavili Záhoráci, tobôž v izolovanej komunite. V čitateľovom vedomí to môže vyvolať neželané asociácie, lebo si pri čítaní môže buď predstavovať slovenskú oblasť, s ktorou sa nárečie zo Záhoria viaže, alebo premýšľať nad tým, prečo Lovecraft píše práve o Záhorákoch a prečo ich vykresľuje ako retardovaných. A takúto interpretáciu Lovecraftov text vylučuje.

Zdá sa nám nepravdepodobné, že by kompetentný prekladateľ prehliadol asociácie, ktoré sa s dialektom v poviedke spájajú. Prečo teda prekladateľ zvolil práve záhorácke nárečie? Azda preto, že je najbližšie štylizovanému novoanglickému dialektu, akým hovoria obyvatelia Dunwichu? Asi sotva. Prekladateľovi a vydavateľovi v jednej osobe sa prosto zapáčilo záhorácke nárečie a postupoval spôsobom „dialekt nahradím dialektom, lebo je to dialekt“.⁶³ Tento postoj a všeobecne prístup k prekladaniu výstižnejšie zachytáva tento mém:



Obr. č. 2.: Ideologické zápolenie v podaní Ferenčík vs. Šebesta

Každý prekladateľ by mohol prekladať do svojho obľúbeného nárečia, ale s tým by sa sotva dalo súhlasiť. Príčiny sú hlbšie, než ich vidí prekladateľ (ktorý premazal kome-

⁶³ Tento fakt prekladateľ dokladuje vo svojej odpovedi v diskusnom vlákne na facebookovom profile vydavateľstva Sol Noctis, v ktorom odpovedá na otázku, prečo sa prekladateľ rozhodol pre záhoráčinu. Šebesta píše: „Dialógy sú preložené v dialekte, lebo sú v dialekte aj v origináli. Záhoráčina preto, lebo 1. k nej mám osobný vzťah a 2. kvôli istej blízkosti k češtine je zrozumiteľná všetkým Slovákom (čo neplatí pre každé nárečie)“ (Šebesta, 2023).

táre, upozorňujúce na vyššie uvedený problém). Pri preklade literárnych diel by malo byť prvoradá rešpektovanie štýlových a funkčných vlastností východiskového textu, nie osobné preferencie a prekladateľská maniera.

Ak čítame s porozumením a zohľadníme funkciu dialektizmov v tomto diele, slovenský preklad môže na čitateľa pôsobiť dojmom, že prekladateľ nahradil novoanglický dialekt záhoráčtinou, lebo si ju spája so zaostalosťou a degeneráciou. Ďalší problém spočíva v tom, že keď sa takýto dialekt vloží do úst postavám, ktoré originál vykresľuje ako fyzicky a mentálne zaostané, vzniká neželané spojenie medzi záhoráckym nárečím a negatívnymi vlastnosťami týchto postáv. Slovenskí čitatelia, ktorí toto nárečie tak dobre nepoznajú, si ho potenciálne môžu spájať s negramotnosťou, zaostalosťou, či dokonca incestom, čo je nielen neprimerané a pomýlené, ale aj urážlivé. Ktovie, čo by na to povedal nejaký Záhorák. Naopak, tí, čo záhorácke nárečie poznajú, môžu túto asociáciu považovať za rušivú.

Teraz si zhrnieme, do čoho vlastne vyústila prekladateľova interpretácia. Na jednej strane ide o *štylistickú substitúciu*, t. j. náhradu cudzích výrazových vlastností originálu tými domácimi, na druhej strane ide o *preinterpretovanie* originálu, ktoré odzrkadľuje prekladateľove vlastné pohnútky a postoje (preklad sa síce uberá smerom k príjemcovi a využíva sa domáca forma dialektu, avšak zároveň sa jej vnucujú asociácie, ktorými v domácom kontexte nedisponuje). Podľa Popoviča sa preinterpretovanie prejavuje najmä v tematickej rovine textu, čo poukazuje na určitú mieru *tematického posunu*. V preklade tiež vidíme nie celkom funkčnú *lokalizáciu*. Všetky spomínané záležitosti vo výsledku kulminujú do *negatívneho posunu*, keďže prekladateľ zvolil pseudopoetický prístup, ktorý reflektuje jeho osobné preferencie, a zároveň podáva falošné svedectvo o domácom regionálnom dialekte. Dospievame tak k záveru, že prekladateľovi sa nepodarilo nájsť ekvivalenciu „na viacerých rovinách odrazu“, t. j. na sémantickej, štylistickej, ale aj tematicko-kultúrnej rovine a pragmatickej rovine.⁶⁴ Neprekladalo sa to, čo v skutočnosti v pôvodine je, ale to, čo v nej chcel prekladateľ vidieť napriek konotatívnemu obsahu, ktorý je objektívne vyjadrený jazykovými prostriedkami.

Prekladateľ nielenže podcenil interpretáciu východiskového textu a nezohľadnil jeho základné súvislosti, ale evidentne sa neriadil ani zásadami slovenskej prekladateľskej školy, ktoré sformuloval významný slovenský teoretik prekladu Ferencík. Jedno z jeho základných pravidiel hovorí o tom, že regionálny dialekt cudzieho jazyka by sme nemali prekladať žiadnym konkrétnym slovenským dialektom.⁶⁵ Domnievam sa, že preklad pomocou štylizovaného, na mieru ušitého „dialektu“, ktorý by sprevádzalo niekoľko gramatických a fonetických nepresností, aby jazyk Dunwichanov pôsobil starosvetsky, jednoducho a nevzdelane, avšak bez jasnej identifikácie s konkrétnou nárečovou skupinou, by bol šťastnejší. Prekladateľ by sa tak vyhol nefunkčnej lokalizácii, ale aj negatívnym asociáciám, ktoré v tomto preklade spomedzi riadkov jednoznačne presvitajú.

Niekomu sa po prečítaní týchto riadkov môže zdať, že píšeme o malichernostiach, o ktorých sa netreba tak naširoko rozpisovať. Domnievame sa však, že takéto „ma-

⁶⁴ Viličkovský, 1984, s. 34.

⁶⁵ Miko In Valentová a Režná, 2011, s. 46.

lichernosti“ treba analyzovať, zovšeobecňovať a zverejňovať, aby sa stali majetkom všetkých, aby si ich prekladatelia-študenti osvojili a aby sa im potom do textu, veľaokrát aj nevedomky, nevkradli podobné, ale aj iné významové, štylistické či konotačné chyby a prešľapy. Na záver sa žiada dodať, že touto margináliou nechceme nijako znížiť hodnotu kvalitného prekladu, ktorý si od Šebestu vyžiadal veľa práce. Lovecraftov štýl je totiž zložitý, miestami až archaický, a predstavuje výzvu aj pre skúsených prekladateľov. Treba preto oceniť to, že Šebesta vyhotovil kvalitný, no predovšetkým zrozumiteľný a čitateľsky prístupný preklad a že konečne zaplnil onú „zívajúcu diery v prekladoch diel autorov z formatívnej éry moderného hororu“⁶⁶. Škoda len tej záhoráčtiny.

2.8 Interpretácia ako východisko pre tvorbu koncepcie a samotného prekladu

Keďže úlohou prekladateľa je odhaliť ideovo-estetické hodnoty diela a funkčne ich reprodukovať v cieľovom jazyku, vo výsledku sa z interpretácie textu stáva veľmi dôležitá súčasť prekladového procesu, pretože na základe nej a poctivej práce s textom a identifikovaní jeho inherentných výrazových vlastností prekladateľ pristupuje k druhej fáze prekladateľského procesu, ktorým je sformulovanie **prekladateľskej koncepcie**.⁶⁷ Schopnosť dekódovať východiskový text a chápať jeho konkrétne významy za pomoci kontextu sa zároveň pokladá za **t'ážiskovú (interpretačnú) kompetenciu** adeptov prekladateľstva⁶⁸ a jej osvojenie je nevyhnutným predpokladom pre (úspešné) realizovanie jazykového a kultúrneho transferu.⁶⁹ Z toho vyplýva, že interpretácia zakotvená v konkrétnom textovom materiáli je nevyhnutnou podmienkou pre optimálny transfer významových a výrazových hodnôt a pre adekvátnu realizáciu prekladu. Ide teda o rozhodujúcu fázu umeleckého prekladu, pretože, ako hovorí Miko, umenie prekladu je predovšetkým umením interpretácie.⁷⁰

Vráťme sa však teraz ešte k pojmu prekladateľská koncepcia, resp. **koncepcia prekladu**. Koncepcia prekladu je v zásade nejaká metóda alebo stratégia prekladu, v rámci ktorej sa rozhodujeme, ako pristúpime k prekladu samotného textu. Budeme naturalizovať? Exotizovať? Bude vhodnejšie zvoliť kreolizáciu? Zameriame sa primárne na štylistické pôsobenie diela, t. j. na prenos jeho estetického účinku? Bude pre nás smerodajná funkcia textu a jednotlivých prekladových jednotiek, teda ich skopos? Ide tak v zásade o mimoriadne dôležitý krok v celom prekladateľskom procese, ktorý rozhoduje o tom, ako bude výsledný preklad vyzerat'.

Pri presnejšom vymedzení koncepcie prekladu budeme vychádzať z definície Hochela, podľa ktorého je koncepcia:

⁶⁶ Kažimír, 2020.

⁶⁷ Porov. Vilikovský, 1982, Preklad a interpretácia. In: *O interpretácii umeleckého textu* 7, s. 285 – 296., Levý, 1965,

⁶⁸ Porov. Koželová (2022), Gromová (2003, 2018), Fišer (2005).

⁶⁹ Ak prekladateľ narazí na nejednoznačnosť textovej realizácie, teda na miesto, ktoré nie je vyjadrené jednoznačne, je polysémantické, prípadne nie je vyjadrené vôbec, otvára mu to možnosti interpretácie, ocitá sa na križovatke významov. V takej situácii sa musí rozhodnúť, ktorej konkretizácii dá prednosť a aký individuálny posun uskutoční.

⁷⁰ Ferenčík, 1982, s. 53.

„Konceptia prekladu sa nám javí ako kategoriálna záležitosť, a tiež ako záležitosť axiologická. Konceptia totiž determinuje celý proces prekladu, voľbu prekladateľských nástrojov a prekladateľskej matérie; je zásadným a základným predpokladom kvality; absencia koncepcie je zas zárukou prekladateľského diletantizmu.“⁷¹

Teraz, po zedefinovaní koncepcie, sa dostavíme k samotnej podstate problému. Vilikovský s Levým zhodne konštatujú, že oporným bodom a jediným objektívnym východiskom prekladateľskej koncepcie je interpretácia a analýza konkrétneho textu. Prekladateľská koncepcia preto musí vychádzať z tých významov a štylistických hodnôt, ktoré sú v diele explicitne či implicitne zahrnuté.⁷²

Z uvedených skutočností pre nás vyplýva veľmi dôležitá vec, a to tak pre prekladateľskú prax, ako aj pre vzdelávanie ďalších generácií prekladateľov: ak je vytvorenie koncepcie prekladu rozhodujúce pre finálne znenie prekladu a interpretácia zas podmieňuje vznik samotnej prekladateľskej koncepcie, vyplýva nám z toho nespochybniteľný fakt, a to že interpretácia textu je alfou a omegou celého prekladateľského procesu a možno ju považovať za existenčný predpoklad vzniku prekladu. Len vďaka aktívnej interpretácii, teda analýze ideovo-estetických hodnôt diela, dokážeme preniknúť hlbšie do jednotlivých štruktúr literárneho diela a poodhaliť tak intratextové a intertextové súvislosti, ktoré v texte nemusia byť vyjadrené explicitne. Dokážeme teda identifikovať významové a výrazové hodnoty, na ktorých stojí celý obsah a estetické pôsobenie diela, ako aj iné, napr. spoločenské a kulturologické súvislosti, ktoré môžu ovplyvniť prekladateľov rozhodovací proces.

Tu treba podčiarknuť, že to, čo Hochel povedal o prekladateľskej koncepcii, platí *de facto* aj o interpretácii východiskového textu. Dá sa teda povedať, že interpretácia je rovnako ako koncepcia prekladu kategoriálna záležitosť, ktorá determinuje celý proces prekladu a je zásadným a základným predpokladom adekvátnosti prekladového textu, pričom jej absencia je zárukou prekladateľského diletantizmu.

V Hochelovom vymedzení koncepcie prekladu sa ďalej dočítame aj o tom, že pri jej formulácii prekladateľ nemusí postupovať matematicky a podľa akýchsi vzorcov či modelov. S týmto tvrdením však nemôžeme súhlasiť. Vzorec, ktorý Hochel spomína a ktorý je pre prekladateľa smerodajný, je text ako jazyková fixácia významov a estetických hodnôt. V predtranslačnej fáze je preto veľmi dôležité tieto hodnoty a stavebné prvky správne identifikovať, aby sme sa čo najviac priblížili objektívnej hodnote diela a aby naše rozhodnutia mali jasnú oporu vo významovej a výrazovej štruktúre textu, lebo iba tak sa môžeme čo najviac priblížiť k významovo-výrazovej podobnosti východiskového a prekladového textu.

71 Hochel, 1990, s. 41.

72 Levý, 1988, s. 63 – 66.

2.9 Ako je to vlastne v praxi?

Samozrejme, niekto môže namietat' – prečo sa vlastne zaoberáme interpretáciou? Načo nám je analýza? Nie je to strata času? Realita je taká, že mnohé študentské preklady, ktoré sa nám dostanú do rúk, hovoria o opaku, teda že preklad rozhodne nie je jednoduchá záležitosť a že základná analýza textu nie je až takou samozrejmosťou, ako sa na prvý pohľad môže zdať. Pozrime sa však teraz na to, akú dôležitosť prikladajú analýze textu profesionálni prekladatelia.

Vo výskume Djovčoša a Švedu (2017), ktorý mapoval situáciu na prekladateľskom trhu, sa až 26 % prekladateľov priznalo k tomu, že východiskový text nečítajú a rovno sa púšťajú do prekladu.⁷³ Bezmála 50 % respondentov uviedlo, že text si v podstate iba preletí a bezprostredne začínajú prekladať. Akási predtranslačná analýza niektorej z rovín textu prebehne iba v prípade, ak im niečo nie je jasné. K poctivej analýze východiskového textu, ktorú navyše neraz sprevádza aj konzultácia s odborníkom, sa priznalo iba 14 % respondentov.

Takéto zistenia nás paradoxne privádzajú k otázke *kvality prekladu*. Kvalita prekladu je, samozrejme, nanajvýš vágny pojem, ktorý by sa žiadalo precizovať stanovením presných kvalitatívnych kritérií. To však nie je primárnym cieľom tejto učebnice.

Poukázaním na praxeologickú realitu prekladateľského trhu chceme podčiarknuť dve veci. Až príčasto sa stretávame s laickými, ale aj odbornými názormi, že kvalita prekladu je nízka, že kvalita prekladov klesá. Chestermanovsky by sme povedali, že máme do činenia s pomerne rozšíreným supermémom, t. j. názorom, na ktorom sa zhodne určitá časť populácia v tom-ktorom kultúrnom priestore (tu treba podčiarknuť, že spravidla ide o hodnotenie literárnych prekladov, ale aj názory na dabing či titulky k audiovizuálnym dielam). Výsledky prieskumu, na ktoré odkazujeme vyššie, by nás však mali viesť k zamysleniu, či za tento stav nemôžu sami prekladatelia. Ak totiž pri preklade neprebehne dôsledná analýza východiskového textu a text iba zbežne prelistujeme (ak vôbec!), výsledná kvalita prekladu môže značne utrpieť. Túto skutočnosť napokon umocňuje aj konštatovanie Vilikovského, podľa ktorého kvalitný preklad závisí od kvalitnej interpretácie. Takže, ak nechcete riskovať to, že váš preklad bude vyzerat' ako výstup strojového prekladača z roku 2009, tak predtým, ako začnete prekladať, si text poriadne prečítajte a interpretujte. Možno to bude zniet' ako klišé, ale majte na pamäti hlavne to, že interpretácia textu nie je stratou času, ale investíciou do kvality výsledného produktu.

⁷³ Prieskum bol realizovaný pomocou dotazníka, ktorý vyplnilo 370 respondentov. Bližšie pozri Djovčoš & Šveda, 2017, s. 94 – 95.

2.10 Zhrnutie

Kapitolu znovu uzatvárame sumárom najdôležitejších charakteristík, ktoré determinujú interpretáciu a jej miesto v preklade:

- interpretácia textu je alfou a omegou celého prekladateľského procesu;
- interpretácia je kategoriálna záležitosť, ktorá rozhoduje o adekvátnosti celého prekladateľského procesu;
- interpretácia textu a analýza sú dve strany tej istej mince. Ide o metódy prístupu k textu, ktoré sa vzájomne dopĺňajú a preto ich nemožno oddeľovať;
- akákoľvek práca s textom je vždy práca s jazykom, čo signalizuje, že interpretácia musí ísť vždy ruka v ruke s dôslednou kvalitatívnou analýzou textu. Z toho rezultuje, že medzi interpretáciou a analýzou je synergický vzťah;
- keď povieme interpretácia, nemyslíme tým iba identifikáciu zmyslu, významu a motivických prvkov, ale aj analýzu štýlu a výrazových prostriedkov. Pod interpretáciou preto rozumieme analyticko-interpretáčny prístup k textu, ktorého cieľom je racionálna analýza východiskového textu, ktorá smeruje k identifikovaniu invariantného jadra textu a k objektívnemu zhodnoteniu štylistických vlastností originálu;
- analýza textu je štylistický rozbor textu, ktorého cieľom je identifikovať výrazové prostriedky textu a vyskladať tak jeho výrazovú štruktúru;
- jediným objektívnym východiskom interpretácie a analýzy je jazyk a text ako materiálny nositeľ všetkých ideovo-estetických hodnôt, ktoré mu dávajú existenčný zmysel; jazyk tvorí podstatu, štýl autora.

ÚLOHA

1. Prečítajte si dve Lovecraftove poviedky v origináli a v slovenskom preklade, menovite *The Shadow over Innsmouth* (slov. *Tieň nad Innsmouthom*) a *The Picture in the House* (slov. *Obrázok v dome*). Originál nájdete na <<https://www.hplovecraft.com/writings/fiction/>>, slovenský preklad v knižnici. V oboch poviedkach postavy hovoria novoanglickým dialektom. Akú funkciu plní dialekt práve v týchto poviedkach? Plní inú funkciu ako v Dunwichskej hrôze? Ak áno, akú? Je preklad dialektu funkčný?

2. Aké motívy sa objavujú v poviedke *Obrázok v dome*? Existuje určitá paralela medzi touto poviedkou a poviedkou *The Fall of the House of Usher* od E. A. Poea? Akými výrazovými prostriedkami sa v *Obrázku v dome* realizuje výrazová kategória horor výrazu?

3 Prekladateľská analýza alebo analyticko-interpretáčny model východiskového textu

V tejto časti sa budeme konkrétnejšie venovať interpretácii textu a zodpovieme si otázku, čo je vlastne prekladateľská analýza a predstavíme si model prekladateľskej analýzy východiskového textu od nemeckej translatologičky Nordovej, ktorý v kontexte vnútrotextovej analýzy prepájame s výrazovou sústavou Mika.

V didaktickom procese sa nám osvedčila analyticko-interpretáčna práca najmä s textami prozaického a populárne-náučného charakteru. Z hľadiska translačnej typológie textov sa preto v tejto učebnici venujeme primárne prozaickým textom a taktiež tzv. pomedzným textom, t. j. takým textom, ktoré sú na pomedzí umeleckého a neumeleckého štýlu. Reprezentantom takého typu textov sú napr. populárno-náučné texty, ktoré čitateľa oboznamujú s rôznymi historickými súvislosťami, ale robia to pútavým, často aj zábavným štýlom, pričom v týchto textoch sa pravidelne objavujú najrôznejšie lexikálne štýlémy (hovorová lexika, slang, expresívna lexika, archaizmy, neologizmy, slovné hry, terminológia, kontrast medzi umeleckosťou a odbornosťou a pod.). Tieto texty využívame na prekladových seminároch z toho dôvodu, že sa v nich študent stretáva so štylistickou textovou variabilitou a z nej vyplývajúcou osobitosťou prekladových postupov. Zároveň tieto texty nie sú vysoko odborné, neprístupné, sú relatívne ľahko stráviteľné a za predpokladu poctivej práce s textom nepredstavujú pre adeptov prekladu taký veľký problém ako napr. náročné akademické texty, abstraktné filozofické články či zložité technické dokumentácie, s ktorými sa na seminároch pracuje v neskoršej fáze štúdia.

Nordová vytvorila pragmatický návod pre komplexnú analýzu textu, pričom autorkino ponímanie analýzy by sme mohli označiť aj termínom diagnostika textu. Ako mnohí iní teoretici, aj Nordová považuje analýzu východiskového textu za alfu a omegu prekladateľského procesu. Tento model sme si zvolili najmä preto, lebo sa nám javí ako najvhodnejšie a didakticky najlepšie rozpracované východisko pre prekladateľskú analýzu tak umeleckých, ako aj odborných či pomedzných textov.

Nordovej pragmaticko-funkčný model, ktorý v zásade nasleduje aj Popovičov model metakomunikácie, sa skladá z dvoch častí – z analýzy mimotextových a vnútrotextových faktorov, ktoré spolu ovplyvňujú prekladateľov rozhodovací proces pri voľbe optimálneho variantu. Analýza týchto faktorov pomáha prekladateľovi zistiť, čo všetko musí pri preklade zohľadniť. Na základe tejto analýzy môže prekladateľ urobiť informované rozhodnutie, stanoviť si svoju základnú stratégiu (konceptiu, metódu prekladu) a podľa nej riešiť jednotlivé prekladateľské problémy s ohľadom na prekladateľské konvencie svojej doby. Platí teda, že ak má byť preklad úspešný, musí byť v prvom rade metodicky premyslený, ale ak má byť metodicky premyslený, musí sa zákonite opierať o analýzu a interpretáciu konkrétneho textu. Teraz sa poďme pozrieť na to, ako tento model vyzerá.

Východiskom tohto analytického modelu sú prekladateľské inštrukcie odvodené od tzv. Novej rétoriky. Autorka prináša súbor mimotextových a vnútrotextových faktorov, ktoré by prekladateľ mal mať na zreteli tak pri analýze textu, ako aj jeho následnej rekonštrukcii v cieľovom jazyku. Prvé z nich sú premenné konkrétnej situácie, v ktorých text funguje ako nástroj komunikácie. Sú to nasledovné, viac-menej pragmatické faktory:

- **autor textu a zámer autora** (Kto je autor textu? Čo ho viedlo k tomu, aby dané dielo napísal?),
- **príjemca textu** (Kto je virtuálny príjemca? Ako sa odlišuje čitateľ východiskového textu od čitateľa cieľového textu?),
- **médium/kanál** (Ide o ústne alebo písomne podávaný text?),
- **miesto** (Miesto vzniku textu a relevancia tohto údaju pre obsah a štýl),
- **čas** (Kedy bol text napísaný, kedy vyšiel, ako je tento čas relevantný pre obsah a štýl textu, ako sa čas vpísal do textu),
- **funkcia textu** (Aký má byť účinok textu, ako to možno odčítať zo žánru, témy a jazykových prostriedkov).

Ako vidíme, jednotlivé faktory vychádzajú zo základných otázok „kto, komu, kedy, kde, ako“, čo sa dá veľmi jednoducho zapamätať.

Druhú skupinu faktorov nazýva Nordová **vnútrotextové faktory**, ku ktorým radí:

- **tému** (Mala by sa dať vyčítať už priamo z názvu diela, z podtitulu, anotácie, prípadne z resumé na stránkach kníhkupectiev),
- **obsah** (O čom je daný text? Akú informáciu sa snaží komunikovať?),
- **vedomostné predpoklady** (Sú v texte miesta, ktoré čitateľovi nemusia byť známe? Treba cieľovému čitateľovi niečo vysvetliť, explikovať a pod.? Máme do činenia s neznámymi reáliami alebo asociáciami, ktoré je vhodnejšie generalizovať či nahradiť niečím známejším?),
- **kompozíciu** (Aká je formálna výstavba textu? Je tradične členený na kapitoly, odseky a pod.?),
- **neverbálne prvky** (Obsahuje text obrázky či iné grafické prvky? Pomáhajú čitateľovi kontextualizovať a vizualizovať si to, o čom číta?),
- **lexiku a štýl** (Aké štýlémy sa nachádzajú v texte? Aké výrazové kategórie – napr. expresívnosť, vulgárnosť, komickosť, slangovosť, kontrast, humor, figuratívnosť, kolorit, implicitnosť a i. – v ňom dominujú?),
- **syntax** (Dominujú krátke alebo dlhé vety? Súvetia alebo jednoduché vety? Aké je aktuálne členenie výpovede? Vyskytuje sa v texte nezvyčajný slovosled? Ak áno, je funkčný a charakterizuje napr. nižšie vzdelanie tej-ktorej postavy?),
- **suprasegmentálne prvky** (kurzíva, bold, alebo iné grafické signalizačné mechanizmy, ktorých funkciou je niečo zdôrazniť).

Za nadradený faktor, za akýsi vrchol Padovca textu, Nordová považuje *účinnok*, efekt, teda to, ako text pôsobí na čitateľa, teda aj na *prekladateľa*, ktorý čitateľovi sprostredkúva *svoje* čítanie textu, *svoju* interpretáciu, teda to, ako text pôsobil *naňbo* a na nikoho iného. Tento faktor je zároveň súhrou mimotextových a vnútrotextových faktorov. Najbezprostrednejšie médium, ktorým text účinkuje na čitateľa, je jazyk, teda štýl.

V predtranslačnej, resp. predštylizáčnej fáze, prekladateľ zároveň deteguje problematické miesta, odhaľuje nejasnosti, čím zákonite dochádza k **anticipácii prekladateľských problémov**, ktoré nútia prekladateľa zamýšľať sa nad vhodným postupom, ako by sa tieto problémy dali vyriešiť. Prekladateľské problémy môžu byť rôzne: obsahové, jazykové, štylistické, kulturologické, technické a pod.

•••

Po krátkom predstavení jednotlivých mimo- a vnútrotextových faktorov si o jednotlivých faktoroch povieme niečo viac. Vždy si totiž treba položiť otázku, nakoľko je daný faktor pre mňa relevantný. Niektoré faktory budú pri preklade dôležitejšie, iné zas až tak nie. Ak prekladáme text, ktorý nie je časovo veľmi vzdialený, dá sa predpokladať, že nebudeme musieť narábať s archaickou varietou jazyka (samozrejme, môže sa vyskytnúť, ale v takom prípade plní konkrétnu funkciu, spravidla charakterizačnú). Médium taktiež nie je až taký relevantný faktor, pretože diela sú spravidla publikované knižne, t. j. v tlačenej podobe, alebo elektronicky a sú dostupné na webe vo forme e-knihy, no obsah sa tým nijak nemení. Z toho vypláva, že niektorým faktorom budeme venovať viac priestoru, iných sa dotkneme iba skratkovito. Väčšiu pozornosť budeme venovať zámeru autora – mimoriadne zradnému a chimérickému pojmu, ako aj štylistickej analýze textu. Po predstavení jednotlivých faktorov odprezentujeme aj skrátenú podobu tohto modelu, s ktorou sa dá pracovať na prekladových seminároch. V závere tejto kapitoly potom odprezentujeme praktickú aplikáciu modelu na konkrétnom texte, aby ste mali lepšiu predstavu o tom, ako takáto analýza môže vyzerat'.

3.1 Niekoľko poznámok k mimotextovým faktorom

Autor: Kto je autor? Akým témam sa spravidla venuje? Akým štýlom tento autor píše? Informácia o autorovi môže byť nápomocná napr. vtedy, keď je autor známy svojím výrazovým idiolektom, resp. autorským štýlom. V takom prípade je dobré načítať si odborné články alebo literárno-kritické state analyzujúce osobitosti autorovho štýlu. Ak je o niektorom autorovi všeobecne známe, že sa vyjadruje tak alebo onak, že používa dlhé, rozvité, zdanlivo nikdy nekončiace súvetia, hojne využíva alúzie, metafory či slovné hry, ktoré, ako vieme, patria medzi časté prekladateľské oriešky, môže nám to ako prekladateľom výrazne pomôcť v tom, že pri čítaní zbystríme pozornosť a snažíme sa tieto potenciálne problémy identifikovať a podľa ich charakteru potom zvolit' príslušnú stratégiu.

Autorova reputácia v širšom verejnom diskurze nám zas môže čo to napovedať o tom, ako bude jeho preklad prijatý v cieľovej kultúre. Napr. prekladateľ žijúci neďa-

leko moslimskej komunity si zrejme dvakrát rozmyslí, či bude prekladať Salmana Rushdieho, aby náhodou neskončil s početnými bodnými ranami ako prekladateľ do japončiny v roku 1991. Inej skupine čitateľov zas môže prekážať, že autor je známy ako rasista a xenofób (napr. Howarda Phillipsa Lovecraft), že je transfób (Joanne K. Rowlingová), ďalšej zas to, že ten-ktorý autor je republikán, konzervatívec, prípadne aj to, že tvorbu daného autora podporila nezisková nadácia istého amerického miliardára s maďarskými koreňmi. Ak by sa niekto rozhodol preložiť biografiu o bratoch Tateovcoch, mal by rátať s tým, že istý okruh čitateľov by si ho začal spájať s mizogýniou a pod. Na druhej strane, prekladateľ môže aj s vydavateľom zariskovať a ísť proti prúdu a všeobecne prijímanému názoru väčšiny, prípadne aj hlučnej menšiny.

Zámer autora: Prečo vlastne autor napísal daný text? Čo ním sledoval? Aký bol jeho zámer? Ide o otázky, o ktorých by sme mohli dlho diskutovať a snažiť sa na ne nájsť odpovede, avšak musíme si uvedomiť, že ani jednu z týchto otázok nedokážeme zodpovedať so stopercentnou istotou. Pýtate sa prečo? Pozrime sa teda na to, čo o autorskom zámere hovorí literárna veda a filozofia jazyka. Tak napr. podľa Eca sa pri interpretácii (prozaického) textu nemôžeme odvolávať na to, že interpretácia bude mimo autorského zámeru, pretože autorský zámer nepoznáme, je ťažko (ak vôbec) zistiteľný a pre interpretáciu textu zväčša nepotrebný.⁷⁴ Nielenže nemôžeme úplne pochopiť dielo, ktoré je nám historicky či kultúrne vzdialené, ale nemôžeme obnoviť ani tvorivú situáciu, v ktorej vzniklo, a takisto nemôžeme spoľahlivo zrekonštruovať mentálny svet autora a to, čo sa kedysi odohrávalo v jeho mysli. Žiaden interpretátor a prekladateľ nemôže s istotou tvrdiť, že dokáže túto tvorivú situáciu presne zrekonštruovať a pochopiť tak autorský zámer. Ibaže by sme boli ochotní akceptovať to, že subjekt dokáže cestovať v čase, nahliadnuť do čiernej skrinky a verne popísať najrôznejšie kognitívne procesy vo vedomí autora. Pripustiť čosi takéto by znamenalo ignorovať základné pravidlá logiky. Išlo by o čistý psychologizmus, absurdnosť, stotožňovanie mentálneho sveta autora s krištáľovou guľou, do ktorej si každý môže nazrieť a vidieť tam, čo len chce.

Keby sme tento zámer dokázali vierohodne zrekonštruovať, zrejme by dodnes nevznikali ďalšie a ďalšie interpretácie diel veľkých filozofov a veľikánov svetovej literatúry. A tu narážame na ďalší problém, ktorý sa pokúsime vysvetliť na jednoduchom príklade. Existuje celá rada starších diel, ktoré buď neboli nikdy preložené, alebo sa aj dnes dožadujú nových interpretácií a prekladov. Mnohé z týchto diel však napísali dnes už nežijúci autori a to nás privádza k otázke, či je vôbec možné získať ich pohľad na vlastné diela. Pripusťme teda, že by sa nám pomocou špiritistickej dosky podarilo skontaktovať ktoréhokoľvek autora z 19. či 20. storočia. Ani to by však ešte nebol dôvod na radosť. Ako upozorňuje Hirsch, háčik tkvie totiž v tom, že mnohí autori sa zvyknú vracieť k svojim dielam, prehodnocovať ich, ba dokonca s niektorými svojimi skoršími názormi či postojmi sa už sami nemusia stotožňovať.⁷⁵ Domnievať sa teda, že ten alebo

74 Eco, 1990, porov. aj Szondi, 1995.

75 In: Hirsch, 1967, s. 7.

iný autor chcel vždy povedať niečo konkrétne, je skôr prejav slepej dôvery v čosi nadprirodzené než v objektívnu hodnotu diela.⁷⁶

Mimoriadne zaujímavý príspevok do diskusie o (ne)existencii autorského zámeru a východiska interpretácie, a teda aj analýzy textu, priniesol nemecký filozof Gadamer, ktorý tvrdí, že „[t]ak ako každé obnovenie aj obnovenie pôvodných podmienok je pokusom, ktorý historicitu nášho bytia odsudzuje na neúspech. To, čo obnovíme, čo privoláme späť z odcudzenia, nie je pôvodný život. Hermeneutická aktivita, pre ktorú by porozumenie znamenalo obnovenie pôvodného, by bola iba prenesením dnes už mŕtveho zmyslu“.⁷⁷ Každá interpretácia je teda kontextová a závislá od podmienok, v ktorých sa uskutočňuje, pričom text nikdy nemôžeme spoznať ani pochopiť sám o sebe, pretože text reprezentuje význam zakódovaný autorom, ktorého rozhodovací proces nepoznáme, a preto si ako prekladatelia-interpretátori nikdy nemôžeme byť istí, či je naše čítanie správne.

Čo si má interpretátor vlastne prisvojiť, ak nedokáže oživiť autorský zámer z priepasti času? Ricœur, nadväzujúc na Gadamera, tvrdí, že za textom sa neskrýva zámer autora ani historická situácia spoločná autorovi a jeho pôvodným čitateľom, nie sú to dokonca ani očakávania či pocity pôvodných recipientov. To, čo si treba prisvojiť, je samotný význam textu. Text je síce psychosémantickým portrétom autorovho prežívania a modelovania sveta, no sám o sebe je nemý. Prečo? Pretože „intencia autora ako psychická udalosť [je] stratená“⁷⁸ a neexistuje spôsob, ako ju objektívne a spoľahlivo zrekonštruovať. Z toho vyplýva najmä to, že význam literárneho diela by sme nemali redukovat' iba na autora a na notoricky známe „čo tým chcel autor povedať“. Iba tak sa dá predísť skresleniu a relativizovaniu významu diela v prospech jednej „pravej“ interpretácie, pretože prístup k fikčným svetu ktoréhokoľvek prozaického diela získavame najmä prostredníctvom jazyka.⁷⁹

Z uvedeného výkladu pre nás vyplýva, že zámer autora ako pojem je síce v teórii interpretácie textu v určitej miere akceptovateľný, no často sa stáva príliš normatívnym, ba až nereálnym. Za hlavné východisko analyticko-interpretáčnej aktivity treba preto považovať samotný text ako nezávislú entitu, čím sa zámer autora nahrádza *zámerom textu*, ktorý sa realizuje v téme a jazyku. Vniknúť do autorovho rukopisu potom znamená pochopiť to, čo hovoria všetky intra- a intertextové odkazy zafixované v texte, pretože text recipientovi komunikuje určité sémantické a výrazové hodnoty, ktoré sa podieľajú na tvorbe obsahu a témy.

Samozrejme, nechcem, aby ste tento názor prijímali nekriticky, ostatne ako aj všetko ostatné v tejto učebnici. Pri čítaní tejto učebnice si treba uvedomiť, že vy, čitatelia, si interpretujete našu interpretáciu teórie. Preto ak si viete obhájiť zámer autora, pokojne sa naň odvolajte.

⁷⁶ Porovnaj Le Blanc, 2012.

⁷⁷ Gadamer, In: Compagnon, 2006, s. 66.

⁷⁸ Ricœur, 1997, s. 128.

⁷⁹ Leech & Short, 2007, s. 30.

Čitateľ (východiskový vs. cieľový): Pre koho je určený originál? Pre koho je určený preklad? Zodpovedanie tejto otázky je dôležité najmä preto, aby sme pre cieľového čitateľa dokázali zabezpečiť zrozumiteľný obsah. Máme teda do činenia s prístupnosťou výrazu⁸⁰ a prístupnosťou samotného diela, teda potrebou brať ohľad na vzdelanie, chápanosť a námahu príjemcu pri vnímaní textu (zrozumiteľnosť, jasnosť, prístupnosť reči). S tým potom súvisí aj zjednodušovanie vetnej stavby, obmedzovanie alebo zdomácnovanie cudzích slov, vysvetľovanie, ako aj celkové odvolávanie sa na anticipovaný skúsenostný komplex čitateľa, t. j. jeho skúsenosti a vedomosti. Tomuto zreteľu je potom podriadený výber slov a vetnej stavby.

To, kto je potenciálnym čitateľom, nám napovie najmä žáner, téma a v neposlednom rade aj štýl diela. Ak prekladateľ vie, pre akého čitateľa prekladá, môže tomu prispôbiť niektoré prekladateľské postupy či výrazové osobitosti cieľového textu. Koniec-koncov, v cieľovej komunikácii sú pre prekladateľa rozhodujúce najmä očakávania cieľového čitateľa, preto sa musí prispôbiť aj jeho vkusu.

Napr. ak máme do činenia s literatúrou pre deti a mládež (detský aspekt výrazu),⁸¹ signalizuje nám to hneď dve veci: jednak prekladateľ bude musieť zjasňovať aj to, čo nie je jasné, bude možno musieť používať explikácie a pod., ale možno bude musieť text aj lokalizovať či naturalizovať, aby detskému čitateľovi neprišiel príliš odťažitý a aby sa s ním dokázal stotožniť. Tiež je zrejmé, že v takomto texte bude nižšia miera expresívnej lexiky a možno nulová tolerancia voči vulgárnosti výrazu. Treba preto brať ohľad na tón reči a ohraničiť výber slov tak, aby boli blízke detskému príjemcovi a jeho skúsenosti.

Médium: Z hľadiska analýzy ide o jeden z menej podstatných faktorov. Dôvod je ten, že pri preklade literárnych textov ide spravidla o publikované texty a médium sa spravidla nemení, pretože text, ktorý je zafixovaný v grafickej podobe, spravidla zostáva v tejto grafickej podobe a netlmočí sa do hovorenej podoby.⁸²

Rozdiel tkvie azda v tom, že dnes sú mnohé texty k dispozícii buď v tlačenej verzii (fyzická kópia románu, zbierka poviedok), ako súbor v počítači, resp. v čítačke kníh (napr. vo formáte .pdf, .epub, .mobi alebo .docx), alebo priamo na webovej stránke. Vo všetkých troch prípadoch sú však tieto texty opatrené poznámkami pod čiarou, poznámkami prekladateľa či inými neverbálnymi prostriedkami, ako sú obrázky, grafy, tabuľky a pod. V zásade medzi jednotlivými verziami nie je žiaden markantný rozdiel, minimálne čo sa týka obsahu. Podstatný rozdiel tkvie azda v tom, že elektronické verzie textov sú často praktickejšie. Môžeme ich importovať do nástrojov CAT, prípadne pomocou klávesovej skratky rýchlo vyhľadať to, čo potrebujeme.

80 Miko, 2011, s. 105.

81 Ibid.

82 Médium však môže byť rozhodujúcim faktorom v prípade, keď máme do činenia s prekladom titulkov alebo lokalizáciou videohier. V oboch prípadoch sa prekladateľ, teda titulár a lokalizátor, musí prispôbiť konkrétnym časovým a priestorovým obmedzeniam, ktoré do istej miery determinujú akčný rádius jeho prekladateľských možností či nemožností, ktoré ho vedú k tomu, aby uprednostnil konkrétne prekladateľské postupy, t. j. generalizáciu, kondenzáciu.

Čas a miesto: Rozdiely v mieste a čase vzniku originálu v kontrapunkte s časopriestorovými koordinátami vzniku prekladu môžu mať významný vplyv na všetky vnútrotextové faktory. V interpretačnej fáze prekladateľského procesu treba mať na zreteli, že prekladateľ vystupuje v prvom rade ako recipient originálu, ktorý nám môže byť časovo a priestorovo (kultúrne) vzdialený.

Doba vzniku východiskového textu môže prekladateľovi napovedať niečo o variete jazyka. Ak totiž interpretujeme a prekladáme dielo napísané pred sedemdesiatimi rokmi, je možné, že niektoré slová sa kedysi používali v inom význame, než v akom ich používatelia jazyka chápu dnes. Jeden príklad na objasnenie z Lovecraftovej poviedky *The Outsider* (Vyvrheľ) z roku 1921/1926:

Originál: ... [I] would longingly picture myself amidst gay crowds in the sunny world beyond the endless forest.⁸³

Preklad: ...túžobne som si predstavoval samého seba medzi radostnými zástupmi veselých ľudí v slnkom zaliatom svete, ďaleko od tohto nekonečného lesa.⁸⁴

Vhodným príkladom zastaraného jazyka, ktoré v súčasnosti nadobudlo iný význam, je anglické slovo *gay*. Dnes sa používa na označenie osoby, ktorú pritahuje rovnaké pohlavie, avšak kedysi sa používalo vo význame veselý, radostný.

V takomto význame sa slovo *gay* objavuje napr. aj v humornej zbierke *How to be an Alien* od Georgea Mikesa (...the country becomes gay and cheerful [...]) You must not refuse any additional cups of tea under the following circumstances: if it is hot; if it is cold; if you are tired; if anybody thinks that you might be tired; if you are nervous; if you are gay; before you go out; if you are out [...]).

Znalosť miesta vzniku prekladu je zas dôležitá vtedy, keď východiskový jazyk existuje vo viacerých variantoch, napr. britská, americká a austrálska angličtina alebo varianty španielčiny, tu sa môžu miestne jazykové odlišnosti dotýkať významu a taktiež spôsobu vyjadrovania. V slovenčine však rozdiely medzi rôznymi varietami angličtiny nevieme reprodukovať, preto sa spravidla postava charakterizuje tak, že ju predstavíme ako niekoho, kto sa narodil a vyrastal v Sydney, Cambridgi či New Yorku, alebo opäť môžeme použiť štylizovaný dialekt/idiolokt/sociolekt, čím postavu alebo viacero postáv jazykovo odlíšime od inej postavy (spomeňte si na príklad z Lovecraftovej poviedky).

Časový údaj informuje prekladateľa-študenta hlavne o dobe vzniku textu, teda o tom, aký historický stav jazyka v ňom môže očakávať, o akých historických súvislostiach môže text pojednávať, čo sa môže skrývať medzi riadkami, či náhodou z tematického hľadiska nepôjde o kritiku spoločnosti, politiky a pod.

Funkcia textu: Pod funkciou sa rozumie komunikatívna funkcia, ktorá vypláva z konkrétnej špecifickej konštelácie autor–príjemca–médium–zámer textu. Umelecké texty majú spravidla ikonicko-operatívny charakter a ich cieľom je jednak zobrazit' určité skutočnosti a tiež zapôsobiť na čitateľa a vyvolať v ňom určitý estetický zážitok. Z tohto hľadiska je funkcia umeleckého textu primárne expresívna, pričom informatívny aspekt je doplnený estetickým komponentom, niekedy je mu podriadený.

⁸³ Dostupné na: <<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/o.aspx>>

⁸⁴ Lovecraft, 2023, s. 27.

V populárno-náučných textoch je situácia podobná, pretože sa v nich informatívna funkcia prelína s tou expresívnou. Záleží od autora takéhoto textu, nakoľko je informatívny aspekt doplnený estetickým komponentom a nakoľko je mu podriadený. Dominantnejšej funkcii potom zodpovedá aj výber a miera nasadenia štylistických prostriedkov.

3.2 Niekoľko poznámok k vnútrotextovým faktorom

Téma a obsah: Rozdiel medzi témou a obsahom možno pomenovať aj tak, že obsah je to, čo dielo priamo zobrazuje, a téma je to, čo dielo vyjadruje, hodnotí, kritizuje. Tému môžeme v užšom zmysle slova chápať ako nadradený všeobecný pojem, za ktorým sa skrýva hlavná myšlienka diela vrátane čiastkových motivických prvkov. V snahe identifikovať tému odpovedáme na otázky „*Aký je leitmotív analyzovaného diela?*“ alebo „*Ako by sme mohli charakterizovať základnú myšlienku, ktorá sa vinie celým dielom?*“ Spravidla ide o niečo „abstraktnejšie“, môžeme napr. povedať, že témou istého diela je poukázanie na to, ako na nás vplyvajú rovesníci a že cítime potrebu niekam zapadnúť a dielo potom pojednáva o takých motívoch ako zrada, strach, kríza identity, vplyv diktatúry na jednotlivcov a rodiny, sebapoznanie.

Obsah je potom prakticky všetko, čo sa reflektuje v jazyku diela, teda samotný príbeh či dej, postavy a charaktery, vzťahy medzi nimi, hrdinovia a ich osudy, konflikty, činy, ale aj čas a priestor, kde sa dej odohráva.

Pri písaní analýzy východiskového textu (platí to aj o kritikách prekladu v seminárnych či záverečných prácach) sa treba vyhnúť zdĺhavému a detailnému prerozprávaniu dejovej línie a rozvlácnemu popisovaniu vzťahov medzi postavami. Spomeňte naozaj iba to najdôležitejšie, prípadne to, čo priamo súvisí s konkrétnym prekladateľským problémom. Nepíšeme sloh na strednej škole, ale *prekladateľskú* analýzu východiskového textu.

Vedomostné predpoklady: Čo môžeme očakávať od čitateľa? Bude mu jasné všetko, o čom dielo hovorí? Dokáže si to predstaviť? Aké sú jeho vedomosti o východiskovej kultúre? Budú mu známe všetky reálie? Pochopí jednotlivé alúzie? Vo všeobecnosti platí, že vedomostné predpoklady sa týkajú najmä jazykových a sociokultúrnych znalostí, ktoré autor predpokladá u príjemcu. Zároveň však musíme mať na zreteli aj to, že cieľový čitateľ, ktorému bude preklad určený, zrejme bude niekto úplne iný ako čitateľ východiskového textu. S tým potom súvisí aj miera explicitnosti či implicitnosti výrazu v texte a potenciálne problémy s porozumením textu, ktoré prekladateľ rieši rôznymi spôsobmi, napr. naturalizáciou, kreolizáciou, generalizáciou, explikáciou, ale napr. aj funkčnou substitúciou neznámeho výrazu za niečo, s čím sa cieľový čitateľ bude vedieť stotožniť.

V texte sa môžu neraz objaviť napr. alúzie⁸⁵, ktoré predpokladajú nielen vyšší stu-

⁸⁵ Pod alúziami treba rozumieť rôzne skryté narážky na iný text, na konkrétnu historickú osobu, istý spoločenský jav alebo príbeh. V takom prípade máme do činenia aj s intertextualitou. Pod pojmom intertextualita sa rozumie prípad, keď (literárny) text odkazuje alebo nadväzuje na iné texty.)

peň literárneho vzdelania, ale aj mimoriadne dobrú orientáciu v populárnej kultúre či filmovej tvorbe. Preklad alúzií a výber vhodného prekladateľského riešenia, prirodzene, závisí od hĺbky prekladateľovej interpretácie. Alúzie môžu predstavovať problém najmä v prípade, keď sa prekladu ujme málo rozhladený, nesčítaný prekladateľ. Komunikačná hodnota alúzie je totiž „závislá od príjemcu, lebo priamo nevyslovenú, ba niekedy aj ťažšie dešifrovateľnú informáciu nie každý percipient dokáže pochopiť a spracovať“.⁸⁶

Kompozícia textu: Aká je formálna štruktúra textu? Kompozičné vlastnosti textu sa dotýkajú predovšetkým jeho vnútornej koherencie a kohézie, t. j. myšlienkovvej súdržnosti a zoradenia informácií. Ak sa na kompozíciu pozrieme cez prizmu Ferencíkovej zásady formálnej totožnosti originálneho a prekladového textu, znamená to, že pri preklade je potrebné zachovať formálnu štruktúru textu, t. j. kapitoly, odseky, nadpisy, názvy kapitol a pod. V zásade platí, že odsek v preklade ostáva odsekom, kapitola kapitolou a nadpis nadpisom.

Neverbálne (mimojazykové) prvky: Kým v ústnej komunikácii sa neverbálne prvky prejavujú ako rôzne gestá či mimika, v písaných textoch ide hlavne o grafické prvky, ako sú obrázky, mapy a pod., ktoré môžu čitateľovi (a tým aj prekladateľovi) poskytnúť ďalší kontext, akúsi barličku, pomocou ktorej si môže lepšie predstaviť skutočnosti, ktoré sú v diele zobrazované.

Prenos mimojazykových prvkov spravidla nevyžaduje vyššiu interpretačnú aktivitu, keďže obrázky sa do prekladu prenášajú v nezmenenej podobe a v mapkách sa spravidla prekladajú len názvy (ak nie je možnosť obrázkov editovať a nahradiť v ňom pôvodný text, jednotlivé miestne názvy, toponymá, môžeme preložiť pomocou legendy).

Niekedy sa tieto neverbálne prvky do prekladu neprenášajú. V takom prípade je pre nás smerodajné prekladateľské zadanie, t. j. konkrétne pokyny od vydavateľa alebo od zadávateľa/objednávateľa prekladu a pod. Objednávateľ sa totiž môže rozhodnúť do diela vložiť iné ako pôvodné ilustrácie, ktoré pre potreby slovenského prekladu pripraví grafik. Nás ako prekladateľov však táto záležitosť nemusí až tak zaujímať, keďže prioritne je našou úlohou preložiť text.⁸⁷

Lexika a štýl: Analýza v tejto rovine sa dotýka najvlastnejšieho poľa prekladateľstva, jazykového materiálu a štylistiky textu, ktorú vytvárajú a dotvárajú všetky použité výrazové prostriedky. Analýza sa realizuje na úrovni štýlém ako jednotiek štylistickej kvality, ktoré majú svoj obsah, formu a funkciu. Ako sme už spomenuli v prvej kapitole, štýlémou môže byť každý jazykový prostriedok, pomocou ktorých sa štýl presadzuje a realizuje v texte. Pri analýze konkrétneho textu preto sledujeme, akými výrazovými prostriedkami autor tvoril samotný text. Snažíme sa identifikovať, aká slovná zásoba sa

⁸⁶ Žilka, 1995.

⁸⁷ Úplne iná situácia je však v odbornom preklade, keď sa od prekladateľa vyžaduje, aby do cieľového jazyka preložil všetko vrátane obrázkov, grafov, tabuliek a pod.

nachádza v texte a aké výrazové kvality ju charakterizujú. Treba mať pri tom na pamäti, že slovná zásoba východiskového i cieľového jazyka predstavujú rozsiahly inventár štýlém, ktoré sú sémanticky a štylisticky výrazne diferencované.

Ak si teraz kladiete otázku: Čo všetko môžem v texte analyzovať? Odpoveď znie: Všetko.

Uvedme si stručný príklad. Keď sa niekto vyjadrí namiesto *Tu to zapácha* expresívnym *Tu to príšerne smrdí*, v druhom prípade dáva hovoriaci najavo zvýšenú subjektívnu účasť na povedanom, svoj odpor, ktorý sa v texte manifestuje cez príznakovú štýlém *smrdieť* a hovorovo-expresívnu príslovku *príšerne*. Táto príslovka má v danej výpovedi ikonickú platnosť (ikonickosť výrazu, zobrazovacia funkcia), robí danú predstavu markantnejšou, výraznejšou. Ide teda aj o markantnosť výrazu, ktorá posilňuje nielen ikonický aspekt výpovede, ale aj pomáha zvýšiť expresívnosť povedaného.

Keďže opakovanie je matkou múdrosti, ukážme si ešte raz niečo podobné, tentokrát však na inom príklade. Opäť nám poslúži príklad z Lovecraftovej poviedky *The Outsider* (slov. Vyvrheľ).

Originál: Once I tried to escape from the forest, but as I went farther from the castle the shade grew denser and the air more filled with brooding fear; so that I ran frantically back lest I lose my way in a labyrinth of nighted silence⁸⁸

Preklad: „Raz som sa z neho pokúsil utiecť, ale ako sa vzdľaloval od hradu, tma neustále hustla a vzduch sa chvel množiacim sa strachom. Ozlomkrky som teda utekal späť, aby som sa nestratil v tom bludisku ticha a bezhraničnej noci“.⁸⁹

Distribučne nápadné je v tomto prípade prídavné meno a príslovka *brooding* či *frantically*, ktoré bližšie rozvíjajú, modifikujú a výrazovo dourčujú ďalšie slovo. Takými-to adjektívami sa opäť dosahuje markantnosť výrazu. Slová, na ktoré sa viažu, sa po pridaní príslušných prívlastkov javia vypuklejšie, ich predstava je výraznejšia. Zároveň do popredia vystupuje aj expresívnejšia lexika namiesto iných, menej príznakových alebo bezpríznakových variantov (napr. *intense/growing fear*; *returned quickly/swiftly*). V druhej slovenskej vete bola markantnosť a expresívnosť zachovaná pomocou expresívnej príslovky *ozlomkrky*. V prvej vete bola markantnosť zachovaná skrz substitúciu expresívnosti za obraznosť pomocou metafory. Preklad hovorí o tom, že pocit strachu sa zintenzívňoval, množil. Metaforické vyjadrenie tu ako nositeľ expresívnosti zachováva ikonický charakter zobrazeného a silu výrazu.

V druhej vete zas vidíme, že pôvodný výraz „a labyrinth of nighted silence“ bol preložený ako „bludisko ticha a bezhraničnej noci“. Anglická štýléma „nighted“ je dnes už zastaraný knižný výraz, ktorý znamená „zahalený nocou“. V čase vydania Lovecraftovej poviedky, teda v roku 1926 (napísaná bola v roku 1921), však toto slovo ešte nemalo nádych starožitnosti (spomeňte si na mimotextový faktor času). Z dnešného pohľadu tu archaický výraz neplní žiadnu charakterizačnú funkciu. V čase napísania diela išlo síce o knižný, ale určite nie archaický výraz. Aj preto túto archaickosť do prekladu nebudeme prenášať.

88 (Lovecraft, n. d.).

89 (Lovecraft, 2023, s. 27).

Východiskový text môže obsahovať nespisovné slová, expresívne slová, nocionálne slová (bezpríznačkové, resp. neutrálne), slangizmy či neologizmy, vulgárnu lexiku, ale aj humor, iróniu či satiru. Mnohé z týchto výrazových prostriedkov sa zároveň využívajú ako charakterizačné prostriedky na vykreslenie postavy alebo prostredia. Medzi tieto jazykové prostriedky patria napr. aj archaizmy a dialekt. Tiež si musíme dať pozor na to, či sa slová používajú v ich prvotnom alebo druhotnom (figuratívnom) význame – porovnajme napr. vetu *Zajtra večer odlietame do Paríža* vs. *Kvôli vlastnej blúposti som vyletela zo skúšky*.

Keď je vo východiskovom texte prítomná hovorovosť, resp. hovorové štýlemy a ich rôzne podoby a subvarianty – nespisovná lexika, slang, argot, žargón, pejoratíva –, mali by sme ich vhodne preniesť do prekladu. Keď sa postava vyjadruje expresívne, vulgárne či slangovo, mali by sme tieto výrazové vlastnosti preniesť aj do prekladu pomocou príslušnej lexiky, ktorá má identické alebo čo najviac podobné výrazové kvality. A to platí prakticky o všetkom. Ak sa postava vyjadruje abstraktne, v hádankách, s najväčšou pravdepodobnosťou ide o jej idiolekt (idiolektickosť výrazu ako náchylnosť k výberu istých slov) a zároveň môžeme hovoriť aj o určitej implicitnosti výrazu či neurčitosti výrazu ako nepriameho vyjadrenia či zastretosti zmyslu výpovede.⁹⁰ Ak postava hovorí dialektom, máme do činenia s výrazovými kategóriami idiolektickosť, zážitkovosť a kolorit (spomeňte si na preklad dialektu v druhej kapitole).

Tu sa, samozrejme, predpokladá, že adept prekladateľstva si počas štúdia osvojí celý systém slovenského jazyka, jeho jednotlivé zložky, aby sa potom na pozadí týchto základov mohol odborne a tvorivo prejavovať ako autor prekladu či redaktor, jazykový korektor a pod. Vzhľadom na to, že umelecký preklad je predovšetkým záležitosť lexikálno-štylistická, nemožno opomenúť hlavne znalosti zo štylistiky slovenského jazyka. Dôležitosť štylistiky pre preklad vyzdvihol pred vyše 40 rokmi aj Popovič. V zhode s ním sa vyjadrila aj Nordová či anglická translatologička Boase-Beierová, podľa ktorej povrchné znalosti štylistiky rozhodne nie sú pre preklad postačujúce.⁹¹

Okrem vytýčených výrazových prostriedkov sa v jazyku a v Mikovej výrazovej sústave, ktorá sa usiluje poskytnúť pojmovo-analytické inštrumentárium všetkým javom literárneho diela, objavujú aj mnohé ďalšie výrazové kategórie ako emocionálnosť, subjektívnosť, provokatívnosť, drastickosť výrazu, erotickosť (spomeňme napr. erotickosť výrazu v knihe *Pät'desiat odtieňov sivej* či Millerov *Obratník Raka*), grotesknosť, horor (napr. v dielach Poea, Lovecrafta), komickosť a absurdnosť (napr. v zbierke autobiografických poviedok *I Hate Myselfie* od Dawsona), faktickosť, abstraktnosť, určitosť, dejovosť a mnohé iné.⁹²

V tejto publikácii sa neusilujeme o „kopírovanie“ a prerozprávanie výrazovej sústavy. Preto čitateľom vrelo odporúčame, aby siahli po kvalitných dielach ako *Tezaurus výra-*

90 Plesník, 2011, s. 268.

91 Boase-Beier, 2014, s. 399.

92 K termínom bližšie pozri Plesník, 2011; Miko, 2011.

zových estetických kvalít od Plesníka a kol., ktorý komplexne mapuje a vysvetľuje jednotlivé výrazové kategórie, ako aj po *Aspektoch prekladového textu*, antológii prác Mika, ktorú zostavili Valentová a Režná, v ktorej je publikovaný malý výkladový slovník výrazovej sústavy. Ďalšími podnetnými dielami o stylistickej analýze textu sú nesporne Mikove publikácie *Text a štýl*, *Aspekty literárneho textu*, *Estetika výrazu*, *Tvorba a recepcia* (spoluautor Popovič), ale aj Popovičova publikácia *Preklad a výraz*, ktorá pracuje s výrazovou sústavou a využíva ju ako nástroj komparatívnej analýzy originálu a prekladu, teda ako latentný nástroj kritiky prekladu.

Syntax: Pri analýze si všimame vetnú skladbu a to, či sa v texte vyskytujú dlhé alebo krátke vety, rozvité súvetia, nedokončené výpovede a pod. Ak prekladáme text autora, ktorý je známy tým, že používa dlhé, priam nekonečné súvetia, musíme myslieť na to, že ide o formu autorského idiolektu, a tento spôsob vyjadrovania by sme sa mali pokúsiť sprostredkovať aj čitateľovi. Z hľadiska štýlu tu máme do činenia s kategóriou *šírka výrazu*. V protiklade k dlhým vetám môžu krátke vety figurovať nielen ako prostriedok stručnosti, teda šírky výrazu, ale svojou krátkosťou môžu byť aj nápadné a pôsobiť expresívne.

Ako prekladatelia by sme mali mať na pamäti aj čitateľa a mali by sme sa snažiť o zrozumiteľný a komunikatívny preklad. Medzi štandardné prekladateľské postupy preto patrí aj rozdelenie zloženého súvetia na dve alebo viac viet alebo spájanie viacerých jednoduchých viet do zloženého súvetia v zmysle individuálneho posunu. Zo stylistického hľadiska síce môže dôjsť k určitej zmene v kategórii šírka výrazu, avšak takýto posun si môžeme zdôvodniť práve tým, že sa snažíme eliminovať zbytočné vedľajšie vety, prípadne zlepšiť čitateľnosť textu a minimalizovať kognitívnu záťaž.

Z hľadiska modálnej výstavby vety zas máme do činenia s oznamovacími, opytovacími, rozkazovacími a želacími vetami. Opäť sa žiada povedať, že prekladateľ má možnosť pri preklade zmeniť modálnosť vety a zmeniť napr. opytovaciu vetu na oznamovaciu, napr. *You are one brave kid, you know?* → *Si odvážny chlapec*. Ide o štandardné postupy, ktoré prekladateľ zvažuje na pozadí konkrétneho textu a kontextu. Okrem toho, keď budete v záverečných prácach robiť kritiku prekladu, dajte si pozor na to, aby ste zmenu v modálnosti vety omylom nekategorizovali ako negatívny posun.

Suprasegmentálne vlastnosti: V písanej próze ide často o používanie úvodzoviek či kurzívy, ktoré spravidla signalizujú iróniu. V slovenčine sú však úvodzovky vyhradené takmer výlučne pre priamu reč, preto treba vždy hľadať také riešenie, ktoré neodporuje konvenciám cieľového jazyka.

Účinnok: Vyššie v texte sme spomenuli, že najbezprostrednejšie médium, prostredníctvom ktorého text pôsobí na čitateľa, je štýl. Tiež sme hovorili o tom, že k základným pojmom štylistiky patrí aj štýlema. V tomto pojme sú zahrnuté „všetky výrazové prostriedky, ktoré vo funkčnej synchronizácii zabezpečujú štýlový profil textu“⁹³ a ktoré v konkrétnom texte nadobúdajú charakter výrazových kvalít. Funkciou štýlemy je vyvolať zamýšľaný štylistický účinok.⁹⁴ To znamená, že akékoľvek jazykové i tematické prostriedky, ktoré sú nositeľom štýlovej a štylistickej kvality, vytvárajú štylistický účinok.⁹⁵

Ak teda budeme vychádzať z Míka, podľa ktorého text funguje v komunikácii len vďaka svojim štylistickým, čiže výrazovým špecifikám, a zohľadníme k tomu aj fakt, že štýlomou je každý výrazový prostriedok s inherentnou výrazovou kvalitou, tak všetky výrazové kvality textu musíme chápať ako účinkotvorné prostriedky.

Z tohto faktu potom vyplýva ďalšia direktíva, a to poctivá, relatívne podrobná analýza výrazových prostriedkov originálu, z ktorých si následne vieme vyskladať mozaiku štylistických faktov, t. j. akúsi vlastnú výrazovú sústavu konkrétneho textu, resp. štylistické výrazové jadro textu. Inak povedané, záver štylistickej analýzy má priniesť poznatky o štylistických vlastnostiach textu a ich indikátoroch tak, že na základe zisteného zoskupenia jednotlivých výrazových kvalít sa dopracujeme k základnému zoskupeniu štýlových kvalít analyzovaného textu.⁹⁶ Objasňujúci príklad toho, ako vyzerá takáto výrazová štruktúra textu, pozri v ďalšej podkapitole na s. 62

Na základe tejto sústavy potom prekladateľ vie, aká je všeobecná i špecifická distribúcia výrazových kategórií v texte, aký je charakter textu, a na základe týchto informácií potom pristúpi k rekonštrukcii skutočnosti zobrazenej vo východiskovom texte takými prostriedkami cieľového jazyka, ktoré majú rovnakú, približne rovnakú alebo podobnú výrazovú hodnotu ako prostriedky originálu. Účinnok teda nie je ľubovoľný a treba ho hľadať v samotnom texte. Týmto sme sa vlastne znovu vrátili k základnej požiadavke na preklad, ktorú sme vyslovili v prvej kapitole: preklad je prechod textového invariantu z jedného textu do druhého, a to pri maximálnom rešpektovaní výrazových a významových vlastností (informácií) originálu, pričom to, ako si prekladateľ interpretuje originál a následne ho rekonštruje v cieľovom jazyku, sa odráža najmä v štylistickej výstavbe prekladu.

Pri identifikácii výrazových kategórií odporúčame riadiť sa siedmimi zásadami, ktoré sformuloval F. Míko. Aby sme sa zbytočne neopakovali, tieto zásady nájdete v analýze Slušníkovej na s. 52 – 69.

93 Findra, 2013, s. 21.

94 Slančová a kol., 2022, s. 96.

95 Ibid.

96 Ibid., s. 153.

Anticipácia prekladateľských problémov: Na základe analýzy textu vieme povedať, čo nám pri jeho preklade môže spôsobiť najväčšie problémy, či už z obsahového, jazykového, alebo kultúrneho hľadiska. Ak si spravíme domácu úlohu, t. j. ak si text najprv prečítame a svedomito zanalyzujeme, vyhneme sa tomu, že nebudeme prekladať niečo, čomu nerozumieme, s čím nemáme predošlú skúsenosť, čo si nevieme predstaviť a pod. Anticipujú sa problémy, ktoré si budú vyžadovať kreatívny prístup, ktoré treba riešiť funkčnou substitúciou iným výrazom, resp. jazykovým prostriedkom, ktorý má podobnú hodnotu ako prostriedok v origináli.

•••

Nordovej model je mimoriadne komplexný a snaží sa obsiahnuť všetky aspekty prekladateľského procesu. Na prvý pohľad sa môže zdať, že daný model je odpoveďou na všetky problémy a otázky, ktoré by študent či praktizujúci prekladateľ mohol mať.

Metodologický problém tohto modelu však tkvie práve v jeho komplexnosti a snahe obsiahnuť všetko, čo tým alebo oným spôsobom, priamo alebo nepriamo, determinuje prekladateľský proces. Nordovej model pozostáva až zo 17 kategórií (9 mimotextových + 8 vnútrotextových faktorov), pričom každá analytická kategória je zakončená sériou kontrolných otázok, ktoré majú študenta naviesť k tomu, odkiaľ získať informácie o tej-ktorej kategórii a čo všetko treba zohľadniť. Spolu je týchto otázok presne 76.

Nech už je totiž tých 76 otázok akokoľvek nápomocných pri prvom pokuse zanalyzovať východiskový text, študentov treba viesť hlavne k tomu, aby pracovali efektívne. Inak povedané, podrobná analýza v takom rozsahu, ako ju predkladá Nordová, je v reálnej prekladateľskej praxi málokedy uskutočniteľná, najmä s ohľadom na časový faktor. Budúci profesionál sa preto musí naučiť využívať tento model rýchlo a efektívne, vypestovať si cit pre vyhľadávanie a pomenovávanie prekladateľských problémov, vedieť uskutočniť univerzálnu lingvoštylistickú analýzu a výrazovú charakteristiku východiskového textu s jeho komunikačnou zacielenosťou. V skutočnosti tak nejde o nič iné ako o zvyk. Z toho vyplýva, že čím viac príležitostí má študent na to, aby si tento model vyskúšal v počiatočnej fáze štúdia, tým skôr dôjde k automatizácii celého procesu analýzy.

•••

Z vlastnej pedagogickej skúsenosti, ktorú sme nadobudli pri vedení prekladových seminárov, ale aj záverečných prác o kritike prekladu či komentovanom preklade, nám vyplynulo, že model prekladovej analýzy, ako sme ho prezentovali vyššie, sa dá pre didaktické účely zjednodušiť. Nižšie prezentujeme zjednodušený model, ktorý pozostáva z tých najzákladnejších, ale zároveň najrelevantnejších a najrozhodujúcejších kategórií.

autor a zámer textu (tu je už zahrnutá a stručne podaná téma a obsah);

čitateľ (východiskový *vs.* cieľový);

miesto a čas (východiskový *vs.* cieľový kontext);

jazyk (lexika, štýl, syntax → účinok);

konceptia prekladu (globálna prekladateľská stratégia + lokálne stratégie).

Naším cieľom je totiž to, aby si adeпти prekladateľstva osvojili interpretačnú kompetenciu ako nevyhnutnú súčasť prekladateľovej profesijnej kompetencie a náležite docenili to, akú úlohu zohráva analýza východiskového textu v celom prekladateľskom procese. Inak povedané, zmyslom prekladovej analýzy východiskového textu je vypestovať v študentoch uvedomelý prístup k prekladateľskej práci, pretože keď nebude (kvalitná) interpretácia, nebude ani (kvalitný) preklad. Preto je dôležité, aby študent prekladateľstva dokázal:

analyzovať text a identifikovať jednotlivé výrazové kvality, na ktorých možno postaviť stylisticky ekvivalentný preklad;

doceniť dôležitosť stylistickej analýzy, pretože bez presného opisu stylistických kvalít textu a prostriedkov nie je možné hovoriť o významovo-výrazovej totožnosti v preklade;

sformulovať koncepciu – na základe výsledkov textovej analýzy prekladateľ formuluje základnú prekladateľskú metódu a potom sa rozhoduje o riešení konkrétnych prípadov v preklade.

vedome anticipovať nástrahy, ktoré naňho v texte čakajú, čím sa aktívne zamýšľa aj nad tým, ako tieto hodnoty adekvátne transponovať do cieľového textu a do akej miery je dané riešenie vhodné, funkčné, čím je motivované a pod.

Na záver spomenieme ešte jednu metodologickú radu. Žiadna analýza sa nezaobíde bez konkrétnych príkladov z východiskového textu. Iba tak bude jasné, či sme správne identifikovali tie-ktoré kategórie, zároveň tým zvýšime pravdivosť a objektívnu platnosť takejto analýzy, lebo už nestojí na vode, už to nie je o tom, že vyučujúcemu nezostane nič iné, ako veriť študentovi, že to tak naozaj je.

3.3 Konkrétna analýza východiskového textu

Keďže za najúčinnjší spôsob zoznamovania sa s akoukoľvek aktivitou považujeme názornú ukážku, pomocou ktorej možno kontextualizovať viaceré skutočnosti načrtnuté v tejto časti učebnice, v neposlednom rade uvádzame priam ukážkový príklad prekladovej analýzy východiskového textu. Ide o časť bakalárskej práce Viktórie Slušníkovej,⁹⁷ ktorej témou bol komentovaný preklad diela *The Cheater's Guide to Love* od dominikánsko-amerického spisovateľa Junota Díaza. Analýzu uvádzame s dovoľením autorky.

Rozsah samotnej prekladanej poviedky je na jednej strane mimoriadne veľký a prekračuje rámec tejto učebnice. Aj preto nemôže byť celý originál súčasťou tohto textu. Na druhej strane, práva k prekladu, ktoré autorka získala, nám neumožňujú publikovať preklad na verejne dostupnom mieste, teda ani v tejto učebnici. Pred analýzou však

⁹⁷ Slušníková, V. 2024. *Komentovaný preklad diela The Cheater's Guide to Love od Junota Díaza*. [bakalárska práca]. Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2024, 66 s.

uvedieme aspoň stručný úryvok východiskového textu, aby si čitateľ dokázal urobiť predstavu o Dízovom štýle písania.

Junot Díaz – *The Cheater’s Guide to Love*⁹⁸

(Viktória Slušníková)

Úryvok z originálu:

Year 0

Your girl catches you cheating. (Well, actually she’s your fiancée, but hey, in a bit it *so* won’t matter.) She could have caught you with one sucia, she could have caught you with two, but as you’re a totally batshit cuero who didn’t ever empty his e-mail trash can, she caught you with fifty! Sure, over a six-year period, but still. Fifty fucking girls? God-damn. Maybe if you’d been engaged to a super open-minded blanquita you could have survived it but you’re not engaged to a super open-minded blanquita. Your girl is a badass salcedaña who doesn’t believe in open anything; in fact the one thing she warned about, that she swore she would never forgive, was *cheating*. I’ll put a machete in you, she promised. And of course you swore you wouldn’t do it. You swore you wouldn’t. You swore you wouldn’t.

And you did.

She’ll stick around for a few months because you dated for a long long time. Because you went through much together – her father’s death, your tenure madness, her bar exam (passed on the third attempt). And because love, real love, is not so easily shed. Over a tortured six-month period you will fly to the DR, to Mexico (for the funeral of a friend), to New Zealand. You will walk the beach where they filmed *The Piano*, something she’s always wanted to do, and now, in penitent desperation, you give it to her. She is immensely sad on that beach and she walks up and down the shining sand alone, bare feet in the freezing water, and when you try to hug her she says, *Don’t*. She stares at the rocks jutting out of the water, the wind taking her hair straight back. On the ride back to the hotel, up through those wild steps, you pick up a pair of hitchhikers, a couple, so mixed it’s ridiculous, and so giddy with love that you almost throw them out the car. She says nothing. Later, in the hotel, she will cry.

You try every trick in the book to keep her. You write her letters. You drive her to work. You quote Neruda. You compose a mass e-mail disowning all your sucias. You block their e-mails. You change your phone number. You stop drinking. You stop smoking. You claim you’re a sex addict and start attending meetings. You blame your father. You blame your mother. You blame the patriarchy. You blame Santo Domingo. You find a therapist. You cancel your Facebook. You give her the passwords to all your e-mail accounts. You start taking salsa classes like you always swore you would so that

⁹⁸ Dostupné na < <https://www.newyorker.com/magazine/2012/07/23/the-cheaters-guide-to-love> >

the two of you could dance together. You claim that you were sick, you claim that you were weak – It was the book! It was the pressure! – and every hour like clockwork you say that you're so so sorry. You try it all, but one day she will simply sit up in bed and say, *No more*, and, *Ya*, and you will have to move from the Harlem apartment that you two have shared. You consider not going. You consider a squat protest. In fact, you say won't go. But in the end you do.

For a while you haunt the city, like a two-bit ballplayer dreaming of a call-up. You phone her every day and leave messages which she doesn't answer. You write her long sensitive letters, which she returns unopened. You even show up at her apartment at odd hours and at her job downtown until finally her little sister calls you, the one who was always on your side, and she makes it plain: If you try to contact my sister again she's going to put a restraining order on you.

For some Negroes that wouldn't mean shit.

But you ain't that kind of Negro.

You stop. You move back to Boston. You never see her again.

(...)

Some nights you have Neuromancer dreams where you see the ex and the boy and another figure, familiar, waving at you in the distance. Somewhere, very close, the laugh that wasn't laughter.

And finally, when you feel like you can do so without blowing into burning atoms, you open a folder you have kept hidden under your bed. The Doomsday Book. Copies of all the e-mails and fotos from the cheating days, the ones the ex found and compiled and mailed to you a month after she ended it. Dear Yuniór, for your next book. Probably the last time she wrote your name.

You read the whole thing cover to cover (yes, she put covers on it). You are surprised at what a fucking chickenshit coward you are. It kills you to admit it but it's true. You are astounded by the depths of your mendacity. When you finish the Book a second time you say the truth: You did the right thing, negra. You did the right thing.

She's right; this would make a killer book, Elvis says. The two of you have been pulled over by a cop and are waiting for Officer Dickhead to finish running your license. Elvis holds up one of the fotos.

She's Colombian, you say.

He whistles. Que viva Colombia. Hands you back the Book.

You really should write the cheater's guide to love.

You think?

I do.

It takes a while. You see the tall girl. You go to more doctors. You celebrate Arleny's Ph.D. defense. And then one June night you scribble the ex's name and: The half-life of love is forever.

You bust out a couple more things. Then you put your head down.

The next day you look at the new pages. For once you want to burn them or give up writing forever.

It's a start, you say to the room.

That's about it. In the months that follow you bend to the work, because it feels like hope, like grace and because you know in your lying cheater's heart that sometimes a start is all we ever get.

Analytická časť:

Nižšie uvádzame analýzu poviedky *The Cheater's Guide to Love* od Junota Díaza, ktorá je rozdelená na analýzu mimotextových a vnútotextových faktorov a účinkov textu. Pri analýze východiskového textu sme sa inšpirovali modelom Nordovej, ktorý rozpracovala v publikácii *Text Analysis in Translation* (2005). Nordová sformulovala mimotextové, vnútotextové faktory a účinok textu – nižšie uvádzame model v tabuľke pre lepšiu prehľadnosť, pričom sú v nej jednotlivé faktory uvedené v poradí, v akom sme ich analyzovali.

MIMOTEXTOVÉ FAKTORY	VNÚTOTEXTOVÉ FAKTORY
AUTOR	TÉMA
MÉDIUM	OBSAH
čas komunikácie	KOMPOZÍCIA
MIESTO KOMUNIKÁCIE	NEVERBÁLNE PRVKY
PRÍJEMCA	LEXIKA
ZÁMER TEXTU	SYNTAX
MOTÍV KOMUNIKÁCIE	SUPRASEGMENTÁLNE PRVKY
účel	VEDOMOSTNÉ PREDPOKLADY RECIPIENTA
účinko	

Tabuľka č. 1: Nordovej model

Náš prístup k originálu charakterizuje v súlade s Mikom zameranie sa na text primárne z úrovne čítania a riadime sa Ecoovým výrokom, že „*máme rešpektovať text, nie autora ako konkrétnu osobu*“ (Eco, 1995, s. 67). Účinko vymedzujeme na základe výrazových kategórií Plesníka, ktoré uvádza v diele *Tezaurus estetických výrazových kvalít* (2011) a výrazovej sústavy Mika, uverejnenej v antológii *František Miko: Aspekty prekladového textu* (2011). Zameriame sa aj na štýl, keďže predstavuje neodmysliteľnú súčasť každého textu, a keď sa „*pozmení štýl textu, pozmení sa súčasne aj jeho zmysel*“ (In Slančová, 2022, s. 313), preto pri tvorbe translátu považujeme za najdôležitejšie, „*ak sa pri výmene jazyka, ktorá je náplňou prekladu, zachováva štýl originálu*“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 194).

MIMOTEXTOVÉ FAKTORY

Autor⁹⁹

Niekde tam vonku za hranicami textu je autor žijúcou osobou, no vnútri medzi slovami predstavuje autor štýl – to je to, čo po sebe v texte zanecháva, tým, prostredníctvom čoho v texte žije, a to, s čím sa pri čítaní dostávame do kontaktu (porov. Barthes, 1968; Popovič, 1983; Bendík, 2021). V procese recepcie si skladáme vlastný jedinečný obraz textu z kúskov, ktoré po sebe v texte autor zanechal. Sme toho názoru, že pri preklade je dôležité naše prežívanie a interpretácia v novej komunikačnej situácii. Úlohou prekladateľa je podľa Míka preniesť do cieľového textu štýl východiskového textu (In Valentová – Režná, 2011) – prekladateľ by sa mal prevteliť do autora, čo však nikdy nie je možné do posledného písmena, keďže i on do procesu literárnej komunikácie vstupuje s jedinečnými vlastnosťami a vlastným štýlom (porov. Miko, 1970; Bendík, 2021), preto v cieľovom texte dochádza k fúzii dvoch idiolektov v novej komunikačnej situácii, ktorých výsledkom je špecifický druh komunikátu, čiže preklad.

Expedientom textu je Junot Díaz, dominikánsko-americký spisovateľ. Je autorom zbierky poviedok *Drown* (1996) a *This Is How You Lose Her* (2013), románu *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*¹⁰⁰ (2007) a detskej knižky *Islandborn* (2018) (González, 2015). Do svojich textov zakomponúva španielčinu, ktorú formálne neodlišuje od zvyšku textu v anglickom jazyku, využíva prvky z latinskoamerickej, dominikánsko-americkej kultúry a referencie a alúzie z pop kultúry, napr. na špekulatívnu fikciu, filmy, televíziu, sci-fi, fantasy a komiksy (González, 2015). Díaz využíva živý, slangový jazyk, okorenený vulgarizmami. Okrem toho sú jeho texty poloautobiografické, avšak proces prekladu táto skutočnosť nijako neovplyvnila. Sám autor sa pre NBC New York na margo autobiografických prvkov vo svojich textoch vyjadril, že i tak sa v procese písania úplne zmenia na fikciu (Kiper, 2012).

Médium

Ide o písomne podávaný text, ktorý je súčasťou zbierky *This Is How You Lose Her*, ktorá obsahuje deväť poviedok. V anglickom jazyku je dielo dostupné v pevnej a mäkkej väzbe, v elektronickej podobe a ako audio kniha. *The Cheater's Guide To Love* vyšla i osobitne v mäkkej väzbe a v časopise *New Yorker*. Preklad rovnako ako originál je v písomnej podobe, pričom v našej práci vychádzame z originálu, uverejneného v zbierke *This Is How You Lose Her*.

99 Nepokladáme za potrebné do detailov rozvádzať Díazov globálny štýl, chceli by sme predovšetkým objasniť náš postoj ku autorovi ako článku komunikačného reťazca. Jednotlivé charakteristické štýlové črty textu, ktorý je predmetom komentára, vyplývajú z ďalších bodov analýzy. Okrem toho sa štýlu, štýlovým vlastnostiam a výrazovým kategóriám venujeme v podkapitole Účinok.

100 Na Slovensku vyšiel v preklade od Milana Kopeckého v roku 2022 vo vydavateľstve N Press ako *Krátky neobyčajný príbeh Oscara Waa*.

Na originál sme nazerali ako na samostatne stojaci umelecký výtvor, a to aj napriek tomu, že je poviedka súčasťou zbierky. Rozhodli sme sa tak preto, lebo sme chceli ilustrovat' náš prístup k prekladu španielskych výrazov, ktoré sa vyskytujú vo všetkých poviedkach v zbierke, nie iba v poslednej a niektoré z nich sa opakujú. Túto skutočnosť by sme, samozrejme, v prípade prekladu všetkých poviedok zvažili – ak by sa napr. výraz *sucia* vyskytol už v prvej poviedke, preložili by sme ho tam a v poslednej by sme preklad už neuvádzali. V prípade našej práce ale prekladáme všetky španielske výrazy tak, akoby poviedka nebola súčasťou zbierky, ale stála samostatne.

Čas komunikácie

V roku 2012 časopis *New Yorker* uverejnil *The Cheater's Guide To Love*. Poviedka vyšla v zbierke *This Is How You Lose Her* v roku 2013. O sedem rokov vyšiel tento text aj samostatne v knižnej podobe. Časový odstup medzi vznikom originálu a prekladom nie je markantný, nejako sme ho vo východiskovom texte nepocítili, nemanifestoval sa na jazykovej ani sémantickej úrovni.

Miesto komunikácie

Zbierka vyšla v Spojených štátoch vo vydavateľstve Penguin Group a v Spojenom kráľovstve vo vydavateľstve Faber and Faber Limited, ktoré zvlášť vydalo *The Cheater's Guide To Love*. Všetky poviedky, nachádzajúce sa v knihe, vyšli samostatne v rôznych časopisoch v trochu pozmenenej podobe.

Miestom prekladu *The Cheater's Guide To Love* je Slovenská republika, pričom pri preklade bolo dôležité brať do úvahy, že do textu sa výrazne premieta východisková kultúra – je to pečať autora, ktorú v texte zanechal. Ako sme už spomínali vyššie, pre Díazua je typické do textu premietat' americkú, latinskoamerickú a pop kultúru, čo chceme čitateľovi sprostredkovať aj v preklade.

Príjemca

Predpokladáme, že po Díazovej knihe by siahol dospelý človek, pravdepodobne niekto z mladšej generácie, koho osloví lexika hovorového štýlu. Na svoje by si prišli predovšetkým tí, ktorí preferujú krátke texty, nenasýtené siahodlhými opismi, nezvyčajné postavy, rezké tempo, neočakávajú kvetnaté výrazy, neodradí ich španielčina a láka ich exotický ráz diela a kultúra, ktorá je od tej slovenskej vzdialená na tisíce kilometrov. Tabuizovaná lexika, témy (nevera, vzťah muža a ženy, sex, imigrácia, rasizmus atď.) a charakter vtipov (sexuálne narážky, vtipy obsahujúce vulgarizmy a pod.) vylučujú z komunikačného reťazca detského čitateľa.

Zámer textu

Zvyčajne autor neposkytne recipientovi jasne formulovaný zámer, čitateľ si musí vystačiť so samotným textom, pričom sa k zámeru môže dopracovať prostredníctvom analýzy vnútrotextových faktorov (Nord, 2005), aj preto nehovoríme o zámere autora, ale textu.

Prekladateľ je koniec-koncov recipient, na základe analýzy a svojich interpretačných schopností si utvára obraz o zámere textu, ktorý zistil počas čítania a ktorý chce následne zdeliť cieľovému publiku. Nekomunikujeme priamo s autorom, ale s textom. Podobné tvrdí i Barthes: „*prihovára sa k nám jazyk, nie autor*“ (Barthes, 1967), preto o zámere textu hovoríme ako o domnienke čitateľa (Eco, 1995), pod ktorou rozumieme interpretáciu. Avšak vynára sa tu otázka, prečo neosloviť priamo pôvodcu textu (veď ide predsa o text žijúceho autora). Barthes (1967) píše o **smrti autora**, no v prípade, že by autor poskytol príjemcovi interpretáciu vlastného textu, nemôžeme inak, než konštatovať **smrť čitateľa**. Interpretácia podaná takou autoritou, ako je sám tvorca textu, by usmrtila interpretačný potenciál literárneho diela a zároveň i čitateľský pôžitok z neho. Na toto naráža i Gadamer: „*To, čo je zachytené písomne, sa už oddelilo od náhodnosti svojho pôvodu a od svojho autora, pozitívne sa oslobodilo, aby mohlo utvárať nové vzťahy*“ (cit. podľa Compagnon, 2006, s. 88). Podobnú myšlienku vyjadril i Sartre: „*Všetko napísané má zmysel, aj keď zväčša veľmi vzdialený od zmyslu, na ktorý pomysľal sám autor*“ (Sartre, 1964, s. 10) a je to práve čitateľ, kto završuje komunikáciu (Nord, 2005).

Na základe textovej analýzy a nášho čítania sa domnievame, že zámerom textu je čitateľovi odhaliť kúsok Yuniarovho života, jeho strasti (rozchod so snúbenicou, zdravotné problémy, zlomené srdce) a slasti (cvičenie, joga, začatie písania novej knihy, nový začiatok), pobaviť ho (vtipné metafory, humorné príhody) a vtiahnuť do sveta cudzej kultúry, do ktorého vstúpi cez postavy (Yunior ako dominikánsky imigrant v Spojených štátoch), jazyk (španielčina a angličtina) a reálie (jedlo, miesta a mestá, atď.).

Motív komunikácie

S istotou nedokážeme určiť, prečo autor text napísal a aké boli jeho pohnútky. Stotožňujeme sa s názorom Sartra, že: „*Tvorivý akt je iba neúplný a abstraktný moment produkcie diela, a keby autor existoval sám, mohol by písať koľko by chcel, dielo by ako objekt aj tak nikdy nevzniklo*“ (cit. podľa Compagnon, 2006, s. 158). Podobné konštatuje aj Miko: „*Dielo je faktom vedomia, existuje, len ak je čítané*“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 14). Na základe tohto považujeme za motív vzniku literárneho diela **čítanie** – sme toho názoru, že text nadobúda zmysel v procese recepcie, t. j. keď sa aktívne číta (porov. Popovič, 1983; Koška, 1998; Valentová – Režná, 2011; Bendík, 2021).

Účel

Ide o umelecký text, ktorého účelom je sprostredkovať príjemcovi čitateľský zážitok (Plesník, 2011), pričom zážitok je v texte zakódovaný prostredníctvom štýlu, ktorý je nevyhnutné do prekladu preniesť. Avšak z textu si neodnášame iba zážitok, ale ako Miko hovorí: „*Vlastnú hodnotu umeleckého obrazu treba totiž vidieť v tom, že aj on nám sprostredkúva poznanie, a to poznanie svojho druhu. A sprostredkúva ho – paradoxne – práve cestou zážitku a výmyslu*“ (cit. podľa Plesník, 2011, s. 84).

VNÚTROTEXTOVÉ FAKTORY

Téma

Východiskový text je tematicky koherentný. Za ústrednú tému textu pokladáme rozprávačovu márnú snahu udržať si partnerku. Každá kapitola reprezentuje určitú fázu, rok v jeho živote a nájdeme v nich témy ako láska, nevera, rozchod, priateľstvo, sebazpoznanie, osobnostný rast, stret kultúr, ale zároveň sa skrz reálie a jazyk dozvedáme i niečo viac o svete imigranta, pochádzajúceho z Dominikánskej republiky.

Obsah

Rozprávačom príbehu je Yuniór, imigrant z Dominikánskej republiky, ktorý nie je typickým hrdinom, naopak, má množstvo nedostatkov, možno ho preto považovať za antihrdinu – je to tak trochu donchuan a práve pre záletnícke chůtky príde o snúbenicu, s ktorou tvorí pár šesť rokov. Yuniór sprevádza čitateľa šiestimi kapitolami, v ktorých sa pokúša zmieriť s rozchodom rôznymi spôsobmi, pričom sa dostáva niekedy až do absurdných situácií, čelí zdravotným problémom, nemá štastie v láske, nedarí sa mu v práci a zdá sa, že sa proti nemu spikol celý vesmír. V poslednej kapitole sa konečne rozhodne čeliť minulosti a dochádza u neho k istej forme katarzie, keď rozprávanie ukončí slovami: „...*you know in your lying cheater's heart that sometimes a start is all we ever get*“ (Díaz, 2013, s. 213).

Kompozícia

Text je deviatou, poslednou a zároveň najdlhšou poviedkou v zbierke. Poviedky v zbierke nie sú zoradené podľa časovej postupnosti. Vonkajšiu segmentáciu textu zabezpečuje názov, kapitoly, odseky. Názov je uvedený na samostatnom liste. Text sa delí na šesť kapitol, ich názov pozostáva zo slova „year“, za ktorým nasleduje číslo (začína sa od nuly). Každá kapitola sa člení na odseky, prevažuje bezpríznačkové členenie odsekov. V tretej (Year 2), piatej (Year 4) a šiestej (Year 5) kapitole sa nachádza hlbší formálny a významový predel textu, keď dochádza k výraznému časovému posunu v dejovej línii, čo je v texte graficky vyznačené medzerou a verzálkami. Jednotlivé repliky postáv sú členené do osobitných odsekov, nie sú graficky vyznačené úvodzovkami ani pomlčkami. Príbeh rozpráva Yuniór v druhej osobe singuláru a text je vystavaný na chronologickom kompozičnom postupe.

Neverbálne prvky

Za neverbálne prvky textu považujeme paralingvistické aspekty ústnej komunikácie ako mimika, gestika, tón hlasu a pod., ale aj neverbálne prvky písomnej komunikácie ako fotky, ilustrácie, logá, špeciálne typy písma atď. (Nord, 2005). V analyzovanom texte sme identifikovali rôzne typy písma. Názov je uvedený na samostatnom liste veľkými bielymi písmenami a je vsadený do sivého obdĺžnika, jednotlivé nadpisy kapitol sú od zvyšku textu formálne odlišené väčšou veľkosťou písma a zvýraznené tučným písmom.

Väčší významový predel textu je signalizovaný medzerou a verzálkami začiatočných slov v úvodnej vete. Úlohou týchto neverbálnych prvkov je text sprehľadniť a významovo oddeliť. Ide o krátky žáner, poviedku, ktorá mapuje šesť rokov Yuniorovho života, preto je takéto odlišenie nutnosťou, aby sa čitateľ v texte nestratil.

Lexika

Autor v texte využíva pestrú výrazovú paletu. Za špecifikum lexikálnej roviny textu pokladáme emocionálno-expresívne, príznakové a štylisticky zafarbené lexikálne štýly: hovorové slová (napr. *goddamn, badass, peel out, dude, chick*); slangové slová (napr. *batsbit, grill*), obrazné pomenovania (*Wonder Woman features, it's fucking Arrakeen*); a vulgarizmy (napr. *fucking, shit, towelhead, dick, asshole*). V texte sme zaznamenali reálie z prostredia Spojených štátov a Dominikánskej republiky (napr. názvy štvrtí *Capotillo or Los Alcarizos*, regiónov *Cibao*, barov *Plough and Stars*, jedla *pernil* a pod.); rôzne alúzie na filmy (napr. *Casablanca, Piano*), historické udalosti (napr. *Bataanský pochod smrti*), hudobné skupiny (napr. *Hall & Oates*), citáty (napr. *Hell, Netley. We're in Hell* z románu *From Hell* od Alana Moora) atď. Ozvlášťujúcim prvkom je aj španielčina, ktorá je prejavom sociolektu a bilingvizmu postáv. Autor do textu vkladá slová (napr. *sucia, motos, abraço*), celé vety (napr. *Que tan mas buena que el Diablo*) alebo dokonca spája španielske výrazy s anglickými, čím vyvára bilingválne neologizmy (napr. *berserkería* – spojenie anglické slova *berserker* a španielskej prípony *-ía*). V texte dochádza k plynulému prechodu z jedného jazyka do druhého bez grafického odčlenenia, napr. kurzívou, tiež čitateľovi nie je k dispozícii preklad (napr. *They think we're gonna give a shit about vaina like this.*). Takéto použitie jazyka v texte nazývame i termínom *code switching*, ktoré definoval Hervey a Higgins (In Johnson, 2023). To znamená, že Díaz španielske výrazy neprekladá do angličtiny v poznámke pod čiarou či priamo v texte, na konci knihy sa nenachádza ani poznámkový aparát a čitateľ si často musí vystačiť s kontextom alebo si dané výrazy vyhľadať.

Syntax

Text využíva zmes krátkych a dlhých viet. Podľa zložitosti gramatickej stavby sme v ňom identifikovali jednoduché vety (jednočlenné, dvojčlenné) a zložené vety (jednoduché, zložené súvetia), ktoré sú spojené hypotakticky (najmä spojkami *because, if, when*) a paratakticky (predovšetkým spojkami *and, but, or*). Na základe postojovej modálnosti sme vymedzili oznamovacie, opytovacie, zvolacie a rozkazovacie vety, prevládajúcim typom je oznamovacia veta, ale v texte sa vyskytli aj vety voluntatívnej a epistematickej modálnosti. Z hľadiska aktuálneho členenia výpovede prevláda štruktúra téma – réma. Autor využíva aj syntaktické štylistické figúry ako vetný paralelizmus (napr. *And of course you swore you wouldn't do it. You swore you wouldn't. You swore you wouldn't.*) a parentézu (napr. *You've lost all the mutual friends you had in NYC (they went to her), your mother won't speak to you after what happened (she liked the fiancée better than she liked you), and you're feeling terribly guilty and terribly alone.*).

Suprasegmentálne prvky

Za suprasegmentálne prvky považujeme také javy v texte, ktoré sa nedotýkajú lexikálnej a syntaktickej roviny, ale tej fonologickej (Nord, 2005). V texte sú vyjadrené výberom slov (napr. *Well, actually, she's your fiancée, but hey, in a bit it so won't matter.*), slovosledom (napr. *You're the one I always wanted.*), typom písma (napr. kurzívou: So Dominicans *love* Haitians now?), interpunkčnými znamienkami (napr. pomlčkou: *Maybe if you'd been engaged to a super open-minded blanquita you could have survived it – but you're not engaged to a super open-minded blanquita.*). Prostredníctvom uvedených grafických prvkov je v texte stvárnený dôraz, kontrast, sarkazmus, vtipný a hovorový tón a pod., ktoré by inak v reči signalizovali akustické prostriedky ako prízvuk, dôraz, melódia a sila reči, prestávka, tempo a rytmus.

Vedomostné predpoklady recipienta

Domnievame sa, že španielčine, všetkým reáliám a narážkam by bez vysvetlenia porozumel iba veľmi úzky okruh čitateľov. Monolingválny čitateľ je v nevýhode a musel by sa pri čítaní spoľahnúť na slovník alebo internet, pričom ani tie niekedy nestačia na adekvátne vyloženie daného výrazu a zachytenie všetkých významových odtienkov. Osobitosťou poviedky je aj postava Yunióra, ktorá sa objavuje v Díazových predošlých knihách (prvý raz v zbierke poviedok *Drown* (1996), druhýkrát ako rozprávač krátkeho úseku v románe *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) a nakoniec je hlavnou postavou v takmer všetkých poviedkach v zbierke *This Is How You Loose her* (2013)), dochádza tu teda k intertextualite, t. j. nadväznosti textu na iný text prostredníctvom opakujúceho sa výskytu postavy. Autor vo svojich knihách neodkrýva Yuniórov život v chronologickom poradí, poviedky na seba nenadväzujú, preto je na čitateľovi, v akom poradí si jednotlivé knihy prečíta. Úplný obraz Yunióra recipient získa až po prečítaní všetkých textov, v ktorých sa táto postava vyskytuje. Predpokladáme, že analyzovaný text bez problémov pochopí aj čitateľ, ktorý sa s Díazovou tvorbou ešte nestretol, no ak nesiahne i po ďalších jeho textoch, ukráti sa o oveľa detailnejšie vykreslenie postavy Yunióra.

ÚČINOK TEXTU

Účinok textu možno vymedziť ako dojmy, pocity či zážitky, ktoré nadobúdame pri jeho recepcii (Plesník, 2011). To, čo text v čitateľovi vyvolá, má subjektívny charakter, je individuálne a jedinečné, lebo pri čítaní literárneho diela „*dochádza k jeho individuálnej interpretácii a konkretizácii*“ (Bendík, 2021, s. 48). Aj samotný prekladateľ je v prvom rade čitateľ (porov. Krijitová – Harmsel Havlíková, 2013), preklad preto nevyhnutne nesie pečať jeho interpretácie, jeho vnímania pôvodiny a koniec-koncov i jeho osoby (porov. Valentová – Režná, 2011, s. 61), keďže do procesu prekladu nevyhnutne vstupuje i skúsenostný komplex prekladateľa (Popovič, 1983; Bendík, 2021). Je však potrebné zdôrazniť, že interpretácia nie je bezodná, text síce má polysémický charakter, ale správ-

nosť tej-ktorej interpretácie si možno overiť v texte, ktorý ju buď potvrdí, alebo vyvráti (Eco, 1995; Bílik, 2009), navyše „treba viesť presnú deliacu čiaru medzi lingvistickým nepochopením textového materiálu a medzi jeho interpretačným potenciálom“ (Bendík, 2021, s. 51). Naša analýza účinku predstavuje bezprostredný, subjektívny zážitok z textu, ktorý sme si vytvorili počas čítania a naším cieľom je preniesť ho i do prekladu.

Každý text charakterizuje istý výraz. Pod výrazom Miko rozumie „všetky spôsoby vyjadrovania, všetky štýly“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 36). Jazyk a téma vytvárajú štýl, ktorého základnou zložkou je výrazová vlastnosť/kategória (In Valentová – Režná, 2011). Výrazové kategórie predstavujú „označenie akosti výpovede, ktorú vo vnímaní zakúšame ako jej účinok, pôsobnosť“ (Plesník, 2011, s. 15). „Keď čítame text, hneď od začiatku sa v nás navodzuje istá výrazová atmosféra, ktorá sa s postupom textu viac a viac špecifikuje, samozrejme, s neustálym obmieňaním“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 81). Výrazové kategórie sa podieľajú na utváraní štýlu (ten tvorí jazykovú a tematickú štruktúru textu) a v texte ich reprezentujú výrazové prostriedky, ktoré považujeme za výrazovo relevantné iba v prípade, že sa opakujú, alebo v texte prevažujú nad inými prostriedkami, pričom cez tieto prostriedky prijíma čitateľ hodnotu diela (In Valentová – Režná, 2011). Miko hovorí o fenoméne autorskej koncepcie, predstavujúcej hodnotu či zmysel diela, ktorú čitateľ prijíma skrz to, ako autor píše (In Valentová – Režná, 2011) a „autorská koncepcia ako hodnota, ktorú príjemca získava čítaním diela, je skutočne subjektívnym jadrom – je to jav, ktorý ináč voláme ‘čitateľským zážitkom’“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 237).

Cieľom prekladateľa by malo byť pri čítaní originálu zistiť výrazové prostriedky, následne od nich odvodiť výrazové kategórie a identifikovať štýl originálu, pričom jeho ďalšia úloha spočíva v prenese štýlu originálu do prekladu. „Preklad totiž nie je len záležitosťou prenášania významov a invariantu, nech už si pod tým predstavíme čokoľvek. Preklad je predovšetkým záležitosťou stylistická“ (Bendík, 2023, s. 4). Prenášame teda to, čo Miko nazýva autorskou koncepciou, to, ako autor píše – prenášame hodnotu, teda štýl. Štýl predstavuje najvyššiu inštanciu (In Valentová – Režná, 2011). Levý (1983) uvádza, že diletantský prekladateľ preniesie iba význam originálu a pripraví ho o prvky, plniace funkciu estetickú. Nemožno preto prekladať iba význam, docielili by sme tak čisto informatívny preklad bez farby, emócie, skrátka by sme ho zbavili rázu či zafarbenia, teda štýlu. Navyše by sme ním potom nevzbudili v cieľovom recipientovi takmer žiadne dojmy, nenavodili žiadnu atmosféru.

Pri špecifikácii výrazových kategórií sme postupovali podľa zásad, ktoré Miko rozpracoval v štúdiu *Teória výrazu a preklad [1]* (In Valentová – Režná, 2011, s. 22 – 23) a uvádzame ich nižšie v skrátenej podobe. Žiada sa mať na zreteli, že výrazové kategórie možno prisúdiť i menším jednotkám textu, napr. kapitola, odsek, veta, keďže však ide o pomerne rozsiahlu poviedku, a navyše nás limituje rozsah práce, vymedzujeme v tejto podkapitole iba najmarkantnejšie výrazové kategórie, vlastné textu ako celku. Miko tiež pripúšťa zistiť taký počet kategórií, vďaka ktorým možno zostaviť aspoň jadro výrazovej sústavy (In Valentová – Režná, 2011).

1. V analýze musíme ísť dostatočne hlboko, aby sme dospeli k najabstraktnejším, elementárnym výrazovým hodnotám.
2. Analýza musí ísť dostatočne do šírky, aby sa zistili *všetky* výrazové kategórie, ináč sústava bude medzerovitá.
3. Výrazové kategórie nemožno špecifikovať izolovane, lebo príbuzné kategórie medzi sebou tvoria vzťahy.
4. Vzťahy výrazových kategórií sú hierarchicky odstupňované a sústavu tvorí postupnosť od najvšeobecnejších po špeciálnejšie kategórie.
5. Celá sústava musí nejakým spôsobom súvisieť s jazykovým základom a najvšeobecnejšie výrazové kategórie napájajú celú sústavu na funkciu jazyka.
6. Výrazové hodnoty sa zisťujú nielen v lexike a gramatike, ale aj v kompozícii.
7. Výrazová hodnota jazykových prostriedkov je len nadstavbovým prvkom, preto ostáva analýza len na funkčnom pláne a nemusí sa zapodievať „formou vyjadrenia“.

„Výrazové kategórie sa v bežnej, hovorovej reči najčastejšie označujú formou prísloviak (napr. *prístupne*), prídavných mien (napr. *fádny*) a podstatných mien (napr. *pátos*)“ (Plesník, 2011, s. 17). Na základe tejto definície sme sa pri čítaní najprv zamerali na zjednodušený opis nášho dojmu/zážitku z textu, ktorý charakterizujeme nasledovne: príbeh, hovorový, vtipný, vulgárny, cudzosť, narážky, metafora. Následne sme už pracovali s výrazovou sústavou Mika a výrazovými kategóriami Plesníka. V texte sme identifikovali kategórie, ktoré považujeme za najdôležitejšie pri utváraní čitateľského zážitku. Tieto kategórie sme určili počas recepcie textu a vyplývajú aj z analýzy mimotextových a vnútotextových faktorov (bližšie pozri podkapitoly *Mimotextové faktory*; *Vnútotextové faktory*), všimli sme si výrazové prostriedky, prevažujúce nad ostatnými prostriedkami v texte a na základe tohto sme zistili nižšie uvedené výrazové kategórie, ktoré sú podľa nás nositeľom čitateľského zážitku, teda autorskej koncepcie, t. j. hodnoty textu.

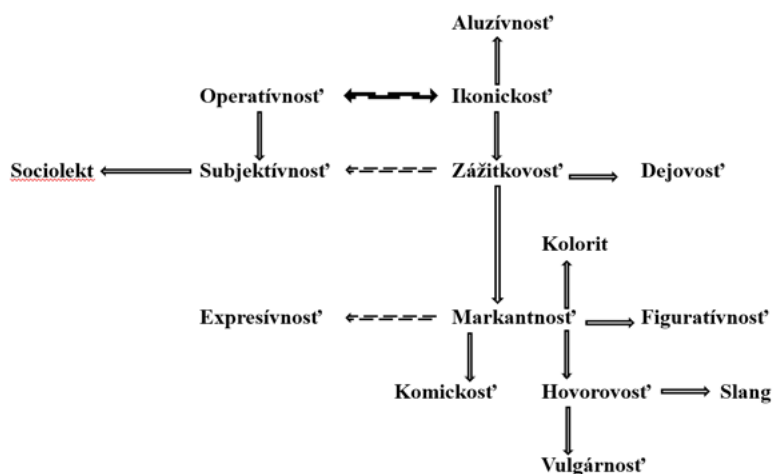


Schéma č. 1: Analýza diela vo výrazovej štruktúre

OPERATÍVNOSŤ – IKONICKOSŤ

V každej výpovedi sa uplatňuje vzájomný pomer operatívnosti – ikonickosti, pričom od týchto kategórií sa ďalej postupuje k opozitným dvojiciam sociatívnosť – subjektívnosť, pojmovosť – zážitkovosť, od ktorých sa ďalej odvíjajú špecifické kategórie (In Valentová – Režná, 2011).

V analyzovanom texte ide primárne o vzťah výpovede k zobrazovanej skutočnosti, ktorá je totožná so zobrazovacou jazykovou funkciou a tá v Mikovom modeli korešponduje s kategóriou ikonickosť výrazu.¹⁰¹ Od kategórie ikonickosti sa ďalej odvíja podkategória aluzívnosť a zážitkovosť, ktorú predstavujú kategórie dejovosť a markantnosť. Na markantnosť sa napája kolorit, figuratívnosť, hovorovosť, komickosť a expresívnosť. Zážitkovosť výrazu je ďalej druhovo špecifikovaná slovesnosťou. Kategória operatívnosti sa prikláňa skôr k subjektívnosti výrazu, ktorú rozvíja kategória sociolekt.

IKONICKOSŤ

Ikonickosť predstavuje „základný funkčný rozmer výpovede spočívajúci v jej zameraní na vyjadrenie, zobrazenie skutočnosti“ (Plesník, 2011, s. 83), ktorá môže byť vyjadrená pojmovo (vedecký text) alebo zážitkovo (umelecký text) (Plesník, 2011). Analyzovaný text považujeme za umelecký, lebo sa v ňom rozvíjajú najmä kategórie zážitkovosti, a to dejovosť, markantnosť, kolorit, figuratívnosť, hovorovosť, komickosť, expresívnosť, slang a vulgárnosť (bližšie pozri Schéma č. 1).

Aluzívnosť výrazu

Aluzívnosť výrazu je „skrytá narážka časti textu, príp. celého textu na iný text“ (Plesník, 2011, s. 133). V texte sme identifikovali medzitextové a mimotextové alúzie. Medzitextová alúzia sa prejavila ako narážka na film (napr. *Piano*), filmovú postavu (napr. *Wonder woman features*), fiktívne miesto z iného diela (napr. *Arakeen*), scénu z filmu (napr. *Casablanca kiss*), citát z iného textu (napr. *Hell, Netley. We're in hell.*). Mimotextová alúzia sa vzťahovala na konkrétnu osobu (napr. *Neruda*), hudobnú skupinu (napr. *Monchy and Alexandra*), historickú udalosť (napr. *Bataan-type shit*), charakter konkrétneho miesta (napr. *Gaza Strip crazy*).

Zážitkovosť výrazu

Zážitkovosť výrazu je „spôsob výpovede pôsobiť na vnímateľa celostne, sprostredkovať mu svoj zmysel formou prežívania“ (Plesník, 2011, s. 152). Inými slovami, je to „používanie slov a motívov schopných vytvárať pragmatické konotácie, t. j. atmosféru životných situácií, čo sa javí pri recepcii textu u príjemcu ako zážitok“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 111).

101 F. Miko sa pri tvorbe modelu výrazovej sústavy inšpiroval K. Bühlerom a vzťahmi jazykového znaku:

1. vzťah výpovede k hovoriacemu, 2. vzťah výpovede k poslucháčovi, 3. vzťah výpovede k zobrazovanej skutočnosti (Plesník, 2011). Uvedené vzťahy možno priradiť k jazykovým funkciám: 1. expresívna, 2. konatívna, 3. zobrazovacia funkcia, pričom jednotlivým funkciám zodpovedajú kategórie: 1. subjektívnosť, 2. sociatívnosť, 3. ikonickosť (ibid.).

„Zážitkové vnímanie je základným spôsobom vyjavovania, predstavovania umeleckého diela ako niečoho, čo nie je (len) vecou, fyzikálnym objektom, ale má aj isté nemateriálne kvality. Za nemateriálne kvality výpovede možno pokladať najmä: 1. význam, 2. výraz a 3. zmysel výpovede“ (Plesník, 2011, s. 159).

Za nemateriálne kvality analyzovanej poviedky pokladáme:

1. význam: predstavuje rozprávanie/reflexiu o láske a nevere, nádeji na uzdravenie (emocionálne a fyzické) a zmierenie, pričom sa do textu premieta cudzia kultúra a imigrantské pozadie postavy, problémy rasizmu a vnímanie ženy ako objektu.

2. výraz: rozprávanie je založené na humore, odráža sa v ňom príslušnosť postavy k istej sociálnej skupine (dominikánsky imigrant v Spojených štátoch, hovorí po španielsky a anglicky, využíva vulgarizmy, slang a hovorové výrazy), opisy pocitov postavy, prostredie pocitujeme ako cudzie, do popredia vystupujú obrazné pomenovania (napr. metafora, prirovnanie), alúzie a reálie.

3. zmysel výpovede: postava akceptuje minulosť a svoje chyby, hľadá ďalšie smerovania svojho života, prejde katarziou a má nádej na nový začiatok.

Dejovosť výrazu

Dejovosť výrazu definujeme ako *„zameranie výpovede na zobrazenie príbehu, udalosti, konania“* (Plesník, 2011, s. 163). Podľa Plesníka (2011) sme v texte identifikovali štrukturálne indikátory dejovosti, a to prevahu plnovýznamových slovies, použitie historického prezenta a slohové postupy ako rozprávanie, dialóg, monológ a opis, pričom v texte sa uplatnilo predovšetkým rozprávanie, doplnené dialógmi postáv. Opisná a monologická zložka nebola v texte prítomná vo výraznejšej miere. Ťažisko textu predstavuje príbeh, vystavaný na konflikte: intrapersonálnom (napr. konflikt Yuniora so sebou samým – snaží sa zmieriť s rozchodom so snúbenicou, pokúša sa začať odznova, ale zároveň sám sebe kladie do cesty prekážky, lebo podlieha svojím sklonom k nevere), interpersonálnom (napr. konflikt Yuniora a jeho snúbenice – Yunior ju podvedie; konflikt Yuniora a jeho nových priateľiek – nedokáže s nimi nadviazať plnohodnotný vzťah), internacionálnom (napr. imigrant z Dominikánskej republiky vs. americká spoločnosť – rasizmus; španielčina vs. americká angličtina). Práve konflikt je podstatou dejovosti a predstavuje dramaturgickú zložku diela, okrem neho je nositeľom deja aj postava a prostredie (Plesník, 2011).

Markantnosť výrazu

Markantnosť výrazu je *„tendencia vyvolať silnejšiu predstavu deja, postavy, prostredia voľbou slov a motívov označujúcich veci a fakty s význačnými, charakteristickými, nápadnými črtami“* (In Valentová – Režná, 2011, s. 111). V texte je prejavom markantnosti výrazu hovorová, tabuizovaná, slangová lexika, španielčina, frazeologické jednotky, metafory, prirovnania a reálie. Markantnosť sa následne v texte rozvíja v podobe figuratívnosti, komickosti, koloritu a hovorovosti výrazu.

Komickosť výrazu

Komickosť výrazu predstavuje „vyjadrenie alebo prejav vyvolávajúci pocit nedostatočnosti (ne-náležitosti), často sprevádzaný smiechom alebo úsmevom“ (Plesník, 2011, s. 367). Komickosť výrazu pramení v texte najmä z výrazových prostriedkov (obrazných pomenovaní, alúzií a vulgárnosti, napr. keď sa Yuniór sťažuje na to, že sa mu nedarí nájsť novú priateľku: *At first it's OK: you get numbers but nothing you would take home to the fam. But after the early rush, it all dries up. It ain't just a dry spell; it's fucking Arrakeen.*), konania postáv a zo situácií, do ktorých sa dostávajú (napr. keď Yuniór dostane od všetkých bývalých milieniek pozvánky na svadbu: *Wedding invitations from the ex-sucias start to arrive in the mail. You have no idea how to explain this berserkeria. What the fuck, you say.*).

Figuratívnosť výrazu

„Podstata obrazného vyjadrenia spočíva v tom, že sa skutočnosť, ktorá je predmetom výpovede, nevyjadrí priamo“ (Plesník, 2011, s. 186). Obraznosť či figuratívnosť v texte vyjadrujú trópy (Plesník, 2011), v našom prípade ide najmä o metaforu (napr. *say good-bye to her Wonder Woman features*) a prirovnanie (napr. *For a while you haunt the city, like a two-bit ballplayer dreaming of a call-up*), ktoré sú v texte prostriedkom komickosti, zdôraznenia určitých charakterových a fyzických vlastností, novosti zobrazenia skutočnosti a opisu reality.

Kolorit výrazu

„V prenesenom (metaforickom) význame kolorit vyjadruje ráz, zafarbenie, charakter dačoho (s obľahdom na okolie, prostredie, pôvod, zvláštnosti, špecifickosť); rázovitosť, atmosféru“ (Plesník, 2011, s. 204). V analyzovanom texte sa kolorit prejavil predovšetkým prostredníctvom jazykových prvkov (plynulý prechod z angličtiny do španielčiny, pričom španielčina v texte označuje rozličné javy) a reálií (napr. názvy jedál, miest, štvrtí atď.), čím sme nadobudli dojem exotickosti. Hovorovosť, slangovosť a vulgárnosť zároveň textu dodala charakter úprimnosti, prirodzenosti a neformálnosti.

Hovorovosť výrazu¹⁰²

Podstata hovorovosti výrazu spočíva podľa nás v použití hovorovej lexiky, ku ktorej patrí slang a vulgarizmy. Hovorovosť je výsledkom komunikačnej situácie – ide o prúd vedomia hlavnej postavy Yunióra, ktorého súčasťou sú prehovory postavy k sebe samej a svojim blízkym (kamarátom, známym), teda komunikačnú situáciu možno charakterizovať ako súkromnú a neformálnu. V texte sa manifestuje v použití slangovej (napr. *dismal grill*), vulgárnej (napr. *fucking up*) a hovorovej lexiky (napr. *stick around*). Hovorovosť výrazu možno ďalej analyzovať na rovine vulgárnosti a slangovosti výrazu.

102 Miko (1970) pokladá hovorovosť výrazu za nesystémovú kategóriu, ktorú nevedel do výrazovej sústavy zaradiť, keďže by sa táto kategória dala ďalej analyzovať. My sme ju však napriek tomu začlenili do našej schémy, keďže ju považujeme za jednu z najmarkantnejších výrazových kvalít originálu, od ktorej sa odvíjajú ďalšie kategórie.

Vulgárnosť výrazu

Vulgárnosť výrazu je „*použitie spoločensky neprípustných, vyzývavo, poboršlivo neslušných, tabuizovaných vyjadrovacích prostriedkov v slovesnom i neverbálnom prejave*“ (Plesník, 2011, s. 241). V analyzovanom texte autor využíva rôzne odtienky tabuizovanej lexiky (v angličtine i španielčine), a to s negatívnym i pozitívnym citovým zafarbením, ktoré sú prostriedkom štylizovanej hovorovosti, hodnotenia, dôrazu, komickosti a vyjadrenia emócií, tiež charakterizujú vzťah postáv – často sa vyskytujú v súkromnom rozhovore postáv, tiež sú prostriedkom vyjadrenia rasistických postojov k latinskoamerickej komunite, a slúžia na opis žien, predovšetkým ich tela či fyzických črt.

Slangovosť výrazu

Slang je v texte prejavom hovorovosti, neformálnosti, ale zároveň tvorí i sociolekt (je súčasťou operatívnosti výrazu) – charakterizuje postavu a komunikačnú situáciu. Slangové výrazy sú vo východiskovom texte nielen v anglickom, ale aj v španielskom jazyku. Slang možno vnímať i ako prostriedok autentickej výpovede, rozprávač sa na nič nehrá, prehovára k svojmu minulému ja i k čitateľovi, ktorého prostredníctvom neformálnosti vtáhuje do deja a čitateľ sa s ním dokáže lepšie stotožniť, keď k nemu prehovára ako ku starému známemu.

OPERATÍVNOSŤ VÝRAZU

Operatívnosť výrazu považujeme za „*základný funkčný rozmer výpovede spočívajúci v zameraní reči na komunikáciu*“ (Plesník, 2011, s. 33). Keďže aj literárny text považujeme za formu komunikácie, operatívnosť a jej ďalšie rozvíjajúce kategórie podliehajú v danom texte ikonickým tendenciám.

Subjektívnosť výrazu

Subjektívnosť výrazu predstavuje „*následok uplatnenia vlastného aspektu (autora), jeho „ja“ vo výpovedi*“ (Plesník, 2011, s. 43). A „*signály o tom, že reč je zameraná na prijímateľa s nejakým praktickým cieľom*“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 102). V analyzovanej poviedke sa uplatňuje subjektívne ja hlavnej postavy Yunióra, pričom svoje rozprávanie podáva v 2. osobe singuláru – máme za to, že sa prihovára k svojmu vlastnému ja (napr. *Your girl catches you cheating.*), ale i čitateľovi (nadpis poviedky je *The Cheaters Guide to Love* – čitateľovi akoby podáva manuál k láske). Prejavom subjektívnosti v texte je i vulgárnosť, ktorá sa spája s expresívnosťou.

Sociolekt

Sociolekt je „*odraz autorovej príslušnosti k istej sociálnej, konfesionalnej skupine, k istému zamestnaniu, povolaniu, literárnemu alebo ideologickému smeru, skupine, strane ap*“ (In Valentová – Režná, 2011, s. 104). Na tomto mieste je dôležité upozorniť na to, že v analyzovanej

poviedke je sociolekt výrazu odrazom príslušnosti postavy k istej sociálnej skupine – takto tu vlastne dochádza k ikonizácii operatívnosti, a teda aj jej rozvíjajúcej kategórie sociolektickosti výrazu. Prostredníctvom španielčiny sa v texte prejavujú postavy, ktoré pochádzajú z Dominikánskej republiky alebo z nej emigrovali do Spojených štátov, bilingválnosť predstavuje ich sociolekt. Taktiež vulgárna, slangová a hovorová lexika je prejavom ich sociolektu – vykresľuje neformálny, kamarátsky vzťah medzi postavami, charakterizuje ich.

Expresívnosť výrazu

Expresívnosť definujeme ako „*vyjadrenie vlastného (až vybroteného) postoja k realite, osobe, javu; zosilnenie subjektívneho stanoviska vo výpovedi*“ (Plesník, 2011, s. 55), pričom ju v texte signalizujú príznakové lexikálne, gramatické a zvukové prostriedky (Plesník, 2011). V analyzovanom texte je expresívnosť dosiahnutá príznakovými lexikálnymi prostriedkami. Expresívne pôsobí najmä tabuizovaná a hovorová lexika, slang a obrazné pomenovania. Ide vlastne o subjektívne vyjadrenie postáv k realite, osobe, javu.

KRITIKA PREKLADU

(Matej Laš)

Na úvod ku kritike prekladu

V tejto časti učebnice sa vás pokúsime presvedčiť, že kritika prekladu je dobrodružstvo. Vieme, že táto téza môže u čitateľov zrejme momentálne vyčariť maximálne tak pobavenie, ale predsa sa nevzdávame. Na začiatok si skúste položiť otázku, čo to vlastne kritika prekladu je. Ide nepochybne o nejakú formu hodnotenia prekladu (načo je dobré hodnotenie prekladov?), no nie je to jediná forma hodnotenia prekladov. Nie každý komentár k prekladu možno okamžite nazvať kritikou prekladu. Preklady je možné hodnotiť rôzne a aj v rámci jednotlivých typov hodnotenia existujú rôzne modely.

Určite sa pýtate prečo. Odpoveď je jednoduchá. Zatiaľ niekto neprišiel na taký dokonalý systém hodnotenia prekladov, ktorý by nám dal všetky znalosti potrebné na to, aby sme už nikdy v živote o preklade nič nové napísať nemuseli a je viac než pravdepodobné, že sa to ani nikdy nestane. Tým zároveň ponúkame odpoveď na vyššie položenú otázku, načo je kritika (a iné formy hodnotenia) prekladu. Cieľom je priniesť poznanie. Poznanie nielen o kritizovanom diele, ale o preklade ako takom, a tak napokon ponúknuť budúcim prekladateľom odpovede na potenciálne otázky týkajúce sa ich prekladu.

V tejto časti učebnice budeme využívať aj mnohé aspekty z prechádzajúcej časti o interpretácii, pretože bez nej je kritika prekladu len mechanický výpočet chýb, ktorý neprináša nič nové a je v zásade zbytočná. Nazvime kritiku prekladu nateraz akýmsi obchodníkom s myšlienkami a skúsme sa postupne pozrieť na všetky aspekty kritiky a vysvetliť, ako môže kritik efektívne obchodovať so všetkým, čo kritika prekladu obnáša a mala by obnášať.

4 Formy hodnotenia prekladu

Aby sme sa mohli rozprávať o kritike prekladu, najprv ju musíme zdefinovať. To sa môže na prvý pohľad zdať ako veľmi jednoduchá úloha, no opak je pravdou. Na presnej definícii kritiky prekladu sa nevedia zhodnúť viacerí autori,¹ čo je jeden z dôvodov, pre ktorý je jej výskum pomerne komplikovaný. Keď chceme niečo definovať, niekedy je nutné to spraviť pomocou vymedzovacej metódy. Platí huntingtonovské „kto sme, vieme, keď zistíme, kým nie sme“. Podobné platí aj o definíciách objektov výskumu. Existujú minimálne ďalšie dve formy hodnotenia prekladu, ktoré sa ustáľujú aj v slovenskom kontexte, a tými sú komentovaný preklad a tzv. hodnotenie prekladu. Je pomerne komplikované definovať presné rozdiely medzi jednotlivými metódami, preto sa zameriame na rozdiely vo funkciách a formách.

Pomerne obľúbenou formou záverečných prác v odbore prekladateľstvo a tlmočníctvo sa stáva **komentovaný preklad**.² Komentovaný preklad je forma autokritiky,³ pri ktorej autor textu ponúka rigorózne vysvetlenie vlastných metód prekladu. V takomto prípade môže, ale nemusí ísť literárna analýza do úzadia, ba často sa využíva na iné ako umelecké texty. Z praktického hľadiska sa však kritika prekladu od komentovaného prekladu líši najmä tým, že komentovaný preklad je spravidla súčasťou takmer výhradne záverečných prác (čo neznamená, že kritika prekladu sa v záverečných prácach neobjavuje) a analýzu sprevádza celý preklad uvedený v tele práce alebo v prílohe.⁴

Okrem čisto formálneho rozdielu je však nutné zdôrazniť, že na rozdiel od kritiky je teda primárnou funkciou komentovaného prekladu predovšetkým didaktická funkcia, čo pri kritike a ani pri autokritike primárnym cieľom byť nemusí, hoci môže. Práve tu sa črtá hlavná delimitačná čiara medzi kritikou a komentovaným prekladom. Kým pri autokritike je hlavným objektom výskumu stále najmä samotné pôvodné dielo, pri komentovanom preklade je to predovšetkým preklad. Viac o metodike komentovaného prekladu píše Bendík.⁵

1 Pozri Laš, 2019, kapitola *Doterajšie empirické výskumy KP*.

2 Aj vďaka prácam Bendíka (2021a, 2021b).

3 Podľa Bendík (2021a).

4 Teória však nie je dokonalá a inak tomu nie je ani v tomto prípade. Obzvlášť staršia slovenská generácia prekladateľov využívala komentovaný preklad skôr ako správu o vlastnom priekopníctve a formulovali v nej konštitutívne znaky svojej metódy umeleckého prekladu, takže v tomto prípade nemožno hovoriť o didaktickej funkcii. Napriek tomuto faktu však nechceme nasilu generovať ďalší pojem na označenie tohto fenoménu, ktorý, hoci v omnoho menšom počte, pretrváva aj dodnes. Ako príklad komentovaného prekladu bez didaktickej funkcie si môžete pozrieť článok „Ako som prekladala Vojnu a mier a Tichý Don“ od Zory Jesenskej, ktorý je tiež komentovaným prekladom. In: Jesenská, Zora. 1963. Vyznania a šarvátky. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1963, s. 169 – 198.

5 Bendík (2021a, 2021b).

Teraz k **hodnoteniu kvality prekladu** (tzv. Quality Assessment). Tu je definovať rozdiel na prvý pohľad o niečo problematickejšie, ale opak je pravdou. Vďaka⁶ tzv. kultúrnemu obratu⁷ v translatológii v kritike prekladu nejde o to dokázať, čo je dobrý alebo čo je zlý preklad, ale deskriptívne opísať jeho funkcie, ideológiu a zasadenie do kontextu polysystému.⁸ Takisto pri kritike prekladu nie je bežné používať napr. štandardné štatistické vyhodnocovacie metódy, kým pri hodnotení kvality áno, možno teda tvrdiť, že kritika prekladu je sčasti umenie, kým hodnotenie prekladu je rigorózne vyhodnocovanie (nielen) na základe štatistických metód.⁹

Tu možno spomenúť napr. model FAR vyvinutý Pedersenom¹⁰ na zhodnotenie kvality audiovizuálneho prekladu, konkrétne titulkov. Pedersen v ňom ponúka hodnotiacu škálu, na základe ktorej sa strhávajú body za nedokonalosti v rôznych jazykových a technických kategóriách. Ako výsledok pri takomto hodnotení potom výskumník dostane nejaké číslo. Položte si teraz otázku, kedy má takéto hodnotenie zmysel. Predstavte si, že by ste hodnotili preklad titulkov na základe Pedersena a dospeli by ste napr. k tomu, že titulky získali 80 bodov zo 100. Aké z tohto vyplýva poznanie? Máte číslo a to je všetko. Zrejme vám už došlo, že takéto číslo má význam len vtedy, ak ho viete porovnať s inými číslami a následne zisťovať, prečo je niektoré číslo vyššie ako iné a pod.

Takéto hodnotenie teda má zmysel vtedy, ak sa porovnáva niekoľko prekladov a štatisticky sa vyhodnocujú odklony a zapracúvajú sa nedostatky.¹¹ Sčasti takýmto systémom môžeme identifikovať aj prekladateľské normy¹² v danej sfére, o takéto niečo sa však kritika prekladu nepokúša, aspoň nie primárne. Numerické hodnotenie je v jej prípade v úzadí, ide o oblasť na pomedzí umenia a vedy. Možno ju považovať za vhodnejšiu pri analyzovaní jedného konkrétneho diela než viacerých. Z toho vyplýva, že kritika prekladu je jednoducho neoddeliteľne spätá najmä s dielom, ktoré hodnotí, pri hodnotení kvality je zasa samotné dielo a jeho špecifiká sekundárne. Dovoľme si preto tvrdiť, že kritika prekladu je vhodná predovšetkým pre iný ako odborný preklad, aj keď tiež nejde

6 Tvrdí napr. iránska translatologička Farazhad (2022, s. 15).

7 Text sa po kultúrnom obrate v translatológii vníma ako výsledok špecifických prvkov kultúr. Lingvistická analýza ide do úzadia.

8 Polysystém je niečo ako knižnica, do ktorej si každá kultúra ukladá literárne diela. Tie najdôležitejšie má napr. vo výške očí (tzv. jadro) a tie menej dôležité úplne na spodku alebo schované za inými knihami, lebo sa nimi nechceme chváliť, aj keď nás mohlo baviť ich čítať (tzv. periféria). Rozloženie kníh v tejto knižnici sa neustále mení a vplýva naň aj to, aké nové diela sa do tejto knižnice dostávajú, prípadne akých kamarátov sme si našli (smerom na východ alebo na západ).

9 Na umelecký preklad by hodnotenie kvality bolo možné použiť, otázna je však hodnota výsledkov takéhoto výskumu.

10 Pozri Pedersen, Jan. *The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling*. In: JoSTrans: The Journal of Specialised Translation, 2017, E-ISSN 1740-357X, no 28, p. 210-229 [Open Access].

11 Ďalším pozitívom takéhoto postupu môže byť analýza chýb študentských prekladov. Vďaka nim by sme tak mohli presnejšie určiť, v čom presne má konkrétny študent medzery a kde je nutné zapracovať.

12 T. z., čo je bežná prax v realite. Ak v roku 2016 vyšlo napr. 2000 prekladov, môže nás zaujímať, aké boli najštandardnejšie použité prekladateľské stratégie a ako sa napr. líšia od stratégií použitých v roku 2017. Vtedy teda zistíme ako sa zmenila norma.

o zákonitosť, keďže nie je vždy jasne stanovená hranica medzi odborným a iným ako odborným prekladom, pretože aj odborný preklad môže využívať prvky typické pre preklad umelecký – ide tak o tzv. pomedzné texty. Skúsme si teda zhrnúť tieto formy hodnotenia prekladu.

Komentovaný preklad – vždy ide o hodnotenie vlastnej metódy práce, má primárne didaktickú funkciu, text vždy obsahuje aj celé znenie prekladu.

Hodnotenie kvality prekladu (Quality Assessment) – má význam vtedy, keď hodnotíme viac diel a navzájom ich porovnávame na vyvodenie širších záverov. Takéto hodnotenie je výsostne rigorózne, umenie v ňom ide výrazne do úzadia.¹³

Kritika prekladu – je vhodná najmä na iné ako odborné texty a na jedno konkrétne dielo, ktoré hodnotí aj z literárneho hľadiska. Na rozdiel od komentovaného prekladu tu didaktická funkcia nie je primárna, hoci prítomná byť jednoznačne môže. Nie je bežné pri nej používať štatistické vyhodnocovacie metódy, je tu viac prítomné umenie. O jej modeloch si povieme v neskorších kapitolách.

Možno sa teraz niektorí pýtate, prečo si musíme zadefinovať ešte aj formu hodnotenia prekladu, prečo preklad jednoducho nemôžeme vyhodnotiť bez toho. Nuž, vitajte vo svete vedy. Vedecké alebo akademické postupy sú založené na modeloch a na vysvetľovaní vlastných postupov. Prečo? Aby sme vedeli zhodnotiť, či sú tieto postupy relevantné a nakoľko sú vhodné. Uveďme si príklad z bežného života. Predstavte si, že chcete upiecť jablkový koláč. Čo urobíte? Pozriete si recept na najlepší jablkový koláč. Recept je vlastne zhrnutie doterajších poznatkov o pečení jablkových koláčov tak, aby boli čo najchutnejšie. Podobne vo vede máme rôzne modely hodnotenia prekladov, rovnako ako existujú rôzne recepty postupov pri pečení jablkového koláča. Ak pridete s najchutnejším receptom na jablkový koláč, je pravdepodobné, že po vás budú mnohí opakovať a tešiť sa z chute s vami. Rovnako je to aj s modelmi vo vede. Ak vymyslíte „najchutnejší“ model, ktorý môže priniesť najviac poznatkov, tak ako najchutnejší jablkový koláč prináša najlepšiu chuť, je možné, že si ho k srdcu vezmú aj iní a okrem nehynej akademickej slávy (čo je asi ako vyhrať súťaž v rýchlom skladaní ponožiek, poteší, ale v zásade je to zbytočné) prispějete k poznaniu vo vedeckej komunite. Nezabúdajme však, že niekedy môžeme mať chuť na iný jablkový koláč, napr. s posýpkou alebo bez. Rovnako je to aj pri modeloch, kde môžete mať iný cieľ vášho výskumu a hodí sa vám teda iný model.

V rámci vedeckej či akademickej komunity sa navyše snažíme komunikovať, a to je možné len vtedy, ak máme akési spoločné rámce, v ktorých dokáže komunikácia prebehnúť. Predstavte si, že chcete medzinárodne spolupracovať a viacerí v rôznych kútoch sveta robíte viac-menej to isté, ale všetci to voláte inak a máte iné postupy. Aj menej vnímavým jedincom dôjde, že môže ísť o problém. Preto keď píšeme napr. zá-

¹³ Modelov na takéto hodnotenie existuje veľmi veľa, môžete sa pozrieť napr. na zhrnutie týchto modelov v práci Zehnalovej (2013).

verečnú prácu o kritike prekladu, tak sa pozrieme na to, aký je súčasný stav skúmanej problematiky, čo o nej píše rôzni autori, v čom sa zhodujú a v čom nie a staviame na ich zisteniach. Vo vede vždy budujeme na zisteniach tých, ktorí boli pred nami, čo však neznamená, že ich slová sú „sväté“. Môžete ich, samozrejme, spochybnit', cizelovať, meniť, ale aj potvrdzovať. Vznikali predsa v úplne inej situácii a v iných kontextoch. Podobne neváhajte spochybnit' aj celú túto kapitolu.

Jedným z cieľov však vždy bude, aby takýto model bol čo najobjektívnejší. Keď však hovoríme o kritike prekladu a o objektivite, je to trochu komplikovanejšie. V neskoršej kapitole sa pozrieme na to prečo. Teraz sme však už niekoľkokrát spomenuli, že kritika prekladu je spojená s literárnou kritikou, poďme sa pozrieť na to ako a prečo.

ÚLOHA

1. Prečítajte si diplomovú prácu Klaudie Froněkovej, v ktorej aplikuje model FAR na hodnotenie kvality titulkov k filmu *Once Upon a Time In Hollywood...* (<https://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblioFormChildS5CS3&sid=FD5533CA5E-14D63E4CB166E9A2AD&seo=CRZP-detail-kniha>). Ako hodnotí výhody a nevýhody tohto modelu? V čom vidíte jeho prínos a nedostatky vy?
2. Prečítajte si článok, v ktorom Ivana Staviarska využíva metódu komentovaného prekladu na vysvetlenie vlastných stratégií pri preklade diela *How to be an Alien* (<https://www.kritikaprekladu.sk/wp-content/uploads/2021/02/Kritika-prekladu-10.pdf#page=81>). Porovnajte komentovaný preklad s modelom FAR.

5 Kritika prekladu ako disciplína

Ako sme už uviedli, keď hovoríme o kritike prekladu, hovoríme predovšetkým o umeleckých textoch. Kritiku prekladu teda spájame aj s umením. Ak však máme zhodnotiť preklad akéhokoľvek literárneho či filmového diela, je nemožné, aby sme niečo také urobili bez toho, aby sme čitateľovi ponúkli aj literárny rozbor.¹⁴ Inými slovami, kritika prekladu je úzko spätá s kritikou literárnou. Dokonca je niekedy medzi nimi urobiť delimitačnú čiarnu pomerne zložitú. Pozrime sa na to, ako sa o to pokúšali niektorí autori.

Plutko¹⁵ uvádza štyri typy kritiky prekladu, pričom prvé tri definuje ako kritiky prekladu v širšom slova zmysle a len posledná, štvrtá, je kritikou v užšom slova zmysle (tzv. „sensus stricto“, lebo akademici majú slabosť pre latinčinu):

- 1) taká, ktorá má charakter kritiky pôvodnej literárnej tvorby,
- 2) taká, ktorá si všíma prekladové dielo z hľadiska domácej literárnej situácie,
- 3) taká, ktorá si popritom všíma aj štylistické zvláštnosti slovenského textu,
- 4) taká, ktorá má charakter interpretačného modelu prekladovej kritiky, pracuje s komunikačnou situáciou originálu a aj s komunikačnou situáciou prekladu.

Hochel¹⁶ však toto rozdelenie spochybňuje a snaží sa presnejšie definovať rozdiel medzi prekladovou a literárnou kritikou. Asi sa tu patrí položiť si otázku, že načo. Dôvod je prostý. Predstavte si, že chcete skúmať nejaký objekt a neviete ho odlíšiť od iných objektov. Nepochybne sa vám tým sťaží práca. Hochel tvrdí, že základným rozdielom medzi literárnou kritikou a kritikou prekladu je fakt, že preklad je primárne výpoveďou o pôvodine a nie o realite. Inými slovami, že kritik prekladu sa snaží pochopiť ako prekladateľ zachytil myšlienkové pochody autora a nie ako sa autor snažil zachytiť realitu. Z toho vyplýva, že kritika prekladu je vždy otázkou konfrontácie prekladateľskej koncepcie a jej realizácie s kritikovou koncepciou a jeho predstavou o realizácii. V kritike prekladu teda nebudeme hodnotiť autorov názor na svet a jeho vnímanie reality, ale ohodnotíme spôsob prenesenia „textu“ do iného kontextu z hľadiska kultúry a času. Budeme teda vždy hodnotiť koncepciu prekladu.¹⁷ Kým literárna kritika podľa neho skúma autorovu koncepciu a jej realizácie konfrontuje s kritikovými predstavami o realizácii,¹⁸ kritik prekladu konfrontuje prekladateľovu interpretáciu autorovej koncepcie so svojou.

Skúste si však pozrieť akúkoľvek recenziu na preloženú knihu a podľa tejto definície ju kategorizovať ako kritiku prekladu alebo ako literárnu kritiku. Stále to bude

14 Pri filme je zasa žiadúce vychádzať z poznatkov filmovej vedy.

15 In Hochel, 1990, s. 55.

16 Ibid.

17 Ibid. s. 57.

18 Hochel, 2001, s. 20.

pomerne komplikované, pretože je bežné, že aj v niečom, čo by sme nazvali „literárna kritika“, sa môže bez problémov vyskytnúť veta, odsek či viac o preklade. V takom prípade sa teda stále stiera rozdiel medzi týmito dvoma typmi kritiky.

Dovoľme si tiež niektoré z Hocheľových tvrdení označiť za problematické. Veríme, že mnohí v nich uvidíte problematické tvrdenia sami. Preklad je zložité definovať ako metatext o pôvodine a nie o realite, keďže doň vždy zasahuje aj osobnosť prekladateľa, ako už dnes azda nikto nepochybuje, a prekladateľ je teda spoluautorom vzniknutého diela. Keď teda kritik hodnotí koncepciu prekladateľa, nehodnotí výhradne objektívne prenesenie obsahu do cieľovej kultúry. Nechceme spadnúť do pasce subjektivismu, ale práve istá miera subjektivismu je inherentnou súčasťou ako literárnej kritiky, tak aj kritiky prekladovej.¹⁹ Kritik totiž ponúka svoju verziu pôvodiny (teda reality) dúfajúc, že adekvátnejšie odzrkadľuje či už pôvodný zámer, alebo prípadnú recepciu v cieľovej kultúre. Tvrdenie, že preklad je výpoveďou o pôvodine, má ešte jeden kameň úrazu – a tým je fenomén starnutia prekladu. Preklad starne preto, lebo starne generačný interpretans (ktorý rozoberáme nižšie) a generačný interpretans je výsledkom reality. Skúsme teda hľadať rozdiely ďalej.

Obľúbenec všetkých slovenských študentov, Popovič, uvádza dve základné diferenciálne črty:²⁰

1) Kritik prekladu pracuje s dvoma komunikatívnymi aktmi – s textom originálu a textom prekladu.

2) Literárny kritik pracuje s aktuálnou literárnou produkciou a je súčasníkom zrodu literárneho diela, ovplyvňuje aj reakciu pôvodných čitateľov a reaguje s podobným generačným interpretansom ako autor pôvodného textu.

Aj tu však možno súhlasiť len čiastočne. Môžeme povedať, že literárny kritik sa snaží oceniť produkt prekladateľskej práce z literárneho uhla pohľadu a nemusí explicitne skúmať text ako preklad, teda metatext, a prekladový kritik skúma o. i. najmä prekladateľovo majstrovstvo. Ako sme si však ukázali vyššie, tieto dva prúdy sa neraz v jednom kritickom texte prelínajú. Tak či onak, zatiaľ okrem týchto dvoch diferenciálnych bodov sv. Antona nikto nedefinoval rozdiel medzi dvoma kritikami jasnejšie. Určite sa však o to pokúste!

Dobre, nie sme teda oveľa múdrejší, stále máme problém presne definovať rozdiel. Vráťme sa teda k Plutkovmu deleniu kritiky prekladu na kritiku prekladu v širšom a užšom zmysle slova, pretože táto kategorizácia nám môže aspoň trochu uľahčiť prípadný výskum takýchto textov. Za kritiku prekladu v širšom zmysle môžeme považovať akýkoľvek text analyzujúci preložené dielo – a je v konečnom dôsledku jedno, či sa v ňom spomína len meno prekladateľa, prípadne autor prehodí vetu/dve či nebodaj odsek o preklade. V užšom zmysle, teda *sensu stricto*, považujeme kritiku prekladu za súčasť literárnej kritiky, ktorá však pracuje aj so sekundárnou komunikačnou rovinou (rovina

19 Porov Bendík, 2021 – Skúsenostný komplex ako chýbajúci kus skladačky: O neúplnosti prekladovej kritiky. Kritika prekladu, 2021, v. 2/2, s. 26 – 44.

20 In Popovič, 1975, s. 11.

cieľovej kultúry) a ponúka pohľad na dané dielo skrz prizmu pôvodnej kultúry a aj cieľovej kultúry, autora a aj prekladateľa. Hodnotí prenos primárnej komunikačnej roviny (rovina pôvodnej kultúry) a jeho adaptáciu (preklad), ako aj interpretáciu do roviny sekundárnej. Na rozdiel od hodnotenia kvality prekladu je pri kritike prekladu dôležitá literárna analýza aj samotného diela a metodika dovoľuje väčšiu kreativitu a prínos autora kritiky z dôvodu, že nie je natoľko rigorózna.

Z tejto stručnej kapitoly by ste si teda mali vziať k srdcu najmä to, že kritika umeleckého prekladu bola, je a vždy bude súčasťou literárnej kritiky. Ak ju totiž spájame najmä s umeleckými literárnymi textami, literárnemu rozboru diela sa pri kritike prekladu jednoducho nedá vyhnúť a ani by sme sa o to pokúšať nemali.

5.1 Kritika prekladu ako interdisciplína

Určite si pamätáte, že translatológia je interdisciplínou. Znamená to, že pri výskume čerpá z viacerých disciplín (kedysi najmä z literárnej vedy a z lingvistiky, dnes naozaj už skoro zo všetkých humanitne orientovaných disciplín). Ak si kritiku prekladu zadefinujeme ako súčasť literárnej kritiky, je zrejme, že bude čerpať najmä z translatológie a literárnej vedy. Čo znamená čerpať? Že na analýzu prekladu bude využívať najmä nástroje z translatológie a literárnej vedy. Nástrojmi máme na mysli napr. posuny, ekvivalenciu, stratégie, rozhodovací proces, z literárneho hľadiska to môžu byť žánre, typológie postáv a iné zaužívané koncepty v rámci daných vied.

Ak by ste sa pozreli do dejín kritiky prekladu, zistili by ste, že ešte pred vznikom translatológie ako samostatnej vedy v 70. rokoch minulého storočia, kritika prekladu, samozrejme, existovala a mnohokrát bola práve ona podnet na vznik akejsi teórie prekladu, pravidiel a pod. Rovnako tomu bolo aj v slovenskom kontexte, keď Ferencík napísal kritiku prekladu na preklad *Tichého Donu* Jesenskej (nie je to dielo o mafii, ale o donských kozákoch), čo ho potom samého motivovalo spísať pravidlá a metódy tzv. slovenskej prekladateľskej školy.^{21,22}

Môžeme teda konštatovať, že samotná kritika prekladu ako súčasť literárnej kritiky či pôvodne literárnych úvah a esejí dokonca bola jedným z faktorov ovplyvňujúcich vznik translatológie ako samostatnej vednej disciplíny, ktorá je jej teraz nadradená. Kritika prekladu, literárna veda a translatológia sa zároveň môžu navzájom obohacovať. Toto je dôležité si zapamätať na to, aby sme nepísali kritiky prekladu, ktoré sú samoučelné. Iste, kritika prekladu môže obohacovať a mala by obohacovať naše poznatky o samotnom diele, no rovnako dôležité je, ak toto dielo presahuje navonok (nielen) k svojim „domácim“ disciplinám. Poznatky z translatológie a literárnej vedy priamo vplývajú na autorov kritiky prekladu, keďže využívame ich nástroje. V teoretickom zmysle slova to môže fungovať aj naopak, samotnú kritiku teda možno vnímať ako spoločný článok

21 Pozri Laš, 2019, prvá kapitola, kde sa venuje dejinám kritiky prekladu (nielen) na Slovensku.

22 Na sformulovaní zásad SPŠ spolupracovala aj Zora Jesenská. Bližšie pozri. Eva Maliti-Fraňová, 2007. *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská*. Veda, 2007, s. 208, ISBN 8022409544.

medzi praxou a teóriou,²³ či ako korektív vo vzťahu k teórii.²⁴ Kritika prekladu sa teda najskôr pričínala o vznik translatológie a v súčasnosti môže jej teórie aj sponchybňovať, prípadne uvádzať odporúčania.²⁵ Kritika prekladu sa teda na jednej strane opiera o teóriu prekladu, ale sama jej pomáha vysvetliť zákonitosti a proces prekladu.²⁶

Ako si to predstaviť v praxi? Povedzme, že pri kritike prekladu využijete napr. Popovičove posuny či výrazové zmeny. Pri kritike však narazíte na niektoré prekladateľské riešenia, ktoré je nemožné zaradiť ani medzi Popovičove posuny a ani medzi jeho výrazové zmeny. V takom prípade môžete v kritike prekladu aj priamo odporučiť nový typ posunu či výrazovej zmeny, čím následne „obohatíte“ aj poznatky slovenskej translatológie a myslenie o preklade ako také. Práve kritika prekladu nám tu teda môže slúžiť ako dôležitá hybná sila zmien a nových zistení v translatológii, pretože je akýmsi kontrolným mechanizmom medzi teóriou (translatológiou) a praxou (reálnymi prekladmi).

Zhrnuté a podčiarknuté, kritika umeleckého prekladu je akousi interdisciplínou medzi literárnou vedou a translatológiou, ktorú pomáhala konštituovať, a dnes by ju mala dokázať korigovať. Zároveň však dokáže čerpať poznatky z rôznych disciplín. Takisto sme si zdôraznili, že kritika prekladu nemusí iba komparatívne porovnávať textovú časť prekladu a originálu, ale pracuje aj s literárnym kánonom a spoločenskými témami prítomnými v kritizovanom diele.

ÚLOHA

1. Prečítajte si článok o politickej role prekladov v časopise *Hlas* (<https://www.kritikaprekladu.sk/wp-content/uploads/2021/02/Kritika-prekladu-12.pdf#page=90>) a skúste definovať, aké funkcie mala kritika prekladu v minulosti.
2. Prečítajte si kritiku poézie Macua Baša (<https://verzia.doslov.sk/cislo/1-2021/macuo-baso-v-slovincine/>) a zaradte ju buď medzi literárnu kritiku, alebo kritiku prekladu.

23 Napr. Toper, 2000, Houseová, 2013, Berman, 1995.

24 Napr. Franek, 2011.

25 Ibid. s. 38.

26 In Ilek, 1986, s. 320 – 321.

6 Objektivita v kritike prekladu

Literárne texty sú súčasťou kultúr a vychádzajú z nej. Definícií kultúr nájdeme mnoho, skúsme sa však pozrieť na Webera: „*Kultúra je zo stanoviska človeka konečný výsek zo zmyslu-prázdnej nekonečnosti svetového diania, ktorý je obdarený zmyslom a významom.*“²⁷ Inými slovami, kultúra je to, čo si sami ako spoločnosť vyrobíme, čo sami považujeme za hodnotné a bezhodnotné, za prípustné a neprípustné, za dobré či zlé. Z Weberovho postulátu tiež vyplýva, že odlíšenie niečoho „dôležitého“ od „nedôležitého“ je len porovnávaním „univerzálnych“ hodnôt kultúry a sily ideí hodnôt. Už len pri takejto definícii kultúry je zrejmé, že akákoľvek objektivita v spoločenských vedách je teda do istej miery problematická a naštrbená. Ak totiž každý človek môže považovať niečo iné za dôležité, tak vníma aj realitu inak, inak o nej píše a jeho písanie potom prekladá iný človek s iným vnímaním okolia do v podstate viac či menej zásadne rozdielneho textu. To však, samozrejme, neznamená, že by sme mali podľahnúť takejto relativizácii bez boja. Weber upozorňuje, že aj v spoločenských vedách sa má vedec pokúšať o tzv. kauzálne myslenie, teda myslenie odbremenené od tých zložiek skutočnosti, ktoré majú nejaký vzťah k procesom s kultúrnym významom. Hoci úplná objektivizácia spoločenských vied je nemožná, je nutné odstraňovať nadbytočnú subjektivitu.

Tu si však treba uvedomiť, že subjektívnosť ľudskej činnosti je sama o sebe nevyhnutnou súčasťou ľudského konania. Derrida²⁸ v tomto kontexte prichádza s konceptom tzv. *décision*. S takýmto rozhodnutím sa prekladateľ stretáva vo všetkých bezvýcho-diskových situáciách bez existujúcej predpísanej „správnej“ odpovede. Práve v takýchto chvíľach sa totiž skutočne rozhodujeme, prejavujeme svoju slobodu a onen samotný akt rozhodovania bez tabuľkovo nalinkovaných riešení je typický pre všetky ľudské činnosti vrátane prekladateľskej, v opačnom prípade by išlo len o aplikovanie vypočítateľného procesu. A to môže byť ďalší základný prvok kritiky prekladu – musíme sa rozhodnúť, ako k nej pristúpiť a tento prístup si odôvodniť. Poďme však ešte problematizovať.

Fitch²⁹ kategorizuje všetky pohľady na preklad a na proces prekladu do dvoch prístupov: onomaziologický a semaziologický prístup. V prvom prípade sa prekladateľ snaží zachytiť a reprodukovať kreatívny proces tvorby pôvodného textu – teda invariant, čo je často kritizovaný až mýtický pojem opisujúci hlavnú myšlienkovú niť textu, ktorú však nie je možné určiť vo všetkých prípadoch. Pokiaľ totiž prekladáme nežijúceho autora alebo autora, s ktorým sa nie je možné spojiť, ako zistíme, čo presne chcel danou vetou povedať? Nehovoriac o tom, že živý autor môže postupne meniť aj pohľad na vlastný text. Zostáva nám len predpovedať z jeho kultúrno-historického kontextu, no

27 Weber, 1983, s. 76 – 77.

28 In Davis (2001).

29 1996.

jeho poznanie prosto nie je dokonalé a zákonite musí byť náš pohľad na jeho zámer mierne skreslený.³⁰

Okrem toho, ak by sme sa ho na danú vetu aj dokázali priamo opýtať, s odstupom času si aj autor pôvodného textu môže do danej výpovede vsunúť novú interpretáciu vlastného textu, založenú na nových presvedčeniach, ktoré nadobudol za čas medzi písaním pôvodného textu a prekladom. Výpoveď danej (umeleckej) vety nie je pevne stanoveným fixným bodom, ale variáciou interpretácií meniacou sa nielen vďaka individuálnej vedomostno-sociologickej základni čitateľa, ale aj s časom a priestorom, v ktorom čitateľ danú vetu interpretuje.

Za semaziologický prístup Fitch považuje snahu reprodukovať účinok, aký mal daný text na čitateľa pôvodného textu. Aj v tomto prístupe však vzniká napätie medzi predstavami prekladateľovho ideálneho/modelového čitateľa a reálnym čitateľom a je nepravdepodobné, že je také niečo možné aplikovať na všetky umelecké texty. Navyše je nemožné zovšeobecniť čitateľa – aký čitateľ? So základnoškolským vzdelaním? Stredoškolským? Konzervatívce či liberál? Mladý, starý? S akými kultúrnymi hodnotami?³¹

Putna³² zdôrazňuje, že vznik každého diela je nevyhnutne spätý s miestom, kde autor najčastejšie prebýva. Je tomu tak aj vtedy, pokiaľ sa dané miesto snaží z diela vypudiť a hľadá niečo „lepšie“ – inými slovami, aj odpor k danému miestu je založený na skúsenosti s daným miestom. Do akej miery sa dokáže prekladateľ vžiť do miesta a do autorových pocitov k nemu? A čitateľ?

Čitateľom je navyše pri procese prekladu aj prekladateľ. Prekladateľ zastáva akúsi dvojitú rolu, je čitateľom pôvodného textu a zároveň aj autorom textu nového.³³ Táto dvojdornosť je navzájom prepojená – prekladateľ už pri čítaní textu uvažuje nad možnými prekladateľskými riešeniami. Na základe svojej vedomostnej bázy, kultúry, ktorá ho definuje a formuje, si vyberá to, čo sa v translatológii nazýva invariantom.

Invariant by mal byť teda niečo, čo definuje ústrednú myšlienku a motív diela. Je však také niečo v umeleckej literatúre vôbec možné? Ak by napr. priemerný francúzsky čitateľ prečítal *Prútené kreslá* Dominika Tatarku, našiel by v knihe to isté, čo priemerný japonský čitateľ? Veríme, že nie. Obrovské variácie by sa vyskytovali už aj pri čitateľoch z rovnakej kultúry, už len kvôli rozdielnemu času recepcie textu.

Aj Koška³⁴ spochybňuje myšlienku invariantu, pretože preklad vzniká v inej situácii, po nových udalostiach. Interpretácia si teda vyžaduje aj interpretáciu dejín a ich no-

30 Ak vám to pripomína tvrdenia z predchádzajúcej kapitoly, trafili ste do čierneho. Ide o veľmi podobný prístup.

31 Eco (1997) uvádza dva typy čitateľa: modelový a empirický čitateľ. V prvom prípade ide o reprezentatívnu vzorku čitateľov, ktorým dokáže autor dielo „ušiť na mieru“ a ktorý k textu prichádza s istými očakávaniami. Naopak, empirický čitateľ je konkrétnym čitateľom, ktorého nie je možné zovšeobecniť, a len ťažko môžeme predvídať jeho reakciu na knihu. Aj pri preklade teda nastáva napätie medzi modelovým a empirickým čitateľom.

32 2013.

33 Pozri Popovič (*Preklad ako komunikačný proces*, In: Teória umeleckého prekladu, s. 39 – 69, 1975)

34 1972.

vých situácií. Každá doba má podľa Košku vlastný generačný interpretans, ktorý vytvára interpretačné paralely a modeluje interpretáciu.³⁵

Generačný interpretans môže vyznieť ako španielsky dezert, no v skutočnosti nejde o nič extra komplikované. V roku 2020 sme celosvetovo zažili pandémie. Každý sme sa s ňou vysporiadali inak, no zrejme každý z nás počas nej pozeral nejaký film, seriál, čítal knihu či hral hru, kde sa zrazu objavili slová, ktorým sme predtým nevenovali značnú pozornosť – slová ako vírus, mor, karanténa a pod. Logicky sme sa tak sústredili na iné veci ako čitatelia, ktorí si pandemiou neprešli. A toto je, samozrejme, celopopulačná záležitosť. Inak bude vnímať dielo o úteku z vojnovkej krajiny niekto, kto si zažil vojnu na Ukrajine, a niekto, kto sa, našťastie, v takej situácii neobjavil. Potom sa ako prekladateľ aj sústreďí na niektoré časti textu viac ako na iné a mení sa mu interpretácia. Keď si napr. po pandémii prečítame *Mor* od Alberta Camusa, budeme ho porovnávať s tým, čo sme počas pandémie sami zažili – tomu sa zasa hovorí „interpretačná paralela“. Naše generačné vnímanie diela (interpretans) ovplyvňuje to, na čo sa pri čítaní sústredíme a s čím to v našom živote porovnáme (paralela) a to následne ovplyvňuje našu interpretáciu a vnímanie celého textu.

To teda sčasti znamená, že neexistuje niečo ako pevne stanovený význam textu, teda invariant. Vhodným príkladom neexistencie invariantu je román Tat'jany Tolstej, *Kys*. Ide o post-apokalyptickú víziu Ruska, v ktorej je hlavný hrdina vášnivý čitateľ, ale keďže sa po obrovskej katastrofe ľudia rodia do nového sveta a netušia, čo sa stalo pred katastrofou, nevedia nič o dejinách, všetko začína akosi odznovu. Hlavná postava hltá knihy bez kultúrneho filtra a nechápe kauzálne súvislosti. Vo svojej knižnici má hneď vedľa L. N. Tolstého *Взъкресения* príručku o priemyselnom strojárstve od autora s rovnakým menom, nechápe rozdiely medzi štýlmi. Hoci prečíta všetku veľkú literatúru, od ruských klasikov až po amerických transcendentalistov, stáva sa novým diktátorom – jeho interpretácia kníh je totiž vystavaná len na jeho vlastných zážitkoch v dystopickej súčasnosti.

Keníž³⁶ prichádza kvôli tomuto problému s pojmom „flexibilný invariant“³⁷, ktorý je však sám o sebe oxymoron popierajúci vôbec zmysel invariantu. Ak totiž existuje niečo nemenné, hlavné gro diela, najbližší prirodzený ekvivalent, ako môže byť zároveň flexibilný? Ak sa zhodneme, že nič také ako invariant neexistuje, ako je možné vôbec kritizovať preklad? Prekladanie je predsa založené na interpretácii textu a tá je pokusom o čo najobjektívnejšiu „kritiku“ textu.³⁸ Nie je potom *de facto* kritika prekladu len kritikou kritiky, resp. podsúvaním vlastnej interpretácie a dekonštrukciou prekladateľovej interpretácie?

Áno a nie. Práve v tom tkvie, nazvime to „flexibilná objektivita“ kritiky prekladu. Kritika prekladu by sa totiž mala opierať výhradne o objektivizačnú stránku kritiky pre-

35 Pozri Bednárová (Ján Koška a jeho alternatívna interpretatívna koncepcia literárneho prekladu (teória a „chyby“), In: *Myslenie o preklade na Slovensku*, s. 111 – 133, 2014)

36 2008.

37 „Neexistuje navždy daný a pre všetky prekladateľské činnosti platný invariant.“ (s. 47)

38 Interpretácia totiž vo svojej podstate je kritikou textu.

kladu a na neistých miestach pripustiť prekladateľovu interpretáciu aj napriek nezhode s kritikovou interpretáciou.

Ak sa chceme priblížiť k objektivizačnej zložke kritiky prekladu, je nutné pokúsiť sa zreprodukovať prekladateľov postup pri preklade. Je nutné nie oponovať prekladateľovým riešeniam, ale snažiť sa definovať jeho prekladateľskú koncepciu – nit', ktorej sa držal pri prekladaní, pravidlá a stratégie, ktoré uplatňoval a pod. Pokiaľ zistíme, že prekladateľ nemal pevne stanovenú koncepciu a že podobne problematické roviny (časy, prepisovanie cudzích mien, slovné hry) riešil rôzne, nevidíme logicky odôvodnený postup jeho riešení, môžeme preklad označiť za nekonceptný. Na čitateľa pôsobia rôzne riešenia mäťúco a oberáme ho tak o umelecký zážitok – pokiaľ teda nie je rôznorodosť funkčná.

Z prekladateľskej koncepcie dokážeme určiť aj „ideálneho“ či „modelového“ čitateľa, na ktorého prekladateľ dané dielo napasoval. Kritikovi nezostáva nič iné, len sa zmieriť s týmito konceptami a spoliehať sa na to, že napätie medzi reálnym a ideálnym čitateľom nie je dostatočne veľké, aby spôsobilo neporozumenie, pričom kritik, samozrejme, môže odôvodniť inú voľbu ideálneho či modelového čitateľa.

Keď už odhalíme prekladateľskú koncepciu (alebo aspoň niečo, čo sa na ňu podobá), je vhodné ju konfrontovať s víziou kritikovej ideálnej koncepcie. Táto „ideálna koncepcia“ však musí byť čo najpresnejšie vyargumentovaná a podložená faktami a pri akejkoľvek pochybnosti či nejasnosti je vhodné len spomenúť alternatívnu interpretáciu a pripustiť, že prekladateľova interpretácia môže byť správna. Len čo sa prekladateľská koncepcia nezhoduje s nosnými bodmi autorovej koncepcie, je nevyhnutné naznačiť prípadné „lepšie“ riešenie a pokúsiť sa zhodnotiť, prečo prekladateľ preložil niečo inak. Práve na týchto miestach by mal kritik odhaliť, kde sa stala v procese prekladu chyba a ako je možné sa jej v budúcnosti vyvarovať – nemusí ísť totiž len o prekladateľovu nedostatočnú fundovanosť, ale aj o zásah editora, resp. redaktora či iných osôb zasahujúcich do tvorby prekladu.

Tak či onak, vidíme, že kritik môže sledovať rozmanité spektrum aspektov a vždy záleží od jeho vlastnej intencie³⁹ – ktorá sa formuje buď pred čítaním samotného prekladu, alebo počas čítania.

Možno azda tiež vysloviť domnienku, že v sfére kritiky prekladu môže byť pozitívny príklad silnejší, než neustále poukazovanie na podinterpretovaný či nedotiahnutý preklad. Keď deskriptívnou metódou dokážeme opísať „ako sa to má“, výsledný efekt môže byť omnoho silnejší ako pri opisovaní „ako sa to nemá“. Aj napriek tomu, že „ako sa to má“ koniec koncov tiež vychádza z istej miery subjektivity, ktorej sa pri umeleckom preklade nedokážeme vyhnúť, takéto riešenie považujeme za jedinou možnosť v snahe pokúsiť sa o objektivitu a pritom sa vyvarovať len nič nehovoriacemu výpisu chýb a nedokonalostí.

39 Netreba zabudnúť, že aj intencia je len subjektívnym výplodom kritika a je nutné ju dostatočne vyargumentovať a odôvodniť.

V tejto kapitole sme si zdôraznili problémy interpretácie textu, ktorým, ako prekladatelia, čelíme o niečo viac ako bežní čitatelia. Na základe interpretácie potom tvoríme náš prístup k prekladu, stanovujeme si stratégie a koncepciu. Prekladatelia si nemôžu dovoliť uspokojiť sa s myšlienkou, že „autor je mŕtvy“, práve naopak. Musia sa ho snažiť „oživiť“ a to tak, aby sa aspoň trochu podobal na svoje predchádzajúce ja a nič z informácií, ktoré sú o ňom k dispozícii, by tomuto „stvoreniu“ neodporovalo.

ÚLOHA

1. Prečítajte si článok Herminia Meirelesa Teixeira o Umbertovi Ecovi a otázke nadinterpretácie textu z časopisu *Kritika a kontext* (https://kritika.sk/pdf/3_96/3.pdf). Dokážete z článku vyviesť závery aj pre invariant v preklade?
2. Prečítajte si článok Rolanda Barthesa o smrti autora (<https://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>). Ako súvisí tento článok s myšlienkami Košku o generačnom interpretanse a interpretačnej paralele? Je možné Barthesov pohľad na text aplikovať aj pri preklade? A čo z neho vychádza pre oblasť kritiky prekladu?

7 Funkcie kritiky prekladu

Pri písaní o kritike prekladu takmer každý autor vždy zdôrazní, že nejde o negatívne zhodnotenie prekladu.⁴⁰ Asi vás neprekvapí, že je to preto, lebo výraz kritika obsahuje negatívne konotácie azda už od čias osvietenstva. Podľa Bermana⁴¹ však už Schlegel, zakladateľ modernej nemeckej kritiky, používa výraz kritika len pre skutočnú komplexnú obojstrannú kritiku a pre hodnotenie diela nízkej kvality si vyhradzuje pojem „charakteristika“. Ako píše Berman,⁴² výhradne negatívna kritika nie je skutočná kritika. Vo všeobecnosti pojem kritika v našom ponímaní asi najadekvátnejšie definuje zakladateľ Československa Masaryk, keď v slávnych *Hovoroch s TGM* odpovedá na jednu z Čapkových otázok takto: „Pravá kritika nie je negácia, ani zvaľovanie zodpovednosti na druhých, ale spolupráca a spoluzodpovednosť“.⁴³ Síce nehovorí o kritike literárnej, ale všeobecne o kritike ako takej, no aj pri písaní kritiky prekladu by sme mali brať do úvahy, že sa všetci spoločne snažíme dospieť k akémusi poznaniu, a teda kritik spolupracuje s prekladateľom rovnako, ako spolupracuje s pôvodným autorom.

Termín „literárna kritika“ Slovník slovenského jazyka definuje ako „...časť literárnej vedy zameriavajúca sa na súčasnú literatúru, jej hodnotenia a formovanie“,⁴⁴ pričom z tejto definície implicitne vyplýva, že kritika prekladu sa zameriava na hodnotenie súčasnej prekladovej literatúry a na formovanie prekladateľského remesla a tým implicitne aj teórie. Funkcií má však kritika prekladu hneď niekoľko a definuje ich Popovič⁴⁵ na základe Slawinského typológie literárnokritických funkcií. Zadefinoval tri hlavné:

(1) postulatívnu funkciu smerujúcu k prekladateľovi, kde kritik kritizuje buď samotný originál, alebo postavenie prekladu v kontexte domáceho literárneho kánonu, kde platí, že môžeme kritizovať všetko od ideovo-estetických vlastností originálu až po výber prekladu z hľadiska kultúrno-politickej situácie,

(2) analytickú funkciu smerujúcu k textu, teda samotné hodnotenie úrovne prekladateľa a jeho textovej analýzy na základe kontrastívnej lingvistiky,

(3) operatívnu funkciu smerujúcu k čitateľovi, kde si kritik všíma očakávania príjemcov a prenáša naňho inštrukcie ako chápať preložené dielo.⁴⁶

Pritom je nutné podčiarknuť, že kritika prekladu môže využívať kombináciu niekoľkých funkcií, prípadne sa zamerať len na jednu z nich, resp. za kritiku prekladu mož-

40 Napr. Franek, 2011, Houseová, 2013, Hochel 2001, Popovič, 1975, Djovčoš, 2013 a mnohí iní.

41 1995.

42 *ibid.*, s. 26.

43 1936, s. 31.

44 Dostupné na <<https://lnk.sk/coei>>.

45 1975, s. 249.

46 In Popovič, 1975, s. 249 – 251.

no považovať akýkoľvek kritický metatext, v ktorom je prítomná aspoň jedna z uvedených funkcií, a všetky funkcie okrem druhej obsahuje komparatívna i nekomparatívna kritika prekladu – druhú funkciu neobsahuje nekomparatívna kritika.

Števec⁴⁷ vyzdvihuje práve operatívnu funkciu, vďaka ktorej sa obohacuje interpretácia a životaschopnosť samotného diela, čo je podľa neho typickým prejavom kultúry. Práve spomínaná operatívna funkcia kritiky prekladu je zárukou literárneho života, keďže je vo svojej podstate jeho ďalšou interpretáciou.⁴⁸ Bagin⁴⁹ taktiež vyzdvihuje operatívnu funkciu a vníma ju ako dekódovanie originálu vo sfére materského kontextu a jeho prispôbenie čitateľským návykom. Aj v týchto ideách môžeme vidieť, že mnohí autori sa skôr prikláňajú ku kritike prekladu ako k súčasť literárnej kritiky.

Úlohou a aj funkciou kritiky prekladu, je teda identifikovať dôvody vzniku (ne)kvalitného prekladu a ako každá kritická činnosť sa implicitne pokúša aj zvýšiť kvalitu prekladového textu (najmä budúcich, keďže kritizovaný preklad už v čase písania kritiky vyšiel), čím sa potenciálne zlepšuje sociálne postavenia prekladateľa. Ak totiž existuje názor, že daná činnosť (v tomto prípade prekladanie) je možné vykonávať lepšie, resp. že sa vykonáva nedostatočne, implicitne tým naznačujeme, že prekladať nemôže hocikto, ale je nutná kvalifikovaná osoba. Áno, také tvrdenie možno považovať za idealistické, ale pomerne logické. Túto súčasť takmer každej kritiky prekladu by sme mohli zaradiť pod ad-hoc funkciu s pracovným názvom (4) *sociálna funkcia*. Každý kritický akt zvyšuje povedomie o náročnosti kritizovaného procesu, a tak ovplyvňuje aj sociálny status prekladateľa. Možno teda konštatovať, že každá kritika má aj sociálnu funkciu, ktorá je jej inherentnou súčasťou. Zároveň máme sociálnou funkciou na mysli aj fakt, že kritik musí exponovať dielo takým spôsobom, „... aby čitateľ kritickéj správy bol presvedčený, že dielo súvisí aj s jeho vlastným životom (...) inými slovami, ide o to, aby kritika neslúžila jednostranne iba literárnemu dielu, ale aj spoločnosti“.⁵⁰

Osobitným poslaním literárnej kritiky (a kritiky vo všeobecnosti) je, že sama napomáha literárnym zmenám, registruje ich a následne kriticky vyhodnocuje.⁵¹ Ak by sme túto funkciu mali definovať v oblasti kritiky prekladu, tá by mala byť (a ako sme to už videli v historickom exkurze, aj bola) zdrojom translatologických zmien, mala by posúvať translatológiu, overovať a sponchybňovať, alebo aj naopak – upevňovať jej poznatky. Hoci literárna kritika prichádza až za literárnym dielom, súčasne prichádza pred zmenami v literárnom procese, sama je ich hýbateľom, interpretuje tendencie a hľadá v nich zmysel pre ďalší literárny vývin – pri takomto procese je však nutná pestrosť rôznych názorov.⁵² Pokiaľ ide o translatológiu, realizované preklady sú aj priestorom na kritickú diskusiu o použitých prekladateľských stratégiách. Podobný názor zastáva aj Chmel,⁵³ ktorý dokonca píše, že literárna kritika plnila svoje poslanie práve tým, že formovala vý-

47 1981.

48 Podľa Košku, 2002.

49 1981

50 In Plutko, 1981, s. 94.

51 Podľa Petrika, 1981, s. 31.

52 Petrík (ibid., s. 33).

53 1981, s. 50.

vin literatúry a literárneho procesu – túto funkciu nazýva (5) *vývinovou*, pričom pri tomto označení by sme zostali aj my.

Ako sme už uviedli vyššie, kritika prekladu je v súčasnosti významnou súčasťou didaktického procesu, preto si dovoľíme tvrdiť, že Popovičove tri funkcie možno doplniť aj o (6) *didaktickú funkciu*. V prípade poslucháčov univerzít totiž neplní tri spomínané funkcie a jej výsledkom nemusí byť písomná forma kritiky prekladu, ale jej úlohou je prostredníctvom kritickej činnosti definovať, čo dobrý preklad nie je (alebo je), a tým poslucháčov naučiť prekladovému remeslu, pričom sa však vždy aktivuje aj (4) *sociálna funkcia*, keďže študenti si uvedomujú (resp. by si mali uvedomovať) komplexnosť prekladateľského procesu. Domnievame sa, že v tomto prípade sú nápomocné aj pozitívne príklady, ktoré dotvárajú obraz o náležitostiach prekladu. Kritiku pre účely vyučovania by bolo vhodné vydeliť samostatne ako kritiku didaktickú, ktorej primárnym cieľom je naučiť „kritika“ prekladať, čím sa líši od „profesionálnej“ kritiky prekladu. Od komentovaného prekladu sa zas líši tým, že zdrojom záujmu je stále najmä pôvodné dielo a preklad nemusí byť študentov.

Jednu z funkcií, ktorú Popovič od Slawinského neprebral, je funkcia (7) *metakritická*, ktorú však my takisto považujeme za dôležitú. Ide o snahu v kritike prekladu aj explicitne vysvetliť, prečo autor postupuje tak, ako postupuje a explicitná formulácia takejto metodiky núti autora pristupovať ku kritike prekladu vedeckejšie a objektívnejšie.

Napokon si neodpustíme jedno relativizujúce tvrdenie. Funkcia kritiky prekladu je vždy výsledkom samotnej definície, teda samotného autora kritiky. Preto sa domnievame, že nie je až natoľko dôležité vytvoriť akýsi preskriptívny model kritiky prekladu, ale skôr deskriptívne opísať, čo kritika prekladu je, aké má formy, ako sa vyvíja a pod. Myslíme si, že je tu dôležité oceniť aj kreatívne myslenie autorov, ktoré je základným oporným stĺpom humanitného vzdelávania. Uvedené funkcie teda treba brať ako návrhy, s ktorými je možné, ale nie nutné pracovať. Môžu existovať špecifické kritiky prekladu, ktoré si vyžadujú špecifické funkcie, pretože skúmajú prvky, ktoré nie sú inak výrazne zastúpené. Uvedené funkcie však považujte za základ, na ktorom sa dá stavať.

Skúsme si to teda zhrnúť. V rámci funkcií môžeme uvažovať o siedmich typoch:

- 1) postulatívna funkcia – preklad v cieľovom polysystéme a prekladateľ,
- 2) analytická funkcia – úroveň prekladu, textová analýza,
- 3) operatívna funkcia – prenášanie inštrukcií na čitateľa, ako dielo vnímať,
- 4) sociálna funkcia – zdôrazňovanie spoločenských tém v danom diele (pozitívne i negatívne),
- 5) vývinová funkcia – súvisiaca s vývinom literatúry ako takej,
- 6) didaktická funkcia – vyučovací proces,
- 7) metakritická funkcia – opis adekvátnosti vybraných metód a postupov.

ÚLOHA

1. Prečítajte si kritiku prekladu Jany Sliackej o preklade *Mechanického pomaranču* do slovenčiny (https://www.kritikaprekladu.sk/wp-content/uploads/2021/09/Kritika-prekladu-1_2021_web.pdf#page=21) a skúste v nej identifikovať jednotlivé funkcie kritiky prekladu podľa Popoviča.

8 Typy a modely kritiky prekladu

V tejto kapitole si zdefinujeme dva základné typy kritiky prekladu a povieme si čo-to o modeloch kritiky prekladu. V zásade rozdeľujeme medzi dvoma základnými typmi kritiky prekladu, pričom v jednom z nich ani nemusíme mať textovú analýzu.

Spomínate si ešte na príklad s knižnicou, teda na teóriu polysystémov? Práve na ňu sa zameriavame pri tzv. nekomparatívnom type kritiky prekladu. Nekomparatívny znamená, že neporovnáva. Čo neporovnáva? Najmä textovú rovinu, ale v zásade nemusí porovnávať ani dve rôzne kultúry. Z toho nám logicky vyplýva, že druhý typ bude taký, ktorý skúma aj textovú rovinu, teda komparatívny.

Možnosti súžitia kritiky a prekladu je možné definovať aj nasledovne: „*Zo systematického hľadiska preklad ako predmet literárno-kritickej analýzy má dva aspekty: môže byť objektom kritického záujmu jednak z hľadiska prekladateľského procesu a jeho optimálnosti, jednak ako suverénne literárne dielo inonárodnej literatúry, ktoré prináša určité estetické a ľudské poslanstvo.*“⁵⁴ V podstate už tu je jasne definovaný rozdiel medzi komparatívnou a nekomparatívnou kritikou, prvý typ kritiky je v danom citáte komparatívny a druhý nekomparatívny.

V nekomparatívnom modeli sa teda zaoberáme tým, čo dané preložené dielo prináša do cieľovej kultúry a ako sa stáva súčasťou kánonu. V tomto prípade sme ešte bližšie k literárnej kritike, no explicitnejšie reflektujeme dielo ako preklad, ako súčasť cieľovej kultúry a bez komplexnejšieho zhodnotenia textovej roviny sa zaoberáme témami a tým, čo prinášajú do cieľovej kultúry. Takisto v tomto prípade je pomerne bežné, že sa nezameriavame len na jedno dielo, ale napr. na preklady jedného autora, prekladateľa či dokonca literárne hnutie (napr. francúzsky realizmus a pod.).

Okrem jednoduchého delenia na komparatívnu a nekomparatívnu kritiku prekladu sme na základe empirického výskumu kritiky prekladu vo vybraných slovenských časopisoch za roky 1993 – 2018 zistili, že v praxi možno rozoznať nasledovné typy kritiky prekladu.

1) Kritika prekladu jedného konkrétneho diela

Ide o najčastejší typ kritiky prekladu, komparatívnu či nekomparatívnu kritiku jedného konkrétneho diela.

2) Recepčia/stav prekladu konkrétneho žánru alebo literatúry

Tu ide najmä o nekomparatívny typ kritiky prekladu. Autori sa tu obvykle kriticky stavajú k nedostatočnej recepcii konkrétneho žánru (napr. preklad detektívok), kritizujú edičnú činnosť (napr. detskej literatúry) alebo vo všeobecnosti ponúkajú prehľad stavu prekladov konkrétneho žánru alebo konkrétnej literatúry (nemecká poézia, francúzsky šansón a pod.).

⁵⁴ Šabík, 1968, s. 80.

3) Kritika prekladu konkrétneho autora

V takýchto textoch autor zovšeobecňuje prekladateľské metódy použité pri prekladoch jedného konkrétneho autora a zameriava sa na rozdiely v prekladateľských riešeniach rôznych prekladateľov v snahe stanoviť ten správny.⁵⁵ Opäť môže ísť o nekomparatívny a aj komparatívny typ.

4) Kritika prekladu konkrétneho fenoménu

Ide o kritiku prekladu, ktorá si na úrovni viacerých, nie nevyhnutne súvisiacich diel všímá problematiku prekladu reálií, slovných hier, aktualizácie, odborných prvkov v umeleckom preklade či iných problémov a snaží sa hľadať ich riešenie, prípadne sa venuje fenoménu na prekladateľskom trhu vo všeobecnosti, napr. preklad amatérskych tituliek. Domnievame sa, že na tento typ výskumu sú vhodnejšie štatistické metódy typické pre hodnotenie prekladu, no napriek tomu sa v praxi vyskytuje aj pri kritike prekladu, hoci veľmi málo.

5) Autokritika

Samotný prekladateľ/redaktor kriticky komentuje proces vzniku svojho prekladu/redakcie (komparatívne aj nekomparatívne) a pokúša sa vystopovať svoju vlastnú koncepciu, prípadne navrhuje zmeny, ktoré by dnes urobil. Okrem časopisov ide pomerne často o bežnú súčasť vydaných knižných diel, kde sa v predslove alebo doslove prekladateľ vyjadruje k dielu, takisto komparatívne i nekomparatívne.⁵⁶

6) Kritika prekladu konkrétneho prekladateľa

Takéto prípady sú veľmi zriedkavé, no predsa sa objavujú. Ide o generalizujúce zhodnotenia prínosu konkrétnych prekladateľov do prekladateľskej tvorby (Hečko, Feldek, Hollý). Sú predovšetkým nekomparatívne a neraz porovnávajú prekladaných autorov k prekladateľom.

7) Metakritiky prekladu

Ide o reakcie na kritiky prekladu, často od samotných prekladateľov. Tento typ kritiky prekladu je takisto didakticky veľmi prínosný a práve na ňom sa môže študent pomerne veľa naučiť, keďže sa snaží vystopovať nielen prekladateľovu koncepciu, ale aj kritikovu.

Ako môžete vidieť, existuje veľa typov kritiky prekladu, teraz nám zostáva pozrieť sa na modely, teda na to, akú metodiku je možné pri ktoromkoľvek z týchto modelov využiť. Niektoré modely sú komplexnejšie a krok po kroku vám vysvetľujú, ako máte postupovať, iné sú všeobecnejšie. Medzi druhý typ napr. patrí Ferencčíkov⁵⁷ model kritiky prekladu, ktorý ju v zásade delí iba na tzv. analytickú a syntetickú fázu. Pri analytickej fáze si zistujeme všetky informácie o pôvodnom autorovi, prekladateľovi a diele, ktoré následne využijeme pri textovej analýze v syntetickej fáze.

55 Porov napr. Viličkovský: *Shakespeare u nás*. Slovart, Divadelný ústav Bratislava, 2014, s. 312, ISBN 9788055611563.

56 Pozri aj Hečkovu knihu *Dobrodružstvo prekladu*, Slovenský spisovateľ, 1991, s. 362, ISBN 8022001600, Feldekove *Z reči do reči*, Slovenský spisovateľ, 1977, s. 199, ISBN 8022001600.

57 1982.

Pod analytickú fázu teda môžu spadať informácie o pôvodnom autorovi (témy, diela, štýl, recepcia autora v cieľovom jazyku), o pôvodnom diele (žáner, témy, recepcia vo východiskovom a cieľovom jazyku), o preklade (kedy a za akých podmienok vznikol, zhodnotenie projektu), prekladateľovi (prax, predispozície), a v syntetickej fáze využijeme translatologické a literárne nástroje na konkrétnu textovú alebo obsahovú analýzu s cieľom vyexcerpovať prekladovú koncepciu a označiť ju za vhodnú či nevhodnú – inými slovami, nadinterpretáčny záver. Existujú však omnoho detailnejšie modely, napr. Reissovej,⁵⁸ Bermanov⁵⁹ či azda zatiaľ najkomplexnejší Hewsonov model.⁶⁰ Skúsme si však tieto modely najprv rozdeliť podľa typov v rámci translatológie, teda v závislosti od toho, ako autori vnímajú translatológiu, čo sa, samozrejme, odráža aj na jednotlivých modeloch. Toto rozdelenie ponúka Chesterman.⁶¹

(1) Translatológia ako aplikovaná veda. Takýmto typom výskumu translatológia slúži spoločnosti, prekladateľom a snaží sa ich viesť. V rámci kritiky prekladu by sme tu teda mohli uviesť všetky prístupy, ktorých cieľom je zlepšiť prekladateľskú službu, spoločenské postavenie prekladateľa, ale aj didaktickú kritiku prekladu určenú na vyučovanie študentov, pričom takáto kritika nemusí bezvýhradne reflektovať teóriu translatológie. Môžeme sem zaradiť všetky behavioristické prístupy založené na dynamickej ekvivalencii Nidu⁶² – teda na skúmaní a porovnávaní reakcie pôvodných a cieľových čitateľov. Patria sem aj mentalistické prístupy postavené na subjektívnych úsudkoch, pocitoch a hodnotiacich floskulách.^{63,64} Zaradili by sme sem aj nekomparatívne prístupy kritiky prekladu.

Medzi najznámejších zástancov nekomparatívneho modelu patrí napr. Lefevere,⁶⁵ ktorý sa zameriava na včleňovanie prekladu ako produktu do polysystému cieľovej kultúry, čím pokračuje v Touryho krokoch (1995), ktorý ako deskriptivista vnímal preklad ako výsledok jediného systému, cieľového. Napokon nemožno opomenúť Izraelskú školu prekladu, ktorá zastáva predovšetkým nekomparatívnu metódu. Toury na základe Evanovej-Zoharovej teórie polysystémov prišiel s prekladateľskými normami. Prípravné normy, ktoré sa zaoberajú prekladateľskou edičnou politikou, riadia to, aké texty sa dostanú do konkrétnej kultúry a jazyka v konkrétnom čase a priestore. Operačné normy už riadia samotný proces prekladu.⁶⁶ Toury navrhuje vnímať preklad ako výsledok jednej jedinej kultúry – cieľovej, a aj preto zastáva nekomparatívny model kritiky pre-

58 2000.

59 1995.

60 2011.

61 1997.

62 1968.

63 Tieto antipozitivistické prístupy zastávali napr. Schleiermacher (1977), Steiner (1975) či Gadamer (1975).

64 Pozri Houseová (2013, s. 10 – 12)

65 1992.

66 Toury, 1995, s. 202 – 203.

kladu, v ktorom má kritik skúmať predovšetkým začleňovanie prekladu do literárneho polysystému. Skúma tak aj prekladateľský program.

(2) Translatológia ako empirická sociálna veda. Translatológia opisuje, vysvetľuje a predpovedá budúcnosť, ponúka podložené hypotézy a testuje ich na empirických dátach. V tomto prípade sú prístupy kritiky prekladu inkluzívnou súčasťou translatologického, lingvistického či literárneho výskumu, testujú teóriu na produktoch a zároveň môžu ponúkať podnetné teoretické impulzy. Za empirické prístupy kritiky prekladu môžeme označiť jeden z prvých komplexných systematických prístupov ku kritike prekladu, Reissovej (2000) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik (Kritika prekladu: možnosti a hranice)*. Nemecká spoluzakladateľka teórie skoposu v publikácii tvrdí, že úlohou kritika je skúmať zachovanie hierarchie zložiek pôvodného textu v cieľovom texte (informačný prenos v type textu zameranom na obsah, formálne náležitosti v type textu zameranom na formu, cieľ v apelatívnych typoch textu a špecifické podmienky audio-mediálnych/audiovizuálnych textov).

Okrem funkcionálnych prístupov sem možno zaradiť aj lingvisticky orientované prístupy ako Bakerovej,⁶⁷ postavené na jazykovej pragmatike a funkcionálno-lingvistic-kom prístupe. Okrem komplexných modelov sem možno zaradiť aj krátke úvahy, ktoré vyzdvihujú konkrétny prístup ku kritike prekladu. Spomeňme napr. de Beaugrandea,⁶⁸ ktorý kritiku prekladu zakladá na nutnosti uviesť požiadavky a očakávania čitateľov a oboch tvorcov (pôvodného a prekladateľa) a pokiaľ ich preklad spĺňa, ide o adekvátny preklad. V takomto prípade je však nutné rozlišovať medzi modelovým a empirickým čitateľom v ecovskom zmysle slova.

Možno konštatovať, že práve v tejto sfére zaznamenala kritika prekladu v západnom svete značný rozmach, keďže sa zameriava takmer výhradne na text a s istou mierou zovšeobecnenia azda aj narazila na limity svojho rozvoja. Takisto si myslíme, že na tieto účely sú vhodnejšie dva spomínané typy hodnotenia prekladu – hodnotenie kvality a komentovaný preklad. Domnievame sa, že v prípade umeleckého textu však tento prístup nikdy nedokáže poňať špecifickú komplexnosť literárneho procesu (aj keď jeho prínos je neodškriepiteľný) a za najvhodnejší prístup považujeme posledný, tretí.

(3) Translatológia ako hermeneutická disciplína. Skúma problémy vznikajúce v samotnej disciplíne, také, ktoré sú sami osebe vedecky zaujímavé. Môžeme zovšeobecniť, že ide o prístupy, ktoré problematizujú kritiku prekladu, a tým sa pokúšajú korigovať jej smerovanie, ako aj smerovanie translatológie ako takej. Patria sem filozofické, sociokultúrne a politické prístupy. Koncom 20. a začiatkom 21. storočia nastáva v translatológii odklon od prekladu ako textu na text ako „jav kultúry“, čiže text hlboko zakorenený v kultúrnom prostredí⁶⁹ a otvárajú sa nové interdisciplinárne až multidisci-

67 1992.

68 1978.

69 Suwara, 2009, s. 31.

plinárne možnosti výskumu, keďže prvotné jazykovedné a literárne bádanie je obohatené o element kultúry.

Za inovatívny pohľad na kritiku prekladu možno považovať analytický návod francúzskeho translatológa Bermana.⁷⁰ Inovatívny prístup vidíme predovšetkým v zameraní sa v predanalýze na prekladateľa, na objektívne zhodnotenie jeho možností a dodržania projektu, ktorý si na začiatku implicitne či explicitne stanovil – pričom kritik sa má pokúsiť tento projekt spätne vystopovať a sformulovať. Na základe tohto môže kritik zhodnotiť prínos diela a to, či preklad funguje ako samostatné literárne dielo v cieľovej kultúre. Aby však neskĺzol do nekomparatívneho modelu, druhé, rovnako dôležité, je kritérium etické, smerujúce k pravdivému odrazu pôvodného textu v preklade. Vďaka zameraniu sa na prekladateľa môžeme hovoriť aj o sociológii prekladu. Tu by sme zaradili aj Hewsonov model, ktorý vysvetľujeme nižšie.⁷¹

Teraz sa bližšie pozrime na jednotlivé metodiky a modely, ktoré možno vnímať ako v súčasnosti najprínosnejšie prístupy k tvorbe kritiky prekladu.

ÚLOHA

1. Preštudujte si text Reissovej *Translation Criticism: Potentials and Limitations* o potenciáli a limitoch kritiky prekladu (<https://archive.org/details/KatharinaReissTranslationCriticism/page/n5/mode/1up>) a zamerajte sa na kapitoly **B** a **C**. Ako by ste zhrnuli limity a potenciál kritiky prekladu podľa Reissovej? V čom jej text už dnes neplatí?

8.1 Metodika podľa Bermana

Berman nazýva svoj model kritiky prekladu ako „Produktívna kritika“. Dôvod je ten, že volá po objektívnej kritike, ktorá nemá byť len negatívnym zhodnotením prekladu, ale má pomôcť budúcim prekladateľom pri riešení podobných prekladateľských problémov. Berman oficiálne nazýva svoju metodiku ako „analytická cesta“, nie model, no v zásade ide o relatívne podrobný opis postupu pri kritike prekladu. Treba povedať, že nejde o výhradne vedecký postup, keďže Berman operuje s pomerne metaforickým a nie vždy exaktným jazykom, čo však pri kritike prekladu neprekáža. Berman uvádza šesť základných krokov:

Čítanie a opakované čítanie prekladu

V tomto kroku Berman zdôrazňuje dôležitosť dvojitého čítania prekladu, pričom v prvom čítaní má kritik vnímať dielo ako svojbytné dielo v cieľovej kultúre a v druhom už dielo vníma viac ako preklad. Pri tomto čítaní nijako neporovnáva preklad s originálom, pretože je tu dôležité zistiť, či preklad „obstojí“ ako samostatný text v cieľovej kultúre

⁷⁰ 1995.

⁷¹ 2011.

bez ohľadu na rozdiely medzi textami. Pri druhom čítaní sa navyše kritik zameriava na problematické „textové zóny“, kde má kritik odhaliť miesta, kde sa text číta vynikajúco, až má kritik pocit, že sa prekladateľovi podarilo vytvoriť nový a jedinečný jazyk – áno, Berman sa rád vyjadroval takto neexaktne. Každopádne je preňho v tomto prípade dôležité len na základe pocitov identifikovať tieto „textové zóny“, ktoré budú od tohto momentu ovplyvňovať a riadiť prácu kritika.

Čítania originálu

Zameriavame sa tu na štylistické zvláštnosti textu, ktorými je text jedinečný a zvláštny. V podstate ide o také isté hĺbkové čítanie textu, ktoré by mal prekladateľ spraviť pred prekladaním. Pri čítaní extrahujeme tie pasáže pôvodného textu, v ktorých sa najviac zhmotňuje jeho význam, v podstate ide o najrelevantnejšie a kľúčové interpretačné prvky textu, Berman ich nazýva „signalizujúcimi zónami“.

Tieto prvé dva kroky Berman zhŕňa nasledovne:
textová predanalýza s cieľom identifikovať základné štylistické črty originálu,
hĺbková interpretácia textu s cieľom vybrať signalizujúce pasáže textu.

Za prekladateľom

Ako naznačuje názov kroku, tu si kritik kladie otázku, kto bol prekladateľom textu, ide však o otázku s iným cieľom než „Kto bol autor pôvodného textu?“. Zaujímajú nás totiž iné fakty. Zistíme, či ide o profesionálneho prekladateľa, či robí prácu na plný úväzok, alebo sa venuje inej činnosti, či je tiež aj spisovateľ, z akých jazykov prekladá, aké diela obvykle prekladá, zaujíma nás jeho vzdelanie a či sa možno odborne venoval dielam, ktoré prekladá a napísal o nich články, dizertačné práce, monografie a pod., prípadne či niekde zhrnul svoj prístup k prekladu vo všeobecnosti. Práve v tejto časti zistíme všetky informácie nutné o prekladovej koncepcii (viac v kapitole 6).

Analýza prekladu

Tu už nastáva samotná konfrontácia textov, podľa Bermana by mala prebiehať na štyroch úrovniach. Najprv porovnávame vybrané identifikované pasáže originálu z druhého kroku a ich preklad. Potom porovnáme identifikované pasáže z prekladu z prvého kroku s originálom. Následne, ak je to nutné, porovnáme tieto pasáže s viacerými prekladmi toho istého diela a napokon porovnávame preklad a prekladateľský projekt (výber textu, zámer jeho publikácie, všetky formálne záležitosti cieľového produktu, obsah a ne-obsah paratextov či vysvetliviek) s jeho praktickou aplikáciou.

Podklad pre hodnotenie

Aby išlo o skutočnú kritiku, musí napokon prísť k zhodnoteniu prekladateľskej práce. Tu si Berman stanovuje dve kritéria, etické a poetické. Pri poetickom hodnotíme, že je text skutočne výsledkom kreatívnej práce, či naozaj dostatočne odráža ducha pôvodného

ho textu, alebo je len jeho slabou ozvenou. V etickom slova zmysle skúmame, do akej miery prekladateľ rešpektoval originál, teda či už nejde skôr o adaptáciu ako o preklad a či prekladateľ nie je v tomto prípade už „zradca“ originálu a pôvodného autora. Tu však takisto ponechávame prekladateľovi istú voľnosť a slobodu, ak dokážeme zdôvodniť, prečo sa v niektorých pasážach odklonil od originálu a ak je to ako celok v cieľovej kultúre napriek tomu koherentné, je to v poriadku. Súčasťou tohto kroku môže byť aj recepcia prekladu,⁷² teda recenzie, literárne kritiky, prípadne kritiky prekladu, ktoré vznikli pred nami konštruovanou kritikou.⁷³

Produktívna kritika

Posledný krok podľa Bermana je dôležitý najmä vtedy, ak kritika jasne naznačuje, že daný preklad je nutné preložiť nanovo, aktualizovať ho, pretože je nedostatočný. V takomto prípade teda analýza musí byť produktívna, musí dávať impulz na aktualizovanie prekladu. Takáto kritika prekladu teda pripravuje priestor pre aktualizáciu prekladu a ponúka k tomu aj návod. Jedine kritika, ktorá nanovo oživí dielo, je produktívna. Za nás môžeme dodať, že tento krok môže nastať aj vtedy, ak ide o dobrý preklad a môže slúžiť ako vzor pre budúce preklady.

ÚLOHA

1. V čom považujete prínos Bermana do sféry kritiky prekladu za výnimočný a v čom má naopak medzery? Pre viac informácií o jeho metodike si preštudujte *Towards Translation Criticism* (https://books.google.sk/books/about/Toward_a_Translation_Criticism.html?id=wTArAQAAIAAJ&redir_esc=y) a zamerajte sa pritom na kapitolu „Toward a Method“.

8.2 Metodika podľa Hewsona

Hewson vo svojej knihe *An Approach to Translation Criticism* (2011) otvorene píše, že žiaden z krokov sám nevymyslel, čerpá z ostatných autorov a akurát metodike pridáva vlastnú štruktúru a poradie krokov, ktoré má byť dvojdomé: od makroúrovne po mikroúroveň a potom zasa späť k makroúrovni. Jedine takto sa podľa Hewsona má kritik príležitosť dostať k „pravej“ interpretácii textu a k pochopeniu prekladateľovho rozhodovacieho procesu. Inými slovami, záverom má byť vždy akási nadinterpretácia, zovšeobecnenie výsledkov.

⁷² Čo je to vlastne tá recepcia prekladu? Pozrite si napr. článok Djovčoš, Martin – Hostová, Ivana – Perez, Emília – Šveda, Pavol: *The economies of interlingual intercultural transfer: Towards a complex picture of translators and interpreters in Slovakia*. In *World Literature Studies*, 2020, vol. 12, s. 45 - 67, ISSN 1337-9275. V tejto štúdii sa mapujú recenzie, ich počet, počet zmienok o preklade a prekladateľovi, pomery negatívnych a pozitívnych zmienok a pod.

⁷³ Berman uvádza, že recepcia textu môže byť súčasťou aj prvých štyroch krokov.

Toto všetko podľa Hewsona dosiahneme prostredníctvom šiestich krokov:

1) Zber predbežných údajov

Aj tento krok pozostáva zo šiestich oblastí, ktorým sa má kritik v tomto kroku venovať. (A) Ide o základné informácie o pôvodnom texte, teda napr. edície, v ktorých pôvodné dielo vyšlo. Takisto informácie o pôvodnom autorovi. (B) Nasleduje recepcia prekladu, rôzne preklady daného diela, prípadne ako sa recipovalo dielo v prekladoch do iných jazykov. (C) Potom príde zber údajov o prekladateľovi diela, zameriavame sa pritom na jeho skúsenosti v preklade, prípadne na texty, v ktorých sa o preklade vyjadruje. (D) Ďalej skúmame možné paratextové prvky v pôvodnom texte i v preklade, ktoré formujú čitateľskú recepciu.⁷⁴ (E) Ďalším krokom je zbieranie recenzií, literárnych kritik a kritik daného prekladu (ak existujú). Tieto texty nám pomáhajú východiskový text zaradiť do kánonu a lepšie ho interpretovať. (F) Posledným krokom je prehľad makroštruktúry textu. Pozeráme sa teda, ako je text rozdelený, na koľko kapitol a odsekov a či sa originál z hľadiska kompozície výrazne líši od kompozičných vlastností prekladu.

2) Kritický rámec

V tomto kroku ide o identifikáciu kľúčových makro a mikro-pasáží textu. Ide teda o hľadanie najdôležitejších častí textu, akýsi výber kľúčových prvkov, ktoré identifikujeme na základe všeobecnej interpretácie, ktorej dopomáhajú naše znalosti o texte a preklade, ktoré sme nazbierali v prvom kroku. Práve v týchto pasážach nás zaujímajú prípadné posuny v preklade, pretože tu sa „láme“ interpretácia textu. Týmto si teda vlastne ohraničujeme proces kritiky prekladu a presne si stanovujeme, čomu sa budeme venovať.

3), 4) Analýza na mikro a mezoúrovni textu

Tu už sa zameriavame na analýzu prekladateľských stratégií a prekladateľského procesu vyššie identifikovaných pasáží. V žiadnej kritike prekladu nie je možné zhodnotiť úplne všetko, preto pracujeme v kritickom rámci, ktorý sme si stanovili. Hewson rozdeľuje identifikáciu problémov na dva typy: tie, ktoré menia štylistické vyznenie pôvodného textu a tie, ktoré menia možné interpretácie textu – krok č. 4.⁷⁵

5), 6) Analýza makroúrovne textu

Tu kritik zovšeobecňuje výsledky získané v tretom kroku do štyroch kategórií: divergentná podobnosť, relatívna divergencia, radikálna divergencia a adaptácia – ide o stupne podobnosti od najpodobnejšieho (najbližšieho) prekladu po najmenej podobný (voľ-

⁷⁴ Paratextami máme na mysli, doslovy, predslovy, úvody, poznámky prekladateľov, poznámky pod čiarou, prípadne prílohy a pod.

⁷⁵ Tieto prvky závisia od daného skúmaného diela. Niekde môže ísť napr. o register prejavu nejakej postavy, povedzme vulgarizmy, ktoré používa a ktoré sú na pochopenie danej postavy a jej motivácii zásadné. Tie môžu, ale nemusia, rovnako zásadne meniť aj štylistické vyznenie textu.

ný⁷⁶⁾ preklad. Výsledkom je potom odhalenie pasáží, kde je interpretácia správna a kde nie, resp. interpretačný potenciál diela – krok č. 6. Treba zdôrazniť, že nedostatky na mikroúrovni textu majú vplyv na makroúroveň.

Ide teda o šesťkrokovú metodiku kritiky prekladu, ktorá vychádza od ostatných autorov venujúcich sa kritike, rovnako aj z Bermana. Niektoré prvky metodiky využijeme aj v modeli, ktorý si predstavíme neskôr. Zameranie na interpretáciu považujeme za kľúčové.

8.3 Metodika podľa Newmarka

Podľa Newmarka má každá kritika prekladu zahŕňať päť aspektov:⁷⁷

1. **Stručnú analýzu pôvodného textu so zreteľom na zámer a funkciu.** Pod textovou analýzou pôvodného textu si podľa Newmarka máme predstaviť identifikáciu zámeru diela, stanoviť si čitateľa, stylisticky zhodnotiť špecifické prvky jazyka, ktoré prekladateľ musí preniesť, a aj kontextualizovať autora, jeho diela a tém či motívov, ktorým sa venuje.
2. **Identifikácia prekladateľovej metódy a modelového čitateľa a aj zámeru textu.** Tu by sme sa mali zamerať na text z pohľadu prekladateľa a toho, čo podľa nás neinterpretoval správne alebo prečo došlo k prípadným zmenám v texte. Máme sa tu pokúsiť o zhodnotenie metódy, ktorú si stanovil, a snažiť sa ju pochopiť z hľadiska funkcie, cieľového čitateľa a cieľového kontextu.
3. **Selektívne, ale reprezentatívne porovnanie prekladu a originálu.** Tu už sa máme zamerať na konkrétne problémy v preklade, ale vybrať si tie, ktoré sú na základe nejakých objektívnych faktorov a interpretácie najreprezentatívnejšie. Newmark takisto zdôrazňuje, že je nutné jednotlivé prekladateľské problémy nejakým spôsobom kategorizovať (napr. neologizmy, metafory, vlastné mená a pod.). Tiež by sme sa tu mali zdôrazniť, prečo došlo k prípadným posunom a nie nasilu vkladať vlastnú interpretáciu. Podľa Newmarka ide o najdôležitejšiu časť samotnej kritiky.
4. **Zhodnotenie z pohľadu prekladu a z pohľadu kritika.** Tu sa jednoducho snažíme zdefinovať, či preklad funguje ako samostatné dielo, samostatný text a ako sa mu podarilo zachytiť idiolekt originálu.
5. **Zasadenie prekladu do cieľovej kultúry.** Tu už hovoríme v podstate o mieste prekladu v literárnom polysystéme cieľovej kultúry. Aký vplyv môže mať preklad na jazyk, literatúru či povedzme aj na ideológiu (prostredníctvom myšlienok, ktoré prináša) danej kultúry. Jednoducho povedané, kritik tu „umiestňuje“ preklad do nového prostredia.

⁷⁶ Nie na jazykovej, ale významovej rovine.

⁷⁷ Pozri Newmark, Peter. *A Textbook on Translation*. Prentice-Hall International. 1988, s. 292, ISBN 0139125930.

Newmark sa ďalej zamýšľa aj nad tradičnými otázkami translatológie, ako sú napr. čo je to vlastne dobrý preklad a čo zlý? Podľa neho dobrý preklad napĺňa svoj zámer, pričom zámer závisí od typu textu. Zároveň však zdôrazňuje, že formu nemožno oddeliť od obsahu, a dochádza k záveru, že v zásade by malo byť jednoduchšie zhodnotiť preklad ako originál, pretože preklad je len imitáciou. V tomto považuje kritiku prekladu a jej rolu pri hľadaní otázok na tieto odpovede za dôležitú.

ÚLOHA

1. Preštudujte si model kritiky prekladu od Hewsona s názvom *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*. (https://books.google.sk/books/about/An_Approach_to_Translation_Criticism.html?id=Y4mVAhb8r0QC&redir_esc=y). Sústreďte sa na kritiku prekladu *Pani Bovaryovej* na stranách 32 – 42. Rozanalyzujte kroky a okomentujte výhody a nevýhody takéhoto prístupu.

Zhrnuli sme si niekoľko rôznych modelov kritiky prekladu, upozornili na ich nedostatky a aj zdôraznili ich výhody. Rôzne modely sa sústreďia na rôzne textové problémy. Tieto modely treba vnímať ako návody, ktoré si vieme upraviť a metodicky ich napasovať na našu vlastnú kritiku prekladu. Dôležité je v tomto prípade zamerať sa na to, čo majú všetky modely spoločné. Všetky tvrdia, že základným cieľom kritiky prekladu bude vždy zhodnotiť prekladovú koncepciu. Čo to teda presne je sa dočítate hneď v ďalšej kapitole.

9 Prekladateľská koncepcia a prekladová koncepcia

Na tomto mieste považujem za nutné pristaviť sa pri pojme „prekladateľská koncepcia“. Počas mojej krátkej a mizernej kariéry (píšem v roku 2023, ale druhé menované je možné aplikovať na ktorýkoľvek rok) som totiž opakovane prišiel na to, že poslucháči nie celkom rozumejú tomuto termínu. A nemožno ich viniť. Ferencík⁷⁸ ho definuje pomerne vágne a len konštatuje, že je nadradený všetkým ostatným pravidlám slovenskej prekladateľskej školy. To teda znamená, že ak aj porušíme napr. formálnu totožnosť, ale je to v rámci akejsi celkovej koncepcie, je to v poriadku. Text je podľa Ferencíka dialektickou jednotou všetkých významových a formálnych zložiek podriadených vyššiemu celku – koncepcii prekladu. Povedané laicky, každý prekladateľ musí text interpretovať a pochopiť, ako je zostavený, aké sú jeho štylistické prvky, prečo je tak zostavený, ako v ňom a) súvisí s b) a c) a ako to všetko spoločne zapadá a má vplývať na čitateľa, z čoho si potom stanoví svoju prekladateľskú stratégiu a vedome definuje prekladateľské postupy. Chápem, stále to zrejme znie veľmi abstraktne, skúsme si to teda ukázať na príklade.

Prečítajte si krátku poviedku *Barney* od autora Willa Stantona:

Barney⁷⁹
(1951)
Will Stanton

AUGUST 30TH.

We are alone on the island now, Barney and I. It was something of a jolt to have to sack Tayloe after all these years, but I had no alternative. The petty vandalisms I could have forgiven, but when he tried to poison Barney out of simple malice, he was standing in the way of scientific progress. That I cannot condone. I can only believe the attempt was made while under the influence of alcohol, it was so clumsy. The poison container was overturned and a trail of powder led to Barney's dish. Tayloe's defence was of the flimsiest. He denied it. Who else then?

SEPTEMBER 2ND.

Oing a calmer view of the Tayloe affair. The monastic life here must have become too much for him. That, and the abandonment of his precious guinea pigs. He insisted to

⁷⁸ 1982.

⁷⁹ Dostupné na <<https://xpressenglish.com/barney/>>

the last that they were better-suited than Barney to my experiments. They were more his speed, I'm afraid. He was an earnest and willing worker, but something of a clod, poor fellow. At last I have complete freedom to carry on my work without the mute reproaches of Tayloe. I can only ascribe his violent antagonism toward Barney to jealousy. And now that he has gone, how much happier Barney appears to be! I have given him complete run of the place, and what sport it is to observe how his newly awakened Intellectual curiosity carries him about. After only two weeks of glutamic acid treatments, he has become interested in my library, dragging the books from the shelves, and going over them page by page. I am certain he knows there is some knowledge to be gained from them had he but the key.

SEPTEMBER 8TH.

For the past two days I have had to keep Barney confined, and how he hates it. I am afraid that when my experiments are completed I shall have to do away with Barney. Ridiculous as it may sound there is still the possibility that he might be able to communicate his intelligence to others of his kind. However small the chance may be, the risk is too great to ignore. Fortunately there is, in the basement, a vault built with the idea of keeping vermin out, and it will serve equally well to keep Barney in.

SEPTEMBER 9TH.

Apparently I have spoken too soon. This morning I let him out to frisk around a bit before commencing a new series of tests. After a quick survey of the room he returned to his cage, sprang up on the door handle, removed the key with his teeth, and before I could stop him, he was out the window. By the time I reached the yard I spied him on the coping of the well, and I arrived on the spot only in time to hear the key splash into the water below. I own I am somewhat embarrassed. It is the only key. The door is locked. Some valuable papers are in separate compartments inside the vault. Fortunately, although the well is over forty feet deep, there are only a few feet of water in the bottom, so the retrieving of the key does not present an insurmountable obstacle.

But I must admit Barney has won the first round.

SEPTEMBER 10TH.

I have had a rather shaking experience, and once more in a minor clash with Barney. I have come off second-best. In this instance I will admit he played the hero's role and may even have saved my life. In order to facilitate my descent into the well I knotted a length of three-quarter-inch rope at one-foot intervals to make a rude ladder. I reached the bottom easily enough, but after only a few minutes of groping for the key, my flashlight gave out and I returned to the surface. A few feet from the top I heard excited

squeaks from Barney, and upon obtaining ground level I observed that the rope was almost completely severed. Apparently it had chafed against the edge of the masonry and the little fellow, perceiving my plight, had been doing his utmost to warn me. I have now replaced that section of rope and arranged some old sacking beneath it to prevent recurrence of the accident. I have replenished the batteries in my flashlight and am now prepared for the final descent. These few moments I have taken off to give myself a breathing spell and to bring my journal up to date. Perhaps I should fix myself a sandwich as I may be down there longer than seems likely at the moment.

SEPTEMBER 11TH.

Poor Barney is dead and soon I shell be the same. He was a wonderful ratt and life without him is knot worth living. If anybody reeds this please do not disturb anything on the island but leeve it like it is as a shryn to Barney, espechilly the old well. Do not look for my body as I will caste myself into the see. You mite bring a couple of young ratts and leeve them as a living memorial to Barney. Females-no males. I sprayned my wrist is why this is written so bad. This is my laste will. Do what I say an don't come back or disturb anything after you bring the young ratts like I said. Just females. Goodby.

ÚLOHA

Skúste teraz zodpovedat' nasledujúce otázky:

1. Prečo je poviedka písaná denníkovou formou?
2. Aký má každý jeden zápis v denníku význam v rámci celého textu?
3. Vidíte v zápiskoch z denníka nejakú formu predzvesti, ktorá čitateľovi naznačuje, ako sa príbeh skončí?
4. Aký typ rozprávača v texte máme? Je dôveryhodný? Skúste charakterizovať hlavnú postavu v rámci zaužívaným archetypov.
5. Aké sú hlavné témy poviedky?
6. Ako tieto poznatky ovplyvnia našu prekladateľskú koncepciu?

Teraz sa ich pokúsime zodpovedat' spolu. Chcem upozorniť, že toto je moja interpretácia a moje interpretačné paralely. Netvrdím, že je jediná správna, je v poriadku, ak máte inú, pokiaľ vám sedí do vášho ponímania textu a nič jej neoponuje. V každom prípade poviedka je príbehom o tom, ako vedca dobehne jeho experiment a Barney, potkan, je omnoho inteligentnejší, ako si vedec dokázal predstaviť. Barney ho zabíja a v poslednom zápise sa snaží prebrať jeho rolu.

Denníková forma v tomto prípade má čitateľovi pripomínať exaktnosť vedca, ktorý si všetky dôležité udalosti poctivo zapisuje do denníka. Keďže celá poviedka je vlastne opis experimentu, autor poviedky sa to rozhodol aj formálne zakomponovať.

Autor nám prostredníctvom delenia príbehu na konkrétne dni ponúka návod na to, ako čítať jednotlivé záznamy v rámci makroštruktúry textu. Každý deň musí mať v ta-

komto texte nejakú funkciu. V prvom nám autor ponúka klasické predstavenie postáv, miesta konania a zápletky. Pri druhom čítaní zistujeme, že zároveň už v prvom zápise je zrejmé, že rozprávač je nedôveryhodný. Takisto spätne tušíme, že už tu mal Barney jasnú predstavu, ako sa zbaví neželaných postáv v jeho okolí.

V druhom dni je možné vidieť dve funkcie, jedna je ďalšia charakterizácia hlavnej postavy, ktorá sa snaží racionalizovať, prečo Tayloe urobil to, čo si myslí, že urobil, pričom pre strom nevidí les. Aj absencia zápisov je v tomto texte dôležitá. Medzi druhým a tretím dňom je rozdiel päť dní, počas ktorých sa zrejme dialo niečo, čo hlavnú postavu trochu vykoľajilo, no stále odmieta veriť realite. V treťom dni preto vedec síce Barneyho podozrieva, no neustále si odmieta pripustiť realitu a snaží sa ju zhodnotiť racionálne. Takisto sa dozvieme o trezore v pivnici, ktorý sa neskôr ukáže ako kľúčový pre napredovanie deja.

V štvrtom dni dochádza ku kríze, Barney uteká a je zrejmé, že vedec ho bude musieť nájsť, ak sa chce ešte niekedy dostať k svojim vzácnym vedeckým zápisom z rôznych nepomenovaných experimentov.

Deň piaty má niekoľko napohľad zbytočných detailných opisov lana a spôsobu, akým sa vedec snaží dostať na dno studne. Toto je však logické, aby čitateľovi spätne došlo, že Barney mohol lano prehryzť a už v tomto dni sa pokúsil zabiť – preto sa dozvedáme aj presnú hrúbku lana.

Šiesty zápis už píše Barney, ktorý zneužil nadobudnutú inteligenciu na dosiahnutie svojich cieľov. V zápise sú zámerne urobené preklepy a iné štylistické nedostatky.

Predzvestí je v texte niekoľko. Prekladateľ si ich musí uvedomiť, aby ich preložil s rovnakou štylistickou hodnotou. Ak ide o hru s čitateľom, musí to zostať aj v preklade. Napr. druhý deň končí vetou „there is some knowledge to be gained from them had he but the key“, čo je nepochybne aj odkaz na fyzický kľúč, ktorý napokon zabezpečí Barneyemu finálne víťazstvo. Takisto v piatom dni postava vedca píše „I may be down there longer than seems likely at the moment“ a čitateľ sa až spätne dozvedá, že „longer“ v tomto prípade znamená na večné veky, keďže tam zahynie.

Rozprávač je nepochybne nedôveryhodný, keďže mu chýba sociálna inteligencia. Jeho opis udalostí sa síce snaží byť vedecký, no nezachytáva realitu. Vedec sa dopúšťa predsudkov, keď opakovane predpokladá, že Barney nemá zlé úmysly a jeho experimenty nie je možné využiť na nekalé úmysly. Viac ako svojmu priateľovi Tayloevovi verí svojmu experimentu a napr. práve racionalizácia Taylovojho správania je vlastne logicky výrazne nezmyselná. Ide v podstate o archetypálnu postavu vedca so slabými sociálnymi pozorovacími schopnosťami. Je síce inteligentný, no nevie si predstaviť, že by Barney po úspešnom experimente konal vo svoj prospech a z ľudského pohľadu vlastne amorálne – zavraždil vedca a využil inteligenciu na svoje zvieracie pudy – párenie, preto volal po samiciach. V tomto nám môže pripomínať postavu Felixa Hoenikkera z románu Kurta Vonneguta *Cat's Cradle*. Ide teda o klasický, až stereotypný obraz vedca, ktorý experimentuje s niečím bez toho, aby si plne uvedomil možné dôsledky – môžem naklonovať dinosaury, tak ich naklonujem, aj keď to nemusí byť najlepší nápad.

Hlavnou témou je ako treba opatrne zvažovať dôsledky vedeckých experimentov, aj keď nevznikajú so zlým zámerom, lebo niekto ich môže zneužiť. Jednoducho, že nedostatočná opatrnosť pri vedeckých pokusoch môže viesť k veľmi neželaným výsledkom. Poviedka vznikla začiatkom 50. rokov minulého storočia a môže sa nám teda spájať aj s vynálezom atómovej bomby a celkovým strachom zo studenej vojny, hoci kulminovala neskôr. (Inak by sme zrejme interpretovali poviedku, ak by vznikla až po roku 2001, keďže posledný deň sa zhodou okolností odohráva 11. septembra, no v tomto prípade nešlo o zámer.)

Všetky tieto informácie sú pre preklad dôležité. Poznáme postavu, je to vedec bez sociálnej inteligencie, takže sa bude vyjadrovať „vedeckejšie“, neutrálnejšie, odťažito. Takisto poznáme záverečný zvrät, tak si dáme pozor na to, ako preložíme časti textu, ktoré naznačujú, ako sa skončí. Takisto to, čo je v texte zámerne medzi riadkami a pri spätnom čítaní nám odhaľuje nedôveryhodného rozprávača, musí zostať aj v preklade.

Toto všetko nám teda pomáha vytvoriť si prekladateľskú koncepciu, na základe ktorej potom dokážeme spätne presne povedať, prečo sme tie-ktoré vety preložili tak alebo onak. Všeobecne platí, že čím viac informácií a hlbšia analýza diela, tým odolnejšia prekladateľská koncepcia. A prekladateľská koncepcia je presne to, čo budeme pri kritike prekladu skúmať vždy, akýkoľvek model si vyberieme.

Pri hodnotení koncepcie však obvykle neberieme do úvahy len prekladateľské stratégie, riešenia a rozhodovací proces. Je pre nás predsa dôležité pôvodné dielo ako celok a preklad ako produkt je vždy výsledok viacerých rozhodnutí, nielen prekladateľových. Tu stojí za to spomenúť francúzskeho translatológa Bermana,⁸⁰ ktorý prichádza s tromi podnetnými pojmami – prekladateľská pozícia (implicitné a explicitné názory prekladateľa na preklad v akomkoľvek médiu), prekladateľský projekt (výber textu, zámer jeho publikácie, všetky formálne záležitosti cieľového produktu, obsah a ne-obsah paratextov či vysvetliviek) a prekladateľov obzor (dostupné socio-kultúrno-literárne informácie o pôvodnom diele v cieľovej kultúre, súčasný literárny kánon cieľovej kultúry).

Ide teda o širší záber akejsi koncepcie vydaného preloženého diela. Pre zjednodušenie a jasnú diferenciaciu pojmov si nazvime Ferencíkov pohľad na koncepciu *prekladateľskou koncepciou*, ale keďže Berman do nej zahŕňa aj faktory, ktoré sú v našom kontexte zväčša v kompetencii vydavateľa, v jeho prípade môžeme hovoriť o *prekladovej koncepcii*, pričom druhé menované zahŕňa aj prvé menované a ide teda o nadradený pojem – prekladateľská koncepcia je len súčasť prekladovej koncepcie. Komplexný prístup Bermana vidíme predovšetkým v zameraní sa na dodržanie prekladateľského projektu, ktorý spolu s vydavateľom na začiatku implicitne či explicitne stanovili, pričom kritik sa má pokúsiť tento projekt spätne vystopovať a sformulovať. Na základe tohto môže kritik zhodnotiť prínos diela a to, či preklad funguje ako samostatné literárne dielo v cieľovej kultúre.

80 1995.

Ak to znie komplikovane, skúsme si uviesť jednoduchý príklad. Povedzme, že kritik hodnotí zbierku poézie francúzskeho básnika Apolinnaira. Nebude ho zaujímať len adekvátnosť prekladu, ale aj to, aké básne do prekladovej zbierky vybrali, či spolu tematicky súvisia a či dostatočne odrážajú autorovu tvorbu – jednoducho či má dané záverečné dielo ako celok hlavu a päť. Zaujímajú ho otázky ako napr. je v diele nejaký predslov alebo doslov interpretujúci dané dielo? Ide o prvý prienik pôvodného autora do cieľovej kultúry alebo sa stáva súčasťou viacerých prekladov autora v polysystéme („knižnici“) cieľovej kultúry? Ako dané dielo predstavoval vydavateľ či prekladateľ v potenciálnych rozhovoroch či marketingových textoch a zodpovedá tomu, čo o ňom napísali? Ako zapadá Apolinaire medzi ostatných francúzskych básnikov preložených do cieľového jazyka? Vyjadril sa niekde prekladateľ k svojmu prekladu? Ak áno, ide o hodnotné informácie využiteľné pri kritike prekladu. Berman nám ponúka vhodnú kategorizáciu informácií nutných na komplexné zhodnotenie diela. Ak ho na čisto textovej rovine spojíme s Ferenčíkovou prekladateľskou koncepciou, ide o podnetný nástroj kritiky prekladu.

Skúsme si úlohu kritika prekladu teda zapísať do akejsi matematickej rovnice, nie preto, aby sme do nej mohli dosadiť reálne čísla, ale preto, aby sme ju skúsili zhmotniť v jednom jasnom a stručnom zápise. Určite si pamätáte na teóriu skoposu,⁸¹ v ktorej sa Reissova s Vermeerom takisto rozhodli zapísať ich myšlienky do matematickej rovnice, výhradne preto, aby čo najstručnejšie zhmotnili to, čo sa snažia povedať. Práve ich rovnicou sa inšpirujeme aj my:

$$\text{Trl.} = \text{IPC} - \text{IPV}$$

Teda translácia je odrazovým transferom informačnej ponuky v cieľovej kultúre (IPC) o informačnej ponuke z východiskovej kultúry a jej jazyka (IPV). Čo zjednodušene znamená, že preklad sa snaží zachytiť informácie z pôvodného jazyka a kultúry, čo sa však, samozrejme, stopercentne nedá, preto hypotetický výsledok nikdy nebude „0“. Z toho pre nás vyplýva nasledovné:

$$\text{IPC} = \text{IPV} - \text{INP}$$

Informačná ponuka v cieľovej kultúre (IPC) je teda výsledkom informačnej ponuky vo východiskovej kultúre (IPV) a interpretácie prekladateľa (INP), ktorú z nej dokáže vytážiť. Povedzme, že IPV je možné definovať nejakým číslom, napr. 10. Takisto si povedzme, že aj prekladateľovu interpretáciu je možné zdefinovať číslom. Ak je jeho číslo rovnaké ako číslo informačnej ponuky (čo sa nikdy nestáva), teda 10, je informačná ponuka 0, čo znamená, že je presne taká istá ako informačná ponuka v kultúre výcho-

81 Pozri napr. Nord, Christiane. 1991. *Text Analysis in Translation* či Nord, Christiane. 2018. *Translating as a Purposeful Activity*. V tejto publikácii reaguje aj na kritiku teórie skoposu.

diskovej. Ak má interpretácia číslo 15, je výsledok záporný, -5, dochádza teda v texte k podinterpretácii. Ak je číslo napr. 5, tak je výsledok kladný, +5, dochádza teda k nadinterpretácii. Pri aplikácii na kritiku prekladu tak môžeme uviesť nasledujúce tvrdenie:

$$KP = INP - INK$$

Kritika prekladu (KP) je zhodnotenie interpretácie prekladateľa (INP) skrz interpretáciu kritika (INK), pričom takisto platí, že podľa kritika mohlo dôjsť k nadinterpretácii či podinterpretácii. Rozpísané:

$$KP = \{INP[IPC - IPV] - (INK)[IPC - IPV]\}$$

Kritika prekladu je teda zhodnotenie interpretácie prekladateľa (INP), ktorá je odrazovým transferom východiskovej ponuky cez interpretáciu kritika (INK) (s alebo bez výrazného časového odstupu), ktorý takisto ponúka odrazový transfer východiskovej ponuky a porovnáva ho s prekladateľovým. Ak dochádza u prekladateľa k nadinterpretácii, výsledné hypotetické číslo je kladné, ak k podinterpretácii, tak je záporné. Zhoda interpretácii oboch, teda prekladateľa a kritika, sa blíži k nule.

ÚLOHA

1. Prečítajte si poviedku *In Persuasion Nation* od autora Georga Saundersa.

In Persuasion Nation⁸²

1

A man and a woman sit in a field of daisies.

“Forever?” he says.

“Forever,” she says, and they kiss.

A giant Twinkie runs past, trailed by perhaps two hundred young women.

The woman leaps to her feet and runs to catch up with the Twinkie.

“The sweetest thing in the world,” the voiceover says, “just got sweeter.”

The man sits sadly in the field of daisies. Luckily, a giant Ding-Dong runs past, trailed by perhaps two hundred young men.

The man leaps to his feet and runs to catch up with the Ding-Dong.

“But not to worry,” the voiceover says. “There’s more than enough sweetness to go around!”

The Ding-Dong puts his arm around the young man, and the young man smiles up at the Ding-Dong, and the DingDong bends down and gives the young man a kiss on the head.

82 Dostupné na <<https://blogs.baruch.cuny.edu/eng2100fall2017jwfe/files/2017/08/in.persuasion.nation.pdf>>

2

A hip-looking teen watches an elderly woman hobble across the street on a walker. “Grammy’s here!” he shouts.

He puts some MacAttack Mac&Cheese in the microwave and dons headphones and takes out a video game so he won’t be bored during the forty seconds it takes his lunch to cook. A truck comes around the corner and hits Grammy, sending her flying over the roof into the backyard, where luckily she lands on a trampoline. Unluckily, she bounces back over the roof, into the front yard, landing in a rosebush.

“Timmy,” Grammy says feebly. “Call 911.” Just then the bell on the microwave dings.

We see from the look on his face that Timmy is conflicted.

“Timmy dear,” Grammy says. “For God’s sake. It’s me. Your Grammy, dear.”

Timmy comes to his senses, takes his MacAttack Mac&Cheese from the microwave, and sits languorously eating it while listening to his headphones while playing his video game.

“Sometimes you just gotta have your MacAttack,” the voiceover says.

Grammy scowls in the bush. We see that she is a grouchy old unhip hag who probably wouldn’t have even been cool enough to let Timmy have his MacAttack, but would likely have forced him to eat some unhip old-person gruel or fruit.

Then fortunately Grammy’s head drops back, and she is dead.

3

An orange and a Slap-of-Wack bar sit on a counter.

“I have vitamin C,” says the orange.

“So do I,” says the Slap-of-Wack bar.

“I have natural fiber,” says the orange.

“So do I,” says the Slap-of-Wack bar.

“You do?” says the orange.

“Are you calling me a liar?” says the Slap-of-Wack bar.

“Oh no,” says the orange politely. “I was just under the impression, from reading your label? That you are mostly comprised of artificial colors, an innovative edible plastic product, plus high-fructose corn syrup. So I guess I’m not quite sure where the fiber comes in.”

“Slap it up your Wack!” shouts the Slap-of-Wack bar, and sails across the counter, jutting one pointy edge into the orange.

“Oh God,” the orange says in pain.

“You’ve got an unsightly gash,” says the Slap-of-Wack bar. “Do I have an unsightly

gash? I think not. My packaging is intact, weakling.”

“I have zero calories of fat,” says the orange weakly.

“So do I,” says the Slap-of-Wack bar.

“How can that possibly be the case?” says the orange in frustration. “You are comprised of eighty percent high-fructose corn syrup.”

“Slap it up your Wack!” shouts the Slap-of-Wack bar, and sails across the counter and digs its edge into the orange over and over, sending the orange off the counter and into the garbage can, where it is leered at by a perverted-looking chicken carcass and two evil empty cans of soda.

“Now you have zero of zero of zero,” says the Slap-of-Wack bar.

“The Slap-of-Wack bar,” says the voiceover. “For when you’re feeling Wacky!”

4

Two best friends look at their penises under sophisticated microscopes.

“You call this Elongated?” says one man.

“Jim, I gained four inches,” says the other. “Perhaps you should try my brand.”

“What is your brand, Kevin?” says the other.

“My brand is, I hang a brick from my penis and stand for hours at the edge of the Grand Canyon,” says Kevin.

“Okay Kevin,” says Jim. “You’ve been my dearest friend since kindergarten. I’ll give it a try.”

Then we see Jim standing on the edge of the Grand Canyon, brick hanging from his penis, while Kevin tiptoes toward Jim’s car, and a voiceover says: *Pontiac Sophisto: So sophisticated, it might just make you trick your best friend into dangling a brick from his penis!*

While Jim is distracted by the pain of the brick on his penis, Kevin squeals away in Jim’s Sophisto. As Jim spins around to look, his penis rips off and plummets into the Grand Canyon. Jim smiles wryly, acknowledging Kevin’s trick but also Kevin’s good taste in cars, then starts down into the Grand Canyon, to retrieve and, hopefully, reattach his penis.

5

A young man leaving a nursing home gives his ancient grandmother and grandfather what might be a final hug.

“My advice, son?” says the grandfather. “Find yourself a woman like this one.”

Turning to go, tears in his eyes, the young man drops his car keys. As he picks them up, a bag of Doritos falls out of his pocket.

The grandmother and grandfather race in fast-motion for the bag of Doritos, kicking, gouging, and biting each other. The grandfather finally wins with a hard elbow to the grandmother’s throat, which knocks her unconscious.

“Grandpa, what are you doing?” the young man says. “It’s just a bag of Doritos.”

“*Just* a bag of Doritos?” says the grandfather.

“You speak lies, scum,” says the grandmother, regaining consciousness. Then the grandmother and grandfather nod to the Doritos bag, which rams into the young man, who falls to the floor and is kicked repeatedly by his grandparents.

“Grandma, Grandpa, please, stop!” the young man says.

Hearing herself called Grandma, the grandmother hesitates. The Doritos bag scowls at her. The grandfather kicks her in the stomach, and she falls to the floor.

“Who do you think you are?” the young man screams at the Doritos bag. “Do you believe yourself to be some sort of god? You’re a bag of corn chips, with tons of salt and about nine coloring agents! That’s all! That’s all you are!”

The Doritos bag takes a huge sword from behind the back of its bag and decapitates the young man.

“Now what do you have to say?” says the grandmother.

“Nothing,” says the young man’s head.

“Do you love Doritos more than anything?” says the bag of Doritos.

The young man’s head hesitates.

The Doritos bag cleaves the head in two.

The grandfather, prompted by the bag of Doritos, kicks one half of the head into the street, where it is run over by a Doritos truck and reduced to mush. On the other, unmushed, half of a head, one eyebrow goes up in sudden fear.

“Care for a Dorito?” says the grandfather.

“Yes,” the remaining half a head says.

“Yes please?” says the grandfather.

“Yes please,” says the remaining half a head.

“Yes please, it is sweeter to me than the most profound nectar?” says the grandfather.

“Yes please, it is sweeter to me than the most profound nectar,” says the remaining half a head.

“Fat chance,” says the grandfather. “You’re not good enough for even a tiny fragment of a Dorito!”

Then he kicks the remaining half a head into the street, alongside the mush, and the Doritos truck backs up over the second half of head, reducing it to a second pile of mush.

“Do you still believe that Doritos is merely a bag of corn chips, with a ton of salt and about nine coloring agents?” the grandfather screams at the two piles of mush.

The piles of mush are too frightened to answer.

The bag of Doritos and the grandfather and the grandmother walk off, stepping comically over the two mashes with exaggeratedly high steps, as if revulsed.

They are escaping from the old folks’ home, going to live in the land of Doritos, which is not in Mexico, exactly, but is very much like Mexico.

6

The grandfather and grandmother and the bag of Doritos can now see the land of Doritos in the near distance, beautiful and arid. Everywhere they look are bags of Doritos, working industriously.

Suddenly their path is blocked by the two piles of mush.

“What the?” says the grandfather who loves Doritos. Suddenly the piles of mush are joined by Grammy—the woman who died in a bush, neglected by her grandson Timmy, having been hit by a truck.

Then Grammy and the piles of mush are joined by the orange violated by the Slap-of-Wack bar.

Then Grammy and the piles of mush and the orange are joined by Jim the penisless man, who is still limping a little, and occasionally gaping down incredulously into his pants.

“Get out of our way,” says the bag of Doritos.

“We’re trying to get home, to our sacred land of Doritos,” says the grandmother who loves Doritos.

Just then the man briefly involved with the gigantic Ding Dong comes running up and joins Grammy, the mush piles, the orange, and Jim the penisless man.

“Sorry I’m late,” he says.

“Actually?” says the orange, with a hint of bravado. “You’re right on time.”

The grandfather, the grandmother, and the bag of Doritos see that they are badly outnumbered.

Luckily, at that moment they are joined by the giant DingDong, the Slap-of-Wack bar, Timmy, grandson of Grammy (even now eating from a container of MacAttack Mac& Cheese), and Kevin, the man who tricked Jim out of his penis.

“We don’t get it,” says the grandmother who loves Doritos. “What’s your problem?”

“You took our dignity,” says the orange.

“You took my fiancée,” says the man briefly involved with the Ding-Dong.

“You took my penis,” says Jim.

“You split my head in half, then reduced both halves to piles of mush, completely betraying the grandchild/grandparent relationship,” says one pile of mush.

“Oh for crying out loud,” says the grandmother who loves Doritos. “Don’t you people believe in the concept of ‘fun?’”

“In the concept of ‘funny?’” says the bag of Doritos.

“We just want to express ourselves the way we want to express ourselves,” says the giant Ding-Dong. “We find that fun.”

“Well, we don’t find it fun,” says Jim the penisless man.

“Well, we do find it fun,” says Kevin, the man who tricked Jim out of his penis.

“Looks like we’ll have to agree to disagree on this,” says the Ding-Dong.

“No,” Grammy says. “This has gone on long enough.

The orange, the man briefly involved with the Ding-Dong, Jim the penisless man, Grammy, and the piles of mush, frustrated beyond reason by years of repetitively enduring the same physical/psychological humiliations in replay after replay of their respective vignettes, attack.

It is a bitter fight, which we know because out of a big cloud of dust fly a number of limbs, a bottle cap, bits of delicious flaky chocolate, and part of an orange peel.

When the dust settles, we see that the entire Ding-Dong/ Doritos/Timmy/grandparents-who-love-Doritos/Kevin/Slap-of-Wack coalition is dead, except for the Slap-of-Wack, who is almost dead.

“Please, mercy,” the Slap-of-Wack says.

“When did you ever show us any mercy?” says Jim the penisless man, and finishes off the Slap-of-Wack with a brutal karate chop.

The orange, insane with pent-up rage, falls upon the Slapof-Wack and tears it asunder with its tiny teeth until the other members of the coalition pull him off.

The members of the orange/Grammy/man-briefly involvedwith-a-Ding-Dong/piles-of-mush/penisless-man coalition drag the remains of the members of the Ding-Dong/Doritos/Timmy/ grandparents-who-love-Doritos/Kevin/Slap-of-Wack coalition outside, and bury them in a shallow mass grave.

Then they leave the area, a little sick at what they have done, especially the orange, who several times becomes so distraught it stops rolling altogether, and must be picked up and hurled down the path by Jim the penisless man, who, turns out, has a very good arm.

7

One torn green triangular corner of the murdered Slap-of-Wack bar blows across the desert, eventually coming to rest in a cactus.

Panning in, we see that the torn green corner is still breathing.

Over the next few hours, its breathing stabilizes. It is alive. It will live.

Stuck in the cactus hour after hour, day after day, full of shame and rage, the torn corner has a series of deep spiritual realizations concerning the true nature of that supreme power which brought it and everyone else and everything it has ever known into existence, and is the sole reason for their continued existence.

What does this power want?

It doesn't know. How could it know that? It is just a torn corner.

But surely there is a plan at work. It can feel it. They are born into vignettes, and these vignettes are their homes. These vignettes are what give their lives meaning. If they were not intended to do their vignettes in exactly the way they do them, why would they tel so strongly inclined to do them in that exact way? Therefore, the way to live righteously is to enact one's vignette with as much energy as possible, and oppose, as fiercely

as possible, those who would undercut the proper enactment of the sacred vignettes. This is one way—perhaps the only way—or a lowly being such as itself to be in touch with the supreme power.

Take me, it prays, humble me, make me more open to your purpose.

Suddenly it feels a great surge of power, filling it, changing it, and its former identity as the mere corner of a Slap-of-Wack bar is all but forgotten, subsumed in this new and greater identity.

Over the next week, via constant prayer, the corner more than quadruples in size, and begins to subtly glow, while attempting to free itself from the cactus via a series of energetic forceful shrugs, each of which leaves it utterly exhausted.

Finally it is free, and falls to the ground.

After several days of being blown around indiscriminately by the wind, the corner learns to adjust its posture in such a way that it can control its trajectory. Soon it actually learns to fly, via kind of hunching itself in the middle while simultaneously straightening its “neck.”

Over the next few weeks, as it practices flying during the day and meditates on these new great truths at night, it is gradually, almost imperceptibly, transformed, from a mere green plastic-cellophane comer into a beautiful glowing oblong green triangular symbol.

8

Abe Lincoln stands giving the Gettysburg Address. Everyone is rapt, except for one guy in the front row, who keeps raising his hand and hopping up and down in his seat.

“Did you have a question, sir?” Lincoln says.

“Wendy’s GrandeChickenBoatCombo,” the man says.

“That’s not a question,” Lincoln says.

“Wendy’s GrandeChickenBoatCombo?” the man says.

“I’m afraid I am unable to discern your purpose, sir,” Lincoln says. “I am trying to pay tribute to the brave men who died here.”

“Pay tribute to this, beardo-weirdo!” says the man, and presses a button on his chest, and suddenly is transformed into a giant GrandeChickenBoatCombo; that is, a giant synthetic chicken product shaped like a frigate, with oars made of celery, and wafer-thin nacho sails.

Then the GrandeChickenBoatCombo beats its wings and its sails and floats up around Lincoln’s head, ramming his tophat off, spraying him with salsa from its Mini-Salsa Cannons[®].

“Anybody else think a great-tasting poultry-nautical treat is loads more fun than this old fuddy?” says the GrandeChickenBoatCombo.

“I do,” says General Grant.

“Me too,” says Harriet Tubman.

“We totally agree!” say the ghosts of several Union dead.

“Sandwiches for all!” says the GrandeChickenBoatCombo. “Great taste is what made America great!”

“Not a bunch of yappin’!” says Mrs. Lincoln.

Cannons fire from the battlefield and scores of GrandeChickenBoatCombos begin drifting down via tiny parachutes, and the suddenly euphoric members of the nineteenth-century crowd trample Lincoln and the graves of the Union dead to collect their rightful GrandeChickenBoatCombos. Even the Union dead are trampling their own graves. One sad Union ghost, missing a leg, gets only part of a bun.

Suddenly another cannon is fired. A cannonball strikes the giant GrandeChickenBoatCombo directly in the chest, killing it instantly, covering the spectators in a grotesque chicken-nacho-salsa spray, pelting them with dozens of the little edible-plastic sailors embedded as prizes in every GrandeChickenBoatCombo.

“Mr. President,” someone says, “please continue.”

As the cannon smoke clears, we see the orange/Grammy/man-briefly-involved-with-a-Ding-Dong/piles-of-mush/penisless-man coalition standing behind the cannon that fired the shot that killed the GrandeChickenBoatCombo.

President Lincoln nods his gratitude to the coalition, shuffles through his papers, and continues.

9

The oblong green triangular symbol is finally strong enough to begin. It takes off, leaving the cactus behind, and soars between mountains, over great cities, along twisting riverbeds, until, as if drawn there by some invisible force, it arrives at the now deserted Gettysburg Battlefield. The crowd has returned to their nineteenth-century homes. Lincoln has returned to Washington. The only thing remaining on the field is the mangled corpse of the GrandeChickenBoatCombo.

The oblong green triangular symbol hovers gently above the GrandeChickenBoatCombo, sending down hundreds of thin exploratory compassionate green rays, trying to understand.

Then a shiver of pity/outrage runs through the symbol, and it speeds away.

10

The orange/Grammy/man-briefly-involved-with-a-DingDong/piles-of-mush/penisless-man coalition is crossing a vast harsh terrifying wilderness.

Suddenly, in the distance, they see a town.

At the edge of town they are met by a polar bear with an axe in his head, a puppet-boy whose lower half has been burned to a crisp, six headless working-class guys

holding bottles of beer, and Voltaire, who's been given such a severe snuggie that his eyes are open wider than real eyes can possibly open.

"My God," says the orange. "What happened to you guys?"

"I broke into an Eskimo home and tried to eat their Cheetos," says the polar bear with the axe in its head.

"During my puppet show, I got too close to a BurninWarmCinnabon being eaten by an audience member, and burst into flames," says the puppet-boy.

"A giant can of Raid gave me a wedgie," says Voltaire.

"Snuggie," says the puppet-boy. "A snuggie and a wedgie are two different things."

"A giant can of Raid gave me a snuggie," says Voltaire.

"And what about them?" says the orange, indicating the six headless working-class guys.

"They insulted a *T. rex* who just really loves Coors," says the polar bear with the axe in its head.

"Wow," says the puppet-boy. "I can't believe I'm standing here with the orange/Grammy/man-briefly-involved-with-aDing-Dong/piles-of-mush/penisless-man coalition."

"You know us?" says Grammy.

"Oh gosh, everyone knows you," says the polar bear with the axe in his head.

"All over the land, inspired by your example, people are saying enough is enough," says Voltaire.

"Just last week, a frazzled overworked new mother rose up against the can of Red Bull which had moved into her home disguised as a giant breast in order to wet-nurse her baby," says the puppet-boy.

"A group of Revolutionary War soldiers recently registered their dissatisfaction at having been led into the Battle of Yorktown by a tube of Pepsodent," says the polar bear with the axe in his head.

"Wow, we had no idea," says Grammy.

"Will you come into town with us?" says Voltaire. "Show us how to organize and execute a successful program of resistance?"

"We'd be happy to," says Jim the penisless man. "But it's only fair to warn you: things may get ugly."

The six headless working-class guys make gestures with their beer bottles, indicating: Not to worry, ever since that *T. rex* thing we're kind of past the point of worrying about things getting ugly or whatever.

Then there is a tremendously loud noise and the oblong green triangular symbol, swollen to the size of a city block, powers into the frame and freezes in midair, hovering overhead.

A deep magisterial voice emanates from inside.

"Who are you to quarrel with the Power that granted you life?" it thunders. "The Power which made the firmament, put the moon into her orbit, controls the very rules

of physicality by which you are bound? The Power which allows bananas to sing and freshly laundered clothes to wink, which bids the very stars come down from the heavens and recast themselves into diamonds on a ring on the hand of a woman who has finally been put in touch with the softer side of herself via TampexGloryStrips?”

A tremendous walkway thunks out of the triangular symbol’s underbelly.

Down the walkway stumble the members of the Ding-Dong/Doritos/grandparents-who-love-Doritos/Kevin/Slap-of-Wack coalition, still filthy from the grave, along with the fully restored GrandeChickenBoatCombo.

“Alive?” says Grammy.

“Resurrected,” says the symbol.

“You can do that?” says one pile of mush.

“It is easy for me,” says the symbol.

“Hoo boy,” says the other pile of mush.

“Let me talk to it,” says Jim the penisless man.

“Careful, careful,” says Grammy.

Jim the penisless man looks meekly up at the huge oblong green triangular symbol.

“What would you like us to call you?” Jim the penisless man says politely.

“Sir,” intones the huge oblong green triangular symbol.

“Sir,” says Jim the penisless man. “Couldn’t we all, working together, devise a more humane approach? An approach in which no one is humiliated, or hurt, or maimed, an approach in which the sacred things in life are no longer appropriated in the service of selling what are, after all, merely—”

“Silence!” shouts the green triangular symbol, shooting multiple bright green beams of light into the members of the orange/Grammy/piles-of-mush/penisless-man coalition, rendering them instantaneously intact, positive, and amnesiac.

Grammy has a sudden inexplicable desire to use her walker to cross a busy street without first looking both ways.

The orange, free of all gashes and dents, is suddenly deeply curious about the contents of his good friend the Slap-of-Wack bar, and makes a mental note to ask the Slap-of-Wack about his contents as soon as they get home to their wonderful suburban kitchen. What he wouldn’t give to be once again on his beloved kitchen counter, looking down fondly at the perverted-looking chicken carcass and the two evil empty cans of soda in the trash can, far far below!

The piles of mush are reconstituted into two human halfheads, which are then reconstituted into a single human head, which goes rolling toward the torso of the grandson, which stands at the bottom of the walkway, summoning its own head.

Jim the penisless man suddenly has a penis.

The man briefly involved with the Ding-Dong thinks warmly of his fiancée, who, he feels certain, is waiting for him in a certain meadow.

The polar bear, the puppet-boy, the headless guys, and Voltaire, terrified, race back to town.

11

Hours later the polar bear with the axe in his head is still hiding under his bed, trembling. He's never seen anything like that before. That green thing can raise the dead. That green thing can brainwash the most powerful coalition in the world.

He does not want to mess with that green thing, not ever.

He knows what he has to do. He has to get up, go into the bathroom, take a shower. During the shower, the axe in his head will miraculously disappear. Then he will get hungry, very hungry, specifically, for Cheetos. He will walk out of town, cursing himself under his breath, simultaneously ashamed and aroused. The landscape will suddenly go arctic. An igloo will appear. Will anyone be home? They will not. He will begin madly salivating.

Oh, he can't stand it. It makes him so nervous. He must have some kind of anxiety disorder. He remembers the enraged expression on the father Eskimo's face as he draws back the axe, the frightened yipping of the Malamute puppy, the shocked way the Eskimo kids cover their O-shaped mouths with their mittens.

His alarm clock goes off.

I really don't want to do this, he thinks. Please, God, send me a sign, tell me I don't have to do this, show me that you are a gentle loving God, who desires good things for me.

Suddenly the roof of the house flies off, the room fills with green light, and a pulsing muscular green limb, like an arm/ hand but more fluid, extends rapidly down from the hovering green symbol and flings the bed aside, revealing the trembling polar bear, ass-up.

The polar bear gets to his feet, wets his paw, pats down his hair.

"I was just, uh, cleaning under that bed?" he says.

"Of course I desire good things for you!" the green symbol intones. "Such as, I desire that you have the deep feeling of pleasure that comes from doing your job and doing it well."

"You can read my mind?" the polar bear says.

"Do you sometimes have a sexual fantasy involving a vulnerable reindeer who comes to you asking for help fending off a mean cougar?" says the green symbol.

"Ha, well, ha," says the polar bear.

"Get to work now," the green symbol says. "And don't think about it so deep. Don't be so negative. Try to be positive. Try to be a productive part of our team. Do you have any questions?"

"I can ask you a question?" says the polar bear.

"Sure, of course," says the green symbol. "Ask me anything." "Are you GOD?" says the polar bear.

"I can read your mind," says the symbol. "I can raise the dead. I can rip off your

roof. Any other questions?”

The polar bear has, actually, a number of other questions. First, what did that penisless guy mean when he referred to devising an approach “in which the sacred things in life are no longer appropriated in the service of selling what are, after all, etc., etc.?” The polar bear distinctly remembers him saying the word “selling.” What is being sold? Who is doing the selling? If there is “selling,” musn’t there be “buying”? Who is doing the “buying”? Are their vignettes somehow intended to influence this “buying”? Are the instances of elaborate cruelty he has witnessed ever since he was a small cub believed to somehow positively impact the ability of the vignettes to cause “buying”? If so, how?

“How dare you even think of asking me that!” thunders the green symbol. “How dare you get all up in my business?”

“You said I could ask you anything,” says the polar bear.

Every vase in the house explodes, all the flowers die. The kitchen table collapses, then bursts into flames.

The polar bear, blushing, gets his towel, goes quickly into the shower.

When he gets out, there’s no axe in his head, and no scar. The green symbol is gone, the roof is back on the house. The vases are intact, the flowers alive, the kitchen table is fine, and actually has a nice new tablecloth.

No problem, the polar bear thinks, in case the symbol is reading his mind at that moment, no problem, no problem at all, just going to work now.

The polar bear walks for miles through the desert, mumbling encouragement to himself. Yes, okay, that moment when the axe goes in is bad. The moment immediately after, when the Eskimo says something in the Eskimo language, and the Eskimo kids laugh at him as he stumbles out of the igloo blinded by pain, and the subtitle appears (“Yo, Keep Yet Pawz Off My Cheetz”), not so great either. The long walk home, dripping blood into the fresh white snow, okay, also not the best.

But what’s he supposed to do? Fight with GOD?

He feels a chill. It starts to snow. Everything goes arctic. On his left is the familiar glacial cliff.

The penguins he always passes nod gravely.

The igloo comes into sight.

Is anyone home? They are not. He begins madly salivating.

Filled with dread, he enters the igloo, takes the usual single handful of Cheetos, waits.

In rush the Eskimo children, fresh from sledding. Behind them comes their father, with axe, enraged. But for the first time the polar bear also notices, in the man’s eyes, a deep sadness. Of course, of course, it makes perfect sense! How much fun can it be, driving an axe into the head of a perfectly nice polar bear, day after day, in front of your kids? He’s heard through the grapevine that the Eskimo father drinks heavily and has lately started having violent nightmares in which he turns the axe on his own wife and children.

The truth is, this stupid system causes suffering wherever you look. He's seen the puppet-boy returning from work, sobbing from his excruciating leg bums. He's watched Voltaire, blinded by the bright sun shining in his extremely wide-open eyes, struggling to find the store where he buys his French bread. He's heard the wives of the headless working-class guys fall silent whenever one of the headless working-class guys insists he's perfectly capable of driving the kids to school.

And the crazy thing is, it's not just the victims who suffer. He's seen the *T. rex* moping around the quarry, asking passersby if the working-class guys are still mad at him. He's seen the can of Raid absentmindedly spraying its contents around, even when there aren't any bugs, because it feels so bad about what it did to Voltaire, whose work it actually admires.

The polar bear looks directly into the Eskimo father's face.

I know you don't want to do this, he tries to communicate with his eyes. *I forgive you. And please forgive me for my part in this. I am, after all, breaking and entering.*

With his eyes the Eskimo father communicates: *Same here, totally. This whole thing is just a big crock of shit as far as I'm concerned.*

The polar bear communicates: *Better swing that axe, friend. It's getting late.*

The Eskimo communicates: *I know, I know it.*

And then he does it.

As the polar bear stumbles out of the igloo, blinded by pain, he thinks about his mother, who, all through his childhood, again and again, while out gathering flowers, nearly collided with a guy in jodhpurs, who then shot her, and after being shot, she was made into a rug, which was then, in montage, sold and resold many times, until finally it was shown being cleaned, decades later, with RugBrite, by hippies, after a big hippie party. He thinks about his father, who, every day of his working life, was given a rectal exam by Santa Claus, in the middle of which Santa Claus, who had allergies, sneezed. That was the big joke: When Santa sneezed, Dad winced.

Was *selling* what all that suffering was about? Selling? Selling RugBrite, selling AllerNase?

Oh, how should he know? He's just a polar bear, and half the time he's got an axe in his head, which doesn't exactly tend to maximize one's analytical abilities, and usually is laying around his house with the icepack on, thinking basically nothing but Ouch Ouch Ouch.

The polar bear leans against a Christmas tree, trying to catch his breath.

It can't be true. It simply can't be.

But it is true. He feels it in his heart.

The polar bear stumbles past the penguins. Noting his agitation, and the fact that he goes right instead of left at the large tuft of tundra grass, the penguins waddle around excitedly, gossiping among themselves.

All gossiping ceases when the polar bear steps to the edge of the huge glacial cliff.

Then he throws himself off.

Falling, his only fear is that the green symbol will appear and miraculously save him. But no. The green symbol, it would appear, is not truly omniscient after all.

Which means, the polar bear realizes with a start, that the green symbol may not actually be GOD at all. That is, the symbol may not be the real actual GOD. He may just be a very powerful faker. He may have a touch of GOD, which he has distorted. He may be, in other words, a kind of secondary GOD, a being so powerful, relative to him, the polar bear, that he *appears* to be a GOD. The real actual GOD may not even know about the way His universe is being run roughshod over by this twisted, false GOD! The real actual GOD, the polar bear realizes in his last instant of life, has been heretofore entirely unknown to him! And yet this true GOD must exist, and be knowable, since the idea of this perfect and merciful GOD is emanating, fully formed, from within him, the polar bear! He has, in fact, already taken his first step toward knowledge of the true GOD, via his rejection of the false GOD!

Shoot, dang it, if only he could live!

The polar bear hits the ground and, because no one in this sub-universe can die without the express consent of certain important parties, does not die, but bounces.

As the penguins stand on the edge of the cliff, looking cautiously down, he rockets up past them.

“GOD is real!” he shouts. “And we may know Him!”

The penguins watch him reach the apex of his bounce and start back down.

“The green symbol is a false GOD!” he shouts. “A false GOD, obsessed with violence and domination! Reject him! Let us begin anew! Free your minds! Free your minds and live! There is a gentler and more generous GOD within us, if only we will look!”

The penguins, always easily embarrassed, are especially embarrassed by this, and, looking around to verify that the tundra’s vast emptiness precludes anyone having witnessed them actually listening to this heretical subversive nonsense, waddle away to sit on their large ugly eggs and gossip about the fact that the polar bear, about whom they’ve always had their doubts, has finally gone completely insane.

“Talk about crazy,” one of them finally says, in what they all instantaneously recognize as the sacred first utterance of an entirely new blessed vignette. “I myself am completely crazy for Skittles.”

Then they all stand. As in a beautiful dream, their eggs have been miraculously transformed beneath them into large colorful Skittles. The penguins look heavenward in deep gratitude, then manically begin dancing the mindless penguin dance of joy.

Zodpovedzte nasledujúce otázky:

1. Ako chápete názov poviedky?
2. Prečo je poviedka rozdelená na jednotlivé časti?
3. Prejavujú niektoré zo „záporných“ postáv v poviedke pochybnosti?
4. Čo má zosobňovať veľký zelený trojuholník? Prečo je zelený?

5. Prečo si autor v ôsmej časti zvolil za „setting“ práve prejav v Gettysburgu?
6. Je „ľudstvo“ v poviedke znázornené ako silné/odolné alebo slabé?
7. K akému poznaniu dochádza polárny medveď?
8. Akým spôsobom autor humanizuje dehumanizáciu vo fiktívnom „televíznom“ svete?
9. Čo polárny medveď myslí vetou „God is real!... And we may know Him!“?
10. Aké sú hlavné témy poviedky?
11. Poviedka má v knihe nasledujúci úvod, kde autor využíva fiktívny citát:

Our enemies will set among us individuals whose primary function is to object, to dissent, to find fault with our traditional mode of living, until that which we know to be right, begins to feel suspect, and we are reduced to a state of perpetual uncertainty, a situation our enemies will be only too happy to exploit. Who are these individuals, really, and what makes them so vociferous in their criticism of our ways? They are, if we examine them closely: outcasts, chronic complainers, individuals incapable of thriving within a perfectly viable, truly generous system, a system vastly superior to all other known ways of organizing effort and providing value.

—Bernard Ed Alton,

Taskbook for the New Nation,

Chapter 5. “The Tyranny of the Negative: Procedural Methodology and the Pathology of Dissent”

12. Ako rozumiete citátu v kontexte poviedky?
13. Ako tieto poznatky ovplyvnia našu prekladateľskú koncepciu?
14. Ako pristúpime k prekladu názvov produktov?
15. Ako preložíme niektoré krátke opisy reklám?
16. Ako by ste preložili názov poviedky?

Akademici občas komplikujú, ale vždy s dobrým úmyslom. V tejto kapitole sme zámerne rozlíšili medzi prekladateľskou koncepciou a prekladovou koncepciou. Jeden pojem vychádza zo slovenského myslenia o preklade, a preto sme ho nechceli meniť. Na druhej strane sme chceli do tohto pojmu zahrnúť aj ďalšie faktory, ktoré ovplyvňujú prekladovú koncepciu a o ktorých uvažujú zahraniční teoretici. Preto pod prekladateľskou koncepciou treba rozumieť faktory v rámci textu ovplyvňujúce dané stratégie a pod termínom prekladová koncepcia, ktorý je nadradený, aj mimotextové faktory.

ÚLOHA

1. Hovorí sa, že koľko prekladov z jednej literatúry existuje, toľko existuje spôsobov vnímania tejto literatúry. Skúste sa vžiť do role vydavateľa, ktorý má za úlohu zostaviť pre francúzskeho čitateľa výber z diela Karla Čapka. Ako by takýto výber mohol vyzerat? Čo by výber mal obsahovať tak, aby čo naj dôvernejšie obsiahol Čapkovu tvorbu?

10 Cieľ kritiky prekladu

Povedali sme si, že jednou z funkcií kritiky prekladu, na ktorú Popovič trochu pozabudol, je tzv. metakritická funkcia, teda explicitné vysvetlenie toho, čo chceme v kritike prekladu dosiahnuť a hlavne prečo. Práve tu zrejme na každého, kto sa kedy pokúšal napísať kritiku prekladu, číha najväčší a najt'azší problém, ktorý možno zhrnúť do jednoduchej otázky: Čo kritizovať a prečo? Prvá časť otázky zrejme máta nejedného autora bakalárskej či diplomovej práce. Myslíme si, že ak si opakovane pri prvej časti otázky dopomôžeme druhou, bude nám to jasnejšie.

Cieľ každej kritiky prekladu, ale aj viacerých kritik prekladu rovnakého diela môže byť rôzny. Vždy to, samozrejme, bude skúmanie prekladovej koncepcie, ale dôležité je vedieť, v čom konkrétne. Tu je to vždy na kritikovi a aj preto má kritika prekladu v rámci iných rigoróznejších hodnotení prekladu špecifické „umeleckejšie“ postavenie. Vráťme sa však ku konceptu Derridu s názvom *décision*. Ak si ešte spomínate, tento pojem možno v preklade definovať ako rozhodnutia, ktoré nie sú predpísané, rozhodnutia, keď sa musíme skutočne rozhodnúť. A podobne je to v kritike prekladu. Musíme sa rozhodnúť, ako postupovať, a dostatočne zdôvodniť, prečo tak postupujeme a aký to má mať celý zmysel. V opačnom prípade by išlo len o aplikovanie vypočítateľného procesu.

Cieľ by mal byť vyjadrený explicitne. Čo by ním teda malo byť? „Dobrodružstvom“ kritiky prekladu je, že to je v konečnom dôsledku na nás. My sa domnievame, že cieľ je nutné pri každej kritike prekladu odvodzovať ad-hoc vzhľadom na kritizované dielo. Každé dielo má v sebe zakódované isté zložky, ktoré možno kritizovať a ktorých kritika môže prispieť k poznaniu v istej sfére – či už o diele, alebo o preklade, či o spoločnosti, alebo je vhodné na skúmanie nejakého translatologického nástroja či problému. Môže ísť o prenos prvkov konkrétneho žánru, preklad terminológie, ktorá je pre recepciu diela nevyhnutná, prípadne o intertextuálne odkazy, ak interpretácia diela závisí práve od nich. V každom prípade by malo ísť o nosné a hlavné časti pôvodného textu, ktoré podrobíme analýze. Načo budeme napr. hodnotiť prenos právnych termínov v nejakom dobrodružnom románe, ak v ňom nezohrávajú dôležitú rolu?⁸³

Podľa nášho názoru je cieľ konkrétneho diela vždy nutné postaviť na základných interpretačných a recepčných problémoch diela, jeho žánru a spoločenského kontextu. Ak tomu tak nie je, často dochádza k už spomínanému vyhľadávaniu chýb na všetkých rovinách textu a kritika prekladu je vo výsledku samoučelná. Takéto hľadanie či už slovenčinárskych nedostatkov, alebo preklepov je, samozrejme, tiež možné, ale je pomerne

83 Ale pozor, napr. v Agathe Christie nám terminológia môže plniť aj charakterizačnú funkciu vo vyjadrovaní postavy nejakého vyšetrovateľa.

zložité tak robiť na rovine jedného diela a je otázne, do akej miery je to aj prospešné.

Uvedme si príklad, ktorý širšie rozoberieme neskôr. Úlohou kritika je napísať kritiku prekladu na dabing rodinného filmu *Medvedík Paddington*. Keďže ide o knižnú adaptáciu populárnej detskej série, o príbeh cudzinca (migranta) v novej krajine a zároveň o rodinný film, tak z hľadiska prekladu, a teda aj v kritike, bude dôležité sledovať predovšetkým žánr detskej literatúry a špecifiká dabingového prekladu. Snahou rodinných filmov je pobaviť dospelého aj detského diváka, preto je nutné hľadať výrazové prostriedky na vyjadrenie humoru pre rôzne kategórie divákov. Zo žánru detskej literatúry vyplýva snaha kultivovať detského diváka aj jazykovo, čo sa takisto môže odraziť v kritike a konkrétne v komentári o „dobrej slovenčine“.⁸⁴ Film sa snaží zobrazit' inakosť hlavnej postavy a aj multikultúrny charakter Londýna a kritik môže dozerat' na to, či na tento cieľ autorov filmu dozeral aj prekladateľ.⁸⁵ Smerom k translatológii môže zasa táto konkrétna kritika prekladu reflektovať teóriu audiovizuálneho dabingu a prípadne ju korigovať. Smerom k spoločnosti a k divákovi hodnotiť vhodnosť prínosu projektu prekladu.

Každé dielo v sebe ukrýva množstvo možností na reflexiu a hľadať ich je dielom ako prekladateľa, tak aj kritika. Ide o podobný princíp, ako keď Berman a Hewson uvažujú o identifikácii kľúčových pasáží textu. Hľadanie týchto pasáží sa rovná hľadaniu cieľa kritiky prekladu. To je dobrodružstvo kritiky prekladu.

ÚLOHA

1. Zamyslite sa nad tým, čo by mohlo byť cieľom kritiky prekladu nasledujúcich diel. Samozrejme, neexistuje žiadna jedna objektívne správna odpoveď, ale skúste si svoj cieľ odôvodniť.

Irvine Welsh: *Trainspotting* (kniha)

Monty Python: *Život Briana* (film)

Timur Vermes: *A je tu zas* (kniha)

Michail Bulgakov: *Majster a Margaréta* (kniha)

Neil Gaiman: *Nikdykde* (kniha)

Bram Stoker: *Dracula* (kniha)

84 Pozor, napr. pri tvorbe dabingu sa kladie dôraz na hovorovosť, preto sa jazyk, resp. forma vyjadrenia v dabingu, môže líšiť od jazyka a formy titulkov.

85 Je to dabingový preklad, takže na výslednej podobe slovenského znenia neparticipuje len prekladateľ, ale spravidla aj dabingový úpravca, režisér dabingu, v niektorých prípadoch aj herci.

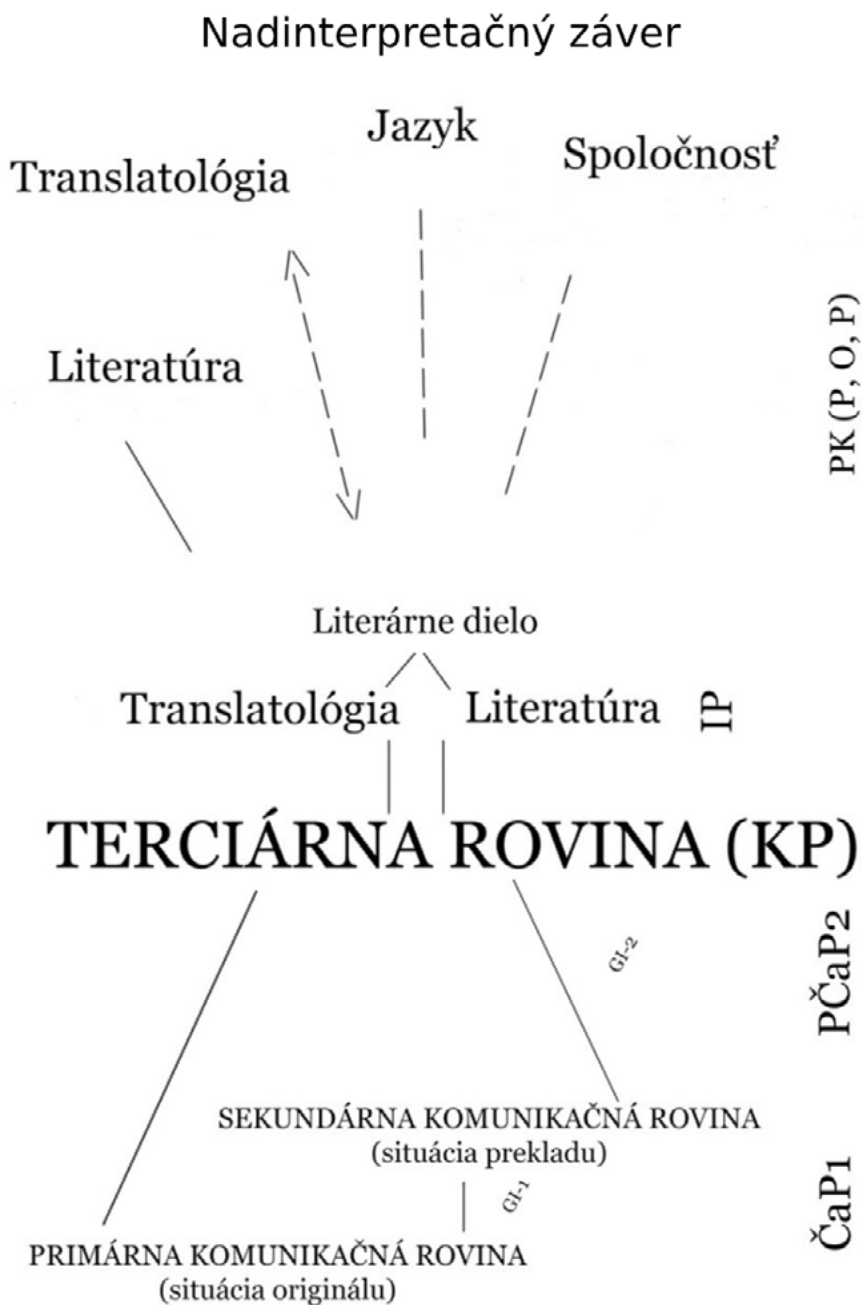
11 Modelový potenciál kritiky prekladu

Už sme si spomenuli niekoľko rôznych modelov kritiky prekladu. Niektoré z modelov sú detailnejšie, iné menej. V tejto kapitole sa ich všetky pokúsime zhustiť do tzv. modelového potenciálu. Tento deskriptívny opis možností kritiky prekladu je výsledkom dvoch častí výskumov. Prvým je teoretický výskum postulátov o teórii kritiky prekladu na Slovensku a v zahraničí a tým druhým empirický výskum podôb kritik prekladu vo vybraných slovenských časopisov za roky 1993 – 2018. Model sa snaží zahrnúť čo najširší diapazón možností pri kritike prekladu. Dôvodom je, že v našom ponímaní je najdôležitejšie ponechať istú kreatívnu slobodu pre samotného kritika prekladu a to pri uspôsobovaní modelu pre jeho potreby a cieľ kritiky.

Hoci teda v našom ponímaní neexistuje jeden daný model alebo metodika kritiky prekladu, ktorú je možné použiť na všetky diela, pretože kritik si vytvára vlastnú ad-hoc metodiku podľa svojho cieľa, je možné vytvoriť modelový potenciál, z ktorého si ju kritik môže vystavať. Navyše, výrazným filtrom je kritizované dielo, pretože každé dielo má v sebe zakódované isté, jemu špecifické črty, z ktorých je nutné – ak má kritika prekladu mať zmysel – sa pri zostavovaní kritiky prekladu odraziť.

Preto sa pokúsime navrhnúť model, ktorý by skôr ako metodiku ponúkal všeobecnejší pohľad na kritiku prekladu, odrážal by roviny, ktorých sa kritika môže dotýkať, ide teda skôr o akýsi návod zobrazujúci, čo je nutné pri zostavovaní ad-hoc kritiky prekladu brať do úvahy. Napokon, presná preskriptívna metodika by sa jednak priečila deskriptívnej translitológií a jednak by ohraničovala kreatívnu zložku kritiky prekladu a neumožňovala by *décision*.

V spomínanom modeli kritiky prekladu sme zohľadnili doterajšie zistenia a zahrnuli v nej čo najširšie spektrum oblastí, ktorých sa kritika prekladu dotýka. Za modelom nasleduje vysvetlenie modelu a opis jeho aplikácie na konkrétnej kritike prekladu. Model možno využiť ako didaktickú pomôcku pri písaní študentských seminárnych či záverečných prác, ale aj v profesionálnej sfére, pričom, podobne ako pri iných modeloch, je možné si ho upraviť a skombinovať s inými modelmi v závislosti od cieľa konkrétnej kritiky prekladu.



Graf č. 1: Model umeleckej KP

- ČaP1 – Čas a priestor medzi primárnou a sekundárnou komunikačnou rovinou
- GI-1 – Generačný interpretans medzi primárnou a sekundárnou komunikačnou rovinou
- PČaP2 – Potenciálny čas a priestor medzi sekundárnou komunikačnou rovinou a kritikom
- GI-2 – Generačný interpretans medzi sekundárnou komunikačnou rovinou a kritikom
- IP – Interpretáčny potenciál
- PK (P, O, P) – Prekladová koncepcia (projekt, obzor, pozícia)

Neľakajte sa tohto pomerne komplikovaného obrázka. Poďme si ho teraz rad za radom vysvetliť. V prvom rade treba povedať, že model je zámerne vertikálny, pretože každý krok je podriadený tomu najvyššiemu – nadinterpretáčnemu záveru. Pod primárnou komunikačnou rovinou máme na mysli sociokultúrnu a literárnu rovinu originálneho diela pôvodnej komunikácie medzi pôvodným autorom a pôvodným čitateľom.⁸⁶ Sekundárna rovina je, samozrejme, rovina prekladová, a vzhľadom na počet kritizovaných prekladov jedného diela sa môže meniť; prípadne – ak ide o kritiku viacerých prekladov jedného autora, zastupuje každú sekundárnu rovinu samostatne. Medzi oboma rovinami je rozdiel vyplývajúci z odlišného generačného interpretansu (GI-1), z času, ktorý medzi rovinami ubehol, a odlišného socio-kultúrneho priestoru cieľovej kultúry (ČaP1).

Sčasti podobná situácia nastáva aj medzi sekundárnou komunikačnou rovinou a rovinou kritiky prekladu (kritikovou, terciárnou rovinou). Hlavným rozdielom však je, že čas môže byť takmer totožný (ale nemusí), aj priestor je takmer vždy totožný (ale opäť nemusí byť, keďže slovenský kritik prekladu môže kritizovať aj preklad slovenského autora do cudzieho jazyka). Generačný interpretans medzi kritikom a prekladateľom (GI-2) môže byť podobný až blížiaci sa k totožnosti, ale kritikov a prekladateľov skúsenostný komplex je vždy iba podobný.

Kritik v preklade na základe porovnania primárnej a sekundárnej komunikačnej roviny a prostredníctvom literatúry (interpretáčného potenciálu diela) a translatológie (jazyka a pojmoslovía a pojmov vedy o preklade) skúma literárne dielo, na základe ktorého si vyberá cieľ svojej kritiky. Pri porovnaní rovin však vníma primárnu rovinu sprostredkovanú, a teda neobjektívne, keďže ubehol istý čas a interpretácia roviny sa mení. Takisto to môže byť aj v prípade sekundárnej roviny, ak bol čas medzi sekundárnou a terciárnou rovinou výrazne odlišný.

Pri stanovení cieľa, ktorý ohraničuje literárne dielo kritiky prekladu, kritik smeruje k niekoľkým rovinám, pričom ich však všetky hodnotí na základe stopovania prekladovej koncepcie pozostávajúcej z projektu, obzoru a pozície. Po vyvedení prekladovej koncepcie jeho kritika smeruje v závislosti od cieľa k viacerým oblastiam. Vždy (plná, neprerušovaná čiara) smeruje k literatúre, pretože z nej aj musí vychádzať. Ak je terčom kritiky prekladu etika, edičná politika, recepcia alebo ideológia v preklade, kritik smeruje svoju kritiku k spoločnosti. Pri vyjadrovaní sa k tejto rovine vždy hodnotí aj prekladateľa a jeho rolu pri vzniku sekundárneho komunikačného aktu.

Takmer vždy (ale nie vždy) prítomnou rovinou je rovina jazyková. Kritik v nej hodnotí jazykovú kvalitu prekladu na rôznych úrovniach a nie nevyhnutne komparatívne, keďže môže ísť o napr. slovenčinárske nedostatky. Takýmto komentárom sa podľa nášho názoru takisto formuje jazyk. Hoci kritik už jazykový prenos daného diela nijako nezmení, svojím príspevkom môže ovplyvňovať jazykovú budúcnosť tak prekladu, ako aj bežného používania jazyka práve cez recipientov kritiky prekladu.

⁸⁶ Popovič, 1975, s. 252.

Najšpecifickejší prípad je smerovanie k translatológii, kde kritik aktivuje korektívnu funkciu a do budúcnosti môže formovať aj smerovanie myslenia o preklade. V tomto prípade však opäť môže/nemusi vzniknúť aj vzťah reciprocitu medzi kritikou prekladu a translatológiou, ktoré sa (ako sme už niekoľkokrát uviedli vyššie) môžu, a aj by sa mali, navzájom obohacovať. Cieľom kritika by podľa nášho modelu mala byť analýza prekladu na základe čo najväčšieho počtu rovín, ktorá by viedla k vyvodu nadinterpretáčného záveru.

A čo máme na mysli nadinterpretáčným záverom? V ňom má kritik zhmotniť všetko, čo z jeho analýzy vyplýva, odpovedá v ňom na ciele stanovené v úvode a ak je to nutné a možné, zovšeobecňuje zistenia. Bez nadinterpretáčného záveru kritika prekladu nedoručí, čo sľubovala. Akoby ste si objednali topánky z eshopu, zaplatili by ste za ne, prišiel vám mail o odoslaní, ale pošta nikde. Pozor, nemýľte si „nadinterpretáčny záver“ s pojmi „nadinterpretácie“ či „podinterpretácia“, ktoré negatívne hodnotia prekladateľa a jeho činnosť. Prívlastok „nadinterpretáčny“ je tu použitý v kontexte „nad“ interpretáciou konkrétneho diela. Jednoducho syntéza poznatkov získaných z danej kritiky prekladu vyúsťujúca do návrhu poznatkov pre budúcich prekladateľov zápoliacich s podobnými problémami. Nezabúdajme, že daný preklad je už hotový, nedá sa zmeniť, preto náš „nadinterpretáčny záver“ musí ponúknuť zistenia pre budúce preklady či prekladateľov (alebo translatológov).

11.1 Aplikácia modelu

V tejto podkapitole sa pokúsim vysvetliť, ako som daný model využil pri tvorení kritiky prekladu k filmu *Medvedík Paddington* z roku 2014. Nasleduje teda celá kritika prekladu a za relevantnými tematickými časťami nasledujú komentáre, v ktorých vysvetľujeme, ktorej časti modelu sa daná pasáž týka.

Medvedík Paddington v preklade prekladu: Migrácia z papiera na strieborné plátno až do dabingového štúdia⁸⁷

Úvod

Vzťah a recepcia britskej kultúry na Slovensku sú aj napriek relatívnej dostupnosti v porovnaní s prívalom zo Spojených štátov značne marginalizované. Hoci výraz „britský humor“ pozná takmer každý, stelesnenie tohto humoru v podobe komediálneho zoskupenia *Monty Python* malo na obrazovkách slovenských televízií premiéru len nedávno (v roku 2017) vo filme *Zmysel života* a aj ostatné kultové britské (nielen) komediálne seriály sa v našich televíziách objavujú skôr sporadicky, hoci v značnej miere ich suplovali české kanály. Britskú televíziu a filmovú kultúru (až na notoricky a celosvetovo známe filmy

⁸⁷ Autorova kritika prekladu pôvodne publikovaná v časopise *Kritika prekladu*. - Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Filozofická fakulta, 2018. - ISSN 1339-3405. - Č. 1/1 (2018), s. 15-40.

a seriály) zastupuje na Slovensku len málo titulov, a preto je každý nový titul dôvodom na radosť. Inak tomu nebolo ani v prípade filmu *Paddington*, ktorý sa na obrazovkách televízie JOJ objavil dva roky po svojom uvedení do kín.

V nasledujúcom článku sa pokúsime analyzovať slovenský dabing spomínaného filmu vo viacerých rovinách. Okrem jazykovej roviny sa pozrieme aj na intersemiotický preklad pôvodného literárneho diela od Michaela Bonda do súčasnej britskej filmovej kultúry a na jeho adaptáciu, ktorá musela vygenerovať súčasnú interpretačnú paralelu. Napokon sa dotkneme významu začlenenia pôvodného diela do cieľovej kultúry a krátko zreflektujeme translatologickú bázu nutnú na analýzu tohto diela. Cieľom článku je rozobrať dané dielo na uvedených rovinách. Vzhľadom na špecifickosť audiovizuálneho prekladu, detskej literatúry a série Medvedíka Paddingtona je našim cieľom analyzovať preklad predovšetkým z hľadiska témy migrácie, identity, „dobrej“ slovenčiny, humoru a explicitnosti.

\\ V úvode prichádza stručný opis nedostatku recepcie britských diel na Slovensku, pričom autor tak postupuje od všeobecného ku konkrétnemu, a zdôrazňuje dôležitosť funkcie humoru v analyzovanom diele. V druhom odsekuje uvedená metakritická funkcia, teda to, prečo sa autor venuje práve analyzovaným faktorom. \\

Pôvodné dielo v pôvodnej kultúre

\\ Analýza primárnej roviny diela, predovšetkým na rovine literárnej, ale aj spoločenskej. \\

Medvedík Paddington je kultová britská knižná séria od spisovateľa Michaela Bonda. Jej príbeh sa začína písať v októbri 1958 prvou knižkou s názvom *Medvedík Paddington (Pozoruhodné príbehy medvedíka z Čiernehočierneho Peru)*⁸⁸. Inšpirácia pre príbeh o medveďovi, ktorý odišiel z rodného Čiernehočierneho Peru a na železničnej stanici Paddington si ho „adoptovala“ rodina Brownovcov, je pomerne poetická. Michael Bond musel na poslednú chvíľu zháňať svojej manželke vianočný darček a zastavil sa v obchodnom reťazci Selfridges. Na regáli zazrel bábku medveďa. Sedela tam sama a Bond sa nad ňou zľutoval. O rok neskôr o nej napísal dnes už kultový príbeh pre deti.

Ako väčšina kníh pre deti, aj v Bondovej sérii možno nájsť poučné až edukačné prvky. Nie náhodou v konečnom dôsledku Bond profiluje Paddingtona ako migranta.

\\ Tu je excerptácia hlavnej funkcie diela, ktorá bude hlavným motívom celej kritiky prekladu. V tomto prípade je zameranie najmä na špecifickosť v kontexte literatúry/spoločnosti, perspektívnu a dôležitú funkciu je však možné excerptovať aj z translatologickej alebo jazykovej roviny, keďže dielo môže mať prvky obohacujúce aj v týchto dvoch rovinách. \\

Podľa Smithovej (2006) sa v detskej literatúre objavujú protirasistické poučné témy predovšetkým v sedemdesiatych rokoch, čím Bond trochu predbehol dobu. Vo všeobecnosti podľa nej však platí, že ak sa detské knižky snažia až príliš otvorene a násilne pretláčať túto tému, môžu pôsobiť kontraproduktívne. Naopak, pokiaľ sú témy až príliš schované a implicitné, deti si prostredníctvom nich len uplatňujú svoje presvedčenie – či už rasistické, alebo nie (Hollindale, 1992, s. 36). Bondovi sa podarilo niečo medzi. Iste, príbeh cudzinca, ktorý príde do novej kultúry a snaží sa v nej nájsť svoje miesto, je

⁸⁸ V slovenčine vyšlo vo vydavateľstve Slovart v roku 2008 v preklade Miroslavy a Jána Gavurovcov.

pomerne obľúbená téma, spracovanie je však špecifické práve pre historické podhubie a autorovu osobnú ideológiu, z ktorej kniha vychádza.

\\ V tejto časti kritik dielo zasadzuje do literárneho kontextu a v rámci neho ponúka aj krátky exkurz do histórie a do dôvodov vzniku diela, ktoré sú pre interpretáciu jeho intersemiotického prekladu dôležité. \\

Pred druhou svetovou vojnou sa Michael Bond neraz stával svedkom tzv. kinder-transportov. Na londýnske železničné stanice prichádzali predovšetkým Židovské deti z Nemecka, Poľska či Československa, ktoré boli zverené do opatery nových rodín. Tento obraz v Bondovi zarezonoval. Podobne ako Paddington, aj deti mali zbalený len malý hnedý kufor s nápisom „príručná batožina“, ktorý akoby zosobňoval ich biedu spôsobenú vojnou.

Keďže kniha vznikla trinásť rokov po vojne, čitatelia si ju spájali predovšetkým s migráciou zo Spoločenstva národov (po zákone o povolení migrácie do Veľkej Británie). Podobne ako oni, aj Paddington uteká do civilizovaného Londýna, ktorý je v knihe opísaný ako bezpečné útočisko pre každého, kto hľadá pomoc.

\\ Krátky náčrt do interpretačných paralel v jednotlivých obdobiach vzniku a re-edície kníh. Interpretačné paralely sa hľadajú s cieľom dotvoriť predstavy o možnej koncepcii samotného analyzovaného prekladu a tie zároveň porovnať s ich realizáciou. \\

Práve v päťdesiatych rokoch sa Londýn globalizuje a prichádza doň viac cudzincov ako kedykoľvek predtým (Smithová, 2006). V lete tesne pred vydaním knižky sa v Notting Hille objavovali rasovo motivované nepokoje a Bond explicitne situuje väčšinu deja pokračovaní práve do Notting Hillu.

Podľa Hunta a Sandsovej (2000) zobrazenie Londýna v značnej miere korešponduje s obrazom predvojnovnej, imperiálnej Veľkej Británie, ktorej hodnoty sú až na malé výnimky neotrasiteľné a nespochybniteľné. Azda nie nadarmo mal Paddington pôvodne pochádzať z Čiernehočiernej Afriky⁸⁹, no vydavateľ autora upozornil, že v Afrike už istý čas nijaké pôvodné medvede nežijú.

Podľa Hunta a Sandsovej (2000) je typickou črtou postimperiónych detských kníh vyobrazenie cudzinca (Paddingtona) ako osoby pod benevolentnou nadvládou dominantnej kultúry. Takýmto prístupom sa v minulosti utvrdzovali pozitívne stereotypy imperiónej Británie. Smithová (2006) však sčasti nesúhlasí a tvrdí, že Paddingtonova inakosť sa v príbehoch niekoľko ráz využíva na to, aby spochybňovala dominantnú kultúru⁹⁰. Obraz Británie je však v knižnej sérii vo všeobecnosti prezentovaný nekriticky. Samotný začiatok príbehu je vystavaný tak, že Paddington je vo vzťahu k Brownovcom v podriadenej pozícii. Brownovcami sa totiž kniha začína a Paddington sa objavuje až neskôr.

89 „Darkest Africa“ bol v minulosti pomerne často používaný termín na označenie Afriky, pravdepodobne pochádza z termínu „Dark continent“. Označuje fakt, že Afrika bola jednak na opačnej strane a jednak civilizačne z europocentrického pohľadu „pozadu“. Prívlastok zároveň zdôrazňoval záhadnosť krajiny.

90 Ak by sme tento prístup premietli na translatológiu, podľa Venutiho (2008) je jednou z funkcií prekladu resistance (vzdor) proti multinárodnému kapitalizmu (môžeme však zovšeobecniť a povedať, že akýmkoľvek iným cudzím myšlienkam s ideologickým podtónom), na ktorých sa testujú a zároveň formujú domáce normy.

\\ Dôležitý moment pre literárnu interpretáciu diela, ktorá, samozrejme, môže byť rôznorodá, v tomto prípade vychádza najmä viac z ľavicových teórií. \\

Paddington prichádza do Londýna ako „ideálny“ migrant. Ovláda jazyk dominantnej kultúry a správa sa veľmi zdvorilo, ba priam stereotypne britsky. Pri predstavovaní povie: „*Ja nemám naozajstné meno*“ (2008, s. 11), čím sa akoby metaforicky vzdával svojej identity a prijal identitu dominantnej kultúry (Hunt – Sandsová, 2000, s. 48)⁹¹. Za včlenenie do dominantnej kultúry je ochotný vzdať sa úplne všetkého. Meno dostane od Brownovcov podľa stanice, kde naňho narazili. Deje sa tak hneď v úvode knihy a s veľavravnou replikou „*Take by sme ti mali dať anglické meno,*“ (2008, s. 11), ktorej Paddington v podstate ani nemá príležitosť oponovať. Ide o akt, z ktorého jasne vyznieva, že len členovia dominantnej kultúry majú právo pomenovať cudzinca a tým mu „udeľujú“ svoju nadvládu.

Castles a Miller (in Smithová 2006) tvrdia, že podobne ako prichádzali do Británie a Ameriky migranti v 19. a 20. storočí, aj Paddington prichádza do destinácie bez jasne definovanej identity a minulosti. Spomínaní migranti takisto dostali od migračných úradníkov anglicky znejúce mená, prípadne si ich sami vymysleli. V prvých knihách sa dokonca nikto Paddingtona na jeho meno ani nepýta⁹², vo všeobecnosti prevláda nezáujem o jeho pôvodnú kultúru. Ten prejaví jediná postava, a to pán Gruber, maďarský vojnový migrant a vlastník antikvariátu⁹³. Spoločné pritom majú „len“ to, že sú cudzinci. Vďaka tejto spoločnej inakosti sa však spriatelili, pričom sa stretávajú na raňajkách pri kakau a nie pri typickom „anglickom“ čaji.

Paddingtonova inakosť sa v knihe neustále explicitne zdôrazňuje (samozrejme, okrem faktu, že je medveď). Bondovi sa však zároveň podarilo vyhnúť častému prečunu, že by Paddington pôsobil ako detinský hlupák a výlučne komická postavička. Práve naopak, napriek mnohým komickým peripetiám si zachováva dôstojnosť a nikdy nie je vykreslený ako divoch z necivilizovaného sveta.

Ako tvrdí Fanon (1995, s. 154), dominantná kultúra kolonizátora sa vždy snaží chopiť minulosti utláčaných a za každú cenu ju pretvoriť na svoj obraz, prípadne zničiť. V niektorých častiach aj Bond podobne vykresľuje začlenenie cudzinca do spoločnosti, keďže je presvedčený, že ide o jediný možný spôsob, ako sa má z migranta stať domáci. Cudzinec musí obetovať svoju kultúru a včleniť sa do kultúry dominantnej. Paddington teda sčasti pôsobí ako ideálny model imigranta. Ako niekto, kto chce a dodržiava pravidlá cieľovej kultúry. Koniec koncov, v jednej z kapitol dokonca tvrdí, že jeho kultúra nepozná koncept narodenín, preto mu deň narodenia určí rodina Brownovcov. Svoje „prvé“ narodeniny oslavuje až v Londýne, metaforicky začína žiť odznova, z divocha a zvierat'a sa stáva ľudská bytosť. Koniec koncov, samotní Brownovci sa v hneď v úvo-

91 Paddington tvrdí, že jeho menu nikto nerozumie a nie, že by ho Brownovci nedokázali vysvetliť. V neskorších dieloch sa dozvedáme, že sa volá Pastuso, čo sa podľa jeho vlastných slov nedá vhodne preložiť do angličtiny.

92 Výnimkou je dcéra Brownovcov, Judy.

93 Jeho postava bola inšpirovaná Bondovým vydavateľom.

de rozhodnú, že si Paddingtona privlastnia, akoby bol niečím, čo možno vlastniť, čím sa zdôrazňuje, že dominantná kultúra má právo ovládať cudzinca, aj keď sa k nemu správa s plnou úctou (Smithová, 2006).

Podľa Pinentovej (1997, s. 106) Bond využíva tému „cudzinca v cudzine“ najmä na to, aby opatrne zakomponoval protirasistickú a protixenofóbnú tematiku, pričom však pozitívny obraz Paddingtona ako migranta, ktorý sa chce asimilovať s dominantnou kultúrou, je postavený do juxtapozície so skrytým naratívom, že ho dominantná kultúra ako cudzinca ovláda a aj si nárokuje právo ho ovládať. Aj napriek tomuto naratívu Bondove príbehy citlivo pracujú s témou rasizmu a xenofóbie a majú silnú edukačívno-didaktickú zložku.

\\ Stále sa pohybujeme v literárnej rovine, ktorú, samozrejme, nie je možné oddeliť od spoločenskej. Pre niektorých by mohlo ísť azda až o príliš politickú interpretáciu diela, ale vychádza z cieľa samotnej kritiky prekladu, čo je zásadné. \\

Slovenský knižný preklad

\\ Ocítame sa v sekundárnej komunikačnej rovine, v situácii prekladu, konkrétne knižného prekladu, ktorému sa autor venuje len stručne, pretože ho využíva pri samotnej textovej analýze prekladu a tiež pri zhodnotení koncepcie. \\

Na Slovensku sa kultová britská knižná séria začala objavovať až päťdesiat rokov od svojho pôvodného vydania, v roku 2008. O začlenenie do slovenského kánonu detskej zahraničnej literatúry sa postaralo vydavateľstvo Slovart a o preklad manželia Miroslava a Ján Gavurovci. Vydavateľstvo treba pochváliť za výber prekladateľov, obaja patria k nesmierne zručným profesionálom a prvá menovaná sa prekladu detskej literatúry venuje aj v teoretickej rovine.

\\ Informácie o prekladateľoch je nutné zaradiť len do takej miery, do akej nám môžu pomôcť zhodnotiť prípadné chyby, ktoré v preklade nastali. Takisto ich takto zviditeľňujeme v spoločnosti. \\

Odvtedy vyšlo 5 dielov (posledný v roku 2017), pričom v roku 2014 sa prvý diel dočkal aj reedície, čo svedčí o dobrej predajnosti, ale ide zrejme aj o marketingový ťah, keďže práve v tomto roku sa do kín dostalo aj filmové spracovanie. Hoci cieľom tohto článku nie je hodnotiť knižný preklad, dovoľte mi aspoň skonštatovať, že je výsledkom veľmi citlivej a minucióznej práce oboch prekladateľov.

\\ Recepčia je v tomto prípade stručná, keďže kritika sa zameriava na film, a knihu využíva len ako pomocnú barličku na adekvátnejšieho zhodnotenie filmu. \\

V roku vzniku filmu (2014) teda už existoval pomerne známy kánon medvedíka Paddingtona, pričom knižky mohli prekladateľom filmu slúžiť ako referenčný rámec pre dabingový preklad.

Intersemiotický preklad a súčasná interpretačná paralela

\\ Keďže ide o intersemiotický preklad (preklad znakov (textu, knihy)) do filmového média, tak v translatologickej rovine sa autor dotýka aj tejto témy, keďže filmová analýza nám takisto pomáha určiť ciele tvorcov a tomu podriaadiť prekladateľské stratégie. \\

Jakobson (1959) uvažuje nad tromi typmi prekladov, pričom jeden z nich je preklad

intersemiotický, teda preklad medzi rôznymi znakovými systémami. Medzi takýto typ prekladu teda bezpochyby patrí aj adaptácia (preklad) knižnej série do audiovizuálnej podoby. Je pravda, že tomuto typu prekladu sa vo všeobecnosti nevenuje v slovenskej translitológii veľká pozornosť, už len z toho dôvodu, že na dostatočne erudované posúdenie takéhoto prekladu sú nutné znalosti z filmovej vedy. Pozrime sa však na zázrak bratov Lumièrovcov aspoň z dobre mieneného laického pohľadu filmového nadšenca a pokúsme sa analyzovať, ako film aktualizuje a adaptuje tému včleňovania migranta do spoločnosti.

Film z roku 2014 natočil u nás nie veľmi známy britský režisér Paul King, ktorý je v Británii populárny vďaka réžii alternatívneho dadaistického komediálneho seriálu *Mighty Boosh*. Špecifikum svojej autorskej vízie prenáša aj do sveta medvedíka Paddingtona. Film vyslovene hýri farbami, vizuálne prvky korešpondujú s náladami postáv, nechýba nenásilný ironický humor a pomerne rýchly spád. Obsadenie je nabité britskou hereckou smotánkou. Samotného Paddingtona nahovoril Ben Whishaw, v úlohách Brownovcov sa objavili Hugh Bonneville a Sally Hawkinsová, vo filme rôzne malé roly stvárnil hviezdy ako Peter Capaldi, Matt Lucas či samotný Michael Bond a v ústrednej zápornej úlohe sa predviedla Nicole Kidmanová.

Film zožal obrovský úspech, od *Guardianu*, cez *Telegraph* až po známy internetový portál Rottentomatoes si vyslúžil výrazne pozitívne recenzie a navyše zabodoval aj medzi divákmi v kinách, čo zdôrazňuje aj fakt, že takmer okamžite sa potvrdilo aj pokračovanie. Tvorcom sa podarilo vytvoriť ideálny rodinný film, ktorý môžu pozerať deti aj dospelí a každý si v ňom nájde „to svoje“.

Zastavme sa najskôr pri úplnom začiatku filmu. Pri preklade, ako aj pri akejkoľvek adaptácii platí, že si vyžadujú akúsi aktualizáciu. Koška (2002) si tento fenomén vysvetľoval zánikom generačného interpretansu, ktorý má každá generácia iný. Prekladateľ nežije izolovane od neliterárnych prvkov, ovplyvňujú ho dejiny, sociálna situácia, texty vzniknuté po origináli, ktorý prekladal, a preto je jeho interpretácia pôvodiny logicky odlišná. Každé literárne dielo v sebe nesie zakódované budúce obsahy, ktoré sa však nedajú predvídať. Pod obsahom rozumieme „prázdnotu poskytujúcu možnosť“.

\\ Ako môžete vidieť, samotné roviny sú poprepletané. Tu dochádza ku kombinácii intersemiotického prekladu a aktualizácie interpretačnej paralely. Hoci autor nie je filmový kritik, v prípade takéhoto „nižšieho“ žánru je vhodné aspoň sčasti sa dotknúť filmovej analýzy, ktorá nám takisto pomôže objektívnejšie zhodnotiť prekladateľskú koncepciu – čo je zámerom takmer každej časti aj tejto kritiky. Pri filmoch „vyššieho“ umenia sa bez dôkladnej filmovej analýzy nezaobídeme. Koškov interpretans je vlastne Barthesova smrť autora aplikovaná na preklad so snahou objektivizovať prekladateľskú koncepciu. \\

Každá doba má teda podľa Košku vlastný generačný interpretans, ktorý vytvára interpretačné paralely – prekladateľ si porovnáva situáciu v pôvodnom texte s podobnou situáciou vo svojom súčasnom kontexte – a modeluje interpretáciu. Aj v súvislosti s adaptáciou literárnych diel by preto azda bolo adekvátnejšie hovoriť o akomsi inter-

pretačnom potenciáli diela, ktorý môže adaptácia pokryť.

Jednou z úloh detskej literatúry je aj vzdelávanie čitateľa. Vzdelávanie môže prebiehať na rovine informačnej, môže zlepšovať kritické myslenie a v neposlednom rade môže diváka vzdelávať po etickej či morálnej stránke. Preto akási doslovná adaptácia neprichádza do úvahy. Dovoľme si vysloviť domnienku, že súčasná britská mládež si len ťažko dokáže predstaviť vojnovú situáciu či si spomína na príliv migrantov zo Spoločnosti národov a jej interpretačná paralela s príchodom Paddingtona do Londýna sa nebude spájať so situáciou po konci druhej svetovej vojny, ale zrejme skôr s televíznymi zábermi zo súčasnej migračnej krízy. Práve do tejto roviny, ako si ukážeme neskôr, King implicitne posúva svoju interpretáciu.

\\ Treba si uvedomiť, že samotné roviny sú často prepletené a inak tomu nie je v tomto prípade, kde na základe translatologických nástrojov nevyhnutne prechádzame do spoločenskej roviny. \\

Pozastavme sa však najskôr nad predstavením Paddingtona. Kým v knižnej sérii si čitateľ dokázal predstaviť povojnovú situáciu a migráciu, vo filme sa King rozhodol zvoliť explicitnejšie riešenie a vymyslel paralelnú situáciu, s ktorou sa divák dokáže stotožniť. Film začína návštevou známeho člena geografického spolku v Paddingtonovej domovine, kde spozná nezvyčajný druh medveďov – Paddingtonovho uja a tetu. Spriatelil sa s nimi a ukázal im fotky z Londýna s prísľubom, že ak tam raz príde, Londýn ich privíta s otvorenou náručou. K tomu im daroval aj svoj klobúk, ktorý neskôr bude nosiť práve Paddington. Po jeho odchode prichádza krátka scéna s Paddingtonovým radostným životom v Peru. Zaujímavé je, že vždy večer spolu so strýkom a tetou počúvajú nahrávku pre cudzincov, ktorí sa chystajú do Londýna. Nahrávka popisuje, ako by sa mal cudzinec v Londýne správať a o čom sa rozprávajú bežní Londýňania – samozrejme, o počasi.

Nasleduje sekvencia, v ktorej príde Paddington vinou prírodnej katastrofy o strýka a o strechu nad hlavou (nemožno nevidieť paralelu so súčasnými utečencami z Blízkeho východu, ktorí tiež prichádzajú o strechu nad hlavou – hoci častejšie vinou vojny) a zostane žiť sám so svojou tetou. Koniec koncov, tesne pred katastrofou Paddington konštatuje, že Londýn znie síce pekne, ale prečo by odchádzal z najkrajšej krajiny na svete? King tým dáva najavo, že Paddington uteká nie preto, že by chcel, ale preto, že musí. Nijaká alúzia na tzv. ekonomických migrantov sa nekoná.

Teta Lucy po katastrofe vie, že Paddington má celý život pred sebou a chce preňho to najlepšie, preto ho potajme posadí na parník do Londýna a on prichádza na stanicu Paddington, čím sa zdôvodňuje knižný „čierny pasažier“, hoci vo filme sa podobná replika neobjaví. Veľmi očividnou alúziou na súčasnú migračnú krízu je aj fakt, že na palube parníka teta Lucy naloží Paddingtona do záchranného člna, a tak podobne ako migranti na gumených člnoch, aj on prichádza do Veľkej Británie na člne.

\\ A tu už opäť interpretačná paralela, tentokrát už jej hľadanie vo filme, ktoré vychádza z predpokladov o predchádzajúcich interpretačných paralelách a aj z autorových (v tomto prípade režisérovyh) rozhovorov, vyjadrení a tvrdení. \\

Paddington vo filme túži po takom Londýne, ktorý jeho tete a ujovi predstavil

londýnsky cestovateľ, teda skôr zidealizovaný Londýn koloniálnej Británie. Popísal ho ako prekrásne miesto plné divov a aj ako otvorenú spoločnosť, v ktorej si každý nájde miesto. Aj to nám môže pripomínať predstavy imigrantov o Západe. Vo filme sa však explicitne neobjavujú slová ako migrant či migrovať. Koniec koncov, aj v knižnej sérii sa objavia len na začiatku, keď Paddington konštatuje: „*Som rád, že som emigrovať*“ (2008, s. 14). Teta Lucy Paddingtonovi zdôrazňuje, že v Londýne sa nemá čoho báť, lebo Briti si nedávno prežili vojnu, v ktorej ponúkli útočisko mnohým cudzím deťom. Naráža tak na známe kindertransporty, keď z Európy prichádzali (predovšetkým) židovské deti a domov si ich brali cudzie rodiny. Teda Lucy teda tvrdí, že Briti na toto obdobie určite nezabudli a stále vedia, ako sa majú správať k cudzincom. Pri príchode však Londýn nachádza ako chladné nevľúdne miesto, kde stále prší a jeho obyvatelia sú všetci do jedného oblečení vo všedných šedých farbách, čím King zdôrazňuje, že misky váh medzi rozumom a srdcom sa azda až príliš prevážili na stranu rozumu.

Ďalšou výraznou zmenou vo filme sú postavy rodiny Brownovcov, predovšetkým pána Browna. Kým v knihe si neváhali Paddingtona vziať pod svoje ochranné krídla, čím dával Bond v 50. rokoch jasne najavo, že Británia víta migrantov s otvorenou náručou, tu sa začína prejavovať značný časový odstup vzniku filmovej adaptácie. Pán Brown, hneď po tom, čo zazrie Paddingtona, zrýchli krok a vystríha rodinu: „*Nebezpečenstvo, nedívajte sa tam. Je tam nejaký medveď, zrejme niečo predáva.*“ Keď si to porovnávame s knižným začudovaním pani Brownovej: „*Medveď? Na stanici v Paddingtone? Henry, neblázní. To je nezmysel,*“ rozdiel v postoji k migrantom je do očí bijúci. Kým v pôvodnom diele multikulturalizmus a globalizácia ešte len začína, o takmer šesťdesiat rokov neskôr nie je ničím novým a replikou pána Browna vzniká asociácia s africkými imigrantmi alebo imigrantmi z Blízkeho východu, ktorí sa neraz živia práve ilegálnym predávaním rôznych výrobkov na čiernom trhu.

Takmer okamžite však vzniká konflikt medzi manželmi Brownovcami. Pani Brownová zosobňuje Britániu pohostinnú, láskavú, srdečnú, zatiaľ čo pán Brown spomínanú Britániu rozumu. Po rôznych peripetiách tejto línie sa rozum naučí počúvať aj srdce (v krátkom humornom flashbacku sa dozvieme, že momentálna situácia u Brownovcov nastala až po narodení prvého dieťaťa) a postará sa o to sčasti aj samotný Paddington, ktorý je opäť prototypom „ideálneho“ migranta, takmer rovnakého ako v knihe. Tentoraz však už v jednej z prvých scén, keď sa ho pán Brown opýta na meno⁹⁴, jasne prejaví svoju identitu. Predstaví sa hrdelným revom a pána Browna vyzve, aby jeho medvedie meno zopakoval. Zvyšok scény je zahraný do komickej roviny. Napriek tomu ešte v tej istej scéne od pani Brownovej prijíma aj meno Paddington, čím dáva opäť najavo, že je ochotný podriaďiť sa dominantnej kultúre.

\\ Stále sa pertraktuje spoločenská rovina na základe translatologických nástrojov, konkrétne intersemiotického prekladu. \\

Omnoho silnejšie ako v knihe sa tu prejavuje záujem o Paddingtonovu domovinu a aj Paddingtonova clivota za ňou. Dcéra Judy sa dokonca naučí medveďčinu. Podob-

⁹⁴ Vo filmovej verzii sa Pastuso volá Paddingtonov zosnulý strýko.

ne ako v knihe sa Paddington stretáva aj s pánom Gruberom a ten mu v krátkej scéne naznačuje svoj príchod z krajiny zmietanej vojnou, naznačuje, že takisto bol súčasťou známych kindertransportov. Ide o pomerne zaujímavú adaptáciu postavy pána Grubera. Keďže sa film odohráva v súčasnom Londýne, King prenáša pôvodné alúzie z kindertransportov z Paddingtona na pána Grubera. V tomto bode prichádza implicitná kritika voči postojom k migrantom. V krátkej scéne pán Gruber hovorí, že domov je niečo viac ako strecha nad hlavou (pričom sa na scéne objavuje prísna prateta a vezme si mladého Grubera pod ochranné krídla), že telo sa síce do krajiny preniesie rýchlo, ale srdcu to istý čas trvá. Inými slovami, migranti potrebujú na začlenenie čas a nie je vhodné odstrihnúť ich od vlastnej identity a očakávať, že sa hneď prispôbia.

Výrazne negatívnou postavou je, vo filme rovnako ako v knihe, pán Curry, ktorý na margo Paddingtonovej prítomnosti konštatuje, že si nepraje, aby ho ráno budila nejaká domorodá hudba. Hlavná záporná postava Millicent (zlá dcéra cestovateľa) ho dokonca upozorňuje, že vždy sa to začína len jedným medveďom, a že sa ani nenazdá, a ich ulicu ovládnú cudzinci odkazujúc tak na pomerne častý argument proti prijímaniu migrantov.

Paddington vo filme niekoľko ráz smutne podotkne, že Londýn nie je také otvorené a priateľské mesto, ako opisoval cestovateľ. Nemožno preto ignorovať, že tvorcovia sa pokúšajú pomerne nenásilne vstúpiť do istú toleranciu. Koniec koncov, aj Millicent hovorí, že nechápe, prečo ho Brownovci majú radi: „*Ved' ani nie ste z jedného druhu.*“
 \\ Akékoľvek tvrdenia je, samozrejme, nutné podporiť relevantnými ukážkami z diela. \\

Ako každý rodinný film, aj tento príbeh končí pozitívne. Paddington dá najavo, že sa svojej identity nikdy nevzdá a prakticky ani nemôže: „*Nikdy nebudem ako iní ľudia, ale to nevadí, lebo som medveď!*“. Sám navyše tvrdí, že v Londýne je každý iný, čo však znamená, „že si každý môže nájsť svoje miesto“. V istom slova zmysle tak podporuje Croninovu myšlienku mikrokozmpolitanizmu – oproti makrokozmpolitanizmu sa v takomto myšlienkovom svete inakosť vyzdvihuje⁹⁵. Alebo, jednoducho povedané, Paddington nechce svet podľa seba, ale chce svet, v ktorom aj on bude mať miesto, podobne ako kedysi napísal Josef Čapek.⁹⁶

\\ Všimnite si, že sme už relatívne ďaleko v kritike prekladu, ale stále nemáme jazykovú analýzu. Mnohé nekomparatívne kritiky prekladu sa obídu aj bez nej, často býva, žiaľ, samoučelná, a v istom slova zmysle môžeme povedať, že nemusí byť rozhodne najdôležitejšia. Je dôležité mať na pamäti, že čitatelia si chcú z akékoľvek kritiky prekladu odniesť poznatky aj o danom diele a možno aj „nenápadne“ podsunúť nejakú interpretáciu. \\

V Kingovom podaní je Londýn zmesou rozprávkovej krajiny, dobrodružstva, vzruchu a záhadnosti. Z vizuálnej stránky ide o pomerne štýlový a invenčný snímok, čo nebýva v rodinných filmoch zvykom. Zaujímavé je, že film hudobne sprevádza kapela *D Lime*, predstavitelia hudobného štýlu kalypso, ktorý vznikol na ostrove Trinidad. Ide o hudbu populárnu medzi britskými migrantmi zo Západindických ostrovov. Do Veľkej Británie sa, ako sme už spomínali, začali sťahovať v päťdesiatych rokoch. Aj takto sa

95 Cronin (2010), samozrejme, prenáša túto myšlienku na preklad, dá sa však aplikovať aj do sociológie.

96 Tabery (2017, s. 262)

King pokúša preniest' a zároveň aktualizovať kolorit päťdesiatych rokov minulého storočia. Piesne kapely odrážajú emočný stav hlavných postáv, podobne ako maľba čerešňového stromu v radovom dome Brownovcov, ktorá kvitne alebo opadáva v závislosti od citového rozpoloženia celej rodiny. Podľa neho sa mení aj intenzita farieb a kontrast. Dom Brownovcov je navyše inovatívne zobrazený ako spleť rôznych mikrosvetov samostatných obyvateľov. Farby a kamera nám preto môžu pripomínať napr. filmy Wesa Andersona alebo Michela Gondryho. Londýn v Paddingtonovi je magické miesto a na konci filmu podáva pomocnú ruku ľuďom v núdzi. V porovnaní s Bondom teda King ešte v tomto ohľade zdôrazňuje multikultúrny charakter Londýna.

Zaujímavým zvratom vo filme je, že každá z postáv je v čase, keď stretne Paddingtona, v stave nejakej frustrácie. Nemení sa tak tradične hlavný hrdina, ale všetci okolo neho. Pán Brown je upätý a zaujíma ho predovšetkým bezpečnosť svojej rodiny („*Načo im je šťastie, keď sú v nebezpečí!*“), pani Brownovej chýba inšpirácia, dcéra Judy prežíva ťažké pubertálne obdobie (všetko je „trápne“) a syn Jonathan trpí pre upätosť svojho otca. Nakoniec je to práve Paddington, ktorý vo všetkých postavách vidí len to dobré, a vďaka ktorému tieto frustrácie prekonajú. Dominantná kultúra teda nie je spochybnená, ale skôr obohatená cudzorodým prvkom, ktorý manželom Brownovcom pomáha vzdorovať sociálnemu superegu, pričom si ho tento prvok sám formuje. Možno teda konštatovať, že obe zložky – dominantná kultúra a cudzorodý prvok – sa navzájom obohacujú a prezentujú tak ideálny pozitívny vplyv globalizácie, stále však so zásadnou podmienkou, že Paddington sa chce asimilovať a prispôbiť. Na rozdiel od knihy, vo filme prejavuje väčšie úsilie zachovať si aj vlastnú identitu, a aj okolie o ňu prejavuje väčší záujem.

Samotná civilizovanosť koloniálnej Británie je v jednej scéne dokonca priamo zosmiešnená (Clyde: *Medvede sú civilizované*. Člen spolku geografov 1: *Prosím vás Clyde, ved' nevedia po anglicky*. Člen spolku geografov 2: *Hrajú kriket?* Člen spolku geografov 3: *Pijú čaj?* Člen spolku geografov 4: *Lúštia krížovky?* Člen spolku geografov 1: *Máte svojskú predstavu o civilizovanosti*). Migrácia už teda neznamená bezpodmienečné preberanie dominantnej kultúry, ale sklbenie vlastnej identity s novými prvkami, ktoré sú prijímané kriticky: spochybňujú sa niektoré (zidealizované?) hodnoty dominantnej kultúry a jej europocentrické vnímanie.

\\ Slovo „zidealizované“ je samozrejme mierne podpichovačné. Akékoľvek translatické nástroje sú dynamické, realita sa mení, texty sú rôzne a netreba sa báť ich spochybníť, prípadne „vylepšiť“. Aj to by malo byť cieľom kritiky prekladu (nie nevyhnutne každej), pretože tak sa veda posúva dopredu a kritika prekladu je na to celkom vhodným „korektívom“. Zároveň je tu záver literárno-filmovej analýzy, hoci časti sú aj v textovej analýze. \\

Nutnosť recepcie na Slovensku

Ako píše Stanislavová: „*výber kníh na preklad je ovplyvnený mnohými faktormi: kultúrnou politikou štátu a úrovňou demokratickosti kultúry, odbornou pripravenosťou prekladateľov, zanedbateľné*

nie sú ani nadnárodné osobné či inštitucionálne (vydavateľské) kontakty“ (2014, s. 183). Otázka, do akej miery je pôvodné dielo obohacujúce pre slovenský literárny (či v tomto prípade filmový) kánon, bude vždy zodpovedaná subjektívne.

Domnievame sa však, že medvedík Paddington je so svojou myšlienkovou hodnotou a s citlivým, nenásilným spracovaním témy rasizmu a xenofóbie nepochybne obohacujúci. Máloktorému filmu sa podarí zaujať detských aj dospelých divákov zároveň, preto nás o to väčšmi teší, že okrem kníh sa do slovenských kín a neskôr do televízie podarilo pretlačiť aj dabing. Britská kultúra a jej recepcia je u nás v porovnaní s americkou v úzadí, pričom optimisticky konštatujeme, že sa k slovenským deťom dostávajú aspoň nejaké britské filmy či knihy.

Vzhľadom na súčasné tenzie v spoločnosti, rastúcu xenofóbiu a rasizmus azda môžeme výber filmu považovať za oprávnený.

\\ Ako sme si ukázali pri stručnom pohľade na časopisy Hlas a Elán, v minulosti sa kritiky veľmi často zaoberali vhodnosťou výberu textu na preklad a jeho zasadením do cieľovej kultúry. Otázka vzniku prekladu a jeho opodstatnenosti je takisto dôležitá a môžeme sa k nej vyjadriť. \\

Zároveň sa nám žiada v krátkosti zhodnotiť, či sú súčasné translatologické poznatky z audiovizuácie a z prekladu pre deti a mládež dostatočné na potreby tohto filmu. Keďže dabing má na Slovensku pevné zázemie, venuje sa mu (v porovnaní s titulovaním) pomerne veľká pozornosť. O dabingu píše už Ferenčík (1970), Hochel (1990), Bednárová (1983), Kusá (2003) a zrejme najobširnejšiu publikáciu vydal Makarian (2005). Posledné roky sa audiovizuálnemu prekladu intenzívne a systematicky venuje predovšetkým Nitrianska škola (Perez, 2013, 2014, 2015, 2016). Aj z toho dôvodu sa domnievame, že poznatky z teórie audiovizuálneho prekladu postačujú požiadavkám prekladaného filmu a nenarazili sme na problém, ktorý by spomínaní autori nereflektovali, pričom rovnako tomu je pri teórii prekladu detskej literatúry (Gavurová, 2017, Gromová, 2011, Keníž, 2011, Kiššová, 2009),

\\ Na záver prichádza krátky súhrn translatologických poznatkov o danom type prekladu, teda konkrétne prekladu detskej literatúry, z ktorých je vhodné pri textovej analýze vychádzať a tak ich „overiť“. \\

Na margo slovenského dabingu

\\ Začína samotná textová analýza vychádzajúca z doterajšieho literárneho a translatologického ukotvenia diela. \\

Film *Paddington* sa objavil aj v slovenských kinách. O preklad a dialógy sa postarala Mirka Brezovská. Mirka Brezovská vyštudovala prekladateľstvo a tlmočníctvo na FF UK v Bratislave, je prekladateľkou audiovizuálnych diel a scenárov, textárkou a autorou. Audiovizuálnemu prekladu sa venuje už od konca deväťdesiatych rokov.⁹⁷ Niet teda pochyb o jej erudovanosti. Asistentkou réžie bola Mária Vaňková a film režíroval Róbert Hornák. Preto vopred upozorňujeme, že nasledujúce komentáre prekladu sa môžu tý-

97 Pozri Brezovská (2014): Pár slov o audiovizuálnom preklade. In: Audiovizuálny preklad: výzvy a perspektívy (ed. Gromová – Janecová). Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre: Nitra, 2014. ISBN 978-80-558-0572-6

kat' všetkých týchto troch zodpovedných osôb.

\\ Je vhodné zdôrazniť, že akékoľvek chyby v preklade nemuseli ísť zákonite na vrub prekladateľa, keďže za procesom je množstvo ľudí. \\

Preklad literatúry či filmov pre deti a mládež je rozhodne náročný, neraz náročnejší ako pre dospelých. Úlohou prekladateľa je jednak vytvoriť text blízky detskej životnej skúsenosti a chápanosti (Kopál – Tarcalová, 1984, s. 11), a jednak by mal uprednostňovať vernosť čitateľovi pred vernosťou autorovi⁹⁸ (Ferenčík, 1982, s. 122). Zároveň si musí dávať pozor, aby nenapísal preklad príliš „dospelý“, a preto pre dieťa nudný, alebo naopak, príliš detinský. Netreba však zabúdať ani na to, že medzi prijímateľmi budú aj dospelí, ktorým je takisto nutné sprostredkovať zážitok (Kiššová, 2009, s. 7 – 8).

Z hľadiska audiovizie možno konštatovať že dabing má v slovenskom prostredí bohatú tradíciu a oproti prekladu titulkov sa preferuje najmä v oblasti filmov pre deti⁹⁹. Oproti bežnému prekladu je nevýhodou dabingu azda to, že slová musia postaviť „sedieť do úst“, aby sa zachovala synchronizácia obrazu a zvuku. Problém, samozrejme, nastáva vtedy, keď dochádza ku kolízii vizuálnej zložky (napr. názov novinového článku) a zvukovej zložky (dialógy). V takýchto prípadoch je nutné jedno alebo druhé obetovať, prípadne využiť titulky, čo je však pri preklade filmov pre deti pomerne problematické. \\ V krátkosti sa ešte zhodnocujú poznatky o dabingovom preklade, na samotnú jazykovú analýzu je teda, ako môžete vidieť, nutné zhodnotenie celého komplexu súborov. \\

Podľa vydavateľstva Slovart¹⁰⁰ sú cieľovými čitateľmi kníh o Paddingtonovi deti od 7 rokov, čo v podstate platí aj pre film. Vo filme je však cítiť aj dôraz na dospelého diváka, ktorý sa skôr dostane k filmu, ako ku knihe. Ako sme spomínali, film oplýva bohatým diapazónom pre všetky vekové skupiny a môžeme konštatovať, že v slovenskom preklade je vo všeobecnosti úspešne prevedený.

Z hľadiska úplnosti je preklad až na drobnosti takmer dokonalý. Platí pravidlo, že názvy miest, titulky novinových článkov či piesne sa prekladajú len vtedy, ak majú v deji nejakú funkciu, ak ho posúvajú či ozrejmujú. S názvami miest idú ruka v ruke aj kultúrno-kontextové špecifiká, teda vlastnosti textu, ktoré podliehajú istej kultúre. Podľa Ferenčíka (1982, s. 119), nie je nutné ich zbytočne prenášať. Prekladateľka tak niekoľko ráz funkčne využije substitúciu a výpustku (*Now say Standford-upon-Avon – Teraz skús popokatepetl, I've got a friend who runs an antiques shop in the Portobello Road – Mám priateľa, ktorý vlastní starožitníctvo*). Napriek citlivej práci s textom vzhľadom na detského recipienta sme však našli aj niekoľko nedostatkov. V prvom rade, nie vždy rozprávač oznámi, do akej budovy postavy vchádzajú. Iste, nie vždy je to potrebné, no na minimálne štyroch miestach nápisy výrazne ozrejmujú dej a uľahčujú interpretáciu (*Underground, Security, Sewers of Museum, Specimen Room*).

\\ Zrejme vždy bude nutné zdôrazňovať, že kritika prekladu nie je hľadanie chýb, ale snaha o „všeobecné blaho“, a je teda nutné uvádzať aj relevantné pozitívne príklady, aby kritika pôsobila vyvážená. Určite nie je vhodné nájsť len nedostatky a na záver zhodnotiť, že preklad je inak v poriadku, keďže

98 Detský čitateľ si nie je vedomý sekundárnej, prekladovej povahy textu. (Gavurová, 2018, s. 73)

99 Čo má svoje za a proti, no tie nie sú cieľom tohto článku.

100 Dostupné na <<https://lnk.sk/jaik>>.

v takom prípade to naša analýza jednoznačne nepotvrďuje. \\

Preklad proprií takisto pomerne často spôsobuje ťažkosti. V tomto prípade je však dielo výrazne späté s kontextom Londýna – už len Paddington dostáva meno podľa jednej z londýnskych staníc – takže sa prekladateľka správne rozhodla mená a priezviská neprekladať. Navyše vzhľadom na myšlienku filmu, ktorou je aj prijatie inakosti, by naturalizácia pôsobila priam kontraproduktívne.

S touto témou úzko súvisí aj preklad teritoriálnych alebo sociálnych variet jazyka. Podľa Ferencíka (1982) je nahradenie dialektu východiskového jazyka dialektom cieľového jazyka nevhodné. V istých kultúrach sú dialekty pestované ako kultúrna hodnota, u nás skôr platí, že sú neraz prejavom nižšieho vzdelania či spoločenského postavenia. Vo filme sa objavujú štyri postavy s výrazným akcentom. Prekladateľka tu postupovala pomerne nekonceptne, dovolili by sme si povedať, že nie celkom v medziach interpretačného potenciálu diela. V prípade taxikára Joea, ktorý ma výrazný cockneyský prízvuk, dabér nijako štylisticky nezafarbil svoje vystúpenie, čo platí v prípade aj pána Curryho, v prízvuku ktorého sa mieša cockney so škótskou angličtinou. Naopak, pri pánovi Gruberovi so silným maďarským prízvukom dabér vyslovuje *r* ako *ch*. Čistokrvný škótsky obyvateľ Londýna zasa v slovenčine račkoval a scéna bez komického náboja, ktorej cieľom bolo zdôrazniť rozmanitý pôvod Londýňčanov, sa tak zmenila na vyslovene humornú. Iste, podľa Ferencíka (1982) platí pravidlo, že neprekladáme dialekt iným dialektom (s výnimkou sociálneho), ale dovoľme si tvrdiť, že v tomto prípade je nutné urobiť výnimku. Dialekty tu totiž zohrávajú funkčné úlohy smerom k myšlienke diela, ktorou je pestrosť Londýna vychádzajúca zo zmesi cudzincov. Hoci je v Londýne každý iný, všetci spolu vychádzajú. Tejto myšlienke je podľa nás nutné podriaadiť dabing aj za cenu porušenia jedného z pravidiel slovenskej prekladateľskej školy, koniec koncov, nie sú predsa vytesané do kameňa.

\\ Pri využívaní Ferencíkových pravidiel slovenskej prekladateľskej školy sa často zabúda na vetu, že prekladateľská koncepcia je nadradená všetkým pravidlám, čo znamená, že v istých prípadoch, keď je to funkčné, je vhodné ju porušiť. \\

Vo filme trikrát vystupuje kapela *D Lime*. Vo všetkých troch prípadoch piesne priamo nadväzujú na dej a odzrkadľujú duševný stav postáv. Populárnych piesní sa síce vo filme objavuje viac, no len tieto majú výraznú funkciu zakomponovanú aj v textoch, preto by sa mali preložiť. Dovoľme si tvrdiť, že preklad piesní je v dielach pre deti pomerne žiaduci, žiaľ, tu sú všetky piesne ponechané v originálnom znení, teda v angličtine.

Ako sme spomínali, pri preklade diel pre deti je nutné brať do úvahy odlišný kultúrny postoj k deťom u nás a v pôvodnej kultúre. Kralovičová (2014) tvrdí, že „napr. v anglických hovoriacich krajinách, najmä v literatúre pre staršie deti, nájdete oveľa viac vulgárnych výrazov, ako by bolo únosné u nás“. Jemné expletíva sa objavili aj tu (*Crikey!* – *No toto!*), no zaujímavé je vynechanie repliky pani Birdovej po tom, čo sa opije so strážnikom prírodovedného múzea (*Go easy! I have a dreadful headache* – *Všetci sem! Všetci ku mne!*). Vidíme, že význam je takmer opačný a popravde nás tento (zrejme) pokus o ochranu detí trochu zarazil. Azda by bolo nutné vykonať rešerš sociologických štúdií vplyvu takýchto podnetov na detského diváka a rozhodnúť sa podľa toho. Aj napriek zmene však scéna funguje vďaka vizuálnej zložke.

\\ Pri filmoch treba brať do úvahy aj ako samotný preklad dopĺňa/upevňuje/odporuje vizuálnej zložke. Čo sa môže javiť na prvý pohľad ako chyba, môže v kontexte vizuálnej zložky bez problémov fungovať. \\

Čo sa týka pani Birdovej, v knihe ide o vzdialenú príbuznú pána Browna a zároveň gazdinú, vo filme ju predstavia iba povrchno (*They live with an old relative called Mrs. Bird.*). V čase vydania pôvodnej knihy boli gazdiné v domácnostiach pomerne bežné, King musel však postavu predstaviť súčasnej generácii. Z predstavenia v origináli je jasné, že pani Birdová je príbuzná Brownovcov, no v slovenskej verzii (*Brownovci žijú v dome s pani Birdovou.*) to jasné nie je. Práve naopak, divák sa do konca filmu môže čudovať, čo vlastne pani Birdová vo filme robí.

Adaptácia knižnej série predpokladá, že pôvodné médium je v cieľovej kultúre pomerne známe. V tomto ohľade Slovensko nebolo výnimkou. Existencia knižných prekladov predstavovala referenčný rámec pre možné prekladateľské problémy. Žiaľ, už na začiatku filmu prichádza zásadná zmena vo filmovom pojmosloví v porovnaní s knihou. Čiernočierne Peru z prekladu Gavurovcov sa mení na *Hlbiny Peru*. Iste, aj druhé riešenie zachováva funkciu anglického *darkest* (až na asociáciu s *Darkest Africa*, ktorá však v našom kultúrnom kontexte aj tak absentuje), je však škoda, že sa nezachoval kánon a divákov, ktorí čítali aj knihy, to môže zmiast'. V prípade nevyhovujúceho pôvodného prekladu sa nepísané pravidlo o dodržiavaní prekladového kánonu môže porušiť, tu to však neplatí. Podobne tomu bolo aj v prípade nálepky na Paddingtonovom kufri s nápisom *wanted on voyage*. Kým Gavurovci tento historický termín správne preložili ako *príručná batožina*, prekladateľka dabingu zvolila *zásoby na cestu*. Vychádzala zrejme z vizuálnej zložky, keďže Paddington niesol v kufri zaváraninové poháre so svojou obľúbenou marmeládou. Hoci týmto riešením trochu „zrádza“ originál, ktorý odkazuje na spomínaný kindertransport, v cieľovej kultúre preklad funguje. Prekladateľka niektoré prekladateľské problémy rieši podobne ako prekladatelia knihy (*Windsor Garden – Windsorské zábrady*).

V analýze sme zaznamenali iba jediný negatívny posun. V scéne, kde Paddington opisuje postavy Brownovcov a vysvetľuje svoj vzťah k nim, sa ako posledný ukáže syn Jonathan Brown. Paddington spomína, aký je Jonathan zručný, lebo si dokáže zostaviť zo starých hračiek rôzne prístroje. Scénu zakončuje nasledujúcou replikou:

And how Jonathan can build almost anything using only Mr. Brown's educational old toys. It's very strange. I may be about to find the explorer, but I'm actually beginning to feel at home here.

Paddington ňou vyjadruje, že sa u Brownovcov začína cítiť ako doma a dáva najavo, že by ani nemusel hľadať spomínaného člena spolku geografov. V slovenčine si však prekladateľka spojila „jablká s hruškami“.

A Jonathan dokáže postaviť takmer hocičo, z tých starých stavebníc, ktoré mu pán Brown povolil. Je veľmi zvláštny. Možno onedlho nájdem cestovateľa, ale začínam mať pocit, že tu som doma.

Ako vidíme, kým Paddington hovorí o svojom „čudnom pociť“, v slovenskom dabingu označil Jonathana za zvláštneho. Touto replikou sa tak obracia vzťah Jonathana a Paddingtona naruby a diváci majú pocit, že Paddington považuje Jonathana za čudáka (pričom sám je medveď). Navyše je známe, že deti môžu byť na takéto chúlостivé zále-

žitosti citlivé, pretože sa napr. v postave Jonathana môžu vidieť a ťažko povedať do akej miery by ocenili, ak by ich niekto považoval za „zvláštnych“, nech to znamená čokoľvek.

Aj z lexikálnej stránky je preklad naozaj prepracovaný (*crown's nest* – *strecha sveta*, *bad boy* – *žihadlo*, *sweater from the olden days* – *sveter po otcovi*) a berie do úvahy slovenského detského diváka (*An English name* – *v ľudskej reči*). Aj tu je však na niektorých miestach cítiť, že na preklad zrejme nebolo veľa času. Objavuje sa niekoľko zvláštnych slovných spojení (*voyage of discovery* – *objaviteľská výprava* (namiesto používaného *expedícia*), *hard stare* – *tvrdý pohľad* (namiesto *prísny pohľad*), *bear language* – *medvedí jazyk* (hravejšie by azda znelo *medvedčina*), *tree-hugger* – *objímač stromov* (*milovník prírody*)).

Na niektorých miestach prekladateľka prekladala voľne a výsledok nekorešponduje s vizuálnou zložkou. Napr. na začiatku cestovateľ hovorí, že si vzal so sebou do Peru len najpotrebnejšie veci, medzi inými aj *modest timepiece*. Spolu s prehovorom sa na obrazovke zjavia veľké nástenné hodiny a tento audiovizuálny oxymoron má komickú črtu, preto preklad *skromná časomiera* skôr spôsobuje chaos a bolo by vhodnejšie ho nahradiť napr. *skromnými kukučkami*. V inej scéne zasa pán Gruber volá Paddingtona na *elevenes*, teda desiatu, no vtip je v tom, že je naozaj o jedenástej. Prekladateľka teda bola nútená využiť neutrálnejšie *občerstvenie*. Domnievame sa, že preklad tohto výrazu sa dal ozvláštniť (bol na to v dabingu priestor) slovnou hrou *desiata o jedenástej* alebo *neskorá desiata* či aj *jedenásta*, čo by podľa nás opäť zachovalo komickú zložku, lebo hneď po replike je záber na hodiny odbíjajúce jedenást'.

Slovné hry sa v detskej literatúre objavujú pomerne často. V dabingu bola citeľná snaha zachovať čo najviac podobných výrazov, no zároveň sa zrejme v duchu Levého minimax stratégie často sa stalo, že slovná hra bola vynechaná. Uvedme aspoň zopár príkladov.

Her husband was in the Navy, and she still likes everything shipshape.

V tejto slovnej hre je jasné spojenie námorníctva so *shipshape* (doslova *v tvare lode*), pričom replika zdôrazňuje, že pani Birdová mala rada poriadok, lebo jej manžel bol námorník. V preklade sa však slovná hra nivelizuje a prekladateľka vynecháva doslovný význam slova tvoriaci slovnú hru.

Jej manžel bol námorník a ona chce mať všetko *tip top*.

Hoci výraz *tip top* je veľmi presný, stráca sa spomínaná slovná hra. V tomto prípade by sme navrhli nasledovné riešenie.

Jej manžel bol námorník a ona chcela mať všetko s *lodným poriadkom*.

Lodný poriadok je odvodený zo známej kolokácie *kostolný poriadok* a domnievame sa, že je vhodnejším ekvivalentom.

Bear of the moment!

Paddingtonovi sa nechtiac podarí dolapiť vreckára, a tak ho jeden z obdivovateľov počastuje vyššie uvedenou pochvalou. Ide o variáciu na známy idióm *Man of the moment!* V tomto prípade však prekladateľka nahradila repliku neutrálnym *Hrdina*. Chápeme, že v časovom zhone je problematické vždy vymyslieť originálne riešenie, preto aspoň takto spätne navrhujeme takisto variáciu na slovenský ekvivalent *muž činu*, teda *Medved' činu!*

\\ Opäť je nutné zdôrazniť, že dabingový proces prekladu je veľmi komplikovaný a často sa za kritérium, ktoré ovplyvňuje záverečné znenie, stanovujú nie otázky prekladu, ale otázky súvisiace s technickými možnosťami dabingového procesu, navyše doň vstupuje niekoľko ďalších osôb – úpravca dabingu, dabingový režisér, no a napokon aj samotní herci. \\

So slovnými hračkami súvisí aj otázka humoru. Ako sme spomínali, vo filme je aj množstvo humoru pre dospelého diváka. Väčšina z neho bola adekvátne až brilantne prevedená do prekladu, no aj tu sa objavili nepresnosti. Spomeňme aspoň pasáž, v ktorej cestovateľ opisuje, podľa čoho pomenoval medvede v Peru.

The female after my dear departed mother and the male after an exotic boxer I once met in a bar.

Vidíme, že ide o humornú repliku postavenú na juxtapozícii blízkej osoby a absolútneho cudzinca (hoci sa na obrázku pri replike zjaví známy francúzsky boxer Raymond Cazeaux) a zároveň na zvrátení očakávaní recipienta. Ide o typickú črtu britského humoru, pričom v tomto prípade je kľúčové slovíčko *once*, lebo ním cestovateľ jasne determinuje, že ide o úplného cudzinca. V slovenčine sa však táto črta stráca.

Samičke po mojej milovanej matke a samčekovi po exotickom boxerovi, ktorého som spoznal v bare.

Slovesom *spoznal* prekladateľka naznačuje, že sa s ním postava dobrodruha ešte niekedy stretla a že s ním nadviazala nejaký vzťah, čo v anglickom origináli chýba. Namiesto toho by sme uprednostnili nasledovné.

Samičke po mojej milovanej matka a samčekovi po exotickom boxerovi, ktorého som raz stretol v bare.

V preklade pre deti je nutné azda ešte väčšia miera interpretácie a explicitnosti ako v ostatných prekladoch. Z každej repliky musí byť jasné, čo daná postava chcela povedať. Opäť možno konštatovať, že prekladateľka to vo väčšine prípadoch zvládla bravúrne, nedržala sa originálu a jazyk dabingu pôsobí plynulo a čisto, no napriek tomu by sa na niektorých miestach ešte dalo popracovať. V scéne, kde pani Brownová na policajnej stanici opisuje Paddingtona ako medveďa s červeným klobúkom a modrým kabátom, jej policajt odpovedá *It's not much to go on*. Opäť ide o humor, keďže je málo pravdepodobné, že v Londýne je ešte niekto podobný. V preklade zaznieva *To nie je veľa*, čo je pekné riešenie, no v kontexte a obzvlášť pre deti ťažko pochopiteľné. Navrhovali by sme explicitnejšie riešenie ako napr. *Výraznejšiu črtu nemá?*

Podobná strata nadväznosti v preklade prichádza v scéne, ktorá nasleduje po tom, čo Paddington vytopí kúpeľňu Brownovcov. Na druhý deň príde k nemu Judy a povie *All I wanted to do was wash my face*, pričom odkazuje na fakt, že jej Paddington zničil kozmetické prípravky. V slovenčine zaznieva *Len som si chcela umyť tvár*, čo však v kontexte opäť nedáva veľmi zmysel a navrhovali by sme explicitnejšie *Ani tvár som si nemohla umyť*.

Explicitnejšie by sa dala preložiť aj replika pána Curryho, keď po prvý raz uvidí Millicant v prezlečení a pomýli si ju s chlapcom (*Can I help you, son?*), pričom preklad toto nedorozumenie neodzrkadľuje (Čo tam robíte?). Bolo by to však vhodné, keďže po zistení, že je dievča, sa do nej pán Curry po uši zaľúbil. O čosi neskôr mu Millicant zápalisto predstavuje chmúrnú budúcnosť, v ktorej sa na jeho ulicu prist'ahujú ďalšie medvede

a okrem iného vraví, že budú *Throw buns at old ladies*. V slovenskom preklade akoby opäť považovali danú predstavu za príliš agresívnu a pomerne zábavný obraz menia na *Staré dámy sa stanú terčom posmechu*. Asi chápeme snahu chrániť deti pred takým „sadistickým“ zločinom, no domnievame sa, že v danom kontexte nedáva veľmi zmysel a opäť môže spôsobiť neporozumenie diváka.

\\ Koniec textovej analýzy diela. \\

Nadinterpretačný záver

\\ V nadinterpretačnom závere dochádza ku komplexnému zhodnoteniu diela na základe teoretického štúdia a všetkých skúmaných rovín diela. Často ide o najt'azšiu časť kritiky prekladu. \\

Napriek spomenutým výhradám sa domnievame, že slovenský dabing Medvedíka Paddingtona v preklade Mirky Brezovskej je veľmi dobrý. Brezovská sa predviedla hrou slovenčinou, adekvátnym skoposom a správne odhadla, kedy je nutné naturalizovať a kedy nie. Preto všetky uvedené výhrady považujeme skôr za odporúčania do budúcnosti, ktoré by podľa nás mohli ešte zlepšiť veľmi dobrú úroveň dabingu rozprávok. Pokiaľ ide o uvedené nedostatky, stáva sa žiaľ už akýmsi translatologickým mémom, že sme nútení ich pripísať na vrub časovej tiesne prekladateľa.

Suma summarum, dovoľte nám zhodnotiť dané dielo v nasledujúcich bodoch:

1. Michael Bond dokázal v knižnej sérii Medvedíka Paddingtona citlivo podať tému rasizmu a xenofóbie, pričom však stanovil niekoľko podmienok, ktoré je imigrant nútený podstúpiť, aby sa mohol stať súčasťou dominantnej kultúry.

\\ Zhodnotenie literárnej/spoločenskej primárnej roviny. \\

2. Import kultu Medvedíka Paddingtona považujeme za obohacujúci pre cieľovú kultúru.

\\ Zhodnotenie literárnej/spoločenskej sekundárnej roviny. \\

3. Intersemiotický preklad a nová interpretácia knižnej série dostatočne zohľadňuje súčasné spoločenské tenzie a citlivo ich adaptuje do výchovného a zároveň zábavného príbehu pre deti a mládež.

\\ Zhodnotenie translatologickej/spoločenskej roviny primárnej i sekundárnej roviny diela. \\

4. Slovenský dabing Medvedíka Paddingtona je aj napriek niekoľkým zanedbateľným nedostatkom na veľmi vysokej úrovni a je pozitívnym príkladom dobrého prekladu.

\\ Zhodnotenie jazykovej roviny diela. \\

\\ Toto je len príklad, ako vytvoriť nadinterpretačný záver, určite nie je možné ho aplikovať na všetky typy textov a na akúkoľvek kritiku prekladu. Všetky závery vychádzajú z cieľa kritiky a z poznatkov, ktoré dané dielo môže ponúkať na rôznych rovinách. \\

12 Metakritika

Jedným zo spôsobov, ako zistiť, či študenti rozumejú problematike prekladu, ale aj kritike prekladu, je tzv. metakritika. Tú sme si zadefinovali aj v jednej z predchádzajúcich kapitol a ide teda o sekundárnu odpoveď na kritiku prekladu. V profesionálnej sfére sa síce nevyskytuje často a píše ju najmä autori prekladov, ktorí boli kritizovaní, ale je dobrým nástrojom na cibrenie si zručností pri pochopení toho, ako má dobrá kritika prekladu (a celkovo akademické písanie) vyzerat'.

Metakritika nemá pevne stanovené pravidlá, ale spravidla môže postupovať podľa modelov kritiky prekladu, resp. skúmat', aký model kritik využil, či je vhodný a kde možno zostali pri aplikácii modelu (ak si vôbec autor nejaký zvolil) medzery. Samozrejme, metakritik musí brať do úvahy aj cieľové publikum kritiky, pretože inak bude vyzerat' kritika prekladu pre akademikov a inak pre laického čitateľa.

Metakritik teda pracuje vlastne až so štyrmi rovinami – rovina pôvodného textu, rovina prekladu, terciárna (kritikova) rovina a metakritikova rovina. Z toho vyplýva, že metakritik môže písať svoju metakritiku v časovo a priestorovo inom kontexte, takže nevyhnutne môže aj kritiku prekladu aktualizovať – rovnaký generačný interpretans môžeme aplikovať aj tu.

Autora metakritiky prekladu zaujíma vo všeobecnosti najmä to, čo, ako, prečo a načo spravil kritik prekladu. Musí tak na to zhodnotiť kritikovu i prekladateľovu prácu, ale zaujíma ho najmä kritik a jeho logická argumentácia a hodnotí, ako aplikuje poznatky z translatológie a literárnej vedy do svojej kritiky. Takisto ho zaujíma, či čitateľovi napr. pri textovej analýze uvádza dostatočný kontext na to, aby čitateľ nepotreboval ďalšie informácie.

V neposlednom rade uvádzame priam exemplárny príklad metakritiky. Ide o prácu Annamárie Kapičákovej, ktorá sa vyjadrila ku kritike prekladu Veroniky Mat'úšovej diela *Čakanie na Godota* od Samuela Becketta. Metakritiku uvádzame s láskavým dovolením autorky.

Čakanie na nadinterpretáčny záver (Annamária Kapičáková)

Úvod

„Kritika prekladu sa dnes – v situácii, keď sa prekladateľstva ‚zmočňujú‘ diletanti – javí ako jeden z mála účinných nástrojov na ovplyvňovanie kvality prekladu.“ (Rakšányiová, 2005, s. 57)

Využívanie kritiky prekladu ako prostriedku na zhodnocovanie kvality prekladu je veľmi obľúbeným didaktickým nástrojom medzi študentmi prekladateľstva a tlmočníctva. Edita Gromová vo svojej monografii *Teória a didaktika prekladu* podáva náčrt organizácie vyučovacieho procesu v rámci prípravy budúcich prekladateľov. „Posledným stupňom a zároveň cieľom v procese prípravy adeptov prekladu je profesionálna prekladateľská kompetencia“ (2003, s. 69), v ktorej nejde len o rozvoj tvorivej schopnosti, ale najmä o rozvoj schopnosti kritической analýzy a „hodnotiacich schopností študenta“ (ibid.). Vlastný preklad totiž našim schopnostiam nastavuje zrkadlo, pričom odvaha hľadiť na nezdeformovaný obraz závisí len od rýdzej snahy a chuti učiť sa z vlastných chýb. Rovnakým spôsobom sa nám ponúka možnosť vypestovať si hodnotiaci cit aj pre cudzí preklad, a teda kritiku prekladu.

V tomto zmysle *Porovnanie anglickej, francúzskej a slovenskej verzie Čakania na Godota* prvýkrát uzrelo svetlo sveta vo forme diplomovej práce Veroniky Matúšovej v apríli 2016 (pod rozsiahlejším názvom *Porovnanie anglickej, francúzskej a slovenskej verzie diela Samuela Becketta Čakanie na Godota*). V septembri sa v skrátenej verzii článok objavil v prvom tohoročnom čísle časopisu *Kritika prekladu* z dielne Filozofickej fakulty UMB. Autorka článku ho síce sama neoznačuje za kritiku (kritikou formálne nazýva len jednu časť, ktorej sa budeme bližšie venovať vo štvrtjej kapitole), ale môžeme ho tak vnímať z dôvodu samotného charakteru článku – v zmysle hodnotiaceho porovnávania originálov a prekladov.

Dominantnou črtou celého príspevku je nutnosť reagovať na netypický preklad – netypickou kritikou prekladu. (Na druhej strane, položme si otázku: Ako vlastne vyzerá *typická* kritika prekladu?) Spomínaná netypickosť pramení zo skutočnosti, že preklad preložil sám autor. Anton Popovič v tejto súvislosti hovorí o autorskom preklade, teda o „preklad[e] diela samotným autorom“ (1957, s. 53) a ako príklad uvádza práve náš prípad; teda, že Samuel Beckett najskôr napísal dielo vo francúzskom jazyku pod názvom *En attendant Godot* a neskôr ho preložil do svojho materinského anglického jazyka ako *Waiting for Godot*. Pred autorkou kritiky teda vyvstáva niekoľko problémov. Nestačí jednoducho zhodnotiť preklad podľa zaužívaných pravidiel. Niektoré hodnotiace kritériá vôbec nie je možné aplikovať (nemôžeme napr. skúmať, či prekladateľ dobre pochopil autorský zámer, keď autorský zámer si nesie v hlave sám autor a prekladateľ v jednej osobe). Akékoľvek posuny v preklade zrazu naberajú úplne iný význam a nemôžeme ich označiť za negatívne; nemôžeme tvrdiť, že k nim došlo z dôvodu neznalosti jazyka, nedbanlivosti či nedostatku času na preklad. V tomto prípade nevstupuje do hry ani finančné ohod-

notenie prekladateľa. Po zvážení všetkých premenných si autorka kladie otázku, ktorý z dvoch textov vlastne možno považovať za originál. Práve v tomto duchu sa nesie prvá časť článku. (Autorka v skutočnosti nerozdeľuje kritiku na prvú a druhú časť, ale pre lepšiu prehľadnosť takto my odlišujeme kritiku prekladu/originálu a kritiku slovenského prekladu.)

Svoj zámer venovať sa výhradne kritike slovenského prekladu autorka explicitne formuluje až v závere článku, resp. nami vyčlenenej druhej časti (od s. 80), ktorej budeme venovať najväčšiu pozornosť. Pokúsime sa kriticky zhodnotiť autorkinu koncepciu kritiky prekladu, výber vzorových príkladov a argumentáciu. Taktiež zhodnotíme celkový prínos danej kritiky smerom k translatológii ako zastrešujúcej vednej disciplíny aj smerom k spoločnosti (v užších translatologických kruhoch).

Pri vypracovaní kritickej analýzy sa budeme opierať o teoretické východiská odborníkov na translatológiu a pedagógov a zároveň sa pokúsime zúročiť aj vlastné vedomosti nadobudnuté počas doterajšieho štúdia.

Zoznámte sa s Veronikou Mat'úšovou

Veronika Mat'úšová je profesionálna prekladateľka a tlmočnica na voľnej nohe a od roku 2016 členka Slovenskej asociácie prekladateľov a tlmočníkov (SAPT). Jej prekladovými jazykmi sú francúzština a angličtina, ktoré študovala v rámci odboru prekladateľstvo a tlmočníctvo (v súčasnosti premenovaného na filológiu) na Filozofickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Bakalársky stupeň štúdia ukončila v roku 2014, magisterský o dva roky nato diplomovou prácou s (takmer) rovnomenným názvom ako neskôr publikovaná kritika. V roku 2019 vstúpila do Slovenskej spoločnosti prekladateľov odbornej literatúry (SSPOL) a pomáhala pri založení občianskeho združenia literárnych prekladateľov DoSlov.

Ak hovoríme, že Veronika Mat'úšová je profesionálna prekladateľka, nemáme na mysli len charakter jej profesijného zamerania, teda výkon prekladateľskej a tlmočnickej činnosti ako typ určitého povolania so živnostenským oprávnením. Pod prívlastkom *profesionálny* myslíme skutočnú profesionalitu, vyplývajúcu z bohatej praxe a v neposlednom rade svedomitej prípravy. Mat'úšová už počas štúdia dvakrát obsadila 2. miesto v súťaži Prekladateľská univerziáda. Získala 2. Cenu Antona Popoviča za vedecký a odborný preklad diela s názvom *Koncept riečneho kontinua* od Robina L. Vannota a kol. (Mat'úšová, 2015) a taktiež 2. Cenu Antona Popoviča za umelecký preklad za *Údolie bez návratu* a *O troch sudičkách* od Dominique Besançonovej (ed.) (Mat'úšová, 2016a). Doteraz má na konte desať titulov beletrie; našli by sme medzi nimi napr. aj svetový bestseller so slovenským názvom *Toto mali čítať naši rodičia* od Philippy Perry. V skutočnosti sa však Mat'úšová sústreďuje najmä na odborný preklad, konkrétne na texty z oblasti medicíny, medicínskej techniky a farmácie a na marketingové texty.

Okrem prekladateľských a tlmočnických služieb ponúka korektúry prekladov a pôvodných textov, tvorbu glosárov a dokonca bezplatné poradenstvo v oblasti zabezpečenia tlmočených podujatí.¹⁰¹ Aby naša práca nenabrala reklamný charakter, chceme

¹⁰¹ Informácie v tejto kapitole sú získané z internetovej stránky <<http://www.vmtranslation.eu/home-sk.html>>.

len podotknúť, do akej miery je Mat'úšová znalá problematiky prekladu a tlmočenia tak z teoretickej, ako aj praktickej stránky. Podľa Bermána (2009) je nutné pri hodnotení prekladu brať značný ohľad aj na prekladateľa. Rovnako to platí s akýmkoľvek dielom, produktom alebo službou, ktorú ponúka jej autor. Preto si myslíme, že odborné vzdelanie, bohatá prax, ale hlavne zodpovednosť a zaoštieňenie pre kvalitu sú základnými predpokladmi profesionálneho prekladateľa/tlmočníka a v tomto zmysle aj základnými piliermi, na ktorých môžeme stavať individuálnu kompetenciu kritiky prekladu. „*Dobrý kritik prekladu je vlastne akýsi spojovací článok medzi tým, čo tvorí rozmanitý základ jeho teoretickej prípravy, predovšetkým jazykovej, a individuálnou schopnosťou preklad [...] výstižne definovať, opísať alebo zhodnotiť*“ (Franeček, 2011, s. 64).

Teoretické východiská

Najväčší problém kritiky prekladu nie je v jej absencii, neexistencii či neprítomnosti alebo v inom vyjadrení jej argumentačne nepodloženého deficitu. (Laš vo svojej monografii *Kritika umeleckého prekladu na Slovensku včera a dnes* (2019) tento mýtus nekompromisne vyvrátil.) Ten problém väzí v neexistencii jednotnej definície. Nech vezmeme do rúk akúkoľvek známejšiu translatologickú prácu, narazíme buď na neaktuálne definície ešte z čias, keď bolo samotné pomenovanie *Translation Studies* novinkou, ktoré sa zo starších na novšie diela presúvajú v podobe citácií ako dedičný hriech, alebo sa všetky novšie pokusy zadefinovať túto súčasť teórie prekladu v istom bode rozchádzajú. Preto sme sa rozhodli prikloniť sa k tomu, ako kritiku prekladu chápe Laš a rozoznávajú ju „*na základe toho, že jedným z jej cieľov je zhodnotiť adaptáciu diela v sekundárnej rovine a prípadne navrhnúť zmeny na základe vlastnej interpretácie a faktov podporujúcich túto interpretáciu*“ (2019, s. 84). Kritika prekladu pritom neslúži sebeckému cieľu (kritika pre samotnú kritiku), ale jej cieľom má byť určitý „*nadinterpretatívny záver*“ (ibid.).

Nejdeme chodiť okolo horúcej kaše

Stručná osnova kritiky prekladu

V úvode článku sa zoznamujeme s autorom a jeho typickou tvorbou. Autorka článku stručne informuje o vzniku diela, o žánri, do akého spadá, o jeho autorskom preklade, rôznych verziách a adaptáciách, dodá pár slov o autorovom osobitnom štýle a podujme sa nájsť odpoveď na vopred nastolenú otázku – ktorý variant diela možno považovať za pravý originál – čo pokladáme za cieľ prvej časti kritiky. Následne autorka vysvetlí rozdiely medzi prekladovým procesom pri bežnom preklade a autopreklade. Nakoniec dospeje k záveru, že titul originál by sme mali udeliť skôr tomu druhému, anglickému variantu, respektíve, že skôr ten by odporučila na preklad do tretieho jazyka. Načrtne rozdiely medzi jednotlivými prekladmi (v istom zmysle môžeme za preklad považovať všetky štyri verzie diela) a prechádzame na príklady.

Biele miesta v osnove

Ak ste *Čakanie na Godota* nikdy nečítali ani nevideli v divadle, máte smolu. Autorka upad-

la do pasce vlastnej *overinformovanosti*, pri ktorej informácie považujeme za natoľko samozrejmé, že zabúdame na neinformovanosť ostatných, a dej neopísala. V tomto prípade je pravda, že ak by sme jej chceli vyčítať, že opis deja chýba, nemáme jej čo vyčítať, keďže *Čakanie na Godota* žiadny dej nemá, ale stále platí, že neznalý čitateľ je touto chybou značne znevýhodnený. (A pritom sa dá celý obsah diela zhrnúť v pár vetách.) Z fragmentov „dejových“ línií v komentároch k ukážkam príkladov je veľmi náročné poskladať si kompletný obraz o tom, o čo vlastne v diele ide, a tak pochopiť jednotlivé významové súvislosti, eventuálne zmysel nesúvislosti absurdností.

Napriek vyčerpávajúcemu zoznamu adaptácií a prekladov do rôznych svetových jazykov sa v celej práci nespomína základný autorov motív na napísanie diela (reakcia na druhú svetovú vojnu), čo je podľa nás veľmi dôležitý detail. Bez tohto kontextu sa dá len ťažko pochopiť opodstatnenosť existencie niečoho takého, ako je absurdná dráma.

Okrem autorovho motívu na vznik diela poznáme z teórie literatúry ešte motív ako primárnu zložku tematickej štruktúry umeleckého diela. Motívy v tomto význame nachádzame roztrúsené na viacerých miestach v texte (náboženský motív, čas, (ne)zmysel bytia, pochybnosť o možnosti poznania). Myslíme si, že by bolo vhodné usporiadať ich systematicky a zamerať sa v kritike prekladu aj na ich prenos do cudzieho prostredia prostredníctvom lexikálnych prostriedkov.

Ďalším problematickým miestom, ktorého opodstatnenosť nám spočiatku unikala, sú názvy jednotlivých kapitol (podnadpisov článku). Sú mäťúce, pôsobia vytrhnuto z kontextu a nedávajú zmysel. Nakoniec sme sa v diplomovej práci dopátrali k vysvetleniu: „*Kapitoly sme sa rozhodli pomenovávať podľa citátov z diela, ktoré vystihujú tému konkrétnej kapitoly*“ (Mat’úšová, 2016c, s. 9). Problém je však v tom, že v článku uverejnenom v *Kritike prekladu* toto vysvetlenie chýba – a čitateľ si môže jedine lámať hlavu nad významom podnadpisov ako *Povedzte mu, aby myslel*. Komu? Godotovi? Autorovi? Prekladateľovi? Niekomu inému?

Veľmi negatívne vnímame zmienku o prekladateľoch. *Čakanie na Godota* do slovenčiny prvýkrát preložil Dušan Slobodník v roku 1966 a za druhý preklad sa zaslúžila Elena Flašková v roku 2002. Približne rovnako rozsiahly priestor venuje v článku prekladateľom aj autorka. Porovnali sme článok uverejnený v časopise *Kritika prekladu* s diplomovou prácou autorky a na naše veľké prekvapenie sme zistili, že zatiaľ čo v tomto texte autorka nespomína okrem mena prekladateľov, jazyka, z ktorého prekladali, roku vydania prekladu a vydavateľstva nič viac, v jej diplomovej práci nechýbajú základné informácie o ich profesionálnom živote. Domnievame sa, že autorka potrebovala šetriť priestorom, preto ako prvé z pôvodného textu odstránila „najmenej zaujímavé“ časti. Napriek tomu zastávame názor, že aspoň stručná poznámka o vzdelaní, špecializácii, skúsenostiach, poskytnutom čase na preklad a pod. je pri hodnotení prekladu nevyhnutnosťou. Pozícia prekladateľa v procese prekladu je natoľko neodmysliteľná, že hodnotiť preklad bez prihliadania na konkrétneho prekladateľa je ako hodnotiť výslednú sumu v cudzej mene bez znalosti výmenného kurzu.

Lepšie raz vidieť ako dvakrát počuť alebo uvádzanie príkladov

Pri uvádzaní príkladov niekedy autorka zabúda, že nie všetci rozumejú po anglicky alebo po francúzsky. Niektoré prekladateľské riešenia sú podrobne vysvetlené a okomentované, zatiaľ čo na iných miestach (aj keď je ich podstatne menej) kompletný preklad chýba, čitateľ potom nemusí pochopiť, k akému rozdielu medzi originálmi, respektíve originálom a prekladmi vlastne došlo a prečo sa k riešeniu kritička vyjadruje tak alebo onak.

Napriek tomu treba pri dominantnej väčšine príkladov oceniť snahu priblížiť čitateľovi význam replík čo najvernejšie. Autorka vysvetľuje význam reálií, kalambúrov, referencií na literárne diela či ľudovú slovesnosť. Na druhej strane občas zabúda na priblíženie konkrétneho kontextu. Z celkového počtu 25 úryvkov len v siedmich podáva obraz o momentálne prebiehajúcej situácii, o jej príčine a zmysle, vysvetľuje podtón v použitých replikách v dialógu postáv či ich vzájomné vzťahy. Niektoré príklady sú uvedené bez akéhokoľvek komentára, na čo vlastne chce poukázať, alebo skôr, čo tým, na čo poukazuje, chce dokázať. Ide napr. o porovnanie francúzskeho originálu s anglickým, ktorých repliky sa líšia len počtom/výberom slov.

Prípomínáme, že v prípade absurdnej drámy môže byť nezmyselnosť funkčná a chýbajúci zmysel príčinou chýbajúceho vysvetlenia zmyslu replík. Inak povedané, ak je dielo absurdné, motívy konania postáv často zmysel nemajú, preto je kontext relatívny, ale vždy sa dá opisom priblížiť aspoň aktuálne konanie či prehovory/dialóg postáv a usúvzťažniť to s práve prebiehajúcou situáciou.

Autorka článku vždy porovnáva obidva originály, francúzsky a anglický, a konfrontuje ich s dvomi prekladmi. V niektorých prípadoch je jej cieľom poukázať iba na *slovička* bez hlbokomyseľnejšej úvahy. V iných hľadá rozdiely a snaží sa o vysvetlenie ich príčin, ale stále zostávame len na úrovni slova. V ďalších poukazuje na alúzie na iné diela či kultúrne referencie a ich riešenia v prekladoch, resp. autopreklade. Niekedy sa však objavujú prípady, keď si dovoľíme tvrdiť, že príklad je úplne zbytočný a autorka ho uvádza len na ilustráciu slovička navyše alebo menej. Ak s riešením nesúhlasí, za každým navrhuje vlastné, sprevádzané vysvetlením. Dokonca prostredníctvom mailu kontaktuje prekladateľku E. Flaškovú a konzultuje s ňou prekladové riešenia. Tento krok považujeme za mimoriadne prínosný. Bohužiaľ, pri väčšine príkladov autorka sklzáva do obyčajného, prízemného „slovičkárenia“ a v kritike sa objavujú komentáre ako: „Preklad je lexikálne správny, spomína kariatídy (správne s mäkkým i)“ (s. 83), vyznievajúce o to komickejšie, že substantívum *karyatída* sa, bohužiaľ pre autorku, naozaj spisovne píše s ypsilonom. Zaujímavosťou je, že ešte pred reformou z roku 1968 sa toto slovo písalo s mäkkým i, čiže obidvaja prekladatelia ho preložili gramaticky správne s ohľadom na dané historické obdobie a ďalší komentár zo strany autorky kritiky bol úplne zbytočný. Len na doplnenie, vo vyššie uvedenom citáte môžeme čierne na bielom čítať priznaný

spôsob hodnotenia prekladu na základe prekladových riešení – a to často len a len z lexikálneho hľadiska.

Niekedy pri hodnotení prekladov autorka kritiky používa termíny ako Popovičove posuny či popovičovsko-hochelovskú naturalizáciu. Translatologická terminológia sa v texte objavuje bez bližšieho vysvetľovania, na základe čoho môžeme predpokladať, že kritika bola určená užšej verejnosti. Túto hypotézu možno potvrdiť aj odporúčaniami, ktoré autorka formuluje, ako napr., že na preklad by volila anglický variant alebo že nevidí potrebu pre nový slovenský preklad. Z kritiky prekladu teda máme možnosť vyčítať, že je primárne určená užšej translatologickej či literárnej obci.

Kritika prekladu per se

Ak vychádzame z definície, že kritika prekladu „[h]odnotí prenos primárnej komunikačnej roviny a jeho adaptáciu (preklad), ako aj interpretáciu do roviny sekundárnej“ a „stanovuje si cieľ vychádzajúci z kritizovaného diela, ktoré takýto cieľ ponúka“ (Laš, 2019, s. 83), musíme si položiť základnú otázku. Aký cieľ si stanovila Veronika Mat'ušová?

V prvej časti kritiky autorského prekladu, respektíve kritiky dvoch originálov, ho nájdeme bez problémov: dokázať rozdielnosť medzi dvomi verziami diela a zistiť, ktorú nich možno považovať za skutočný originál.

Od podnadpisu *Čas sa zastavil* (s. 80) však autorka oznamuje, že odtiaľto sa oficiálne bude „venovať len kritike slovenského prekladu“ (ibid.), (ktorú my chápeme ako vlastnú kritiku prekladu v rámci celého článku). Nuž, a to je všetko. Pri hľadaní cieľa kritiky (neautorského) prekladu sa teda musíme obmedziť na tento krátky úvod. Z neho usudzujeme, že autorka si žiadny cieľ nestanovila, alebo, miernejšie povedané, cieľom jej kritiky prekladu bola samotná kritika prekladu, ktorú si vysvetlila po svojom. Keďže ďalej bližšie nešpecifikuje, akými kritériami sa bude v procese kritiky riadiť, aké metódy sa chystá použiť, na akej rovine bude preklad hodnotiť ani prečo sa vlastne pre takúto kritiku prekladu rozhodla a čo ňou chce dokázať, pokúsime sa vysvetliť, čo znamená to *po svojom*. Definícia kritiky prekladu z pera Veroniky Mat'ušovej by teda znela asi takto: *Kritika prekladu je komparatívna analýza, v ktorej kritik prekladu konfrontuje originál s prekladom na základe vlastnej interpretácie, upozorňuje na nesprávne prekladateľské riešenia a navrhuje vlastné, pričom nepresahuje lexikálnu rovinu textu*. Jednoducho povedané, daná kritika prekladu je obyčajné vymenúvanie nesprávne preložených slov či viet a ich následná oprava, respektíve ich vylepšovanie. Máme pred očami praktické prevedenie najčastejšej dezinterpretácie kritiky prekladu. „[V] praxi totiž prekladová kritika často hodnotí jednotlivosti v preklade, ktoré porovnáva s originálom (s jednotlivosťami v pôvodine). Spravidla sa zotráva pri konkrétnych riešeniach, neskúma sa koncepcia prekladu a jej realizácia“ (Hochel, 1990, s. 58). Inými slovami, „[n]edostatkom kritiky prekladu môže byť výlučné skúmanie konkrétnych prekladateľských riešení na základe porovnávania jednotlivostí v origináli a v preklade bez toho, aby sa brala do úvahy celková koncepcia prekladu [...] a jej realizácia v praxi“ (Tellingner, 2016, s. 51). Práve toto obmedzovanie sa na konkrétne lexikálne riešenia namiesto vyvodzovania nadtextového a nadinterpretačného záveru je nielen veľmi často vyčítaným nedostatkom kritiky prekladu, ale je namieste pýtať sa, či niečo také ešte vôbec môžeme považovať za kritiku prekladu, alebo len za čisté kritizovanie.

V takomto duchu sa, bohužiaľ, nesie celá kritika (autorského aj slovenského) prekladu. Autorka poukazuje na nesprávne riešenia, komentuje ich, navrhuje vlastné opravy, argumentuje v prospech vlastných návrhov, ale neprichádza k žiadnemu záveru. Problém je v tom, že záver je pre ňu s najväčšou pravdepodobnosťou samotné kritizovanie, preto žiadny širší rozmer v kritike ani hľadať nemôžeme. Jediný náznak hlbšej analýzy nachádzame pri ukážke nie úplne nesprávneho, ale rozhodne nevýstižného prekladateľského riešenia, ktoré autorka kritiky ospravedlňuje slovami: „treba si pripomenúť, že preklad vznikol v roku 1966“ (s. 72). Odkazuje teda na náboženskú cenzúru v období komunizmu

a prvý a jediný krát zachádza do textu hlbšie, vlastne nie doň, ale zaň a tentokrát sa naň nepozera len ako na slová, z ktorých sa skladá.

Koncepciu chápeme ako „pevný názor na dielo a jednotný základný prístup k nemu“ (Levý, 1998, s. 97, preklad autorky). Ide o voľbu metodiky, ktorá determinuje prekladateľské riešenia. Prekladateľova koncepcia je „[z]ákladným kritériom, ktoré rozhoduje o použití adekvátnych prostriedkov na preklopenie rozdielov medzi časom a priestorom vznikú a časom a priestorom príjmu diela (t. j. príjmu prekladu)“ (Hocheľ, 1990, s. 31). Všeobecne rozlišujeme medzi naturalizáciou a exotizáciou, nahrádzajúcim a ponechávajúcim princípom. Môže sa zdať, že autorka kritiky sa ani nepokúsila vyskúmať koncepciu prekladateľov, ale zároveň na viacerých miestach hovorí o silnej prítomnosti naturalizácie v prvom preklade. Konštatuje, že „[v] Slobodníkovom preklade [...] môžeme vidieť naturalizáciu, ktorú uplatňuje v celom texte“ (s. 75). Môžeme teda predpokladať, že hoci nie explicitne ani systematicky, v istom zmysle sa ku koncepcii prekladu vyjadřila, aj keď otvorene nedospela ku kritickému syntéze, či bol preklad koncepčný alebo nekoncepčný a hlavne nespĺnila podmienku, že takéto závery „musia mať charakter hodnotiaci a nie len informujúci“ (Ferenčík, 1982, s. 31). Nestačí riešenie označiť za príklad naturalizujúceho prístupu, ak tým nemáme ďalej čo povedať.

Absencia cieľa kritiky prekladu a spolu s ním akéhokoľvek zamýšľaného zámeru či vopred stanoveného postupu spôsobuje na viacerých miestach v texte chaotickosť a nedôslednosť. Vo vlastnej kritike prekladu autorka v úvode informuje, že bude hodnotiť iba druhý preklad a prvý uvádza len na ilustráciu. Napriek tomu sa v komentároch vyjadřuje aj k prvému prekladu a niekde dokonca len k prvému prekladu. Na základe porovnania prvého a druhého prekladu vyzdvihuje skutočnosť, že jazyk druhého, novšieho prekladu je aktuálny. Toto hodnotenie je síce pravdivé, ale neadekvátne, keďže v roku 1966 bol určite aj jazyk staršieho prekladu aktuálny, a preto mu neaktuálnosť o polstoročie neskôr vyčítať nemôžeme a nemohli by sme prekladateľa ani náznakom obviňovať z retardačného posunu. Najlepším príkladom nedôslednosti je vzťah medzi príkladmi prekladateľských riešení a formuláciou záveru článku. V celej kritike nachádzame dvadsaťpäť príkladov prekladov, z ktorých sedemnást' zaraďujeme do prvej časti (aj v rámci nich sa autorka kritiky v deviatich prípadoch vyjadřuje k slovenskému prekladu) a zvyšných osem do druhej časti, kritiky slovenského prekladu. Autorka všetkých osem prekladateľských riešení hodnotí negatívne. Až na posledný príklad vo všetkých navrhuje opravu nesprávneho prekladu formou vlastného riešenia. A z toho vyvodzuje záver, že „aktuálny slovenský preklad je kvalitný a [nevidí] dôvod, prečo by mal vychádzať nový“ (s. 86). Vo vzťahu príkladov a záveru z nich vyodeného nám teda bije do očí obrovský nesúlاد. Všetky prekladateľské riešenia odzrkadľovali zlý preklad, preto konečný úsudok nezodpovedá očakávaniam a vybrané ilustračné príklady rozhodne nemôžeme považovať za reprezentatívne. Zdôrazňujeme, že autorka kritiky postupovala zámerne – hneď v úvode kritiky slovenského prekladu poznamenáva, že preklad E. Flaškovej ako celok hodnotí veľmi pozitívne a oznamuje, že poukáže len na niekoľko posunov (s. 81). Z toho vyplýva, že antinomický vzťah reprezentujúceho a reprezentovaného si plne

uvedomovala, no pravdepodobne si neuvedomila kontrast či nelogickosť medzi ním a jeho interpretáciou.

Ján Ferencík kritikám prekladu vyčíta, že „*aj tie najlepšie pokusy [...] vznikli väčšinou z negatívneho impulzu, zo skutočnosti, že preklad nedosahoval istú základnú kvalitatívnu úroveň alebo bol koncepcne pochybný*“ (1982, s. 29). Toto však nebol prípad nami rozoberanej kritiky. Novší slovenský preklad *Čakania na Godota* Veronika Mat'úšová v podstate zhodnotila veľmi pozitívne, jej výber daného prekladu na kritiku teda nebol motivovaný negatívnym impulzom. Problém bol vo voľbe spôsobu na realizáciu zámeru – sú v úplnom protiklade.

Všetko zlé je na niečo dobré

Autorke kritiky nesmieme upierať originalnosť v tom zmysle, že sa odvážila vytvoriť kritiku autoprekladu. Stanovila si jasný cieľ a podarilo sa jej ho naplniť. Poukázala na odlišnosti medzi francúzskym a anglickým originálom a na príkladoch dokázala, že anglická verzia je značne expresívnejšia, miestami humornejšia, niektoré repliky sú rozviťšie a z toho môžeme usudzovať, že Samuel Beckett sa snažil svoje dielo vylepšovať.

Síce je pravda, že „*vzhľadom na to, že pôvodné a preložené dielo fungujú v rozličných kontextoch a majú rozličných čitateľov, bude sa preklad vždy líšiť od originálu a ich totožnosť nemožno ani teoreticky vyžadovať*“ (Vilikovský, 1984, s. 60), napriek tomu Mat'úšová na kritike autoprekladu dokázala, že v tomto špecifickom type prekladu viaceré teoretické dogmy strácajú platnosť. Stále však platí, že ak má preklad zostať prekladom, nesmie sa v ňom nahromadiť príliš veľa výrazových zmien (napr. výrazové zosilnenie), ktoré by viedli k výrazovému posunu do takej miery, že by preklad prevyšoval originál, alebo aj naopak. Autorka preto kritiku uzatvára slovami: „*Môžeme teda oba texty považovať za rovnocenný originál, každý s rovnakými motívami a myšlienkami, no občas vyjadrenými inými prostriedkami*“ (s. 86).

Autorka kritiky tvrdí, že Beckett sa chcel oslobodiť od akéhokoľvek vonkajšieho určenia, že chcel vytvoriť dielo odosobnené od jazyka a kultúry. *Čakanie na Godota* je naozaj na prvý pohľad dielo nezaradené do časopriestoru, preto môže zaujať akékoľvek publikum. Napriek tomu musíme uznať, že preklad sa nikdy nerealizuje vo vzduchoprázdne, a nech je dielo akokoľvek univerzálne, jeho posolstvo nadčasové a hlavná idea aktuálna a aplikovateľná na život celého ľudského spoločenstva, aj tak v ňom nachádzame odkazy na typické črty a kultúrne vzorce odlišných prijímajúcich prostredí. Preto by bolo vhodné vysvetliť, prečo sa v preklade nachádzajú odlišnosti v závislosti od kultúry, a nie iba povrchno popísať, aké odlišnosti sa tam nachádzajú. Veríme totiž, že za zmenami v diele sa skrýva viac než len autorova/prekladateľova snaha vylepšiť pôvodný text. Pri prekladoch si treba všimnúť najmä cieľový kontext v celospoločenskom meradle. Müglóvá výstižne poznamenáva, že „*kultúrne špecifiká nie sú len realie, ale aj celý spôsob myslenia, konania a správania sa danej kultúry, ktorá odráža celú historickú skúsenosť*“ (2009, s. 177).

Túto myšlienku navrhujeme zakomponovať do praktických riešení a ak by sme mali možnosť kritiku prekladu istým spôsobom *doplniť*, sústredovali by sme našu pozornosť na skúmanie prenosu literárnych a kultúrnych referencií, reálií či slovných hier

a narážok na stereotypy tej, či onej krajiny. Postavením originálneho a prekladového korpusu lexikálnych vyjadrení týchto fenoménov do juxta pozície by sme mohli docieľiť účelné porovnanie eventuálnych zmien v preklade a deviácií od pôvodnej tvorby a ich následnú interpretáciu v kontexte mentality danej prijímajúcej kultúry. Veľmi vhodná sa nám javí potenciálna kritika prekladu zameraná na náboženské aspekty ako leitmotív celého diela, napr. preklad alúzií na Bibliu v celom diele. Aby sme boli konkrétnejší, tu by sa dala zhodnotiť samotná schopnosť prekladateľa identifikovať tieto pasáže, vsuvky, niekedy celkom implicitné, niekedy presné citácie (s čím súvisí zlaté pravidlo – ak už niečo raz bolo preložené, treba to identifikovať, vyhľadať a prepísať), a ich prenos v nezmenenej podobe, zmeneným jazykovým kódom. Keďže „kritika prekladu nie je len súhrnom výsledkov paralelnej interpretácie originálu a prekladu“ (Ferenčík, 1982, s. 30), okrem čisto informačného vymenúvania príkladov, kedy kto čo ako preložil, by sme sa pokúsili vysvetliť aj *prečo* a čo si z toho môžeme odnieť. V konečnom dôsledku by sme usúvzťažnili prekladateľské riešenia s teóriou prekladu a formulovali odporúčania pre budúce preklady, ktorých autori (prekladatelia) sa budú musieť vysporiadať s podobnými problémami. V tom spočíva podstata recipročného vzťahu teórie a kritiky prekladu.

Ďalším zaujímavým aspektom daného diela je nadmerný výskyt vulgarizmov. Kritika prekladu by sa mohla zamerať aj na túto problematiku, ak vezmeme do úvahy tabuizovanú tému vulgarizmov v preklade a odporúčanú prekladateľskú stratégiu ich neutralizácie. („Neutralizovať, znamená prepínať medzi príznakovosťou a bezpríznakovosťou.“ (Bohušová, 2009, s. 125)) Mat’úšová síce tejto oblasti venovala jednu kapitolku, ale opäť nevystúpila z uzavretého kruhu kritizovania a opravovania.

Myslíme si, že kritike slovenského prekladu chýba práve prítomnosť niečoho vyššieho, ako je porovnávanie slov a viet. Horeuvedené návrhy sa nám natískajú práve preto, lebo v celej kritike prekladu sme nepostrehli žiadny vyšší, nadinterpretáčny záver, ktorý by presahoval prosté komentovanie prekladateľského riešenia na stupnici dobrý – zlý. Vo vzťahu k translatológii kritika prekladu slúži ako ukazovateľ prieniku do hĺbkovej štruktúry jej obsahu. To znamená, nakoľko autorka kritiky pochopila, alebo skôr nepochopila, čím kritika prekladu má a čím nemá byť a ako sa k prekladu kritik/-čka má stavať. Aj negatívne príklady kritik prekladu sú však pre translatológiu prínosom – ako ukazovatele problémových a bielych miest, ktoré treba zaplniť kvalitným didaktickým materiálom. Ako sa hovorí, múdry sa učí na cudzích chybách, tak aj nekoncepčná kritika prekladu bez nadinterpretáčného záveru môže adeptom prekladateľstva poslúžiť ako *nenasledovaniahodný* príklad.

Záver

V našej práci sme sa venovali kritike prekladu diela Samuela Becketta *Čakanie na Godota* od Veroniky Mat’úšovej, absolventky prekladateľstva a tlmočníctva na FF UMB. Pred-

pokladali sme, že práve jej alma mater má na svedomí jej úspešnú kariéru v rámci vyštudovaného odboru. Uvedomujeme si, že kritika prekladu vznikla v čase tesne po dokončení štúdia (ako výťah z diplomovej práce, ktorá bola záverom štúdia), a teda v tom čase by sme Matúšová ešte nemohli označiť za skúsenú, profesionálnu prekladateľku a tlmočnicu, no napriek tomu by sme od nej opodstatnene mohli očakávať schopnosť vytvoriť funkčnú a koncepčnú kritiku prekladu.

Kritika prekladu pozostávala z kritiky autorského a slovenského prekladu. V oboch prípadoch autorka poukazovala najmä na lexikálne rozdiely medzi originálom a prekladmi. Do kritiky slovenského prekladu sa pustila bez stanovenia si metodiky práce, vymedzenia cieľa práce, definovania svojho zámeru či vysvetlenia pohnútky na výber diela na kritiku. Kritika prekladu sa niesla v duchu slovíčkarenia, kritizovania a oprávovania. Príklady boli často uvádzané bez priblíženia kontextu a argumentácia v prospech alebo neprospech konkrétneho prekladateľského riešenia sa zakladala na hodnotení správneho alebo nesprávneho prekladu – výhradne na úrovni slova. Výber prekladov bol sám osebe nevhodný a nereprezentatívny. Autorka všetky príklady v časti slovenskej kritiky prekladu zhodnotila negatívne, potom navrhla vlastnú opravu a následne sa o preklade ako celku vyjadrila, že je kvalitný a slovenský trh nový preklad nepotrebuje.

Kritike prekladu chýbala explicitná identifikácia prekladateľských koncepcií, aj keď, čo sa týka prvého slovenského prekladu, autorka sa viackrát vyjadrila o naturalizácii, z čoho sme (okrem iného) vyvodili záver, že kritika bola prevažne určená užšej, odbornej verejnosti. Smerom k tejto verejnosti môže poslúžiť ako didaktický nástroj, ako ukážka nevhodne koncipovanej kritiky prekladu, ktorá nespĺňa základné požiadavky, a to minimálne vystúpiť z prízemného porovnávania jednotlivostí v origináli s jednotlivosťami v preklade. Takáto kritika môže translatológii a translatológom priniesť stimul v tom zmysle, že poukáže na nedostatky v didaktickom rozmere prípravy adeptov prekladateľstva a tlmočníctva.

Vidíme, že absurdná dráma *Čakanie na Godota* je aj dnes stále živá, respektíve oživovaná, tak v divadelných adaptáciách, ako napr. aj formou kritiky jej prekladu. Z hľadiska interpretačného potenciálu diela sa však autorka nepokúsila preniknúť do textu prekladu hlbšie a kritiku uzatvorila bez formulovania akéhokoľvek nadinterpretačného záveru. Rovnako ako na *Godota*, aj naň by sme čakali len márne.

Bodku za našou metakritikou si dovoľíme dať ad hoc prispôbením konštatovania Djovčoša a Švedu (2017), a teda v našej práci sme dospeli k záveru, že vzdelanie v odbore prekladateľstvo a tlmočníctvo je len predpokladom, a nie podmienkou kvalitnej kritiky prekladu.¹⁰²

102 V pôvodnom znení: „... prekladateľské vzdelanie je len predpokladom a nie podmienkou na vypracovanie kvalitného prekladu.“ (s. 64 – 65)

ÚLOHA

1. Teraz si niečo podobné vyskúšate vy. Prečítajte si nasledujúce dve kritiky prekladu a zodpovedzte otázky uvedené nižšie:

Igor Tyšš: *Preklad zábrobnej fantasy* (<http://cit.uniba.sk/ojs/index.php/PL/article/view/38/35>)

Emília Borzová: *Harry Potter a Kameň mudrcov* (<http://cit.uniba.sk/ojs/index.php/PL/article/view/33>)

Otázky:

1. Pre koho je daná kritika určená?
2. Aký má daná kritika prekladu cieľ? Považujete cieľ za adekvátny?
3. Vysvetlil autor/ka, prečo robí to, čo robí (metakritická funkcia)?
4. Podáva autor/ka dostatočný kontext pri jednotlivých príkladoch?
5. Sú podľa vás zvolené metódy kritiky prekladu vhodné?
6. Akých rovín sa podľa modelu kritika prekladu dotýka?
7. Čo by ste zmenili/vylepšili na danej kritike prekladu?
8. Aké poznanie vyplýva z kritiky?
9. Má kritika „nadintepretačný“ záver?

Namiesto záveru

V tejto učebnici sme si dali za cieľ objasniť pojem kritiky prekladu a spojiť ho s interpretáciou. Definovali sme kritiku prekladu ako takú, porovnali ju s inými formami hodnotenia prekladum, ako napr. hodnotenie kvality či komentovaný preklad. Sproblematizovali sme otázku interpretácie a hľadania významu v texte. Prekladateľ sa interpretácii nevyhne, nemôže len skonštatovať, že „autor je mŕtvy“, istým spôsobom musí autora „oživovať“ a dať si pozor, aby z neho nevzniklo Frankensteinove monštrum. Interpretujeme, teda sme.

Na konkrétnych príkladoch textov sme si ukázali, ako formulovať prekladovú aj prekladateľskú koncepciu a načo sa pri literárnej analýze prekladateľ či kritik prekladu má zamerať. Otázka interpretácie priamo súvisí s prekladom a teda aj s kritikou prekladu. Rozobrali sme jej funkcie, zadefinovali jej miesto v translatológii a spýtali sme sa, aký cieľ vlastne kritika prekladu často má a aký by možno mala mať. Takisto sme si predstavili niekoľko starších i novších modelov kritiky prekladu a uviedli ich výhody aj nevýhody.

Uviedli sme konkrétne príklady kritik prekladu a okomentovali sme ich poukazujúc na ich metodiku, ale aj nedostatky. Zdôraznili sme, ako hľadať cieľ konkrétnych kritik prekladu a ako tomuto cieľu metodiku prispôbiť. Celá publikácia napokon ústi do metakritiky prekladu, teda hodnotenia kritiky prekladu ako takej, resp. kritiky prekladu. Tú považujeme za vhodnú didaktickú pomôcku, ako študentov a študentky naučiť premýšľať o kritike prekladu a jej význame. Rovnako sme uviedli príklad, ako by takáto metakritika mala vyzeráť.

Cieľov práce sme si teda stanovili niekoľko. To, do akej miery sa nám ich podarilo splniť, ukážu výsledky predmetu *interpretácia a kritika prekladu*, resp. aj iné predmety, kde je učebnicu možné využiť, a napokon aj záverečné práce v odbore prekladateľstvo a tlmočníctvo. Chceme však veriť, že svojou troškou prispějeme k ujasneniu niektorých základných termínov a ich obsahu, ktoré môžu byť pre študentov problematické či nejasné. V každom prípade, môže sa stať aj presný opak, že, hovorovo povedané, budú mať študenti po prečítaní učebnice ešte „väčší guláš“. Dobrú chuť k nemu, čo viac dodať.

Problematizovať je však takisto dôležité. Týmto záverom zároveň aj chceme vyzvať budúcich prípadných kolegov či kolegyné, aby pokojne s uvedenými tvrdeniami nesúhlasili, poukazovali na ich nedostatky, upravovali ich, menili k lepšiemu, objektivizovali či kompletne prehodnocovali. Inými slovami, nech nás kritizujú. Veď, ako sme uviedli vyššie, dobrá kritika prekladu je v zásade novou interpretáciou pôvodného diela. Takže chceme veriť, že prípadná kritika tejto učebnice nám pomôže nazerať na problematiku interpretácie či kritiky prekladu novým pohľadom. Tešíme sa na vaše nápady.

Bibliografia

Interpretácia textu

- ANDRIČÍK, M. *Preklad pod lupou*. Levoča : Modrý Peter, 2013, 156 s.
- BENDÍK, L. Skúsenostný komplex ako chýbajúci kus skladačky: O neúplnosti prekladovej kritiky. In: *Kritika prekladu* (2), 2021, s. 45 – 64.
- BOASE-BEIER, J. Stylistics and Translation. In: *The Routledge Handbook of Stylistics*, 2014, s. 393 – 407.
- COMPAGNON, A. *Démon teórie*. Bratislava : Kaligram, 2006, 320 s.
- ČERMÁK, J. – ILEK, B. – SKOUMAL, A. (eds.). *Preklad literárneho diela. Sborník súčasných zahraničných štúdií*. Praha : Odeon, 1970, 555 s.
- ČUKOVSKIJ, N. K. *Zásady umeleckého prekladu: eseje K. Čukovského a N. Gumilova*. [prel. Ivana Kupková]. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej Univerzity v Prešove, 2019, 72 s.
- DJOVČOŠ, M., ŠVEDA, P. *Mýty a fakty o preklade a tlmočení na Slovensku*. Bratislava : VEDA, 2017.
- ECO, U. et al., ed. Stefan Collini. *Interpretácia a nadinterpretácia*. (Preložila Zdenka Kalnicová). Bratislava: Archa. 1995, 146 s.
- ECO, U. *Meze interpretace*. Praha : Karolinum, 2004, 326 s.
- FERENČÍK, J. *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982.
- FINDRA, J. *Štylistika súčasnej slovenčiny*. Martin : Osveta, 2013, 319 s.
- FIŠER, Z. *Preklad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Brno : Host, 2005, 168 s.
- GADAMER, H. G. Řeč jako medium hermeneutické zkušenosti. In: *Preklad literárneho diela*. Praha: Odeon, 1970, s. 24 – 30.
- GARCIA ALVAREZ, Ana Maria. 2007. Evaluating Students' Translation Process in Specialised Translation: Translation Commentary. In: *The Journal of Specialised Translation* (3), s. 139 – 163.
- GILE, D. *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995.
- GROMOVÁ, E. *Teória a didaktika prekladu*. Nitra : UKF FF. 2003.
- GROMOVÁ, E. *Úvod do translatológie*. Nitra : UKF FF, 2009.
- HEČKO, B. *Dobrodružstvo prekladu*. Bratislava : Slovenské spisovateľ, 1991, 362 s.
- HIRSCH, E. D. *Validity in Interpretation*. London : Yale University Press, 1967, 299 s.
- HOCHÉL, B. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990, 148 s.
- INGARDEN, R. O prekladech. In: *Preklad literárneho diela*. Praha : Odeon, 1970, s. 82 – 109.
- JESENSKÁ, Z. *Vyznania a šarvátky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963, 464 s.
- KAŽIMÍR, M. Z prekladu anglofónnej fantastiky na Slovensku I: Lovecraft a starí majstri nadprirodzeného hororu. In: *Verzia*, 2020. Dostupné online <<https://www.casopisverzia.sk/cislo/1-2020/z-prekladu-anglofonnej-fantastiky-na-slovensku-i-lovecraft-a-stari-majstri-nad-prirodzeneho-hororu/>>.

KOŽELOVÁ, A. *Prekladateľské kompetencie a kultúrne referencie z antiky*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2022, 90 s.

LE BLANC, Ch. *The Hermes Complex. Philosophical Reflections on Translation*. Ottawa : University of Ottawa Press, 2012, 148 s.

LEECH, G., SHORT, M. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London : Pearson Longman, 2007, 397 s.

LEVÝ, J. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha : Československý spisovatel, 1971, 460 s.

LEVÝ, J. *Umění překladau*. Praha : Český spisovatel, 1963, 290 s.

LEVÝ, J. *Umění překladau*. Praha : Ivo Železný, 1998, 390 s.

LOVECRAFT, H. P. *Volanie Cthulhu a iné hrôzostrašné príbehy*. (Preložil Juraj Šebesta). Zvo-
len : Sol Noctis, 2023, 285 s.

MIKO, F. *Analýza literárneho diela*. Bratislava : Veda, 1987, 176 s.

MIKO, F. *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Bratislava : Slovenské pedagogické naklada-
teľstvo, 1969, 296 s.

MIKO, F. Fenomenológia čítania a dielo. In: Mária Valentová, Miroslava Režná (eds.) *Fran-
tišek Miko: Aspekty prekladového textu*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011,
s. 269 – 284.

MIKO, F. Semioticko-komunikačný model textu a štýlu. In: *Interpretácia umeleckého textu 10*.
Nitra : Dekanát Pedagogickej fakulty v Nitre, 1987, s. 5 – 28.

MIKO, F. *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava : Smena, 1970, 168 s.

MIKO, F., POPOVIČ, A. *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava
: Tatran, 1978, 380 s.

MISTRÍK, J. *Štylistika*. 4. vyd. Bratislava : Veda, 2021, 600 s.

MÜGLOVÁ, D. *Preklad, tlmočenie, komunikácie: Prečo spadla Babylonská veža*. 2nd edition.
Bratislava: Enigma. 2018.

NORD, Ch. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam : Rodopi, 1991, 280 s.

PLESNÍK, I. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa
v Nitre, 2011. 484 s. ISBN 978-80-8094-924-2.

POKORNÝ, P. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha : Vyšehrad. 2005, 512 s.

POPOVIČ, A. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran, 1971, 167 s.

POPOVIČ, A. a kol. 1983. *Originál – Preklad. Interpretáčná terminológia*. Bratislava : Tatran,
1983, 362 s.

POPOVIČ, A. a kol. *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava : SPN, 1981.

POPOVIČ, A. *Preklad a výraz*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968,
234 s.

POPOVIČ, A. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975, 293 s.

RICOEUR, P. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava: Archa, 1997, 135 s.

SABOL, J. – RUŠČÁK, F. – SABOLOVÁ, O. *Interpretácia umeleckého textu*, 1992, 175 s.

SIKA, P. O vedeckej interpretácii umeleckého diela. In: *O interpretácii umeleckého textu 10*.
Nitra : Pedagogická fakulta v Nitre, 1987, s. 177 – 198.

SLANČOVÁ, D. a kol., 2022. *Úvod do interaktívnej štylistiky (I)*. Prešov : Vydavateľstvo Pre-

šovskej univerzity v Prešove, 2022, 479 s.

SLUŠNÍKOVÁ, Viktória. 2024. *Komentovaný preklad diela The Cheater's Guide to Love od Junota Diaza*. [bakalárska práca]. Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2024, 66 s.

SOUSEDÍK, S. *Úvod do rekonstruktivní hermeneutiky*. Praha : Triton, 2008, 174 s. ISBN 978-80-7387-239-7.

STEINER, G. *Po Bábelu. Otázky jazyka a překlada*. Praha : Triáda, 2010, 462 s.

SZONDI, P. *Introduction to literary hermeneutics*. Cambridge : University press, 1995, 144 s.

VILIKOVSKÝ, J. Preklad a interpretácia. In: *O interpretácii umeleckého textu* 7, s. 285 – 296

VILIKOVSKÝ, J. *Preklad ako tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984, 236 s.

Junot Díaz – The Cheater's Guide to Love (Analýza VT, kap. 3)

BARTHES, R. 1967. *The Death Of The Author*. [online]. Aspen, č. 5+ 6, 1967. Dostupné na: <<https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>>.

BENDÍK, L. Skúsenostný komplex ako chýbajúci kus skladačky: O neúplnosti prekladovej kritiky. In *Kritika prekladu*, 2021, č. 2, s. 45 – 64.

BÍLÍK, R. *Interpretácia umeleckého textu*. Trnava : Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2009. 156 s. ISBN 978-80-8082-289-7.

COMPAGNON, A. *Démon teórie*. Bratislava : Kaligram, 2006. 320 s.

DÍAZ, J. *This is How You Lose Her*. London : Faber & Faber, London, 2013. 208 s. ISBN 978-0-571-29422-0.

ECO, U. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995. 146 s. ISBN 80-7115-080-0.

GONZÁLEZ, Ch. *Reading Junot Diaz*. Pittsburgh, Pa. : University of Pittsburgh Press, 2015. 181 s. ISBN 978-0-8229-6395-0.

KIPER, D. *Junot Díaz on Heartbreak, Love and his Latest Book, "This is How You Lose Her"*. [online]. NBC New York, 2012. [cit. 2023-11-17] Dostupné na internete: <<https://www.nbcnewyork.com/local/junot-diaz-talks-about-his-new-book-heartbreak-poetry-and-the-craft-of-writing/1957686/>>.

KOŠKA, J. Literárna interpretácia, preklad a komunikácia. In *Slovak Review*, 1998, roč. 7, č. 1, s. 1 – 14.

LEVÝ, J. *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983, 400 s.

NORD, Ch. *Text Analysis in Translation : Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2005. 274 s. ISBN 90-420-1808-9.

PLESNÍK, E., et al. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. 484 s. ISBN 978-80-8094-924-2.

POPOVIČ, A. *Originál – Preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983, 362 s.

SARTRE, J. P. *Štúdie o literatúre*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. 246 s.

SLANČOVÁ, D. et al. 2022. *Úvod do interaktívnej štylistiky*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove. 2022. 447 s. ISBN 978-80-555-3009-3.

VALENTOVÁ, M. – REŽNÁ, M. *František Miko : Aspekty prekladového textu*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011. 309 s. ISBN 978-80-558-0010-3.

Kritika prekladu

BAGIN, A. Žánre kritiky prekladu. In: *Slavica Slovaca*, 1981, ročník 16, č. 2.

BAKER, M. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. New York : Routledge, 1992, 304 p. ISBN 9780415030854.

BENDÍK, L.. Commented translations of non-literary texts in Slovakia. In: *Bridge: Trends and Traditions in Translation and Interpreting Studies (2)*, 2021a, s. 104 – 124.

BENDÍK, L.. Komentovaný preklad na Slovensku. In: *Prekladateľské listy* 10. 2021b, Bratislava: Univerzita Komenského, s. 11 – 25.

BERMAN, A. *Toward A Translation Criticism: John Donne*. University of Pennsylvania Press. 2011, ISBN-13: 978-1606350096.

DAVIS, K. *Deconstruction and Translation, Translation Theories Explained*, Manchester : St. Jerome, 2001.

DJOVČOŠ, M. – PLIEŠOVSKÁ, P. *Power and shifting paradigm in translation*. 2017, [online]. [cit. 2017.03.08.] Online: <<http://goo.gl/0rhi1e>>.

DJOVČOŠ, M. Editoriál. In: *Kritika prekladu* 1/1, 2013, s. 4 – 5.

FARAZHAD, F. Translation Criticism: A Three-Dimensional (Model Based On Cda). In *Translation Studies*, 2012 , roč. 9 , č. 36, s. 27 – 44.

FERENČÍK, J. *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, 152 s. ISBN 12-72-075-82.

FITCH, B. T. Literary Criticism as Translation: The Status of the Metatext. In: *Miscellanea* 3 s. 23 – 33: 1996.

FRANEK, L. Kritika prekladu v perspektíve dneška. In: *World Literature Studies* 4, vol 3. (20), 2011, s. 64 – 78.

HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism*. John Benjamin's Publishing Co. 2011, ISBN 9789027224439.

HOCHÉL, B. *Preklad ako komunikácia*. Slovenský spisovateľ, 1990, 148 s.

HOCHÉL, B. Prekladová kritika v praxi. In: *Slovak Review*, 2001, č. 10, s. 17 – 33.

HOSTOVÁ, I. Anketa o kritike prekladu (Je čas). In: *Kritika prekladu*. roč. 7, č. 1, 2019, s. 51 – 54. ISSN 1339-3405.

HOUSE, J. *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen : Narr, 2013.

CHESTERMAN, A. *Memes of Translation : the spread of ideas in translation theory*. Benjamins translation library. 1997. ISBN 90-272-1625-8.

CHMEL, R. Kritika vo vývine literatúry. In: *Funkcia umeleckej kritiky*, Tatran, 1981, s. 49 – 69.

ILEK, B. Kritika uměleckého překlada. In: *Translatologica Pragensia*, č. II/1, 1986, s. 317 – 325.

KENÍŽ, A. *Preklad ako hra na invariant a ekvivalenciu*. Bratislava: AnaPress, 2008, 96 s. ISBN 978-80-89137-38-1.

- KOŠKA, J. Okolnosti výrazu a preklad. In: *Romboid*, 7, 1972, č. 2, s. 50 – 54.
- KOŠKA, J. Interpretačná paralela (IP). In: *Slovak Review* 11 (2002) s. 105 – 116.
- KOŠKA, J. Preklad ako znárodnenie globalizácie. In: *Slovak Review*, 12 (2003) s. 1 – 7.
- LAŠ, M. Flexibilná objektivita v procese kritiky prekladu. In *Kritika prekladu* 2017, č. 1, s. 11 – 36.
- LAŠ, M. *Kritika umeleckého prekladu na Slovensku včera a dnes*; rec. Anna Valcerová, Vladimír Biloveský, Martin Djovčoš. - 1. vyd. - Banská Bystrica : Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela - Belianum, 2019. - 168 s. [7,05 AH]. - ISBN 978-80-557-1634-3.
- LAŠ, M. Medvedík Paddington v preklade prekladu: : migrácia z papiera na strieborné plátno až do dabingového štúdia. In *Kritika prekladu* [elektronický zdroj]. - Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Filozofická fakulta, 2018. - ISSN 1339-3405. - Č. 1/1 (2018), s. 15 – 40.
- LEFEVERE, M. *Translation/History/Culture: A Sourcebook (Translation Studies)*. 1992, London and New York : Routledge, 200 s. ISBN 978-1853595134.
- NEWMARK, P. *A Textbook on Translation*. Prentice-Hall International. 1988, s. 292, ISBN 0139125930.
- PEDERSEN, J. The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling. In: *Journal of Specialised Translation*, 2017, ISSN 1740-357X, no 28, s. 210 – 229
- PETRÍK, V. Úlohy a možnosti kritiky v prelomovom období literatúry. In: *Funkcia umeleckej kritiky*. Bratislava : Tatran, 1981, s. 11 – 39.
- PLUTKO, P. Literárna kritika a čitateľ. In *Funkcia umeleckej kritiky*. Bratislava : Tatran, 1981.
- PLUTKO, P. Literárna kritika a čitateľ. In *Funkcia umeleckej kritiky*. Bratislava : Tatran, 1981.
- POPOVIČ, A. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran, 1975, 290 s.
- PUTNA, M. C.: *Vždycky v menšine: rozhovor s Martinem Bedřichem*. Praha : Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0210-4.
- REISS, K. *Potentials and Limitations of Translation Criticism*. St. Jerome Publication. Routledge. 2000 (1971). ISBN 1900650266.
- RICHTER, E. – SONG, B.: *Translating the concept of “identity”*. In: Translation and Cultural Change Studies in history, norms and image-projection. John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, 2005. ISBN 90 272 1667 3.
- STEINER, G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York/London/Oxford, Oxford University Press.
- SUWARA, B. Teória a kritika prekladu z pohľadu interdisciplinarity a transdisciplinarity. In: *World Literature Studies* 3, vol. 1 (18), 2009, s. 28 – 41.
- ŠABÍK, V. Kritika a preklad. In: *Romboid*, roč. 3, č. 2, s. 80 – 81.
- ŠTEVČEK, J. Umelecká kultúra a literárna kritika. In: *Funkcia umeleckej kritiky*, Tatran, 1981, s. 69 – 84.
- TOPER, P. M. *Perevod v sisteme sravnitel'novo literaturovedenija*. IMLI A. M. Gorkovo, RAN, Nasledie, 2000. ISBN 5-86562-028-2.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 1995, 320 s. ISBN 90-272-2145-6.

WEBER, M. Objektivita sociálnovedného a sociálno-politického poznania. In: *K metodológii sociálnych vied*. Bratislava : Pravda 1983.

ZEHNALOVÁ, J. Translation Quality: Does it Exist? In: *The Quest for Quality*. Olomouc. 2016, s. 15 – 37.

WEBER, M.: *Objektivita sociálnovedného a sociálno-politického poznania*. In: *K metodológii sociálnych vied*. Bratislava: Pravda 1983.

Medvedík Paddington v preklade prekladu

BOND, J. *Medvedík Paddington. Pozoruhodné príbehy medvedíka z Čierneho Peru*. Preložili: M. Gavurová a J. Gavura. Slovart, 2008. ISBN 978 808 0856 526

BRADSHAW, P.: Paddington review – Charming and Cheeky. In: *Guardian*, 2014. Dostupné na internete: <<https://lnk.sk/x037>>.

COLLIN, R. Paddington, review: “a total delight”. In: *Telegraph*, 2014. Dostupné na internete: <<https://lnk.sk/zQRU>>.

ELLIS-PETERSEN, H. Paddington creator says bear came to him while shopping in Selfridges. In: *Guardian*, 2014. Dostupné na internete: <<https://lnk.sk/eDJV>>.

FANON, F. National Culture. In: *The Post-Colonial Studies Reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin, Eds., London : Routledge, 1995.

FERENČÍK, J. *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, 152 s. ISBN 12-72-075-82.

GAVUROVÁ, M. Didaktika prekladu literatúry pre deti a mládež. In: *Didaktika prekladu a tlmočenia na Slovensku* (ed. Djovčoš, M. – Šveda, P.). Univerzita Komenského v Bratislave, 2018. ISBN 978-80-223-4469-2

HOLLINDALE, P. Ideology and the children’s book. In: *Literature for Children: Contemporary Criticism*, P. Hunt, Ed., London : Routledge, 1992.

HORWELL, V. *Michael Bond obituary*. In: *Guardian*, 2017. Dostupné na internete: <<https://lnk.sk/czC4>>.

HUNT, P. – SANDS, K. British Empire and Post-Empire Children’s Literature. In: *Voices of the Other: Children’s Literature and the Postcolonial Context*, R. McGillis, Ed., New York: Garland Publishing, 2000.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: *On Translation*. Edited by R. A. Brower, 232 – 239. Harvard Studies in Comparative Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959.

KIŠŠOVÁ, M. *Paradigmy prekladu detskej literatúry* [dizertačná práca]. Nitra : 2009.

KOIS, D.: A Very Rare Sort of Movie. In: *Slate*, 2015. Dostupné na internete: <<https://lnk.sk/dqEM>>.

KOPÁL, J. – TARCALOVÁ, Ž.: *Literatúra pre deti a didaktika literárnej výchovy na prvom stupni základnej školy*. Bratislava: SPN 1984.

KOŠKA, J. Interpretačná paralela (IP). In: *Slovak Review 11* (2002) s. 105 – 116.

PINSENT, P.: *Children's Literature and the Politics of Equality*. London: David Fulton, 1997.

SMITH, A. Paddington Bear: A Case Study of Immigration and Otherness. In: *Children's Literature in Education*, Vol. 37, No. 1., marec 2006. ISSN 0045-6713

STANISLAVOVÁ, Z. et al. Žánrové, poetologické a axiologické aspekty prekladov zo svetovej literatúry pre deti a mládež do slovenčiny I. Kontext 60. rokov 20. storočia. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove 2012.

TABERY, E. *Opuštěná společnost. Česká cesta od Masaryka po Babiše*. Nakladatelství Paseka, 2017. ISBN 978-80-7432-849-7.

VENUTI, L. Translation, Simulacra, Resistance. In: *Translation Studies*, Vol. 1(1), 2008, s. 18 – 35.

Čakanie na nadinterpretáčny záver

BERMAN, A. *Toward a translation criticism: John Donne*. Kent : Kent State University Press, 2009. 249 p. ISBN 978-1-60635-009-6.

BOHUŠOVÁ, Z. *Neutralizácia ako kognitívna stratégia v transkulturnej komunikácii. Lingvistické analógie*. Banská Bystrica : Dali-BB, 2009. 146 s. ISBN 978-80-89090-55-6.

ČAPEK, K. *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha : Nakladatelství Fr. Borový, 1936, 351 s.

DJOVČOŠ, M. – ŠVEDA, P. *Mýty a fakty o preklade a tlmočení na Slovensku*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2017. 206 s. ISBN: 978-80-224-1566-8.

FERENČÍK, J. *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982. 152 s.

FRANEK, L. Kritika prekladu v perspektíve dneška. In *World Literature Studies*. [online]. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 2011, vol. 3, no. 4, s. 64 – 78 [cit. 2021-01-09]. Dostupné na internete: <http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_4_11/Franek_WLS4_11.pdf>. E-ISSN 1337-9690.

GROMOVÁ, E. *Teória a didaktika prekladu*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2003. 188 s. ISBN 9788080505875.

HOCHÉL, B. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990. 148 s. ISBN 9788022000031.

LAŠ, M. *Kritika umeleckého prekladu na Slovensku včera a dnes*. Banská Bystrica : Belianum, 2019. 168 s. ISBN 978-80-557-1634-3.

LEVÝ, J. *Umění překlada*. 3. opr. a rozš. vyd. Praha : Ivo Železný, nakladatelství a vydavatelství, spol. s r. o., 1998. 386 s. ISBN 80-237-3539-X.

MAŤÚŠOVÁ, V. 2. Cena Výboru sekcie pre vedecký a odborný preklad. In MACHOVÁ, L. – PAULÍNYOVÁ, L. (eds.), *Prekladateľské listy 4: Teória, kritika a prax prekladu : zborník štúdií a študentských prác z XIX. ročníka prekladateľskej univerziády*. [online]. Bratislava : Univerzita Komenského, 2015, no. 4, s. 226 – 231 [cit. 2021-01-06]. Dostupné na internete: <https://www.academia.edu/17297215/Prekladate%C4%BESk%C3%A9_listy_4>. ISBN 978-80-223-3836-3.

MAŤÚŠOVÁ, V. 2016a. 2. Cena Slovenskej spoločnosti prekladateľov umeleckej literatúry. In MACHOVÁ, L. – PAULÍNYOVÁ, L. (eds.), *Prekladateľské listy 5: Teória, kritika a prax*

prekladu : zborník štúdií a študentských prác z XX. ročníka prekladateľskej univerziády. [online]. Bratislava : Univerzita Komenského, 2016, no. 5, s. 141 – 147 [cit. 2021-01-06]. Dostupné na internete: <https://www.academia.edu/28087568/Prekladate%C4%BEdsk%C3%A9_listy_5_Te%C3%B3ria_kritika_a_prax_prekladu>.

MAŤÚŠOVÁ, V. 2016b. Porovnanie anglickej, francúzskej a slovenskej verzie Čakania na Godota. In *Kritika prekladu*. [online]. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2016, vol. 3, no. 1, s. 64 – 87 [cit. 2021-01-6 – 2021-01-14]. Dostupné na internete: <https://issuu.com/batushtek/docs/kritika_prekladu_6_web>. ISSN 1339-3405.

MAŤÚŠOVÁ, V. 2016c. *Porovnanie anglickej, francúzskej a slovenskej verzie diela Samuela Becketta Čakanie na Godota* : diplomová práca. [online]. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2016. 68 s. [cit. 2021-01-08]. Dostupné na internete: <<https://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblioForm&sid=A067BA41CFE566E7B3871A3B6C3F&seo=CRZP-detail-kniha>>.

MÜGLOVÁ, D. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?*. Nitra : Enigma, 2009. 324 s. ISBN 9788089132829.

POPOVIČ, A. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran, 1975. 290 s.

RAKŠANYIOVÁ, J. *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. Bratislava : Ana Press, 2005. 71 s. ISBN 9788089137091.

TELLINGER, D. Čas a kultúrny priestor v preklade (na počesť Branislava Hochela 1951 – 2015). In *World Literature Studies*. [online]. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 2016, vol. 8, no. 1, s. 49 – 60 [cit. 2021-01-09]. Dostupné na internete: <http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS1_2016_Tellinger.pdf>. E-ISSN 1337-9690.

VILIKOVSKÝ, J. *Preklad ako tvorba*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984. 234 s.

Citované poviedky

DIAZ, J. The Cheater's Guide to Love. In *New Yorker*, 23. júl, 2012. Dostupné na <<https://www.newyorker.com/magazine/2012/07/23/the-cheaters-guide-to-love>>

SAUNDERS, G. In *Persuasion Nation*. Riverhead Books, 2006. 228 s. Dostupné na internete: <<https://blogs.baruch.cuny.edu/eng2100fall2017jwfe/files/2017/08/in.persuasion.nation.pdf>>.

STANTON, W. Barney. In *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, February 1951, Vol. 2, No. 1 (ed. Anthony Boucher). Dostupné na internete <<https://xpressenglish.com/barney/>>.

Učebnica interpretácie a kritiky prekladu

Lukáš Bendík a Matej Laš

Recenzenti:

doc. PhDr. Andrej Zahorák, PhD.

Mgr. Marián Kabát, PhD.

Vydalo Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2024

Jazyková redakcia: Viktória Slušníková

Technická redakcia: Matej Laš

Návrh obálky: Matej Laš

Rozsah 161 strán, 11,6 AH, prvé vydanie

ISBN 978-80-557-2207-8

EAN 9788055722078

<https://doi.org/10.24040/2024.9788055722078>

ISBN 978-80-557-2207-8



9 788055 722078