

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

**VYBRANÉ OTÁZKY PŘEKLADU BÁSNICKÉ SBÍRKY  
INGEBORG BACHMANNOVÉ - ČAS NA ÚVĚR**

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**Hana Šrámková**

*Učitelství pro SŠ, obor Čj-Nj*

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Hrdlička, CSc.

**Plzeň, 2016**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 30. března 2016

.....

vlastnoruční podpis

## **PODĚKOVÁNÍ**

Ráda bych zde poděkovala vedoucímu magisterské práce, Doc. PhDr. Milanu Hrdličkovi, CSc., za cenné rady, připomínky a čas, který mi věnoval při řešení dané problematiky.

# OBSAH

0. Úvod.....	1
1. Přiblížení literární tvorby I. Bachmannové a charakteristika sbírky Čas na úvěr ...	2
1.1 Korutany-Vídeň-Řím.....	2
1.2 Literární dílo I. Bachmannové a jeho recepce .....	5
1.2.1 Poezie.....	5
1.2.2 Próza.....	6
1.2.3 Rozhlasové hry.....	7
1.3 Sbírka básní Čas na úvěr .....	8
1.3.1 Recepce originálu a překladu sbírky .....	8
1.3.2 Tematika.....	9
2. Pojmosloví teorie uměleckého překladu .....	10
2.1 Obecně o otázkách překladu .....	10
2.2 Překladatelský proces.....	11
2.2.1 Pochopení předlohy.....	12
2.2.2 Interpretace předlohy.....	12
2.2.3 Přestylizování předlohy.....	13
2.3 Reprodukce originálního textu a její možnosti .....	14
2.3.1 Překlad věrný, volný a adekvátní .....	14
2.3.2 Pojmy ekvivalence, posun a adekvátnost.....	15
2.4 Realismus v překladatelství.....	16
2.4.1 Podvojnost překladu a dvojnáčný vztah k původní literatuře....	16
2.4.2 Naturalizace v překladu .....	18
2.5 Zastarávání překladu.....	19
3. Charakteristika překladu básnického díla .....	20
3.1 Specifika překladu básnického díla.....	20
3.2 Překlad poezie a prózy .....	21
3.3 Aspekty překladu verše.....	23
3.3.1 Rytmus a tempo.....	23
3.3.2 Rým v češtině a v němčině.....	24
3.3.3 Eufonie .....	26
3.4 Hranice básnického překladu.....	27
4. Vlastní interpretace překladu vybraných básní.....	27

4.1 Die gestundete Zeit - porovnání překladů.....	28
4.1.1 Překlad názvu básně .....	30
4.1.2 Formální stránka překladů .....	31
4.1.3 Věrnost a volnost překladu.....	33
4.2 Die große Fracht - komentář k překladu M. Jacobsenové.....	36
4.2.1 Obsahová stránka .....	36
4.2.2 Formální stránka.....	37
4.3 Vlastní překlad básně <i>Im Zwielficht</i> .....	38
5. Závěr.....	41

Summary

Seznam použité literatury

## 0. Úvod

Již ve své bakalářské práci jsem se zabývala překladem, předtím jsem ale zvolila anglickou prózu, kdežto pro diplomovou práci jsem si vybrala překlad německé poezie. Tematika překladatelství je pro mě velmi zajímavá, jelikož prostřednictvím překladů máme možnost zkoumat podstatu obou zúčastněných jazyků, lépe jim porozumět a naučit se pracovat i s jejich jemnými odstíny. Pro mě, jakou budoucí učitelku právě těchto jazyků, je znalost českého i německého jazyka zásadní, proto této možnosti ráda využívám. Navíc překlad poezie je opravdovou výzvou, pro niž jsem se při výběru tématu své práce nadchla. Autorku Ingeborg Bachmannovou jsem „objevila“ během svého pobytu Erasmus v rakouském Klagenfurtu. Zde si této své rodačky velmi vážím, mohla jsem navštívit muzeum věnované její tvorbě (a tvorbě Roberta Musila). Každoročně se v Klagenfurtu koná Festival německé literatury, kde se předává prestižní cena Ingeborg Bachmannové. Mě tato autorka oslovila nejen svou poetikou, ale také svým životním příběhem.

Ostatně tvorbu I. Bachmannové a především její poezii bychom měli posuzovat právě v kontextu jejího života a doby, kdy její dílo vznikalo. Poezie autorky se týká především období po druhé světové válce, popisovaného z pohledu osobního i národního (role, kterou v konfliktu sehrálo Rakousko). Proto je také první kapitola této práce věnována shrnutí autorčina života a její tvorby. V české literatuře nenacházíme mnoho podkladů, hlavním pramenem zde byl do češtiny přeložený sborník esejů a próz *Ein Ort für Zufälle (Místo pro náhody, 2009)* a dále převážně monografie německých autorů Petera Beickena (1943) a Andree Hapkemeyera (1991) a slovenská monografie od Evy Höhn (2010). Cenným zdrojem informací byla také přednáška M. Tvrdíka z roku 2003.

Druhou kapitolu věnujeme teorii uměleckého překladu. Nejprve se blíže seznámíme s jednotlivými fázemi překladatelského procesu a s nároky, které jsou kladeny na práci překladatele, dále vysvětlíme základní terminologii z oblasti uměleckého překladu, především zásadní pojmy ekvivalence, adekvátnost a posun v překladu. V posledních podkapitolách upozorníme na vybrané jevy (realismus v překladatelství, zastarávání překladu). Zde vycházíme z děl českých (Milan Hrdlička, Jiří Levý) i zahraničních (Anton Popovič, Ján Vilikovský) teoretiků uměleckého překladu.

Ve třetí kapitole se zabýváme specifiky uměleckého překladu poezie s přihlédnutím k literárněvědné terminologii. Vymezujeme překlad poezie oproti překladu děl prozaických a popisujeme nejdůležitější rozdíly v přístupu překladatele. Zvláštní pozornost věnujeme formální stránce básnického díla a rozdílům ve struktuře českého a německého jazyka, které mohou mít vliv na práci překladatele. Z teorie uměleckého překladu jsou pro tuto kapitolu stěžejní díla Jiřího Levého a Mariána Andričíka, v oblasti literárněvědné teorie pak autoři Miroslav Červenka (2006) a Eduard Petruš (2000).

Čtvrtá kapitola tvoří praktickou část této práce a je rozdělena do tří částí. V první z nich se věnujeme několika různým českým překladům básně *Die gestundete Zeit*. Porovnáваме metody jednotlivých překladatelů a hodnotíme adekvátnost výsledných překladů. Ve druhé části pracujeme již pouze s překladem M. Jacobsenové, jako ukázkou jsme vybrali báseň *Die Große Fracht*, která je jako jedna z mála ve vybrané sbírce psána v rýmech. Třetí část tvoří pokus o vlastní překlad dosud nepřeložené básně I. Bachmannové (*Im Zwielicht*) a aplikace znalostí získaných psaním této práce.

## **1. Přiblížení literární tvorby Ingeborg Bachmannové a charakteristika sbírky Čas na úvěr**

V této kapitole se zabýváme životním příběhem významné spisovatelky rakouské poválečné literatury Ingeborg Bachmannové (1926-1973). Uvádíme nejprve životopisný přehled a poté přehled její literární tvorby. Především nás zajímá sbírka *Čas na úvěr*, autorčina prvotina. Klademe si za cíl charakterizovat toto dílo z hlediska literárně historického kontextu a zachytit hlavní motivy básní. V závěru kapitoly srovnáváme jeho přijetí kritikou - jak v německém, tak v českém vydání, o samotné překladové problematice podrobněji pojednáme ve čtvrté kapitole.

### **1.1 Korutany - Vídeň - Řím**

Rodištěm Ingeborg Bachmannové je Klagenfurt, korutanské město na hranici tří států, Rakouska, Itálie a Slovinska. Sama autorka připouští, že snad právě blízkost hranic v ní vzbudila touhu po dálkách, která ji poté provázela celým životem. V Korutanech strávila Bachmannová dětství a mládí, předčasně ukončené okupací

a 2. světovou válkou. Hned po ní si plní svůj sen a odchází studovat do Vídně, v níž spatřuje hranici jinou - mezi Východem a Západem.

Její hlavním studijním oborem se stala filozofie, za vedlejší obory si vybrala psychologii a germanistiku. Promovala na Vídeňské univerzitě v roce 1950 s disertační prací *Kritické přijetí existenciální filosofie Martina Heideggera*. Opírá se v ní o názory tehdy ještě poměrně neznámého Ludwiga Wittgensteina, jehož filozofie měla vliv na celou její další tvorbu. Silně ji oslovilo jeho stálé odkazování na oblast nevyslovitelného a mystického, na zážitky, které se odehrávají za hranicemi našeho jazyka, tudíž o nich musíme mlčet. Bachmannová zde ovšem namítá, že se tato teze nevztahuje na básníky, neboť poezie na rozdíl od filozofie nevznášá nárok na logiku, nemusí nic dokazovat. Vyrovnaní se s hranicemi řeči, ale také snaha o jejich překročení a postižení nepopsatelného, o přiblížení se k tomu, co Wittgenstein nazývá mystikou, patří k jádru díla autorky.

Po studiích podnikla Bachmannová cesty do Paříže (setkání s Paulem Celanem<sup>1</sup>) a do Londýna. Přála si získat zaměstnání na univerzitě, to ale v té době nebylo možné, namísto toho začala na jaře 1951 spolupracovat s rádiem Rot-Weiß-Rot. Rakousko 50. let nenabízelo mladým autorům mnoho příležitostí k rozvoji, příležitost umělecky se realizovat poskytla Bachmannové Spolková republika Německo; v roce 1952 získala pozvání na setkání „Skupiny 47“, o které budeme pojednávat dále. O rok později vydala mladá autorka svou první sbírku *Die Gestundete Zeit* a odjela do Říma, původně na dva měsíce. V Itálii strávila nakonec několik let, kromě hlavního města pobývala také na ostrovech Ischia a v Neapoli. Itálie byla pro Bachmannovou osudovou zemí. V jednom interview z roku 1955 přiznává: *„Asi nejvíc mě fascinuje velká vitalita Říma, která tak nepochopitelným způsobem dokáže propojit staré s novým. Skutečný důvod, proč tu zůstávám, se pochopitelně objasnit nedá. Láska k jistému městu a k lidem v něm je prostě láska. Myslím, že bych tu zůstala i tehdy, kdyby to město mělo na mou práci špatný vliv.“* (Místo pro náhody, s. 104, 105) Tato autorčina obava se naštěstí nevyplnila, v Itálii vznikla její druhá sbírka *Vzývání velkého medvěda* (1956), rozhlasové

---

<sup>1</sup> Paul Celan byl německy píšící lyrik (1920-1970). Patří k největším poválečným spisovatelům, jeho tvorba, např. známá báseň *Fuga smrti*, je elegií na válečné osudy Židů (sám autor pocházel také ze židovské rodiny). S Bachmannovou měl intenzivní vztah, byli si vzájemně inspirací a oporou.



hry *Cikády* (1954), *Dobrý Pánbůh z Manhattanu* (1957) a rozličné eseje psané pro rozhlas.

Roku 1957 se Bachmannová z ekonomických důvodů rozhodla pro návrat do Německa, kde pracovala pro Bavorský rozhlas jako redaktorka a dramaturgyně. V zimním semestru 1959/60 byla požádána Frankfurtskou univerzitou, aby jako první hostující docentka vedla cyklus přednášek o poetice. V tzv. *Frankfurtských přednáškách* o problémech soudobé lyriky zachycuje Bachmannová období hledání vlastního poetického směřování. V roce 1961 vychází soubor povídek *Třicátý rok*, za který autorka obdržela prestižní cenu Svazu německých kritiků. V letech 1958 - 1962 žila švýcarským spisovatelem Maxem Frischem<sup>2</sup> střídavě v Římě a Curychu. Tento žárlivostí komplikovaný vztah trval pět let a jeho ukončení vyústilo v hlubokou životní krizi autorky. Přichází deprese, závislosti na lécích a první neúspěšná léčení na několika evropských klinikách.

Léta 1963 - 1965 strávila spisovatelka převážně v Berlíně, odkud podnikla cesty do Egypta a Súdánu. Navštívila také Polsko a Prahu, která ji inspirovala k napsání textů „*Čechy leží u moře*“ a „*Praha, leden 64*“. Na sklonku roku 1965 se již natrvalo vrátila do milovaného Říma, kde se snažila dokončit svou trilogii o druzích smrti. Práci střídají stále bezvýsledné pobyty na léčebných klinikách; před veřejností autorka svou depresi a prohlubující se závislost na lécích tají. V roce 1971 vychází román *Malina* a o rok později cyklus povídek *Simultánně*.

V noci z 25. na 26. září 1973 byla I. Bachmannová převezena do nemocnice s těžkými popáleninami, které utrpěla při požáru ve svém římském bytě. 17. října 1973, po necelém měsíci stráveném v nemocnici, svým zraněním podlehla. Pohřbena je na podle přání rodiny v rodném Klagenfurtu. Okolnosti vzniku požáru jsou nejasné. Jednalo se o nešťastnou náhodu (usnula se zapálenou cigaretou), nebo snad o sebevraždu? Možnou odpověď lze vyčíst z interview pro hamburský rozhlas natočeného rok před smrtí spisovatelky, kde najdeme tento dialog: Reportér Voler Zielke: „(...) *Došlo u Vás k jisté rezignaci ve způsobu, jakým pohlížíte na skutečnost?*“ I. Bachmannová:

---

<sup>2</sup> Max Frisch (1911-19), dramatik a prozaik jeden z nejvýznamnějších autorů švýcarské poválečné literatury. Hry *Čínská zeď*, *Andorra*, próza *Montauk*). Frisch popsal mnoho ze svého vztahu s Bachmannovou v románu *Mé jméno budiž Gantenbein*.

„V žádném případě. Já sama jsem člověk, který nezná rezignaci, ani si ji nedovede představit.“ (Místo pro náhody, s. 210)

## 1.2 Literární dílo Ingeborg Bachmannové a jeho recepce

### 1.2.1 Poezie

Během univerzitního studia a několika následujících let vyšlo I. Bachmannové pouze několik básní a povídek v rakouských novinách a časopisech. Její vstup do širšího literárního povědomí je spojován se Skupinou 47, do níž byla přizvána roku 1952 zakladatelem skupiny Hansem W. Richterem. Zde se na rozdíl se její tvorbě na rozdíl od vídeňského kruhu dostalo velmi pozitivního ohlasu. Podle jednoho ze členů Skupiny „bylo již během prvních setkání patrné, že z básní Ingeborg Bachmannové zaznívá nový, dosud neslyšený tón, a že velká slova jejích básní o něčem vypovídají a nemají nic společného s typickým patosem doby.“ (A. Hapkemeyer, 1991, s. 52)

Hned v následujícím roce získala autorka cenu Skupiny a vydala i svou první sbírku básní - *Čas na úvěr (Die gestundete Zeit)*. Takřka přes noc se nesmělá mladá dívka z Korutan stala, „hvězdou německého literárního nebe“, kritici ji oslavují a označují za pokračovatelku Goetheho, Rilkeho a Trakla. Celou sbírkou prochází motiv času, který autorka pod vlivem Wittgensteinovy poezie vnímá jako pouze propůjčený na úvěr. Velmi silně také reflektuje v mládí prožitou okupaci a válku, tato zkušenost se zrcadlí v motivu spoluviny jednotlivce na temné podobě naší minulosti.

Druhá sbírka, *Vzývání velkého medvěda (Die Anrufung des großen Bären)*, vyšla v roce 1956 a byla oceněna Literární cenou města Brémy. Autorka v ní zveřejnila téměř všechny básně napsané během pobytu v Itálii, a ačkoli měla o jejím přijetí pochybnosti, přináší jí ještě větší chválu než sbírka první. Kritici i čtenářská veřejnost jsou nadšeni a sbírka je ihned vydávána ve velkých nákladech. Oproti politickým a sociálním námětům prvního svazku přinášejí nové básně poetické zobrazení italské krajiny i variace na téma láska. Poetičnost a smyslovost básní na jedné straně se střetává s metaforickým vyobrazením základních existenciálních pocitů člověka v ohrožení na straně druhé. Autorka upomíná na původní, zdravý stav věcí, který je ale pro dnešní dobu nenávratně ztracen.

I přes své nesporné úspěchy na lyrické scéně už Bachmannová žádnou další sbírku nevydala. Během 60. let vychází ojediněle některé další její básně, například již zmíněné *Čechy leží u moře* nebo báseň *Slova*, dedikovaná autorčině přítelkyni Nelly Sachsové. V poslední zveřejněné básni „*Žádné delikatesy*“ autorka uzavírá své lyrické období s tím, že už dál nechce čtenářům nabízet ‚delikatesy‘ v podobě umělecky dokonalých a významem nabitých veršů a své síly upíná k próze, v níž se může lépe zaměřit na celek toho, co chce čtenáři sdělit.

### 1.2.2 Próza

Jak již bylo zmíněno, první povídky byly I. Bachmannové vydány ve vídeňských časopisech ještě v době studia na univerzitě. V následujících letech psala autorka především rozhlasové eseje, zabývala se v nich například dílem Roberta Musila, Ludwiga Wittgensteina nebo Marcela Prousta. Mezi tím se ovšem na literárním poli prezentovala jako lyrička a skutečný posun od básní k próze přichází až na přelomu 50. a 60. let. Již během svého pobytu v Římě pracuje Bachmannová na cyklu povídek, který později vychází pod názvem *Třicátý rok* (1961). Za toto dílo jí byla udělena cena Svazu německých kritiků a Cena Georga Büchnera. Na pozadí života různých postav, které právě prožívají třicátý rok života, rozvíjí autorka své filozofické úvahy o společnosti v poválečném Rakousku a Německu, zamýšlí se nad vlivem minulosti na přítomnost (*Mládí v jednom rakouském městě*) a nad minulými i budoucími životními možnostmi (ústřední povídka *Třicátý rok*). Stejně jako její básně, jsou i povídky I. Bachmannové dopodrobna propracovány. Ve snaze najít svou vlastní cestu autorka úmyslně přenáší lyrickou kompozici i do díla prozaického. Možná i to vedlo kritika Marcela Reicha-Reinického k označení mladé spisovatelky za „padlou lyričku“. Tento soud se dnes samozřejmě jeví jako pomýlený. Nutno ale říci, že kritika celkově již nebyla tak nadšená, jako po vydání autorčiných básnických sbírek.

Druhý povídkový soubor autorky (*Silmuntan*, 1972) vyšel v českém vydání pod názvem *V hlavní roli žena*. V pěti psychologických povídkách se autorka dotýká témat ze zamýšleného cyklu *Todesarten* (*Druhy smrti*). Hrdinky jednotlivých příběhů, situovaných do prostředí moderní vídeňské společnosti, hledají smysl života, ale dostává se jim znovu a znovu jen zklamání.

Mezi vydáním svých dvou povídkových souborů se Bachmannová věnovala práci právě na románovém cyklu o druzích smrti. Z původně naplánovaných tří dílů stihla nakonec dokončit jen první, román *Malina* (1971). Vypravěčka příběhu ženské Já popisuje svou bezmeznou lásku k Ivanovi, tolik touží po ideálním vztahu, že si nepřipouští, že už vlastně žádný vztah nemá. V dalších kapitolách se od Ivana odpoutává a na scénu vstupuje další muž, alter ego ženského Já, Malina, se kterým vypravěčka vede dlouhé diskuse o svých snech i hrůzných vidinách. Na konci knihy mužské, racionální Já zavrhne svou ženskou stránku, kniha končí větou „*Byla to vražda.*“

Toto dílo v sobě skrývá mnoho vrstev a rovin, na kterých jej čtenář může vnímat. Můžeme je pojmout jako psychologický příběh milostného trojúhelníku, jako reakci na válečný i soudobý rakouský fašismus, feministickou prózu o útlaku ženy nebo jen jako napínavou detektivku. Pro pochopení románu je určující znalost životního příběhu autorky, nacházíme v něm mnohé autobiografické rysy - ovšem pouze v náznacích, neboť i zde se Bachmannová držela Wittgensteinovy teze, že o nevyslovitelném se má pomlčet.

Dalo by se říci, že po celý svůj život pracovala autorka právě na této jediné knize, která není ani tak románem, jako spíše sítí vzájemně propletených příběhů a odkazů. Nesporné je, že autorka vytvořila hodnotné dílo, které je dodnes vysoce ceněno a potvrdila jím vlastní výrok: „*Spisovatel musí ničit fráze, a pokud vzniknou v naší době díla, která přežijí, pak to bude pár děl bez frází.*“ (Místo pro náhody, s. 82)

### 1.2.3 Rozhlasové hry

Oblastí, které se Bachmannová poměrně intenzivně věnovala, bylo rozhlasové vysílání. Jednalo se nejen o celou řadu již zmíněných esejů, ale také o rozhlasové hry. První z nich, *Obchod se sny*, odvysílal v roce 1952 vídeňský rozhlas Rot-Weiß-Rot, kde začínající lyrička působila jako redaktorka. Táž hra byla o rok později znovu nastudována i pro německý rozhlas. Hlavní postava, Laurenz, si v ní kupuje sny, v nich překračuje hranice svého všedního života a prožívá to, čeho se mu v reálném světě nedostává. Již zde tedy nacházíme pro Bachmannovou tak typické přechody mezi snem a skutečností, reálným a nereálným světem.

Druhá rozhlasová hra, *Cikády* (1955), vyšla za autorčina prvního pobytu v Itálii. Děj hry je probíhá na jižanském ostrově, kde se setkávají různí lidé na útěku. Utíkají sem od světa, v naději na únik a zapomnění. To jim ale není dopřáno, „prokletí“ svých životů se nezbaví dokonce ani ve snech.

Nejznámější se stala rozhlasová hra z roku 1958, *Dobrý bůh z Manhattanu*, která dlouho platila za dokonalý příklad lyrické rozhlasové hry. Autorka za ni o rok později také obdržela Cenu válečných slepců. Jedná se v ní o lásku mezi mužem a ženou, o to, jak málo nebo mnoho může láska znamenat. Protagonisté hry prožívají lásku jako hraniční případ lidské existence. Nacházíme zde rozpor mezi touhou po nemožném a hranicemi, které jsou stanoveny běžným pořádkem světa. Opět se zde vynořují myšlenky o překročení hranic, o překonávání našich možností. Ve své slavnostní řeči k udělení ceny je autorka ještě dále rozvíjí: „...*při všem co činíme, myslíme a cítíme, bychom chtěli jít mnohdy až ke krajnosti. (...) V protichůdném boji možného a nemožného rozšiřujeme své možnosti.*“ (Místo pro náhody, 2003, s. 36)

### 1.3 Sbírka básní *Čas na úvěr*

Vliv na vznik sbírky mělo nepochybně válkou poznamenané mládí prožité v Korutanech, potřebné umělecké impulsy přineslo ale autorce až studium ve Vídni. Ve svých básních se snaží se o komplexní zachycení světa pomocí umě vystavěných metafor a alegorií, které se vzájemně proplétají a vytvářejí další a další obrazy. V kontrastu s nabubřelým vyjadřováním doby, zdůrazňuje Bachmannová ve svých básních „čistotu řeči“, nespolehá se jen na velká prázdná slova.

#### 1.3.1 Recepce originálu a překladu sbírky

Prvotina Ingeborg Bachmannové, sbírka básní *Čas na úvěr* (v originále *Die gestundete Zeit*), byla vydána roku 1953. Dosud neznámé autorce přineslo vydání knihy okamžitý věhlas, především v Německu. Na domácí, rakouské půdě stále ovládané straší generací básníků, si autorka vydobyla uznání až v pozdějších letech. Některé německé kritiky vytýkaly Bachmannové malou obraznost a operování s existenciálními abstrakty, časopis *Der Spiegel* označil její básně za „*lyrikou přikrášlenou filosofií.*“ Převážně se ale dílku mladé básnířky dostalo chvály, kupříkladu z pera Güntera Blöcka,

který v jejich verších spatřuje „odvážné, bizarní, avšak ne neucelené obrazy“, které prozrazují radikální pohled na realitu, ale i připravenost na budoucí osud (P. Beicken, 1943).

K českému čtenáři se verše sbírky *Čas na úvěr* dostávají (díky překladu Michaely Jacobsenové) až o více než 40 let později, v roce 1997, jako součást výboru *Básně*, který je průřezem celé lyrické tvorby autorky. Jacobsenová převedla do češtiny celkem 21 z původních 24 básní, na rozdíl od originálu nezachovala rozčlenění sbírky na tři části. Vnímání poezie nadané rakouské autorky je u nás ovlivněno několika faktory. Nejprve je nutno si uvědomit, že otázky války a nacistických zločinů jsou v naší poezii 90. let už poměrně neaktuální. Na tuto dobovou situaci možná reagovala i překladatelka sbírky, neboť svým výběrem lexikálních prostředků tuto tematiku do jisté míry upozaduje. Poezie I. Bachmannové se tak v jejím podání stává jemnější, poetičtější.

### 1.3.2 Tematika

Ve svých *Frankfurtských přednáškách* vyslovila Bachmannová požadavek poezie, která bude čtenáře vychovávat k „novému vnímání, novému cítění, novému vědomí“. [Místo pro náhody: 216 ] Snahu o jeho naplnění nacházíme již zde, v první sbírce autorky. Na počátku 50. let, kdy se Rakousko vymaňuje z poválečné krize a nastává v politických kruzích otázka, zda se veřejně přiznat ke svému podílu na hrůzách napáchaných v tomto konfliktu (jako to muselo udělat Německo), nebo se situovat do role oběti a nad minulostí přivřít oči. Bachmannová ve svých verších jasně zastává radikální odmítnutí všech iluzí a kárá své současníky za jejich alibistický přístup (*Den co den, Rozloučení s Anglií*). Motiv vyrovnání se s vinou minulosti prolíná celou sbírku autorky, v mnohých básních se objevuje jen náznakem (*Chléb a sůl*), v jiných jako ústřední motiv (*Noční let*).

Důležitým tématem sbírky je pojem času, propůjčeného nám pouze na úvěr. *Básně* Ingeborg Bachmannové hovoří o smysluplném prožívání času, o propojení minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Koloběh života někdy způsobí, že se ztratíme v každodenních maličkostech a vše, třeba i lásku, prožíváme jen napůl. V básni „*Podzimní manévry*“ je zdůrazněna neochota jedince překonat pohodlí zaběhnuté rutiny a změnit své chování, která vyústí až do touhy po útěku k novému začátku.

Sbírka ale celkově nepůsobí rezignovaně či pesimisticky, autorka pronáší své verše spíše jako varování svým současníkům, z jejich slov zaznívá volání po změně. Zpoza obrazů temné minulosti, které nás přivádí k obavám z budoucnosti, se v jejích básních vynořuje naděje. Motiv světla, které ji symbolizuje, nalezneme například v metafoře „slunečných břehů“, které tvoří protiklad k temnotě noci jako symbolu války (*Vyplouváme*).

## **2. Pojmosloví teorie uměleckého překladu**

V této kapitole se pokoušíme definovat důležité pojmy teorie překladu. Vycházíme z publikací vybraných českých a slovenských autorů, kteří se touto problematikou zabývají: J. Levý (1963), A. Popovič (1975), J. Vilkovský (1984) a M. Hrdlička (2003) a další. Zaměřujeme se na vývoj teorie uměleckého překladu, jeho formy a techniky, proces vzniku překladu a metody k dosažení optimálního výsledku. Závěr kapitoly je věnován otázce zastarávání překladu.

### **2.1 Obecně o otázkách uměleckého překladu**

Pokusy o definování pojmů v oblasti uměleckého překladu nacházíme již ve středověku (Maimondus, 12. stol.), ve spiscích Jana Husa a zvláště pak v době humanistické. Až do 19. století nebylo toto bádání nijak systematické a teorie překladu jako samostatná věda se objevuje dokonce až ve století 20. Ovšem ještě dnes se můžeme opřít o základní myšlenky, které se v této oblasti objevují už od prvních pokusů o překlad jako takový. Stále se opakují empirické zásady, zobecněné v konstatování (Levý, 1963, s. 17): Překladatel má znát jazyk, ze kterého překládá (výchozí), jazyk, do něhož překládá (cílový) a věcný obsah překládaného textu (reálie, specifické rysy stylu překládaného autora, odborné znalosti). Empirický přístup ale ještě postrádá analýzu textu, originál je překládán doslovně a mechanicky, bez přihlédnutí k umělecké stránce cílového jazyka. Proto se ke zmíněným zásadám přidává ještě tvrzení, že i překlad by měl působit jako umělecké dílo, jak to ve svých dílech požadují např. J. Levý nebo A. Popovič. Naproti postoji empirickému se vyzemilo hledisko formalistické. To je charakteristické snahou zachovat v plném rozsahu formu originálu, což ale v důsledku vedlo k odpoutání od obsahu a vytvoření dojmu nepřirozenosti.

## 2.2 Překladačský proces

Text překladu je v průběhu svého vzniku vystaven působení mnoha faktorů, subjektu autora, subjektu překladatele a nakonec čtenáři. Na překlad se tedy díváme jako na komunikační akt mezi jmenovanými subjekty. Jak uvádí M. Hrdlička (2003), ve svých modelech jej rozpracoval např. O. Kade (1978) a později doplnil A. Popovič (1973). Autor původního uměleckého díla subjektivně přetváří odraz objektivní skutečnosti - představuje nám v díle svou interpretaci reality, skutečnost díla je tedy vždy odlišná od skutečnosti objektivní. Nepochopení tohoto rozdílu vede při překladu k opravování, vylepšování originálu v zájmu věcné správnosti, což ale není vždy na místě.

Překladatel přistupuje k originálnímu textu opět jako k objektivní skutečnosti, která podléhá jeho konkretizaci. Proto by si měl vždy uvědomovat vztah mezi jazykovým vyjádřením (formou) a obsahem díla, pokusit se správně pochopit estetické funkce cizí formy a nalézt pro ni vhodný český ekvivalent. „*Je třeba zachovávat jen ty formy, které mají nějakou sémantickou funkci, a naopak nelze trvat na zachování forem jazykových*“ (Levý, 1963). Podle Vilikovského (1984) není cílem překladu reprodukovat jazykové prostředky, ale informaci, kterou tyto prostředky vyjadřují a její vztah k objektivní realitě. Překladatel se snaží o reprodukci informace pomocí prostředků, které splňují totožné funkce v rovině jazyka původního.

Zde vidíme, že důležitým faktorem, který na překlad působí, je také jazyk sám, resp. oba zúčastněné jazyky. Při překladu nevyhnutelně dochází ke střetu dvou jazykových systémů, které se od sebe více či méně odlišují, a ovlivňují tak způsob práce překladatelů i výsledné dílo. Mluvíme zde o tzv. stupni jazykové podmíněnosti, který se liší podle autorů i náročnosti textu. Vliv na konečnou podobu překladu má nejen předloha, ale také osobnost čtenáře, jemuž je překlad adresován. Překladatel musí zohlednit odlišné znalosti i způsob myšlení, rozdílnost prostředí čtenáře původního a dnešního čtenáře českého.

Proces překladu jako procesu vzniku uměleckého díla můžeme tedy shrnout do tří bodů: pochopení předlohy, její interpretace a následné přestylování (J. Levý, 1963). J. Vilikovský (1984) vyděluje tyto tři fáze odlišně: recepce a interpretace (autor přistupuje k dílu jako erudovaný čtenář, potažmo literární kritik), formování



koncepce (na základě střetu původní a cílové kultury) a reprodukce (vlastní tvořivá fáze).

### 2.2.1 Pochopení předlohy

Překladatelovo vnímání původního díla má několik rovin, které se navzájem prolínají a umožňují uchopení uměleckého textu. Nejprve porozumění filologické, autor se seznamuje nejen s jazykovými, ale i s kulturními aspekty původního díla, tato část je věcí odborné přípravy a praxe. Překladatel se dále musí snažit o pochopení ideově-estetických hodnot a prostředků, jimiž autor u čtenáře dosáhl zamýšleného účinku.

Nejkomplexnější rovinou je pochopení uměleckých celků, skutečností v díle vyjádřených (např. postavy díla a jejich vzájemné vztahy), překladatel se z dostupných informací (repliky a činy postav) snaží porozumět celkovému záměru autora. Celistvé pochopení předlohy záleží na tom, zda překladatel dokáže proniknout za text a představit si skutečnosti, o nichž píše, a ty následně v překladu zrekonstruovat. J. Levý (1963) připomíná: *Ve všech případech překladatelských neporozumění působí dva faktory: neschopnost překladatele představit si skutečnost nebo myšlenku autorovu a mylné významové spoje navozené jazykem originálu, ať už jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skutečnou víceznačností textu.*“ Zde se nejvíce projeví rozdíl mezi překladem mechanickým a překladem tvůrčím. Tvůrčí překladatel proniká nejen do textu, ale za něj, hledá význam postav, situací a celkovou ideu díla, zatímco při mechanickém překladu se převádí pouze slova.

### 2.2.2 Interpretace předlohy

Jak již bylo uvedeno výše, v oblasti uměleckého překladu hraje velkou roli rozpor mezi jazykem originálu a jazykem překladu. Často není možné nalézt shodná významová vyjádření a namísto pouhého jazykového překladu je nutná interpretace. Má-li být interpretace adekvátní, měla by vycházet z nejpodstatnějších rysů díla a snažit se uchovat jeho objektivní hodnoty. To znamená, že by překladatel měl potlačit pokud možno všechny subjektivní zásahy (vkládání českých reálií či vlastních oblíbených estetických kvalit).

Interpretační stanovisko překladatele (překladatelská koncepce) vychází ze spojení překladatelova individuálního názoru na dílo a dobového pojetí překladu. Toto stanovisko by ale nikdy nemělo přesáhnout rámec díla a vést k původním textem nemotivovaným posunům. Náležitá interpretace uměleckého textu klade na percepci překladatele vysoké nároky, vyžaduje racionální zhodnocení jeho čtenářského prožitku. Slovy B. Ilka (1959, s. 44): *„Překladatelské pojetí nesmí být jen věcí subjektivních hledisek, což se často skrývá za tzv. intuicí, naopak musíme usilovat o co možná největší objektivitu.“* (in: M. Hrdlička, 2003, s. 28-29)

J. Vilikovský (1984) zdůrazňuje, že je nutné vnímat rozdíl mezi interpretací a koncepcí: interpretaci považuje v překladatelském procesu ještě za část fáze recepční, překladatelská koncepce již naopak souvisí s fází následující - reprodukční, neboť determinuje prostředky v ní použité. Při formování koncepce začíná do procesu překladu přímo zasahovat i cílová kultura, překladatel zvažuje možnosti obou zúčastněných jazyků a odhaduje reakci předpokládaného čtenáře.

### **2.2.3 Přestylizování předlohy**

Takto nazval poslední fázi překladatelského procesu J. Levý (1963). Chápe ji jako soubor různých systémových postupů, které překladatel využívá k převodu textu z jazyka původního do jazyka cílového (funkční a sémantická ekvivalence). Pozornost věnuje Levý především rozdílnosti obou jazykových systémů a vlivu jazyka originálu na vyjadřování překladatele. *„Pro překlenutí propasti mezi výrazivem dvou jazyků si překladatelé mnohdy jednou provždy vytvoří stylistická klišé, konstrukce, které nesou stopy překladatelova úsilí, aby mateřštině vnutili myšlenkové obraty jí cizí. Přeložený text se pak obvykle pozná na první pohled, podle vysoké frekvence některých vazeb, které se v češtině cítí sice jako gramaticky i stylisticky správné, ale přeci jen trochu umělé.“* (Levý, 1963, s. 42)

J. Vilikovský (1983) nazývá závěrečnou fázi „reprodukcí originálu“ a pojímá ji poněkud širěji. Řadí sem i ekvivalenci pragmatickou (shoda účinku obou textů na čtenáře) a také působení individuálních faktorů na překladatele. J. Vilikovský užívá ve své práci termínů „paralelní“ a „interpretační“ překlad. Použití postupu paralelního je podmíněno existencí jazykových ekvivalentů v obou jazycích, jedná se zde o překlad

přímý. Jestliže se překladatel musí při hledání ekvivalentu obracet na mimojazykovou skutečnost, jedná se o překlad interpretační. Paralelní překlad se více uplatní v odborných a věcných textech, interpretační překlad je vhodnější v případě umělecké literatury, oba postupy se ale samozřejmě prolínají, koexistují vedle sebe.

## **2.3 Reprodukce originálního textu a její možnosti**

Jak již bylo zmíněno na začátku kapitoly, autor překladového textu nevytváří nové umělecké dílo, nýbrž snaží se zachovat a vystihnout dílo původní, jeho cíl je tedy reprodukční. Je ale žádoucí, aby byl proces překladu tvůrčí a výsledné dílo odpovídalo struktuře cílového jazyka a také požadavkům čtenáře. Překladatel se tak ocitá na pomezí mezi uměním reprodukčním (překlad musí vycházet z předlohy) a původně tvůrčím (nelze překládat vše doslovně); jeho úkolem je pomocí vhodných metod dospět ke kompromisu mezi těmito protichůdnými požadavky.

### **2.3.1 Překlad věrný, volný a adekvátní**

Teoretikové uměleckého překladu (A. Popovič, M. Hrdlička a další) se shodují na tom, že v minulosti byly definovány (a používány) dva překladatelské postupy, hodnocené jako protikladné, a sice překlad věrný (doslovný), v němž překladatel mechanicky převáděl slova z jednoho jazyka do druhého a překlad volný (adaptační), mnohdy usilující o výrazně tvůrčí převedení původního díla. Tyto techniky stály dlouho proti sobě a měly i oddělená pole působnosti. Věrnost originálu se vyžadovala především u náboženských textů, volný překlad přirozeně přináležel k sféře světské. Vliv na užití jednoho či druhého postupu mělo i rozdílné smýšlení v různých kulturních epochách. Například v klasicismu využívali překladatelé volné pojetí k dosažení přísně formulovaných soudobých estetických ideálů, překladatel se snažil o co největší líbivost a přizpůsobení se čtenáři. Proti této tendenci stojí romantické zdůrazňování individuality autora, které se v překladech snažili zachovat právě co největší doslovností.

Až teprve novodobé překladatelství přestalo na věrnost a volnost překladu pohlížet jako na protiklady a vidí v nich spíše rovnocenné prostředky k dosažení celkově adekvátní reprodukce originálu. Toto nové pojetí je důsledkem změněného názoru na poslání překladu (viz Vilikovský, 1984). Zavádí se nový pojem „*překlad adekvátní*“, který

označuje vyčerpávající reprodukci obsahu díla za předpokladu funkčně-stylistické rovnocennosti původního a přeloženého textu. Překladatel se pokouší skloubit zásadu respektování originálu s potřebami a očekáváními soudobého čtenáře. Dobový pohled ovšem nesmí upozadřovat dominantní rysy původního díla.

### 2.3.2 Pojmy ekvivalence, posun a adekvátnost

Má-li před sebou překladatel úkol adekvátně reprodukovat originální dílo v jiném jazyce, vyvstává před ním otázka ekvivalence prostředků, nejen jazykových, které pro svou práci využije. Překlad díla by měl být ekvivalentem originálu, přičemž kritériem ekvivalence je shodnost funkce daného prvku. Nezapomínejme, že nalézání ekvivalentů se týká všech jazykových rovin, překladatel musí zvážit celý komunikační kontext díla. Vilikovský (1984) vymezuje kategorii kontextu jazykového a situačního, který chápe jako „*souhrn všech souvislostí, vyplývajících z komunikační situace*“.

Názory teoretiků na pojetí ekvivalence nejsou vždy jednotné. Například nacházíme v literatuře rozdělení na ekvivalenci formální (věrné přetlumočení originálu) a dynamickou (princip stejného účinku textu na čtenáře). Vilikovský uvádí dělení podle Neuberta (1967) na ekvivalenci syntaktickou (vztahy mezi samotnými znaky), sémantickou (vztah mezi významy obou textů) a pragmatickou (opět shoda účinku na čtenáře). Je také možno uvažovat o ekvivalenci stylistické (adekvátní přetlumočení obsahu originálu při současném zachování stylistických a expresivních zvláštností). Problematiku různých pojetí překladatelské ekvivalence stručně shrnuje M. Hrdlička (2003): „*Všem těmto koncepcím je společný jeden výrazný rys, a sice příznak shody (různě vyhraněně formulované), které má být dosaženo na různých úrovních, u různých jednotek (obsah, forma, komunikační efekt, smysl apod.)*“.

V současnosti převládá v otázce ekvivalence funkční přístup, který v sobě zahrnuje požadavky a podmínky adekvátnosti překladu. „*Ekvivalenci vnímáme jako „funkční rovnocennost prvků originálu i překladu s cílem dosáhnout výrazové shodnosti pomocí invariant shodného významu*.“ (A. Popovič, 1976) Věrnost překladu v tradičním chápání musí ustoupit do pozadí před zdůrazňováním funkčnosti reprodukce; shodnosti funkce lze někdy nejlépe dosáhnout odstraněním totožnosti základních stavebních jednotek oznámení, dochází tedy nutně k tzv. „posunům v překladu“.

Současná teorie pojímá posuny jako nevyhnutelný jev, napomáhající dosažení adekvátního překladu. Rozlišujeme několik druhů posunů, které jsou při překladu funkční, můžeme se ovšem setkat i s posunem negativním, někdy klasifikovaným jako „informační šum“. Nejprve se blíže podíváme na typy posunů (definované podle A. Popoviče, 1975), jež textu prospívají a podporují funkčnost překladu: Posun konstituční, ke kterému dochází v důsledku rozdílů mezi jazykem originálu a jazykem překladu. Překladatel se potýká s převodem gramatických jevů z jednoho jazykového systému do jiného, jedná se zde o roviny *langue*. Tento druh posunu je nevyhnutelný, neboť gramatické systémy jednotlivých jazyků mají mnoho odlišností. (Jako příklad může sloužit nemožnost překladu vidu u sloves z češtiny do němčiny). Posun individuální, závislý na osobnosti a stylu překladatele, je odrazem jeho osobních preferencí a jako takový je součástí roviny *parole*. V těchto posunech se také nejvíce odráží dobové a společenské vlivy. Tematický posun, zpravidla označovaný jako substituce, nalézáme v místech, kde překladatel uznal za vhodné nahradit reálie a idiomatická spojení originálu domácími prvky. Například u Bachmannové nahradila překladatelka doslovný překlad názvu druhé sbírky *Anrufen des Großen Bären* - doslova „Vzývání Velkého medvěda“ - českým označením pro toto souhvězdí, sbírka tedy v překladu nese název *Vzývání Velkého vozu*. Motivaci pro tematický posun hledáme v oblasti kulturní, jedná se o uplatnění pragmatické ekvivalence. Posledním typem posunu je dle Popoviče posun negativní. Vzniká v důsledku nepochopení předlohy a projevuje se nesprávným překladem nebo přinejmenším stylovým ochuzením originálu. Tato chyba je u překladatelů motivována buďto neznalostí jazyka nebo nerespektováním pravidel ekvivalence. Málokdy také najdeme překlad (byť obecně velmi dobře hodnocený), v němž by se příležitostná chyba nevyskytla.

V praxi se ovšem jen zřídka setkáme s čistým typem posunů. Překladatel často spojuje jednotlivé postupy, například řeší objektivní jazykový problém na základě individuálně vytvořených schémat. Volba postupů závisí také na tom, zda je vhodnější zachovat v textu jazykovou funkci (vede k nutnosti posunu formy) nebo naopak formu originálu. Toto rozhodnutí se odvíjí jednak od překladatelovy vlastní interpretace původního díla a jednak od dobových požadavků na poslání a funkci literatury; na posuny v díle mají tedy značný vliv také převládající estetické a ideologické názory na

poslání literatury v jednotlivých obdobích. Jak uvádí M. Hrdlička (2003, s. 23-24), pojetí pojmů „ekvivalence“ a „adekvátnost“ se s dobou vyvíjí: *„určitá překladatelská konkretizace předlohy může být v jistém období považována za přiměřenou, zdařilou, zatímco v jiné době tomu může být právě naopak“*.

## 2.4 Realismus v překladatelství

„Správně pojatý“ překlad by měl na čtenáře působit realisticky, což nás přivádí k otázce vyrovnání se nejen s jazykovými, ale i kulturními odlišnostmi. Vnímáme-li překladatelství jako typ umění, podléhá jako takové historickým normám, podle nichž je esteticky a kriticky hodnoceno. Jinak řečeno, hodnota díla je posuzována vzhledem k normě své doby. Pojetí normy je v zásadě dvojí: reprodukční (uplatňuje zásadu věrnosti) a „uměleckosti“ (požadavek krásy); opět narážíme na již zmíněný protiklad překladatelské metody doslovné a adaptační. Pravdivostí v překladatelském umění není myšlena úplná shoda se skutečností, ale fakt, že překladatel dokáže vystihnout všechny podstatné kvality originálu a sdělit je čtenáři s pokud možno stejným účinkem. Zde je na místě počítat s perspektivou čtenáře (s jeho znalostmi, zkušenostmi a kulturním zázemím), zcela odlišnou od té, již je vybaven čtenář originálu. Jedině tak se vyhneme zkreslení či nepochopení díla ze strany recipienta. J. Vilikovský (1984) píše: *„Preklad je viazaný na domácu literatúru už tým, že predpokladá čitateľa, ktorý je na tejto literatúre odchovaný, a rešpektuje jeho vnímavosť. Tým vystupuje do popredia dvojdomy charakter prekladového diela a úloha prekladateľa ako sprostredkovateľa medzi dvoma kultúrami.“*

Překladatel by proto neměl lpět na zachování formální stránky textu, nýbrž soustředit se na jeho významovou a estetickou hodnotu. Princip realistického překladu pak spočívá ve správné volbě prostředků, které mohou čtenáři tyto hodnoty zprostředkovat.

### 2.4.1 Podvojnost překladu a dvojnáčný vztah k původní literatuře

Při překladu dochází k tomu, že se sice změní jazyk díla, ale jeho obsah zůstává závislý na cizím prostředí. Čtenář si tento rozpor vůbec nemusí uvědomit, dokud nedojde k přímému konfliktu mezi prostředím děje a specificky českým výrazem. Jako

příklad uvádí J. Levý (1963) překlady vlastních jmen, jména ulic apod. Řešení je nutné hledat individuálně, záleží zde vnímání překladatele. Podstatné rozpory mohou vyplynout také z časového odstupů; při přestylování staršího díla do dnešního jazyka vyniknou jeho zastaralé rysy. Další problematickou oblastí jsou odlišné kulturní a sociální zvyklosti. Úkolem překladatele je podle J. Levého tyto rozpory smiřovat a tím činit překlad dokonalejším.

V překladatelství je zásadní, aby měl překladatel jasnou koncepci, celkový záměr, jemuž by byla podřízena dílčí řešení. Přesto můžeme v přeložených dílech často pozorovat rozkolísanost mezi záměrem překladatele přenést čtenáře do prostředí díla nebo naopak přiblížit dílo čtenáři. Tento dvojznačný vztah plyne z dvojí funkce překladů v národní literatuře. Nejen, že se přeložené dílo stává součástí národní kultury a plní tak obdobnou funkci jako díla původní, nadto má překlad proti původní literatuře ještě specifickou poznávací hodnotu (informuje nás o cizí kultuře). Informativní funkce překladu je zpravidla tím silnější, čím vzdálenější je kulturní prostředí originálu (překladatel může také svým působením informovanost čtenáře zvyšovat a dokonce i přispívat ke sblížení - nebo oddalování - dvou kultur).

#### **2.4.2 Naturalizace v překladu**

Případnými důsledky konfrontace dvou kultur a mírou nepůvodních prvků obsažených v přeloženém díle se zabývá i Vilikovský (1984). Tyto jevy dělí do tří skupin: specifika materiální, jazyková a kulturně-kontextová. První kategorie obsahuje výrazy označující společenské skutečnosti, realie a koloritové prvky místa vzniku díla a také názvy úřadů a institucí. Mezi specifika spojená s původním jazykem textu řadíme vlastní jména, oslovení a zdvořilostní formulky, frazeologii a idiomatiku. Spadají sem i nářečí, slang, dialekt apod. Kulturně-kontextová specifika vyplývají z příslušnosti k určité kultuře a literární tradici, pohybují se v rovině syntaxe a výstavby textu. Patří k nim i otázka básnické formy a v širším kontextu také literární a jiné narážky vyplývající z odlišných kulturních představ o světě.

Typologicky lze rozlišit tři případy výskytu cizích prvků v překladu, a to podle míry zastoupení. V zásadě jde o to, zda se překladatel zaměřuje na originál anebo na budoucího čtenáře překladu. V prvním případě převažují cizí prvky nad domácími

exotizace textu, což může v krajních případech snižovat srozumitelnost překladu. Překladatel upřednostňuje zachování formy, ačkoli tím zároveň oslabuje komunikativní složku textu. Na druhé straně dodává dílu koloritovou hodnotu a stává se nositelem dobové a národní specifičnosti. V opačném případě převažují v překladu prvky domácí - naturalizace textu, jejímž extrémem je úplné přenesení díla do domácího prostředí, tedy jeho volné přepracování (parafráze). Tento postup více či méně oslabuje individualitu a jedinečnost původního díla, jeho sepjetí s místem a dobou vzniku. Přínosem je zachování významové a hodnotové struktury originálu. Třetí možností je rovnováha cizích a domácích prvků v překladu - tzv. *kreolizace*<sup>3</sup> literatur.

Překladatel je opět postaven před rozhodnutí, zda upřednostnit obsahovou nebo formální stránku díla. J. Vilikovský se shoduje s J. Levým v tvrzení, že primární funkce překladů není informativní, nýbrž estetická a není tedy důležitá forma použitých prvků, ale způsob, jakým přispívají k výpovědi.

## 2.5 Zastarávání překladu

Jedním z cílů této bakalářské práce je porovnání starších a novějších překladů vybraných básní Ingeborg Bachmannové do českého jazyka. Přepracování překladů děl je běžným jevem, který přirozeně plyne z potřeb čtenáře. Literární teoretik Milan Hrala (1991) uvádí následující definici zastaralosti překladu: *„určitá věc neodpovídá požadavkům, není zcela vhodná, není schopna náležitě plnit svou funkci.“* (s. 81). Nutno podotknout, že nedostatečná funkčnost vůbec nemusí být chybou překladatele, ale právě jen důsledkem časového odstupu a nových požadavků doby.

Již jsme si naznačili, že překladová tvorba závisí do značné míry také na dobovém kontextu, který samozřejmě nezůstává neměnný, postupem času proto nevyhnutelně dochází k zastarávání překladu. Může se jednat o změnu kulturních či politických poměrů (v českém kontextu můžeme jako takový mezník chápat například rok 1989) nebo například jen o konflikt generační. Levý (1963): *„Každá nová interpretace znovu reaguje na dílo a skrze dílo vyjadřuje i překladatelův vztah k soudobému kulturně politickému dění vlastního národa.“* Proměny národní kultury, stejně jako změny ve způsobu života a myšlení lidí jsou faktory, které stojí za změnami

---

<sup>3</sup> kreolizace - změna jazyka v důsledku vlivů jiných jazyků



obecné jazykové normy. A právě společensky podmíněný vývoj jazykových a stylistických prostředků přispívá k zastarávání překladu nejvíce. Tento názor zastává také teoretik uměleckého překladu M. Hrdlička (2014), který v této souvislosti uvádí výstižný výrok B. Ilka (1970, s. 54): „*originál stárne, překlad zastarává*“. Zároveň však varuje, že „*řada teoretiků i samotných překladatelů chápe obnovování jazykové stránky díla příliš jednostranně a hájí mnohdy neoprávněně požadavek používání současného jazyka i při překladech archaických.*“ (s. 46)

J. Levý (1963) spojuje tuto problematiku ještě s jiným jevem, a totiž se stereotypním řešením obtížných situací, které si překladatelé časem osvojí. Vyšší míra spoléhání se na typizaci a stereotypy souvisí s tím, že překladatel nemá často takové nadání, jako autor původního textu. Dále J. Levý porovnává přístup původního autora, který se stále jazykově vyvíjí a přispívá k rozvíjení národního jazyka s přístupem překladatele: „...překladatel zůstává velmi často v zajetí těch slohových prostředků, které byly běžné v době jeho mládí, a po řadu desetiletí pak pracuje neměnným jazykem.“ Z tohoto srovnání je patrné, že překlad díla zastarává obyčejně rychleji, než dílo původní.

### **3. Charakteristika překladu básnického díla**

Po shrnutí obecných pojmů z teorie uměleckého překladu se v této kapitole věnujeme teoretickým východiskům překladu poezie se zaměřením na rozdíly v uchopení překladu poezie a prózy. Specifikem básnického překladu je jeho formální stránka, proto zde blíže sledujeme vnímání formy verše v různých národních jazycích a především se pokoušíme postihnout základní rozdíly ve struktuře českého a německého jazyka a jejich vliv na práci překladatele německy psané poezie do češtiny. Zabýváme se odlišnostmi ve větné stavbě, rýmovém aparátu, délce slov aj.

#### **3.1 Specifika překladu básnického díla**

U poezie vyvstává (v porovnání s prózou) mnohem naléhavěji otázka, zda je překlad z jednoho jazyka do druhého vůbec možný. Existují dva základní přístupy, přičemž se vždy orientujeme na problematiku srovnatelnosti originálu a překladu. Jedním z nich je tzv. *překladatelský pesimismus*, který chápe básnický překlad jako

nemožný; nelze jím originál naprosto vystihnout. M Andričik (2013) v této souvislosti uvádí výrok básníka Roberta Frosta: „*poezie je to, co se při překladu ztrácí*“. Naproti tomu zastánci *překladatelského optimismu* zdůrazňují existenci jistého kolektivního vědomí o světě, které nám umožňuje překládaný text převést do jiného jazyka na všech rovinách. Pro dosažení optimálního výsledku si překladatel poezie musí uvědomit, že jeho úkolem není vytvořit text totožný s originálem, nýbrž zasadit text do nového kontextu a zároveň zachovat jeho osobitost (viz J. Levý, A. Popovič).

Stejně jako většina teoretiků uměleckého překladu, i my vycházíme z předpokladu, že překladatelský pesimismus je již překonaným východiskem. Je sice pravda, že německý čtenář bude básně I. Bachmannové v originále vnímat jinak, než český čtenář překladu, nicméně je pravděpodobné se, že rozdíl ve vnímání díla najdeme např. také u čtenáře rakouského. Ačkoli je dílo psáno jeho mateřským jazykem, kulturní a životní zkušenosti se zajisté budou lišit od čtenáře českého i německého. Z tohoto důvodu tedy není v možnostech překladatele zajistit naprosto totožný účinek na čtenáře, ale domníváme se, že poselství básně se v adekvátním překladu neztrácí a bylo by chybou na snahu o něj zcela rezignovat.

Po formální stránce se speciální problematika překladařství poezie obvykle zužuje na hledání českých ekvivalentů k cizím rytmickým nebo rýmovým formám. Další, nikoli nepodstatné, rozdíly mezi překladem poezie a prózy uvádí J. Levý (1963). V oblasti jazykové stylizace díla se jedná o způsoby vyjádření základní myšlenky díla. Zatímco v próze bývá stavební jednotkou rozvitější myšlenka, ve verši je to spíše dílčí motiv, což vede k oslabování syntaktických vztahů (oslabení vazebných složek a funkcí věty). V poezii pracuje překladatel s obrazy vytvořenými autorem a pro jejich správně převedení do cílového jazyka musí pečlivě zvažovat jednotlivá slova (a jejich odstíny) v kontextu své kultury i kultury překládaného jazyka. Potřebám náležité formy se přizpůsobuje i lexikální stránka verše, například závislosti na metrickém systému jsou do verše záměrně umisťována slova různých délek.

### **3.2 Překlad poezie a prózy**

Jak uvádíme již v úvodu kapitoly, jedním z překladatelsky nejobtížnějších míst v poezii jsou rýmy. Verš volný má v tomto ohledu blíže k próze, kdežto rýmovaný verš je

jednotkou mnohem specifitější a pro překlad náročnější. Hovoříme zde o *vyšším stupni stylizace jazyka*. Jednotlivé národní literatury využívají pro dosažení rýmu různé prostředky, jež jsou danému jazyku vlastní. V češtině se nejčastěji jedná o slovoslednou inverzi nebo o přesah do dalšího verše (M. Červenka 2006).

Dalším výrazný rys překladu poezie nacházíme v oblasti sémantické; vztah překladatele k myšlenkové kompozici básně bývá volnější než v próze. Rýmová shoda ve dvou jazycích nastane jen velmi vzácně, většinou se (za cenu změny významového uspořádání veršů) podaří zachovat v rýmu významy obsažené ve verších originálu. Často se ale nepodaří naplnit ani toto řešení a překladatel je nucen použít v rýmu slovo málo obsažené, které lze uplatnit v širokých významových souvislostech. Ani takto vytvořený rým ale nemusí být znakem špatného překladu, pokud se k němu překladatel neuchyluje příliš často. Tvorba významově bohatých týmových dvojic nezávisí totiž jen na možnostech zúčastněných jazyků, ale také na rýmové představivosti překladatele.

Kromě rýmu se takzvané „slovní vycpávky“ vyskytují i jinde ve verši. Důvodem pro vkládání nevýznamných slov (či naopak pro významové zkracování) je různá významová hustota jednotlivých jazyků. Výchozí a cílový jazyk obvykle potřebují pro vyjádření jedné a téže myšlenky odlišný počet slabik. Při překladu z německého do českého jazyka nedochází v tomto směru k výraznějším obtížím, průměrná délka slova je v češtině 2.4 slabiky a v němčině 1.8 slabiky (pro porovnání v anglickém jazyce pouze 1.5 slabiky). Český i německý desetislabičný verš obsáhne tudíž nejčastěji shodně jen tři významová jádra (nikoli čtyři jako v angličtině). Pokud se překladatel rozhodne pro zkrácení či prodloužení verše, musí dbát na to, aby svým zásahem příliš nezrychlil či nezpomalil tempo básně.

Obecně by se překladatel měl snažit zachovat styl poezie, kterou překládá. V moderní poezii se zpravidla setkáváme se zachováním těch rysů, které se dříve označovaly jako tzv. vnější forma (strofická kompozice, pořadí rýmů, metrické schéma). Zároveň si ale překladatel musí uvědomovat, že formální prostředky poezie vstupují v konkrétních básních do složitých vztahů k obsaženým myšlenkám. Při hledání formálního klíče k překladu bychom měli vycházet především z těchto významových funkcí formy. Nemá-li se v překladu změnit vztah mezi veršem a jeho obsahem, je třeba

vycházet nikoli z formálního schématu (metrum), ale z jeho skutečné zvukové realizace (rytmus, tempo), protože právě ta je těsně spjata s obsahem.

### 3.3 Aspekty překladu verše

Náročnost převádění básnického textu mezi dvěma jazykovými systémy se z velké části odvíjí od toho, zda se jedná o jazyky s příbuzným či nepříbuzným veršovým systémem. Oblastí, která nás v této podkapitole zajímá, je problematika převodu textu mezi veršovými systémy příbuznými, neboť germánská i slovanská (kromě polské) poezie je téměř všechna psána veršem sylabotónickým. Ovšem i v rámci dvou sylabotónických systémů najdeme rozdíly, které mohou vést k drobnému, přesto esteticky závažnému zkreslení překladu. Tyto rozdíly se týkají různého pojetí rytmu a tempa verše, odlišných možností vytváření rýmu a eufonie v zúčastněných národních jazycích.

#### 3.3.1 Rytmus a tempo

V sylabotónickém prozodickém systému je rytmus utvářen dvěma specifickými činiteli: počtem slabik ve verši a jistým uspořádáním přízvuků uvnitř verše. Významné je umístění nepřízvučných slabik mezi přízvučnými a celkový počet přízvuků. Podle pořadí, v jakém za sebou ve verši následují slabiky přízvučné a nepřízvučné, rozlišujeme typy veršových stop. Mezi ty nejdůležitější řadí čeští teoretici literární vědy (M. Červenka, E. Petrů) trochej (-˘), jamb (˘-) a daktyl (-˘˘). Odlišnosti v rytmech dvou příbuzných veršových systémů je dána dvojím typem rytmu verše. J. Levý (1963, s. 257) uvádí zjištění Kenetha L. Pikea<sup>4</sup>, podle něhož existují dva typy rytmické organizace promluvy: rytmus, kde je mírou doby slabika (izosylabizmus) a rytmus, kde je tou mírou přízvuková skupina (izochronie taktů). V jazyce bývají zastoupeny oba rytmické principy, jeden však vždy významně převládá.

Poezie českého jazyka odpovídá více prvnímu typu, základem je v ní stejný počet slabik v odpovídajících si rytmických úsecích (více viz např. E. Petrů, 2000). Jejím protipólem a zároveň typickým představitelem druhého typu je angličtina, v níž se rytmus poezie zakládá na zhruba stejném trvání taktů bez ohledu na jejich slabičný

---

<sup>4</sup> K. L. Pike: The intonation of American English. Ann Arbor, 1946. s. 35

rozsah. Na základě popsaných rytmických rozdílů ve verši je proto možné, že rytmus, vnímaný v anglické poezii jako pravidelný vnímá český čtenář jako volný. Český verš je na nepravidelnosti v počtu nepřízvučných slabik velmi citlivý a překladatel by na to měl pamatovat. Z izochronie taktů vychází (v menší míře) i rytmus německy psané poezie, nicméně tato okolnost nezpůsobuje při překladech do českého jazyka závažnější problémy. Při vnímání rytmu německého verše se ve větší míře uplatňují vlivy mimoprozodické, především význam. Konkrétní jazyková náplň verše (závislá na obsahu a výběru slov) působí často proti pravidelným rytmickým tendencím.

Uvolněný verš (stojí proti pravidelnému sylabotónickému verši) - uvolňuje se zpravidla sekundární (méně závažný) typ rytmu, tedy počet slabik v jazyce anglickém (či německém) a naopak počet a rozmístění přízvuků v češtině. Tento protiklad vede při překladu uvolněného verše například z němčiny do češtiny k různým obtížím. Řešením může být zachování vázanosti českého verše. Jedná se zde o nutný formální posun, neboť v opačném případě by překlad na čtenáře působil příliš rozrušeně.

### **3.3.2 Rým v češtině a v němčině**

O rýmu jako problematické složce překladu jsme se zmiňovali již v úvodu kapitoly a nyní se mu v kontextu překladatelské problematiky budeme věnovat podrobněji. Na rým nelze pohlížet jako na izolovanou složku básně, překladatel jej vnímá jako součást celé souhry akustických a významových hodnot díla. J. Levý (1963) uvádí tři funkce rýmu, které jsou přítomny v rýmovém systému každého básníka: významovou (vytváří mezi souznicími slovy - a tím také mezi příslušnými verši významové spojení), rytmickou (zvýrazňuje vyznění verše) a eufonickou (rozsah a zvuková podoba rýmů). Ve výsledné básni se tyto tři funkce prolínají a v závislosti na preferencích autora jsou upřednostněny či upozaděny (více viz E. Petruš, 2000, s. 123 – 128). Pro potřeby překladu je důležité si uvědomit, že autoři různých národních literatur nedisponují stejnými prostředky k naplnění těchto funkcí. My se zaměříme především na porovnání možností českého a německého rýmu.

Možnosti autora, potažmo překladatele poezie se odvíjejí od rýmového slovníku daného jazyka, jehož struktura určuje způsob, kterým se vytváří spoje mezi významy. Jako syntetické jazyky mají němčina i čeština bohatší zásobu rýmů než analytická

angličtina, ačkoli v němčině například existují významově důležitá slova, která nejsou schopna rým vytvořit (Tochter, Frühling, Kirche, Apfel). Mluvíme-li o překladu z cizího (německého) jazyka do češtiny, poskytuje naše mateřština velmi příznivé předpoklady pro vytváření různorodých rýmů (koncovkové, štěpné, banální i originální). Při překladu opačným směrem by v němčině, jako neslovanském jazyce s menšími možnostmi ohýbání slov, mohly v tomto směru nastat potíže.

Sporným bodem v překladatelství je také zachovávání slabičného rozsahu rýmu. Důležitost jeho respektování se podle J. Levého (1963) váže k jeho rytmické a významové hodnotě ve verši, která je dána jazykem autora. Ve většině evropských jazyků platí pro rozsah rýmová shoda W. Kaysera<sup>5</sup>: „Rýmem, přesněji koncovým rýmem, se rozumí zvuková shoda poslední úplně přízvučné samohlásky a všeho, co po ní následuje (př.: *Gesang/Klang, Lieder/wieder, wendige/lebendige*)“. Podle vzdálenosti poslední přízvučné slabiky od konce verše se rýmy dělí na jednoslabičné (mužské), dvouslabičné (ženské) a trojslabičné (daktylské). Každý jazyk má svou normu, podle níž tyto rýmy využívá (viz M. Červenka, 2006, s. 113 – 135).

V češtině (přízvuk na první slabice) i v němčině, (přízvuk teoreticky libovolný) se jedno i dvouslabičný rým uplatňují rovnocenně, překladatel má zde práci jednodušší, neboť se nemusí zabývat tím, zda užít nebo neužít typ rýmu, který se v jazyce originálu nevyskytuje. Slabičný rozsah rýmu je ovšem zároveň nositelem stylistických hodnot, které by v překladu neměly zaniknout. Kupříkladu mužský rým zní energičtěji a tvrději, zakončení verše mužským rýmem působí definitivně; oproti tomu ženský rým zní měkčeji, zakončuje verš méně razantně. Důležité je i schéma verše: „*schéma Ž M Ž M podporuje rozčlenění stopy do dvou rytmicky uzavřených dvojverší, schéma M Ž M Ž naopak tyto obrysy stírá*“. (Levý, 1963, s. 290)

Další rozdíly v chápání rýmu nalezneme, pokud se soustředíme na různá pojetí rýmu „bohatého“ a „postačujícího“. Slovanské a germánské jazyky totiž hodnotí tyto dva druhy rýmu naprosto opačně a překladatel by měl být s rozdíly rýmových tradic jednotlivých národních literatur dostatečně obeznámen, jinak může estetické hodnoty originálu vnímat zkresleně. Takzvaný bohatý rým, v němž se kromě přízvučné souhlásky rýmuje také předcházející „opěrná“ samohláska (hraje/kraje) je v české poezii hodnocen

---

<sup>5</sup> W. Kayser: *Kleine deutsche Verslehre*, Bern 1958, s. 83.

kladně, ale v německé tvorbě je převážně považován za neúnosný. Důvody můžeme hledat ve slovanské tendenci k otevřenosti slabik, zcela protikladné k tendencím germánských jazyků, které mají sklon umístování mezislabičného předělu za samohlásku. V překladu bychom proto měli vždy vycházet z principů, které jsou v daném jazyce přirozené a přizpůsobit tomu formu básně.

Rozdílnost evropských veršových systémů se poměrně výrazně projevuje i v citlivosti k hláskovému složení rýmu. Česká poezie jej zakládá na souznění samohlásek (asonanci), kdežto germánské jazyky staví rýma na souznění souhlásek (konsonance). Tato tendence ale není ve všech germánských jazycích stejná; velmi silně se uplatňuje v angličtině, zatímco v němčině se znělá koncová souhláska poměrně často v řeči asimiluje v neznělou, což uvolňuje rýmové konvence. J. Levý 1963, s. 303-4) píše: „V poměru obou složek rýmu jsou mezi evropskými verzifikacemi rozdíly, podobně jako v poměru mezi rytmickým principem tónickým a sylabickým. Projevují se zřetelně ve starogermánském a španělském rýmu a také při dekanonizaci rýmu v poezii 20. století.“

K dekanonizaci rýmu v moderní poezii došlo na základě uvolnění rýmových konvencí, které však do značné míry záviselo na vlastnostech daného národního jazyka. Kromě rýmu založeného výhradně na shodě souhlásek (germánské jazyky) nebo samohlásek (některé slovanské a románské jazyky) vymezujeme ještě třetí typ, a to ruský „useknutý“ rým. V něm přestává být koncová souhláska relevantní pro celkovou harmonii rýmu, a tak vznikají takové rýmy, jejichž koncové souhlásky se neshodují (*večer / mečet*) nebo rýmy s useknutou koncovou souhláskou (*šťěstí mine / nevzpomínej; zählen / Seele*). V překladech poezie do němčiny zavedl tento typ rýmů rakouský básník Paul Celan, který již ostatně užíval i ve své vlastní tvorbě, obdobně jako I. Bachmannová. Do české poezie se tento typ dostává skrze poezii ruskou, není tedy v našem jazyce formou původní a nelze jej používat mechanicky na základě užití v originálním textu.

### 3.3.3 Eufonie

Jak uvádí J. Levý (1963), poezie zaměřená na eufonii náleží k těm překladatelsky nejobtížnějším, neboť její zvukové znění je stylizováno i uvnitř veršů. Teoretické závěry

některých literárních historiků, kteří hledají souvislost mezi hláskovým složením a smyslem slova, činí takovýto překlad naprosto nemožným. Novější teorie chápou vztah mezi zvukovou podobou a významem verše jako zprostředkovaný a vymezují několik jeho stupňů.

Jen zřídla se jedná o hláskové řady skutečně onomatopoické (jako u Erbenova Vodníka), opakování hlásek obvykle pouze zdůrazňuje klíčové slovo verše. Jeho nevyužitím ochudí překladatel báseň pouze v detailu, ochuzení jednoho motivu ještě ale nemusí znamenat porušení celkového stylu básně. Častěji se s eufonií setkáváme jako s jedním ze stylizačních principů verše. Opakování zvuků se v tomto případě nepojí k žádnému konkrétnímu slovu, ale spojuje mezi sebou slova celého verše do splývavé zvukové řady. V českém i německém jazyce lze za účelem zlyričtění použít kvantitu samohlásek. Další typ sémantické eufonie - mnemotechnická - se odvíjí od společenského uplatnění básně. Zakládá se na faktu, že neobvyklá umělecká stylizace verše vede k jeho snazší zapamatovatelnosti. Podpořím-li stěžejní myšlenku navíc zvukomalebným sledem hlásek, je pravděpodobné, že právě tuto pasáž si lidé z díla uchovají. Takové verše jsou pro překlad do jiného jazyka obzvlášť nesnadné, protože jsou podmíněny přesným převedením myšlenky i formy zároveň.

### **3.4 Hranice básnického překladu**

M. Andričik (2013) se věnuje hranici básnického překladu, jejíž definování vidí jako jeden z nejčastějších problémů dnešního překladatelství. Poezie svou podstatou podporuje různorodé interpretace a pojetí, které se od sebe samozřejmě liší, a to v závislosti na konkretizaci originálu jednotlivými překladateli. Je přirozené, že autor překladu vnáší do textu svůj osobitý styl, ovšem podstatná je častost takovýchto zásahů a jejich dopad na výslednou percepci díla. Důležité je správně vytyčit hranici mezi osobitým překladem, který ale stále respektuje rysy originálu a překladem, v němž už je vnášení vlastních prvků nadměrné a ovlivňuje percepci díla. Tato hranice je poměrně tenká a souvisí s již dříve zmiňovanou problematikou kvality překladu.

V kapitole o ekvivalenci překladu jsme již uvedli různá stanoviska. Starší, lingvisticky orientované modely překladu posuzovaly kvalitu překladu podle míry korespondence s originálem. V soudobé praxi více záleží na míře korespondence



s vymezeným cílem překladu, případně s potřebami čtenáře. Vzhledem k popsanému posunu vnímání hodnoty překladu si M. Andričík klade otázku, zda při této absolutizaci recepční stránky lze stále ještě mluvit o překladu. Přílišná libovůle může způsobit, že výsledné dílo bude spíše než překladem novou básní na motivy originálu. Základem dobrého překladu je snaha o zachování všech rovin textu, což v praxi nebývá vždy zcela možné. Ústupky, které musí překladatel udělat, by ale nikdy neměly být natolik výrazné, aby zcela změnily formální či významovou podstatu básně. Respektování hranice překladu znamená opatrné zacházení s individuálním vkladem překladatele.

## 4. Vlastní interpretace překladu vybraných básní

Tato kapitola je věnována rozboru několika vybraných básní I. Bachmannové a jejich českých překladů. Opíráme se při něm o teoretické poznatky popsané v předchozích kapitolách a také budeme vycházet ze znalosti autorčina života a z kontextu doby, v níž tvořila. Nejprve porovnáváme dvě různé verze překladů básně *Die gestundete Zeit* otištěné v časopisech *Host do domu a Plamen* v 50. / 60. letech minulého století s verzí, kterou v 90. letech publikovala M. Jacobsenová. Všimáme si zde shod a rozdílů v překladech stejného díla, které vznikaly s časovým odstupem několika málo let i několika desetiletí. V další části se zaměříme na problematiku překladu rýmu při současném zachování významové složky verše a představujeme překlad M. Jacobsenové s vlastním komentářem. V závěru kapitoly se jedná o samotný překlad básně, vybrali jsme pro tuto příležitost jednu z básní sbírky, kterou M. Jacobsenová ve svém sborníku vynechala, báseň *Im Zwielficht*.

### 4.1 Die gestundete Zeit - porovnání překladů

Jako ústřední báseň sbírky, jejíž titul se stal i názvem básnické prvotiny I. Bachmannové, byla do českého jazyka přeložena hned několikrát. Nejprve v roce 1959 v časopise *Host do domu* pod názvem *Načasovaný čas*, o šest let později v časopise *Plamen*, ve verzi dosti odlišné a nesoucí titul *Utkvělý čas*. Poslední překlad nacházíme ve sborníku M. Jacobsenové z roku 1997, zde s titulem *Odročený čas*. Na této konkrétní básni máme tedy možnost pozorovat a srovnávat práci tří překladatelů; dva z nich se překladu chápou krátce po sobě a lze tedy předpokládat snahu o odlišné

pojetí díla, novost a originalitu. Na druhé straně stojí M. Jacobsenová, přistupující k té samé básni o několik desetiletí později, jež kromě textu originálu vychází právě i z jeho dřívějších českých překladů. Dlouhý časový odstup umožňuje nadhled nad problematikou originality a překladateli se spíše bude jednat o věrné zachycení překladu. A jelikož se v případě M. Jacobsenové jedná o výbor z tvorby autorky, tak také jistě o zasazení této básně do kontextu dalších básní sbírky.

Báseň *Die gestundete Zeit* uvádíme nejprve v originále, poté v překladu M. Jacobsenové a dále překlady básně otištěné v časopisech *Host do domu* a *Plamen*. Tyto tři překlady se pokusíme porovnat a okomentovat.

### ***Die gestundete Zeit***

*Es kommen härtere Tage.  
Die auf Widerruf gestundete Zeit  
wird sichtbar am Horizont.  
Bald musst du den Schuh schnüren  
und die Hunde zurückjagen in die  
Marschhöfe.  
Denn die Eingeweide der Fische  
sind kalt geworden im Wind.  
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.  
Dein Blick spurt im Nebel:  
die auf Widerruf gestundete Zeit  
wird sichtbar am Horizont.*

*Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,  
er steigt um ihr wehendes Haar,  
er fällt ihr ins Wort,  
er befiehlt ihr zu schweigen,  
er findet sie sterblich  
und willig dem Abschied  
nach jeder Umarmung.*

*Sieh dich nicht um.  
Schnür deinen Schuh.  
Jag die Hunde zurück.  
Wirf die Fische ins Meer.  
Lösch die Lupinen!*

*Es kommen härtere Tage.*

### ***Odročený čas (M. Jacobsenová, 1990)***

*Přijdou krušné chvíle.  
Čas do odvolání odročený  
vyvstává na obzoru.  
Brzy si zašněruješ střevíce  
a psy zaženeš nazpět do dvorů.  
Neboť rybí vnitřnosti  
vychladly ve větru.  
Svíce lupin skomírají.  
Očima pátráš v mlze:  
Čas do odvolání odročený  
vyvstává na obzoru.*

*Na druhém břehu ti tone milenka v písku,  
stoupá jí k vlajícím vlasům  
a padá do slov,  
přikazuje mlčet,  
shledává ji smrtelnou  
a svolnou k loučení  
po každém objetí.*

*Neohlížej se.  
Zašněruj střevíce.  
Zažene psy nazpět.  
Zanes ryby k moři.  
Zhasni lupiny!*

*Přijdou krušné chvíle.*

### **Načasovaný čas (Host do Domu, 1959)**

Nastanou tvrdší dnové.  
Čas načasovaný do odvolání  
se zjevuje na horizontu.  
Už záhy si zašněruješ boty  
a psy zaženeš zpátky do dvorců  
u silnice.

Neboť vnitřnosti ryb  
ve větru zchladly.  
Chudobně hoří světla lupin.

Tvůj pohled se prodírá mlhou:  
čas načasovaný do odvolání  
se zjevuje na horizontu.

Naproti zapadá tvá milenka do písku,  
stoupá jí kolem vlajících vlasů,  
vpadá jí do řeči,  
poroučí jí mlčet,  
shledává ji smrtelnou  
a svolnou k rozloučení  
po každém objetí.

Neohlížej se.  
Zašněruj si boty.  
Psy zažeň zpátky.  
Ryby hod' do moře.  
Zhasni lupiny!

Nastávají tvrdší dnové.

### **Utkvělý čas (Plamen, 1965, Petr Kabeš)**

Nastanou ještě drsnější dny.  
Čas až do odvolání utkvělý  
se ukáže na obzoru.  
Už brzy ti nezbude než obout střevíce  
a zahnat psy zpátky do panského dvora  
Vnitřnosti ryb totiž  
už docela vychladly v tom větru  
A bédně hoří světla vlčinců  
Oči tvoje slídí mlhou:

tam dole tvůj miláček do písku poklesává  
písek se shromažďuje kolem jeho  
vlajících vlasů,  
písek se mu mísí do slov,  
písek mu mlčet poroučí,  
písek o něm ví, že on je smrtelný  
a že je svolný rozloučit se,  
kdykoli byste se objali.

Už se neohlížej.  
A obuj střevíce.  
Psy zažeň.  
Ryby hod' do moře.  
Vlčince pozhasínej!

Nastanou ještě tvrdší dny.

#### **4.1.1 Překlad názvu básně**

Název básně bývá často významným nositelem jejího obsahu, pro čtenáře se stává prvním vodítkem a může mnoho prozradit o celkovém ladění básně. Z překladu názvu pak můžeme soudit, kterým směrem se zřejmě ubíraly překladatelovy myšlenky, jak vnímá a chápe překládané dílo. V případě básně *Die gestundete Zeit* máme před sebou dokonce tři různé varianty názvu, přičemž rozdíl zde spočívá v překladu adjektiva „gestundete“, tedy v pojetí vlastnosti v básni prezentovaného času. Již jsme si vymezili, že pojem čas je pro tvorbu I. Bachmannové velmi zásadní. Pod vlivem svých životních

zkušeností a také mnohých myšlenek L. Wittgensteina nevnímá Bachmannová čas jako samozřejmost, je nám jen propůjčený, měli bychom si ho vážit a smysluplně jej využívat. Proto vlastnost, kterou překladatel vybere, stává se i symbolem vnímání času v celé básni, nositelem pocitů, které v nás (v autorce) čas vyvolává.

Adjektivum *utkvělý* poutá naši pozornost k jednomu okamžiku, k současnosti, napovídá pojetí času jako ovladatelné veličiny - dá se zastavit, není absolutní. Moment, kolem něhož se báseň odvíjí, se tak v určitém smyslu stává hraničním životním okamžikem, čas v něm přestává plynout a my jsme do odvolání uvězněni v „časoprázdnu“. Toto pojetí však nekoresponduje s varováním o dnech, které přijdou. Přídavné jméno *načasovaný* jako by odkazovalo k nějaké vyšší moci, která čas ovládá a řídí, s tímto významem pracuje později i M. Jacobsenová. Ovšem spojení *načasovaný čas* působí poněkud vyumělkovaně, jako prázdna hra se slovy bez hlubšího významu. Přívlastek *odročený*, jistě ne bez záměru vypůjčený ze soudnictví, směřuje čtenáře v úvahách k působení již zmíněné vyšší moci. Zdá se, že tento překlad v sobě nejlépe snoubí ambivalentnost poezie I. Bachmannové, neboť vypovídá o čase, který nám byl sice odepřen, ale možná jen dočasně. Skrývá v sobě naději, že po těžkých dnech přeci jen nastane „*odvolání*“.

#### 4.1.2 Formální stránka překladů

Kompozičně odpovídají všechny překlady téměř přesně originálu. Mírně se odchyluje pouze první z nich (*Utkvělý čas*), v němž došlo k vypuštění repetice prvních dvou veršů na konci první sloky. Tato úprava je velmi zvláštní a jen těžko pro ni hledat nějaké vysvětlení kromě předpokladu, že se zde překladatel dopustil chyby. Pozdější překlad (*Načasovaný čas*) se s originálem rozchází v rozdělení básně na strofy, opět se jedná o pasáž, kde se nachází zmíněná repetice. Autor překladu ji připojil ke druhé sloce, namísto k první, čímž porušil zamýšlený efekt rámcové kompozice, kdy strofa začíná i končí stejným veršem a oslabil tak jeho funkci. Kompozici ve své verzi beze zbytku dodržela pouze M. Jacobsenová.

Dodržení formálních principů se ukázalo být důležitým, i co se týče výstavby vět. V originálním textu autorka důsledně dbá na opakování určitých větných vzorců, jimž autoři (opět pouze dřívějších) překladů buďto nepřikládali váhu nebo je naopak převedli

až příliš doslovně a pro český jazyk nepřírozeně. Podívejme se nejprve na druhou strofu básně, kde autorka píše:

*Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,  
er steigt um ihr wehendes Haar,  
er fällt ihr ins Wort,  
er befiehlt ihr zu schweigen,  
er findet sie sterblich*

Anaforické opakování větné struktury podmět + sloveso je zčásti dáno povahou německého jazyka (pevnější slovosled), ale v tomto případě také intencí autorky zdůraznit písek jako činitele děje a podpořit celkovou metaforu, v níž právě písek je tím, co zastavuje a ovládá čas (život). Podíváme-li se na české překlady, nalezneme zde opět tři cesty, kterými se překladatelé snaží různost zúčastněných jazyků překlenout.

#### **Načasovaný čas [1]**

*Naproti zapadá tvá  
milénka do písku,  
stoupá jí kolem vlasů,  
vpadá jí do řeči,  
poroučí jí mlčet,  
shledává ji smrtelnou  
(...)*

#### **Utkvělý čas [2]**

*tam dole tvůj miláček do  
písku poklesává  
písek se shromažďuje  
kolem jeho vlasů,  
písek se mu mísí do slov,  
písek mu mlčet poroučí,  
písek o něm ví, že on je  
smrtelný (...)*

#### **Odročený čas [3]**

*Na druhém břehu ti tone  
milénka v písku,  
stoupá jí k vlasům  
a padá do slov,  
přikazuje mlčet,  
shledává ji smrtelnou  
(...)*

Větné stavbě originálu se nejvíce přibližuje překlad [2], v němž je písek akcentován doslovným opakováním na začátku každého verše. Pozornost čtenáře je při tomto řešení jednoznačně přitahována právě k němu, jako k činiteli děje a jistě se zde vytváří určité napětí, ovšem na úkor estetické kvality díla. Pro český jazyk je takovéto opakování dosti nepřírozené; ostatně neumělou větnou stavbu dobře dokumentuje i tento verš „*písek o něm ví, že on je smrtelný*“, kde překladatel zbytečně zdůraznil podmět *on*. Verze překladu [1] a [3] shodně operují s větnou strukturou, která je českému jazyku přirozenější. Na začátek každého verše staví sloveso a podmět ponechávají nevyjádřený. Překlad [1] navíc využívá valenčních možností sloves a pro český jazyk přirozeným způsobem akcentuje ve větách nikoli podmět, nýbrž předmět a dosahuje tak adekvátního kompromisu mezi věrností předloze a formálními nároky českého jazyka.

Obdobnou situaci pozorujeme i v poslední sloce básně. Autorka zakončuje báseň sledem výkřiků (rozkazů), přičemž v německém jazyce rozkaz vždy začíná slovesnou formou. „*Sieh dich nicht um. Schnür deinen Schuh. Jag die Hunde zurück. Wirf die Fische ins Meer. Lösch die Lupinen!*“ Čeština je v tomto směru liberálnější a poskytla překladatelům možnost volby.

#### **Načasovaný čas [1]**

*Neohlížej se.  
Zašněruj si boty.  
Psy zažeň zpátky.  
Ryby hod' do moře.  
Zhasni lupiny!*

#### **Utkvělý čas [2]**

*Už se neohlížej.  
A obuj střevíce.  
Psy zažeň.  
Ryby hod' do moře.  
Vlčince pozhasínej!*

#### **Odročený čas [3]**

*Neohlížej se.  
Zašněruj střevíce.  
Zažeň psy nazpět.  
Zanes ryby k moři.  
Zhasni lupiny!*

Autoři starších překladů této možnosti uvolnění formy využili a vnesli tak do závěru básně formální nejednotnost, která je v tomto případě spíše na škodu, zmírňuje apelační funkci rozkazu a rozmělnuje soustředění čtenáře, takto je tomu především v překladu [1]. Částečná snaha o dodržení schématu originálu je patrná v překladu [2], kde alespoň v posledních třech verších autor vychází z anaforického opakování substantiv. Naproti tomu M. Jacobsenová se ve svém překladu [3] formální stránky opět důsledně držela a dostála tak záměru I. Bachmannové nejlépe. Tím, že akcentuje sloveso, poutá pozornost čtenáře k tomu, co musí být učiněno před tím, že nastanou těžší dny a naplňuje zároveň funkci varovnou i komunikační funkci příkazu.

#### **4.1.3 Věrnost a volnost překladu**

Na tomto místě bychom se chtěli podrobněji věnovat adekvátnímu převedení konkrétního textu výchozího jazyka do cílového. Překladatel se musí vypořádat s rozparem mezi snahou o co největší míru korespondence s originálem a s nutností respektovat zákonitosti cílového jazyka a zároveň dbát na to, aby čtenáři komplexně zprostředkoval myšlenku díla. Jak je zmíněno v předchozích kapitolách, překladatel vychází při své práci z vlastního chápání textu a tato čtenářská percepce pak ovlivňuje vznik díla. Kvalita překladu závisí mimo jiné na schopnosti překladatele minimalizovat míru subjektivních zásahů do díla. Jak se s tímto úkolem vypořádali autoři našich vybraných překladů, si ukážeme na několika příkladech.

Za nejvolněji pojatý můžeme jednoznačně označit překlad básně z roku 1965 (*Utkvělý čas*). Nacházíme zde hned několik nepřilíš přesných překladů, ať už se jedná o rozšiřování verše a drobný posun jeho významu [1] a [2] či o změnu výraznější, která může ovlivnit celou báseň [3].

[1]

*Denn die Eingeweide der Fische  
sind kalt geworden im Wind*

*Vnitřnosti ryb totiž  
už docela vychladly v tom větru*

Svévolným přidáním dalších slov do druhého verše (*docela, tom*) oslabuje překladatel zamýšlenou metaforu, která se původně soustředí na vychladlé vnitřnosti ryb jako symbol ztráty naděje a smyslu žití, v překladu se ale jádro obrazu poněkud posouvá, a to směrem k větru.

[2]

*und willig dem Abschied  
nach jeder Umarmung.*

*a že je svolný rozloučit se,  
kdykoli byste se objali.*

Zatímco v originálním textu umístila autorka na konec verše podstatná jména, v překladu nacházíme zakončení slovesem. Snad se to zdálo autorovi pro český jazyk přirozenější, nicméně tato změna si následně vynutila také využití jiného (podmiňovacího) slovesného způsobu, který poněkud snižuje efekt, o který se autorka pravděpodobně snažila, totiž vyvolat dojem, že ke ztrátě může dojít každou chvíli, tedy „*po každém objetí*“.

[3]

*Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand*

*tam dole tvůj miláček do písku poklesává*

Za pravděpodobně nejzávažnější posun lze pokládat změnu rodu, která proměňuje vyznění celé sloky, potažmo básně. Můžeme se pouze dohadovat, co stojí za tímto posunem, nicméně jedná se o posun neadekvátní. V této strofě se má odrážet souboj mužského a ženského subjektu, lyrické já (ty) spatřuje světlé stránky života (metaforizované ženským principem, obrazem milované bytosti) upozadované negativní energií (mužský princip, vše pohlcující písek). Toto rozložení bylo změnou rodu porušeno.

Posuny nacházíme také v překladu *Odročený čas* (1997), jejich příčinu lze ale na rozdíl od výše zmíněných poměrně jistě vystihnout a obhájit. Záměrem překladatelky je nalezení českého ekvivalentu, který má přibližně stejný význam a zároveň náležitě

odráží zamýšlenou funkci. Takto je tomu alespoň u ukázek [1] a [2]. V případě ukázky [3] se spíše jedná o posun po formální stránce.

[1]

*Es kommen härtere Tage.*

*Přijdou krušné chvíle.*

Doslovný překlad by měl znít „*Nastanou tvrdší dny/dnové*“, jak můžeme vidět u starších překladů otištěných v českých časopisech. M. Jacobsenová zvolila obrat krušné chvíle pravděpodobně záměrně proto, že se v něm odráží zakořeněná česká frazeologie (krušný den, krušné časy), pracuje zde s kolektivním povědomím českého čtenářstva, výraz evokuje nejistou budoucnost, jak to bylo zamýšleno i v originální básni.

[2]

*Ärmlich brennt das Licht der Lupinen*

*Svíce lupin skomírají.*

Porovnejme opět s doslovným překladem z roku 1959, kde stojí: „*chudobně hoří světlo lupin*“, je zřejmé, že zde došlo k překladatelskému posunu. V tomto případě sleduje autorka překladu více myšlenkovou nit originálu, kde světlo lupin představuje naději, která jejich zhasnutím mizí. Spojení se slovesem skomírat vychází z obratu „*skomírající naděje*“, který může českému čtenáři pomoci lépe rozvinout asociaci a přiblížit mu smysl verše.

[3]

*Schnür deinen Schuh.*

*Zašněruj střevíce.*

*Jag die Hunde zurück.*

*Zažeň psy nazpět.*

*Wirf die Fische ins Meer.*

*Zanes ryby k moři.*

*Lösch die Lupinen!*

*Zhasni lupiny!*

Sloveso „*werfen*“ má v češtině význam „*hodit, vrhnout*“, přesto nacházíme v překladu výraz „*zanést*“. Vysvětlením může být snaha o anaforu, neboť i okolní slovesa ve sloce začínají na písmeno *z*. Nabízí se sloveso „*zahodit*“, ale to už je sémanticky poměrně zavádějící.





V doslovném překladu by tento verš zněl: „*když za tebou racek padá a křičí*“. M. Jacobsenová dává v překladu důraz právě na křik ptáka, jenž se i v originále nachází v akcentované pozici (na konci verše). Po sémantické stránce se jedná o převedení rovnocenné, navíc slovní spojení „*skřek se zařal*“ svou expresivností zesiluje pocit hrozby, kterou má právě křik racků představovat.

#### 4.2.2 Formální stránka

Většina básní I. Bachmannové je založena na volném verši, pro tuto podkapitolu jsme cíleně vybrali báseň, která je svým rýmovým schématem velmi zajímavá. Celá báseň je postavená tak, že verše samostatně vzaté jsou jen šiframi, které začnou dávat smysl až poté, co se spojí v jeden celek. Určující pro její formu je princip fugy přenesený z oblasti hudby do oblasti poezie; v širším pohledu pak princip doslovného opakování. Báseň se skládá ze tří slok psaných obkročným rýmem, přičemž druhý a třetí verš první strofy jsou také rámcovými verši druhé a třetí strofy. Již první sloka tak v sobě nese nejsilnější tematické motivy celé básně, které jsou pak dále opakovány a rozvíjeny. Využitím identických veršů docílila autorka pravidelného a plynulého rytmu. Toto rozložení také posiluje význam jednotlivých obrazů, opětovně je otevírá, doplňuje a propojuje.

V německém originále je metrem básně pětistopý jamb. Pro český jazyk není jamb příliš obvyklý, M. Jacobsenová však za použití předklonek schéma dodržela. Shodné je i využití ženských a mužských rýmů a z velké části i princip konsonance a asonance. Pro německý jazyk je typické zakončovat rým spíše souhláskou než samohláskou, kdežto v češtině je tomu naopak. V rámci možností se překladatelka pokusila zachovat i tento princip, otevřené slabiky najdeme pouze ve dvou rýmech (a ve druhé strofě jeden rým useknutý: *lodi - vloudil*).

Celkově se jedná o překlad opravdu velmi zdařilý, rýmové dvojice vytvářejí plnohodnotné rýmy a překlad respektuje i původní rytmus a melodii básně. Překladatelka se nedopustila žádného neadekvátního posunu, naopak báseň po sémantické stránce ještě obohatila (nikoli však svévolně, nýbrž v souladu se zamýšleným účinkem textu na čtenáře.)

### 4.3 Vlastní překlad básně *Im Zwielight*

Tato báseň je jednou ze tří, které M. Jacobsenová ve svém výboru z díla I. Bachmannové nepřeložila. Jak je pro autorku typické, báseň svým textem v podstatě nesděljuje žádný příběh, pouze evokuje obrazy a nechává na čtenáři, aby si sám doplnil významy a souvislosti. Můžeme zde velmi dobře pozorovat vliv autorčiny osobní filosofie, kde nevyсловitelné zůstává skryto v náznacích a jazyk už není limitující pro naše vyjadřování. Báseň je čtenářsky a potažmo i překladatelsky velmi složitá, neboť pro její pochopení v ní musíme hledat právě to, co tam schází, dívat se za obraz a vycházet z její poetiky.

#### *Im Zwielight*

*Wieder legen wir beide die Hände ins Feuer,  
du für den Wein der lange gelagerten Nacht,  
ich für den Morgenquell, der die Kelter nicht kennt.  
Es harrt der Blasebalg des Meisters, dem wir vertrauen.*

*Wie die Sorge ihn wärmt, tritt der Bläser hinzu.  
Er geht, eh es tagt, er kommt, eh du rufst, er ist alt  
wie das Zwielight auf unsren schütterten Brauen.*

*Wieder kocht er das Blei im Kessel der Tränen,  
dir für ein Glas - es gilt, das Versäumte zu feiern -  
mir für den Scherben voll Rauch - der wird überm Feuer geleert.  
So stoß ich zu dir und bringe die Schatten zum Klingen.*

*Erkannt ist, wer jetzt zögert,  
erkannt, wer den Spruch vergaß.  
Du kannst und willst ihn nicht wissen,  
du trinkst vom Rand, wo es kühl ist  
und wie vorzeiten, du trinkst und bleibst nüchtern,  
dir wachsen noch Brauen, dir sieht man noch zu!*

*Ich aber bin schon des Augenblicks  
gewärtig in Liebe, mir fällt der Scherben  
ins Feuer, mir wird er zum Blei,  
das er war. Und hinter der Kugel  
steh ich, einäugig, zielsicher, schmal,  
und schick sie dem Morgen entgegen.*

## **V přítmí**

*Zas oba vkládáme své ruce do ohně  
ty pro víno dlouho již panující noci  
já pro ranní pramen, jenž nezná útlaku  
měch mistra, kterému důvěřujeme, vyčkává.*

*Když smutek ho rozehřeje, mistr přichází,  
přichází před úsvitem, dříve, než zavoláš, je stár  
jako přítmí na našem prořídlém obočí*

*Zas vaří olovo v kotli slzavém,  
tobě na sklenku - je dobré oslavit, cos zmeškal -  
mně na střepy plné dýmu - ten mizí nad ohněm.  
Tak přidávám se k tobě a stíny rozezním.*

*Je známo, kdo teď otálí  
známo, kdo slova zapomněl.  
Ty nemůžeš a nechceš vědět,  
piješ zkraje, kde je to chladné  
a jako kdysi piješ a zůstáváš nenasycený,  
Tvé obočí ještě roste, ještě tě pozorují!*

*Ale já už ten okamžik  
s láskou očekával, mně spadly střepy  
do ohně, staly se pro mne olovem,  
tím, čím byly. A za kulkou  
stojím já, jednooký, bídný, cílevědomý,  
a vysílám ji ránu naproti.*

Opět se setkáváme s důležitostí formálního členění básní I. Bachmannové. Na první pohled vidíme, že je báseň rozdělena do dvou tematických celků: první z nich obsahuje první tři strofy, přičemž první a třetí se upínají k centrální výpovědi druhé strofy („*Er geht, eh es tagt, er kommt, eh du rufst, er ist alt*“); druhá část básně se sestává ze dvou strof stejné délky, které jsou protikladem lyrického já a ty. Ostatně náznak tohoto protikladu nacházíme již v první části („*ty pro víno dlouho již panující noci - já pro ranní pramen, jenž nezná útlaku*“). K vyjádření tohoto rozporu stačí v českém překladu pouhé explicitní použití osobních zájmen, jež samo o sobě tyto subjekty zdůrazní („*Ty nemůžeš a nechceš vědět - Ale já už očekával ten okamžik - A za kulkou stojím já*“).

Při převodu do českého jazyka působila těžkosti také poslední strofa, jejímž určujícím znakem je přesah verše. U básní psaných ve volném verši je grafické členění velmi důležitým (a často jediným) rytmizačním prostředkem, v překladu se tedy snažíme o zachování rytmu, ale zároveň o nepotlačování přirozenosti českého jazyka.

*Ich aber bin schon des Augenblicks  
gewärtig in Liebe, mir fällt der Scherben  
ins Feuer, mir wird er zum Blei,  
das er war. Und hinter der Kugel (...)*

*Ale já už ten okamžik  
s láskou očekával, mně spadly střepy  
do ohně, staly se pro mne olovem,  
tím, čím byly. A za kulkou (...)*

Užití veršového přesahu mohlo být motivováno snahou posunout na konec verše významné pojmy, „aktéry“ magické proměny (*Scherben, Blei, Kugel* – tedy *střepy, olovo a kulku*). Toto rozložení je zachováno i v českém překladu.

Po stránce obsahové se ukázal být problematickým překlad některých slov, respektive hledání vhodného ekvivalentu. Buďto dané slovo v české slovní zásobě neexistuje [1] nebo má německý výraz několik možných překladů a jeho kontext není jednoznačný [2].

[1]

*Wie die Sorge ihn wärmt, tritt der Bläser hinzu*      *Když smutek ho rozehřeje, mistr přichází*

Podstatné jméno *Bläser* bychom do češtiny mohli asi nejpřesněji přeložit jako „*hudebník na dechový nástroj*“. Ovšem propojíme-li si tento význam s obrazem ohně a měchu, které se objevují v první sloce, bude se spíše jednat o člověka rozdmýchávajícího oheň. Pro potřeby básně jsou ale takovéto opisy příliš zdlouhavé, při rozhodování o vhodném pojmenování můžeme ještě zvážit postavu *kováře*. On je tím, který rozdmýchává oheň a vytváří z něj věci, bylo by tedy v jeho moci naplnit touhy lyrického *já* a *ty*. Nicméně oproti tajemnému označení „*Bläser*“ je postava pouhého kováře snad příliš konkrétní a světská. Výsledné řešení bylo nakonec ovlivněno předchozím veršem: „*měch mistra, kterému důvěřujeme, vyčkává*“. Doslovné opakování navíc může být vnímáno jako tvůrčí záměr, neboť k němu v prvních třech strofách dochází vícekrát (*wieder - zas, eh - dříve*).

[2]

*Erkannt ist, wer jetzt zögert,  
erkannt, wer den Spruch vergaß.*

*Je známo, kdo teď otálí  
známo, kdo slova zapomněl.*

Překážkou při hledání vhodného překladového ekvivalentu v případě, že se v českém jazyce nabízí hned několik variant, může být i to, že se dané slovo nachází

v kontextově slabém místě básně a jeho výklad je nejasný. „*Der Spruch*“ lze do češtiny přeložit jako *pořekadlo*, *fráze*, *klišé*, *rozsudek*. S odkazem na rozpor mezi lyrickým já (které v poslední strofě téměř magickým rituálem přetváří střepey na kulku) a lyrickým ty (váhajícím, vyčkávajícím a spokojeným se starými pořádky) můžeme předpokládat, že lyrické já zde vyčítá svému protějšku již zapomenutá slova nějakého zaříkadla („*der Zauberspruch*“). Záměrně obecnější pojem „*Spruch*“ pak odpovídá intencím I. Bachmannové nevyslovit v básni vše a nechat čtenáře, aby si celek sám dotvořil. V českém jazyce bychom tedy mohli analogicky zvolit dvojici *zaříkadlo* – *říkadlo*, ale pojem říkadla je asociačně spojován spíše s dětskou tvorbou a neodpovídá tedy zcela atmosféře básně. Zvolený ekvivalent *slova* splňuje kritérium neurčitosti i jistého tajemna a domníváme se, že je překladem adekvátním.

## 5. Závěr

V této práci jsme se nejprve zabývali představením autorky a jejího díla a dále pak teoretickými otázkami překladatelství a vybranými problémy, s nimiž se potýká překladatel poezie. V obecné otázce přeložitelnosti básnické textu se kloníme k názoru, že takovýto překlad je možný, ačkoli každé básnické dílo má svá specifika, která staví překladatele pře nové výzvy. Dále jsme uvedli základní rozdíly německé a české poezie a soustředili jsme se na možnosti českého překladatele při práci s výchozím německým textem. Upozornili jsme na rozdíly ve vnímání krásy rýmu i na rytmické rozdíly těchto dvou jazyků, neboť právě tyto odlišnosti mohou působit potíže při převodu z výchozího do cílového jazyka.

V praktické části jsme při porovnání starších a novějších verzí překladu básně *Die gestundete Zeit* mohli pozorovat několik různých pohledů na tuto báseň a také různá překladatelská řešení. Zvláště jsme si všímali míry zachování formální stránky básně (u autorky I. Bachmannové ji pokládáme za velmi důležitou). Ověřili jsme si, že starší překlady mohou být inspirací pro další generace básníků, ale vzhledem k vývoji jazyka i společnosti je tvorba nových překladů nutností. Další část práce si kladla za úkol zkoumat zastarávání překladu M. Jacobsenové, nicméně po podrobnější analýze jej považujeme za ještě pořád aktuální a také velmi zdařilý. Uvádíme tedy pouze jednu okomentovanou ukázkou, na níž demonstrujeme vybraná překladatelská řešení, která dle

našeho názoru výborně dokumentují dodržení básnické formy za současného vystižení obsahu díla. Poslední podkapitola je věnována samostatnému překladu dosud nepřeložené básně ze sbírky *Die gestundete Zeit*. Pokusili jsme se zde aplikovat teoretické znalosti z předchozích kapitol a kromě samotného překladu i respektovat celkové ladění sbírky a osobní styl I. Bachmannové.

## Summary

This master thesis deals with the artistic translation of poetry, specifically with the poetry of the Austrian writer Ingeborg Bachmann. The first part of this thesis focuses on introducing the author and her work and mainly on the characteristics of the collection of poems "Borrowed time". The main part deals with the theoretical questions of artistic translation, followed by its basic terminology, and then describes the chosen problems in the translation of poetry. The practical part consists in the analyses of some translations of Ingeborg Bachmann's poems and one attempt to translate a poem "Im Zwielficht" that wasn't translated into the Czech language yet.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ANDRIČÍK, Marián. *Preklad pod lupou*. Levoča: Modrý Peter, 2013. 160 s. ISBN 978-80-89545-22-3
- BACHMANN, Ingeborg a JACOBSENOVÁ, Michaela: ed. *Básně*. Vyd. 1. Praha: ERM, 1997. 147 s. Poezie; sv. 2. ISBN 80-85913-27-5.
- BACHMANN, Ingeborg. *Die gestundete Zeit: Anrufung des Grossen Bären. Gedichte*. München: Piper, 1974. 138 s. Serie Piper; 78. ISBN 3-492-00378-8.
- BACHMANN, Ingeborg. *Místo pro náhody. I: eseje, prózy, rozhovory* [z německých originálů vybraly Michaela Jacobsenová a Eva Jelínková; přeložila Michaela Jacobsenová ; uspořádala a ediční poznámku a komentář napsala Eva Jelínková]. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2009. 283 s. ISBN 978-80-87256-00-8
- BEICKEN Peter. *Ingeborg Bachmann*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 1992. 231 s. ISBN 3-406-32277-8
- Červenka, Miroslav. *Kapitoly o českém verši*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006. 283 s. ISBN 80-246-1274-7.
- HAPKEMEYER, Andreas. *Ingeborg Bachmann: Entwicklungslinien in Werk und Leben*. 2. Aufl. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. 169 s. ISBN 3-7001-1759-0
- HÖHN, Eva. *Ingeborg Bachmannová: Recepce a analýza trilógie Druhy smrti*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2010. 74 s. ISBN 978-80-557-0081-6.
- HRALA, Milan. 1993. *Zastarávání překladu jako obecný problém*. AUC Philologica, 1991, č. 4-5, Translatologica Pragensia V. Praha: UK. s. 81-91
- HRDLIČKA, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství, 2003. 149 s. ISBN 80-86642-13-5.
- Hrdlička, Milan. *Překladatelské miniatury*. Vyd. 2., rozš. V Praze: Karolinum, 2014. 113 s. ISBN 978-80-246-2501-0.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. [Díl] 1, Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře. 2. vyd. Praha: Železný Ivo, 1996. 273 s. ISBN 80-237-1735-9.
- LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. [Díl] 2. 2. vyd. Praha: Železný Ivo, 1996. 323 s. ISBN 80-237-2839-3.
- Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. 187 s. ISBN 80-85839-44-X.
- POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: aspekty textu metakomunikácie*. 2. vyd., Bratislava: Tatran, 1975. 293 s.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984. 234s.



## SEZNAM ONLINE ZDROJŮ

TVRDÍK, Milan. *Ingeborg Bachmannová, její život, dílo a Praha* [online]. Publikováno 27. 10. 2003 [cit. 25. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/18969>.