



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2013

Lucie Drábková



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[*Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features*](#)



JIHO ESKÁ UNIVERZITA V ESKÝCH BUD JOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ESKÉ P EKLY ROMÁN ANDREY CAMILLERIHO

Vedoucí práce: Mgr. Kateřina Drsková, Ph.D.

Autor práce: Lucie Drábková

Studijní obor: Italský jazyk

Ročník: 2011 - 2013

2013



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[*Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features*](#)



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky kolektivu a oponentů práce a záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V t ě ní 1. kv ě t na 2013



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Pod kováňí

D kuji vedoucí své diplomové práce Mgr. Kate in Drskové, Ph.D., za odborné vedení a cenné rady, které mi poskytla p i psané této práce.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

se zabývala teorií p ekladu a na románech sicilského spisovatele Andrey Camilleriho jsem analyzovala jejich eské p eklady. Porovnávala jsem v nich postupy a strategie Alice Flemrová a Kate iny Vin-ové p i p ekladu typického Camilleriho jazyka.

Svou pozornost jsem zam íla také na autor v flivot a to, co ho formovalo a ím se tak zapsal do pov domí tená .



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

translation theory based on the work and novels of the Sicilian writer Andrea Camilleri. Analyzing his Czech translations, and comparing them with the experiences and models from Alice Flemrová and Kateřina Vinšová when interpreting the typical Camilleri style.

My observations were based on the author's life and what shaped him into the entity known by his readers.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[*Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features*](#)

.....dy román Andrey Camilleriho

.....	10
1 Obecné otázky p ekladu.....	10
1.1 Vid ní a pojmenovávání sv ta.....	10
1.2 Distribu ní struktury jazyka	12
1.3 Lingvistika a p eklad.....	13
1.4 Definice p ekladu	13
1.5 P eklad mofný i nemofný.....	14
1.6 Um lecká literatura v p ekladu.....	15
1.7 P eklad dialektu v um lecké literatu e.....	16
1.8 Definitivní p eklad	17
1.9 Pořadavky kladené na p eklad.....	17
1.10 St et kultur v p ekladu	18
1.11 P eklad jakořto komunika ní akt	19
1.12 Autor, tená , p ekladatel.....	20
1.13 Zásady p ekladatele	24
1.14 Proces p ekladu	25
1.15 Interpretace.....	27
1.16 Funk ní p ístup k p ekladu.....	29
1.17 P ekladatské strategie, metody a postupy	29
1.18 Otázka ekvivalentnosti.....	33
1.19 Chyby p ekladatel	36
2 Andrea Camilleri	41
2.1 Camilleriho tvorba	44
2.2 Tvar vody.....	50
2.3 Hlin ný pes.....	52
2.4 Camilleriho jazyk	53
2.5 Útvary národního jazyka v Camilleriho románech	56
3 eské p eklady	63

	e-ení.....	66
	ky	66
3.1.2	Gramatické prost edky	71
3.1.3	Lexikální prost edky	73
3.1.4	P eklad titul román	83
3.2	Strategie p ekladatelek	84
Záv r.....		87
Riassunto.....		90
Použitá literatura.....		95

otázkám literárního překladu na příkladu díla

sového italského spisovatele Andree Camilleriho. Konkrétně zaměřím svou pozornost na dva romány, *La forma dell'acqua* a *Il cane di terracotta*¹, jež zatím jako jediné byly přeloženy do češtiny a to překladatelkami Alicí Flemrovou, která přeložila první z nich, a Kateřinou Vinovou, která přeložila *Il cane di terracotta*.

Nejprve se zaměřím na obecné otázky týkající se uměleckého překladu. Poté představím Andree Camilleriho, jeho život a práci. Samostatně pojednám o jeho typickém jazyku. V další kapitole se zaměřím na české překladatelky jeho románů, představím je a dále se budu jít vnovat jejich překladem. Na tomto základě konfrontuji strategie, které zvolily obě překladatelky při překladu specifických rysů Camilleriho románů, i jejich výsledného účinku.

1 Obecné otázky překladu

1.1 Vidění a pojmenování světa

Uffir de Saussure říká, že: „Pokud by slova měla představovat přímě dané pojmy, musela by mít v každém jazyce přesné významové ekvivalenty. Tak tomu ovšem není². Proto překladatel musí hledat metody, jak prvky, které nejsou v různých jazycích stejně zastoupeny, nahradit. V této souvislosti si Mounin si pokládá tyto otázky: „Je pravda, že myslíme ve světě, který náš jazyk přímě vymodeloval? Je pravda, že vidíme svět pouze skrz deformující skla určitého jazyka, takže se různé obrazy (stejně skutečnosti), které si vytvoříme v každém určitém jazyce, nemohou navzájem překrývat? Je tedy nakonec pravda, že mluvíme-li o světě ve dvou různých jazycích, nemluvíme nikdy o zcela stejném světě, a že proto nejenže není překlad z jednoho jazyka do druhého oprávněný, ale z vědeckého hlediska není ani materiálně možný?³ Zároveň Mounin říká, že: „Dnes se připouští, že existují škultury (i civilizace) hluboce odlišné, které tvoří nikoli tolik a tolik druhů různých světů“

¹ Pracovala jsem s tímto vydáním v italském znění: Andrea CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo 2012. A. CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo 2011.

V českém znění: A. CAMILLERI, *Tvar vody*, Praha 2002. A. CAMILLERI, *Hliněný pes*, Praha 2004.

² Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paříž 1960, s. 161.

³ George MOUNIN, *Teoretické problémy překladu*, Praha 1999, s. 57.

skutečných šv t ů. Vystala tedy otázka, zda si tyto
í, i zda si mohou rozum t (tj. také p ekládat) [...].⁴

P i šp echodu z jednoho šetnografického sv tař do druhého⁵ se dá setkat s obtířmi p i
p ekladu n ěho, co v cílovém jazyku také existuje, ale je t eba znát tento p esný
termín, (p íkladem m ěle být eské a italské právo. Pro správný p eklad *ob anského
zákoníku* do ital-tiny musí znát p ekladatel termín *codice civile*). Anebo si mohou být
tyto dva jazykové sv ty p eci jen natolik nepodobné, ře prvek v cílovém jazyce
neexistuje (st edozemní ke *marruca*).

Analýzou tezi o kulturách a etnografických sv t se Monin dopracovává k faktu, ře
řuvnit jedné celé evropské civilizace, [...] existují kulturní sv ty áste n odd lené
práv svými materiálními kulturami.⁶ Problém vzniká nap íklad u p ekladu italských
sýr , nap . *pecorino, stracchino*. Je t eba mít na pam ti, ře nelze vřdy v-e kalkovat i
vyp j ovat, to dokazuje malý po et t chto výp j ek a kalk . Ke stejnému problému
ov-em m ěle dojít i uvnit t e samé civilizace kv li posunu v ase. Není nic zvlá-tního,
kdyřl v románu z 19. století nacházíme slova, která dokáří potrápit jak p ekladatele, tak i
tená e, stejn tak, jako kdyby -lo o p eklad z jednoho jazykového spole enství do
druhého.⁷

Proto autor zastává tezi, ře řkafřdý jazyk ělení a pojmenovává zku-enost lidí se sv tem
r zn [...].⁸ To demonstruje na p íkladu distribuce barev v r zných jazycích. Ukazuje,
ře je známo, ře lidé vidí barvy stejn , li-í se ov-em jejich pojmenování. N kdy je tomu
na základ pot eby tyto barvy rozeznávat, n kdy to m ěle být dáno historií onoho
jazykového spole enství.

Proto literární řfio není jednozna n a kone n spjato s jazykem, ve kterém bylo
vytvoreno, a dosv d uje to p eklad, ve kterém se slovesné řfio jako soubor estetických
hodnot p ená-í do dal-řho jazyka.⁹

⁴ Tamtéřl, s. 63.

⁵ Ibidem, s. 65.

⁶ Tamtéřl, s. 67.

⁷ Ibidem, s. 67.

⁸ Tamtéřl, s. 81.

⁹ Ján VILIKOVSKÝ, *P eklad jako tvorba*, Praha 2002, s. 58.

yka

ích existují distribu ní struktury, tedy analyzovatelné pravidelnosti, které se ve vztahu k ostatním prvk m jazyka pouffívají v jazykových projevech.

Proto ve své práci hledá odpov na otázku, zda a jak moc jsou tyto distribu ní struktury reálné a jestli jsou tyto struktury vlastní jazyku.

Demonstrovat tuto distribu ní strukturu se pokusím na p íkladech italského a eského popisu chladu.

Je mi zima. Io ho freddo.

ech i Ital popisují stejnou objektivní zku-enost pocitu chladu, ale kařdý k tomu vyuffívá strukturu vlastní jeho jazyku. len ní jejich zku-enosti je tak rozdílné. V eské v t je agens *zima*, v italské je agensem *io*.

Harris si v-íml, že ne vřdy m řeme vyjád it pocit i my-lenku a to i ve svém mate ském jazyku. Kolikrát se stane, že lov k nedokáři najít vhodná slova pro vyjád ení toho, co by rád sd lil anebo co sd lil, má pocit, že ekl -patn , nedostate n tomu, co v-e by cht l vyjád it. A ne snad proto, že by mu proto chyb la slovní zásoba i mu bylo řinantní o tématu mluvit. Jak nap íklad popsat chu chleba n komu, kdo řládnou chu necítí? Proto Harris dochází k názoru, že se struktura jazyka nutn nep izp sobuje strukturu subjektivní zku-enosti, subjektivního sv ta význam .¹⁰ řZp sob, jakým jedinec vnímá sv t, je ur ován hlavn jazykovou strukturou, kterou p ejímá od svého okolí.¹¹ O deset let pozd ji Martinet íká, že: řKařdému jazyku odpovídá zvlá-tní organizace zku-enosti [...]. Jazyk je nástrojem komunikace, podle n hoř je lidská zku-enost analyzována v kařdém spole enství r zn .¹² Mounin jeho tezi dokládá tím, že i nejnov j-í interní lingvistika vede k poznání, že jazyk nám organizuje vid ní sv ta a to tak, že vidíme jen to, co nám ukáři.¹³

¹⁰ Zellig HARRIS, *Distributional structure*, Word, s. 151.

¹¹ André MARTINET, *L'opposition verbo-nominale*, JdP 1950, s. 100.

¹² André MARTINET, *Éléments of functional syntax*, Word, 1960, s. 16-25.

¹³ G. MOUNIN, *Teoretické problémy*, s. 59.

oborech jako je lingvistika, logika, psychologie i pedagogika se neobjevil velký zájem o studium p ekladu, a koli se v p ekladu práv tyto obory protínají. P ekladatelé š[...] považují p eklad p edev-ím za druh um ní, a proto popírají, fle má být definován jako jistá operace s úzkou vazbou na v decké poznání a zejména na lingvistickou analýzu.š¹⁴ To dokládá i následující výrok: šUm lecký p eklad není jazykovou operací, ale operací literární.š¹⁵ šNa um lecký p eklad, resp. na proces um leckého p ekladu se tedy p estalo pohlířet jako na pouhou ryze jazykovou operaci omezující se na prostou zám nu jazykových kód (koncepte tzv. filologického p ekladu). V komunika ním p ístupu se klade d raz na fungování um leckého textu v jistém komunika ním kontextu v ur ítém asovém období i na společenskou zakotvenost a determinovanost komunikátu i subjekt vstupujících do tohoto procesu.š¹⁶ Díky sou asné lingvistice, která upozor uje na p ekáflky, se zabra uje tomu, by je p ekladatel ignoroval. Lingvistika tak p íspívá k pochopení toho, jak šlidé pomocí jazyk komunikují a podrobn j-ím studiem zp sob , jimifl lidé pomocí jazyk komunikují [...].š¹⁷ Proto se proces p ekladu literárního díla nedá chápat jako ist lingvistická operace, p í nířl dochází jen k zám n jazykových kód , ale má se na translaci pohlířet š[...] jako na slořitý komunika ní akt komplexní povahy, v n mřl vedle faktor subjektivních sehrávají významnou roli také initele objektivní.š¹⁸

1.4 Definice p ekladu

M. Hrdli ka uvádí následující definici p ekladu: šOriginál je sv dectvím a informací o nám asov , prostorov , kulturn i jinak vzdálené realit : um lecký p eklad by m l znamenat kvalifikovaný, odpov dný pohled na onu skute nost soudobýma o ima, její uchopení a ztvárn ní soudobými prost edky, ov-em p í respektování hodnot p vodního díla.š¹⁹ Subjekt p íjemce a také pojem definice zmi uje D. Knittlová: šP eklad lfle považovat za charakteristický p ípad komunikace, jehořl pragmatika spo ívá v tom, fle dochází ke zm n p íjemce na cílové stran a p ítom adekvátní p eklad p edpokládá

¹⁴ Tamtéřl, s. 21-24.

¹⁵ Edmond CARY, *Comment faut-il traduire?*, Skripta Université Radiophonique Internationale 1958, s. 4.

¹⁶ Milan HRDLI KA, *Literární p eklad a komunikace*, Praha 2003, s. 14.

¹⁷ G. MOUNIN, *Teoretické problémy*, s. 159.

¹⁸ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 86.

¹⁹ Ibidem, s. 48.

Pro tento převod z jazyka originálního textu do jazyka ekladatele, který zná a ovládá oba jazyky. A právě tato

situace, kdy jedna osoba hovoří dvěma jazyky, se nazývá biligvismus. Proto se Weinreich domnívá, že: šje o dvou i více jazycích možno říct, že jsou v kontaktu, pokud je stědáv užívaní tytéž osoby.²¹ Myšlenku kontaktu dokončuje Mounin: šP eklad je tedy kontaktem dvou jazyků, je to fakt bilingvismu.²² Termínem *kontaktní místo* jazyků Weinreich označuje místo, kde mezi jazyky může docházet k interferencím a tím je pro něj vždy mluvčí.

1.5 P eklad možný i nemožný

Z filozofického pohledu je p eklad nemožný, protože každé jazykové spojení konceptualizuje reálný a abstraktní svět jinak, ale vzdát se kvůli tomu p ekladu by znamenalo ochudit se o efektivní prostředek k překonávání izolacionismu. Také bychom se zbavili jednoho ze zdrojů, jak obohacovat vlastní jazyk, hlavně v oblasti lexikální, stylistické a syntaktických struktur.²³ Protože pokud jsou jazyky díky p ekladu v kontaktu, může to mít pozitivní vliv na cílový jazyk. Jako p eklad uvádí Hrdlička snahu Jungmanna o pozvednutí řečtiny díky kontaktu s evropskými literaturami.²⁴

Hrdlička p eznává a chápe obtížnost p ekládání, proto také míní, že je: š [...] p ekladatel nucen v mnoha případech obětovat část svého věcnou přesnost, modifikovat umlecké postupy apod.; nicméně se však domníváme, že by podobná úskalí neměla vést a priori k p ekladatelově rezignaci a k tvrzení, že p eklad prostě možný není.²⁵ Dále Hrdlička dodává, že zda ilý p eklad závisí na p ekladatelových zkušenostech, erudici, reprodukčních schopnostech a talentu.

šUvažování o možnosti i nemožnosti p ekladu se týká především p ekladu díla krásné literatury, která plní svou základní funkci (informativní, apelativní, estetickou atd.), z nichž některé mohou být téměř ve stejné míře převoditelné do cílového jazyka.²⁶

²⁰ Dagmar KNITTLOVÁ a kolektiv, *P eklad a p ekládání*, Olomouc 2010, s. 11.

²¹ Uriel WEINREICH, *Languages in contact*, New York 1953, s. 1.

²² G. MOUNIN, *Teoretické problémy*, s. 16.

²³ Bronislava GRÝGOVÁ, in: D. Knittlová a kolektiv, *P eklad a p ekládání*, Olomouc 2010, s. 220.

²⁴ M. HRDLIČKA, *Literární p eklad*, s. 73.

²⁵ Tamtéž, s. 93.

²⁶ B. GRÝGOVÁ, *P eklad*, s. 203.

Příkladu

ová vyjad uje takto: šStyl um lecký [se vyzna uje] rozmanitostí vyjad ovacích prost edk jak po stránce lexikální, tak po stránce syntaktické a po stránce vyuffití stylistických prost edk [...].²⁷šObjevování a volba za ínají tam, kde p ekladatel má k dispozici více stylistických mofností a musí mezi nimi volit podle pot eb kontextu: tam také kon í emeslo a za íná um ní.²⁸ P es pochopení ideov estetických hodnot jednotlivých jazykových prost edk a díl ích motiv pak jde cesta k pochopení um leckých celk , k pochopení skute ností v díle vyjád ených, jako jsou postavy díla, jejich vztahy, prost edí d je a ideový zám r autor v. Tento zp sob pochopení textu je nejobtífn j-í, protože jako každý tená i p ekladatel nutn tíhne k atomistickému chápání slov a motiv , a je t eba zna né p edstavivosti k tomu, aby tená mohl celistv chápat um leckou skute nost díla. D lefitou roli tu proto hraje p ekladatelova p edstavivost.²⁹

U p ekladu um lecké literatury by m la platit pou ka: šAbychom mohli p ekládat básníky, musíme být sami p esv d ivými básníky.³⁰

Vilikovský dále upozor uje, že je d lefité si uv domit, že um lecký literární text má estetickou funkci, stejn tak jako jiná um ní. Dochází tedy k p etvo ení objektivní skute nosti podle pohledu autora a autor jím vyjad uje svoje vid ní reality. Hlavní je ale um lecké zobrazení této objektivní skute nosti. Ov-em literární dílo je dílo slovesné, tedy jeho materiálem je jazyk, a tady se spojují ob jednoty, z nichfl je dílo tvo eno, z jazykové a ideov estetické stránky.³¹ Do pop edí v um leckých dílech se tak dostává estetická funkce, protože v t chto dílech p evládá vztah mezi jazykem a um leckým obrazem.³²

šOdhalení autorovy intence p ekladatelem p ispívá ke zkvalitn ní jeho práce. Na um lecký p eklad lze pohlíftet i jako na pokus o sd lení, p enesení p vodního autorova zám ru, resp. o pokus o p etlumo ení realizace autorova zám ru.³³

²⁷ D. KNITTLVÁ, *P eklad*, s. 134.

²⁸ J. LEVÝ, *Um ní p ekladu*, Praha 1983, s. 78.

²⁹ J. LEVÝ, *Antologie teorie um leckého p ekladu. Výb r z prací eských a slovenských autor* , Ostrava 2004, s. 18.

³⁰ Edmond CARY, *Traduction et poésie*, IN: Babel, díl III, . 1, 1957, s. 25.

³¹ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 90-101.

³² Tamtéfl, s. 225.

³³ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 51.

cké literatu e

, vlastní osobité e ové figury, osobité výrazy, které se nedají p elofit odpovídajícími slovy do jiného jazyka.³⁴ Jazykové prost edky a roviny ozna ující ná e í, hovorový jazyk, slang, zkomolenou e cizinc mají v um lecké literatu e reprodukovat skute nost a pomáhají charakterizovat postavu a její du-ěvní habitus.³⁵

P i p evád ní substandardism ó výraz ná e ních, ale i slangových, hantýrky atd. je d lefité rozpoznat jazykovou vrstvu, odhadnout, do jaké míry je relevantní a podle toho nazna it, fle je jí uffito.³⁶ Podle Knittlové platí dva principy. První z nich š[spo ívá] v áste né reprodukci pragmatické informace p i úplné reprodukci informace sémantické. To znamená dosadit na místo slangových a ná e ových slov VJ [výchozího jazyka] hovorová slova CJ [cílového jazyka] se stejnou sémantickou informací.³⁷ V druhém principu jde o odtrfění sémantické a pragmatické informace.

Velké t flkosti p iná-í reprodukce místních ná e í, protože se dialektem demonstrují citové asociace. Vlastn každé ná e í je jedine né a nemá obdobu v jiných jazycích. Pokud se pouffije jako ekvivalent domácí ná e í, p sobí ve výsledku ru-ív , protože tená cítí konflikt mezi domácí ná e ím a lokalizací originálu.³⁸

šVýhrady jsou v-ak i proti za le ování dialektu, resp. p ekladu dialektu dialektem. [...] ³⁹šUffití ná e ních prvk nebo p ímo ná e í je možno v p ekladu napodobit jen výjime n [...]. Dialektismy, jeff jsou v originále prost edkem charakteriza ním, se v p ekladu stávají prost edkem samou elným a zt flují jen porozum ní textu.⁴⁰ S tímto ov-em ne tak docela souhlasí Hrdli ka. Podle n ho má pouffití dialektu své místo a nezastupitelný charakteriza ní ú inek.

³⁴ A FJODOROV, *Osnovy ob- ej teorii perevoda*, Moskva 1968, s. 62.

³⁵ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 162.

³⁶ D. KNITLOVÁ, *P eklad*, s. 106.

³⁷ Tamtéff, s. 106.

³⁸ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 165.

³⁹ M. Hrdli ka, *Literární p eklad*, s. 122.

⁴⁰ K. HORÁLEK, *Kapitoly z teorie p ekládání*, Praha 1957, s. 17.

likovský na to má jasný názor: šDefinitivní je pouze

smrt.⁴¹ Stejn se k tomuto vyjad uje také O. Fischer: š[...] bylo by pováflivé a p ece ující chtít p ekládat pro nesmrtnost, spokojme se s tím, p ekládat pro sou asnost. fiádný p eklad není nenahraditelný, fládný není takový, aby nemohl být zdokonalován⁴² Je t eba si uv domit, fle cílový text asto vzniká s asovým odstupem od p vodního textu, p ekladatelé po n m mohou sahat opakovan a také je vlastn ur en jinému adresátovi, nefl text p vodní.⁴³

1.9 Pořadavky kladené na p eklad

šDobrý p eklad by nem l být vnímán jako p eklad, nýbrfl jako p vodní dílo vytvo ené v daném jazyce.⁴⁴ Kritéria, která by m l dobrý p eklad spl ovat podle Knittlové: jazykový projev v cílovém jazyku má p sobit p irozen , má mít totoflný význam jako originál a jazykový projev má zachovávat dynamiku p vodního textu formulovaného ve výchozím jazyce, tedy by m l vyvolat stejnou reakci jako v originálním textu. Hrdli ka k tomuto ov-em dodává, fle skute nost, která u tená e-adresáta vyvolala jistou reakci, a ufl ho pobavila i pobou ila, nemusí v novém kontextu p sobit shodn . Nelze dostat pořadavku totoflného komunika ního efektu originálu a p ekladu, protofle kafldá doba má své vyhran né p edstavy nap íklad o tématu a zp sobu um leckého díla, ve kterém p evedením do jiného prost edí dochází k ur itým posun m významu, funkce a smyslu díla. Jaké jsou v dne-ní dob pořadavky kladené na p eklad? šP esnost (ve smyslu shody propozi ního významu), jasnost (ve smyslu jednozna nosti významu a srozumitelnosti) a p irozenost (ve smyslu volby formálního ztvárn ní odpovídajícího charakteru cílového jazyka).⁴⁵

Autorka zd raz uje, fle p eklad není jen prostá vým na slov podle gramatických pravidel.⁴⁶ P eklad má podle Vilikovského zprost edkovávat jazyk nebo materiální specifika a také cizí kulturu⁴⁷ stejn tak jako umofl uje *mezikulturní komunikaci*.⁴⁸

⁴¹ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 89.

⁴² Otokar FISCHER, *Du-e a slovo*, Praha 1929, s. 276.

⁴³ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 15.

⁴⁴ D. KNITTOVÁ, *P eklad*, s. 14.

⁴⁵ Tamtéfl, s. 18.

⁴⁶ Ibidem, s. 135.

⁴⁷ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 84.

⁴⁸ Newmark, 1988, Hervej, Higgins, 1992, Snell-Hornby, 1988, Munday, 2001.

...kto: š[...] p eklad má reprodukovat soubor estetických hodnot, reprezentovaný p vodním dílem, v jeho celistvosti, p i emfl má zachovávat zásadu stejného p sobení na tená e a podle mofnosti zachovat i jazykové prost edky, které jsou nositeli tohoto p sobení.⁴⁹ Jedním dechem ale dodává, fle je tato definice protich dná, protofle ke konfliktu mezi jazykovými prost edky originálního textu a jejich ú inkem v cílovém prost edí dojde, stejn tak komunika ní prost edky si fládají respektování domácí tradice... P eklad se tak dostává do pr se íku dvou kultur s odli-nými tradicemi.⁵⁰

P eklad je adresován odli-nému kulturnímu prost edí, n kdy i jiné dob , proto na tyto podmínky p ekladatel musí brát ohled a nem fle se omezit jen na vým nu jazykového materiálu. Práv kv li odli-nému prost edí, tená m a jiným kontext m nem fleme po p ekladu chtít, aby byl totoflný s originálem.⁵¹

Vilikovský upozor uje, fle p elofené dílo se stává sou ástí dvou odli-ných literatur.

P vodem je literární dílo produktem zem a epochy, ve které vzniklo, ale sou asn se svou jazykovou formou se ztotofl uje s p sobi-t m p ekladatele a p edpokládaným tená stvem. Ufl samo vybrání díla k p ekladu je podle Vilikovského Škulturní komunikací; protofle zvolení tohoto díla, sáhnutí po n m je d kazem, fle je dílo aktuální. Je zde vid t snaha reprodukovat aktuální sloflky originálního textu a také reprodukovat jeho p vodní ú inek na tená e.⁵² I p es v-echny nutné zm ny p i p evodu originálního textu jinému tená skému publiku, z stává text spjatý se zemí a také epochou svého vzniku, ukazuje cizí kulturu, zemi a jiné vnímání sv ta. Autor íká, fle si je tená v dom toho, fle tento text pochází z jiného prost edí a o ekává exotické prvky formální i estetické. Tedy, tená , který si vybírá knihu s v domím, fle se jedná o p eklad, k ní musí p istupovat jinak, nefl tená p vodní k originálnímu textu. O p elofeném díle se dá také mluvit jako o variant , jako o jedné z mofností realizací textu, cofl se samoz ejm o p vodním textu íci nedá.⁵³

šP vodní dílo se rodí z jistých pot eb své doby, ásto reaguje na soudobou situaci, inspiruje se jí, zaujímá k ní jistý postoj, plní ve výchozím komunika ním kontextu jisté funkce. Obdobn p elofené dílo se rovn fl za le uje do ur ítého komunika ního

⁴⁹ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 179.

⁵⁰ Ibidem, s. 139-179.

⁵¹ Ibidem, s. 59.

⁵² Tamtéfl, s. 227-228.

⁵³ Ibidem, s. 61-63.

le enskou objednávkou, společenské potřeby (historicky
ekávání. Lze tedy stručně shrnout, že originál i překlad
nesou nevyhnutelné stopy své doby a že v procesu umleckého překladu nutně dochází
ke styku (ke kontaktu) nejen dvou literárních děl, ale také dvou literatur, kultur, dvou
komunikačních kontextů.⁵⁴ Na tento styk nesmí překladatel nikdy zapomenout, protože
tím pádem by porušoval snad všechny zásady a definice překladu.

Překlad je pro Vilikovského jevem dvojdomým. Na jedné straně se vnímá na pozadí
domácí literatury, avšak tená ví, že se jedná o produkt zahraniční literatury a stopy
této cizí kultury chce zachovat. O tom, jakého postupu se použije, rozhoduje více
faktorů, tradice, a kontext domácí literatury, vztah mezi těmito literaturami. Když se
tato zahraniční kultura cítí jako velmi vzdálená, uflívá se exotizace (cizí prvky převažují
nad domácími). Překlad totiž reprezentuje celý kulturní okruh, nejen samo dílo.⁵⁵

Vilikovský také uvádí citace typu: překlad je jako řena o když je v rný, není překný, a
když je překný, není v rný, jak ale říká dále, překlad by měl zachovat shodu obsahu a
formy. To ale odporuje definici překladu, tedy že se jedná o výměnu jazykového
materiálu, což vlastně narušuje vztah mezi obsahem a formou. V rný překlad totiž
zanedbává stylistickou hodnotu. Při všech těchto úvahách je nejdůležitější zamyšlení se
nad posláním překladu a také pro koho je určen. Pokud překladatel předpokládá tená e
vzdálaného v určité oblasti, o níž se v textu hovoří, jsou odchylky od originálu
nepřípustné a neřádné.⁵⁶ V umleckém překladu jsou nepřipustné jakékoli výpustky,
dodatky nebo změny. I kdyžby dílo obsahovalo nedostatky, je nezbytné v rný je
překládat.⁵⁷

1.11 Překlad jako komunikační akt

Pokud budeme nahlížet na překlad jako na komunikační akt, můžeme ho rozdělit do
několika propojených oblastí:

1. výchozí a cílový komunikační kontext.
2. faktory subjektivní a s tím spojené otázky o autor, editor, překladatel, tená .
3. vlastní umlecký text.

⁵⁴ M. HRDLÍKA, *Literární překlad*, s. 60.

⁵⁵ J. VILIKOVSKÝ, *Překlad*, s. 139-145.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 67-81.

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 83.

, fle um lecký p eklad, tak jako literární komunikace je odvíjí práv ve společensko-politických a kulturně-historických podmínkách. Do tohoto procesu (literární komunikace) i do procesu translace vstupují subjekty jako autor, p ekladatel, editor a tená , kteří jsou pobytem ve společnosti jak determinovaní, flíjí v jistých dobových názorech, akceptují i nerespektují normy, konvence, i estetická m ítka. Tyto faktory tvo í rámec, p edpoklady pro sledování p vodní i odvozené literární komunikace.⁵⁸ Jak zmi uje Vilikovský, obdobná forma komunikace je také tvorba a vnímání literárního díla. I on upozor uje na opomíjenou úlohu t etího p íjemce komunika ního et zce. Recepce podle n ho dovr-uje realizaci tohoto procesu. Dnes se ufl tená p ekladu jako poslední len komunika ního et zce nezanedbává a je mu p ipisována d leflitá role v celém et zci.⁵⁹ Dnes ufl není v centru pozornosti pouze autor, ale tato pozornost se roz-í íla i na linii, ve které je autor, dílo a p íjemce.⁶⁰ Tuto linii prodlufluje p ekladatel, který vystupuje v úloze p íjemce a také p vodce nového textu. P ekladatel má dv úlohy, je recipientem, neboli tená em ve vztahu k p vodnímu dílu a expedientem, p vodcem nového textu ve vztahu ke tená i p ekladu.⁶¹ Kade vidí p eklad jako dvojjazy nou komunikaci, protofle v okamflíku p ekládání p istupuje k odesílateli a p íjemci jazykových kód je-t dal-í ú astník a to p ekladatel.⁶²

1.12 Autor, tená , p ekladatel

Autor tvo í text díla, které adresuje ur itým tená m. Toto literární dílo se pak realizuje ve společenském ob hu a tato komunikace se zavr-uje recepcí onoho literárního díla.⁶³ š tená ó adresát by tedy m l v literárním díle nalézt š svojió problematiku, m l by dílu rozum t, ztotoflnit se s ním i s ním v ur itém zorném úhlu polemizovat, dílo by m lo uspokojovat jeho estetický vkus a pot eby.⁶⁴ Na kafldeho ov-em p sobí literární text jinak, kafldí ho p íjímá jiným zp sobem. asto záleflí na

⁵⁸ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 60.

⁵⁹ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 226.

⁶⁰ Franti-ek MIKO, Anton POPOVI , *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*, Bratislava 1978.

⁶¹ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 90.

⁶² O. KADE, *Problemy perevoda v svet t orii komunikacii*. In. *Voprosy t orii perevoda v zarubeffnoj lingvistike*. Moskva 1978, s. 69-90.

⁶³ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 37.

⁶⁴ Tamtéfl, s. 37.

umí vyvolat rozdílné individuální emoce a asociace.⁶⁵ s mírou naplnění autorových představ (autorova záměru) v literárním díle. Je pochopitelné, že výsledná podoba textu nezáleží pouze na povodním globálním záměru autora, ale také podstatnou měrou na jeho komunikační kompetenci, tedy na jeho schopnosti určitý záměr vhodnou formou v umleckém textu realizovat.⁶⁶ Pak spočívá práce na překladateli, který musí dílo interpretovat podle předlohy, nesmí odtrhovat obsah a formu a předkládá ho tená skému publiku. V rámci jednoduchého komunikativního aktu mluvčí interpretuje, dalo by se říci - předkládá, mimojazykovou realitu, tedy zprostředkovává své vlastní vidění reality. Adresát interpretuje a tedy předkládá si sám pro sebe ono sdělení mluvčího.⁶⁷ Pokud se budeme dívat na překlad z tohoto pohledu, zjistíme, že překladatel není na místě ani mluvčího a ani adresáta, on je totiž adresátem i sekundárním mluvčím najednou, na kterém leží břemeno znovu interpretovat, (tedy kódovat) mimojazykovou realitu, která je ufl dvojnásobně odvozená, a tak také snadno nkolikanásobně dezinterpretovatelná.⁶⁸ Hrdlička proto upozorňuje, že: šPekladatel umleckého díla je [...] autorem druhotným, zdrazíme však, že nikoliv druhým.⁶⁹ Charakter cílového textu je ovlivován vypslostí tená ského publika a také literární produkcí, tedy na cílový text působí klima, do něhož se přeložený text začleňuje. V rámci překladu i recepce přeloženého díla musí dojít a dochází ke střetu (někdy velmi) odlišných kultur. Překladatelova práce, tedy překládat nejznámější rozdílnosti a přiblížit je, je usnadněna, pokud se ob tená ské kultury nachází na srovnatelné úrovni, pokud kontext vykazuje shodné charakteristiky.⁷⁰ Od překladatele se proto očekává, že přeložený text bude působit stejným dojmem, jakým působil na tená e v době jeho vzniku, tudíž překladatel musí překonat bariéru jazykovou, časovou a kulturní.⁷¹ Také Knittlová zdrazuje roli překladatele při překonávání těchto mezikulturních bariér: šPekladatel je specifický užívatel textu, který překračuje jazykové a kulturní hranice.⁷² Informační přínos, jak říká Vilikovský, může být pro tená e nízký, pokud mu není známé prostředí originálního textu. Na tená i ale není překládat propast mezi jeho kulturou a kulturou výchozího textu, toto břemeno leží na

⁶⁵ Ibidem, s. 38.

⁶⁶ Tamtéž, s. 40.

⁶⁷ B. GRÝGOVÁ, *Peklad*, 217.

⁶⁸ Tamtéž, s. 218.

⁶⁹ M. HRDLÍČKA, *Literární peklad*, s. 86.

⁷⁰ Ibidem, s. 38-42.

⁷¹ J. VILIKOVSKÝ, *Peklad*, s. 226.

⁷² D. KNITTLOVÁ, *Peklad*, s. 14.

není pomocným aparátem, tedy pomocí vysvitlvek,⁷³ P ekladatel se musí zamýšlet, krom jiného, nad zam ením textu na tená e, dále musí zvažovat také zam ení ideové o ku p íkladu výb r díla, dále jazykové zam ení o toto se týká archaizace i modernizace p ekladu, styl autora, dal-í zam ení je flánrové, zam ení na ose prostorové a asové a také zam ení podle v ku tená e.⁷⁴

P ekladatel k textu jifl p istupuje se znalostí originálu, má pov domí o autorovi (n kdy je prosp -né mít pov domosti o flivot autora, také mohou být cenné zásady, kterými se nechával vést p i své práci.⁷⁵) a kultu e, kterou p edstavuje, av-ak nesmí zapomínat na p íjemce textu, u n ho fl p edpokládá odli-nou informovanost a musí ji p i své práci zohlednit. Uv domuje si, fle p i p ekladu dojde ke st etu dvou jazyk a dvou materiálních i duchovních kultur. Toto v-echo, tento kontext defínuje Vilikovský jako souhrn ve-kerých souvislostí, které vyplývají z komunika ní situace.⁷⁶ Tímto zprost edkováním mezi odli-nými kulturami, tedy problematikou konfliktu mezi kulturami p i p enosu významu se stále více zabývá teorie p ekladu.⁷⁷

Krom jiného p sobí na p ekladatele také tlak spole nosti a to v r zné mí e. Podle jeho postoje se dají rozli-it t i základní polohy:

1. P ekladatel tomuto tlaku podlehne a p izp sobuje sv j cílový text tená skému vkusu a kritériím soudobé literární kritiky. P vodní text tedy adaptuje, odpoutává se od n j a hodnotu originálu respektuje jen omezen .
2. Osoba p ekladatele spole enskému tlaku nepodléhá, snaží se ho ignorovat. Hrdli ka dodává, fle takovýto postup vede k elitá skému p ekladu.
3. P ekladatel se snaží smít dobu s p edlohou. Tedy respektuje spole enská a hodnotová m ítka, ale i originál je pro n j autoritou. Jeho aktivita se nazývá reproduk n o tv r í, snaží se totifl originál tená i optimáln p íblíflit. ŠP istupuje k p etlumo ení p edlohy odpov dn , kvalifikovan , drflí se reálného i potenciálního obsahu a smyslu díla, m fle v n m na základ adekvátní interpretace [...] objevovat nové hodnoty a dimenze, p íhlíflí k dominantním rys m výchozího textu [...].⁷⁸

Hrdli ka souhlasí s tím, fle v p elofleném díle musí dojít k men-ím i v t-ím stylovým zásah m, ale nem lo by to znamenat úplné a nekritické odhlíflení od stylových

⁷³ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 46.

⁷⁴ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 12.

⁷⁵ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 97.

⁷⁶ Tamtéfl, s. 38.

⁷⁷ Ibidem, s. 95.

⁷⁸ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 61.

...lu-nou orientaci p ekladatele na p íslu-né domácí
šjazykové zam ení sehrává v um leckém p ekladu
výraznou roli, podílí se zásadním zp sobem na dosažení adekvátního p etlumo ení
p edlohy. Je nesporné, že jistý (a to nemalý) stupe jazykového zam ení p ekladatele
je nevyhnutelný, míru jazykové orientace p ekladu na jisté tená ské publikum ov-em
na druhé stran nelze p ece ovat.⁷⁹

Ufl jsem zmi ovala, že p ekladatel se nachází zároveň v roli tená e. To znamená, že on
ne te dílo jako pouhý tená , kterému jsou tením zprost edkovány ideov -estetické
hodnoty, tedy ironické, komické i tragické lad ní. tená si t chto kvalit nemusí v bec
být v dom, za to p ekladatel je musí um t poznat a také v d t, jakým zp sobem jich
autor dosahuje.⁸⁰ P ekladatel se opírá o interpreta ní stanovisko. Oby ejný tená si
v t-inou volí ty nejintenzivn j-í sloflky textu, dobrý p ekladatel si vybírá své
interpreta ní stanovisko v dom a ví, co chce íci tená i ve svém p ekladu.⁸¹

Má vřdy tená dílu rozum t? A co kdyfl je vyvolávání otázek ve tená i pomocí
dvojsmysl , nedov tk , naráfek atd. zám rem autora?

Kufnerová pí-e: š[...] cílem ve-kerého p ekladatelského snažení tedy je, aby tená
p elofněmu textu porozum l, aby jej pochopil.⁸² Podle mého názoru je tato definice
jist pravdivá, ov-em k její úplnosti v rámci um leckého textu si myslím, že by bylo
vhodné ji doplnit o zám r autora vyvolat ve tená i otázky.

P ekladatel se orientuje na presupozice, tedy znalosti, které p edpokládá u
p edpokládaných tená , p i p ekladu specifických prv . Takovéto p edpokládání je
sloflité, úrove znalostí výchozího sociokulturního kontextu se totiž m že rychle m nit.
P ekladatel si volí celkovou strategii p ekladu a konkrétní metody na základ funkce a
typu textu, také na základ typu tená e a d lefitosti kulturn specifických prv pro
pochopení textu. Tyto metody a strategie se týkají množství a druhu informací (a ty
mohou být ponechány bez zásah , p idávají se informace - nap . poznámka pod arou,
ubírají se - nap . zobecn ní, anebo se vyuffívá analogií - kdy skute nost z výchozího
kontextu se nahradí skute ností známou v cílovém kontextu) a jazykového ztvárn ní
(neboli za len ní cizích jmen a cizích slov do eského textu).⁸³

⁷⁹ Tamtéfl, s. 73.

⁸⁰ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 53.

⁸¹ Tamtéfl, s. 61.

⁸² Zlata KUFNEROVÁ, *P ekládání a e-tina*, Praha 1994, s. 14.

⁸³ D. KNITTLOVÁ, *P eklad*, s. 268.

studii o p ekladu nep ed lá –patné p ekladatele na
ale umofní jim si rozumn zvolit postupy a vybrat
kone né e–ení. Tyto teorie se nesnaží o normy a pravidla k dosažení dokonalého
p ekladu, vyskytuje se zde mnoho prom nných. Smysl by podle autorky m l model,
podle n hofl by bylo mofné popsat a vysv tlit, jak se p i translaci postupovalo.⁸⁴ š[...]
analýza p ekladu musí za ít jemným srovnáváním p evodu s p edlohou a tak ka
statickým hromad ním detailních odchylek, které zjistíme. Lze íci, fle jisté procento
odchylek bude náhodné, ale ást jich bude p ízna ná pro pom r p ekladatelova
osobního i dobového stylu ke stylu p edlohy i pro pom r jeho názoru na dílo k jeho
objektivní ideji.⁸⁵

Je mofné hledat a nalézt za dílem subjekt p ekladatele? Levý vidí p ekladatele jako
autora spjatého s dobou, ve které flije, spolu se svým národem a také íká, fle se dá
hledat za dílem p ekladatelova metoda, tedy jeho postoj k p ekládání.⁸⁶ Základním
úkolem rozboru je samoz ejm zji-t ní, jakou p ekladatelskou metodu p ekladatel
pouffil. Nesmíme ale opomenout fakt, fle tak jako autor, stejn tak i p ekladatel prochází
vývojem, m ní se jeho styl, znalosti i dovednosti a také p ekladatelská obratnost a
estetika.⁸⁷

Po analýze p ekladu se vyno uje charakteristika p ekladatelova stylu, která ukazuje,
nakolik p ekladatel spojuje vyuffití p ekladatelských princip s rozsahem jeho znalosti
zku–enostního kontextu a s jeho vlastní stylistickou kompetencí a invencí.⁸⁸

1.13 Zásady p ekladatele

Karel ápek vyslovil v p edmluv k *Francouzské poezii nové doby* hlavní zásadu
p ekladatelské práce: šJejím cílem je, aby jí nebylo vid t, aby podala originál tak, jako
by v bec nepro–el dílnou cizí osobnosti a cizího p epracování.⁸⁹ šCílem p ekladatele
by m lo být, aby se co nejvíce p íblíflil k objektivní platnosti p ekládaného díla.⁹⁰

⁸⁴ Tamtéfl, s. 273.

⁸⁵ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 205.

⁸⁶ Ibidem, s. 31.

⁸⁷ Tamtéfl, s. 213.

⁸⁸ D. KNITTLOVÁ, *P eklad*, s. 271.

⁸⁹ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 220-221.

⁹⁰ Tamtéfl, s. 60.

zachovat, vystihnout, sdílit p vodní dílo, nikoliv
p edch dce; cíl p ekladu je reproduk ní.⁹¹ ŠObecn
lze íci, fle má-li nová reprodukce být um leckým ínem, musí být p eklad jako celek
dílem nového p ekladatele, nikoli plagiátem z verzí p edchozích.⁹² U autora
originálního textu ekáme um lecky hodnotnou stylizaci skute nosti, stejn tak jako u
p ekladatele o ekáváme um lecké p estylizování p edlohy. Jazykové prost edky poufíté
pro ob verze nejsou ekvivalentní, a proto se nedají p evád t automaticky.⁹³

1.14 Proces p ekladu

Jaké jsou fáze p ekladatské práce? Pochopení p edlohy, interpretace a její
p estylizování. Na p ekladatele se proto vfdy klade pořadavek pochopení díla, které
tlumo í. Je t eba, aby p ekladatel byl i dobrým ítená em proto, aby mohl proniknout do
smyslu originálního textu. Nejd íve, jak uvádí Hrdli ka, musí textu porozum t po
stránce filologické, tedy musí ovládat jazyky, mezi kterými p ekládá a mít odbornou
p ípravu k tomuto procesu. Musí pochopit a následn pak v p ekladu vystihnout to, co
se nachází v originálním textu.⁹⁴ ŠStruktura textu musí být p ekladateli jasná d ív, neřl
za ne vytvá et kohezivní text. Pokud nerozumí vnit ím vztah m v textu, nem fle volit
v p ekladu ani správné termíny.⁹⁵ Š[...] pokud p ekladatel nerozezná funkci
specifických syntaktických struktur a nerozli-uje informaci známou a novou, m fle dojít
v p ekladu k neřádoucím posun m a dezinformacím.⁹⁶ Tato pou ka není nová,
obdobn zní definice dobrého p ekladatele z roku 1540 od Étiennea Doleta: Nejd íve
musí p ekladatel dokonale pochopit originál, k tomu pot ebuje perfektní znalost jazyka
originálu i jazyka, do kterého p ekládá. M íl by se vyhýbat doslovnému p ekladu, dále
by se m íl vyhýbat ídkým výraz m a neologism m a jako poslední zásadu uvádí
uspo řádávat slova tak, aby vznikly harmonické kadence a lahodný styl.⁹⁷

⁹¹ Tamtéřl, s. 83.

⁹² Ibidem, s. 105.

⁹³ Tamtéřl, s. 67.

⁹⁴ J. Levý, *Antologie teorie um leckého p ekladu. Výb r z prac í eských a slovenských autor ů*, Ostrava 2004, s. 17.

⁹⁵ D. KNITLOVÁ, *P eklad*, s. 33.

⁹⁶ Ibidem, s. 34.

⁹⁷ Étienne DOLET, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, in: J. Vilikovský, 1540.

ální text pro p ekladatele materiálem, jejíž má um lecky
pochopení p edlohy, její interpretace a následné

p estylizování.⁹⁸

D. Knittlová uvádí, že ve všech nových anglosaských monografiích týkajících se oblasti teorie p ekladu se klade d raz na **makro-p ístup**, tedy na vztah autora k tématu, typ textu a jeho funkci, na kulturní zázemí, jeho lokální i historické zasazení, reálie a teprve aťl dojde k tzv. **strategickému rozhodnutí** (za azení výchozího textu do tohoto rámce), nastupuje fáze **detailního rozhodování**.⁹⁹ Tedy je třeba se zamyslet nad rysy, které jsou pro text p ízna né, o jaký se jedná flánr, pro koho je text ur en, jaká je jeho funkce, apod.

Polský teoretik Klemensiewicz íká, že: šOriginál je třeba chápat jako systém, a nikoli jako souhrn element , jako organický celek, a nikoli jako mechanické seskupení element . Úkolem p ekladatelovým není reprodukovat, a tím mén p etvá et elementy a struktury originálu, nýbrfl vystihnout jejich funkci a uflít místo nich elementy a struktury vlastního jazyka, které by v mí e co nejv t-í mohly být jejich substituty a ekvivalenty stejn vhodnými a ú innými.¹⁰⁰ šP ekládání je sd lování. P esn e eno, p ekladatel de-ífruje sd lení, které je obsařeno v textu p vodního autora a p eformulovává (za-ífovává) je do svého jazyka. Sd lení v p ekladovém textu obsařené pak de-ífovává tená p ekladu.š¹⁰¹

Tuto ást uzavírám shrnutím J. Vilikovského: Samotný proces p ekladu se skládá ze t í fází ó recepcí a interpretace, formování koncepce a reprodukce. P ekladatel vystupuje v roli p íjemce i tv rce. Svou práci za íná recepcí zam enou na kulturu, z nífl p ekládá a na základ jejího kritického zhodnocení si vytvá í p ekladatelskou koncepci. Ta poté odráflí poznatky o domácí kultu e, o estetických konvencích, o výrazových mořnostech... V této fázi se st etávají ob kultura. Vlastní tv r í práce za íná reprodukcí díla, která je zalořená na kritickém vnímání a na p ekladatelské koncepci.¹⁰²

⁹⁸ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 51.

⁹⁹ D. KNITLOVÁ, *P eklad*, s. 27.

¹⁰⁰ Zenon KLEMENSIEWICZ, *Translation as a Linguistic Problem. O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955, 540/541.

¹⁰¹ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 42.

¹⁰² J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 96.

fáze recepce: jejím prostředím i materiálem je

originální text. Její proces a postupy jsou v podstatě totožné, bez ohledu na to, zda jde o text povodní i překladový. Překladatelská koncepce však zasahuje i fázi reprodukce, protože determinuje prostředky použité v poslední fázi procesu.¹⁰³ Podmínkou úspěšného překladu by měla být adekvátní interpretace, špičková i kolik vhodných variantních konkretizací předlohy drfících se jejích skutečných kvalit, nikoliv (ne)zámrná dezinterpretace povodního textu.¹⁰⁴ Špořadavek úplné shody je nereálný, adekvátnost není možné směřovat s totožností.¹⁰⁵

Interpretace se neměla brát na lehkou váhu a jako každá věná si pro sebe interpretuje každé dílo i jeho pasáží jinak, tak i překladatel má právo na rozdílnou interpretaci. Při výkladech literatury se vedou o správná pochopení spory dlouhé roky, to také vysvětluje onu rozdílnou interpretaci stejného díla dvěma překladateli.¹⁰⁶ Panuje ale shoda v názoru, že umlecký překlad je interpretací originálu.¹⁰⁷ Interpretace je nutná, pokud není možné úplná významová shoda vyjádření mezi překladem a předlohou. Stává se často, jak zmíní uje Levý, že mateřský jazyk nemá k dispozici tak široký i mnohoznačný výraz, jaký je použit v originálním textu. Pak je nutné, aby překladatel význam specifikoval, aby se přiklonil k jednomu z uřících významů, a aby toto mohl učinit, je třeba, aby znal skutečnost, která se skrývá za textem.¹⁰⁸

Interpretace bývá často chápána jako jedna z fází procesu překladu [...], jindy je překlad považován za jednu z možností interpretačních aktivit v obecném smyslu slova [...].¹⁰⁹ Šinterpretace je tedy jednou z dleřitých součástí procesu překladu literárního díla, je nezbytnou podmínkou geneze i vlastní realizace adekvátního umleckého překladu. ŠVe fázi interpretačního procesu jsou hlavní dva faktory a to překladatel a dobové konvence a normy. Překladatel uchopuje text s jistým, v domým zámrrem. Tedy ona interpretace od něho vyřlazuje zaujetí textem, aktivitu, ovšem nesmí se nechat unést jako věná a musí si umět zachovat k dílu profesionální přístup. ŠPři interpretaci by

¹⁰³ Ibidem, s. 103.

¹⁰⁴ M. HRDLÍKA, *Literární překlad*, s. 30.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 32.

¹⁰⁶ J. VILIKOVSKÝ, *Překlad*, s. 101.

¹⁰⁷ M. HRDLÍKA, *Literární překlad*, s. 27.

¹⁰⁸ J. LEVÝ, *Umění*, s. 57-58.

¹⁰⁹ M. HRDLÍKA, *Literární překlad*, s. 27.

ou uválená, odpovídná práce s textem a potlaení
.ö¹¹⁰

šSouvýskyt různých interpretací téhož díla je tedy možný a legitimní pokud, pokud se
p íslu-né interpretace pohybují v rozmezí p ípustné interpreta ní míry.ö¹¹¹

Levý klade d íraz na nutnost odli-ovat objektivní skute nost od skute nosti díla,
sou ástí um leckého díla je autorova interpretace skute nosti, kterou se snaží vystihnout
práv p ekladatel. Pokud toto nepochopí, vede ho to k opravování p vodního textu.¹¹²
š tená chápe um lecké dílo pod zorným úhlem své doby, zvlá-tní intenzity pro n j
nabývají ty hodnoty, které jsou mu ideov nebo esteticky blízké.ö¹¹³ šP ekladatel ov-em
není jen pod vlivem objektivní kulturní situace, ale i svých osobních zálib.ö¹¹⁴
P ekladatelský proces nekon í jen tím, že je dílo p elofeno, vytvo ena cizojazy ná
verze originálu. Jak upozor uje Levý, p eklad nabývá své funkce aíl ve spole nosti
v okamžiku, kdy je ten.

Tedy, nejprve autor zformuluje své my-lenky a pojetí skute nosti, poté k tomuto textu
p istupuje p ekladatel, jako dal-í interpretant tohoto textu a nakonec tená , který si jako
t etí v ad vytvá í svou koncepci tohoto díla.¹¹⁵

šNa základ í interpretace si p ekladatel formuje koncepci, která tvo í základ jeho dal-ího
postupu a ur uje metody sloufící k reprodukci originálu.ö¹¹⁶

Ufl p í formování koncepce zasahuje do tohoto rozhodovacího procesu také kultura
cílová, tedy p ekladatel odhaduje reakci p edpokládaného tená e, zvafluje možnosti
p ejímající literatury, jejího jazyka. Ale tvorbu koncepce je-t nelze pokládat za
totofnou s reproduk ním procesem, protože se stále je-t opírá o originální text. V této
fázi dochází k pr níku obou kultur. Výchozí bod p í formování koncepce je objevení
základního poselství, základní ideje díla.¹¹⁷ Na po átku p ekladu musí být zám r, musí
se vycházet z jasné p edstavy o dal-ím bytí textu. Poslání textu spolu se zp sobem
realizace jsou velmi d lefité faktory p í formování této koncepce. Volba jazykových
prost edk se odráží práv v t chto faktorech spolu s výsledky interpretace.¹¹⁸

¹¹⁰ Tamtéž, s. 28.

¹¹¹ Ibidem, s. 29.

¹¹² J. LEVÝ, *Um ní*, s. 44.

¹¹³ Tamtéž, s. 47.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 48.

¹¹⁵ Ibidem, s. 49-50.

¹¹⁶ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 103.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 104.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 107.

du

dnes považuje funkčnú prístup k prekladu. ŠZnamená to, že nezáleží na tom, použijeme-li rovnaké alebo iné jazykové prostredia, ale na tom, aby plnili rovnakú funkciu, a to pokiaľ možno po všetkých stránkach, teda nejen významové, ale i konotačné (denotačné, referenčné), ale i konotačné (expresívne, asociatívne) a pragmatické.¹¹⁹ Denotácia a konotácia sú prvky, ktoré nemôžu byť zanedbateľné pre prekladateľov práce. Pokiaľ autor použije miesto označenia *d m* výrazu *barabizna*, dáva tým istú jasnosť signálu, zabarvenia, nielen čo navyše, čo okrem referenčnej funkcie tieto slová odrážajú, postoje a pocity, sa nazývajú konotácia. A prekladateľ to nesmie opomenúť a musí to svojmu jazykovému spoločenstvu podať rovnakým spôsobom.

Co sa týka závislosti rôznych typov vzťahov medzi lexikálnymi jednotkami východného jazyka a ich prekladových protějvkami v cieľovom jazyku, Knittlová konštatuje, že v oblasti denotačného významu spoivajú rozdiely v odlišných kombináciách a hierarchii denotačných sémantických slovík, v ich kvalite a v ich postavení.¹²⁰

Jak zdrazuje Vilikovský, jazyk v umleckých dielach plní tiež funkciu kultúrnej a spoločenskej. Slova a výrazy síce majú význam denotačný, ale tiež tu sú odkazy na citáty, narážajú na ďalšie diela, na tvorcov, na epochu, evokujú minulosť.¹²¹

1.17 Prekladateľské stratégie, metódy a postupy

V translatologickej literatúre sa uvádzajú tiež základné prístupy k prekladu z hľadiska priestoru a miesta zobrazeného v umleckom texte, a síce exotizácia, naturalizácia a kreolizácia. V exotizácii sa prekladateľ zameriava na prívodný prostredie. Pri naturalizácii sa snaží prívodné dielo do domáceho prostredia a v kreolizácii je jeho cieľom nájsť rovnováhu medzi domácimi a cudzími slovíkami v diele.¹²² Je zjavné, že pri exotizácii sa prekladateľ orientuje na originálny text, naopak pri naturalizácii zase vidíme orientáciu na cieľové prostredie prekladu.¹²³

¹¹⁹ D. KNITTLOVÁ, *Peklad*, s. 7.

¹²⁰ Ibidem, s. 120.

¹²¹ J. VILIKOVSKÝ, *Peklad*, s. 36.

¹²² A. POPOVI, *Téoria umeleckého prekladu*, Bratislava 1975, s. 24-57.

¹²³ J. VILIKOVSKÝ, *Peklad*, s. 139.

... který rozduje překlad do těchto skupin. Metafráze, a, parafráze, kde překladatel spíše sleduje smysl než slova textu a imitace, kdy se překladatel vzdaluje od originálu a obměňuje i význam.¹²⁴ Hrdlička zmiňuje tradičně základní typy překladu o překlad doslovný, volný a adekvátní. Šdoslovný (volný) překlad, v současné době se prakticky nevyskytující, usiluje o mechanickou (štrokou) reprodukci předlohy. V překladatelov aktivit je prvek kreativity zastoupen v nedostatečné míře, n kdy téměř absentuje. Pro tento typ překladu je příznačná spoutanost výchozím textem, ulpívání na jednotlivostech, neschopnost nadhledu, atomizování textu často bez ohledu na odlišnou strukturu výchozího a cílového jazyka.¹²⁵

Volný překlad si adaptací se zase snaží o tvůrčí převod originálu. V práci překladatele bývá dominující kreativita a reprodukce díla odsunuta do pozadí. Tomuto typu překladu jde o to se zalíbit a i sám překladatel může mít tvůrčí ambice.

ŠV případě překladu adekvátního se překladatel pokouší skloubit respektování originálu se zetelem k novému tená adresátovi. Překladatelská konkretizace se drží objektivních kvalit a dominant díla, respektuje jeho identitu, pohlíká na názur ité dobové a společenské perspektivy, o ima současného vnímatele.¹²⁶ Překladatel by měl přenést převodní dílo do nového kontextu takovým způsobem, aby reprodukce i tvůrčí innost nezkrasily převodní hodnotu díla.

Grygová se také zabývá rozdušením typů překladů a uvádí následující dva typy, které se orientují na formální stránku textu a to překlad interlineární, který bývá n kdy považován za extrémní překlad doslovného překladu, protože nerespektuje gramatický systém cílového jazyka. Je poufitebný jen pro účely metajazykové, protože zachovává pouze specificky lingvistickou informaci.¹²⁷ Druhý překlad je doslovný a š[...] převádí lexikální jednotky bez ohledu na jejich kontextové zapojení (bez ohledu na ustálené kolokace, idiomatiku cílového jazyka atd.), ale respektuje gramatický systém cílového jazyka [...].¹²⁸ Další dva typy, je-li se orientují na význam jsou volný a komunikativní překlad. Volný respektuje jen okrajově originální text, konotativním slovkám významu nevěnuje velkou pozornost, překlad je tím pádem ochuzen zejména o estetické kvality. Komunikativní překlad pak š[...] úzce souvisí s pragmatickým aspektem překladu,

¹²⁴ John DRYDEN, předmluva k *Ovid's Epistles Translated by Several Hands*, 1680.

¹²⁵ M. HRDLIČKA, *Literární překlad*, s. 21.

¹²⁶ Tamtéž, s. 22.

¹²⁷ B. GRYGOVÁ, *Překlad*, s. 16.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 17.

o i p ekládání konven ních formulí, (nap . pozdrav a
adel, p ísloví, idiom a dal-ích konverza ních
kli-é[...]¹²⁹ Co se týká p ekladu nadmíru volného, tady se p idávají informace, které
nejsou v originálu v bec obsaeny, pozm ũje se významu textu, dochází ke zkreslování,
k naturalizaci textu a také se deformuje originál i z hlediska stylistického, protože d raz
je tu kladen na adresáta cílového textu.

Podle Feldeka existují t i základní p ekladelské metody. První z nich je ící totéž ale
jinými slovy, tuto metodu ozna ũje za metonymickou. Dal-í metodou je ící podobné
jinými slovy, tedy metaforická metoda a poslední je ící jiné jinými slovy, neboli
autorská metoda.¹³⁰

Jako poslední fázi ozna ũje Vilikovský ufl samotnou tvorbu nového textu. Ke
správnému p ekladu je t eba znát kontext a také je t eba si um t situaci p edstavit a
teprve poté volit mezi postupy a e-eními.¹³¹

Na základ t chto uvedených fází se p ekladatel rozhoduje, jaký postup povaŕuje za
nejvhodn j-í a p im ený v zájmu reprodukce originálního textu v souladu s jeho
posláním. Samoz ejm , ũe krom ovlivn ní kulturou, na p ekladatele p sobí také
o ekávání publika a stupe jeho informovanosti. P ekladatel si uv domuje, ũe jeho
tená je odchovaný domácí literaturou a respektuje jeho vnímavost. P ekladatelova
úloha je tedy ínit zprost edkovatele mezi dv ma kulturami.¹³² ũ š[...] p ekladatel musí
nutn brát z etel na úrove tená e, jem ufl p eloflené dílo adresuje.¹³³ Na p ekladatele
je vyvíjen jistý tlak a to ze strany jeho domácího publika na charakter jeho reproduk n -
tv r í práce. Ov-em nem l by tomuto tlaku podléhat, mohlo by ho to vést k adapta níím
úpravám originálního textu.

P ekladatel si nem ũe dovolit to, co editor, to znamená p edloŕit variantu, kterou
pokládá za nejp íjateln j-í anebo p ípojit r zné komentá e. P ekladatel se musí
rozhodnout pro nejp íjateln j-í variantu a pouŕit ji jako základ pro své dal-í postupy.¹³⁴
Je d leŕit si uv domit obtíŕnost p ekladatelovy práce a to vystihnout a znovu za
pomoci jiného jazyka p evést podstatné rysy p vodního díla. Musí tak brát ohled na

¹²⁹ B. GRYGOVÁ, *P eklad*, s. 16-17.

¹³⁰ Lubomír FELDEK, *Z re i do re i*, Bratislava 1977.

¹³¹ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 127.

¹³² Ibidem, s. 135-137.

¹³³ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 45.

¹³⁴ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 102.

kromě toho také na časový odstup mezi originálem a překladatel se také zaměřuje na určitý typ textu, to

znamená, že podle jeho znalostí, kulturní výtvarnosti, informovanosti atd.

Pro Hrdličku má velký význam vztah mezi překladatelem (tedy jeho ideové a estetické názory, jeho koncepte adekvátního uměleckého překladu, tvůrčí postoje..) a dobovými konvencemi, normami, potřeby a očekáváním a aktuálními požadavky kladenými na přeložený text.

Co se týká překladatelský postup, š[...], je velmi důležitě rozlišovat mezi principem překladu (tedy celkovým přístupem k translaci literárního díla, globální koncepcí) a dílčím překladatelským postupem (konkrétním operativním krokem týkajícím se převodu určitého úseku textu).¹³⁵

Autoři J.-P. Vinay a J. Darbelnet mluví o sedmi překladatelských postupech. Šjedením [z těchto postupů] je **transpozice** - změna slovních druhů při zachování smyslu sdělení, dále **modulace** - jazyková úprava sdělení oprávněná v případě, kdy je překlad sice gramaticky správný, ale stylisticky neobratný, kdy je oslabena jeho estetická funkce a v zájmu větší přirozenosti vyjádření může překladatel použít parafráze, je mu tedy ponechána určitá tvůrčí volnost [...], a konečně **ekvivalence**, tedy postup umožňující použití zcela odlišných stylistických a strukturních prostředků při překladu frazeologismů, onomatopoií apod.¹³⁶ Knittlová přidává další postupy a to: **štranskripci** (přepis více či méně adaptovaný úzu cílového jazyka;)¹³⁷, dále **kalk**, tedy doslovný překlad, **substituce**, nahrazuje se jeden jazykový prostředek jiným, ekvivalentním, a jako poslední uvádí **adaptaci**, kde dochází k nahrazení situace popsané ve výchozím textu jinou adekvátní situací, a to kvůli neexistenci takové situace v kultuře cílového jazyka. S dalšími pojmy jako **amplifikace** (rozšíření textu), **explicitace** (přidání vysvětlující informace, aby se vyplnila mezera nulové ekvivalence¹³⁸), **vynechání** a **kompenzace** přichází americký teoretik Vázquez-Ayora.

Ššporný je způsob a rozsah užívání substituce. Bez tohoto pracovního postupu se překladatel úplně neobjede nikdy, ale jeho zneužívání vede k adaptaci a aktualizaci.¹³⁹

Pro Levého je substituce východiskem z nouze, v tom případě, když překlad není

¹³⁵ M. HRDLÍČKA, *Literární překlad*, s. 20.

¹³⁶ J.-P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris 1960.

¹³⁷ D. KNITLOVÁ, *Překlad*, s. 19.

¹³⁸ Tamtéž, s. 92-95.

¹³⁹ J. LEVÝ, *Umění*, s. 117.

na leckého prvku na jazyku nebo na cizích historických
šCelkov lze konstatovat, že je p ekladateli v teoretické rovin ě ponechán ur ětý prostor
pro volbu vhodné varianty ě-ění; vyd ělují se v podstat ě dva druhy rozhodování, a sice
a) volba obligatorní (nap ě. v p ěpad ě ustálených výraz ě, spojení) a b) volba fakultativní
(možnost výb ěru z n kolika optimálních ě-ění). Nutno ov ěm podotknout, že i v t ěchto
p ěpadech musí mít p ekladatel na z ěteli dodrženě reproduk ěn ětv ěr ěho statutu své
aktivity. Ur ětá tolerance by nem ěla p ěr stat do p ěli-ěné, výchozím textem
nemotivované volnosti nez ědka vyús ěující v adapta ění tendence.¹⁴¹
fě se od sebe jednotlivá p ekladatelská ě-ění li-ěí, je normální, protože celý komplex
problém p ekladu závisí na p ekladatelov ětaktu a odhadu toho, co bude pro ětěná ě
je-ět ěnosné.¹⁴²

1.18 Otázka ekvivalentnosti

P ekladatel zp ěstup ěje originál adresátovi, který ělěje v odli-ěném zázemě, také na
základ ězku-ěnostního a situa ěního kontextu. Na p ekladateli tak spo ěívá problematika
týkající se slov ozna ěujících p ědm ěty ěi jevy spojené s historií, kulturou, ekonomikou a
zp ěsobem ěivota, které nemají ekvivalenty v cílovém jazyce. Mezi tyto neexistující
ekvivalenty se dají za adit nap ěklad názvy institucě, ěasopis ě, novin, názvy národních
jidel, politických a spole ěnských organizací. Jakým zp ěsobem se zm ění míra objemu
informace, závisí na funkci p ěslu-ěné jednotky v textu, na její relevanci a také záleží na
tom, v jakém funk ěním stylu se informace p ědává. V um ěleckém textu p ěidávání
informací do textu m ěže vést k negativnímu p ěsobení, protože se nadm ěrnou
explikativností m ění ěinnost textu a také se text prodlužuje. Pokud na jedné stran ě
p ekladatel informace p ěidává, na druhé stran ě, tam kde je to možné, by m ěl pouřít
kompresi.¹⁴³

šZa kardinální p ekladatelský problém se dlouho povařovala otázka ekvivalentnosti.¹⁴⁴
To dokládá i John Catford, který ěká, že: šÚst ědním problémem p ekladové praxe je
najít p ekladové ekvivalenty v cílovém jazyku. Úst ědním problémem teorie p ekladu je

¹⁴⁰ Tamtěž, s. 117.

¹⁴¹ M. HRDLĚKA, *Literární p eklad*, s. 69.

¹⁴² J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 165.

¹⁴³ J. JAB, *P eklad jako p ěvod informace*, ěeská literatura 14, 1966, s. 141-149.

¹⁴⁴ D. KNITLOVÁ, *P eklad*, s. 7.

p ekladové ekvivalence.¹⁴⁵ P ekladateli jde o
co nejvíce společných jmenovatelů s předlohou, jak pí-

Levý.¹⁴⁶

P eklad by měl na tená e zapůsobit stejně jako na tená e originálního textu. Ovšem tento požadavek při překladu literárního díla nemůže být vždy uspokojivě naplněn především kvůli kulturní společenským rozdílnostem, které lze obejít například kompenzací, vysvětlivkou, i specifikací.¹⁴⁷

Štoto Kade [...] rozlišoval ty i přesné vyhraněné typy ekvivalence: *totální* (totálně pojmy, jako například v terminologii), *fakultativní* (jeden výraz ve výchozím jazyku stojí v jiném kolika v cílovém [...]), *aproximativní* (více výrazů stojí proti jedinému [...]) a konečně *nulovou* [ekvivalenci] u výrazů kulturně vázaných na určité prostředí.¹⁴⁸ Opravdový překladatelský problém vzniká v tom, že ekvivalenci je třeba hledat v jiném kolika rovinách najednou. To její podmínky a vyrovnání se s ní ztíží.¹⁴⁹

Newmark přemýšlí nad ekvivalencí a metaforou a dochází k názoru, že aby byl tená textu v cílovém jazyku vystaven stejně překvapivěmu oku jako tená originálu, má se metafora odklánět od normy výchozího jazyka a tím se dosáhne uspokojivějšího překladu.¹⁵⁰ Samozřejmě, že v dané pohliží na ekvivalenci různé a proto existuje vícero jejího pojetí. Například E. A. Nida hovoří o ekvivalenci formální (jde mu o co nejpresnější přetlumočení obsahu a formy originálu) a dynamické (tedy, aby komunikační efekt přeloženého textu působil stejně v překladu).

A co v takovém případě, kdy ekvivalentní slovní zásoba v cílovém jazyce neexistuje? S problémem bezekvivalentní slovní zásoby, tedy s případem, kdy určitému výrazu v jazyce prvním neodpovídá žádný výraz v jazyce druhém, se setkává překladatel často a musí v něm, co si s tím počít. Takovýto případ by se neměl opomíjet a měl by se řešit kompenzací, protože žádná hodnota textu by se při přechodu do jiného jazyka neměla vytratit. Jaké existují postupy pro řešení takovéto situace? První z metod, na kterých se shodují L. S. Barchudarov a L. K. Latyšev¹⁵¹ je **transliterace**, tedy převzetí cizojazyčného výrazu. Překladatel může zachytit jak grafickou, tak i zvukovou podobu

¹⁴⁵ John CATFORD, *A linguistic theory of translation*, London 1965.

¹⁴⁶ J. LEVÝ, *Umění*, s. 21.

¹⁴⁷ B. GRYGOVÁ, *Překlad* s. 218.

¹⁴⁸ Otto KADE, *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. Beiheft zur Zeitschrift Fremdsprachen*, Leipzig 1968.

¹⁴⁹ J. VILIKOVSKÝ, *Překlad*, s. 30.

¹⁵⁰ Peter NEWMARK, *Approaches to Translation*, New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo 1988.

¹⁵¹ Teze z díla L. S. BARCHUDAROV, *Jazyk i perevod*. Moskva 1975. L. K. LATYŠEV, *Kurs perevoda*, Moskva 1981. shrnuje M. Hrdlička, *Literární překlad*, s. 139-141.

o p evzatý výraz se pozd ji za lení do slovní zásoby
metody vidí auto i v její jednoduchosti.

Druhý p ekladatelským postupem je **kalkování**, tedy doslovný p eklad lexikální jednotky. Jeho výhodou je jako v prvním p íklad také jednoduchost. šMíra pochopení významu kalku spo ívá ve zp sobu, jakým p vodní výraz odráží podstatu ozna ovaného jevu, a dále na stupni odli–nosti obou komunika ních kontext , tedy na rozdílech mezi p vodním a p íjímajícím prost edím.õ

T etí zp sob je **opisný (vysv tlující) p eklad**. Vysv tlení je možné provést pomocí sousloví nebo v ty, kde se odhalí podstatné rysy lexikální jednotky. šKladem opisného p ekladu je podrobné vysv tlení významu p ekládaného výrazu; potíffe m fle ov-em ínit jeho zna ná délka. Stává se v–ak, fle opisný p eklad ur íté lexikální jednotky v praxi ásem ustupuje jinému p ekladatelskému postupu ó kalku nebo transliteraci ó protoffe je jifl význam p vodn nesrozumitelného pojmu dostate n roz–í en a znám.õ
tvrtým postupem je **p eklad p íblifný**, kde se hledá nejpodobn j–í domácí prot j–ek, jenfl by se shodoval s významem p vodního slova v základních rysech. Takový postup dokáffe p vodní mimojazykovou skute nost p íblíffit, av–ak m fle tená e zmást. Proto je pot eba, aby p ekladatel m l poznatky o p vodním prost edí.

Podle L. K. Laty–eva je posledním p ekladatelským postupem **vytvo ení nového domácího výrazu (termínu)**. Podle Levého v oblasti jazykové, co se tý e tvo ivosti, má p ekladatel v t–í pole p sobnosti. Vytvá í nové výrazy ó neologismy, také tím, fle cizí výrazy zdomác uje a tvo í z nich tak exotismy.¹⁵² Tvo ení neologism , jak íká Hrdli ka, je aktivita velice náro ná, p ekladatel musí mít notnou dávku jazykového citu, musí mít pat í né zku–nosti z oblasti p ekládání. Proto tento postup Hrdli ka p íli–nedoporu uje.

Knittlová k této problematice se vyjad uje tak, fle se p í e–ení problému nulové ekvivalentnosti í bezekvivalentní lexiky op t vytvá í áste ný ekvivalent a to tak, fle je neexistující prot j–ek nahrazován p evzetím cizího slova, í se toto slovo po e–tí nebo dojde k zobecn ní.

U paralelního p ekladu je možné narazit na slovo, které nemá v cílovém jazyku ekvivalent a musí se p elofit interpreta n . Proto se tento typ p ekladu uplat uje tam, kde se dá dosáhnout ekvivalence na úrovni korespondence, dá se sáhnout po náhrad , vým n jazykových prvk . Interpreta ní p eklad je nejroz–í en j–í v um lecké

¹⁵² J. LEVÝ, *Um ní*, s. 108.

nit ve výchozím i v cílovém prostředí mnohohrstvé
.153 ŠP i paralelním překladu se dodržuje písmá

korespondence mezi klíčovými významovými jádry, kdežto ostatní složky vyjádření se
doplňují v souladu s možnostmi cílového jazyka a interpretací autorského záměru. ŠP i
použití substituce dojde k náhradě části textu výrazem domácím, pravidlo ekvivalence
je, že se musí shodovat funkce obou prvků. Nejčastěji se s tím dá setkat u jmen, reálií,
pozdravů, měřících vah, překladek a přísloví. Příkladem může být překlad vlastních jmen:
Jan ó Giorgio.¹⁵⁴

šPragmatický aspekt [překlady] nezahrnuje jen významové informace o mimojazykové
situaci, s odlišnou mimojazykovou situací souvisí také respektování společenské
konvence příslušného jazykového společenství, oslovení, titulování, tykání / vykání,
společenských klíčů [...].¹⁵⁵ Je známo, že ztvárnění těchto společenských konvencí není
vůde stejné a tedy pragmatická funkce překladatele spočívá nejen v otázce reálií, ale i
v tomto ohledu v přizpůsobení originálu adresátovi, který nefiguruje ve stejném zázemí, aby
výsledný efekt obou textů byl pokud možno stejný. Konvence v Itálii při oslovení je
odlišná od české a překladatel se tímto nesmí nechat zmást. Jako příklad může
posloužit oslovení doktora v českém a italském prostředí, kdy oproti italské zvyklosti se
v oběch uflívá společně s oslovením španeř:

Dottore, grazie mille.

Moc děkuji, **pane doktore**.

Celou problematiku bezekvivalentní slovní zásoby bych shrnula tezí Étienna Doleta:
š[...] je třeba, aby překladatel dokonale pochopil smysl a látku autora, jehož dílo
překládá.¹⁵⁶

1.19 Chyby překladatel

Problémy překlady shrnul Mounin: šCelá staletí [...] se problémy překlady vysvětlovaly
jako třeštkosti, dané zejména stylistikou a poetikou (protikladem mezi překladatelovým
opisem a energií slova použitého v originále, třeštkopádností překladové konstrukce a
spádu originálu, měřkostí překlady a nádhrou přívodního obrazu, nelibozvučnost
překlady a muzikálností originálu atd.). Přesto věřični, kdo hovoří o třeštkostech

¹⁵³ J. VILIKOVSKÝ, *Překlad*, s. 130.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 133.

¹⁵⁵ D. KNITTLOVÁ, *Překlad*, s. 13.

¹⁵⁶ Étienne DOLET, *Babel*, vol. I, 1955, . 1, s. 18-19.

ře vystihují *smysl* (sens) originálu, ře mohou jako se vymá kne – áva z pomeran e, i kdyfíl je to operace nesnadná a i kdyfíl výsledek není doslova srovnatelný s originálem.¹⁵⁷

š[...] p elofít dílo znamená vyjád ít je ó v jeho jednot obsahu a formy ó jiným jazykovým materiálem.¹⁵⁸ Kafldý národní jazyk je specifický, tedy je to systém dorozumívacích prost edk spole nosti. Formu je t eba zachovat tam, kde je nositelem významové (stylistické, expresivní) hodnoty, jednotlivost tam, kde je sou ástí hodnoty obecn j–í, tj. národní a dobové specifi nosti.¹⁵⁹ P ekladatel m ře být sveden k tomuto stylistickému ochuzování slovníku: namísto p esného ozna ení poufílje obecný pojem, poufílje stylisticky neutrální slovo místo citov zabarveného anebo málo vyuffívá synonyma p i obm ování významu. Talentovaný p ekladatel se snafíl nalézt co nejvhodn j–í synonymum pro danou situaci, neustále je obm uje a nespokojí se s obecným ozna ením.¹⁶⁰

Jakých dal–ích chyb se m ře p ekladatel dopustit? Knittlová varuje p ed p íli–ným uffíváním tzv. fale–ných p átel. Dochází k tomu v p ípad , kdy jsou si slova ve výchozím i v cílovém jazyce podobná, ale významem se li–í.¹⁶¹

Dal–í úskalí tvo í idiomy. Pokud není idiom rozpoznán a p eloflen jako celek, dochází k nesmyslným formulacím a samoz ejm í k naru–ení smyslu celého textu. Idiom tvo í jeden významový celek, a proto musí být i tak posuzován.¹⁶²

Nej ast j–í chybou v oblasti asové a zp sobové kategorie je nesprávná interpretace as , které se v e–tin nevyskytují a také neodhalení asové souslednosti. Dal–ím problémem je trpný rod, který e–tina v beletrii v podstat nepoufílývá, krom zám něho vyfíbání se explicitnímu vyjád ení initele. P esto se n kdy za ínající p ekladatelé, jak tvrdí Knittlová, nechávají p vodním textem svést a p evezmou pasivní strukturu.¹⁶³

To, ře v textu dochází k posun m, a tedy, ře je zapot ebí nahradit ur íté prvky, aby bylo dosafleno balance mezi originálem a cílovým textem, je jasné. P ekladatel musí volit tu nejoptimáln j–í variantu z nabízených. Musí um t rozli–ít d lefítost komponent výchozího textu pro p vodního i nového tená e z hlediska jejich významu a funkce

¹⁵⁷ G. MOUNIN, *Teoretické problémy*, s. 159.

¹⁵⁸ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 118.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 135.

¹⁶⁰ *Tamtéfl*, s. 138.

¹⁶¹ D. KNITTLOVÁ, *P eklad*, s. 233.

¹⁶² *Tamtéfl*, s. 233.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 123.

na funkci p ekladu, dále na typ textu a také na stupe
kontext .¹⁶⁴ŠP eklad totiž nem fle p er st
v n kolikanásobn rozm rn j-í komentá p vodního díla, nem fle být neúm rn
p etífen poznámkovým a vysv tlivkovým aparátem.õ¹⁶⁵ Tedy jakým zp sobem a do
které ásti díla je vhodné ony dopl kové informace dodat? Hrdli ka uvádí t i možnosti:
1. Uvést informaci p ímo v textu tzv. vnit ní vysv tlivkou.
2. Uvést informaci v poznámce í vysv tlivce.
3. Anebo se m fle tato informace za adit do p edmluvy nebo do doslovu.
šExplicování a dopl ování informací do p ekladu klade na p ekladatele zna né nároky;
v této fázi vystupuje do pop edí kreativní slofka jeho aktivity. Explicování v-ak nesmí
p er stat v neopodstatn né objas ování, dokreslování originálu, oz ejmování v p edloze
zám rn jen nazna ených význam , symbol apod.õ¹⁶⁶
Hrdli ka se mimo jiné zabývá i p ekladatelskou adekvátností na úrovni textu a tu
roz-í uje o zkoumání zp sobu vystífení a p etlumo í p vodního autorova zám ru
p ekladatelem. Aby nedocházelo k deformaci p vodního textu, aby nedo-lo
k ignorování p vodního autorova zám ru, m l by mít samoz ejm p ekladatel -íroké
literární vzd lání, m l by tedy znát výchozí komunika ní kontext, samotnou okolnost
vzniku textu. Tento pofladavek není p íli-doce ován, ov-em aby p ekladatel vid l p ed
samotný vznik díla je nemofné.
P í p ekladu dochází k tzv. posun m, které jsou nezbytným jevem p ekódování
informace do odli-ného znakového systému. A. Popovi mluví o ty ech typech posun .
Konstitutivní posun, k n mufl dochází kv li rozdílnosti mezi výchozím a cílovým
jazykem. Individuální posun, v tématickém posunu dochází k náhrad reálií, idiom a
výrazových spojení prvky domácími a poslední je negativní posun, ke kterému dojde,
pokud p ekladatel nepochopí originál.¹⁶⁷
Ke zkreslení p ekladatelem dojt m fle, hlavn pokud se p ekladatel nechá unést d jem
a opomene nap íklad fakt, kdy autor odkrývá postavu díla postupn a sám ji v p ekladu
odkryje najednou. šJe d leflité, aby m l p ekladatel na pam ti, fle pokud šbylo-li
autorovou intencí ponechat tená i ur itý prostor pro jeho d vtip, fantazii, nem fle mu ji
p ekladatel odebrat.õ¹⁶⁸ šTakové p ekladatelské šp edvídáníõ je výsledkem

¹⁶⁴ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 34.

¹⁶⁵ Tamtéfl, s. 32.

¹⁶⁶ Ibidem, s. 37.

¹⁶⁷ J. VILIKOVSKÝ, *P eklad*, s. 44.

¹⁶⁸ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 50.

postav. Teprve zmocní-li se p ekladatel skute nosti v té
díle, m fle vytvo it p eklad um lecky pravdivý.¹⁶⁹
P ekladatelský posun nám na druhé stran m fle hodn napov d t o metod , kterou
p ekladatel pouřil.

tená (kterým je i p ekladatel) si do díla promítá své zářitky, které se mu etbou
p ipominájí, tímto se ov-em nesmí p ekladatel nechat unést, nesmí skute nosti v díle
p idávat n co navíc. Musí proto k textu p istupovat objektivn , bez -petky osobní
sentimentality i vztahova nosti. Toto zkreslení m fle být i stylistické. Dojde k n mu
tehdy, pokud bude p ekladatel do textu vkládat estetické kvality, které sám rád pouřívá,
ale které se v originálu nenacházejí. Proto musí své subjektivní zásahy do textu omezit
na minimum a drřet se objektivní platnosti originálu.¹⁷⁰ šRozhodujícím faktorem musí
být ú el sd lení, kdo p ekládá co, pro koho, kdy, kde, pro a za jakých okolností. Text
je výsledek motivované, zám rné volby autorovy a kařdé tení je vlastn interpretace.
Do p ekladu nutn vná-íme vlastní názory, postoje a v domosti, takřle do jisté míry
odrářlí p ekladatel v du-evní a kulturní rozhled. Op t je ale t eba mít cit pro míru,
nevládat do textu více, neřle je záhodno.¹⁷¹

U kařdého neporozum ní p ekladatelem jde o neschopnost p edstavit si autorovu
my-lenku nebo skute nost a ř[...] mylné významové spoje navozené jazykem originálu,
a uřl jsou navozeny náhodnými jazykovými obdobami, nebo skute nou vícezna ností
textu.¹⁷²

Existují p ekladatelé tv r í a mechani tí, rozdíl mezi nimi je v tom, fle p ekladatel
mechanický vnímá práv jen mechanicky text a p ekládá slova v n m. Naopak
p ekladatel tv r í se snařlí proniknout za text, p edstavuje si skute nost, o nřlí ř[...] pí-e,
tedy proniká za text k postavám, situacím, ideám [...].¹⁷³

Existuje zde také problém dokreslování a vinterpretování význam , které se v díle
nenacházejí. M fle k tomu dojít, pokud se p ekladatel dostane ř[...] p řli-do zajetí
objektivního prost edí d je [...].¹⁷⁴ a do díla vnese n co, co v n m autor nevyřád il.
P ekladatel m fle stvo it um lecky pravdivý p eklad, pokud ov-em uchopí skute nost
tak, jak je uvedena v textu.

¹⁶⁹ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 56.

¹⁷⁰ J. Levý, *Antologie*, s 20.

¹⁷¹ D. KNITLOVÁ, *P eklad*, s. 30.

¹⁷² J. LEVÝ, *Antologie*, s 18.

¹⁷³ Tamtéřl, s 18.

¹⁷⁴ Ibidem, s 18.

pad , fle se v originálním textu vyskytuje chyba?

d uje tak, fle p ekládat zám rné pravopisné a gramatické chyby není p íli- astý jev. P esto ale, pokud se p ed p ekladatele postaví problém v podob p ekladu ásti textu, kde autor operuje s chybou, které se dopou- tí nap íklad jeho postava, pro tento p ípad formuluje Hrdli ka tato pravidla: chyba by m la plnit obdobnou funkci jako v originálu, nebo šv p ekladu by m la být zachována obdobná frekvence chyb, ímfl by bylo dosaeno i stejné š tivosti, srozumitelnosti originálu a p ekladu[...]õ¹⁷⁵ Toto by m lo platit jako závazné, oproti poslednímu pravidlu, tedy flešv p ekladu by m l být pokud možno zachován i typ chyby; v p ípad , fle to není možné, je nutno p íslu- nou chybu vhodn kompenzovat podobným chybným jazykovým jevem.õ¹⁷⁶

šP i p ekladu nutn dochází k jistým ztrátám, tj. cílový text bude vldy postrádat n které kulturn relevantní rysy, které jsou obsafeny ve výchozím textu.õ¹⁷⁷

šP ekladatelé jsou totiž p i vytvá ení nového komunikativního aktu, ímfl p ekládání je, nutn pod vlivem svého sociálního prost edí a mimo to se pokou- ejí zprost edkovat p enesení významu od autora výchozího textu ke tená i cílového textu, p i emfl každý z nich má také své odli- né společenské zázemí.õ¹⁷⁸

P ekladatel se m fle dopustit t chto t í typ intelektualizace podle Levého: m fle text zlogi ovat (potla it nap tí mezi my- lenkou a jejím vyjád ením), m fle vykládat nedo e ené (tedy vykládat i to, co autor zám rn jen nazna il, nechal v podtextu) anebo formáln vyjad uje syntaktické vztahy (nap íklad skryté vztahy my- lenkami v textu jen nazna ené vyjád í spojkami, které zm ní souv tí ze sou adného na pod adné).¹⁷⁹

Mounin své teze a analýzy kon í velmi krásnou my- lenkou a to fle šp ekladatelská praxe tu byla d ív nejl jakákoliv teorie p ekladu a p effila v- echny teorie p ekladu, které popíraly možnost p ekládat.õ¹⁸⁰ A tím bych také mé pojednání o teorii p ekladu považovala jako dosta ující a zapo nu samotnou analýzu vybraných Camilleriho text a jejich p eklad do eského jazyka.

¹⁷⁵ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 102.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 102.

¹⁷⁷ D. KNITLOVÁ, *P eklad*, s. 29.

¹⁷⁸ *Tamtéfl*, s. 30.

¹⁷⁹ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 145-148.

¹⁸⁰ G. MOUNIN, *Teoretické problémy*, s. 94.

dnám o dvou textech Andrey Camilleriho, sicilského autora, spisovatele, scénáristy a režiséra.

Tento italský autor se narodil se v Porto Empedocle 6. září 1925 otci Giuseppovi Camillerimu a matce Carmelin Gragapane. Autor nyní žije v Ím . Proslavil se svými dialektálními romány o komisaři Salvu Montalbanovi z imaginárního města ze soušné Sicílie. Tyto příběhy nikdy neopouští sicilské prostředí a dýchají jeho atmosférou a společně s Camilleriho jazykem způsobily, že jsou tolik oblíbené i po celém světě. První z těchto románů *La forma dell'acqua* - vydal v roce 1994 v nakladatelství Sellerio. Druhý *Il cane di terracotta* vydal v tomtéž nakladatelství v roce 1996. Série o Salvu Montalbanovi tvoří uflpoetickou řádku, mezi nejnovější detektivky patří *Una lama di luce* (Sellerio 2012) a *Una voce di notte* (Sellerio 2012).

Jeho otec měl v detektivkách zálibu, a tak jich měl doma celou sbírku. I matka vedla Camilleriho k četbě, a tak i on hodně četl a našel v detektivkách zálibení. Camilleri vyrůstal na Sicílii, kde také chodil do školy. Školní dobu ukončil v roce 1943 bez maturitní zkoušky, protože patřil do generace, která pro úspěšné ukončení gymnázia nemusela kvůli válce tuto zkoušku podstupovat.¹⁸¹ Tuto epizodu ze svého života ostatně zpracoval i do svého druhého románu o Salvu Montalbanovi:

<i>Il cane di terracotta</i> , Palermo 2011, s. 194.	ŠData la spaventosa situazione che c'era nell'isola a causa dei bombardamenti, le scuole chiusero l'ultimo giorno d'aprile e noi ci sparagnammo il terribile esame di maturità, venimmo promossi o bocciati a scrutinio. [...]
<i>Hliný pes</i> , Praha 2004, s. 165.	ŠSituace na ostrov byla děsivá a škola kvůli náletům zavřely uflposledního dubna, takže jsme byly ušetřeny té strašné maturitní zkoušky, maturitu jsme sloffily nebo nesloffily na základě klasifikace. [...]

¹⁸¹ A. FRANCHINI, *Cronologia*, p. CXIV, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano 2002. ŠIo appartengo a una generazione che non ha fatto esame di maturità. Noi siamo stati promossi senza maturità, ho scritto sulla "Stampa" quando mi chiedevano "Dottor Camilleri, i temi di maturità..." e io discettavo su questi titoli felice di non aver mai fatto quest'esame terribile.Š

hlavní na Sicílii Camilleriho notně poznamenalo. Zdá se, že kuchyn (kterým se budu v novat v dal-ích kapitolách) m fle pramenit práv z tohoto profitého období:

šLa nostra vita cambiò innanzitutto per il ritorno alla libertà, ma specialmente - anche se può sembrare poco elegante dirlo ó per il mangiare: si concludevano due anni di fame nera. A Serradifalco, per parecchi giorni, andai avanti con fave secche che tenevo in tasca e ogni tanto mangiavoí non era rimasto più niente.õ¹⁸²

V mládí hltal sv tové autory, d lal si poznámky a zkou-el psát básn , které pak vydával v asopisech *L'Italia socialista* a *L'ora*. Do této tvorby pat í sbírky básní, jeff vycházely mezi léty 1948 ó 50: *Poesie* (antologia di poesie a cura di G. Ungaretti e D. Lajolo, Mondadori), *Poesie* (antologia di poesie a cura di Bettelli, Amicucci), *Poesie* (antologia di poesie a cura di Fasolo, Vallecchi).

Jako jeho d d i otec, i on byl stoupenec fa-ismu, ale spí-e tíhl k levici:

šIo ero fascista, ma mi sentivo intimamente di sinistra. Leggevo scritti di giovani intellettuali fascisti come Berto Ricci o Dino Garrone.õ¹⁸³

Jako divadelní reffisér uvedl adu Pirandellových¹⁸⁴ her¹⁸⁵, kterého ve svých dílech n kolikrát cituje. Díky povolání reffiséra a také díky kontaktu s Pirandellovými hrami se zdá natolik ovlivn n divadelním spádem d je a jeho dialogem, fle je p ená-í i do svých román , kde je kladen d raz na p ímou e postav. Dal-í autor, kterého asto zmi uje ve svých románech, je Beckett, kterého jako první reffisér uvedl v Itálii ve h e *Konec hry*. Pracoval také jako autor, scénárista i reffisér pro rozhlas a televizi, a tak byl v televizním prost edí v kontaktu se seriálem *Tenente Sheridan* a s policejním seriálem o komisa i Maigretovi.

¹⁸² S. LODATO, *La linea della palma*, Milano 2002, s. 132. šNá-flivot se zm nil p edev-ím kv li návratu ke svobod , ale hlavn , i kdyfl se to m fle zdát ne zrovna vkusné to takto íct, zm nil se návratem k jídlu. Škon ili dva roky hladomoru. Do Serradifalca jsem -el n kolik dní se suchými fazolemi, které jsem m l v kapse a ob as jsem je ujedl...Nic víc nezbylo.õ ó P eklad autorky diplomové práce.

¹⁸³ M. SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo 2000, s. 131. šJá jsem byl fa-ista, ale cítil jsem, fle dokonale náleffím k levici. etl jsem spisy mladých intelektuálních fa-ist jako Berto Ricci nebo Dino Garrone.õ

¹⁸⁴ Luigi Pirandello profil d tství stejn jako Camilleri v Porto Empedocle. Byl to skv lý dramatik, básník a prozaik.

¹⁸⁵ Mezi nimifl nap íklad *Sei personaggi in cerca d'autore*. Tuto hru uvedl Camilleri v Lisabonu s anglickými a ruskými herci, které nechal hrát v jejich rodných jazycích. <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

využívající reflexie v *Centro Sperimentale di Cinematografia* tendenci a p edná-el nejen v Itálii, ale i v zahranií. ¹⁸⁶ Není divu, že díky svým zkušenostem se chopil funkce scénáristy při zfilmování svých románů.

Již jsem zmínila jeho tendenci k divadelnímu spádu d je, kterou on sám nepopírá. Jeho tená i si okamžit v-imnou, že charakter postav rozehrává právě v dialogích. Není pro něj ani tak důležitý samotný popis postav, ale to, jak se hrdinové vyjad ují. Camilleri nejprve vytvá í postavu, pak jí ur í její zp sob vyjad ování. Vlastní tvo í postavu proto, aby pes ni mohl demonstrovat jistý sv t a jistou kulturu. Jazykem, jakým ona postava hovo í, jí pak odli-uje od ostatních. ¹⁸⁷

Jeho práce v divadle a na postu režiséra má na n ho takový vliv, že se odráží v jeho literárních dílech:

šIl lavoro del regista, per come lo considero io, è un grande lavoro sul testo, sulla struttura linguistica dell'autore, su quello che ha scritto. Ho lavorato tanto come regista e mi sono portato dietro alcune cose. Faccio un esempio: mi viene più facile scrivere di un personaggio partendo dal dialogo. Il personaggio non lo descrivo, come sia lui si desume dopo, da come ha parlato. Questo è un modo di scrivere assolutamente teatrale. Ecco perché i dialoghi hanno un certo valore nei miei libri.ö ¹⁸⁸

Sám divadlu vd í za získání svých zkušeností:

šIl mio attivo teatrale si è ribaltato tutto intero nella mia scrittura. Non ho mai perso niente. Come tirare fuori un personaggio, come farlo parlare, come costruire la ritmica sequenza delle scene, il teatro, è stato un insegnamento decisivo.ö ¹⁸⁹

Krom Pirandella si váží i jiných autor : jedním z nich je Sciascia, kterého cituje například v románu *Hlin ný pes*. Sciascia byl dal-í ze sicilských autor , který hovo il o mafii a inspiroval ho tak ke stvo ení charakteru Montalbana a také se díky n mu

¹⁸⁶ Tamtéž, 2. 11. 2012

¹⁸⁷ G. CAPRARA, *Variación lingüística*, s. 56.

¹⁸⁸ <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012 šPráce režiséra, tak jak ji vidím já, je ohromná práce s textem, s autorovou jazykovou strukturou toho, o em psal. Uvedu například: je mi snaz-í psát o postav , když ji za nu dialogem. Postavu nepopisuju, jaká je, se vyjeví později, z toho, jak mluví. Tento způsob je zcela divadelní. To proto mají dialogy v mých knihách určitou váhu.ö

¹⁸⁹ S. LODATO, *La linea*, s. 222. šVe-kerá práce v divadle pře-la do mého psaní. Nikdy jsem nic neopom l. Jak připomenout postavu, jak ji nechat mluvit, jak vytvo it rytmický sled událostí. Divadlo, to bylo rozhodující výukou.ö

vydavatelstvím Sellerio. Sciascia ho inspiroval i tím, že
kraje, hledal pravdu. Hledal odpověď na otázku, co to
znamená být Sicilan, a také si zvolil historicko-detektivní román, který si poté volí i
Camilleri.

2.1 Camilleriho tvorba

Jeho literární díla, se kterými si vydobyl svou pověst, bývají rozdělována do dvou
oblastí: okruh historický a detektivní. Camilleri v první skupině často poukazuje na
nespokojenost na sicilské půdě v 19. Století. Čte se sem tyto texty: *Il corso delle cose*
ó román, který v podobě velká nakladatelství neměla zájem vydat:

«Passarono altri mesi in vana attesa, poi mi decisi a telefonare a Lacaíta il quale mi
rispose che non aveva in mente di pubblicare opere di narrativa, [...] Da Bompiani ebbi
pure un bel no, un altro no da Garzanti, un terzo no da Feltrinelli. E da altri.»¹⁹⁰

Nakonec vyšlo ve vydavatelství Lalli v roce 1978. Jifi v tomto románu je zřetelný
autorův typický jazyk spolu s vlivem z divadelní práce.

S prvním románem se odstartoval jeho úspěch, a tak byl druhý román, *Un filo di fumo*,
vydán v Garzanti roku 1980 a v roce 1997 vychází znovu v nakladatelství Sellerio.

Tento román získal cenu Gela. *La strage dimenticata* (Sellerio 1984) ó získává v roce
1992 cenu Premio Strega. Následuje:

La stagione della caccia (Sellerio 1992),

La bolla di componenda (Sellerio 1993),

Il birraio di Preston (Sellerio 1995),

Il gioco della mosca (Sellerio 1995),

La concessione del telefono (Sellerio 1998) v roce 1998 získává Premio Fregene.

La mossa del cavallo (Rizzoli 1999), která vyhrává roku 1999 cenu Premio Elsa
Morante.

La scomparsa di Patò (Mondadori 2000),

Biografia del figlio cambiato (Rizzoli 2000) obdržfi roku 2001 mezinárodní ocenění Il
molinello.

Il re di Girgenti (Sellerio 2001) ó získává téhož roku cenu Premio Mondello.

¹⁹⁰ A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Sellerio 1998, s. 144. «Ub hly dal-í m síce marného čekání, pak
jsem se rozhodl zavolat do Lacaity, kde mi odpovědli, že nemají v úmyslu vydat prózu. [...] Od
Bompiani jsem získal pkné ne, dal-í ne z Garzanti, t efi ne z Feltrinelli. A tak dále.»

003),
dori 2004),

Privo di titolo (Sellerio 2005),
La pensione Eva (Mondadori 2006),
Il colore del sole (Mondadori 2007),
Le pecore e il pastore (Sellerio 2007),
La setta degli angeli (Sellerio 2011),
Lo stivale di Garibaldi (Stilos 2010),
Il nipote del Negus (Sellerio 2010),
La moneta di Akragas (Skira 2011),
La targa (Corriere della Sera 2011).

Mezi povídky a detektivní romány s komisa em Montalbanem pak pat í:

La forma dell'acqua (Sellerio 1994),
Il cane di terracotta (Sellerio 1996),
Il ladro di merendine (Sellerio 1996 - Premio Chianti a Premio Ostia z roku 1997).
La voce del violino (Sellerio 1997), Premio Flaiano v roce 1998.
Un mese con Montalbano (Mondadori 1998),
Gli arancini di Montalbano (Mondadori 1999),
La gita a Tindari (Sellerio 2000 ó ocen ní Nuove lettere a v roce 2001 Premio Bancarella).
L'odore della notte (Sellerio 2001),
Storie di Montalbano (Mondadori 2002),
Natale con Montalbano (Mondadori 2001),
L'odore della notte (Sellerio 2001),
La paura di Montalbano (Mondadori 2002),
Le inchieste del commissario Collura (Libreria dell'Orso 2002),
Il giro di boa (Sellerio 2003),
La pazienza del ragno (Sellerio 2004),
La prima indagine di Montalbano (Mondadori 2004),
La luna di carta (Sellerio 2005),
Le ali delle sfinge (Sellerio 2006),
La vampa d'agosto (Sellerio 2006),

7),
08),
L'età del dubbio (Sellerio 2008),
Racconti di Montalbano (Mondadori 2008),
Il commissario Montalbano. Le prime indagini (Sellerio 2008),
La danza del gabbiano (Sellerio 2009),
Ancora tre indagini per il Commissario Montalbano (Sellerio 2009),
La caccia al tesoro (Sellerio 2010),
Il sorriso di Angelica (Sellerio 2010),
Acqua in bocca (Minimum Fax 2010),
Il gioco degli specchi (Sellerio 2011),
Una lama di luce (Sellerio 2012),
Una voce di notte (Sellerio 2012).

Mezi jeho dal-í texty pat í nap íklad: *I teatri stabili in Italia (1898-1918)* (Cappelli 1959), *Gocce di Sicilia* (Altana 2001), *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali* (Rizzoli 2001), *Teatro* (Lombardi 2003), *Vi racconto Montalbano. Interviste* (DataNews 2006), *Le inchieste del commissario Collura* (Mondadori 2007), *Pagine scelte di Luigi Pirandello* (Rizzoli 2007), *Boccaccio ó La novella di Antonello da Palermo* (Guida editori 2007), *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano* (Mondadori 2007), *Il tailleur grigio* (Mondadori 2008), *Il casellante* (Sellerio 2008), *La Vucciria* (Skira 2008), *La rizzagliata* (Sellerio 2009), *Un sabato con gli amici* (Mondadori 2009), *Il sonaglio* (Sellerio 2009), *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia* (Bompiani 2009), *Troppu trafficu ppi nenti* (Lombardi 2009), *L'intermittenza* (Mondadori 2010), *Di testa nostra. Cronache con rabbia 2009-2010* (spoluautor Saverio Lodato, Chiarelettere 2010), *Il palato assoluto* (Stilos 2010), *Il tuttomio* (Mondadori 2013).

lí se jedná o detektivní romány i historické romány.

Je plný místních tradic, náboženských přesvědčení a mýtů. Ukazuje se zde jednota ostrova, demonstrují se různé typy charakterů, a tak dále. Neukazuje ideální Sicílii, ale je pozitivní a jeho optimismus je z jeho knih jasně cítit, protože si jako své hrdiny vybírá jen kladné postavy.

Připomíná o tom, co tak dobře zná z prostředí, odkud pochází, jako mafie, speciality sicilské kuchyně, tamní zvyklosti, určitě typy chování, atd. Vyčerpává své paměti a vytahuje z ní postavy z rodné Sicílie a dává jim jména. Díky tomu, že toto prostředí je mu tak známé a vlastní, dokáže vtěsnat do svého rodině a ukazuje mu jeho zvyky, zvláštnosti a především jazyk.

V titulu zdroj zabývajících se Camillerim uvádí, že své příběhy umístil do imaginárního města Vigàta na Sicílii. To proto, že je zasadil do prostředí, které velmi dobře zná. Na náměstí Sv. Františka se scházel s kamarády z ostatních vsí a vyprávěli si, co se kde událo. Tam pro něj vznikla ona Vigàta. Nechal se inspirovat příběhy, které se tam přihodily, a zpracoval je.¹⁹²

Při hledání toho správného jména pro své imaginární město se nechal inspirovat jmény, která ho obklopovala. Licata byla blízko, a tak ho napadlo právě Vigàta, ale sám Camilleri říká, že se nemají tato dvě města zaměňovat.¹⁹³ Dál si usmyslel, že Agrigento bude v jeho románech Montelusa. Přiznává ale, že tento nápad ukradl Pirandellovi: š [...], però Montelusa non è un'invenzione mia ma di Pirandello, che ha usato questo nome molte volte nelle sue novelle: l'Agrigento di oggi la chiamava Girgenti e anche Montelusa, e io gli ho rubato il nome, tanto non può protestare.¹⁹⁴

¹⁹¹ R. MINORE, *Fra racconto e dossier*, in: Il Messaggero, 2000.

¹⁹² šCi ritrovavamo, arrivando da tutti i paesi vicini, allo stesso orario nella piazza San Francesco, antistante il ginnasio-liceo. E ci conoscevamo tutti - chi veniva da Naro, chi veniva da Campobello - e in quella mezz'ora parlavamo: "Sapita iera o mi paisi...". Quella piccola piazza nella mia memoria è diventata Vigàta, cioè una sorta di gigantesco paese che respirava a mantice, si stringeva e si allargava. Le storie di Vigàta sono le storie accadute anche nei paesi vicini, quindi è un luogo immaginario, che ha anche una sua concretezza a geometria variabile.š <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

¹⁹³ šVigàta in realtà è Porto Empedocle. Ora, Porto Empedocle è un posto di diciottomila abitanti che non può sostenere un numero eccessivo di delitti, manco fosse Chicago ai tempi del proibizionismo: non è che siano santi, ma neanche sono a questi livelli. Allora, tanto valeva mettere un nome di fantasia: c'è Licata vicino, e così ho pensato: *Vigàta*. Ma *Vigàta* non è neanche lontanamente Licata. È un luogo ideale, questo lo vorrei chiarire una volta per tutte.š <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

¹⁹⁴ <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012 šAle Montelusa není moje invence, ale Pirandellova, který použil toto jméno mockrát ve svých novelách: dnešnímu Agrigentu říkal Girgenti e taky Montelusa, a já jsem mu to jméno ukradl, stejně nemůže protestovat.š

... tím, nakolik se odráží jeho flivot v samotných
... jímavé, tolik svých osobních zážitk do nich promítá.
Ku p íkladu v románu *Hlin ný pes* se tená do ítá o vylod ní spojeneckých vojsk na Sicílii roku 1943 - Camillerimu v té dob bylo osmnáct let a z ejm to pro n ho musel být velmi silný stimul, kterému v nuje pozornost v románu, jenfl vy-el afl po p l století od této události.

Camilleri m l vřdy slabost pro detektivky:

šSono sempre stato un grande lettore di gialli. Il mio primo Simenon l'ho letto che avevo sette anni e mezzo.õ¹⁹⁵

A proto se jako velký milovník detektivek se rozhodl také jednu napsat:

šDopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione e radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie (...). La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna.õ¹⁹⁶

TMpan lský román *Il pianista* mu otev el cestu k tomu, dát strukturu knize *Il birraio di Preston* (Sellerio 1995).¹⁹⁷ To je také d vod, pro hlavního hrdinu nazval jménem autora románu *Il pianista* - Montálban. Sám autor íká, že zabil dv mouchy jednou ranou - vzdal totiž est tomuto románu a zároveň pouflil velmi roz-í ené sicilské p íjmení.¹⁹⁸ Camilleri tento fakt zapracoval do druhého románu o komisa i Montalbanovi:

¹⁹⁵ <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012 šVřdy jsem byl zapálený tená detektivek. Mého prvního Simenona jsem etl, kdyfl mi bylo sedm a p l roku.õ

¹⁹⁶ M. Sorigi, La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri, Sellerio 2000, s. 141. šPo tolika letech strávených jako režisér u divadla, v televizi a v rádiu, kde jsem vypráv l p íb hy jiných a slovy jiných, m popadla nutková chu vypráv t m j p íb h mými slovy (...) P íb h, ten jsem sestavil docela rychle, problém ale nastal, kdyfl jsem vzdal pero do ruky.õ

¹⁹⁷ šFeci una scommessa con me stesso: "Ma tu sei capace di scrivere un romanzo dalla A alla Z come Dio comanda: capitolo primo - *Era una notte buia e tempestosa...*, *Chiamatemi Ismaele...*-, trecento pagine o quelle che sono, e poi la fine?" Allora cominciai a ragionare su che cosa potesse aiutarmi, a ricercare una gabbia. Ricordavo che Sciascia aveva scritto: "Il romanzo giallo in fondo è la migliore gabbia dentro alla quale uno scrittore possa mettersi, perché ci sono delle regole, per esempio che non puoi barare sul rapporto logico, temporale, spaziale del racconto". Sicché mi sono provato a scrivere un romanzo giallo - *La forma dell'acqua* - come una sorta di *pensum*, di compito che mi ero dato, perché avevo tra le mani *Il birraio di Preston* del quale non riuscivo a calibrare la struttura.õ

<http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

¹⁹⁸ šContemporaneamente, la lettura di un romanzo di Vazquez Montálban *Il pianista* - che non ha nulla a che fare con i suoi Pepe Carvalho - mi aveva suggerito una strada possibile per strutturare *Il birraio di Preston*. Io rimasi grato a questo autore spagnolo che non conoscevo e decisi di chiamare il commissario, del quale stavo scrivendo questa prima avventura, Montalbano, che è anche un cognome siciliano

	il commissario stava leggendo un romanzo giallo di un autore barcellonese che l'intricava assai e che portava lo stesso cognome suo, ma spagnolizzato Montalbán.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 5.	[...] etl zrovna komisa jednu dost za-modrchanou detektivku od jistého barcelonského spisovatele, který m l stejně p íjmení, jen po-pan l-t né, Montalbán.

šLa nascita del commissario Montalbano è del tutto casuale.¹⁹⁹

Vznik komisa e Montalbana tak byla vlastn náhoda. První román byl velmi úsp –ný, ale on v n m jifl pokra ovat necht l. Totifl, kdyfl ho dokon il, nebyl spokojen s hloubkou charakteru hlavního hrdiny. Byl zvyklý na divadelní hrdiny, a tak Montalbana vid l jen jako prost edek k vy e-ení d je. Cht l jeho charakter prohloubit, aby na tená e p sobil opravdov , a tak vznikl druhý román: *Hlin ný pes*. Díky tomuto druhému románu si otev el cestu k tvorb historických román .²⁰⁰ Zajímavé ov-em je, fle se k Montalbanovi as od asu vrací.

šDa ragazzo ho letto un romanzo di avventure russo, *Come divenni calmucco*, in cui c'era una slitta inseguita dai lupi. Ma c'è uno furbo che si è portato della carne congelata dentro un sacco, butta pezzi di carne ai lupi che si fermano a mangiare e la slitta può proseguire. Ecco: i racconti sono come la carne per il lupo Montalbano, ogni tanto gli scrivo un racconto per tenerlo buono e permettermi di continuare a scrivere altro.²⁰¹

diffusissimo. Così pigliavo due piccioni con una fava: pagavo un certo debito a Montálban e nello stesso tempo davo un nome siciliano preciso a questo commissario.š <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

¹⁹⁹ <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

²⁰⁰ šScrisi *La forma dell'acqua*: venne pubblicato, ebbe successo, però decisi di non continuare con Montalbano. Sennonché questo personaggio non era risolto dentro di me: abituato come sono stato per trent'anni e passa al teatro, io ho bisogno di un personaggio a tutto tondo, qualcuno che possa poi incarnarsi in un attore, come ce lo si immagina quando si legge un copione teatrale e a poco a poco il personaggio si "alza" dalla pagina, comincia ad avere un aspetto fisico preciso, i suoi tic, la sua psicologia. Questo personaggio era ancora troppo una funzione, la funzione di colui che risolve un caso. Così ho scritto il secondo libro: *Un cane di terracotta*. A questo punto ci fu veramente un grosso successo. Montalbano cominciò a essere una sorta di apripista per gli altri romanzi storici, se li portò dietro ed è cominciata questa situazione a volte imbarazzante, perché Montalbano è un serial killer di eventuali altri personaggi. È invadente: mentre stai pensando a un'altra cosa, arriva e dice "tu devi scrivere solo di me".š <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012

²⁰¹ <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012 šJako chlapec jsem etl jeden dobrodrufný ruský román, *Come divenni calmucco*, ve kterém vlci pronásledovali jezdce na saních. Ale ten filuta, který m l ve vaku zmrzlé maso, hodí ty kousky masa vlk m, ti se zastaví a jí ho a on na saních m fle pokra ovat dál. Takfle, p íb hy jsou jako maso pro vlka Montalbana, ob as mu napí-u n jaký p íb h, abych ho udrfl na uzd a mohl si dovolit psát o n em jiném.š

...i místo k vedení vyšetřování. Nezáleží na tom, zda je to
...tak senzační vádí, nebo kdyfl bosý krá í po pláffi.
V-echna tato místa evokují ve tená i reálné prost edí Itálie. Vlastn práv Vigàta se
v jeho románech zdá reáln j-í neff skute ná popisovaná m sta.

Jako fflo sicilský autor se zmi uje také o mafii. Vffdy ale tuto problematiku jen nasti uje,
nejde do hloubky:

šLa Sicilia di Montalbano è una Sicilia vera e allo stesso tempo completamente
inventata. Spesso mi chiedono perché non parlo di mafia. Io la metto sempre, ma come
un rumore di fondo. Non la conosco più bene, e non so se era possibile conoscerla 40
anni fa. Certi modi di agire della mafia di oggi non li capisco. Siccome questo è un
problema enorme preferisco tenerla in secondo piano. Se devo parlare di mafia
preferisco non parlarne romanzescamente. Ho una collaborazione con le pagine siciliane
della Repubblica e lì me ne occupo da un punto di vista giornalistico.²⁰²

2.2 Tvar vody

Tímto detektivním románem se zapo íná úsp -ný vznik série detektivek s protagonistou
komisa em Montalbanem.

Na po átku p íb hu vstupují do d je dva meta í, Pino Catalano a Saro Montaperto, kte í
p i úkladu špastvistkaø objevují auto s mrtvým infleýmrem a zároveň vlivným politikem
Silviem Luparellem. Pastvistko se nachází na periferii m sta a je známé díky
prostitutkám a obchodu s drogami. Saro po chvílce objevuje i zlatý náhrdelník, o kterém
ale nikomu ne ekne, a schová si ho do kapsy. Oba meta í se spolu radí a nakonec volají
advokátu Rizzovi, protoffe v dí, ffle to byl dobrý p ítel mrtvého. Ten, aniff by byl
p ekvapen í zd -en, jim jen p ipomene, ffle je jejich povinností ohlásit to policii. Oni
tak také íní a poté, co je t lo ohledáno, je zkonstatováno, ffle infleýmrem zem el p irozenou
smrtí po styku s prostitutkou. Nejvý-e postavení mají zájem na tom, aby byl tento

²⁰² P. DI VINCENZO, *Camilleri e il suo Montalbano*, in: Il Centro, Cultura & società, 1999.

šMontalbanova Sicílie je skute ná a zároveň zcela vymy-ená Sicílie. ásto se m ptají, pro nemluví m o
mafii. Já ji uvádím/vloffím pokaždé, ale jako ruch na pozadí. Lépe ji neznám a nevím, jestli bylo mofné ji
poznat p ed ty iceti lety. Jisté zp soby chování dne-ní mafie nechápu. Protoffe je to obrovský problém,
rad ji ho drffím na druhé koleji. Pokud musím o mafii mluvit, rad-i o ní nemluví m romaneskn .
Spolupracuji se sicilskými stránkami deníku Repubblica a tam se jí zabývám z noviná ského pohledu.ø

Montalbanovi se podaří na komisi, protože se jedná o vlivného politika. Montalbanovi se podaří, který mu napovídá, že toto úmrtí nebylo zdaleka přirozené, a tak pátrá sám. Tuší, že to tam někdo zanechal proto, aby policii svedl ze správné stopy a především, aby zdiskreditoval mrtvého Luparella. Na místě neustí, přesněji v pilehlé opuštěné fabrice nachází kabelku a v domě Sara, kam jde kvůli ujasnění některých informací, najde zlatý náhrdelník. Dalšími informacemi ho zásobuje také Gegè Gullotta, spolufáček ze základní školy a zároveň organizátor prostituce na pastvisku. Všechny tyto indicie ho vedou ke tvrdce Ingrid Sjostromové, snadě profesora Cardamoneho, hlavního protivníka zesnulého infenýra, o které se povídá, že je ženou lehkých mravů. V průběhu pátrání zjistí, že do případu je zatažena jen proto, aby zamaskovala něco většího. Dává si dohromady stáčky informací a proniká do osobního života vlivného politika. Nové informace získává také od přítele a novináře jménem Nicolò Zito. Zároveň se ten dozvídá více o osobním životě komise. I žena infenýra je přesvědčena o nepravdě přirozené smrti a poskytuje Montalbanovi další informace. Také Montalbanovi vysvětluje, že voda přijímá takový tvar, do jaké formy je nalita. Stejně tak pravda, může být přizpůsobena švaru situace. Do toho je objevena mrtvola advokáta Rizza a Montalbano si dává dohromady celou pravdu: Luparello měl intimní poměr se svým synovcem a při jednom z těchto styků zemřel. Tvrdovaný mladík se bál mofného skandálu, a tak se snažil zahltit mezi nimi veškeré stopy. Věro zavolal advokátu Rizzovi a ten vymyslel plán, jak tuto náhlou smrt využít ke svým politickým účelům, tedy zdiskreditovat infenýra, a tak Luparella zanechal na pastvisku a snažil se stopy navést k Ingrid Sjostromové, kamarádce Luparella. Když se o tomto zbaběném inu dozvídá mladík Giorgio, zabije ho a nechává policii si myslet, že to byla mafie, s níž měl advokát co dočinění. Ale i Giorgio umírá, a to den poté, když jeho auto padá dolů z útesu. I když si Montalbano uvědomí, jak se celá věc udála, uzavírá případ a Giorgia neobviňuje. Pouze Livia, přítelkyně Montalbana, zná celou pravdu a vyžítá mu, že se chová jako samozvaný báh. Poté, co je případ uzavřen, podává o něm komisi hlášení kvestorovi Burlandovi a odjíždí se svou přítelkyní na dovolenou. Kromě tohoto hlavního příběhu se tená dožítá více i o meta i Sarovi a jeho rodině, o jeho spolovníkovi Pinovi, o Ingrid, atd.

jovými liniemi, které ihned evokují složitější příběhy

v jedné se vy-et uje obchod se zbran mi a v druhé p ípad mrtvých milenc .

Gegè, dávný spolufák ze základní školy a přítel Montalbana se stává spojnicí mezi sv tem Montalbana (tím pádem i sv tem policie) a mezi sv tem prostitutek, drog a mafie. To on p edává Montalbanovi fádost o tajné setkání od nejv t-ího místního mafiána, který se jmenuje Tano u grecu, v p ekladu Tano ek. Ten se komisa i sv uje se svou nemocí a s tím, že by rad ji strávil zbytek života v klidu ve v zení, než byl zabit kvůli svému vysokému postu mafií. Proto dává Montalbanovi tuto unikátní p íležitost ho zatkout, ale na oplátku fádá o takový zps ob, aby vypadal v rohodn a on si udržel svou pov st mafiánského bosse. Spole n p ípravují plán jeho zat ení.

Ve Vigàt mezi tím dojde k p epadení supermarketu. Zboží se ale najde pár hodin po loupeži v kamionu, který je nalezen opu-t ný na benzínové stanici. Je se jedná o hloupý flert, jak tvrdí majitel, se Montalbanovi nezdá p íli-v rohodné. Existuje jen jediný sv dek celé události, kterým je mírn e eno excentrický cavaliere Gerlando Misuraca. Umírá ale p i dopravní nehod kvůli na íznutým brzdám, d íve, než se sta í sejit s komisa em a sd lit mu, co vid l. Na-t stí v-ak poslal Montalbanovi dopis, ve kterém obvi uje majitele supermarketu Carmela Ingrassia.

Tano u grecu je zat en podle plánu. Na p íkaz shora je p eváfen do jiného v zení, av-ak cestou je smrteln zran n mufi na motorkách, kte í zabijí dva policisty. Je to pomsta mafie, která má u policie své lidi. Tano u grecu si k sob nechává zavolat Montalbana a sv uje mu neuv íitelné tajemství o strategických úkrytech mafie v jeskyni na ho e Crasticeddu. Mezitím Montalbano zji- uje, že za smrt Misuracy m že n kdo, kdo mu na vozidle úmysln p o-kodil brzdy.

P i prohlídce jeskyn zji- uje, že je v ní dal-í tajná jeskyn , v níž nachází dv mrtvoly, jež leží v pozici milenc , a okolo nich jsou do trojúhelníku rozmíst ni hlin ný ov ácký pes, miska s mincemi a dřbán.

Komisa je tímto záhadným p ípadem skute n uchvácen a pomalu si dává st ípky dohromady a pomocí ostatních postav pátrá v tomto p ípadu. Ze své iniciativy zatla í na majitele supermarketu pod ízený Montalbana, Mimì Augello a kvůli tomu je zabit Petru Gullo, pravá ruka Tanu u greca. Mafie chce zahladit v-echny stopy, které vedou k nejvý-e postaveným, a tak když se schází komisa s Gegèm, jsou napadeni dv ma mufi, kte í na n st ílí. Gegè umírá a Montalbano je zran n. Stejn tak je zabit zástupce

supermarketu, který p ede-lé vrafdy zorganizoval. Komisa si
a p ichází na to, fe se jedná o p ípady, které spolu
souvisí a co víc, mají co do in ní s obchodem se zbran mi. Do tohoto obchodu jsou
namo eny nejvý-e postavené hlavy mafie, i majitel supermarketu spolu se spole ností
Brancato, jakofito dodavatel supermarket . Jen pro mafii kon í pátrání dob e, protofe se
k vý-e postaveným policie nemá jak dostat.

Montalbano má alespo b hem zotavování as na své pátrání. Zji- uje, fe se jedná o
padesát let starý p ípad, který mu osv tluje manfelka editele Burgia. Ta mu vypráví o
své p ítelkyni z mládí Lisett Moscato. B hem asu zji- uje také identitu jejího milého
Maria Cunicha. Mluví s lidmi, kte í by mu mohli pomoci objasnit, kdo je zabil, pro a
co znamenají ony p edm ty, jeff nedají Montalbanovi spát. Náhodou se doslýchá o
arabské legend vypráv jící o psu Kytmyrovi, jenff st efi t la spících. Tato legenda se
afl p íli-podobá jeho p ípadu. Tak zji- uje, fe t la odnesl do jeskyn bratranec Lisetty ó
Lillo, potom, co tyto dva milence nechal zabít její otec kv li flárlivosti. Aby komisa
Lilla na-el, za pomoci Ingrid vysílá p es média do sv ta vzkaz a setkává se s ním. Lillo
mu tak objas uje poslední prázdná místa p ípadu.

2.4 Camilleriho jazyk

V sou asné literatu e je b fné netradi ní uflití jazyka, pronikají do ní samoz ejm také
prost edky spí-e mluveného jazyka. Spisovatel uflívá substandardism , r zných
deformací, schváln uflívá jazyk chybný i primitivní. Chce tím docílit zvýrazn ní
situace, offivit postavy, zasadit je do ur ité spole enské t ídy, zpest it styl. Samoz ejm
m fe pouflití tohoto jazyka nakombinovat s cizím jazykem. Autor m nejde o záznam
nespisovných projev , ale cht jí vytvo it atmosféru za pomoci estetické funkce textu.
Proto auto i volí takový jazyk, aby jím dosáhli jistého cíle.²⁰³ A to je i p ípad
Camilleriho.

Jako rodilý Sicilan se zaslouffil o pov domí o sicilském dialektu, protofe na jeho
základ dokázal stvo it takový jazyk, který je srozumitelný v-em italským tená m.²⁰⁴

²⁰³ D. KNITTLOVÁ, *P eklad*, s. 96-108.

²⁰⁴ ‰Sono nato a Porto Empedocle, in provincia di Agrigento, e il dialetto l'ho molto frequentato. La lingua che uso nei miei libri non è la trascrizione del dialetto siciliano. È una reinvenzione del dialetto ed

o tohoto dialektu. Camilleri se tak odí mezi další sicilské
dello, Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini,
Giovanni Verga, Beppe Fenoglio a Cesare Pavese.

P i studiu v *Accademia nazionale di arte drammatica* si v-íml, fle musí p ekládat ze
sicilského ná e í do standardní ital-tiny. Mluvit italsky pro n j bylo, jako by m l mluvit
v cizím jazyku. Nebyl schopný uffít ur ítého zabarvení slov. V-íml si ale, fle vládne
schopností vypráv t v ital-tin a tu oko enit o výrazy z dialektu.²⁰⁵ Tento rodný sicilský
dialekt se tak pro n ho stal zdrojem výrazové rozmanitosti a inspirací jeho román .

Camilleriho jazyk skute n není jazykem, který by se dal definovat jedním slovem i
v tou. Ve svém stylu poufívá velmi rozmanité útvary a registry jazyka a neopomíjí ani
hovorovou ital-tinu.

Camilleriho originální a jedine ný jazyk je tvo en spojením n kolika útvar ítalského
jazyka. Toto spojení je pro tená e uhran ívé a sou asn íní problémy p i translaci jeho
text , které se staly práv díky svému originálnímu jazyku tolik oblíbenými. Bývá
definován nap íklad jako *šarzigogolato linguaggio siculo-italico*.²⁰⁶

Pracuje s prost edky z r zných jazykových plán : fonetického, morfosyntaktického a
lexikálního. Morfologie jeho jazyka je tém celá italská, jazyk rozehrává p edev-ím na
úrovni lexika, mén na úrovni syntaktické. Tam pracuje s p íznakovým slovosledem,
neboli s nep ímým po ádkem slov typickým pro hovorový jazyk, nap íklad dislokuje
slovesa do prava, dále poufívá *passato remoto* velmi roz-í ené v jífíni Itálii, vynechává
leny podstatných jmen, atd.

Jeho romány jsou tak psány v italském jazyku za poufítí dialektálních výraz , které
m ní, nap íklad tím, fle jim dává italské koncovky. M ní typické sicilské koncovky

è il recupero di una certa quantità di parole contadine, che si sono perse nel tempo. Catamarisì
("muoversi"), per esempio, non viene adoperata nel linguaggio piccolo borghese che era il nostro: era
linguaggio contadino.ö <http://www.andreamilleri.net> 2. 11. 2012

²⁰⁵ §Quando andai all'Accademia nazionale di arte drammatica, nel 1949, dal momento che lì ti
richiamavano al dovere della pronunzia italiana, e quindi del totale ragionare in italiano, io mi resi conto
che in realtà traducevo dal siciliano. Una traduzione di necessità limitativa, e dire che l'italiano lo
conoscevo bene, ma rispetto a come conosco il siciliano, era come parlare in inglese. Certe sfumature,
certe cose mi sfuggivano.ö <http://www.andreamilleri.net> 2. 11. 2012

²⁰⁶ P. TRIVELLI, *Esclusioni, un gioco al massacro*, in: *Il Messaggero*, 2001. ŠSicilskoitalský jazyk plný
odbo ek a komplikací.ö

du v singuláru -u na -o. Tak stvo il lexikum, které se
lní a sicilským ná e ím.

Takovýto výb r byl více neř – astný, protoře tak umofnil tená m poznat krásu tohoto
dialektu a u init jim etbu p ístupnou.

Lexikum sicilského ná e í (a uřl je autentické i upravené autorem), se kterým se
tená setká a postupem asu si na n j i zvykne, je nap íklad: *taliari, pigliari, picciddro, nisciri, ciriveddro, manco, nenti, tanticchia, cangiari, gana*, atd. Italského
tená e nestojí p íli–úsilí je pochopit. asto tená i podá vysv tlení t chto výraz sám
Camilleri, kdyřl uzná za vhodné, a to tak, ře výraz vysv tlí za len ním detailn j–řho
popisu situace. Tímto zp sobem své romány zp ístupnil i ostatním tená m, nejenom
sicilským. Pro si Camilleri zvolil práv takovýto postup, vysv tluje takto:

ř[...] Ci ho pensato a lungo, all'atto della scrittura, e sono pervenuto a questa scelta
motivata: in questo modo, nessuno dei miei lettori si sarebbe dovuto sottoporre a un
minimo sforzo per capire. [...]õ²⁰⁷

Následující úryvek demonstruje, jak Camilleri ústy komisa e vysv tluje onen výraz a
usnad uje tak etbu.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 93.	řCosa sono queste farlacche?õ řNon mi viene la parola italiana. Diciamo che sono assi di legno molto spesse. [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 78.	řCo je to kisna?õ řNenapadá m to správné slovo. N co jako bedna. [...]

²⁰⁷ <http://www.vigata.org/intervista/intervista.shtml> 11.3.2013 řDlouho jsem uvářoval nad aktem psaní a
do-el jsem k této od vodn névolb : řřádný z mých tená by tak nem l mít s porozum ním se bemen–í
obřířl.

v Camilleriho románech

velmi rozmanitý. Jde například o útvary národního jazyka od standardní italytiny, přes hovorovou, dále k nářečím, především sicilskému a tyto útvary mezi sebou mísí. Autor také komentuje jazyk postav a pronáší o nich soudy. Jeho invenční se nachází také v mluvě cizinců, i spíše cizinek.

Některé jeho postavy se vyjadřují jazykem standardním, tudíž je těžké nepoznát, jaký je jejich původ. V jinou se jedná o veřejné inženýry a hodnostáře i osoby z vyšších kruhů.

<i>La forma dell'acqua</i> , Palermo 2012, s. 46.	šSono il figlio d'altro, voce educata, civilissima, nessuna inflessione dialettale.
<i>Tvar vody</i> , Praha 2002, s. 35.	šJá jsem syn, pokračoval ten druhý zdvořilým, velice kultivovaným hlasem, ani stopy po nářeční kadenci.

Jako ukázkou užití hovorového jazyka uvádím dialog mezi komisařem a vědkou Ingrid, kde je vidět nepřímo pořadí slov, jež je typický pro hovorovou formu italytiny. Takovýto slovosled pomáhá mluvčím vytknout, zdůraznit či připomenout některé segmenty v textu.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 136.	šLevami una curiosità, ma tu i gioielli sei abituata a perderli e ritrovarli?š
<i>Tvar vody</i> , s. 103.	šJá jsem tak zvědavá, ale ty se zvykláš přetracet a zas nacházet?š

Sicilské nářečí a především jeho bohatost je nejvíce patrná v příjmení a polopříjmení, promítá se i do názvů jídel regionální kuchyně, do idiomů, přísloví, objevuje se i v expresivních výrazech.

V příjmení i její užití nejčastěji v promluvě postav s níž jsem se seznámil, například v promluvě třeba jako je Mariannina i Adelina. Ta se stará o Montalban v domě a hovoří takto:

<i>Il cane di terracotta</i> , s.	š[...] Perché non ti sei fatta viva in questi giorni?š
-----------------------------------	--

	<p>pirchì! Ca pirchì a la signurina nun ci piaci di vidìrimi a casa quannu c'è iddra.õ</p> <p>šCome hai saputo che Livia era partita?õ</p> <p>šLu seppi in paisi.õ</p> <p>[...]</p>
<i>Hlin ný pes</i> , s. 201.	<p>š[...] Pro jsi se tyhle dny v bec neukázala?õ</p> <p>šNo pro ! Pon vad tu byla sle na, a tý se nelíbí vid t m doma, kdyfl je tu vona.õ</p> <p>šJak ses dozv d la, fle Livia odjela?õ</p> <p>šPovídali to ve m st .õ</p>

Dal-ími fienami, jefl takto promlouvají, jsou v dal-ích dvou p íkladech matka Pina a
poté manfelka Lacommareho:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 67.	šA Raccadali, sta provando un travaglio di Martoglio, quello che parla di san Giovanni dicallatu. Ci piaci, a mi figliu, fari u triatruõ
<i>Tvar vody</i> , s. 50.	šDo Raccadali, zkou-í jeden kus od Martoglia, jak se tam mluví o svatym Jánu K titelovi. Von to má syne ek rád, d lat dívadlo.õ

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 112.	šCiccino, ma cu è a chist'ura?õ
<i>Hlin ný pes</i> , s. 95.	šCiccino, kdo to buzeruje takhle brzo?õ

Obdobné pouflití sicilského ná e í se nalézá také v promluvách mezi policisty, mafiány
a také v p íslových a úslovích, jak uvádím v následujícím p íkladu:

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 93.	šRàpriti pìpiti e chiuditi pòpitiõ [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 77.	šZamyky odemyky,õ [...]

neomezuje jen na používání sicilského dialektu,

na:

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 107.	L'agente Balassone, malgrado il cognome piemontese, parlava milanese [...]. šOn sit voeuij.õ šVuoi usarmi la cortesia di parlare italiano?õ
<i>Hlin ný pes</i> , s. 90.	Policista Balassone navzdory svému piemontskému p íjmení mluvil milánským dialektem [...]. šJe tam loch.õ šByl bys od té lásky a vyjád il se srozumiteln ji?õ

Na první pohled by se mohlo zdát, že volí dialekt pouze k popisu komických situací, ale mu slouží jen k vyjádění ironie, ale s dialektem se setkává i v tak vypjaté a dramatické situaci, jako je rozhovor komisaře se sestrou nedávno zesnulého Gegèho, p ítele Montalbana.

<i>Il cane di teracotta</i> , s. 187-188.	šSalvù, io lo sapiva che saresti venuto a trovarmi.õ šVossia è la prima visita che faccio dopo lo spitàliõ [...] Mariannina principiò a chiàngiri adasciu, senza lamenti, solo lacrime, e a Montalbano s'inumidirono gli occhi. šPigliati una seggiaõ disse Mariannina. Montalbano s'assittò vicino alla donna e lei gli pigliò una mano, gliela carezzò.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 159.	šSalvù, já to v d la, že za mnou p ijde-.õ šPaní u ítelko, jste první lov k, kterého jsem nav-tívil, co m propustili ze -pitálu,õ [...] Mariannina začala mírounce plakat, nena íkala, jen jí tekly slzy, a Montalbanovi zvlhly o í. šVem si fidli,õ ekla mu Mariannina. Montalbano se posadil vedle ženy a vzal jí za ruku, pohládl.

mlouvají svým typickým jazykem, který je tvořen
a. Ku příkladu Gegè, Montalbano v přítel z mládí,
hovoří jazykem, který je spojením italského hovorového jazyka (i s použitím
vulgarism) spolu s dialektem:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 52.	šFatti trasferire alla buoncortume e lo vieni a scovare. A me farebbe piacere, così aiuto un miserabile come a tia che campa di solo stipendio e se ne va in giro con le pezze al culo.õ
<i>Tvar vody</i> , s. 38.	šNech se p elofit na mravnostní a dozví–se to. Mn by to ud lalo radost, aspo bych pomohl ubofákovi, jako se–ty, co musí vyfít z pouhého platu a chodí po sv t s nahou prdelí.õ

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 126.	šPronto, Salvo? Gegè sono. Lasciami parlare e nun m ínterrumpìri dicendo minchiate. Haiu necessità di vidiriti, t haiu a dire na cosa.õ šVa bene, Gegè, stanoti stissa, se vuoi.õ [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 107.	šHaló, Salvo? Tady Gegè. Nech m mluvit a nep eru–uj m t ma svejma v nejma volovinama. Musím s tebou mluvit, pot ebuju ti n co íct.õ šNo dobre, Gegè, je–t dneska v noci, jestli chce–õ [...]

Toto spojení r zných variant jazyka s ná e ními výrazy se krom p ímé e i objevuje také v polop ímé e i:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 21	šAspettatemi che poi tornoõ disse loro Montalbano e i due manco arrispunnero, rassegnati. Era cosa cògnita che quando uno incappava, per qualsiasi scasione, nella liggi, la facenna si faceva sempre longa.
<i>Tvar vody</i> , s. 15.	šPo kejte na m , hned jsem zpátky,õ ekl jim Montalbano a ti dva ani neodpov d li, odevzdaní osudu. To byla známá v c, fle kdyfl se lov k z jakýhokoli d vodu zapletl s orgánama, vfdycky to bylo na dlouhý lokte.

n je komisa Montalbano. Díky n mu dochází k posunu má schopnost hovořit s dalšími postavami podobným jazykem, jakým ony samy promlouvají, obdobně jako vypravěč.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 147.	Quando arrivarono alla casa di Montalbano, Ingrid non ce la fece a scendere della vettura, il commissario dovette circondarla con un braccio alla vita mentre lei si appoggiava alla sua spalla.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 111.	Kdyžl dojeli k Montalbanovu domu, Ingrid nedokázala vystoupit z auta, komisař ji musel jednou rukou obejmout kolem pasu a ona se mu přitom opírala o rameno.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 202.	La signora si susì, niscò dalla càmmara di mangiare coprendosi la faccia con le mani, appena fòra la sentirono abbandonarsi ad una specie di mugolio lamentoso.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 172.	Vstala, vyšla z jídelny, tvář si ukřývala v dlaních, jen co byla venku, slyšeli, jak se naříkavě rozešla.

Nejzajímavější z pohledu jazyka je jistě Catarella, Montalbano v podřízený. Ten používá sm sicilianou standardní italskou spolu s italskou hovorovou, jazyk úřední společně s dialektem, což samozřejmě vyvolává komičnost při jeho promluvě. Camilleri říká, že se jedná o jazyk *maccheronico taliano*. Jeho výběr takového jazyka nebyla náhoda, ale pečlivě promyšlený akt, tená i právě sdělil sám autor, který do svých románů vložil soudy ohledně použití dialektu a dalších variant jazyka:

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 25-26.	[...] Questo Catarella non era sinceramente cosa. Lento a capire, lento ad agire, [...] Le cose con Catarella s'imbrogliavano di più se gli saltava il firticchio, cosa che gli capitava spesso, di mettersi a parlare in quello che lui chiamava taliàno. Un giorno gli si era appresentato con la faccia di circostanza. šDottori, lei putacaso mi saprebbi fare la nominata di un medico di quelli che sono specialisti?š
--	--

	<p>Specialista di cosa, Catarè? ò</p> <p>malattia venerea. ò</p> <p>Montalbano aveva spalancato la bocca per lo stupore.</p> <p>šTu?! Una malattia venerea? E quando te la pigliasti? ò</p> <p>šIo m'arricordo che questa malattia mi venne quando ero ancora nico, non avevo manco sei o sette anni. ò</p> <p>šMa che minchia mi vai contando, Catarè? Sei sicuro si tratta di una malattia venerea? ò</p> <p>šSicurissimo, dottori. Va e viene, va e viene. Venerea. ò</p>
<p><i>Hlin ný pes</i>, s. 19.</p>	<p>[...] Catarella byl fakt dáre ek. Pomalu mu to myslelo, pomalu mu to jednalo, [...] S Catarellou se v ci je-t komplikovaly, kdyfl si umanul ó a to se stávalo -fle místo aby mluvil rodným ná e ím, jak mu zobák narostl, spustí tím, emu íkal ital-tina.</p> <p>Jednou se dostavil s pat i ným výrazem ve tvá i.</p> <p>šPane doktor, vy byste mi ne- astnou náhodou nemoh doporu it ákýho speciálního doktora? ò</p> <p>šSpeciálního na co, Catarè? ò</p> <p>šNa pohlavní nemoci. ò</p> <p>Montalbano nechal ohromením pusu otev enou.</p> <p>šCofle?! Ty jsi n co chytil? A jak jsi k tomu p i-el? ò</p> <p>šJestli se dob e pamatuju, tak jsem to m l ufl jako kluk, tak ve t inácti nebo ve trnácti. ò</p> <p>šCo to plácá-, Catarè? Jse-si jistej, fle je to pohlavní nemoc? ò</p> <p>šUr it , pane doktor. Vfdycky se mi po hlav nad laj be ary. ò</p>

Inspirací mluvy Catarely byl jifl zmi ovaný Pirandello. Camilleri si totifl vzal za vzor jazyk Ulissa z Pirandellova p ekladu:

šTante cose del linguaggio contadino io le immetto all'interno del mio linguaggio, della mia scrittura. E questa è una lezione che ho appreso da Pirandello. Nella sua meravigliosa traduzione del *Ciclope* di Euripide in dialetto siciliano Pirandello fa

uella di usare due livelli di dialetto: uno è il livello
to proprio come un massaro: "*Chiove, figlio mio; me ne
fotto*". E l'altro è il linguaggio di Ulisse, che ha viaggiato, ha fatto il militare a Cuneo
come direbbe Totò, e quindi parla così: "*Scussate, non vorrei distrubbare ma...*". Ecco:
questa è stata una lezione per me fortissima; in sostanza, Catarella ha fatto il militare a
Cuneo.²⁰⁸

Dal-í soudy ohledn promluv postav nabízí autor nap íklad u nad ízeného Montalbana.
Kvestor Burlando nazývá Montalbanovu ital-tínu takto:

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 54.	šCerto che la domandano, tanto per usare il suo italiano bastardo. [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 44-45.	šSamoz ejm , fle se vás budou ptát, ufljen proto, aby sly-eli va-i zparchant lou sicilskou ital-tínu. [...]

Jazyk cizinek je rovn í velmi zajímavým p íkladem jazykové deformace.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 64.	šIo non spavento. Io molta sfortuna.õ šE perché?õ šPerché si tu aspettare qualche giorno, io non era più quaõ šE dove volevi andare?õ šC'è signore di Fela, me affezionato, a lui io piacere, domenica detto me sposare. Io credo lui.õ
<i>Tvar vody</i> , s. 47.	šJá nebát se. Já velká sm la.õ šA pro ?õ šProtofle jestli ty po kat pár dní, já tady ufl nebyla.õ šA kam jsi cht la jít?õ šJe to pán z Fela, m oblíbil, jemu já líbit, v ned li ekl ofenit se mnou. Já v ím mu.õ

²⁰⁸ <http://www.andreacamilleri.net> 2. 11. 2012 šZ vesnické mluvy toho vkládám spoustu do svého jazyka, do svého psaní. A to je jedna z v cí, které jsem se od Pirandella nau il. Úfšasnou práci d lá Pirandello skv lým p íkladem Kyklopa od Euripida do sicilského ná e í a to tak, fle uflívá dv úrovn ná e í: první je vesnická úrove Kyklopa, který je p edstaven práv jako zem d lec: "*Chiove, figlio mio; me ne fotto.*" A dal-í je jazyk Odyssea, který cestoval, v Cuneu vojan il, jak by ekl slavný italský komik Totò, a proto mluví takto: "*Scussate, non vorrei distrubbare ma...*". Tak, a to byla pro m velmi d lefitá lekce. V podstat Catarella vojan il v Cuneu.õ

jazyk p istupují k p ekladu detektivek o komisa i
Montalbanovi rozdíl n . P ekladatelé jazyk románských a také geograficky blízkých
Itálii, jako je nap íklad Francie, volí metodu p ekladu dialektu za dialekt.
V jazycích jiných jazykových rodin a také jazyk geograficky vzdálených, jako je
nap íklad Norsko, volí p ekladatel postup translace takový, ve kterém dává d raz na
italské prost edí a potla uje dialekt. Aby tená i evokoval ono italské prost edí,
ponechává v textu cizojazy né výrazy pro tená e pochopitelné, tedy výrazy typu:
šsignoraõ, šcapoõ, šomertãõ. Tedy hraje analogickou hru, s tím rozdílem, že se nejedná
o dialekt.²⁰⁹ V Ma arsku zase p ekladatelka, kv li absenci dialekt stejn silných jako
t ch italských, poufívá jazyk um lý a vymy-lený, do n hofl vkládá archaismy.
K um lému jazyku sáhl i japonský p ekladatel.²¹⁰

Z rozhovoru, který Camilleri poskytl Giovannimu Caprarovi²¹¹ (autorovi doktorské
práce) vyplývá, že nem že hodnotit p eklady svých knih, nezná natolik ve-keré cizí
jazyky. Komentuje ov-em p eklady, kde je dána p ednost zápletky p ed samotným
jazykem.

ššAngelo Guglielmi ha detto che i suoi romanzi šparlano con la lingua con cui si
esprimono prima che con l'õntreccio in cui si sviluppano.õ
A.C. Infatti sono d'accordo. E questo è il tipo di sofferenza di cui parlavamo all'õnizio.
Questo è il problema, in certe traduzioni viene privilegiato l'õntreccio più che quella
cosa assai più importante e che Guglielmi ha individuato giustissimamente, la
lingua.õ²¹²

Tento postup se mu nezdá p íli-- astný, protože v nuje as tomu, si stránky znovu
p e íst a usly-et, jak zn jí.²¹³

²⁰⁹ http://www.lanotadeltraduttore.it/domande_rognoien.htm 13. 2. 2013

²¹⁰ AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio 2004.

²¹¹ G. CAPRARA, *Variación lingüística*, s. 761.

²¹² Ibidem, s. 761. šAngelo Guglielmi (kritik, spisovatel a editel televize, jeř se zaslouřil za vznik mnoha
úsp -ných italských po ad , poznámka autorky) ekl, že va-e romány šhovo í takovým jazykem, v n mřl
se odhalují d íve, neř se rozvíjejí v d jíõ.

Andrea Camilleri: Opravdu souhlasím. A toto je ta potířl, o které jsme mluvili na za átku. Je to problém,
v jistých p ekladech je up ednost ován d j více neř daleko d leřit j-í v c, kterou Guglielmi velmi
správn ur il, tedy jazyk.õ

²¹³ Tamtéřl, s. 761. šIo dedico molto tempo alla riletura, alla musicalità delle mie parole. Una volta che
ho scritto una pagina la rileggo proprio per sentirme il suono, il ritmo e la musicalità. Il tono, insomma. E
se mi rendo conto che forse ho usato un tono molto ricercato, allora provo ad alleggerirlo. Eõla più bella
operazione, a cavallo tra cercare di mantenere la vera identità dell'õpera e andare verso qualcosaãltro.õ

První dva Camilleriho romány, oba v nakladatelství

První detektivní román *La forma dell'acqua* (Sellerio 1994) přeložila Alice Flemrová a Camillerimu textu dala název *Tvar vody* (Praha 2002). PhDr. Mgr. Alice Flemrová, Ph.D., je česká romanistka působící na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a každým rokem obohacuje českou společnost překlady italských autorů. Za rok 1996 - 1997 vyhrála v soutěži Jiřího Levého s překladem *Dobrodružství jednoho knihomola* od R. Menegata. Mezi její další úspěchy patří z roku 2000 vítězství v rámci Ceny Josefa Jungmanna za překlad *City* od Alessandra Baricca (Volvox Globator 2000). O pět let později vyhrává taktéž vítězství s překladem románu Nicola Ammanitiho *Já se nebojím* (Havran 2005). V roce 2011 získala hlavní vítězství přemii Ceny Josefa Jungmanna za překlad italského románu *Hmatatelný čas* od Giorgia Vasty (Odeon 2011).

V roce 2004 vychází druhý Camilleriho román, *Il cane di terracotta* (Sellerio 1999). Jako *Hliný pes* (Praha 2004), je-li jeho český název, ho přeložila Kateřina Vinová. PhDr. Kateřina Vinová se zabývá překlady z francouzštiny a italštiny, zejména překládá beletrii a současnou prozaickou a esejistickou tvorbu.²¹⁴ Překládá také komiksy, titulky a dabing pro filmy.²¹⁵ Z ocenění, je-li získala, uvádím například překladatelskou přemii Ceny Josefa Jungmanna z roku 1994 za překlad Michela Leiris *V k dosplosti* (Praha 1994). V rámci stejné soutěže získala hlavní cenu Josefa Jungmanna z roku 1998 za překlad *řivotův návod k pouřití* od George Pereca (Mladá fronta 1998). V roce 2003 se zaslouřila o post laureátky taktéž v rámci Ceny Josefa Jungmanna za překlad Sebastiana Vassalliho a jeho *Nespořet* (Praha-Litomyř 2003) a Gaětana Soucyho a jeho *O holi ce, co si ráda hrála se sirkami* (Praha 2003).²¹⁶

Cílem mé práce není kritizovat jejich překladatelské postupy, ale snažit se pochopit a následně popsat strategie obou překladatelek při translaci těchto dvou překladů a zamyslet se nad nejtypičtějšími problémy a jejich řešeními.

²¹⁴ http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/V/VinsovaKaterina.htm 24.3.2013

²¹⁵ <http://www.aura-pont.cz/vinsova-katerina--p2213.html> 2.3.2013

²¹⁶ Ceny obou překladatelek nalezeny na stránkách <http://www.obecprekladatelu.cz/cz/ceny--stipendia--akce/cena-josefa-jungmanna>

ní možné se zmínit o v-ech jednotlivých problémech,
h p ípadech, které ekaly na ob p ekladatelky, a kde si

musely ujasnit, jaký postup zvolit.

Protože jedním z cíl autora bylo seznámit italského tená e se svým rodným prost edím, s jeho jazykem, kulturou, zvyky, musí se p ekladatelky p i translaci orientovat na znalosti eského tená e. P ekladatelky stojí p ed rozhodnutím, jakou strategii p ekladu zvolit. Je otázka, zda a nakolik dokáfle nesicilský tená zachytit náznaky a zabarvení, které se skrývají práv v ná e ních výrazech. Mají proto p ekladatelky tato místa ponechat pro eského tená e se stejnou funkcí? Je v bec možné tato zabarvení integrovat do p ekladu?

P ekladatelky se musí rozhodnout, jakému tená i své p eklady cht jí adresovat. Rozhodují se, co z originálního textu lze a co nelze nahradit, p ípadn vypustit. Jaký registr zvolit, aby odpovídal pouflitým dialekt m. Jejich zvolený registr by m l odpovídat registru z p vodního textu, což je ov-em obtíflné, protože nelze ozna it za analogické dialekty r zných jazyk .

Ani jedno jejich p ekladatelské e-ení nelze pau-áln ozna it za správné i nesprávné. Rozhodnutí závisí na jejich názoru na p vodní text, na to, jaké poslání má mít text v p íjímající kultu e, dále pak závisí na tom, co cht jí p ekladatelky zd raznit a pozvednout a také na jejich interpretaci výchozího textu.

Autor sám poznává důležitost zvuku svých slov, a proto se na dalších stránkách věnuje fonetické stránce jeho díla a posléze překladačské práci obou překladatelů.

Camilleri si velmi potrpí na to, jak jeho romány zní. Nejde mu jen o sepsání příběhu, o zajímavou zápletku, on chce slyšet zvuk a tón svých románů.

«Io dedico molto tempo alla rilettura, alla musicalità delle mie parole. Una volta che ho scritto una pagina la rileggo proprio per sentirne il suono, il ritmo e la musicalità. Il tono, insomma. E se mi rendo conto che forse ho usato un tono molto ricercato, allora provo ad alleggerirlo. È la più bella operazione, a cavallo tra cercare di mantenere la vera identità dell'opera e andare verso qualcosa d'altro.»²¹⁷

Camilleri uplatňuje sicilský vokalizmus, jež je patrný v následujících příkladech. V levé části uvádím autorovo použití, na pravo pak tvary italský výraz.

la quistione ó la questione

allura ó allora

la fimmina ó la femmina

la liggi ó la legge

megliu ó meglio

nun ó non

V mnoha případech namísto stejného tvaru sicilského slova uplatňuje tvar špoital-týň:

scantu ó scantu

nicareddro ó nicareddu

picciliddro ó picciriddu

travaglio - travagghiu

Pravá část by přesně odpovídala tvarům ze sicilského nářečí, v této formě je ale Camilleri neuplatňuje a tímto výrazům dává italský koncovky. Toto platí ovšem i na výjimky jen pro mužský rod.

²¹⁷ Tamtéž, s. 761. ŠV nůžu hodně asu optovnému přetní, zvukové malebnosti svých slov. Poté, co napíšu stránku, si ji znovu přečtu, abych slyšel, jak zní, její rytmus a zvukovou malebnost. Zkrátka abych slyšel její tón. A pokud si všimnu, že jsem snad použil hodně strojený tón, snažím se ho odlehčit. Je to ten nejkrásnější proces, který spočívá ve snaze udržet hodnověrnou shodu díla a dostat se někam dál.

nachází také asimilace skupiny hlásek ónd- na ónn-:

len muflského rodu v singuláru *il* a také *lo* se m ní na *u*, v flenském rod pak *la*
p echází do *a*.

Apokopa je v jeho textech také velmi astá, p edev-ím v pouffití jmen s apela ní funkcí:

Montalbà ó Montalbano

brigadiè ó brigadiere

Catarè - Catarella

dottò ó dottore

N které sicilské výrazy se od italských standardních li-í pouze v rovin fonetické a mají
tak pro tená e konotativní zabarvení. Nap íklad *fimmina* je pouffito vedle tvaru
femmina.

Jako p íklad pro demonstraci fonetické stránky jeho román uvedu po átek obou
román a budu na nich popisovat postupy p ekladateleka.

<p><i>La forma dell'acqua</i>, s. 9.</p>	<p>Luma d'alba non filtrava nel cortiglio della «Splendor», la società che aveva in appalto la nettezza urbana di Vigàta, una nuvolaglia bassa e densa cummugliava completamente il cielo come se fosse stato tirato un telone grigio da cornicione a cornicione, foglia non si cataminava, il vento di scirocco tardava ad arrisbigliarsi dal suo sonno piombigno, già si faticava a scangiare parole.</p>
<p><i>Tvar vody</i>, s. 7.</p>	<p>Na dvore ek šSplendoruõ, spole nosti, která m la smlouvu na udrflování istoty v m st Vigàt , nepronikal ranní svit, po celé obloze se nakupila nízká a hustá mra na, jako kdyby zatáhli -edivou oponu od portálu k portálu, ani lístek se nepohnul, sciroccu se necht lo probudit z jeho olov ného v trného spánku, ufljen prohodit pár slov byla p kná fu-ka.</p>

Klí ová slova *nuvolaglia*, *cummigliava*, *grigio*, *piombigno* vzbuzují ve tená i dojem
-edého a dusného rána, které nev stí nic dobrého. Camilleri tohoto dojmu dociluje také
díky pomalému tempu a syntaxi.

také Alice Flemrová, která v tu nedělí do více v t, ale

Třikost onoha rána se cítí také z aliterace *cummigliava*, *completamente*, *come* a díky opakování velární okluzívy *k*.

Dojem umocňuje také použití zavřených a polozavřených samohlásek *u*, *o* a hlásek závřených a nosových *l*, *m*, *n* a také skupina hlásek *gl*, *gn*, je-li jsou použity například ve slovech *cortiglio*, *lume*, *nuvolaglia*, *cummigliava*. Jejich užití se odráží v předkladu, kde je patrná snaha předkladatelky o udržení závřených hlásek, dle kterých je toho například: *na*, *kdyby*, *pár*.

Spojení hlásek ze slov *cortiglio*, *cummigliava*, *piombigno* jsou samozřejmě do e-tiny třikost předkladatelné.

Poátě ní v táz incipitu je poměrně rozsáhlá, a tak také umocňuje ono líné ráno. *Lume d'alba*, je-li je podmětem první části a otevírá román, se nachází před záporem slovesa *non filtrava*. Spíše by toto syntagma existovalo v opačném pořadí: *non filtrava lume d'alba*.

Cortiglio, *cummigliava*, *cataminava*, *arrisbigliarsi*, *scangiare* na první pohled zaujmou svou netypičností. Nejsou to výrazy ze standardní italštiny, na druhou stranu je troufalé říci z nářečí. Jediný výraz ze sicilského nářečí je *cortiglio*. Zbytek těchto výrazů si autor vypůjčil z nářečí a vnukl jim jemnější italskou formu. Nechtě tak *cummigliare*, ani *arrisbigliarsi*. Jak sám také řekl, nesnažil se o třikost tóny, a to je pravděpodobně důvod, proč nářečnický výraz nám dává italské koncovky. Předkladatelka tato slova translatuje jako: *dvorek*, *se nakupila*, *se nepohnul*, *probudit*, *prohodit*. Jediný výraz *cortiglio* má v e-tině jisté zabarvení díky užití zdrobnělého slova *dvorek*. *Scangiare* předkladatelka translatovala jako *prohodit*, tedy bez zabarvení, ale nejedná se o úplnou výpustku. *Prohodit* totiž doplňuje o *p knáfu-ka*, pro které sáhla do obecné e-tiny.

Pozorný čtenář si také všimne, že poátě ní v táz se těká na pomezí poezie a prózy: *Lume d'alba non filtrava nel cortiglio della šSplendorō*, což je osmislabičným veršem. Flemrová započala román příslavným určením místa *Na dvorek šSplendoruō* a vyhnula se předkladatelné. Zajímavým způsobem vyběhla předklad slova *sciroccu*, teplejšího větru v oblasti Středozemního moře. Tento výraz ponechává ve své předkladatelné

íci ádce o p ídavné jméno v *trného*, a tímto zp sobem

V druhém románu je tená sv dkem expanze ufitého dialektu. Autor sicilské ná e í pouffívá v obou románech, v prvním p ípad poskrovnu, za to ve druhém je ona expanze jasn viditelná.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 9.	A stimare da come l'alba stava appresentandosi, la iurnata s'annunziava certamente smèusa, fatta cioè ora di botte di sole incaniato, ora di gelidi stizzichii di pioggia, il tutto condito da alzate improvvisate di vento. Una di quelle iurnate in cui chi è soggetto al brusco cangiamento di tempo, e nel sangue e nel ciriveddro lo patisce, capace che si mette a svariare continuamente di opinione e di direzione, come fanno quei pezzi di lattone, tagliati a forma di bannèra o di gallo, che sui tetti ruotano in ogni senso ad ogni minima passata di vento.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 5.	Podle toho, co ohla-oval úsvit, to vypadalo na p kn vypráskaný den, chvílemi bude zb síle prafit slunce, chvílemi bude bi ovat ledový dé-, v-e oko en no náhlými poryvy v tru. Prost den, kdy lov k, na kterého mají prudké výkyvy po así vliv a komu prosáknou do krve a vlezou na mozek, m fle klidn m nit názory a sm ry jako ten kus plechu, vyst iflený do tvaru praporku nebo kohouta, co se na st e-e p i sebumen-ím závanu otá í do v-ech stran.

Identicky i incipit druhého románu se odehrává za úsvitu. Tentokrát se tená m neevokuje líné, -edé ráno, naopak je z tohoto rána cítit jistý protiklad, dvojzna nost: *ora di botte di sole incaniato, ora di gelidi stizzichii di pioggia; si mette a svariare continuamente di opinione e di direzione.*

I v druhém románu se objevují typické Camilleriho tvary italsko-ná e ních slov, v této ásti to jsou nap íklad: *iurnata, smèusa, cangiamento, ciriveddro*, jeffl Vin-ová translataje jako *den, vypráskaný, výkyvy, mozek*. P ekládá je tedy za pomocí spisovné e-tiny. Pouze výrazu *vypráskaný* dala tvar z hovorové e-tiny a doplnila ho o výraz

ve svém p ekladu. Podstatným jmén m ze syntagmatu *lo patisce* se rozhodla v e-tin p idat slovesa, jeřl je dopl ují: *prosáknou do krve a vlezou na mozek*.

Dvojná nost onoho rána je cítit i z rozdílu pouřítí slov za ínájících na samohlásky a souhlásky. Zna ný prostor je tak zde v nován samohláskám a také je celá tato ást plná spojených samohlásek tvo ících tak diftongy a hiáty.

V originálním textu se opakují souhlásky *s, k a t*, a samohlásky *a, o, i*. V eském textu je toto opakování vid t u souhlásek *p a k*.

Neobvyklá syntax podobn ě jako v prvním p ípad ě se objevuje i tady. Nep ímým po ádkem slov za íná druhý román: *A stimare da*, ale objevuje se i dál *nel sangue e nel ciriveddro lo patisce*.

Vin-ová se také rozhodla pro zachování stejného rytmu a délky v ty.

Z fonetického hlediska zaujme zp sob, jakým nechává Camilleri promlouvat cizinky. Tm ědka Ingrid promlouvá bez nádechu cizího jazyka, za to její panské, taktěřl cizinky, hovo í tímto zp sobem:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 109.	šGhi è tu ghe palla?õ šSono Giovanni, c'è Ingrid?õ šGa ora io guarda, tu aspettaõ
<i>Tvar vody</i> , s. 83.	šKto si ty, co vola?õ šTady je Giovanni, je tam Ingrid?õ šTeta ja díva, ty eka.õ

Chyby ve výslovnosti jsou patrné nap íklad u záv rové souhlásky *g* namísto *c* a nahrazení skupiny *rl* za *ll*. Zárove ě na úrovni gramatiky se tato postava dopou-tí ady chyb: *io guarda, tu aspetta*.

Vin-ová se v tomto p ípad ě rozhodla chyby ve výslovnosti a gramatické nedostatky kompenzovat v e-tin ěm nou délek souhlásek.

atické jevy užití Camillerim a budu na nich studovat strategii a rozhodnutí p ekladatelek na této úrovni.

Camilleri operuje velmi ásto, p edev-ím v p ímé e i, s nep ímým po ádkem slov, ásto s dislokací vpravo, o n co mén pak s dislokací vlevo.

Jak je vid t na následujících p íkladech, eský tená se o použití nestandardního po ádku slov z originálního textu nedozvídá, protofle eské p ekladatelky svou pozornost zam ují jiným sm rem. První t í p íklady jsou v novány p ekladu Alice Flemrové, dal-í t í potom Kate in Vin-ové.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 33.	šNon lo so, io la parola gliela passo para para.õ
<i>Tvar vody</i> , s. 24.	šTo nevím, jak jsem koupil, tak prodávám.õ

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 23.	šNon li ho voluti io.õ
<i>Tvar vody</i> , s. 17.	šJá je tu necht l.õ

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 98.	šChi ce l'ha, la chiave?õ
<i>Tvar vody</i> , s. 75.	šKdo má klí ?õ

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 204.	šMi scusi, signora, ma se lo ricorda l'indirizzo della sua amica a Serradifalco?õ
<i>Hlin ný pes</i> , s. 174.	šPromi te, paní Burgiová, nepamatujete si náhodou adresu své kamarádky v Serradifalcu?õ

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 126.	šNon mi trovo a Vigàta, a Trapani sono.õ
<i>Hlin ný pes</i> , s. 107.	šNejsem ve Vigàt , jsem v Trapani.õ

comuzzi? Montalbano sono. [...]

Hlin ný pes, s. 87.

šJacomuzzi? Tady Montalbano. [...]

Dále Camilleri používá v dialozích postav *passato remoto* na místo *passata prossima*. *Passato remoto* je minulý čas sloves, jež se užívá u velmi vzdálených a v minulosti ukončených událostí. To, ho odlišuje od dalšího italského minulého času, *passata prossima* je právě jeho završení v minulosti bez odkazu do přítomnosti. Je nutné říci, že *passato remoto* je v jižní Itálii běžně užívané v hovorovém jazyku i pro přítomnosti právě skončené.

V tomto příkladě je patrné, že v momentu promluvy přítomnost ukončena není, spíše by se tedy očekávalo užití *passata prossima*. Postup obou příkladů je v tomto případě totožný: *passato remoto* překládají za pomoci přítomného času sloves.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 99.	Appena lo vide sulla soglia, la moglie di Montaperto impallidì e portò una mano al cuore. šOh, Signuri! Chi fu? Chi successi?š
<i>Tvar vody</i> , s. 75.	Jakmile ho Montapertova manželka spatřila na prahu, zbledla a položila si ruku na srdce. šAch, propána. Co je? Co se děje?š

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 111.	L'carlo di gioia di Montalbano rintronò la grecchia del maresciallo, lo spaventò. šDottore? Dottore? Dio mio, che successo? Si sentì male, dottore?š
<i>Hlin ný pes</i> , s. 94.	Montalban v radostný ev dolehl k uchu strážmistra, ať ho to vydilo. šPane doktore! Pane doktore! Kristepane, co se děje? Je vám něco, pane doktore?š

ého a dialektálního jazyka vynechává také leny
í *andare a* + infinitiv. Dále pouffívá *che* na místo *il*

quale, *i avanti* vkládá tam, kde se uflívá *prima*.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 11.	...figli di mamma piemontesi, imberbi friulani di leva che fino al giorno avanti si erano arricreati a respirare l'aria fresca e pungente delle loro montagne...
<i>Tvar vody</i> , s. 8.	...piemont-tí syná kové a furlán-tí holobrádci, kte í se je-t do v erej-ka rekreovali dýcháním sv flího pichlavého pov t í svých hor,...

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 10.	La sera avanti, ...
<i>Hlin ný pes</i> , s. 5.	Ve er p edtím, ...

Autor také m ní n které koncovky óaio na óaro, nap íklad ve slov *benzinaro*.

3.1.3 Lexikální prostředky

V této ásti se budu zabývat lexikem charakteristickým pro Camilleriho styl a jeho eskými p eklady. Nejprve pojednám o p ekladu autorova lexika obecn a pak se budu v novat zvolenému lexiku detailn ji. Jednotliv p edstavím p íklady z lexika regionální kuchyn , z odborného jazyka a také budu demonstrovat rozhodnutí p ekladatelek o p ekladu cizích slov.

Zp sob, jakým Camilleri operuje s lexikem sicilského ná e í, mu umofl uje tená e vtáhnout do tamního prost edí bez pot eby v t-ího zaobírání se historickými událostmi, popisováním krajiny, vysv tlováním otázek p ist hovalc , atd. Italský tená v-echny tyto informace jifl má, dialekt ho nasmluje tam, kam Camilleri poukáfle. Okamflit se mu vybaví mandle, palmy, Etna, Verga, Pirandello, Falcone, a tak dále. B flný eský tená bude pot ebovat vyplnit místa, kde mu n které znalosti tohoto prost edí chybí. Co se tý e uflití sicilského ná e í v t chto dvou románech, je d leflité p ipomenout, fle Camilleriho jazyk je spojením více registr ítal-tiny a lingvisté a literární teoretici se mezi sebou p ou, kdo vymyslí lep-í a trefn j-í charakteristiku tohoto svérázného jazyka.

m, p esn ji e eno francouzským koleg m, eské p íli–na výb r p i rozhodování se, který registr jazyka zvolit. Ob p ekladatelky hledaly a na–ly cestu, jak p izp sobit osobitý Camilleriho jazyk eské spole nosti a to za pomoci hovorové a obecné e–tiny, i kdyfl jejich postup uffití se dále zna n li–í.

Camilleriho texty jsou rovnom rn prostoupeny sicilský ná e ím a jeho invencemi. V jeho velmi typickém stylu, díky kterému ho tená ihned identifikuje, má své místo výrok *mi spiego*, který p ekladatelky uchopují kařdá po svém, a proto se jejich volba li–í. Smysl z stává stejný, kařdá se ale rozhodla pro jiný tvar. Av–ak v eských p ekladech tohoto výrazu se neodkazuje na Camilleriho styl.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 33.	[...] mi spiego? [...]
<i>Tvar vody</i> , s. 23.	[...] je to jasné? [...]

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 200.	[...] mi spiego? [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 170.	[...] rozumíte mi? [...]

Do jeho stylu nepochybn pat í také výrazy *capace che*, *manco +*, *avere gana*, jejichfl p eklad kařdá z p ekladatelek uchopila po svém.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 18.	šE che ne sappiamo? Capache che negli ultimi tempi si erano sciarriatiõ si consolò Pino.
<i>Tvar vody</i> , s. 13.	šA co my o tom víme? Je mořlný, fle se v poslední dob rozkmot ili,õ ut –oval se Pino.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 23.	šQuesti picciotti sono nuovi nuovi, parlano con gli apparecchi e non con le persone, manco ti canusciono, non sanno chi sei stato, e se lo sanno se ne fottano allegramente, manco fra loro capace che s'accanuscino, si parlano col computer. [...]
---------------------------------------	--

	hle mladý jsou fungl noví, povídaj si s p ístrojema a ne ma, ani lov ka neznaj, nev dí, kdo jsi byl, a kdyfl to v dí, je jim to uprdele, neznaj se ani mezi sebou, povídaj si p es po íta . [...]
--	--

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 17.	šManco io, però gli telefono lo stesso.õ
<i>Tvar vody</i> , s. 13.	šJá taky ne, ale stejně mu zavolám.õ

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 18.	...dentro la guantiera di cartone non c'era più manco un dolce.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 13.	...na papírovém tácku ufl nezbyl ani jeden zákusek.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 10.	...ogni tanto spuntava uno sperso preservativo, che uno poteva farci pensiero, se ne aveva gana e fantasia...
<i>Tvar vody</i> , s. 8.	... as od asu vykoul n jaký ten prezervativ, takfle se lov k nad ním mohl zamyslet, kdyfl na to m l apetit a fantazii...

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 137.	Montalbano era impaziente, voleva che quello arrivasse al punto, al fatto del cane, ma non aveva gana d'interrompere le sue divagazioni.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 117.	Montalbano byl jako na jehlách, byl by rád, kdyby se pan ú etní dostal k jádru v ci, k tomu psovi, ale necht lo se mu jeho odbo ky p eru-ovat.

také slovní zásoby sahají p ekladatelky pro p eklad
it se na ásti, kde se e-ení p ekladatelek li-í, a to na

e p ímou a nep ímou.

Ob p ekladatelky hledaly cestu, jak vyzdvihnout uflité ná e í a pouffily k tomu práv
hovorovou a obecnou e-tinu. A koli je patrná jejich snaha zachovat co nejvíce p vodní
styl, p eci jen to nebylo mofné, protofe jen t flko lze považovat za ekvivalentní sicilské
ná e í a hovorovou a obecnou e-tinu.

P i p ekladu p ímé e i zaujaly p ekladatelky podobný postoj. Práv tady se nejvíce
objevují prvky ze sicilského ná e í a rozhodnutí p ekladatelek bylo p ekládat je do
obecné e-tiny.

<p><i>La forma dell'acqua</i>, s. 40.</p>	<p>šMi ci fate uscire pazzo, con questa domanda. Vi lasciate suggestionare dalle pellicole americane dove appena il poliziotto domanda a che ora è avvenuto il delitto, il medico legale risponde che l'assessino ha terminato la sua opera alle diciotto e trentadue, secondo più secondo meno, di trentasei giorni prima. L'ha visto anche lei che il cadavere non era ancora rigido, no? L'ha sentita anche lei la calura che c'era dentro quella macchina, no?õ</p>
<p><i>Tvar vody</i>, s. 30.</p>	<p>šTouhletou otázkou m doháníte k -ílenství. Necháváte se ovlivnit americkejma filmama, tam jakmile se policajt zeptá, v kolik hodin do-lo ke zlo inu, soudní léka odpoví, fe vrah dokon il své dílo v osmnáct t icet dva, vte inu sem, vte inu tam, p ed t iceti -esti dny. Vid l jste to sám, fe t lo je-t nebylo tuhý, ne? Sám jste cejtil to vedro, co bylo v tom aut , ne?õ</p>

První v ta je p íznaková s nep ímým po ádkem slov a zároveň je zde uflito ná e ního
far uscire pazzo. Pro p eklad volí Flemrová tvar z obecné e-tiny *touhletou*. U lexika
obecné e-tiny sáhla Flemrová po znatelné diftongizaci sufix -ý, jeffl p echází na óej
americkejma, také *cejtil* ó jeffl kompenzuje *calura* z originálního textu. Dále z obecné
e-tiny p ekladatelka pouffila *policajt* a zároveň je zde vid t unifikace koncovky óma
v 7. pád .

ě e i siln ná e n zabarvené pouffila obecnou e-tinu,

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 189.	[...] šT'avisì dittu di ristare a mangiare cu mia, ma haiu cosi che forsi pi tia sono pesantiõ
<i>Hlin ný pes</i> , s. 160.	[...] šPozvala bych t , aby ses najedl se mnou, ale pro tebe by to t eba bylo moc t flký.õ

Co se týká p ekladu dialektu v nep ímé e i za pomoci obecné e-tiny, tady se postupy obou p ekladatelek zna n li-í. Znovu p ipomínám, fe se jedná o dva r zné romány, ve kterých se autor stále je-t vyvíjí a sv j styl t íbí. V prvním z nich se Flemrová rozhodla e nep ímou p ekládat za pomocí obecné a hovorové e-tiny.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 14.	Nenè, il picciliddro, se ne stava vigilante, dormiva sí e no due ore a notte, il resto lo passava a occhi sgriddrati, senza mai piangere, e quando mai s'era visto un nicareddro che non lacrimava?
<i>Tvar vody</i> , s. 10.	Nenè, jejich malej, byl po ád vzh ru, spal vícemén dv hodiny v noci, zbytek asu trávil s o ima doko án, ale nikdy neplakal, a kdo kdy vid l mr ouse, který by nebulel?

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 159.	Li pigliò, davanti allo specchio del bagno si spalmò sulla nuca tanticchia di pomata, capace che gli portava sollievo, e poi con la garza si fasciò il collo, la fissò con un pezzo di sparatrappo adesivo.
<i>Tvar vody</i> , s. 120.	Popadl je, p ed zrcadlem v koupeln si rozet el po zátylku tro-ínku masti, t eba mu p inese úlevu, a pak si zafa oval krk, gázu upevnil kouskem lepicí pásky.

Vin-ová si zvolila odli-ný postup. e nep ímou translataje za pomoci lexika spisovné e-tiny a volbu jiných jazykových prost edk omezuje na e p ímou. Výjime n volí výrazy z útvaru hovorové a obecné e-tiny. Obdobn je tomu i v dal-ím p íkladu, kde pouze tvary *niscì* a *putìa*, vybo ují z ady tvar spisovné e-tiny.

	po nirbùso per le cose che stavano succedendo e per e che sarebbero successe il giorno appresso, non ce la fece a restarsene in ufficio. Niscì, passò dalla solita putia, s´accattò [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 45.	Byl tak nervózní z toho, co se d je a co se bude dít zítra, fle nedokázal z stat sed t v kancelá i. Vypadl ven, za-el do obvyklého krámku, koupil si [...]

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 88.	Montalbano restò sulla sdraia a godersi la sagoma d´Ingrid che arrivava a ripa di mare e dintra l´acqua fridda principiava una sua danza di saltelli a braccia allargate. La vide tuffarsi, seguì per un tratto il puntolino nero ch´era la sua testa e poi, di botto, s´addrummiscì.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 73.	Montalbano se natáhl v lehátku a vychutnával si Ingridinu siluetu, ta do-la na mo ský b eh a ve studené vod za ala tane ek s poskoky a rozpařenými pařemi. Vid l, jak se pono ila do vody, chvílku sledoval temný bod, cofl byla její hlava, a pak naráz upadl do limbu.

Dále se zam ím na detailní rozhodnutí p ekladatelek u lexika regionální kuchyn ,
odborných výraz a cizích slov.

Camilleri velmi ásto zmi uje typickou regionální kuchyni své rodné Sicílie a vřdy
k jejímu popisu uřlívá ná e ních prvč . Protofle pro nesicilského tená e je to ásto výlet
do neznáma, sám autor mu ob as hodí pomocné lano a vysv tlı mu alespo p ípravu
takového pokrmu. Pro eského tená e je to ale naprosté novum, a proto zde mají také
p ekladatelky nejv t-í pole p sobnosti.

Ve v t-in p ípad vysv tlují eskému tená i, o jaký druh pokrmu se jedná.

P ekladatelky p idávají je-t n které informace navíc, aby tyto názvy p iblířily eskému
prost edí.

Vin-ová v následujícím p íkladu *pasta ncasciata* dopl uje informace, o jaké t stoviny
se jedná a jaký je jejich zp sob p ípravy: *zape ených domácích t stovin*.

	nel forno troneggiava una teglia con quattro enormi zioni di pasta ncasciata,[...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 102.	[...] v troub tr nil peká se ty mi mohutnými porcemi zape ených domácích t stovin, [...]

Práv na p ekladech lexika regionální kuchyn je nejlépe vid t, jak se jejich postupy
li-í. Tam, kde Flemrová opravdu dopodrobna vyjmenovává, co si Montalbano koupil,
Vin-ová ve stejném p ípad obecn shrnuje, fe se jedná o míchané o í-ky.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 79.	[...] vendeva càlia e simenza, ceci atturrati e semi di zucca salati.
<i>Tvar vody</i> , s. 59.	[...] prodával také sm s prafených vl ích bob , ara-íd a dý ových semínek, su-ený ímský hrách a solená dý ová semínka.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 54.	[...] un sacchetto consistente di càlia e simenza [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 45.	[...] po ádný sá ek míchaných o í-k [...]

Odbobným zp sobem Vin-ová zobec uje také v dal-ích p ípadech.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 109.	Nel frigorifero trovò calamaretti bolliti e una fetta di caciocavallo ben stagionato. [...] C'era la granita di limone [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 91-92.	V ledni ce na-el va ené sépie a plátek dob e uzrálého sýra. [...] Byla tam citronová ledová t í- [...]

O jaký druh sýra se jedná, ím je charakteristický í jaká je jeho p íprava, p ekladatelka
nevysv tluje, ale zam uje termín *caciocavallo* za obecný termín *sýr*, tak aby m l
vypovídající hodnotu pro eské tená e.

Camilleriho texty obsahují v obou románech dal-í stejná jídla a poskytují tak -anci
porovnat rozhodnutí p ekladateleka.

	ferero mangiare triglie di scoglio freschissime, fritte canti e lasciate un pezzo a sgocciolare sulla carta da pane.
<i>Tvar vody</i> , s. 55.	Naservírovali mu erstvou ké mo ské parmy, do k upava upe ené a nechané chvíli vykapat na papírovém pytlíku.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 150.	[...] Abbiamo cose da vecchi, dobbiamo tenerci leggeri: tinnirume e triglie di scoglio a oglio e limone.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 128.	[...] Máme jen lehké lídlo, jako sta í lidé: cuketové kv ty a skalní parmy s olivovým olejem a citronem.

Ob vysv tlují p vod *parem*, i kdyfl se jejich výsledek li-í. Flemrová dává p ednost
determinovat tyto *parmy* jako *mo ské* a tím ur it, kde se v-eobecn nacházejí. Vin-ová
se snaží o p esn j-í determinaci *skalní*.

V Camilleriho textech mají své místo také výrazy z odborného jazyka. O problému
p ekladu v deckých i technických termín , které musely p ekladatelky e-it v rámci
Camilleriho knih, hovo í i Jumpelt a íká, flé není moflné, aby takovéto p eklady byly
postaveny na ekvivalentech, které se dají nalézt ve slovnících, ale aby byly stav ny na
definicích.²¹⁸ Cofl p ekladatelky také íní, jak je vid t v následujících úryvcích:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 11.	[...] quindi i due avevano risolto d'invviare in Sicilia alcuni reparti militari a scopo di controllo del territorio , in modo d'alleggerire carabinieri, poliziotti, servizi d'informazione, nuclei speciali operativi, guardie di Finanza, della stradale, della ferroviaria, della portuale, membri della Superprocura, gruppi antimafia, antiterrorismo, antidroga, antirapina, antisequestro, e altri per brevità omessi, in ben altre faccende affaccendati.
<i>Tvar vody</i> , s. 8.	[...] tihle dva se tedy rozhodli vyslat na Sicílii n kolik vojenských oddíl za ú elem škontroly územíõ, aby tak ulevili karabiník m, policist m, informa ním slufbám, jednotkám zvlá-tního nasazení, celník m, dopravním,

²¹⁸ Rudolf Walter JUMPELT, *Towards a FIT-Policy in Scientific and Technical Translation*, Babel, vol. I, 1955, . 1, s. 23.

zní ním a p ístavním hlídkám, len m ú adu pro
et ování organizovaného zlo ínu, skupinám pro boj
s mafií, protiteroristickým, protidrogovým,
protip epadovým a protiúnosovým oddíl m a dal-ím zde pro
stru nost vynechaným, kte í byli v-ichni pln zaneprázdn ni
docela jinými zálefitostmi.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 238.	šImpresa costruzioni Gaetano Nicolosi & figlio ó Palermo ó Via Lamarmora, 33 ó Appalto per lo scavo di una galleria viabile ó Direttore dei lavori Ing. Cosimo Zirretta ó Assistente Salvatore Perricone.õ
<i>Hlin ný pes</i> , s. 205.	šStavební práce ó Gaetano Nicolosi & syn ó Palermo ó Via Lamarmora 33, Státní zakázka na vyhloubení tunelu pro silni ní provoz ó Stavbyvedoucí: Ing. Cosimo Zirretta ó Zástupce: Salvatore Perriconeõ.

Romány o komisa i Montalbanovi jsou také plné neologism a cizích slov obecn .
O úloze cizích slov v p ekladu hovo í Dvorský a íká, že dokáffí nap íklad navodit
atmosféru cizokrajného prost edí, dodají postavám osobitost, mohou být pouffitá ke
slovním h í kám í se stát zdrojem zápletky.²¹⁹ Proto se Hrdli ka ptá, jak tedy
v p ípad , kdy autor originálu uflívá cizí slova, postupovat. Nejprve je t eba, aby se
p ekladatel rozhodl, zda cizojazy ný prvek p eloffí, p evezme í ponechá. U pozdrav ,
pod kování, tedy u výraz obecn srozumitelných a známých se p íklání k nep ekládání
takového prvku. V opa ném p ípad by p eklad í vysv tlení pod arou mohlo p sobit
ru-iv . Významnou roli zde hraje srozumitelnost p í ekladu t chto cizojazy ných
prvk , která je závislá nap íklad na stupni osvojení cizího jazyka tená em, na
p íbuznosti jazyk ...²²⁰ Levý k této problematice dodává, že ideální by m lo být

²¹⁹ L. DVORSKÝ, *Repetitorium jazykové komiky*, Praha 1984.

²²⁰ M. HRDLI KA, *Literární p eklad*, s. 106.

nosti se zachováním dojmu pro tená e cizího prost edí.
umu a vynalézavosti p ekladatele.²²¹

Vyjma poufítí vysv tlivek pod árou, se p ekladatelky t chto zásad drfí a zám rn ponechávají n které italské termíny v eském textu, nap íklad: omertà, questore, cavaliere, via. Jednak tím navodí atmosféru Itálie a také tená t mto slov m rozumí i bez slovníku. Rozehrávají vlastn obdobnou, i kdyfí ne totofnou hru se slovy jako v p vodním textu autor.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 34.	[...] in Sicilia cala l'omertà, cala la complicità, cala la paura! [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 27.	[...] na Sicílii klesá omerta, klesá napomáhání, klesá strach! [...]

V tomto bod se p ekladatelky rozhodly nechat text ödýchat Sicíliíö, a tak slova dopl ující názvy ulic ponechávají ve své originální form . Slov m jako je *via* bude rozum t asi v t-ina tená , naopak u výrazu *vicolo* je to ufl otázka.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 60.	[...] Così, invece di prendere via Granet, imboccai la vecchia strada Lincoln, [...] [...] all'altezza del vicolo Trupìa [...] [...] Dopo pochi metri sono sbucato nella piazza Chiesa Vecchia, dove sorge il supermercato.
<i>Hlin ný pes</i> , s. 50.	[...] A tak místo abych jel po via Granet, zamí il jsem do staré Lincolnovy, [...] [...] na úrove uli ky Trupìa [...] [...] Po n kolika metrech jsem vyjel na piazza Chiesa Vecchia, kde stojí supermarket.

Svorn ob p ekladatelky zachovávají italské termíny ozna ující ve ejné initele.
P eklad pojmenování funkcí ve ejných initel by tak jako tak vyfladoval nalezení

²²¹ J. LEVÝ, *Um ní*, s. 126.

noha p ípadech chybí a ponecháním p vodního významu

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 40.	[...] le idee politiche del cavaliere [...]
<i>Hlin ný pes</i> , s. 32.	[...] cavalierovy politický názory [...]

Obdobn cizí slova, dnes ufl spí-e slova p ejetá se objevují v obou jazykových verzích:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 132.	[...] ma mentre il cameraman su di lei zoomava fino a coglierne lo sguardo, [...] diceva lo speaker, [...]
<i>Tvar vody</i> , s. 100.	[...] ale protofle kameraman zoomoval, dokud nezachytil její pohled, [...] íkal speaker [...]

3.1.4 Překlad titulů románů

V problematice p ekladu zaujímá d leffitou pozici p eklad názvu literárního díla. I kdyfl je ásto p ekladatel nucen zachovat dobový úzus, v nuje p ekladu titulu velkou pozornost. Práv titul totifl p itahuje pozornost tená e.

P ekladatelky tituly nemusely interpretovat, nevyskytují se v nich totifl mezikulturní odli-nosti, í rozdílly ve znalostech reálií. Proto ani jedna z p ekladatelek nesáhla k roz-i ování názvu, k p ekladu symbolizujícímu, zkratkovitému í vysv tlujícímu. Názvy samy o sob autor vybral tak, aby byly výstifné, zapamatovatelné a konkrétní. *Tvar vody* má v originálu, stejn tak jako v p ekladu povahu oxymorónu.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 120.	š õChe fai? gli domandai. E lui, a sua volta, mi fece una domanda. šQual è la forma dell'acqua?õ šMa l'acqua non ha forma! dissi ridendo. õPiglia la forma
--------------------------------------	--

	viene data.õ
	to d lá-? zeptala jsem se ho. A on mi taky polofíl
	otázku:
	«Jaký tvar má voda?
	«Ale voda fládný tvar nemá! ekla jsem se smíchem: «Bere si tvar, který se jí dá .õ

Z jasných a krátkých slov je tvo en i druhý titul, *Il cane di terracotta*. Tento titul je od po átku pro tená e tajemstvím a tato záhada je uchována tém po celou dobu etby. Význam se odkrývá afl ke konci románu. Toto tajemství Vin-ová ponechává a neinterpretuje ani nevysv tljuje eskému tená i o nic víc, neř co se dozvídá i tená italský.

3.2 Strategie p ekladatele

V p edchozích kapitolách jsem ukázala, jak p ekladatelky postupovaly v rovin morfosyntaktické, fonetické, jak postupovaly v rámci Camilleriho lexika, p i p ekladu titul román a asto uffívaných citací.

Cílem výchozího textu bylo vyzdvihnout práv sicilské prost edí, které italskému tená i není cizí (zná ho obecn , a proto ho jeho poznání do hloubky tak fascinuje) a seznámit ho s ním lépe a p edev-ím s jeho jazykem. Italskému tená i sta ily n které informace k pochopení jen implikovat. P ekladatelky se na sporných místech musely rozhodovat, zda je pro eského tená e tato informace zásadní i okrajová. Zda je nutné zatířit text vysv tlením i zda najít obdobný ekvivalent vlastní eskému tená i.

P íklady, které jsem uvád la v p edchozí kapitole, dokládají, ře p ekladatelky zohlednily znalosti eského tená e ohledn sicilských reálií. Nejvíce je to patrné u p ekladu sicilské kuchyn , kde kařdý chod sv domit vysv tlují. Navíc toto prost edí p edkládají takovým řp sobem tená m, ře se tito tém cítí pobývat na tomto italském ostrov . Dosahují toho ponecháním slov jako je *questore, via, scirocco*, atd.

matelek nacházím v rámci dovozu slov tvořených informací, které
, kdy je třeba tená i přidat u neznámých názvů vnitřní
vysvětlivku i obecný klasifikátor, který zadá název do příslušné pojmové oblasti.
Proto u těchto následujících příkladů šlo o příkladatelky k tomuto slovníku:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 34.	Cattolico praticante, aveva in politica seguito le idee del nonno che era stato acceso sturziano (sulle idee del padre, [...])
<i>Tvar vody</i> , s. 24.	Jako praktikující katolík následoval v politice ideje svého děda, který byl zapáleným přívržencem dona Sturza, zakladatele strany Partito del popolo, zárodku to italské Křesťanské demokracie (nad idejemi otce, [...])

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 58.	Montalbano mise sul gas la napoletana.
<i>Tvar vody</i> , s. 43.	Montalbano postavil na sporák konvici na kávu.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 70.	[...] Sono Stefania Quattrini di essere donna.
<i>Hliný pes</i> , s. 59.	[...] Tady Stefania Quattriniová z časopisu pro ženy Essere donna.

Je vidět, že každý krok, který učinily, stojí na základě výběru a rozhodnutí a aťkoli se
některá jejich slovníková řešení shodují, obě si razí vlastní cestu. Vinová následuje příkladu
Flemrové jen výjimečně. Příkladem může být převzetí názvu mannàra - *Pastvisko*.
Flemrová jej takto přeložila jako první, a to s velkým počátečním písmenem, aby tak
podtrhla, že se jedná o jméno tohoto místa. Stejně tak i Vinová:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 9.	[...] e precisamente il settore detto la mannàra [...]
<i>Tvar vody</i> , s. 7.	[...] konkrétní rajon zvaný Pastvisko, [...]
<i>Il cane di terracotta</i> , s. 10.	[...] conosciuto come la mannàra [...]

známým pod jménem Pastvisko [...]

Daleko více je vidět, jak se jejich postup liší, například na příkladu popisu postavy Gegèho:

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 11-12.	[...] Gegè Gullotta, uomo di fervido ingegno, fino a quel momento costretto a soffocare le sue naturali doti di ruffiano nelle vesti di piccolo spacciatore di roba leggera.
<i>Tvar vody</i> , s. 9.	[...] Gegè Gullotta, mufl horoucího dvtipu, který byl afd do té chvíle nucen dusit své pirozené kuplíské vlohy podzástírkou maléhopekupníka lehkých drog.

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 10.	[...] Gegè era un piccolo spacciatore di roba leggera e organizzatore di un bordello all'aperto conosciuto come la mànnara [...]
<i>Hlinný pes</i> , s. 5.	[...] Gegè byl drobný pokoutní obchodník s lehkým zboffím a manafler nevstince podírákem známým pod jménem Pastvisko [...]

Příklad televizní stanice *Retelibera*, jeff se objevuje hojn v obou románech, se u obou příkladatelek také zna n liší. Flemrová ji p i první zmínce popsala jako televizní stanici a dále jífl nevysv tluje. Vinová se drffí dopl ování slova *televize* p i každé její zmínce.

<i>La forma dell'acqua</i> , s. 86.	Cangiò canale. Su «Retelibera», la voce dell'opposizione di sinistra, c'era Nicolò Zito, [...]
<i>Tvar vody</i> , s. 65.	P epnul kanál. Na programu Retelibera, hlasu levicové opozice, byl Nicolò Zito, [...]

<i>Il cane di terracotta</i> , s. 169.	Passò da «Retelibera», [...]
<i>Hlinný pes</i> , s. 143.	Zastavil se v televizi Retelibera, [...]

základních částí, a to na část teoretickou pojednávající o p ekladu jako takovém. Dále pak na část zabývající se flivotem a literární produkcí Andrey Camilleriho a t etí část je zam ěna na subjekty p ekladatelek a jejich p ekladatelské strategie.

Zám ěrem první části bylo shrnout obecné teoretické poznatky o p ekladu um lecké literatury, kam jsem zahrnula také st ety kultur, subjekty autora, p ekladatele a tená e, proces p ekladu, p ekladatelské strategie, metody a postupy. V záv ru této části jsem se zam ěila problémy p ekladu a na chyby, kterých se m ěle p ekladatel dopustit.

V dal-í části jsem p edstavila sou asného italského autora Andreu Camilleriho, který se díky svému neobvyklému a osobitému jazyku proslavil nejen v Itálii.

P iblíflila jsem jeho flivot, práci a také jeho literární produkci. Ob-írni ji jsem se v novala jeho typickému jazyku a citovala jeho výroky, abych utvo ěila celistvý obraz o tom, jak on sám vidí a definuje sv j styl.

Je-t nefl jsem p ikro ěila k samotnému jádru mé práce, krátce jsem se změnila o p ekladu dialektu v um lecké literatu e a v následující kapitole jsem p edstavila útvary národního jazyka, jefl tvo ěí základ Camilleriho text ě.

K samotné analýze p ekladatelských postup ě jsem pouflila dva eské p eklady Camilleriho detektivních román ě *Tvar vody* a *Hlin ěný pes*.

Román *Tvar vody* je prvním ze série o komisa ěi Montalbanovi. V následujícím románu *Hlin ěný pes* je vid ět pokrok spisovatele, kde se snaflil o prohloubení charakter ě, o p idání nových postav a taktěfl je zde vid ět posun ěi po stránce jazykové. Oba romány jsou zna ěn rozdělné ěi po stránce zápletky, proto p ekáflky, které ekaly na eské p ekladatelky, byly dosti odli-ěné, a tak kafldá musela zvolit sv j vlastní postup. Ob se ale s tímto vyrovnaly, a tak eskou spole nost obohatily o dva kvalitní p eklady román tohoto italského spisovatele.

Cělem mé práce bylo analyzovat jazykovou a stylovou rovinu originálních text ě a na základ ě rozboru p ekladu posoudit p ěstup zvolený eskými p ekladatelkami.

strategie a metody použité při překladu specifických jejich výsledného úinku na tená e.

Zjistila jsem, že prvky ze syntaxe, typickým pro Camilleriho styl, překladatelky nevenovaly velkou pozornost a zaměřují ji spíše jiným směrem, a to k lexiku.

Protože Camilleri nechává své hrdiny promlouvat za použití sicilského dialektu, zejména feny a mufle s nížejším vzděláním, soustředila jsem se na jejich promluvy a na postoj, který k této úseku překladatelky zaujaly.

V místech, kde je autorem použita standardní italtina spolu s prvky ze sicilského nářečí i hovorového jazyku, jsem se snažila objevit rozdíly mezi postupy překladatelek. Zjistila jsem, že obě překladatelky svorně sáhly k použití hovorové a obecné e-tiny pro překlad dialektálních částí, nebo se snaží o napodobení mluvené e i, aby v rozhodnutvárnily dialogy postav. Jejich postupy se značně rozcházejí v případě překladu v písmě a nepřímé e i, v jaké míře ji používají a jaké registry obecné a hovorové e-tiny volí.

Aflna výjimky překládá Alice Flemrová nářečí do obecné a hovorové e-tiny. Nezáleží, zda se nachází v písmě i nepřímé e i. Kateřina Vinová, opatřena výjimky, překládá do obecné a hovorové e-tiny pouze písmou e i.

Přeložit ve které autorovy invence a nářeční prvky je velmi těžký úkol. Proto se také česká verze od té povodní italské značně vzdaluje. Největší rozdíl je v úsecích, kde hovoří postavy se silným nářečním zabarvením, a tam, kde hovoří postavy italtinou standardní i hovorovou, která je místy obohacena o dialektální výrazy. V těchto místech není cítit v překladu jasný rozdíl mezi postavami, jako je tomu v originálních textech. V českém překladu se společenské zařazení jednotlivých postav na základ jejich způsobu vyjadřování sjednocuje, mizí ony rozdíly mezi jednotlivými postavami a dává se tím pádem přednost zápletkové o problém, na který upozoroval sám Camilleri.

A kolid se mezi nimi dají nalézt podobnosti, převažuje to, v čem se liší. Co se týká jejich metody překladu specifických prvků, jako je regionální kuchyně i pojmenování ve stejných kontextech, tam se jejich postupy spíše shodují. Stejný postup zaujaly také při překladu titulů.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

a nakolik byla Kate ina Vin-ová ovlivn ná Alicí

lleriho p ekladatelkou v eské republice.

Zjistila jsem, že Kate ina Vin-ová si razí svou vlastní cestu, i když v n kterých p ípadech se drží ufitého postupu Alice Flemrové, jako p íklad jsem uvád la pojmenování *Pastvisko*. Na základ analýz vybraných pasáží z textu si troufám tvrdit, že tu jistá podobnost mezi p ekladatelkami skute n je, tuto podobnost ov-em p ed í rozdílnost jejich rozhodnutí.

e parti fondamentali, cioè in una parte teorica e in una

pratica. Lo scopo della prima parte consiste nel riassumere le informazioni teoriche fondamentali riguardanti la traduzione.

Nel capitolo introduttivo ho stabilito il tema di questa tesi e cioè le traduzioni ceche dei romanzi di Andrea Camilleri.

Il primo capitolo, dove ho introdotto la parte teorica sulla traduzione in generale, è suddiviso in diciotto sottocapitoli.

Ho iniziato dal problema più vasto e ho citato autori come Ferdinand de Saussure, George Mounin o Ján Vilikovský e le loro idee sulla visione e sulla nominazione della realtà. Hanno parlato della descrizione della realtà. Hanno presentato come varie culture del mondo nominano le cose e se è possibile tradurre tra due comunità quando le cose esistono solo in una di loro.

Nel capitolo *le strutture distributive della lingua* ho presentato le opinioni di Harris su come spesso una persona non si possa esprimere nemmeno nella lingua materna, perché non corrisponde con quello che aveva in mente e che voleva esprimere, ma le sono mancate le parole.

Nel capitolo successivo ho parlato di linguistica e di traduzione in generale.

Dopo mi sono dedicata alla definizione di traduzione e ho riassunto le definizioni di Knittlová, Hrdli ka, Mounin e Weinreich.

La traduzione possibile oppure non possibile è il nome del successivo capitolo. Se avessimo rinunciato alla traduzione, ci saremmo tolti la possibilità di arricchire la lingua di nuove parole. Soprattutto si pongono le questioni nella letteratura artistica se la traduzione sia possibile perché molte sue qualità sono difficilmente traducibili.

Ho continuato nel successivo sottocapitolo dove ho presentato il traduttore anche in ruolo del lettore e i suoi doveri. Ho introdotto anche l'opinione di Hrdli ka ó secondo lui si può intendere la traduzione artistica come il trasferimento delle intenzioni originali dell'autore. Ho dedicato anche due parole alla teoria della traduzione del dialetto nella letteratura artistica e le sue esigenze e gli ostacoli di questa traduzione. Ho scritto delle cose specifiche che un traduttore deve avere in mente, dei metodi che può usare e di che cosa deve fare attenzione a non usare.

zione definitiva e le sue caratteristiche.

to le esigenze fatte alla traduzione. Non ci si può aspettare da una traduzione lo stesso effetto comunicativo. Ho anche menzionato le esigenze che una buona traduzione dovrebbe compiere.

Di scontro di culture nella traduzione ho parlato nel successivo capitolo e ho ricordato che la traduzione si trova tra due culture con tradizioni diverse, e il traduttore dovrebbe essere anche un conciliatore e conoscere abbastanza bene tutte e due le culture per poter conciliarle nella traduzione. Deve tenere in conto il materiale della lingua, il tempo attuale e l'ambiente, e a chi è destinato il testo.

La traduzione come atto di comunicazione è il nome del decimo capitolo. Ho scritto del processo della comunicazione letteraria alla quale fanno parte l'autore, il traduttore, l'editore e anche il lettore.

Dopo ho scritto dei principi dei traduttori e ho citato per esempio Karel Čapek.

Quali siano le fasi dell'attività della traduzione l'ho scritto nel successivo capitolo. Ho citato per esempio Levý, Vilikovský e anche Knittlová.

Come ogni lettore si fa la sua propria interpretazione di quello che ha appena letto, lo stesso fa anche il traduttore e così si spiegano le varie traduzioni di un'opera.

L'interpretazione è una parte importante del processo della traduzione e così Levý ha aggiunto che questo processo non finisce con la traduzione ma finisce nel momento in cui l'opera viene letta dai lettori.

Nello stesso modo mi sono occupata dei termini di *šdenotazióně* e *šconnotazióně*. Se l'autore ha aggiunto alle parole qualcosa di più, l'impiego del traduttore è capirlo e trasferire queste parole con lo stesso effetto.

Le strategie, i metodi e le procedure della traduzione è il titolo del capitolo successivo. In questa parte ho cercato di riassumere più termini possibili e descriverli brevemente. Visto che alcuni termini sono discutibili o almeno discussi da varie persone, ho notato altri autori i quali sottolineano gli ostacoli possibili di questi termini.

Il problema della equivalenza l'ho presentato nella successiva parte. Ho parlato della visione del mondo, del riscontro delle culture, delle nominazione delle cose e del dovere del traduttore di conciliare tutti questi punti. Ho menzionato anche la differenza del lessico e il termine di equivalenza.

I problemi della traduzione e gli sbagli dei traduttori li ho presentati nei successivi due capitoli. Ho riassunto gli sbagli più tipici e comuni i quali i traduttori possono commettere e anche gli ostacoli che li aspettano.

Il nome dell'autore dei due romanzi è cioè Andrea Camilleri. Qui ho presentato questo autore ai lettori cechi, ho scritto della sua famiglia, in quali condizioni è cresciuto, ho menzionato anche la sua passione per i gialli e anche la guerra che ha influenzato molto la sua vita. Ho scritto anche del suo lavoro a teatro e in televisione e ho aggiunto le sue parole riguardanti questo periodo.

Prima di passare a riassumere i suoi due romanzi, ho deciso di presentare il suo lavoro letterario, che non è molto noto ai lettori cechi. Ho menzionato due linee del suo lavoro letterario e cioè i romanzi storici e i romanzi gialli. Ho elencato queste opere e ho aggiunto anche i loro premi letterari ottenuti. Non ho menzionato tutte le altre opere letterarie visto che non è il fine della mia tesi. Ho scritto anche dell'ambiente che ha scelto per le sue opere e ho cercato di spiegare perché ha scelto proprio il genere dei gialli e come è nato il nome del protagonista Montalbano.

Nei due successivi capitoli ho riassunto in modo più ampio i contenuti dei romanzi *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta*.

Dopo mi sono occupata anche della descrizione della lingua di Camilleri. Dedico un capitolo intero a questo tema perché la sua lingua è veramente atipica e soprattutto grazie a quella si è guadagnato la fama. Ho citato le parole di Camilleri sulla caratteristica della sua lingua.

Nel capitolo successivo ho cercato di classificare la sua lingua in gruppi: discorso in siciliano, discorso in italiano standard, discorso in italiano standard con lessico siciliano e discorso in lingua popolare. Ho presentato su ogni tipo alcuni esempi per dimostrare l'uso di questi registri. Ho scoperto che il commissario Montalbano quanto il narratore hanno la capacità di adattare le loro lingue agli altri personaggi dei romanzi. Non ho ommesso neanche il poliziotto Catarella e la sua lingua e ho aggiunto anche spiegazione di Camilleri sul motivo di questa scelta della lingua. Purtroppo questo personaggio è stato inserito solo nel secondo romanzo, dunque non è stato possibile comparare le traduzioni tra le due traduttrici. Non ho ommesso neanche i giudizi sulle lingue dei personaggi dell'autore, le lingue degli stranieri e ho dimostrato come l'autore e dopo anche le traduttrici deformano le loro lingue. Alla fine di questo capitolo ho anche citato Camilleri e la sua opinione sulle traduzioni dove non si privilegia la lingua ma l'intreccio.

presentato le traduttrici ceche e cioè Alice Flemrová e il suo lavoro. Ho scritto anche degli traduttori stranieri e le loro strategie della traduzione di questi romanzi, per esempio di traduttori francesi o giapponesi.

Ho scelto i primi due romanzi del commissario Montalbano e li ho sottoposti a un'analisi delle scelte delle traduttrici. Così ho messo i piani fonetici, morfologici e lessicali nel capitolo delle scelte delle traduttrici per mettere in evidenza le loro scelte. Qui mi sono fatta un'opinione sullo stile dell'autore e cioè che nel primo romanzo il suo stile ancora non era definito e ho portato esempi degli inizi dei romanzi per dimostrare questa idea.

In primo luogo mi sono occupata dell'analisi dell'uso del dialetto in discorso diretto ed indiretto. Ho scritto anche della passione di Camilleri per la cucina siciliana. Lui dà una mano ai lettori o almeno gli fa accenno o addirittura spiega di quale piatto si tratta. Usa il dialetto siciliano nella nominazione della cucina italiana, o meglio dire, dei piatti siciliani e qui ho scoperto che anche se le scelte delle traduttrici sono diverse, tutte e due spiegano questi termini. Mi sono dedicata anche alla traduzione dei termini del linguaggio professionale e ho presentato le scelte delle traduttrici. Tutte e due hanno mantenuto i giusti principi della traduzione e hanno cercato per i termini specialistici i termini equivalenti in ceco. Camilleri molto spesso inserisce nei suoi romanzi delle parole straniere e questo era un altro problema nella traduzione. In primo luogo ho presentato le opinioni sulla traduzione delle parole straniere dagli autori Hrdlička, Levý e Dvorský e dopo mi sono dedicata alle scelte individuali delle traduttrici. Dove il lettore ceco è capace di cogliere il senso con la parola straniera, le traduttrici lasciano la parola in originale per mantenere l'atmosfera italiana.

Dopo mi sono occupata della traduzione dei titoli dei romanzi. Ho scoperto che in questo punto le traduttrici hanno seguito l'originale e i loro titoli tradotti hanno lo stesso valore comunicativo come l'originale.

Nell'ultimo capitolo mi sono dedicata al riassunto delle strategie delle traduzioni. Mi sono occupata nella sintesi delle loro scelte, decisioni, distinzioni e somiglianze. A prima vista queste due traduttrici hanno molto in comune: tutte e due hanno scelto il lessico del ceco popolare e ceco colloquiale, ma in dettaglio queste due traduttrici si distinguono abbastanza.

lettore ceco e così gli spiegano le questioni relative alla
possono però di mantenere il carattere italiano e apposta non

traducono alcuni termini italiani per lasciare al testo la sua atmosfera.

Le differenze così notevoli tra l'uso della lingua standard, popolare, dialettale, ecc.
vengono neutralizzati. Alice Flemrová ha tradotto il discorso diretto e anche indiretto in
ceco popolare.

Kate ina Vin-ová al contrario ha mantenuto l'uso del ceco popolare solo nel discorso
diretto, il discorso indiretto l'ha tradotto usando il ceco formale dove qualche volta ha
messo un termine del lessico popolare.

Ho lavorato con i singoli momenti delle loro opere e ho provato a confermare o a
smentire se veramente Kate ina Vin-ová sia stata influenzata da Alice Flemrová. Nel
caso della sintesi sono giunta alla conclusione che anche se le loro scelte sono in molti
casi simili, tutte e due hanno scelto le strategie differenti della traduzione dei romanzi di
Camilleri

ANDREJ FEDOROV, *Jazyk i perevod*. Moskva 1975.

Andrea CAMILLERI, *Il cane di terracotta*, Palermo 2011.

A. CAMILLERI, *Il corso delle cose*, Sellerio 1998.

A. CAMILLERI, *La forma dell'acqua*, Palermo 2012.

A. CAMILLERI, *Hlin ný pes*, Praha 2004.

A. CAMILLERI, *Tvar vody*, Praha 2002.

Giovanni CAPRARA, *Variación lingüística y traducción: Andrea Camilleri en castellano*, Málaga 2007.

Edmond CARY, *Comment faut-il traduire?*, Skripta Université Radiophonique Internationale 1958.

Edmond CARY, *Traduction et poésie*, IN: *Babel*, díl III, . 1, 1957.

John CATFORD, *A linguistic theory of translation*, London 1965.

Étienne DOLET, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, in: J. Vilikovský, 1540.

Étienne DOLET, *Babel*, vol., I, 1955, . 1.

John DRYDEN, p edmluva k *Ovid's Epistles Translated by Several Hands*, 1680.

Ladislav DVORSKÝ, *Repetitorium jazykové komiky*, Praha 1984.

Nunzio LA FAUCI, *Prolegomeni ad una fenomenologia del tragediatore: saggio su Andrea Camilleri*, in Lucia Marcovaldo ed altri soggetti pericolosi, Maltemi, Roma 2001.

Andrej FEDOROV, *Osnovy ob–ej teorii perevoda*, Moskva 1968.

Antonio FRANCHINI, *Cronologia*, p. CXIV, in A. CAMILLERI, *Storie di Montalbano*, Milano 2002.

Lubomír FELDEK, *Z re i do re i*, Bratislava 1977.

Otokar FISCHER, *Du-e a slovo*, Praha 1929.

Zellig HARRIS, *Distributional structure*, Word.

Milan HRDLI KA, *Literární p eklad a komunikace*, Praha 2003.

Karel HORÁLEK, *Kapitoly z teorie p ekládání*, Praha 1957.

Josef JA AB, *P eklad jako p evod informace*, eská literatura 14, 1966.

Rudolf Walter JUMPELT, *Towards a FIT-Policy in Scientific and Technical Translation*, *Babel*, vol. I, 1955, . 1.

- ... v svet t orii komunikacii. In. Voprosy t orii perevoda
... a 1978.
- Otto KADE, *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung. Beiheft zur Zeitschrift
Fremdsprachen*, Leipzig 1968.
- Zenon KLEMENSIEWICZ, *Translation as a Linguistic Problem. O sztuce tłumaczenia*,
Wroclaw 1955.
- Dagmar KNITTLOVÁ a kolektiv, *P eklad a p ekládání*, Olomouc 2010.
- Zlata KUFNEROVÁ, *P ekládání a e-tina*, Praha 1994.
- Ji í LEVÝ, *Um ní p ekladu*, Praha 1983.
- Ji í LEVÝ, *Antologie teorie um leckého p ekladu. Výb r z prací eských a slovenských
autor* , Ostrava 2004.
- Lev K. LATYŤEV, *Kurs perevoda*, Moskva 1981.
- Saverio LODATO, *La linea della palma*, Milano 2002.
- André MARTINET, *L'opposition verbo-nominale*, JdP 1950.
- André MARTINET, *Éléments of functional syntax*, Word, 1960.
- Franti-ek MIKO, Anton POPOVI , *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a
metakomunikácia*, Bratislava 1978.
- Renato MINORE, *Fra racconto e dossier*, in: Il Messaggero, 2000.
- George MOUNIN, *Teoretické problémy p ekladu*, Praha 1999.
- Peter NEWMARK, *Approaches to Translation*, New York-London-Toronto-Sydney-
Tokyo 1988.
- Newmark, 1988, Hervey, Higgins, 1992, Snell-Hornby, 1988, Munday, 2001.
- Anton POPOVI , *Téoria umeleckého prekladu*, Bratislava 1975.
- Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Pa ífil 1960.
- Marcello SORGI, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Palermo 2000.
- Pietro M. TRIVELLI, *Esclusioni, un gioco al massacro*, in: Il Messaggero, 2001.
- Ján VILIKOVSKÝ, *P eklad jako tvorba*, Praha 2002.
- J.-P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du francais et de l'anglais*, Paris
1960.
- P. DI VINCENZO, *Camilleri e il suo Montalbano*, in: Il Centro, Cultura & società, 1999.
- AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio 2004.
- Uriel WEINREICH, *Languages in contact*, New York 1953.
- http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/V/VinsovaKaterina.htm 24. 3. 2013
- <http://www.aura-pont.cz/vinsova-katerina--p2213.html> 2. 3. 2013



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

it/domande_roglien.htm 13. 2. 2013

2. 11. 2012