FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO

V OLOMOUCI

KATEDRA SLAVISTIKY

KRITICKÁ ANALÝZA DVOU ČESKÝCH PŘEKLADŮ BULGAKOVOVA ROMÁNU MISTR A MARKÉTKA SE ZAMĚŘENÍM NA LEXIKÁLNÍ STRÁNKU JAZYKA

CRITICAL ANALYSIS OF TWO CZECH TRANSLATIONS OF MIKHAIL BULGAKOV'S NOVEL „THE MASTER AND MARGARITA" WITH A FOCUS ON LEXICAL ASPECTS OF THE LANGUAGE

Magisterská diplomová práce v českém jazyce

VYPRACOVALA: Bc. Jarmila Oškerová

VEDOUCÍ PRÁCE: doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

2016

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 2. 5. 2016

_____

podpis

Děkuji doc. PhDr. Zdeňce Vychodilové, CSc., za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytla.

_____

podpis

OBSAH

ÚVOD **6**

1. Život a dílo Michaila Bulgakova **8**

2. Román Mistr a Markétka **16**

2.1 Kontext díla 16

2.2 Roviny románu 17

2.3 Překlady do češtiny 18

3. Představení překladatelů **20**

3.1 Alena Morávková 20

3.2 Libor Dvořák 22

4. Specifika literárního překladu **24**

4.1 Základní principy uměleckého překladu 24

4.2 Překlad jako komunikační akt 26

4.2.1 Kreativita překladatele 30

4.3 Překlad jako proces 31

4.4 Ekvivalence v překladu 33

4.4.1 Překlad bezekvivalentní slovní zásoby 35

4.5 Překladatelská strategie, metoda a postoj 37

4.6 Překladatelské postupy 39

4.7 Překládání již přeloženého díla 40

5. Translatologická analýza překladů A. Morávkové a L. Dvořáka **42**

5.1 Vlastní jména 42

5.1.1 Moskevský příběh 44

5.1.2 Jeruzalémský příběh 51

5.2 Místní názvy 53

5.2.1 Moskevský příběh 54

5.2.2 Jeruzalémský příběh ... 59
5.3 Frazeologismy ... 63
5.4 Cizojazyčné lexikum ... 65
5.5 Názvy institucí a organizací ... 67
5.6 Ostatní lexikum ... 70
5.6.1 Moskevský příběh ... 70
5.6.2 Jeruzalémský příběh ... 79
ZÁVĚR ... 85
РЕЗЮМЕ ... 88
BIBLIOGRAFIE ... 97

ÚVOD

V této diplomové práci se budeme zabývat analýzou dvou českých překladů Bulgakovova románu Mistr a Markétka, a to překladu Aleny Morávkové a Libora Dvořáka. Dané téma jsme si pro diplomovou práci zvolili především z toho důvodu, že román je pozoruhodným literárním dílem jak pro čtenáře, tak pro překladatele, literární vědce či kritiky, poněvadž obsahuje cenný jazykový materiál, který si zaslouží podrobný rozbor.

Cílem práce je určit překladatelskou strategii a metody obou překladatelů, identifikovat jejich překladatelské postupy, zjistit, v čem se tito dva překladatelé ve svých pracech shodují a čím se naopak liší, a vůbec, jak k samotnému dílu přistupují.

Mezi základní metody naší práce patří metoda popisná, a to především při zkoumání problematiky uměleckého překladu. Později přichází na řadu metoda analytická, kdy prostřednictvím srovnávací analýzy zkoumáme oba překlady mezi sebou i ve vztahu k originálu.

Výchozím jazykovým materiálem pro translatologickou analýzu je nám originál Mistra a Markétky, který vydalo moskevské nakladatelství EKSMO roku 2006, český překlad Aleny Morávkové z roku 1969 vydaný roku 2011 nakladatelstvím Volvox Globator a překlad Libora Dvořáka, který pořídil v roce 2005, a který vyšel v roce 2013 již počtvrté v Odeonu.

Při zkoumání sledované problematiky vycházíme z teorií významných ruských, českých a slovenských lingvistů a teoretiků překladu. Z ruských teoretiků se opíráme především o V. N. Komissarova a jeho dvě stěžejní díla *Слово о переводе* a *Современное переводоведение*, a L. S. Barchudarova a jeho knihu *Язык и перевод*. Z české provenience vycházíme z Levého *Umění překladu,* z děl Dagmar Knittlové, z knihy *Literární překlad a komunikace* Milana Hrdličky, *Překlad jako kreativní proces* Zbyňka Fišera, *Překládání a čeština* Zlaty Kufnerové a *Antologie teorie uměleckého překladu,* kterou sestavili Milan Hrdlička a Edita Gromová. Slovenští autoři jsou v naší práci zastoupeni Antonem Popovičem a jeho *Teóriou umeleckého prekladu* a Janem Vilikovským s knihou *Překlad jako tvorba*.

Diplomová práce je rozdělena na šest částí, které dále obsahují jednotlivé podkapitoly. V první části se věnujeme životu a tvorbě Michaila Bulgakova. Vycházíme především z biografie *Křížová cesta Michaila Bulgakova* od Aleny Morávkové. V druhé části rozebíráme samotný román Mistr a Markétka, věnujeme se okolnostem jeho vzniku a překladům do češtiny. Ve třetí kapitole uvádíme biografii obou překladatelů, zatímco v další části se věnujeme vybraným kapitolám z teorie literárního překladu. V páté části přecházíme k samotné analýze obou překladů, přičemž porovnáme překlady jak ve vztahu k originálu, tak mezi sebou. Pozornost je soustředěna zejména na lexikální stránku jazyka - překlad vlastních jmen, místních názvů, frazeologismů a cizojazyčného lexika, neboť právě tyto oblasti se nám jeví překladatelsky nejzajímavější a právě v nich se oba překladatelé ve svých překladatelských řešeních nejvíce různí. V závěru uvádíme výsledné porovnání a zhodnocení obou překladů.

Získané poznatky shrnujeme v závěru. Nezbytnou součástí diplomové práce je také rusky psané resumé. Literatura a další zdroje, které nám sloužily při psaní této práce, jsou uvedeny v seznamu použité literatury a internetových zdrojů.

1. Život a dílo Michaila Bulgakova

V úvodní kapitole si přiblížíme nelehký život a tvorbu jednoho z největších prozaiků a dramatiků 20. století. Orientace v životních událostech, které později vedly autora k napsání Mistra a Markétky, je nezbytná k pochopení tohoto románu.

Michail Afanasjevič Bulgakov se narodil 3. května 1891 v Kyjevě v rodině učitele kyjevské duchovní akademie Afanasije Ivanoviče Bulgakova (1859 – 1907) a jeho ženy Varvary Michajlovny Pokrovské (1869 – 1922). Bulgakovovi měli doma obrovskou knihovnu, ve které byla k dispozici ruská i světová klasika, a malý Michail tak už od raného věku choval vřelý vztah k literatuře. Nejvíce si oblíbil Gogola a a Saltykova-Ščedrina. Ve dvou letech se Michailovi narodila sestra Věra, o rok později Naděžda a v roce 1894 ještě Varvara. V roce 1898 do rodiny přibyl Nikolaj a v roce 1900 Ivan. V 9 letech začíná Michail navštěvovat přípravnou třídu Druhého kyjevského gymnázia a o rok později postupuje do primy Prvního kyjevského mužského alexandrovského gymnázia.

Rodina bydlela v bytě v Kyjevě, ale často podnikala výlety do Buče, kde se hrávalo domácí divadlo. Michail psal své první hry a vystupoval jako herec. Rodina často navštěvovala operní představení. Jeho nejoblíbenějším představením byl Faust a Markétka, které v Kyjevě navštívil dvanáctkrát. Později se operou inspirovali při psaní Mistra a Markétky. Bulgakov mimo jiné shlédl i divadelní hru carova bratra Ježíš, král židovský, což ho možná inspirovalo k napsání příběhu o Pilátovi (A. Morávková, 1996, 9). V roce 1906 se rodina stěhuje do domu č. 13 na Andrejevském vršku, kde bylo v roce 1991 při příležitosti stého výročí spisovatelova narození otevřeno muzeum. Svůj domov Bulgakov detailně popisuje v románu Bílá garda.

Roku 1907 umírá na nefrosklerózu Bulgakovův otec. Michail pomáhá matce a stará se o rodinu. V roce 1908 se student Bulgakov seznamuje s Taťjánou Lappou (1891 – 1982). V červnu 1909 Bulgakov úspěšně končí gymnaziální studia a v srpnu nastupuje na lékařskou fakultu Kyjevské univerzity. Bulgakovův postoj k náboženství a církvi není zcela vyhraněný. Údajně byl stejně jako jeho rodina monarchista. Jednu dobu přestal chodit do kostela, ale i přesto si čítával Bibli (byl podrobně seznámen se Starým i Novým Zákonem). Roku 1913 se Bulgakov žení s Taťjánou. Po svatbě se Michail plně soustředí na studia.

Při vypuknutí 2. světové války se Bulgakov nachází v Saratově. V té době je studentem 4. ročníku lékařské fakulty. Taťjanína matka zřizuje v Saratově vojenský lazaret, kde Bulgakov se svou ženou pracuje. Později, v roce 1915, Bulgakov působí jako dobrovolník na frontě a Taťjána pracuje jako ošetřovatelka. V létě 1916 je Bulgakov odvelen do Moskvy, poté do Smolenské gubernie, kde praktikuje v malé nemocnici ve vesničce Nikolskoje. V říjnu 1916 získává diplom. Své působení v Nikolském zachycuje v částečně autobiografickém díle Zápisky mladého lékaře. Roku 1917 se nakazil od pacienta při léčbě záškrtu a dostal bolestivý otok, který léčí morfiem. Z léčby se stává závislost, ze které se ale Bulgakov léčí. V témže roce je přeložen do vjazemské nemocnice.

V únoru 1918 je kvůli nemoci osvobozen z vojenské služby a vrací se do Kyjeva. Jeho dvě sestry se vdaly a bratr Nikolaj nastoupil na vojenské učiliště. Matčin druhý manžel Ivan Voskresenský pomáhá Bulgakovovi zbavit se závislosti na morfinu a ten si na jaře v bytě č. 13 na Andrejevském vršku otevírá svou venerologickou ordinaci (stejně jako hlavní hrdina Bílé gardy Alexej Turbin). V době války jde o velmi perspektivní obor, neboť spousta vojáků se vrací z dovolené nakažená. V Kyjevě tou dobou dochází k četným politickým převratům, které Bulgakov popisuje v Bílé gardě. Kyjevem se šíří zvěsti o „fialových paprscích“, které vojska Dohody používají k likvidaci bolševiků, což se později promítá v novele Osudná vejce. Na podzim 1919 přijíždí na severní Kavkaz jako vojenský lékař.

Na Kavkaze začíná v časopise Groznyj publikovat své povídky. Roku 1920 se Bulgakov nakazil tyfem a musel zůstat na Kavkaze. Tou dobou píše Zápisky na manžetách[1], povídky a fejetony, které jsou inspirovány jeho pobytem ve Vladikavkazu. Rovněž spolupracuje s místním divadlem a píše pro něj drama Sebeobrana, které má v červnu premiéru. Také píše čtyřaktovku Bratři Turbinové, které má premiéru v říjnu v Prvním sovětském divadle ve Vladikavkazu. Píše také drama Synové mully o konfliktu otce se synem, které bylo určeno přímo osetinskému publiku. V květnu roku 1921 odjíždí se ženou do Tbilisi, kde ale jeho hry nechtějí uvést, proto pokračují dále do Batumi, ale ani tam se mu nedaří, a tak se v září vrací do Kyjeva. Setkává se s básníkem Osipem

[1] Formou zápisků navazuje na ruské klasiky, např. Bláznovy zápisky od Gogola či Zápisky z podzemí od Dostojevského. Forma zápisků mu umožňuje důvěrný kontakt se čtenářem. (A. Morávková, 1996, 35)

Mandelštamem, se kterým probírá možné pracovní uplatnění v Moskvě, kam se spolu s manželkou téhož měsíce stěhují.

Své první dojmy z Moskvy líčí v Zápiscích na manžetách. Po příjezdu jde žádat o práci v místním Litu (literární oddělení). Do dotazníku, který musí později jako zaměstnanec vyplnit, mimo jiné píše: „Začátkem roku 1920 jsem pověsil svůj červený diplom na hřebík a začal jsem psát. Žil jsem v odlehlé provincii a režíroval jsem v místním divadle tři své hry. Když jsem si je později v Moskvě v roce 1923 přečetl, honem jsem je zničil. Doufám, že nikde nezůstal ani jeden exemplář. Koncem roku 1921 jsem přijel bez peněz a bez věcí do Moskvy, abych zde už natrvalo zůstal. V Moskvě jsem dlouho strádal; abych se udržel při životě, pracoval jsem jako reportér a fejetonista v novinách a začal jsem tyhle profese bez titulu a červeného diplomu nenávidět. Současně jsem začal nenávidět redaktory, nenávidím je dodnes a budu je nenávidět až do smrti.“ (A. Morávková, 1996, 29).

S maželkou bydlí nejdříve v bytě od švagra, později, později se stěhují do pokoje v domě č. 10 ve Velké Sadové. Bulgakov pracuje v Litu pouze dva měsíce, poté dochází k reorganizaci a on ztrácí své místo. Později pracuje v Obchodním a průmyslovém věstníku, kde vede rubriku Malý oznamovatel. Ovšem i věstník brzy krachuje a Bulgakov je opět bez práce. 9. února si poznamenává do deníku: „Prožívám nejčernější období svého života. Žena a já hladovíme. Museli jsme si u strýce vyprosit trochu mouky, oleje a brambor…Oběhl jsem celou Moskvu – a místo žádné. Válenky se mi rozpadly. (M. Bulgakov, J. Bulgakovová, 2013, 14) Bulgakov píše satirické fejetony a povídky, jednou z nich je Čičikovo putování, kterou navazuje na Gogolovu tradici. Čičikov přijíždí do Moskvy 20. let, kde různými podvody bohatne a skupuje majetek.

Roku 1922 umírá v Kyjevě Bulgakovova matka. Bulgakov se živí jako konferenciér a své zážitky z tohoto období vkládá do postavy konferenciéra v Mistrovi a Markétce. Mezitím píše povídky a román Bílá garda, k napsání kterého ho nejvíce inspirovaly, jak sám řekl, vzpomínky na matku. V květnu 1922 začíná pracovat v moskevské redakci berlínského časopisu Nakanuně (V předvečer), ve kterém publikuje část Zápisků na manžetách a později i Čičikovo putování. V červnu 1922 začíná pracovat v časopisu Siréna, kde se seznamuje mimo jiné například s I. Babelem. Moskva 20. let je známá svými literárními kroužky, členem jednoho z nich, Zelené lampy, se stává i Bulgakov. Poprvé zde čte svou novelu Diaboliáda. V Nakanuně vydává cyklus Moskva

v zápisníku, ve kterém se zmiňuje o spisovateli E. T. A. Hoffmannovi[2], jehož knihy jako malý čítával. Hoffmann napsal povídku Podivuhodné názory kocoura Moura, kterými se Bulgakov možná inspiroval při psaní Mistra a Markétky.

Bulgakovovi se pomalu začíná dařit. V almanachu Nědra (Útroby) mu vychází Diaboliáda. Roku 1924 odjíždí služebně do Kyjeva. Tato cesta se promítá i v Bílé gardě, kde autor, stejně jako v Diaboliádě, uplatňuje střihovou kompozici díla. Chce co nejvěrněji vykreslit atmosféru, k čemuž používá úryvky z novin, výstřižky, hovory, ale i lyrické popisy. Děj Bílé gardy se odehrává v Kyjevě v letech 1918 – 1919 v době blížící se bolševické armády a soustředí se kolem rodiny Turbinových, kteří jsou zastánci monarchie, jsou tzv. „starou inteligencí" a nyní se ocitají v nelítostném prostředí a jejich budoucnost není jistá. Opět se jedná o dílo částečně autobiografické – autor v něm popisuje zkušenosti své rodiny.

Po návratu do Moskvy předčítá Bílou gardu v kroužku Zelená lampa, kde se seznamuje se svou druhou ženou, Ljubov' Jevgeňjevnou Bělozerskou. V dubnu 1924 se rozvádí s Taťjánou Lappou a s Ljubov' se stěhují do moskevské čtvrti Prečistěnky, kde se seznamují s malíři, historiky, filozofy a filology. Bulgakov se přidá ke kroužku „fantastické literatury", kde čte svou sci-fi novelu Osudná vejce, která se odehrává právě v Prečistěnce. Zajímavým faktem je, že Bulgakov se moc nezajímal o současnou literaturu, inspiroval se spíše klasiky, ze soudobých literátů se přátelil například s J. Zamjatinem.

Začátkem roku 1925 je v časopise Rossija otištěna Bílá garda, v almanachu Nědra Osudná vejce. Novela Psí srdce neprošla cenzurou a byla Bulgakovovi vrácena[3]. Osudná vejce pojednávají o vynálezu profesora Persikova, který vyvine paprsek urychlující buněčný růst a množení, tím se probouzí k životu noví a noví jedinci, navzájem se požírají a přichází katastrofa. Kratší novela Psí srdce vypráví příběh lékaře, který na ulici objeví opuštěného psa, bere si ho domů a pečuje o něj. Jako lékař ovšem rád experimentuje, a tak na psovi provede experiment, což způsobí, že se pes pozvolna mění v člověka. Obě novely mají velmi blízko k dílu Karla Čapka.

[2] Hoffmann byl také Gogolovým oblíbeným spisovatelem.

[3] V Rusku byla novela publikována až v 80. letech, v zahraničí už v 60. letech.

Moskevské umělecké divadlo (dále MCHAT) zažívá v polovině 20. let repertoárovou krizi, hrají se víceméně pouze stará představení. Divadlo tedy přistupuje k nové strategii a navazuje spolupráci s novými spisovateli. Díky čtenářskému úspěchu Bílé gardy oslovuje i Bulgakova. A právě tento moment ovlivnil zbytek autorova života.

V dubnu 1925 se Bulgakov žení s Ljubov' Bělozerskou. V létě manželé odjíždějí na Krym, kde Bulgakov píše cyklus fejetonů Putování po Krymu a v časopise Zarja Vostoka (Červánky Východu) mu vychází povídka Šváb, jejímž hlavním námětem je nebezpečí hazardní hry. Na konci srpna Bulgakov dokončuje první verzi Bílé gardy pro MCHAT o šestnácti obrazech. Divadlo ji nejdříve přijímá s nadšením, ale v průběhu zkoušek začínají na povrch vyplouvat první problémy. Jednak je divadlo zvyklé na klasické hry a Bulgakovovo inovátorství jim není po chuti, a také se bojí cenzury. Bulgakov hru radikálně upravuje, když ale ani to nestačí, obrací se na V. Lužského (člena vedení MCHAT) s dopisem, ve kterém mimo jiné vysvětluje, že není sto hru znovu napsat, nepřistoupí na tak radikální změny, žádá, aby jeho hra byla uvedena výhradně na Velké scéně, nikoliv na Malé, jak zamýšlelo vedení, a byla uvedena ještě v březnové sezóně roku 1926. (M. Bulgakov, J. Bulgakovová, 2013, 77) Divadlo autorovi vyhovělo, musel se ovšem pozměnit název, neboť Bílou gardu považovalo divadlo za politicky nevhodnou. Hra byla přejmenována na Dny Turbinových, nakonec ale stejně nebyla uvedena v březnové sezóně, ale až v říjnu 1926. Měla obrovský úspěch a všechna představení byla vyprodána. Nutno však poznamenat, že spousta lidí s uvedením nesouhlasila, včetně Majakovského a Mejercholda. Také valná většina divadelních kritiků se do hry pustila s vervou. Sám Stalin si představení velmi oblíbil, viděl ho více než patnáckrát. Někteří odpůrci se k němu obraceli s žádostmi o zakázání hry, on však prohlásil, že se jedná o „manifestaci drtivé síly bolševismu" (A. Morávková, 1996, 71). I přesto byla ale hra roku 1929 zakázána a text hry vyšel až po autorově smrti, v 60. letech.

V lednu 1926 Bulgakov uzavírá smlouvu s Vachtangovým divadlem na komedii Zojčin byt. Při psaním grotesky[4] se autor inspiroval skutečným případem, kdy milice objevila hráčské doupě v bytě Zoji Bujalské, která tam oficiálně provozovala krejčovskou

[4] Žánr grotesky je ve 20. letech mezi spisovateli velmi populární. Přispívá k tomu i společenská a politická situace plná kontrastů. Groteska byla poté oživena až v 60. letech.

dílnu. Premiéra připadá na říjen 1926 a hra má velký úspěch. Hraje se tři roky, ale v březnu 1929 je stažena z repertoáru a nesmí se hrát v žádném divadle. Zojčin byt je publikován až roku 1982 v časopise Sovremennaja dramaturgija (Současná dramatika).

V roce 1924 vyšla Bulgakovovi v časopise Nakanuně povídka Purpurový ostrov, inspirovaná dobrodružnými příběhy Julesa Verna, jehož Bulgakov velice obdivoval. Mezi léty 1924 – 1927 měl možnost se dopodrobna seznámit s chodem divadelního světa, z čehož byl značně rozčarován, a to ho přimělo napsat parodii na poměry vládnoucí tou dobou v divadlech. Vrátil se tedy ke své povídce Purpurový ostrov a vytvořil stejnojmenou hru s podtitulem Generální zkouška hry občana Julesa Verna v divadle Gennadije Panfiloviče s hudbou, chrlením sopky a anglickými námořníky. Hra není pouze parodií na situaci v divadle, ale i obecně, na politickou situaci. Purpurový ostrov představuje Sovětský svaz a okolní moře je plné kapitalistických zemí. V březnu 1927 odevzdává text hry Komornímu divadlu.

V dubnu uzavírá smlouvu s MCHAT na hru Útěk. Děj se točí kolem osudů ruského ministra prozatimní vlády a jeho ženy, kteří prchají do zahraničí, pobývají na nejrůznějších místech, ale nakonec se vrací opět domů. Drama Útěk (Bílá garda, Dny Turbinových) uzavírá trilogii o osudech ruské inteligence na pozadí politických zvratů.

V říjnu jsou opět povoleny Dny Turbinových a MCHAT je zařazuje do repertoáru. V březnu 1928 odevzdává Bulgakov text Útěku a podniká cestu do Tbilisi a Batumi. Po návratu se dozvídá, že hra Útěk nebyla schválena, později se z repertoáru stahuje i Zojčin byt. Bulgakov mezitím navazuje přátelské vztahy s J. Zamjatinem, který tou dobou pobývá v Leningradě. V srpnu odjíždí do Oděsy, poněvadž tamní divadlo projevuje zájem o Útěk a s autorem uzavírá smlouvu. V říjnu se za Útěk přimlouvá i Gorkij a hra je schválena, roku 1929 je ale definitivně stažena z repertoáru. Jde o to, že, jak v souvislosti s Útěkem, tak i v případě ostatních her, Stalin neustále požadoval úpravy a připisování pasáží, čemuž se Bulgakov odmítal podřídit. V prosinci 1928 se koná premiéra Purpurového ostrova.

Všemožné zákazy se netýkají pouze Bulgakova, ale také třeba J. Zamjatina, I. Babela, V. Majakovského či básnířky A. Achmatovové. Bulgakovovy hry mizí z domácí sacény, zato se ale hrají v zahraničí. To autora ovšem nezastavuje a Bulgakov se vrací k próze. Začíná psát první verzi románu Mistr a Markétka pod názvem Inženýrovo kopyto.

Roku 1929 je stažen z repertoáru Útěk, Zojčin byt, Purpurový ostrov i Dny Turbinových. Bulgakov se seznamuje se svou budoucí třetí ženou Jelenou Sergejevnou Šilovskou, která je tou dobou vdaná. Mezitím pracuje na románu Inženýrovo kopyto a pod pseudonymem ho nabízí nakladatelství Nědra, které mu ho ale vrací zpět. Ve druhé polovině roku 1929 píše drama o Molièrovi. Nejedná se pouze o historickou biografii. Bulgakov do díla zakomponoval fantastické a groteskní prvky. Začátkem roku 1930 je ovšem hra zakázána. Bulgakov je z celé situace zoufalý a obrací se obsáhlým dopisem ke Stalinovi, ve kterém vyjadřuje své pocity ze situace a žádá, aby ho vláda vyhostila ze země[5]. V dubnu volá autorovi sám Stalin a zařizuje mu práci v MCHAT, kde začíná pracovat na pozici asistenta režie a dramaturga. V květnu se Bulgakov pouští do dramatizace Mrtvých duší, která je ale podrobována neustálým změnám, a vychází až v 80. letech. Později píše i filmový scénář k Mrtvým duším.

Kolem roku 1931 je mnoho jeho přátel a známých vysídleno z Moskvy, bez soudu a beze zmínky prostě najednou zmizí. Právě na základě toho Bulgakov vytváří motiv „zmizení“ v Mistrovi a Markétce. Od Vachtangova divadla dostává zakázku na hru, a vytváří tak sci-fi Adam a Eva vyprávějící příběh na pozadí města zničeného válkou. Obyvatelstvo se uchyluje do lesů, kde žije velice primitivním způsobem. Bulgakov uzavírá smlouvu s Velkým činoherním divadlem na dramatizaci Vojny a míru od Tolstého a v říjnu 1931 další smlouvu na znovu povolenou hru Molière, tentokrát s leningradským Velkým činoherním divadlem.

Roku 1932 jsou znovu povoleny Dny Turbinových. Leningradské Velké činoherní divadlo ustupuje od Molièra a Bulgakov namísto toho vytváří životopisný román Život pana Molièra. V říjnu se rozvádí s Ljubov Jevgeňjevnou a bere si Jelenu Sergejevnu Šilovskou. Pokračuje v práci na románu Inženýrovo kopyto. V roce 1933 uzavírá Bulgakov smlouvu s leningradským Music-hallem na hru Blaženost, která se odehrává v budoucnosti a vypráví příběh vynálezce, který se díky stroji času přenese do budoucnosti. Divadlo si žádá změny, když ale Bulgakov hru přepracovává, uvědomí si, že vlastně píše hru novou, a tak ji pojmenuje Ivan Vasiljevič. Předčítá ji v Divadle satiry a má velký úspěch, ovšem inscenace se neuskuteční. V říjnu je zatčen jeden místní spisovatel za své

[5] Celé znění dopisu je k nahlédnutí v Denících Mistra a Markétky (M. Bulgakov, J. Bulgakovová, 2013, 87)

satirické bajky a Bulgakov ze strachu pálí část románu o Mistrovi a Markétce. Poté píše filmový scénář Mrtvých duší a Revizora. Roku 1935 pracuje na dramatu Puškin, ve kterém popisuje Puškinovy poslední dny před smrtí. Hru po Bulgakovově smrti uvede MCHAT na počest autora.

V únoru 1936 se v MCHAT uskutečňuje premiéra Molièra, představení je ale po sedmi reprízách staženo. V červnu s manželkou cestují do Kyjeva, kde tou dobu hrají Dny Turbinových. Po návratu do Moskvy definitivně opuští MCHAT a přijímá práci libretisty v Moskevském Velkém divadle. Pouští se do psaní groteskního Divadelního románu. Při psaní vychází z vlastních zážitků a zkušeností během působení v MCHAT. Charaktery postav jsou založeny na skutečných hercích divadla. Hlavní postavou je dramatik, který formou zápisků líčí svou snahu uplatnit se v divadle. Román zůstal nedokončený, protože Bulgakov preferoval práci na Mistrovi a Markétce.

Roku 1938 píše na objednávku Vachtangovova divadla drama Don Quijote, které sice dokončí, ale inscenace se neuskuteční. Bulgakov dokončuje svůj „román o ďáblovi" a dává mu finální název Mistr a Markétka[6]. Román měl za svého vzniku osm verzí, ze kterých autor předčítal svým známým a setkával se s pozitivními reakcemi a nadšením. V září píše na žádost MCHAT životopisné drama o Stalinovi pod názvem Batumi (původně Pastýř). Po jeho napsání se ale dozvídá, že hra není povolena k inscenaci. Argumentem pro její zákaz byl fakt, že Bulgakov vykresluje Stalina v romantickém pojetí, nikoliv podle skutečnosti.

Manželé Bulgakovovi odjíždějí do Leningradu, kde propuká autorova choroba, ukáže se, že trpí nefrosklerózou. Lékaři mu dávají pouze několik dní života. Po návratu do Moskvy diktuje své ženě poslední pasáže a korekce Mistra a Markétky a 10. března 1940 umírá.

[6] „Název Mistr a Markétka byl snad inspirován Bulgakovovou oblíbenou operou Ch. Gounoda Faust a Markétka." (A. Morávková, 1996, 160)

2. Román Mistr a Markétka

2.1 Kontext díla

Román Mistr a Markétka představuje vrchol Bulgakovovy tvorby a je považován za jeden z „velkých“ románů literatury 20. století (A. Morávková, 1996, 162). Odráží se v něm autorův celoživotní boj s režimem. Svůj „román v románu“ začal Bulgakov psát již v roce 1928[7] a dokončil jej těsně před svou smrtí. Během těchto dvanácti let vytvořil celkem osm verzí románu a spolu s nimi měnil i názvy. Z názvu Černý Mág přes Inženýrovo kopyto a Konzultantovo kopyto nakonec vznikl finální název Mistr a Markétka, k čemuž Bulgakova pravděpodobně inspirovala jeho oblíbená opera Faust a Markétka. Četné změny v názvech i obsahu souvisí se změnami a událostmi v autorově životě. Stejně jako se Bulgakov celý život snažil prosadit své hry, i románový Mistr si přeje svobodně tvořit. Stejně jako Bulgakovy hry jsou zakazovány či vůbec neotištěny, i Mistrův román o Pilátovi je zakázán, z čehož je Mistr zhrzen, trápí ho noční můry, a tak román spálí, stejně jako Bulgakov roku 1930 spálil první verzi svého románu poté, co se dozvěděl, že jeho hra Molière nebyla doporučena k provozování. Svůj čin zmiňuje i v rozsáhlém dopise z 28. března 1930 adresovaném vládě SSSR: „Nejenže jsou pohřbena moje minulá, ale i současná a budoucí díla. Já osobně jsem vlastníma rukama vhodil do kamen rukopis o ďáblovi, rukopis komedie a začátek nového Divadelního románu“ (M. Bulgakov, J. Bulgakovová, 2013, 92). Bulgakov měl Mistra a Markétku rád nejvíce z celé své tvorby a není se čemu divit, když prací na románu strávil dlouhých dvanáct let. Svůj poslední román chápe jako poslání lidstvu, které vložil do svých symbolických postav.

Jak již bylo řečeno výše, Bulgakov neměl až do poslední chvíle jasno o názvu románu, zato měl jasno o žánru, neboť všechny své verze opatřoval podtitulkem „fantastický román“ (P. Abraham, 1993, 28). V Mistrovi a Markétce přitom použil druh fantastiky, na který jeho čtenáři doposud nebyli zvyklí. Už v Osudných vejcích a Psím srdci se objevuje fantastika, ovšem spíše ve formě sci-fi. V Mistrovi a Markétce se Bulgakov posunuje až k mystice. V románu pozorujeme prvky černé grotesky, satiry, ale také magického realismu, pro který je typické vykreslení reálného prostředí, do kterého vstupují nadpřirozené bytosti, a místy nelze rozpoznat realitu od snu. Bulgakov se při psaní inspiroval svým oblíbeným Gogolem, který taktéž ve svých povídkách popisuje reálné

[7] Kdy přesně začal Bulgakov psát svůj román, není známo, uvádí se léta 1928 i 1929.

situace, do kterých postupně proniká nadpřirozeno, až vše nakonec vyústí do naprosto groteskní situace. V Mistrovi a Markétce můžeme pozorovat i prvky společenského románu, a to především díky popisům moskevské společnosti 20. a 30. let., zatímco jeruzalémský příběh se dá vykládat jako filozofický román, a to především díky postavě Piláta zosobňujícího vnitřní boj člověka – jako člověk Pilát s Ježíšovým odsouzením na smrt nesouhlasí, ale jako prokurátorovi mu nezbývá nic jiného, než ho odsoudit.

Už když autor předčítal první části románu v kroužku svých známých, bylo všem jasné, že dílo nebude otisknuto – román o Ježíši Nazaretském neměl v sovětské Moskvě místo. Vydán byl poprvé až 27 let po autorově smrti, v letech 1966 - 1967, v časopise Moskva, byly z něj ovšem vyškrtnuty některé pasáže, aby byl v souladu s tehdejší ideologií. První necenzurované vydání vyšlo v Rusku až roku 1973 v nakladatelství Chudožestvennaja literatura (Umělecká literatura).

2.2 Roviny románu

V Mistrovi a Markétce se prolínají dvě hlavní časové roviny – příběh odehrávající se v současné Moskvě a příběh jeruzalémský. Kromě toho můžeme v románu pozorovat i rovinu třetí – nadpřirozenou, kterou představuje Woland a jeho družina, a čtvrtou rovinu v podobě scény z plesu u Satana. V našem rozboru budeme ale tyto fantastické roviny řadit k moskevskému příběhu.

Moskevský příběh představuje hlavní dějovou linii a popisuje milostný vztah Mistra a Markétky - v první části se o něm dozvídáme pouze prostřednictvím Mistra, který vše vypráví Ivanu Bezprizornému během jeho pobytu v léčebně, později se k němu autor vrací ve druhé polovině románu, kde už vystupuje i Markétka. Mezitím se v Moskvě objevuje Woland se svou družinou a chce zjednat nápravu mravů. K tomu si vybírá státní pracovníky na různých postech a prostřednictvím černé magie odhaluje jejich špatné vlastnosti - zbabělost, hamižnost či pokrytectví. Na rozdíl od Goetheho ďábla Bulgakovův Woland nepáchá zlo, ale snaží se svým drsným způsobem nastolit řád. Právě prostřednictvím Wolanda Bulgakov reflektuje svůj celoživotní zápas se sovětským režimem a byrokracií, postava ďábla představuje vyšší moc a spravedlnost, která dbá na to, aby byli všichni „odměněni“ podle svých zásluh.

Druhou dějovou linii představuje Mistrův román odehrávající se v Jeruzalémě na počátku našeho letopočtu, v němž Pilát Pontský odsuzuje mladého Ježíše Krista k ukřižování, ačkoliv je sám přesvědčen o jeho nevině. Později ho kvůli tomu pronásledují výčitky svědomí.

Obě roviny se vzájemně prolínají. Jeruzalém za vlády Piláta Pontského tvoří paralelu s Moskvou 20. a 30. let. Osud nespravedlivě odsouzeného Ježíše zase koresponduje s osudem Mistra, kterému se taktéž nedostává spravedlnosti, když nakladatelství nechce otisknout jeho román. V Gribojedovu sedí dvanáct spisovatelů čekajících na předsedu, což má představovat dvanáct apoštolů čekajících na příchod Ježíše Krista, v tomto případě se ovšem nejedná o demonstraci křesťanské víry, ale víry nové – komunistické. Berlioz je paralelou mučedníka Ježíše Krista, stejně tak i jeho smrt je podobná smrti Jana Křtitele – oba umírají setnutím hlavy. V poslední kapitole dochází ke sloučení obou hlavních rovin, když jsou Mistr a Markétka s pomocí Wolanda a jeho družiny přeneseni do Jeruzaléma a spatří Piláta Ponstkého, který už téměř dva tisíce let setrvává na svém místě a kaje se za své činy. Woland Mistrovi dovoluje jednou větou zakončit svůj román. Ten tedy zvolává „Jsi svoboden! Svoboden! On tě očekává!“ (M. Bulgakov, 2011, 304).

2.3 Překlady do češtiny

Do češtiny byl Mistr a Markétka přeložen pouze dvěma překladateli – Alenou Morávkovou a Liborem Dvořákem. První překlad byl pořízen A. Morávkovou a vyšel roku 1969 v Odeonu, bezprostředně po první časopisecké publikaci Mistra a Markétky v SSSR roku 1966. Morávková měla obrovskou výhodu, poněvadž překládala přímo z rukopisu, který jí poskytla Jelena Sergejevna Bulgakovová a nemusela se řídit oficiálním sovětským cenzurovaným vydáním. Jedná se o nejrozšířenější verzi, která také posloužila jako zdroj četných divadelních inscenací.

Druhý překlad pořídil Libor Dvořák. Jeho překlad vyšel poprvé roku 2005 v Odeonu. Dvořák také připravil český dabing pro desetidílný ruský seriál o Mistrovi a Markétce z roku 2005, který režíroval Vladimír Bortko. Roku 2010 obdržela Jana

Mertinová[8] za úpravu dialogů pro tento dabing Zvláštní cenu Františka Filipovského za mimořádné dabingové zpracování televizních nebo filmových snímků různých žánrů, včetně tvorby animované, dětské a televizních seriálů. Jak již bylo řečeno, při tvorbě dialogů vycházela z překladu Libora Dvořáka.

Roku 2009 vyšla v nakladatelství BB art komiksová adaptace románu, kterou vytvořil londýnský grafický umělec a ilustrátor Andrzej Klimowski. Komiks do češtiny přeložil Viktor Janiš, přičemž vycházel z anglického originálu a překladu Libora Dvořáka.

[8] Překladatelka z ruštiny a angličtiny, redaktorka a dlouholetá kolegyně L. Dvořáka.

3. Představení překladatelů

Nyní si představíme oba překladatele Mistra a Markétky, přiblížíme si jejich život a dílo, i okolnosti, které je vedly k přeložení tohoto neobyčejného románu.

3.1 Alena Morávková

Prof. PhDr. Alena Morávková je překladatelka z ruštiny, francouzštiny a ukrajinštiny. Narodila se 29. července 1935 v Hradci Králové v rodině lékaře a učitelky hudby. Po gymnáziu nastoupila na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde mezi lety 1953 až 1958 studovala slavistiku (ruštinu a ukrajinštinu) a teatrologii. Jako další jazyk si zvolila francouzštinu. Roku 1968 jí byl udělen titul PhDr., roku 1998 získala docenturu a v roce 2009 byla jmenována profesorkou.

Mezi lety 1958 a 1968 pracovala v redakci divadelních her v agentuře DILIA, která se zabývá zajišťováním ochrany autorských práv. Roku 1968 byla na základě konkurzu přijata do Ústavu jazyků a literatur Československé akademie věd. Když ale v roce 1971 vyjádřila nesouhlas se sovětskou okupací, byla nucena svou práci v ústavu opustit. Od té doby byla až do roku 1989 nuceně na volné noze, poněvadž nemohla kvůli špatnému posudku z předešlé práce najít zaměstnání. Nejdříve překládala pod pseudonymy, později už pod svým jménem. Po roce 1989 nastoupila do Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV a později do Slovanského ústavu AV ČR, kde působila až do roku 1993, kdy odešla do penze. V současnosti se věnuje externí výuce dějin literatury a divadla a translatologie na Univerzitě Karlově a na Divadelní fakultě Akademie múzických umění.

Alena Morávková je členkou Obce překladatelů, ve které působí jako předsedkyně Klubu rusistů, členkou Obce spisovatelů, PEN klubu a Teatrologické společnosti. Je taktéž místopředsedkyní České asociace ukrajinistů a předsedkyní pražské oblasti Společnosti pro vědu a umění. Překládá především z ruštiny a ukrajinštiny, francouzštině se věnuje spíše okrajově. Soustředí se jak na moderní, tak i klasickou prózu, také se věnuje překladům dramat. Přeložila více než 135 titulů ruské literatury a několik odborných publikací. Morávková není pouze překladatelkou, zabývá se taktéž literární historií, translatologií, dějinami divadla, literární vědou, či teorií a praxí uměleckého překladu. Je rovněž autorkou celé řady odborných monografií a statí o problematice překladu.

Největší část své překladatelské kariéry zasvětila Alena Morávková překladům Michaila Bulgakova. Českému čtenáři zprostředkovala kompletní Bulgakovovo dílo, v roce 1996 dokonce napsala jeho biografii pod názvem Křížová cesta Michaila Bulgakova a v roce 2013 vyšly Deníky Mistra a Markétky – deníky spisovatele a jeho ženy Jeleny Bulgakovové rozšířené o výbor z korespondence, čímž se Morávková snaží čtenáři zprostředkovat svědectví o Bulgakovově nelehkém životě na pozadí totalitního režimu. Taktéž vydala několik statí, ve kterých porovnává například Bulgakovovu Diaboliádu s Kafkovým procesem, či Bulgakovovy sci-fi novely s Čapkovou Válkou s mloky. V rozhovoru pro časopis Host (M. Sečkař, 2011) Morávková popisuje, jak se k Bulgakovovi dostala.

V roce 1957 hostovalo v Praze Moskevské umělecké divadlo (MCHAT) s hrami Tři sestry a Mrtvé duše. Morávková byla spolu s několika dalšími studenty vybrána, aby hercům tlumočila. Překvapilo ji však, že se nikde neuvádělo jméno autora dramatizace Mrtvých duší. Že to byl Bulgakov, jí prozradil až jeden z herců – Michail Janšin. V roce 1960 jela se spolužáky do Moskvy pomáhat na Československé výstavě. Ve volném čase navštěvovala divadla a opět se setkala s Michailem Janšinem, který jí zajistil přijetí u Jeleny Sergejevny Bulgakovové. Morávková se s vdovou po Michailu Bulgakovovi spřátelila a dostala se tak k jeho rukopisům, které se rozhodla prosadit v Československu. S Jelenou Sergejevnou si dopisovala až do její smrti v roce 1972. Po vydání celého Bulgakovova díla bylo pro Morávkovou obtížné najít mezi současnými autory někoho, kdo by jí byl blízký, proto se uchýlila ke klasice a přeložila několik děl Dostojevského, Turgeněva či L. N. Tolstého.

Během svého života obdržela Alena Morávková četná ocenění. Jmenujme například mezinárodní cenu A. S. Puškina z roku 2005 za překlady významných ruských autorů a zejména díla M. Bulgakova, roku 2007 to byla cena Ivana Franka za překlady význačných děl ukrajinských autorů a literárněvědných publikací. V roce 2009 se jí dostalo medaile Petra I. za překladatelské dílo v oblasti ruské literatury.

A. Morávková je od roku 1963 vdaná, její manžel je strojní inženýr. Mají spolu syna, který vystudoval HAMU a v současnosti působí jako operní pěvec.

3.2 Libor Dvořák

Překladatel z ruštiny, novinář a hlavní profesí komentátor Českého rozhlasu se narodil 6. června roku 1948 v Chebu. Mezi léty 1959 a 1963 pobýval s rodinou v Sovětském svazu – jeho otec Richard Dvořák působil v Moskvě jako československý velvyslanec. Už během pobytu v Moskvě si začal budovat vztah k ruským klasickým spisovatelům. Když se po návratu z Moskvy musel v patnácti letech rozhodnout, co jít dále studovat, jeho tatínek rozhodl, že to bude zemědělství. Roku 1967 dokončil Střední zemědělskou technickou školu mechanizační v Mladé Boleslavi a pokračoval ve studiu na vysoké škole zemědělské, kde si ale uvědomil, že to není nic pro něj, a tak školu po roce opustil. V roce 1968 se přihlásil na studium filozofie a ruštiny na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde v roce 1974 odpromoval.

Od roku 1974 až do roku 1990 pracoval v časopise Sovětská literatura, mezi léty 1990 až 1991 jako šéfredaktor Lidového nakladatelství. Dva roky (1991 – 1992) působil jako redaktor Východoevropské informační agentury a v letech 1992 – 1993 jako redaktor Československé a později České televize. Pracoval jako redaktor Rádia Alfa (1993 – 1995) a České informační agentury (1995 – 1996). Od roku 1996 pracuje na pozici redaktora České televize a jako komentátor stanice Český rozhlas 6. Co se týče překládání, po roce 1989, kdy česká společnost zaznamenala odklon od všeho ruského, se Dvořák věnoval novinařině a knihy překládal spíše pro sebe. K překládání se naplno vrací až po roce 2000.

Na rozdíl od Aleny Morávkové Dvořák překládá výlučně z ruštiny, přičemž se soustředí hlavně na současnou ruskou prózu a autory jako Viktor Pelevin, Bulat Okudžava, bratři Strugačtí, Sergej Lukjaněnko, Vladimír Sorokin a další. Na druhou stranu se ale vrací i ke klasickým dílům ruské literatury, které uvádí do souladu se současnou jazykovou normou.

V roce 2005 přeložil Mistra a Markétku. Na dotaz, proč sáhl právě po této knize, odpověděl: „Na Bulgakova jsem si myslel velmi dlouho. A to i přesto, že dosavadní jediný český překlad Aleny Morávkové, který vznikal už na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století, a který v různých reedicích vychází dodnes, považuji za stále funkční a nemyslím, že by trpěl nedostatečnou kvalitou. Postupně ve mně však zvítězilo přesvědčení, že by se z originálu dalo těžit více nebo že se řekněme ledacos dalo přetlumočit jinak. Navíc je přirozené, že i škola českého překladu - a překládání z ruštiny se to týká opravdu významně - se neustále vyvíjí.“ (R. Kočík, 2005). Dvořák totiž zastává

názor, že čeština jako každý jiný jazyk se neustále vyvíjí a základní kánon světové literatury by se měl každých cca 25 let překládat znovu (R. Kočík, 2005).

V roce 2010 u příležitosti 100. výročí Tolstého smrti vyšel v Odeonu Dvořákův překlad Tolstého románové epopeje Vojna a mír. Co ho k překladu přivedlo, vysvětluje v rozhovoru pro Hospodářské noviny: „Vzpomínám si, že mi už snad před patnácti lety říkala Věra Saudková: "Je třeba podívat se na Tolstého Vojnu a mír, protože v těch překladech, co vycházejí, se píše například, že Rusko bojovalo s Austrálií." Mezi Avstrijí (Rakouskem) a Austrálií zkrátka není velký rozdíl.“ (N. Klevisová, 2006). Za pádný důvod k překladu Dvořák považoval i fakt, že Vojnu a mír naposledy přeložili Tamara a Vilém Sýkorovi před více než padesáti lety. Asi nejpatrnější rozdíl v obou překladech představuje překlad francouzských pasáží, které Dvořák považoval v překladu manželů Sýkorových za rušivé, a proto je přeložil do češtiny, v textu vyznačil kurzívou a originální znění uvedl až na konci v poznámkách. (M. Valden, 2010).

Kromě překládání vydal Dvořák i několik vlastních děl - slangový slovníček Ej, čuvak s podtitulem Ruský slang aneb Český hanbář jazyka ruského, který doprovázel vtipníček Šutkopis a citátníček Lenin je v Ječný. V roce 2000 vydal knihu Nové Rusko, ve které se zaměřuje na popis života lidí zvaných „noví Rusové“ a o rok později dokumentární knihu Česká televize – věc veřejná aneb Zápisky teroristovy, která přináší svědectví o krizi v České televizi.

Roku 2006 Dvořák obdržel tvůrčí prémii v rámci ceny Josefa Jungmanna za překlad Buninových Proklatých dnů. Jeho překlad Sorokinova díla Den Opričnika byl roku 2010 nominován na cenu Magnesia Litera v kategorii Litera za překladovou knihu a získal za ni Mimořádné ocenění obce překladatelů udělené v rámci Ceny Josefa Jungmanna. V roce 2012 obdržel spolu se svým bratrem Milanem cenu Rudolfa Medka, která se uděluje od roku 2008 osobnostem, které se zabývají česko-ruskými vztahy.

Od roku 1967 je Libor Dvořák ženatý s Ludmilou Dvořákovou a mají spolu dvě děti, dcera Iva pokračuje v otcově překladatelské tradici.

4. Specifika literárního překladu

V této a částečně i následující kapitole se zaměříme na specifika uměleckého překladu. Jelikož translatologie je velice obsáhlý interdisciplinární obor a rozsah ani zaměření této práce nám nedovolují věnovat se teorii literárního překladu dopodrobna, soustředíme se pouze na vybrané oblasti z teorie překladu, či otázky, na které neexistuje jednoznačná odpověď. Tato kapitola nám zároveň slouží jako teoretický podklad k provedení translatologické analýzy.

4.1 Základní principy uměleckého překladu

Teorie uměleckého překladu je nesmírně rozmanitá a vrstevnatá disciplína, a tudíž existuje množství teorií a definicí uměleckého překladu. Dalo by se říct, že každý teoretik překladu má své vlastní pojetí toho, co je to umělecký překlad a co obnáší.

Ruský jazykovědec a zastánce lingvistické teorie překladu A. V. Fjodorov (1968, 15) říká, že překládat znamená «выразить верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее средставми другого языка.» Cíl překladu definuje jakožto «как можно ближе познакомить читателя (или слушателя), не знающего языка подлинника, с данным текстом (или содержанием устной речи)». L. S. Barchudarov (1975, 11) chápe překlad jako «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизмененного плана содержания, то есть значения». Na překlad pohlíží ze dvou hledisek: prvním je překlad jakožto výsledek procesu překládání, druhým je právě onen proces překládání, na konci kterého vzniká text překladu (L. S. Barchudarov, 1975, 5). Barchudarov je představitelem lingvistické teorie překladu, jejímž předmětem je podle něj «научное описание процесса перевода как межьязыковой трансформации» (L. S. Barchudarov, 1975, 5). T. A. Kazakova ve svých skriptech «Художественный перевод» (2002, 6) rozlišuje pojmy umělecký překlad (художественный перевод) a překlad uměleckého textu (перевод художественной литературы). Říká, že v prvním případě slovo „umělecký“ vypovídá o kvalitě překladu, kdežto ve druhém případě hovoříme pouze o povaze překládaného textu, nikoliv o kvalitě výsledného překladu. Dále uvádí: «В отличие от перевода художественной литературы понятие собственно художественного перевода предполагает творческое преобразование подлинника с использованием всех необходимых выразительных возможностей переводящего

языка, сопровождаемого возможно более полной передачей литературных особеностей оригинала.»

Nyní se přesuneme do českého prostředí a hned na začátek si rozebereme pojetí jednoho z nejvýznamnějších českých teoretiků překladu Jiřího Levého. Ve svém díle Umění překladu, které poprvé vyšlo již v roce 1963, píše (1998, 85): „Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezný příklad na rozhraní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím.“ Cílem překladatelovy práce je podle něj „zachovat, vystihnout, sdělit původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce; cíl překladu je reprodukční.“ Další významný jazykovědec K. Horálek ve svých učebních textech Příspěvky k teorii překladu (1966; 13, 151) hovoří o formování teorie překládání jako samostatné filologické disciplíny, která má svou část lingvistickou a literárněvědnou, a jejíž významnou složkou je stylistika. Za překlad potom považuje „transpozici sdělení (informace) z jednoho jazyka (kódu) do jiného“ (1966, 13). Podle D. Žváčka musí správný překlad splňovat dvě základní funkce – informační a estetickou, přičemž autor vychází z předpokladu, že «функция перевода – способ реализации перевода у реципиентов» (D. Žváček. 1998, 9). Kromě dvou výše uvedených funkcí přiděluje překladu i funkci kulturně-společenskou, jelikož překlad slouží jako prostředek komunikace mezi dvěma kulturami (D. Žváček. 1998, 10). M. Hrdlička, který na celou problematiku uměleckého překladu pohlíží z komunikační perspektivy, definuje umělecký překlad jako „formu literární komunikace (pro niž je mimo jiné příznačná vázanost na umělecký text, na umělecké postupy a prostředky), je svou podstatou komunikací druhotnou, odvozenou, s reprodukčně-tvůrčím statutem, komunikací, která se oproti předloze začleňuje do jiného komunikačního kontextu“ (M. Hrdlička, 2003, 14). Zastáncem komunikační funkce překladu je i Z. Fišer, který říká, že „překladatel musí co nejpřesněji vědět, k jakému účelu bude jeho překlad používán. Jedině tehdy může zodpovědně dostát svému úkolu.“ (Z. Fišer, 2009, 19)

Množství teoretických prací zaměřených na problematiku překladu vzniklo také na Slovensku, a to především zásluhou A. Popoviče. J. Vilikovský, zastánce funkčního přístupu k překladu, ve své knize Překlad jako tvorba píše: „Cílem překladu je reprodukovat nikoliv jazykové prostředky, ale informaci, kterou vyjadřují, její vztah k objektivní realitě, k podavteli i příjemci. Proto posláním překladu je reprodukovat funkci oznámení, nikoli jeho konstituční prvky.“ (J. Vilikovský, 2002, 21)

Z. Fišer chápe literární text jako promluvu nesoucí esteticky ozvláštněnou informaci, ve které je skryto autorovo **poselství**. Toto poselství musí překladatel vhodnými prostředky předat čtenáři (Z. Fišer, 2009, 67).

4.2 Překlad jako komunikační akt

Na základě výše uvedených teorií a přístupů k uměleckému překladu můžeme konstatovat, že se v současnosti ustupuje od tradičního lingvistického pojetí překladu a pozornost se začíná obracet k pragmatickému pojetí překladu, k jeho funkci v cílové kultuře a vlivu na cílového čtenáře. Jinak řečeno, dává se přednost překladu funkčnímu před překladem filologickým (D. Knittlová in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 191).

K. Horálek (1966, 12) píše: „Hlavní problémy překladatelské nevyplývají z rozdílů jazykových systémů, nýbrž z rozdílů kulturní situace originálu a překladu. Čtenář překladu má pro pochopení textu jiný informační základ (klíč), než čtenář originálu.“ Dále uvádí: „Z hlediska funkčního to znamená, že v překladě je jiný poměr mezi informacemi věcnou a estetickou.“ Horálek se také zamýšlí nad tím, do jaké míry je možné zpřesňovat obsah originálu, či mu dodávat odlišné zaměření. Zastává názor, že překlad má být originálu věrný i po stránce obsahové, jinak by se jednalo o adaptaci. Zároveň se ale domnívá, že správný překlad plní dvě funkce: poznávací a výchovnou. Pokud by se ale překladatel příliš držel originálu, mohl by překlad pozbývat funkce výchovné (1966, 39).

Také J. Levý se zmiňuje o funkčnosti překladu: „Za nejpodstatnější hledisko v teorii a praxi překladu považujeme hledisko funkční, které zkoumá, jaké sdělovací funkce mají jednotlivé jazykové prvky a které sdělovací prostředky ve vlastním jazyce mohou plnit stejnou funkci.“ (J. Levý, 1998, 26)

J. Pechar v Otázkách literárního překladu uvažuje o pragmatické normě u překladu a říká, že „překlad je adresován příslušníkům jiné kultury, než je ta, k níž patří originál. Určité jeho prvky budou vnímány v jiném kontextu, budou vyvolávat odlišné asociace“ (J. Pechar, 1986, 13). Pokračuje slovy: „Překlad je vždycky zaměřen dvojím způsobem: jednak na originál v jeho vlastním kontextu, jednak na literární kontext, do kterého se má přeložený text vřadit.“ (J. Pechar, 1986, 14)

Působení překladu na čtenáře se velkou měrou věnuje A. Popovič. Ve svém díle Teória umeleckého prekladu píše: „V preklade, na rozdiel od pôvodného diela, príjemca očakáva istý kolorit.“ (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 78). Čtenář tedy na jednu stranu chce, aby dílo chápal a bylo mu přiblíženo, na druhou stranu ale chce z díla cítit cizí kulturu. Popovič hovoří o překladu jako o **aktu druhotné literární komunikace**. Akt prvotní literární komunikace započíná autor, který napíše text a ten se dostává k příjemci (čtenáři). Akt druhotné literární komunikace představuje překladatel vytvářející překlad, který později putuje k příjemci. Popovič píše: „V tejto komunikačnej schéme vystupuje prekladatel‘ dvojako: raz jako znovurealizátor prvotnej literárnej komunikácie (zavislost‘ prekladatel’a od pôvodneho autora), po druhý raz jako realizátor nového komunikačného aktu. Prekladatel‘ teda prijímá autorské inštrukcie od pôvodcu, realizovaené v texte originálu.“ (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 72) Toto schéma neplatí v případě tzv. autorského překladu, který vzniká, pokud autor napíše text, který později sám přeloží do jiného jazyka. Autor a překladatel je tedy jedna a tatáž osoba. A. Popovič uvádí jako příklad spisovatele Samuela Becketta, který psal většinu svých děl v angličtině, pár jich ale napsal i ve francouzštině a později je zpětně přeložil do angličtiny (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 74). Popovič vytvořil **model komunikačního procesu translace** (in M. Hrdlička, 2003, 19), ve kterém k základní ose autor – text – překladatel – čtenář, kterou jsme si popsali výše, přidává literární vzdělání a zkušenostní komplex všech subjektů procesu (autora, překladatele a čtenáře). Do celého procesu se promítá i stav **tradice** a **reality**. Tradicí rozumí jak předchozí texty národní a světové literatury, folklor a umění, tak i vývojovou řadu textů přijímajícího prostředí, do kterého se začleňuje překlad. Realitu potom chápe jako okolnosti motivující vznik a znění originálu, a později překladu.

B. Hochel v knize Preklad ako komunikácia (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 147) popisuje schéma literární komunikace podobně jako A. Popovič. Podle Hochelova schématu autor vytváří svůj text v určitém kulturním a historickém kontextu, tudíž se v něm odráží tradice a realita dané doby. Do svého textu autor, ať už explicitně nebo implicitně, začleňuje i čtenáře, kterým je autorův současník, tzn. příjemce, který vnímá text na základě stejných zkušeností a stejného pozadí jako sám autor. Postupem času ale konstatními složkami celého schématu zůstavají pouze autor a text, tradice a realita jsou složky variabilní, a stejně tak příjemce textu. Tímto způsobem se uskutečňuje **posun na časové ose**. Mezitím může ale docházet i k **posunu prostorovému**.

Pokud si tedy Hochelovo a Popovičovo schéma shrneme, vidíme, že v uměleckém textu se odráží jak tradice a realita času, tak i tradice a realita prostředí vzniku díla. To znamená, že příjemce v jiném prostředí a čase vnímá dílo z aspektu jiné tradice a reality, a jelikož jeho znalost tradice a reality vzniku díla je omezená, dochází tím u něj ke ztrátám ve významu. Tohle vše by měl překladatel při své práci zohledňovat a používat adekvátní prostředky k překlenutí mezičasových a meziprostorových rozdílů.

Podle Hochela dochází při překladu ke třem základním transferům či přenosům (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 149):

1. prenesenie diela z jedného prirodzeného jazyka do iného prirodzeného jazyka;
2. prenesenie diela z jedného času (tj. historického času vzniku originálu) do iného času (tj. historického času vzniku prekladu);
3. prenesenie diela z jedného kultúrneho prostredia do iného kultúrneho prostredia.

M. Hrdlička v publikaci Literární překlad a komunikace pojednává o jednotlivých způsobech zaměření uměleckého překladu na čtenáře. Svým pojetím navazuje na Popoviče i Hochela. Rozlišuje zaměření ideové, jazykové, žánrové, zaměření na ose prostorové, zaměření na ose časové a zaměření podle věku čtenáře. **Překlad ideový** chápeme jako „myšlenkový“ či „názorový“, někdy až „ideologický“ či „propagandistický“. Hrdlička k tomuto zaměření poznamenává (2003, 66): „Respektujeme sice nutnost jistého názorového přístupu k předloze i k jejímu přetlumočení, jsme však proti zásadním tendenčním adaptacím a záměrným účelovým deformacím“ Říká, že nemůžeme nekriticky a nepodloženě oslabovat či naopak akcentovat některou ze stránek textu. Každý zásah překladatele způsobuje nepřiměřené a nemotivované posuny. **Jazykovým zaměřením** překladu Hrdlička nerozumí snahu překladatele co nejpřesnější předat jazykovou stránku textu, nýbrž snahu o jazykovou „naturalizaci“ původního díla, orientaci překladatele na domácí jazykové zvyklosti. Určitě i zde je ale nezbytná opatrnost překladatele. „K větším či menším stylovým zásahům musí v přeloženém díle nutně dojít, tato skutečnost by však neměla znamenat úplné a nekritické odhlížení od stylových dominant výchozího textu a poslušnou orientaci překladatele na příslušné domácí konvence.“ (M. Hrdlička, 2003, 71) Zároveň ale říká, že určitá orientace překladatele na publikum po jazykové stránce je nutná, protože jazyk se neustále vyvíjí a určitá jazyková norma může být za nějakou dobu považována za zastaralou. To je jednou z hlavních příčin stárnutí překladu, o kterém

budeme podrobněji hovořit v samostatné kapitole. **Zaměření žánrové** znamená v našem případě „adekvátní přetlumočení kvalit předlohy – tedy i jejích žánrových rysů – a pro zachování identity, podstaty, dominantních rysů předlohy v její překladatelské konkretizaci má zásadní význam, aby se překladatel pokoušel o optimální sladění ohledu na čtenáře s respektováním hodnot výchozího textu.“ (M. Hrdlička, 2003, 75) Z hlediska **zaměření na ose prostorové** hovoříme o tzv. **lokalizaci**, tedy upravování místa díla v překladu (viz kapitola Překladatelská strategie, metoda a postoj), např. formou vnitřní vysvětlivky nebo poznámek pod čarou. **Zaměření na ose časové** se projevuje tzv. **aktualizací**, tedy upravováním časových a dobových črtů originálu. Pokud je **překlad zaměřený na čtenáře podle jeho věku**, nemůžeme hovořit o adekvátním překladu. Takový překlad plní především funkci výchovnou a vzdělávací.

Hrdlička (2003, 15) dále dělí problematiku překladu jako komunikačního aktu do tří oblastí: první oblast představuje výchozí a cílový komunikační kontext, do druhé oblasti spadají subjektivní faktory, jako je autor, překladatel, editor a čtenář, třetí oblast tvoří samotný umělecký text (originál či překlad) jako výsledek procesu.

J. Vilikovský ve svém souboru statí Překlad jako tvorba tvrdí: „Původní autor neadresuje své dílo čtenáři konkrétnímu, nýbrž takzvanému „ideálnímu“, jímž může být nejen současník, ale i potomek nebo příslušník jiného národa. Jeho text si tak osobuje jistou univerzalitu, je kulturně extrovertní. Překladatel se v mnohem větší míře zaměřuje na své současníky, a především na příslušníky vlastního národa nebo jazykového okruhu; nemá v úmyslu oslovovat čtenáře cizojazyčného, takže jeho text je kulturně introvertní.“ (J. Vilikovský, 2002, 62).

Zastáncem funkčního přístupu k překladu je i Z. Fišer, který ve své knize Překlad jako kreativní proces píše: „Vedle komplexu faktických informací, popsatelných sémantickou analýzou, texty nesou ještě informace pragmatické dimenze. Originál i translát se stávají součástí komunikační události a v ní jsou nositeli patřičných textových komunikačních funkcí. Komunikační funkce konkrétního textu v konkrétní situaci mohou být rozdílně hierarchizovány v různých komunikačních situacích.“ (Z. Fišer, 2009, 18) myšlenku ještě dále rozvádí: „Překladatel musí co nejpřesněji vědět, k jakému účelu bude jeho překlad používán.“ (Z. Fišer, 2009, 19) Podle Fišera by se měl překlad co možná nejvíce integrovat do cílové kultury (Z. Fišer, 2009, 22). Dále říká, že mezi překladem a originálem existuje informační (oba texty nesou kódované informace) a funkční spojitost

(oba texty jsou určeny ke komunikaci). Oba texty se mají podílet na řečovém jednání, jsou to potenciální performativy (Z. Fišer, 2009, 181). Jádrem překládání Fišer rozumí úlohu „zachovat sémantickou kontinuitu mezi výchozím textem a cílovým textem, který adekvátně funguje jako médium mezikulturní komunikace, mezikulturní výměny informací.“ (Z. Fišer, 2009, 183)

4.2.1 Kreativita překladatele

Jak píše Zlata Kufnerová ve svém souboru statí Čtení o překládání (2009, 65): „V každém překladu uměleckého textu, prozaického i básnického, můžeme sledovat přinejmenším dvě základní roviny: rovinu jazykových prostředků, na kterou nahlížíme z aspektu konfrontace dvou systémů (jazyka originálu a cílového jazyka), a rovinu jazykově tvořivou.“ Kufnerová je zastánkyní tvořivých transformačních operací, které klasifikuje do dvou skupin. První skupinu tvoří operace z hlediska literárně estetického účinku – aktualizace, archaizace, lokalizace, intelektualizace, nivelizace, typizace, individualizace, naturalizace, exotizace atd., do druhé skupiny řadí operace z hlediska jazykové tvořivosti – **transformace**, **substituce** (především u vlastních jmen, frazeologismů, slovních hříček), **deformace** (simulace špatné znalosti jazyka), **stylizace** – souhrn všech tvořivých transformací, ke kterým překladatel dospěl v průběhu překládání celého textu (Z. Kufnerová, 2009, 77).

A. Popovič píše: „Ak hovoríme o možnostiach tvorivého rozhodovania u autora a prekladateľa, treba konštatovať, že expedient pôvodneho komunikátu má ovel’a väčšie rozhodovacie možnosti, širšie pole jako prekladatel‘. Pôvodny autor má k dispozici ovel’a viac možností vytvárať rozličné „herné situácie“. Autor má před sebou celú etsetickú a „predestetickú“ skutočnosť, vo výbere témy je realtívne neobmedzený a nezávislý. Prekladatel‘ však disponuje len so skutočnosťou, ktorá je zafixovaná v texte. Prekladatel‘ sa môže k „pozatextovej“ skutočnosti dostať len cez text a musí ju akceptovať jako takú. Môže ju meniť iba vtedy, keď si to vyžadujú interpretačné reálie originálu.“ (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 73)

Možnostem kreativity překladatele se aktivně věnuje i Z. Fišer, který uvádí definici **tvořivého překladu** (2009, 27): „Tvořivý překlad je takový, který vychází z možností výchozího textu, daných věcnými a estetickými, kulturními a komunikačními

informacemi, a který respektuje konkrétní komunikační funkci, resp. ilokuční strukturu vytvořeného překladu, jakou bude text hypoteticky naplňovat v cílovém prostředí.“ K prvkům tvořivého překladu Fišer řadí doplňující mimojazykové informace, jako např. poznámky, komentáře, vysvětlivky. Poznamenává však, že tyto prvky nesmí narušovat dominantní funkci textu v cílovém prostředí (Z. Fišer, 2009, 21). Výše uvedené principy považuje za tvořivé, protože nebyly explicitně formulovány autorem originálu, ale jde pouze o rozhodnutí překladatele. Poznamenává, že „pokud překladatel možnost tvořivě vytvářet cílový text akceptuje jako nutnost, stává se potřeba řešit problémové situace kreativně součástí jeho pracovní metody, součástí překladatelského postupu a strategie, a takový postoj se integruje do jeho překladatelské kompetence.“ (Z. Fišer, 2009, 198)

Také J. Vilikovský hovoří o překladu jako tvůrčí činnosti: „Úsilí rekonstruovat v cizím jazyku nejen původní podobu textu, ale také autorský záměr, bude vždy obsahovat silné subjektivní prvky. Do popředí se tak dostávají otázky interpretace a překladatelské koncepce, které v konečném důsledku rozhodnou o úspěšnosti konkrétního překladu, aspoň v daném časovém úseku.“ (J. Vilikovský, 2002, 226)

S tvořivostí překladatele ne zcela souhlasí J. Levý (1998, 89), který za jediný správný postup při překládání považuje přesnou reprodukci předlohy. Metodu, které jde o estetickou a myšlenkovou blízkost čtenáři, považuje za „volnou“ (adaptační).

4.3 Překlad jako proces

D. Knittlová ve své publikaci Překlad a překládání (2010, 27) píše: „Dosud byly překlady vesměs zkoumány a hodnoceny jako produkty, kdežto moderní přístupy – aspoň v anglosaském světě – se zaměřují více na proces, jehož výsledkem konečný produkt je.“

Asi nejznámější model procesu překladu podal Levý ve svém Umění překladu. O překládání uvažuje jako o sdělování. Říká, že „překladatel dešifruje sdělení, které je obsaženo v textu původního autora a přeformulovává (zašifrovává) je do svého jazyka“ (J. Levý, 1998, 44). Levý rozdělil proces překladu do tří fází.

První fází je **pochopení předlohy**. Levý poznamenává, že překladatel musí být především dobrý čtenář. Prvním stupněm je filologické porozumění textu. Druhým stupněm je postižení ideově-estetické hodnoty díla – úkolem překladatele je odhalit

stylistické prostředky, kterými autor působí na čtenáře (emocionalita, ironie atd.). Třetím stupněm je potom pochopení uměleckých celků a skutečnosti vyjádřené v díle (postavy, vztahy, prostředí atd.). Tento stupeň Levý vnímá jako nejobtížnější. Druhou fází je **interpretace předlohy**. Levý poznamenává, že „při nesouměřitelnosti obou jazykových materiálů není možná úplná významová shoda vyjádření mezi překladem a předlohou, a pak nestačí jazykově správný překlad, ale je nutná interpretace“ (J. Levý, 1998, 59). Ke správné interpretaci překladatel musí znát skutečnost skrývající se za textem. Překladatel musí postihnout nejpodstatnější rysy díla a být objektivní, subjektivní zásahy nejsou žádoucí. Třetí fáze - **přestylizování předlohy** vyžaduje od překladatele talent, který musí uplatnit především při jazykové stylizaci.

J. Vilikovský (2002, 96) dělí překladatelský proces také do tří fází, od Levého se však liší. V první fázi **recepce a interpretace** překladatel provádí analýzu výchozího textu, hledá jeho objektivní ideu a obrací pozornost na autorovu práci s jazykem. Ve druhé fázi si překladatel na základě interpretace vytváří **koncepci**, jakožto základ jeho dalšího počínání. Do této fáze začíná pronikat cílová kultura – překladatel bere ohled na cílového čtenáře. Podle Vilikovského hraje v této fázi důležitou roli překladatelský postoj, který označuje za soubor individuálních názorů překladatele (J. Vilikovský, 2002, 107). Poslední fáze – **reprodukce originálu** představuje vlastní tvorbu překladu, kterou Vilikovský dělí do dvou skupin. První je reprodukce obecného významu, tedy překlad jako takový, který se uplatňuje především v případě prozaických textů. Druhou skupinu tvoří případy, kdy prvky z originálu nemají v cílovém jazyce přímé ekvivalenty. Tehdy musí překladatel přejít k pragmatické náhradě cizího prvku domácím. Vilikovský tento postup označuje jako substituci (J. Vilikovský, 2002, 128).

Proti pojetí Levého a Vilikovského se vymezuje Hrdlička (2003, 27), který nepovažuje interpretaci za jednu z fází překladatelského procesu, ale domnívá se, že interpretace přesahuje i do ostatních fází. Podle jeho pojetí vstupují do procesu interpretace dva faktory: překladatel a dobové konvence a normy. S Levým se shoduje v názoru, že překladatelova práce by měla být uvážená a měl by se vyvarovat vlastních neoprávněných zásahů.

Revzin a Rozencvejg (1964, 82) rozlišují v překladatelském procesu pouze etapu **analýzy** a **syntézy**. Podle Komissarova (1990, 158) sestává překladatelský proces ze dvou

fází: v první fázi si překladatel ujasní obsah originálu a ve druhé fázi vybírá vhodnou variantu překladu.

Překladatelského procesu se v kapitole Strategie funkcionalistického překládání dotýká i Fišer a hovoří o **pragmaticko-funkční analýze textu**: „Východiskem překladatelského modelu je stanovení funkce předpokládáného cílového textu. Poté provádí překladatel zevrubnou textovou analýzu výchozího textu, neboť je ve své práci vázán zodpovědností vůči oběma těmto veličinám: vůči funkci cílového textu v konkrétní komunikační situaci i vůči intenci výchozího textu.“ (Z. Fišer, 2009, 147)

4.4 Ekvivalence v překladu

V. N. Komissarov (1990, 51) rozlišuje ekvivalenci potenciální (потенциально достижимая эквивалентность), kterou definuje jako: «максимальная общность содержания двух разноязычных текстов, допускаемая различиями языков, на которых созданы эти тексты» a překladatelskou (переводческая эквивалентность), kterou chápe jako «реальную смысловую близость текстов оригинала и перевода, достигаемую переводчиком в процессе перевод». Komissarov dále rozlišuje pět typů ekvivalence.

Prvním typem je **ekvivalence v rovině cíle komunikace** (эквивалентность на уровне цели коммуникации), která spočívá v zachování pouze té části textu originálu, která tvoří cíl komunikace. Překladatel volí tento typ ekvivalence v případech, kdy mají dva jazyky zcela odlišnou lexikální či syntaktickou strukturu a text nelze přeložit s pomocí syntaktických transformací. Druhým typem je ekvivalence **v rovině popisu situace** (эквивалентность на уровне описания ситуации), která nastává, pokud originál a překlad mají stejný cíl komunikace a popisují stejnou skutečnost, byť jinými slovy. Třetím typem je ekvivalence **v rovině způsobu popisu situace** (эквивалентность на уровне способа описания ситуации). Originál a překlad mají tedy stejný cíl, popisují stejnou skutečnost, a nyní tuto skutečnosti popisují stejným způsobem. Čtvrtým typem je ekvivalence **v rovině obsahu sdělení** (эквивалентность на уровне сообщения). Kromě výše uvedených komponentů zůstává z velké části zachována i syntaktická struktura originálu. Posledním typem je ekvivalence **v rovině jazykových znaků** (эквивалентность на уровне языковых знаков). Jedná se o maximální možnou ekvivalenci.

V. S. Vinogradov pod pojmem ekvivalence rozumí «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально — коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе» (V. S. Vinogradov, 2001, 18). Také se zabývá komunikačně-funkční ekvivalencí (коммуникативно-функциональная эквивалентность).

L. S. Barchudarov říká: «При межъязыковом преобразовании (как и при всяком другом виде преобразований) неизбежны потери**,** то есть имеет место неполная передача значений, выражаемых текстом подлинника. Стало быть, текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника; задача переводчика заключается в том, чтобы сделать эту эквивалентность как можно более полной» (L. S. Barchudarov, 1975, 11). Barchudarov ve svém zkoumání pohlíží na ekvivalenci, stejně jako Komissarov, pouze z hlediska sémantického, přičemž rozlišuje tři základní typy sémantických vztahů (1975, 74).

Prvním typem je **úplná shoda** (полное соответствие). Týká se jednoznačných slov, která mají v obou jazycích pouze jeden význam. Jedná se spíše o vzácný jev. Patří sem vlastní jména a zeměpisné názvy, vědecké a technické termíny, číslovky či názvy měsíců a dnů v týdnu (např. *натрий - sodium, понедельник - pondělí, тысяча - tisíc*). Druhým a nejčastějším případem je **částečná shoda** (частичное соответствие), která nastává, pokud má slovo v jednom z jazyků v jazyce druhém více sémantických ekvivalentů. Přitom můžou nastat tři situace: **«включение»** - slovo ve výchozím jazyce má stejné významy jako jemu odpovídající ekvivalent v cílovém jazyce, ale v cílovém jazyce jsou mu navíc přiřazovány další významy, které se ve výchozím jazyce vyjadřují jinými slovy; **«пересечение»** - obě slova ve výchozím i cílovém jazyce mají jak shodné, tak rozdílné významy; a **«недифференцированность значения»** - slovo v jednom jazyce má širší význam a označuje více skutečností, v druhém jazyce mu může odpovídat dvě či více slov, přičemž každé z nich popisuje užší okruh skutečností (např. *палец – finger, thumb*). Třetím případem je **nulová ekvivalence** (отсутствие соответствия), kdy lexikální jednotce jednoho jazyka neodpovídá žádná lexikální jednotka jazyka druhého. Jedná se o případ tzv. bezekvivalentní slovní zásoby, který si podrobněji popíšeme v následující podkapitole.

J. Vilikovský spatřuje problém v identifikování základní překladové jednotky a roviny textu, ve které hledáme ekvivalenci. Říká, že v současnosti se stále častěji začíná

za jednotku překladu považovat celý text, protože zejména v uměleckých dílech hraje důležitou roli kulturní a společenský faktor. „Jednotlivá slova a výrazy už nezprostředkovávají jen denotativní význam, ale stávají se odkazy na citáty, narážkami nejen na jednotlivá díla, ale i na tvůrce a celou jejich epochu.“ (J. Vilikovský, 2002, 35)

D. Žváček (1998, 10) rozlišuje **ekvivalenci formální**, **smyslovou (sémantickou)** a **stylistickou**. Za stylistickou ekvivalenci považuje předání emočně-expresivních kvalit textu a dosažení analogického účinku při srovnání překladu a originálu.

M. Hrdlička definuje ekvivalenci jako: „příznak shody (různě vyhraněně formulované), které má být dosaženo na různých úrovních, u různých jednotek (obsah, forma, komunikační efekt, smysl apod.)“ (M. Hrdlička, 2003, 19). Funkční ekvivalenci považuje za překonanou. Podle něj se může uplatňovat při překladu dílčích úseků textu, nikoliv však v globálním měřítku.

Od ekvivalence je třeba odlišovat pojem **adekvátnost**. Podle B. Ilka je adekvátní překlad ten, při kterém se „překladatel odpoutá od jednotlivých slov originálu a hledá řešení v celku – v obsahu, ve smyslu, po př. v ideovém zaměření, ve stylu“ (B. Ilek in Kniha o překládání, 1953, 103).

M. Hrdlička pohlíží na adekvátnost ze dvou úhlů. Jednak jako na „adekvátnost překladu předloze (způsobu realizace autorova záměru), anebo jako na adekvátnost přeloženého díla (cílového textu) potřebám, konvencím, úrovni přijímajícího komunikačního kontextu i kvalitám a vyspělosti nového čtenáře – adresáta, jeho očekávání, jeho objednávce“ (M. Hrdlička, 2003, 20). Dále říká: „Představy o adekvátnosti uměleckého překladu mají vždy konkrétní společenskou a historickou podobu.“ (M. Hrdlička, 2003, 45). To, co považujeme z hlediska určité komunikační situace za vhodné, může být v jiné situaci zcela nepřiměřené. Za opak adekvátního překladu Hrdlička považuje např. adaptaci, parafrázi či redukovaný překlad.

4.4.1 Překlad bezekvivalentní slovní zásoby

Cizost literárního díla je způsobena především přítomností bezekvivalentního lexika. Jedná se o případ, kdy „v jednom jazyce určitému výrazu neodpovídá v jazyce druhém žádná lexikální paralela“ (M. Hrdlička, 2003, 139). M. Hrdlička upozorňuje, že

termín „bezekvivalentnost“ nelze zaměňovat s termínem „neekvivalentnost“. Zatímco první případ odkazuje na absenci lexikální paralely mezi dvěma jazyky, v druhém případě hovoříme o chybném překladu.

První kategorii bezekvivalentní slovní zásoby tvoří podle Barchudarova (1975, 94) především vlastní jména, zeměpisné názvy, názvy institucí, organizací, novin, výrobků atd., do druhé skupiny řadí reálie, které definuje jako «слова, обозначающие предметы, понятия и ситуации, не существующие в практическом опыте людей, говорящих на другом языке.» Reálie podle Barchudarova zahrnují předměty materiální a duchovní kultury vlastní pouze danému národu, např. názvy jídel národní kuchyně, názvy národních oděvů, tanců, ústního lidového umění, ale také slova a ustálená slovní spojení typické pouze pro danou zemi, které popisují politické instituce a společenské jevy, obchodní a společenské organizace.

Barchudarov navrhuje několik postupů při překladu bezekvivalentní slovní zásoby. První navrhovanou metodou je **transliterace** – přenos lexikální jednotky originálu vytvořením její grafické formy s pomocí grafického systému cílového jazyka (*борщ - boršč, самовар - samovar*) a **transkripce** – přenos lexikální jednotky originálu vytvořením její zvukové podoby s pomocí grafického systému cílového jazyka (*спутник – sputnik, Stephen - Стефен*). V mnoha případech se nemusí jednat o čistou transliteraci či transkripci, ale jejich smíšení. Barchudarov (1975, 98) varuje před mechanickým převzetím slova, kdy čtenář nemusí pochopit jeho význam.

Druhým způsobem je **kalkování**, kdy se lexikální jednotka přeloží doslovným překladem jejích částí. Připomeňme si, že kalkování může být **úplné** (*Sametová revoluce - Бархатная революция, Candidate of Science - кандидат наук*), nebo **částečné** (*workaholic - трудоголик*).

Třetím překladatelským postupem je **opisný překlad** (L. S. Barchudarov, 1975, 100), který vysvětluje lexikální jednotku výchozího jazyka pomocí definice ve formě rozvitého slovního spojení (*борщ – polévka z červené řepy a zelí*). Nevýhodou opisného překladu je bezesporu jeho délka.

Čtvrtou možností je **přibližný překlad** (L. S. Barchudarov, 1975, 101), kterého překladatel dosáhne **substitucí** (analogickým překladem, adaptací). Jedná se především o záměny cizích reálií reáliemi domácí kultury (*Santa Claus - Дед Мороз – Ježíšek*). Na

rozdíl od výše uvedené transkripce, transliterace a kalkování, které považujeme za formy exotizace, přibližný překlad je jevem opačným, tedy naturalizací. M. Hrdlička (2003, 141) doporučuje obecně srozumitelné výrazy nepřekládat, ale přejímat v původní podobě, protože překlad ši poznámky pod čarou můžou na čtenáře působit rušivě. I Barchudarov radí být u této metody opatrný, jelikož přibližný překlad nemusí předat všechny příznaky označovaného předmětu či jevu.

Pátou překladatelskou metodou je **transformační překlad** (L. S. Barchudarov, 1975, 102), kdy musí překladatel sáhnout k syntaktickému přetransformování originálu (*I could catch a glimpse of him in the windows of the sitting-room – Я видел, как его фигура мелькала в окнах гостиной*).

D. Knittlová (2010, 114) navrhuje bezekvivalentní lexikum v určitých případech vypustit, generalizovat či ho nahradit explikujícím opisem. M. Hrdlička zase doporučuje k překladu bezekvivalentního lexika použít kromě výše uvedených postupů i jejich kombinace a říká, že „při překladu tzv. bezekvivalentní slovní zásoby záleží velkou měrou na kvalitách překladatele“ (2003, 141).

4.5 Překladatelská strategie, metoda a postoj

Jak již bylo řečeno výše, čtenář chce dílo chápat, a tudíž je v jeho zájmu, aby mu ho překladatel co nejvíce přiblížil, na druhou stranu ale chce z překladu cítit určitou „cizost“, ví, že dílo vzniklo v jiném prostředí a očekává přítomnost exotických prvků. Na základě toho se musí překladatel rozhodnout, jak se k překladu postaví, jakou zvolí překladatelskou strategii a s ní související metody.

A. Popovič rozlišuje tři typy projevu meziprostorového činitele (mezikulturního faktoru) v překladu (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 150):

1. prevaha prostredia (kultúry) originálu;
2. prevaha prostredia (kultúry) prekladu;
3. vyrovnávanie dvoch predošlých tendencií.

Třetí typ převládá a označujeme ho pojmem **kreolizace**, tzn. vyváženost cizích a domácích složek v překladu.

B. Hochel hovoří z hlediska mezičasového o **historizujícím** a **modernizujícím principu**, ke kterým analogicky staví **exotizující** a **naturalizující princip** z hlediska meziprostorového (in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 150). Historizující a exotizující princip jsou z hlediska textu principy ponechávající, kdežto modernizující a naturalizující princip představují principy nahrazující.

Také J. Levý (1998, 121) hovoří o národní a dobové specifičnosti. Říká, že při překládání z hlediska formy nejde o její mechanické převedení, ale předání estetických hodnot čtenáři. Co se týče národní a dobové specifičnosti, nemusí překladatel zachovávat všechny prvky prostředí vzniku díla, ale spíše vzbudit ve čtenáři iluzi daného prostředí. Na základě toho vyvozuje dvě pracovní zásady: první zásadou je zachování v překladu pouze těch prvků, které bude čtenář pociťovat jako charakteristické pro cizí prostředí, druhá zásada říká, že bezpříznakové prvky nebo prvky, které nemají v cílovém jazyce ekvivalent, je možno substituovat domácí analogií. S pojetím Levého souhlasí i Vilikovský, který píše: „Fakt, že překladatel reprodukuje starší dílo, se tedy ideálně neprojevuje jako pozitivní faktor usměrňující – tím, že by například vedl k úsilí o archaizaci, ale jako negativní faktor limitující, to znamená: vede k tomu, že určité jazykové prvky se nechávají stranou (slang, současný hovorový jazyk, výrazy expresivní).“ (J. Vilikovský, 2002, 161)

Překladatel by měl mít na zřeteli dva faktory: čtenáře, kterému přeložené dílo adresuje, a současně i kvality originálu. „Měl by usilovat o optimální řešení tohoto „dvouvektorového“ přístupu, o vhodný kompromis.“ (M. Hrdlička, 2003, 10) Pokud by se překladatel příliš držel originálu, mohl by vzniknout doslovný překlad, nebo pokud by se naopak příliš soustředil na čtenáře, mohlo by dojít k překladu volnému (adaptačnímu).

J. Vilikovský hovoří o **překladatelském postoji**, o kterém jsme se zmínili již v kapitole o překladatelském procesu. Říká: „individuální přístup se nejsilněji projeví u osobností s výrazně zformulovanou vlastní poetikou, především u překladatelů, kteří jsou sami literárními tvůrci“ (J. Vilikovský, 2002, 108). Postoj překladatele je ovlivněn i dobovými názory.

4.6 Překladatelské postupy

V předchozí kapitole jsme zevrubně nastínili možné překladatelské strategie. Nyní si podrobněji klasifikujeme jednotlivé překladatelské postupy, ke kterým se překladatel uchyluje v případech formálních či sémantických rozdílů mezi dvěma jazyky.

J. Levý v kapitole o pracovních postupech rozlišuje tři základní postupy – překlad, transkripci a substituci. Podotýká, že „o **překladu** v pravém slova smyslu možno mluvit jen v oblasti obecného, tj. u čistě pojmového významu (např. odborná terminologie) a u formy, při níž se přímo nejeví závislost na jazyku a na historickém kontextu (např. kompozice větších celků)“ (J. Levý, 1998, 115). Pokud jazykový materiál závisí na dobovém nebo prostorovém kontextu, musí dojít k substituci nebo transkripci. **Substituci** Levý definuje jako domácí analogii, **transkripci** jako přepis.

V. N. Komissarov v knize «Слово о переводе» (1973, 170 – 171) rozlišuje pět typů překladatelských transformací. Prvním typem je **transkripce**, s pomocí které překladatel imituje formu originálu. Druhým typem je **doslovný překlad**, který kopíruje syntaktickou strukturu a slovosled originálu. Třetí typ představuje **transpozice**, tedy změna struktury výpovědi při zachování jejího obsahu. Dalším typem je **modulace**, tedy „smyslové rozvití“ výpovědi originálu. Výpověď v cílovém jazyce je k výpovědi ve výchozím jazyce většinou ve vztahu příčinném (vysvětlovacím) či důsledkovém. Posledním typem překladatelských transformací je **adaptace**, které překladatel dosáhne záměnou popisované situace takovým způsobem, aby přeložená informace měla stejný vliv na čtenáře překladu, jako měla informace ve výchozím textu na čtenáře originálu.

V. N. Komissarov se k překladatelským transformacím vrací i ve svém pozdějším díle «Современное переводоведение» (2000, 159 - 166), ve kterém podává jejich členění mnohem uceleněji. Transformace dělí na **lexikální**, **gramatické** a **lexikálně-gramatické**. K formálním lexikálním transformacím řadí **transkripci**, **transliteraci** a **kalkování**. Další skupinu lexikálních transformací tvoří lexikálně-sémantické záměny, při jejichž použití dochází k modifikaci významu lexikálních jednotek. Patří zde **konkretizace**, **generalizace** a **modulace**. Z gramatických transformací uvádí **doslovný překlad**, **členění vět**, **spojování vět** a **gramatické záměny**. Členění a spojování vět je způsobeno především sémantickými a stylistickými rozdíly v jazycích. Gramatické záměny se týkají gramatických kategorií, slovních druhů či větných členů. Mezi lexikálně-gramatické transformace patří **antonymický překlad**, **opisný překlad** a **kompenzace**. O

antonymickém překladu hovoříme v případě, kdy kladnou konstrukci přeložíme konstrukcí zápornou a naopak, přičemž smysl zůstává zachován. Při opisném překladu zaměňujeme lexikální jednotku výchozího jazyka slovním spojením, které vysvětluje její význam. Kompenzaci používá překladatel v případech, kdy elementy výchozího textu nemají své ekvivalenty v textu cílovém, a tudíž nemohou být přeloženy prostředky cílového jazyka. Aby překladatel tuto smyslovou ztrátu kompenzoval, předává danou informaci jinými prostředky na jiném místě v textu. Kompenzace je častá při vyjadřování expresivity.

Překladatelskými transformacemi se zabývá i Barchudarov (1975, 190). Dělí je do čtyř hlavních kategorií. Na «перестановку» (**změny slovosledu**), «замены» (**záměny či modifikace**), «добавления» (**doplnění**), «опущения» (**vynechání**). K «перестановкам» slovosledu může docházet jak v souvětí, tak v jednoduché větě. «Замены» jsou podle Barchudarova nejrozšířenější a nejobsáhlejší kategorií transformací. Patří zde záměny gramatických kategorií slov (číslo podstatných jmen, čas u sloves atd.), záměny slovních druhů (pronominalizace, nominalizace), záměny větných členů, syntaktické záměny v souvětí (záměna jednoduché věty souvětím a naopak, záměna hlavní věty větou vedlejší a naopak, záměna souvětí souřadného podřadným a naopak), lexikální záměny (konkretizace, generalizace, záměna důsledku příčinou a naopak), antonymický překlad, a kompenzace. «Добавление» představuje nutnost lexikálního doplnění v cílovém textu a používá se, pokud chce překladatel implicitně vyjádřenou informaci výchozího textu vyjádřit explicitně. «Опущение» je protikladem doplnění. Překladatel vynechá sémanticky zbytečnou informaci.

Pro nás bude výchozí členění J. Levého a V. N. Komissarova, o které se budeme opírat při samotné analýze jazykového materiálu.

4.7 Překládání již přeloženého díla

Z. Kufnerová ve své stati K psychologii překládání již přeloženého díla píše: „Při překládání literárního díla, které bylo již jednou nebo několikrát přeloženo, překladatel nemusí starší překlady nutně znát, většinou je však zohledňuje, aby zjistil úroveň staršího překladu a vyvaroval se případných chyb. Kromě toho může být psychologicky ovlivněn obavami, aby při náhodné větší textové shodě obou překladových verzí nebyl pokládán za

plagiátora.“ (Z. Kufnerová, 2009, 10) Je zřejmé, že překladatel již přeloženého díla je z tohoto důvodu v poněkud svízelné situaci. B. Mathesius říká: „U klasických děl, překládají-li se znovu, je podmínkou, že nový překladatel podá přetlumočení lepší. Dá-li je, není důvod, aby nepoužil jazykových „nálezů“ svých předchůdců, poněvadž jeho úkolem je dát do pokladnice vlastní literatury přepis nejlepší v dané době. Vyhýbat se proto dobrým věcem ze starého přepracování jen z důvodu, že nápad není z vlastní hlavy, je nesmysl.“ (B. Mathesius in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 253) Také Kufnerová je zastánkyní názoru, že překladatel by se měl snažit o co nejlepší interpretaci originálu a toho nelze dosáhnout bez znalosti předchozích překladů. Poznamenává ale, že překladatel další verze překladu právě kvůli obavám z nařčení z plagiátorství netvoří nezávisle a spontánně, a často vytváří opozici k původnímu překladu (Z. Kufnerová, 2009, 126).

Nové překlady již přeložených děl vznikají především z důvodu zastarávání původního překladu, neboť jazyk se neustále vyvíjí a čtenáři začínají rychle považovat určitý překlad za zastaralý. K tomu však Hrdlička poznamenává, že použití současného jazyka při překladu určitých historických děl je sporné a problematické. Píše: „Moderní podoba cílového jazyka totiž stírá dojem časové i jazykové distance mezi originálem a překladem, ztrácí se dobová zakotvenost původního díla.“ (M. Hrdlička, 2003, 72) Z toho důvodu Hrdlička doporučuje i při novém překladu přiměřeně užívat jazykové prostředky navozující dojem časového odstupu mezi originálem a překladem a provádět pouze relativní jazykovou modernizaci překladu, nezacházet do extrémů. M. Hrala ve své stati Zastarávání překladu jako obecný problém podotýka, že „nové texty musí respektovat nejen normu a úzus současného jazyka, ale ve stejné nebo i větší míře uvážit i jiný způsob myšlení, změněné dobové a společenské okolnosti atd.“ (M. Hrala in M. Hrdlička, E. Gromová, 2004, 162)

5. Translatologická analýza překladů A. Morávkové a L. Dvořáka

V této kapitole přejdeme k samotné analýze obou českých překladů. Ty budeme porovnávat jak mezi sebou, tak i ve vztahu k originálu. V úvodu každé podkapitoly si teoreticky nastíníme daný překladatelský problém (vlastní jména, místní názvy, frazeologismy, cizojazyčné lexikum aj.), a poté budeme porovnávat obě překladatelská řešení. Pro snadnější orientaci dělíme excerpovaný materiál v každé podkapitole na moskevský a jeruzalémský příběh.

5.1 Vlastní jména

Překlad vlastních jmen představuje stěžejní bod naší práce a budeme mu vzhledem k ostatním zkoumaným lexikálním prostředkům věnovat největší pozornost.

V. Straková v kapitole Překládání a vlastní jména píše: „Vlastní jména, která se často dostávají do názvu díla, se mohou stát signálem cizosti textu a spolu se jmény místními (eventuálně s názvy reálií) tvoří body, jež udržují kontinuitu povědomí cizosti prostředí i literárního díla a průběžně připomínají, že jde o překlad, nikoliv o originál“ (in Z. Kufnerová, 1994, 174). Vlastní jména osob (**antroponyma**) můžeme v překladu transkribovat, potažmo transliterovat, či substituovat. Problém ovšem nastává u **jmen charakterizačních**, které J. Vilikovský označuje jako **„mluvící jména“**. Píše: „Funkční hledisko vyžaduje objasnit jejich význam, protože jeho průhlednost je součástí autorského záměru. Na druhé straně celkový kontext díla v zájmu autentičnosti lokalizace vyžaduje zachovat spíš cizojazyčnou podobu. Nejkomplikovanější je situace tam, kde některá jména jsou významová, kdežto ostatní postavy mají jména neutrální.“ (2002, 142) Překlad jmen postav vyžaduje obrovskou dávku překladatelovy kreativity. J. Vilikovský navrhuje dvě možná řešení: v kulturně významných textech, především historického charakteru, zachovat původní tvary jmen, naopak u humoristických textů, kde hraje význam jména důležitou roli, je substituovat. Na pomezí těchto dvou řešení se nachází možnost částečné substituce - cizí tvar jména se zachová, ale morféma nesoucí význam se překládá (J. Vilikovský, 2002, 144). Právě tímto způsobem přistupuje k překladu většiny vlastních jmen v Mistrovi a Markétce Libor Dvořák, což si níže ukážeme na příkladech.

V. Straková (in Z. Kufnerová, 1994, 172 – 176) zdůrazňuje, že při překladu vlastních jmen se musí brát v úvahu stupeň frekvence jména a jeho „domestikace“, tedy

to, zda má cizí jméno v češtině svůj ekvivalent, a pokud ano, zda se dá tato paralela v daném případě použít. Obzvláště opatrný by měl překladatel být v případě domáckých podob křestních jmen (hypokoristik). Každý jazyk totiž k jejich tvoření přistupuje jinak.

Při samotném překladu vyvstává další problém – první pád mužských adjektivních příjmení. Existují dva možné způsoby – zakončení na –ij,-yj,-oj nebo –ý (*Bělinskij – Bělinský, Gorkij – Gorký*), přičemž častější je první varianta. Totéž pozorujeme u ženských jmen (*Rostovská – Rostovskaja*). Co se týče skloňování, u ruských příjmení existují dvě správné varianty (*Tolstoj, bez Tolstoje, ale i Tolstého*). S příjmeními ženskými už to není tak jednoduché. Přechylování ruských ženských příjmení je taktéž sporné. Někdy se příjmení přechylují pomocí vsuvného –ov (*Popovová, Ivanovová*). K. Hausenblas (in Kniha o překládání, 1953, 208) navrhuje k ženským příjmením odvozeným od mužských příjmení končících na –ov nepřipínat české –ová, ale pouze –á (*Popová, Ivanová*).

M. Knappová v závěru článku K překládání osobních jmen píše: „Ze stručného přehledu různých řešení, která se při uvádění osobních jmen v překladové literatuře užívají a která zároveň představují i základní typové možnosti a vývojové tendence, vyplývá, že nejednotný úzus je v této oblasti podmíněn celou řadou objektivních podmínek (literární žánr, místo a čas děje, specifika jazyka původního díla, věk a druh předpokládaných čtenářů atd.) i subjektivních přístupů, zkušeností a předpokladů překladatele. Za této situace lze pro oblast užívání osobních jmen v překladové literatuře z jazykového hlediska stěží stanovit nějaká závazná pravidla. Je třeba se omezit pouze na možná doporučení, která vyplynou ze specifiky konkrétního překládaného díla. Je ovšem žádoucí, aby zvolený přístup byl stylově jednotný, důsledně uplatňovaný v celém překládaném díle; mělo by z něho být patrné, o jaký způsob jde a proč byl zvolen.“ (Naše řeč, 1983)

Nyní se už přesuneme k vlastním jménům v Mistrovi a Markétce a překladatelským řešením A. Morávkové a L. Dvořáka. Vlastní jména si můžeme areálově rozdělit na ruská a neruská. Na časové ose potom na jména postav ze současné Moskvy a na jména historická, a to jak jména postav z příběhu o Pilátu Pontském (antičtí filozofové, bohové, biblické postavy), tak jména ruských spisovatelů, skladatelů atd., která se objevují v moskevském příběhu. Kompletní seznam vlastních jmen a jejich překladů uvádíme v příloze.

5.1.1 Moskevský příběh

V románu se vyskytuje spousta „mluvících jmen“, o kterých jsme se zmínili výše. Bulgakov jimi poukazuje na povahu postav a jejich typické vlastnosti. Podívejme se, jak si s nimi poradili překladatelé.

B	M	D
Адельфина Буздяк	*Adelfína Skandalinová*	*Adelfína Mejdanová*
Андрей Фокич Соков	*Andrej Fokič Šťávin*	*Andrej Fokič Moštov*
Богохульский	*Bogochulský*	*Bohofujskij*
Иероним Поприхин	*Jeroným Poskokin*	*Jeroným Příštipkin*
Лапшённикова	*Nudlovová*	*Nudlinkinová*
М. В. Подложная	*M. V. Padělaná*	*M. V. Podvržená*
Настасья Лукинична Непременова	*Nastasja Lukinična Semetriková*	*Nastasja Lukinična Urputnová*
Поклёвкина	*Klovakinová*	*Navnadinová*
Пятнажко	*Skvrněnko*	*Skvrnčenko*
Рюхин	*Sviňkov*	*Prasečkin*
Стёпа Лиходеев	*Sťopa Lotrov*	*Sťopa Mizerov*
Тузбубен	*Trumf*	*Žolík*
Чума-Аннушка	*Anuška Morová rána*	*Anuška Cholera*

Je pozoruhodné, že ani v jednom z uvedených příkladů se překladatelé neshodují. Domníváme se, že to může být částečně způsobeno snahou Dvořáka odlišit svůj překlad od překladu Morávkové, ale také jeho úsilím přizpůsobit jazyk textu současnému čtenáři. Nicméně můžeme konstatovat, že oba překladatelé svým převodem zachovali poselství skryté ve jménech, a tím dosáhli efektu na čtenáře, o který se snažil Bulgakov. Při překladu uplatnili částečnou substituci, přičemž zachovali ruský tvar příjmení. K několika jménům ale překladatelé přistupovali odlišně.

B	M	D
В. С. Ласточкин	*V. S. Lastočkin*	*V. S. Vlaštovkin*
Чердакчи	*Čerdakči*	*Půdičkadze*
Семейкина-Галл	*Semejkinová-Galová*	*Rodinkinová-Hallová*

Беломут	*Bělomut*	*Bělotůň*
Ида Геркулановна Ворс	*Ida Herkulovna Vorsová*	*Ida Herkulovna Chlupová*
Китайцев	*Číňanov*	*Kitajcev*
Карпов	*Karpov*	*Karpov*

V prvních pěti příkladech Morávková jména pouze transkribovala, čímž porušila autorův záměr. V případě *Китайцева* tak zase učinil Dvořák. Český čtenář neovládající ruštinu v překladu žádnou asociaci s Čínou neuvidí. *Карпова*, neznámo proč, oba překladatelé pouze transliterovali. Vhodnější by bylo převést příjmení jako *Kaprov*.

Zvláštním případem je překlad jména *Ивана Николаевиче Понырева* nesoucího přízvisko *Бездомный*. Morávková ho překládá jako *Ivana Nikolajeviče Potápku* a jeho pseudonym *Bezprizorný*, zatímco Dvořák jeho jméno transkribuje jako *Ivan Nikolajevič Ponyrjov* a dává mu pseudonym *Bezdomovec*. Podíváme-li se na pseudonym, je nám na první pohled jasné, že Dvořákův překlad se liší dokonce slovním druhem – volí substantivum. Morávková slovní druh zachovává a dokonce volí české adjektivum přejaté z ruštiny.

Dalším oříškem byl pro překladatele bezpochyby převod jména kocoura – člena Wolandovy suity.

B	M	D
Кот Бегемот	*Kocour Kňour*	*Kocomour*

Jak vidíme, oba překladatelé zvolili postup substituce. Бегемот znamená v doslovném překladu hroch. Bulgakov se nejspíš při vymýšlení jména inspiroval starozákonní obludou Behemotem, která svým vzezřením připomíná hrocha. České Kňour označuje prase divoké. Obě jména tedy označují velkého živočicha. Morávková navíc svým převodem zachovává rým: ***Кот Бегемот - Kocour Kňour***. Dvořákův překlad představuje jazykovou hru, jakákoliv analogie s bájným Behemotem nebo alespoň velkým stvořením se z něj však vytrácí.

Odlišně se překladatelé vypořádali s dalším člen suity – Fagotem.

B	M	D
Фагот-Коровьев	*Fagot-Korovjev*	*Fagot-Kravinkin*

Zatímco Morávková zvolila transkripci a postup exotizace, Dvořák jméno substituuje, což je v tomto případě postup velmi zdařilý, poněvadž čtenáři navozuje asociaci s „kravinkama“, kterých Fagot v průběhu pobytu v Moskvě tropí víc než dost.

Kromě charakterizačních jmen se v románu vyskytuje spousta „historických“ jmen, jejichž překlad nečiní problémy, především proto, že v češtině již existuje jejich ustálená podoba.

B	M	D
Аристотель	*Aristoteles*	*Aristoteles*
Вицлипуцли	*Huitzilopochtli*	*Huitzilopochtli*
Гай Кесарь Калигула	*Gaius Caesar Caligula*	*Gaius Caesar Caligula*
Иммануил Кант	*Immanuel Kant*	*Immanuel Kant*
Иоганн Штраус	*Johann Strauss*	*Johann Strauss*
Лев Толстой	*Lev Tolstoj*	*Lev Tolstoj*
Марциан Капелла	*Martianus Capella*	*Martianus Capella*
Озирис	*Osiris*	*Osiris*
Полигимния	*Polyhymnie*	*Polyhymnie*
Пушкин	*Puškin*	*Puškin*
Рудольф, император	*císař Rudolf*	*císař Rudolf*
Секст Эмпирик	*Sextus Empiricus*	*Sextus Empiricus*
Талия	*Thálie*	*Thálie*
Татяна	*Taťána*	*Taťána*
Фаммуз	*Thammúz*	*Thammúz*
Шуберт	*Schubert*	*Schubert*

I přesto se ale v některých případech překladatelé ve svých řešeních rozcházejí a setkáváme se tak s četnými nesrovnalostmi. Při překladu jména papeže *Герберт Аврилакский* volí Morávková správnou formu *Herbert z Aurillacu*. Dvořák jméno překládá jako *Herbert z Aurilaccu.* Těžko říct, zda je v tomto případě Dvořákův překlad

způsobený pouze překlepem, kdy místo dvojitého *l* píše dvojité *c*, či si správnou formu neověřil z důvěryhodných zdrojů. Zejména Dvořák se při překladu jmen dopouští četných chyb způsobených buď nepozorností, nebo nedostatkem času pro překlad. Jméno *Абабков* poprvé na straně 71 transliteruje jako *Ababkov*, ale později na té samé straně ho z neznámého důvodu překládá jako *Ababkin*. Prozaika *Бескудникова* na straně 70 transliteruje jako *Beskudnikova*, kdežto na straně 284 ho pojmenovává *Bezeběsov*. *Ивана Савельевиче Варенуху* na stranách 465 a 133 transkribuje jako *Ivana Saveljeviče Varenuchu*, ale na straně 132 ředitel Rimskij oslovuje provozáře *Ivane Saveljiči*. Básníka *Двубратского* na straně 70 překládá jako *Dvoubratrskij*, na straně 284 z něj vzniká *Dvoubratov*. Převod tohoto jména je zajímavý i z toho důvodu, že zatímco Morávková ponechává kořen *brat* (*Dvoubratský*), Dvořák užívá české *bratr*. Spíše překlepem je překlad jména *Денискин*, kdy ho na straně 71 transliteruje jako *Deniskin* a o stranu dál jméno transkribuje jako *Děniskin*. Morávková po celou dobu používá formu *Děniskin*. Také předsedu Akustické komise *Аркадия Аполлоновича Семплеярова* Dvořák na straně 156 transkribuje jako *Semplejarova*, kdežto na straně 463 se omylem přepsal a tak vznikl *Sempeljarov*. *Канавкина* Dvořák na straně 201 a celou 15. kapitolu chybně převádí jako *Kanalkina*, až v epilogu na straně 464 uvádí transliterovanou formu *Kanavkin*. Herce *Савву Потаповиче Куролесова* nejdříve na straně 161 překládá jako *Rošťakina*, později, na stranách 200 – 201 a 463 jako *Nezbedova*. I hlavní postava - básník *Иван Николаевич Поныров*, kterého Dvořák celou dobu transkribuje jako *Ponyrjova*, dostává na straně 465 nové jméno - *Ponurev*.

Morávková na rozdíl od Dvořáka všechna jména po celou dobu překládá důsledně, zato se často odchyluje od originálu, a to hlavně v případech zdvojených hlásek.

B	M	D
Азазелло	*Azazelo*	*Azazello*
Аннушка/ Чума-Аннушка	*Anuška/ Morová rána*	*Annuška/ Cholera Annuška*
Арчибалд Арчибалдович	*Archibald Archibaldovič*	*Arčibald Arčibaldovič*
Варенька	*Váreňka*	*Vareňka*
Гелла	*Hela*	*Hella*
семья Джулли	*rodina Giuliových*	*rodina Giulliových*

Сергей Герардович Дунчиль	*Sergej Žerardovič Dunčil*	*Sergej Gerardovič Dunčil*
Аркадий Аполлонович Семплеяров	*Arkadij Apolonovič Semplejarov*	*Arkadij Apollonovič Semplejarov/ Sempeljarov*
Анна Ричардовна	*Anna Richardovna*	*Anna Ričardovna*
Семейкина-Галл	*Semejkinová-Galová*	*Rodinkinová-Hallová*

Morávková dále není důsledná u koncovek příjmení mužských postav. Jak můžeme vidět v níže uvedené tabulce, u některých příjmení ponechává jejich ruské zakončení –ij, v jiných případech koncovku substituje českým –ý. Oba zvolené způsoby jsou stylisticky i gramaticky vhodné, je ale třeba zvolit si jeden způsob a celý překlad se ho důsledně držet.

B	M	D
Жорж Бенгальский	*Žorž Bengálský*	*Žorž Bengalskij*
Бернадский	*Bernadský*	*Bernadskij*
Богохульский	*Bogochulský*	*Bohofujskij*
Достоевский	*Dostojevskij*	*Dostojevskij*
Драгунский	*Dragunský*	*Dragunskij*
Боба Кандалупский	*Boba Kandalupský*	*Boba Kandelábr*
Латунский	*Latunský*	*Mosazkin*
Парчевский	*Parčevský*	*Parčevskij*
Максмилиан Андреевич Поплавский	*Maxmilián Andrejevič Poplavský*	*Maxmilián Andrejevič Poplavskij*
Григорий Данилович Римский	*Grigorij Danilovič Rimský*	*Grigorij Danilovič Rimskij*
Стравинский	*Stravinský*	*Stravinskij*

Nejednotnost v koncovkách se vyskytuje i u křestních jmen ženských postav. Tentokrát se jí dopouští i Dvořák, ovšem v menší míře než Morávková.

B	M	D
Марья Александровна	*Marja Alexandrovna*	*Marja Alexandrovna*

Наташа/ Наталья Прокофьевна	*Nataša/ Natálie Prokofjevna*	*Nataša/ Natálie Prokofjevna*
Настасья Лукинична Непременова	*Nastasja Lukinična Semetriková*	*Nastasja Lukinična Urputnovová*
Ксения Никитишна	*Xenie Nikitična*	*Xenie Nikitična*
Клавдия Петровна	*Klavdie Petrovna*	*Klavdija Petrovna*
Софья Павловна	*Sofie Pavlovna*	*Sofja Pavlovna*
Пелагея Антоновна	*Pelageja Antonovna*	*Pelageja Antonovna*
Пелагея Петровна	*Pelageja Petrovna*	*Pelageja Petrovna*

Chybám z nepozornosti se bohužel nevyhnul ani sám Bulgakov. Zatímco na straně 189 uvádí jméno milenky Sergeje Gerardoviče Dunčilova jako *Ида Геркулановна Ворс*, na straně 446 se její otčestvo mění na *Геркуларовна*. Je možné, že se jedná pouze o překlep. Oba překladatelé si s tím ale poradili a otčestvo převádí ve všech případech jako *Herkulanovna*.

Bulgakov používá při oslovování postav neutrální *господин (госпожа)*, překladatelé se ale ve svých převodech různí.

B	M	D
Жак, г.	*pan Jacques*	*monsieur Jacques*
Минкина, госпожа	*paní Minkinová*	*paní Minkinová*
Тофана, госпожа	*signora Toffanová*	*paní Toffanová*

Morávková nejspíše z nepozornosti převádí titul *граф* jako *kníže*, dále v textu už ale správně používá titul *hrabě*.

B	M	D
Роберт, граф	*kníže Robert*	*hrabě Robert*

Morávková z neznámého důvodu substituuje v 28. kapitole jména literárních kritiků *Панаев* a *Скабичевский* jmény *Saltykov* a *Ščedrin*.

Как ваша фамилия?

*– **Панаев**, – вежливо ответил тот. Гражданка записала эту фамилию и подняла вопросительный взор на Бегемота.*

*– **Скабичевский**, – пропищал тот, почему-то указывая на свой примус. Софья Павловна записала и это и пододвинула книгу посетителям, чтобы они расписались в ней. Коровьев против Панаева написал «Скабичевский», а Бегемот против Скабичевского написал «Панаев».* (M. Bulgakov, 2006, 403)

„Jméno, prosím?“

*„**Saltykov**,“ odpověděl úslužně. Žena je zapsala do knihy a tázavě pohlédla na kocoura.*

*„**Ščedrin**,“ zapištěl a bůhvíproč ukazoval na svůj vařič. Sofie Pavlovna to pečlivě zaznamenala a podstrčila jim knihu, aby se podepsali. Korovjev napsal do okénka „Saltykov“ – „Ščedrin“ a Kňour ke „Ščedrinovi“ přičinil „Saltykov“.* (M. Bulgakov, přel. A. Morávková, 2011, 283)

Sokolov ve své knize zabývající se Bulgakovovým románem poznamenává, že spisovatel a novinář Ivan Ivanovič Panajev a literární kritik a historik Alexandr Michajlovič Skabičevskij představovali povrchní, ovšem za socialismu velmi populární kritiku demokratického směru a byli typickými představiteli těch, kteří se i později za Bulgakova považovali za spisovatele. Aby si mohl člověk říkat „spisovatel“, stačilo mít legitimaci do MASOLITu a být za dobře s vládnoucími orgány. Panajev a Skabičevskij mají v tomto případě zosobňovat typické členy Gribojedova domu. V překladu Morávkové se však tato analogie zcela vytrácí. Jelikož jde ve scéně o to, že se Korovjev s Kňourem vydávají za spisovatele MASOLITu a vymýšlí si jejich identitu, domníváme se, že Morávková užívá jméno satirika Saltykova-Ščedrina proto, že českému čtenáři bude spíše známo právě jméno tohoto spisovatele, než v českém prostředí téměř neznámí Panajev a Skabičevskij.

Podobná situace nastává i v případě převodu jména kritika *О. Латунского*.

B	M	D
Латунский	*Latunský*	*Mosazkin*

Podle Sokolova (2005, 52) Bulgakov do kritikova příjmení zašifroval příjmení svého úhlavního nepřítele, spisovatele a kritika Osafa Litovského, který se postaral o zákaz většiny jeho her. Dvořák jméno substituuje, čímž se narážka zcela vytrácí, naopak Morávková jméno transkribovala, a tím se chybě vyhnula.

5.1.2 Jeruzalémský příběh

Jak jsme již zmínili výše, v rovině jeruzalémského příběhu se setkáváme především se jmény historickými, většinou biblickými. Jedná se o jména postav, které skutečně žily.

B	M	D
Иешуа Га-Ноцри	*Ješua Ha-Nocri*	*Ješua Ha-Nocri*

Hned na začátku se zastavme u postavy Ježíše Krista, kterého zde Bulgakov nazývá jeho židovským jménem *Иешуа Га-Ноцри*, čímž chce dle našeho názoru zdůraznit jeho „lidskost“ a obyčejnost. Oba překladatelé zvolili správně postup transkripce.

B	M	D
Понтий Пилат	*Pilát Pontský*	*Pilát Pontský*

Jméno Piláta Pontského nečiní překladatelům potíže – oba zvolili stejnou formu. V čem se ovšem překladatelé liší je Pilátova funkce – *прокуратор*. Zatímco Morávková jej nazývá *správcem*, Dvořák zůstává u *prokurátora*. Jelikož prokurátor značí víceméně to samé, co správce, považujeme oba překlady za vhodné. Také v případě prokurátorova přízviska (*всадник Золотое Копье*) nejsou překladatelé jednotní. Morávková uvádí *jezdec Zlaté kopí*, kdežto Dvořák *harcovník Zlaté Kopí*.

B	M	D
Иуда из Кариафа	*Jidáš Iškariotský*	*Jidáš z Kariotu*

V překladu Jidášova přízviska se překladatelé ve svých řešeních rozcházejí. Zatímco Morávková volí novozákonní podobu Jidášova jména, Dvořák zůstává věrný

podobě židovské, resp. hebrejské (také Jehuda iš Karijot nebo Jehuda z Karijot). V tomto případě je bezesporu vhodnější Dvořákův překlad, neboť je věrnější originálu. Novozákonní podobě jména, kterou používá Morávková, totiž v ruštině odpovídá forma Иуда Искариот.

B	M	D
Левий Матвей	*Matouš Lévi*	*Matouš Léví*

Sporným místem je Matoušovo příjmení. V češtině existuje zafixovaná podoba Matoušova příjmení uváděná v Bibli, a to *Levi*. Některé zdroje uvádí i formu *Lévi*, kterou používá Morávková, ovšem s formou *Léví,* kterou zvolil Dvořák, jsme se nesetkali vůbec.

B	M	D
Иосиф Каифа	*Kaifáš*	*Josef Kaifáš*

Jméno Velekněze Judeje, který se podílel na Ježíšově odsouzení, se v ruštině vyskytuje ve dvou formách – tak, jak ji uvádí Bulgakov, ale také *Иосиф Каиафа*. Oba překladatelé volí v češtině ustálenou podobu tohoto jména, a to *Kaifáš*.

Zastavme se na chvíli u jména *mesiáš*, které Bulgakov píše s malým počátečním písmenem, což svědčí o tom, že neměl na mysli konkrétně Ježíše Krista, nýbrž obecně spasitele či pomazaného člověka. Morávková proto ponechává v překladu malé písmeno, kdežto Dvořák zvolil písmeno velké. Pro lepší pochopení uvádíme kontext:

Помилосердствуйте, – улыбаясь, воскликнул прокуратор, – нет более безнадежного места на земле. Я не говорю уже о природе! Я бываю болен всякий раз, как мне приходится сюда приезжать. Но это бы еще полгоря. Но эти праздники – маги, чародеи, волшебники, эти стаи богомольцев… Фанатики, фанатики! Чего стоил один этот ***мессия****, которого они вдруг стали ожидать в этом году! Каждую минуту только и ждешь, что придется быть свидетелем неприятнейшего кровопролития.* (M. Bulgakov, 2006, 346)

„Uznej,“ zvolal s úsměvem prokurátor, že není na zemi zoufalejší město! Nemluvím už o podnebí - pokaždé onemocním, když sem přijedu, a to ještě není to nejhorší! Ale tyhle svátky! Mágové, kouzelníci, čarodějové a stáda poutníků! Fanatici, sami fanatici! Co jen

*si vyžádal jediný **mesiáš**, kterého začali náhle očekávat v letošním roce. Každou chvíli se můžeš stát svědkem odporného krveprolití!* (M. Bulgakov, přel. A. Morávková, 2011, 243)

*„Nezlobte se na mě," zvolal s úsměvem Pilát, „ale ještě jsem na zemi nezažil beznadějnější místo. A to nemluvím o podnebí. Kdykoli jsem nucen sem přijet, okamžitě onemocním. Ale to by nakonec bylo to nejmenší. A co teprve všechny ty svátky – všichni ti mágové, čarodějové, kouzelníci, ta stáda poutníků…Sami fanatici, fanatici! Třeba už jen ten **Mesiáš**, jehož příchod najednou zrovna v tomto roce začali všichni očekávat! Člověk aby jen pořád trnul, zda se v příštím okamžiku nestane svědkem velice nepříjemného krveprolití.* (M. Bulgakov, přel. L. Dvořák, 2013, 362)

Z kontextu je jasné, že v tomto případě nejde řeč o Ježíši Kristovi (zatím), ale pouze obecně o očekávaném spasiteli. Proto je na místě užít malé počáteční písmeno.

Kromě historických postav se v jeruzalémském příběhu vyskytují jména postav smyšlených, která překladatelům nečinila potíže, a tudíž oba zvolili postup transkripce. Jde např. o jména *Afranius, Banga, Gestas, Dismas, Bar-Rabban, Nisa, Pila, Tolmaius, Enante* a další. V překladu jednoho smyšleného jména se ale překladatelé liší.

B	M	D
Крысобой, кентурион	*Centurion Krysobijce*	*Centurio Krysolov*

Centurion byl profesionální důstojník armády. Setkáváme se zde s dalším „mluvícím" jménem, neboť samo přízvisko *Крысобой* vypovídá o centurionově vzezření. Oba překladatelé proto správně přízvisko překládají. Morávková jako *Krysobijce*, Dvořák jako *Krysolov*. Krysobijce a Krysolov jsou ale dva různé pojmy, proto hodnotíme Dvořákův překlad jako zavádějící.

5.2 Místní názvy

Místní jména neboli **toponyma** je označení vlastních jmen geografických objektů, jako jsou města, ulice, náměstí, řeky, moře, hory, oblasti, státy atd. Četné místní názvy nepředstavují pro překladatele problém (*Moskva, Novgorod*), mnohé mají v češtině svou ustálenou podobu založenou na hláskové modifikaci (*Londýn, Paříž, Lipsko, Vídeň*). U

řady jmen, která nejsou příliš frekventovaná, ovšem nastává problém s jejich překladem. Nyní si ukážeme, jak se s překladem místních názvů vypořádali Morávková s Dvořákem.

5.2.1 Moskevský příběh

V moskevské části románu se co do místních názvů nenacházely téměř žádné záludnosti, proto i jejich překlad byl veskrze snadný. Místní názvy si můžeme rozdělit do několika kategorií.

Většinu názvů měst a obcí oba překladatelé jednoduše transkribovali či transliterovali.

B	M	D
Армавир	*Armavir*	*Armavir*
Белгород	*Bělgorod*	*Bělgorod*
Брянск	*Brjansk*	*Brjansk*
Вологда	*Vologda*	*Vologda*
Воронеж	*Voroněž*	*Voroněž*
Казань	*Kazaň*	*Kazaň*
Кисловодск	*Kislovodsk*	*Kislovodsk*
Ленинград	*Leningrad*	*Leningrad*
Махинджаури	*Machindžauri*	*Machindžauri*
Москва	*Moskva*	*Moskva*
Палермо	*Palermo*	*Palermo*
Пенза	*Penza*	*Penza*
Ростов	*Rostov*	*Rostov*
Саратов	*Saratov*	*Saratov*
Сходня	*Schodna*	*Schodna*
Харьков	*Charkov*	*Charkov*
Цихидзири	*Cichidziri*	*Cichidziri*
Ялта	*Jalta*	*Jalta*
Ярославль	*Jaroslavl*	*Jaroslavl*

Některé názvy překladatelé naturalizovali a přizpůsobili české tradici.

B	M	D
Страсбург	*Štrasburk*	*Štrasburk*
Феодосия	*Feodosie*	*Feodosie*
Боровое	*Borové*	*Borovoje*
Перелыгино на Клязьме	*Perelygino na Kljazmě*	*Perelžino na Kljazmě*

Štrasburk je příkladem hláskové modifikace. V případě osady *Боровое* vidíme, že Dvořák volí postup transkripce, kdežto Morávková název překládá. V posledním případě je tomu naopak – Morávková transkribuje, kdežto Dvořák název překládá.

B	M	D
Драгомилово	*Dorogomilov*	*Dorogomilov*
Лианозово	*Lianozov*	*Lianozov*

V případě těchto moskevských rajonů volí oba překladatelé místo neutra maskulinum.

B	M	D
Ницца	*Nizza*	*Nizza*

Z neznámého důvodu volí oba překladatelé italskou podobu francouzského města Nice.

B	M	D
Замоскворечье	*Zamoskvorečí*	*zamoskvorecký*

Morávková překlad přizpůsobuje české tradici, ale domníváme se, že by bylo lepší výraz přeložit jako *Zamoskvořečí,* aby v něm zůstala zachována asociace s řekou Moskvou.

Druhou velkou skupinu místních názvů v románu představují ulice, náměstí a nábřeží. V následující tabulce uvádíme ty názvy, v překladu kterých se oba překladatelé shodli.

B	M	D
Арбат	*Arbat*	*Arbat*
Арбатская площадь	*Arbatské náměstí*	*Arbatské náměstí*
Божедомка	*Božedomka*	*Božedomka*
Большая Никитская	*Velká Nikitská*	*Velká Nikitská*
Елоховская улица	*Jelochovská ulice*	*Jelochovská ulice*
Зубовская	*Zubovská*	*Zubovská*
Институтская улица	*Institutská ulice*	*Institutská ulice*
Кудринская площадь	*Kudrinské náměstí*	*Kudrinské náměstí*
Малая Бронная	*Malá Bronná*	*Malá Bronná*
Мясницкая	*Mjasnická*	*Mjasnická*
Никитские ворота	*Nikitská brána*	*Nikitská brána*
Остоженка	*Ostoženka*	*Ostoženka*
Петровка	*Petrovka*	*Petrovka*
Пречистенка	*Přecistěnka*	*Přecistěnka*
Спиридоновка	*Spiridonovka*	*Spiridonovka*
Тверская	*Tverská*	*Tverská*

Překladatelé se rozchází při překladu *переулка*. *Переулок* znamená malá ulice, postranní či boční ulička.

B	M	D
Скатертный	*Tkalcovská*	*Skatěrtná*
Брюсовский переулок	*Brjusovova ulice*	*Brjusovova ulice*
Ваганьковский переулок	*Vagaňkovská ulička*	*Vagaňkovská*
Ермолаевский переулок	*Jermolajevská ulička*	*Jermolajevská*
Смоленский	*Smolenský*	*Smolenská*

V prvním případě volí oba překladatelé femininum, zatímco ale Dvořák název transkribuje, Morávková jej překládá. Pokud srovnáme všech pět příkladů, můžeme konstatovat, že Dvořák je ve svém překladu jednotnější, překlad Morávkové kolísá.

V následující tabulce uvádíme další rozdíly.

B	M	D
Герцен	*Gercenova ulice*	*Gercenova*
Земляной вал	*Hliněný kopec*	*Hliněný val*
Садовое кольцо	*Sadový okruh*	*Sadová okružní třída*
улица Кропоткина	*Kropotkinova ulice*	*Kropotkinova třída*

V nížeuvedených příkladech Bulgakov užil u názvů malého písmene, překladatelé ale konkretizují.

B	M	D
театральной проезд	*Divadelní průjezd*	*Divadelní*
у кремлевской стены на набережной	*nábřeží u kremelské zdi*	*nábřeží u Kremelské zdi*

Překladatelé se také odlišují v prefixech pojících se s názvy ulic. Zatímco Dvořák používá v akuzativu singuláru prefix *na*, Morávková používá prefix *do*, čímž se nám mění akuzativ na genitiv singuláru. V lokálu singuláru Dvořák používá prefix *na*, kdežto Morávková *v*.

M	D
do Sadové ulice	*na Sadovou*
do Solovek	*na Solovky*
v Božedomce	*na Božedomce*
v Mjasnické	*na Mjasnické*

Třetí skupinu místních nízvů tvoří ostrovy a mysy.

B	M	D
Соловки	*Solovky*	*Solovky*
Суук-Су	*Suuk-Su*	*Suuk-Su*

Následují řeky a jezera. Překlady Morávkové a Dvořáka jsou zcela shodné.

B	M	D
Вятка	*Vjatka*	*Vjatka*
Днепр	*Dněpr*	*Dněpr*
Енисей	*Jenisej*	*Jenisej*
Клязьма	*Kljazma*	*Kljazma*
Москва-река	*řeka Moskva*	*řeka Moskva*
Патриаршие пруды	*Patriarchovy rybníky*	*Patriarchovy rybníky*
Чистые пруды	*Čisté rybníky*	*Čisté rybníky*

Jako poslední skupinu uvádíme parky, nádraží, stanice metra a ostatní.

B	M	D
Александровский сад	*Alexandrovský park*	*Alexandrovský sad*
Брокенские горы	*Brockenské hory*	*Brockenské hory*
Владимирская горка	*Vladimirská hůrka*	*Vladimirský vršek*
Воробьевы горы	*Vrabčí hory*	*Vrabčí hory*
Киевский вокзал	*Kyjevské nádraží*	*Kyjevské nádraží*

Co se týče stanice metra *Александровский сад*, je přípustný jak překlad Morávkové, tak i Dvořáka. *Владимирская горка* se v českém překladu vyskytuje pouze jako *Vladimirský vršek.*

Jako poslední uvádíme výňatek, ve kterém Woland vysvětluje Markétce, kde přišel ke svému revmatismu.

B	M	D
…в Брокенских горах, на чертовой кафедре.	*…na Čertově stolci v Brockenských horách.*	*…na Ďáblově akademii v Brockenských horách.*

Чертова кафедра je hora v Brockenských horách v Německu, kde se shromažďovali čarodějky a vědmy během Valpuržiny noci, jak popisuje Goethe ve Faustovi. Překlad Morávkové je proto mnohem výstižnější, protože je z něj zřejmé, že se jedná o horu či skálu. Dvořákův překlad svádí čtenáře k nesprávnému výkladu – akademie ve smyslu vzdělávacího zařízení.

Na závěr této podkapitoly můžeme říct, že Morávková je ve svém překladu explicitnější než Dvořák a více se drží originálu.

5.2.2 Jeruzalémský příběh

Místní názvy v jeruzalémském příběhu jsou víceméně spjaty s biblickým Jeruzalémem, kde se celý příběh odehrává. Zastavme se nejdříve u těch reálií, jejichž překlad je sporný.

B	M	D
Ершалаим	*Jeruzalém*	*Jeruzalém*

Město Jeruzalém Bulgakov označuje fonetickým přepisem jeho originálního hebrejského názvu, a to *Ершалаим,* který je možné do češtiny transkribovat jako *Jrušalajim*. Jak Morávková, tak Dvořák ale sáhli po tradičním překladu města – *Jeruzalém.* To ovšem narušuje stylistickou autenticitu Bulgakovova textu, který záměrně používá *Ершалаим,* nikoliv *Иерусалим*, stejně jako Ježíše Krista označuje jeho hebrejským jménem *Иешуа Га-Ноцри*, které překladatelé správně převedli jako *Ješua Ha-Nocri,* nikoliv Ježíš Kristus. Proto i v tomto případě by bylo na místě držet se originálu.

B	M	D
Виффагия	*Bethafaga*	*Bethafaga*

Виффагия, v českém ekumenickém překladu Bible *Betfagé*, je vesnice na svahu Olivetské hory blízko Betánie, ve které měli Ježíšovi učedníci opatřit osla, na kterém potom Kristus vjel do Jeruzaléma. Forma *Bethafaga*, kterou užívají oba překladatelé, se v Bibli nevyskytuje.

B	M	D
Сузские ворота	*Suvajská brána*	*Suezská brána*

Není známo, kde Bulgakov přišel k názvu této brány. Ve Starém zákoně (Kniha Ezechiel 48:31, Nový Jeruzalém) se píše o branách na vnějších hranicích města, o Suvajské či Suezské bráně ale není nikde zmínka. Některé prameny uvádí, že se jedná o analogický název pro Jaffskou bránu, možná dokonce Zlatou bránu na východě města orientovanou na perské město Súsy (Сузы), v tom případě by byl ovšem překlad obou překladatelů chybný, protože přístavní město Suez se nachází na jihovýchodě od Jeruzaléma a jeho ruský název zní Суэц, a název brány by proto musel znít Суэцкие ворота.

B	M	D
Гамала	*Gamala*	*Gamala*

Město *Gamala*, ani Gamla, což je další užívaná verze, se taktéž v Bibli nevyskytuje. Jedná se o město v Golandských výšinách.

B	M	D
долина Лев	*Dívčí údolí*	*Panenské údolí*

O *Dívčím,* ani *Panenském údolí* se v Bibli nepíše, ani o *долине Лев* nejsou nikde zmínky.

B	M	D
Кесария Стратонова	*Kaisarei Přímořská*	*Kesarie Stratonova*

Město *Кесария Стратонова*, jindy také *Кесария Приморская*, opět není v Bibli upomenuto. Podle překladu, který uvadí Morávková s Dvořákem není město na českém

internetu dohledatelné. Vyskytuje se ovšem v latinské podobě *Caesarea Maritima* anebo řecké formě *Kaisareia*.

B	M	D
Лысая гора	*Golgota*	*Golgota/ Lebčí vrch*

Bulgakov zde opět používá název nekorespondující přesně s Biblí.

«И, придя на место, называемое Голгофа, что значит: ***Лобное место****,»* (Св. Евангелие от Матфея 27:33)

«И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое ***Лобное****, по-еврейски Голгофа;»* (Св. Евангелие от Иоанна 19:17)

„Když dorazili na místo zvané Golgota (což znamená ***Lebka****),“* (Matouš 27:33)

„Ježíš nesl svůj kříž až na místo jménem ***Lebka****, hebrejsky zvané Golgota.“* (Jan 19:17)

Zatímco Morávková se drží biblické verze, čímž opět narušuje autenticitu textu, Dvořák střídavě užívá obou názvů, ale vysvětluje čtenáři, že se jedná o o jedno a též místo: *„Trest bude neprodleně vykonán na Lebčím vrchu neboli Golgotě!“* (M. Bulgakov, 2013, 48).

B	M	D
Антиохия	*Antiochie*	*Antiochej*

V ekumenickém překladu Bible se vyskytuje pouze forma, kterou používá Morávková – *Antiochie.*

B	M	D
Гефсимания	*Getsemánie*	*Getsemane*

Morávková, která ve většině případů zůstává věrná Bibli, se tentokrát ve svém překladu odchýlila. V ekumenickém překladu Bible najdeme pouze Dvořákovu podobu – *Getsemane.*

B	M	D
Соломонов пруд	*Šalamounův rybník*	*Šalamounovo jezero*

V Bibli se o Šalamounově jezeře ani rybníce nepíše. Některé zdroje uvádí, že Šalamounovy rybníky byla soustava tří nádrží, které zásobovaly Jeruzalém vodou.

B	M	D
иродов дворец	*Palác Heroda Velikého*	*Herodův palác*
хасмонейский дворец	*hasmonejský palác*	*Hasmonejský palác*

Co se týče prvního příkladu, obě varianty jsou správně, ovšem opět se přikláníme k Dvořákově variantě, kterou uvádí i Bible. Z neznámého důvodu Bulgakov píše *иродов дворец* s malým počátečním písmenem a stejně tak *хасмонейский дворец*, tentokrát jeho příkladu následuje i Morávková.

B	M	D
Хевровские ворота	*hebronská městská brána*	*městská Hebronská brána*

V tomto případě si nejsme jisti, zda se nejedná o překlep ze strany Bulgakova. Nejspíš měl na mysli *Хевронские ворота*.

B	M	D
Эн-Сарид	*Oiin-Sarid*	*En-Saríd*

Эн-Сарид je izraelská vesnice. V ruské Bibli se název nevyskytuje, v českém překladu se o ní hovoří pouze jako o *Saridu*, jiné zdroje uvádí také *Ejn Sarid*.

V překladu ostatních místních názvů se oba překladatelé shodují.

B	M	D
Антониева башня	*Antoniova věž*	*Antoniova věž*
Бифания	*Betánie*	*Betánie*

Бифлеем	*Betlém*	*Betlém*
дворец Каифы	*Kaifášův palác*	*Kaifášův palác*
Елеонская гора	*hora Olivetská*	*hora Olivetská*
Идиставизо	-	*Idistaviso*
Кедрон	*Cedron*	*Cedron*
Нижний город	*Dolní město*	*Dolní město*
Хеврон	*Hebron*	*Hebron*
Юдей	*Judej*	*Judej*
Яффа	*Jaffa*	*Jaffa*

Na rozdíl od překladu místních názvů moskevského příběhu, kdy se Morávková více přidržuje originálu, se nyní situace obrací. Morávková se při překladu až příliš řídila Biblí, a to i tam, kde Bulgakov záměrně uvádí jiný název pro danou reálii než ten, kterým je označena v Bibli.

5.3 Frazeologismy

K frazeologismům patří úsloví, rčení, přísloví, přirovnání či pranostiky. Z. Kufnerová (1994, 86) zdůrazňuje, že „frazeologismy nelze překládat podle komponentů, nýbrž globálně, tj. frazeologický celek substituovat celkem jiným (v teorii překladu se zde někdy mluví o tzv. situačním ekvivalentu)." K. Horálek (1966, 28) píše, že v krajním případě je možné sáhnout ke stylisticky neutrálnímu překladu podle smyslu. Jak píše Vinogradov: «…в сознании носителя языка должно закрепиться значение фразеологического сочетания подобно тому, как закрепляются значения слов» (V. S. Vinogradov, 2001, 182). V románu Mistr a Markétka se frazeologismy vyskytují pouze v moskevské části příběhu.

B	M	D
...ни одна из этих сводок никуда не годится.	*...ani jediný popis neodpovídá skutečnosti.*	*...ani jedno z těchto hlášení nestojí za zlámanou grešli.*
Вот черт его возми!	*Čert aby ho vzal!*	*Aby ho taky husa kopla, pacholka!*

Да черт их возьми, олухов!	*Aby je všecky čert vzal, pitomce!*	*…aby je husa kopla, trulanty!*
Лечит подобное подобным.	*Vyrážejte klín klínem.*	*Čím ses zmařil, tím se naprav.*
денежка счет любит	*dobré účty dělají dobré přátele*	*vo peníze jde až na prvním místě*
свой глазок - смотрок	*nekupuj nikdy zajíce v pytli*	*důvěřuj, ale prověřuj*
Тут вся соль в разоблачении.	*Celý vtip je v odhalení černé magie.*	*Protože jádro pudla je přece v tom odhalení.*
Начальству втирают очки!	*Nadřízené vodí hezky za nos!*	*Akorát věšej panstvu bulíky na nos!*

Z tabulky si můžeme všimnout, že v prvních třech příkladech se v originále nejedná o frazeologismus, ten použil pouze Dvořák pro svůj překlad. Morávková se při překladu více drží originálu.

V následujících dvou případech se ani jednomu překladateli nepodařilo frazeologismus adekvátně přeložit.

B	M	D
Буря мглою…(небо кроет)	*Kalným nebem letí mraky.*	*Bouře mračny nebe kryje.*

Буря мглою небо кроет je první verš z Puškinova Zimního večera. V románu je zmíněn pouze jeho začátek: *Буря мглою…*Báseň Zimní večer do češtiny přeložil V. A. Jung a překlad verše zní: *Bouře mlhou nebe kryje*.

B	M	D
Вылезай, окаянный ганс!	*Vylez, zlopověstný Hansi!*	*Okamžitě vylez, ty ničemný Němčoure!*

Ганс je holandské či německé jméno. V německých pohádkách se Hans jmenuje většinou nejmladší syn v rodině, který je poněkud natvrdlý až hloupý, na konci pohádky

ale vítězí nad zlem a bere si za ženu krásnou princeznu. Ruským ekvivalentem je jméno Ivan (Ivanuška), českým ekvivalentem je Honza v pohádkách o hloupém Honzovi.

V románu se vyskytuje velké množství frazeologismů obsahujících prvek *черт*. Jedná se bezesporu o skrytý odkaz na ďábla (Wolanda), který v Moskvě nastoluje svůj řád. Ne vždy však překladatelé přenesli tento odkaz do svých překladů, jak si můžeme povšimnout ve výše uvedené tabulce. Pro ukázku uvádíme níže několik dalších příkladů.

B	M	D
Подите вы все от меня к чертям, в самом деле!	*Polibte mi všichni nohu, ksakru!*	*Krucifix, dejte mi všichni svatej pokoj!*
Да ну их к черту!	*Vykašlu se na ně!*	*Že bych se na ně nyvflajznul!*
Какая там, к черту, Ялта?	*Jakápak Jalta, ksakru.*	*Ale – jakápak k čertu Jalta?*
Да ведь он тут черт знает чего натворит!	*Může nadělat pěknou paseku!*	*Ten nám tady ale může nadělat skopičin!*
Пошел ты к чертовой матери.	*Běž se vycpat!*	*Táhni ke všem čertům.*
Черт знает, что такое и черт, поверь мне, все устроит!	*…“čert aby se v tom vyznal. Nechme to na něm, on už si poradí.“*	*V tohle se opravdu vyzná jen čert a věř mi, že jedině čert to taky nakonec všechno rozmotá!*

5.4 Cizojazyčné lexikum

Román Mistr a Markétka je nasycen cizími slovy. Nebudeme se zde věnovat přejímkám z jiných jazyků, ale vyloženě cizím výrazům transplantovaným či transkribovaným do ruského originálu a následně do českých překladů. V jeruzalémském příběhu je spousta cizích výrazů zároveň historismy či biblismy, proto se jim budeme věnovat ve zvláštní kapitole. Pojďme se tedy zatím podívat pouze na moskevský příběh.

Cizojazyčné lexikum se většinou vyskytuje v mluvě Wolandovy suity, čímž chtěl Bulgakov podtrhnout fakt, že nadpřirozené postavy pochází z jiné časové a prostorové

dimenze a dodat jejich mluvě nádech exotičnosti. Musíme brát ohled na to, že již v originále jsou cizí výrazy transkribovány do cyrilice.

Nejčastěji používá Wolandova suita francouzské výrazy.

B	M	D
оревуар	*au revoir*	*au revoir*
регент	*regenschori*	*regenschori*
гастроном	*labužník*	*bonviván*
яйцо-кокотт	*vejce cocotte*	*vejce cocotte*
...супа-прентаньер.	*...zeleninového krému á la printanier.*	*...polévky a la printanier*
флибустьер	*pirát*	*flibustýr*
мессир	*maestro*	*messir*
Авек плезир!	*Avec plaisir!*	*Avek plezír!*
Мерси	*Merci*	*Mersí*
в фас	-	*en face*
Абрау-Дюрсо	*šampaňské*	*Abrau-Durcot*
донна	*madam*	*donna*
Ноблесс оближ	*Noblesse oblige*	*Noblesse oblige*

V románu se také objevuje pár anglicismů.

B	M	D
грибоедовский джаз	*gribojedovský džez*	*gribojedovský jazzband*
бриг	*loď*	*briga*
браунинг	*revolver*	*browning*
маузер	*pistole*	*mauser*

Kravinkin často při počítání používá německé *Эйн, цвей, дрей!*

B	M	D
Эйн, цвей, дрей!	*Ein, zwei, drei!*	*Ajn, cvaj, draj!*

V románu se vyskytuje také pár latinských výrazů, většinou se jedná o výrazy z lékařského prostředí.

B	M	D
неврастения	*neurastenický záchvat*	*neurastenie*
белая горячка	*delirium tremens*	*delirium tremens*
Базедова болезнь	*Basedowova choroba*	*Basedowova nemoc*
кляуза	*klep*	*denunciace*

Za nepovedený považujme Dvořákův překlad analgetika proti bolesti. Z jeho obchodního názvu *пирамидон* se v ruském prostředí stalo obecné jméno pro prášek od bolesti. V českém prostředí ale není vůbec znám, proto je vhodnější překlad Morávkové.

B	M	D
пирамидон	*prášek proti bolení hlavy*	*piramidon*

Pokud shrneme přístup obou překladatelů k cizojazyčným pasážím v románu, můžeme říct, že Morávková je většinou neutralizuje obecným výrazem, kdežto Dvořák je zachovává. Pokud už se Morávková rozhodla cizí výraz v textu ponechat, píše ho v jeho originální podobě, zatímco Dvořák je většinou transkribuje do češtiny (stejně jako je Bulgakov transkriboval do ruštiny).

5.5 Názvy institucí a organizací

Všechny názvy institucí a organizací v moskevské části románu jsou míněny ironicky jako parodie na socialistické poměry, kdy existovala spousta nesmyslných organizací, komisí, spolků či výborů, které se v reálu nezabývaly ničím důležitým. Krásným příkladem z románu je organizace *МАССОЛИТ*, která sdružovala literáty, kteří ale ve skutečnosti neuměli psát, jejich díla byla nekvalitní a jejich největší starostí bylo dobře a levně se najíst.

B	M	D
МАССОЛИТ	*MASOLIT (Masová organizace literátů)*	*Všelidolit*

K překladu názvu organizace sdružující literáty *МАССОЛИТ* se překladatelé postavili rozdílně. Bulgakov totiž v originále neuvádí přímé rozšifrování zkratky této organizace. Pouze píše: ...*председатель правления одной из крупнейших* ***московских литературных ассоциаций****, сокращенно именуемой МАССОЛИТ...* To vede k mnoha různým výkladům, o kterých se mezi čtenáři vedou debaty. Uveďme si například *Московская АССОциация ЛИТераторов, МАССовая СОциалистическая ЛИТература, МАССОвая ЛИТература, МАСтера СОветской ЛИТературы* nebo *МАСтера СОциалистической ЛИТературы*. Nejpravděpodobnější je ale *Московская АССОциация ЛИТераторов* vycházející z Bulgakovova popisu. Morávková abreviaturu transkribuje a do závorky uvádí i celý název, který přizpůsobuje češtině. Dvořák ji substituuje a rozšifrování celého názvu nechává na čtenáři (například Všelidová literatura), o organizaci hovoří pouze jako o jedné z největších moskevských literárních asociací – doslovný překlad originálu. S MASOLITem, potažmo Všelidolitem, souvisí činnost několika komisí.

B	M	D
московская областная ***зрелищная*** *комиссия*	*moskevská* ***estrádní*** *komise*	*Moskevská oblastní komise* ***lidových zábav***
комиссия ***зрелищ*** *и увеселений облегченного типа*	*Komise pro* ***estrády*** *a lidovou zábavu*	*Komise pro divadelní představení oddechového typu*
городской ***зрелищный*** *филиал*	*městská* ***estrádní*** *pobočka*	*městská filiálka Komise* ***lidových zábav***
программное отделение ***зрелищной*** *комиссии*	*programové oddělení* ***estrádní*** *komise*	*programové oddělení Komise* ***lidových zábav***
главная ***зрелищная*** *комиссия*	*ústřední* ***estrádní*** *komise*	*Ústřední komise* ***lidových zábav***
акустическая комиссия московских театров	*akustická komise moskevských divadel*	*Akustická komise moskevských divadel*

Podíváme-li se na překlady komisí globálně, vidíme, že Bulgakov opakovaně používá element *зрелище* (podívaná, divadlo, představení). Morávková užívá výraz *estráda* a také se ho po celou dobu drží. Dvořák používá výraz *lidové zábavy*, ale při překladu není tak důsledný. Bulgakov u názvů neužívá velká písmena. Tento záměr dodržuje Morávková, Dvořák volí ve všech případech velké počáteční písmeno.

B	M	D
дом Грибоедова	*Gribojedovův dům*	*Gribojedovův dům*

Překladatelé zvolili shodný postup – přívlastek neshodný překládají přívlastkem shodným.

B	M	D
Драмлит/ Дом драматурга и литератора	*DOMLIT/ Domov literátů*	*Spisodram/ Dům spisovatelů a dramatiků*

Podobná situace jako v případě MASOLITu (Všelidolitu). Tentokrát je zdařilejší Dvořákův překlad, jelikož je věrnější originálu a zůstávají v něm zachovány oba elementy – spisovatelé i dramatici. Překlad Morávkové je ovšem dle našeho názoru libozvučnější. Dvořákovi také musíme vytknout to, že celé abreviatury nepíše velkými písmeny, což může čtenáře mást.

B	M	D
бюро по ознакомлению иностранцев с достопримечательностями Москвы	*průvodce, který seznamoval cizince s moskevskými pamětihodnostmi*	*Úřad pro seznamování cizinců s pamětihodnostmi Moskvy*

V tomto případě se Morávkové překlad vůbec nepovedl, poněvadž název organizace generalizovala a tím porušila autorův záměr, který popisujeme na začátku této kapitoly, a sice ukázat čtenáři kolik nesmyslných a zbytečných organizací fungovalo v socialistické Moskvě.

B	M	D
клиника Первого МГУ	*1. fakultní klinika*	*První univerzitní klinika*

Vhodnější je překlad Morávkové – v češtině se spojení univerzitní klinika nepoužívá. Stejně jako neexistuje univerzitní nemocnice, ale fakultní nemocnice.

B	M	D
институт истории и философии	*historický a filozofický ústav*	*Filosofický a historický ústav*

V tomto případě Dvořák opět konkretizuje – tam, kde Bulgakov používá malé počáteční písmeno, Dvořák píše velké.

Zbytek názvů nepředstavoval pro překladatele problém.

B	M	D
Варьете	*Varieté*	*Varieté*
Манеж	*Manéž*	*Manéž*
Метропол	*Metropol*	*hotel Metropol*
гостиница «Астория»	*hotel Astoria*	*hotel Astoria*
госбанк	*Státní banka*	*Státní banka*

5.6 Ostatní lexikum

5.6.1 Moskevský příběh

Nejdříve se pojďme podívat, jak si překladatelé poradili s překladem dalších reálií. V následující tabulce uvádíme názvy nápojů.

B	M	D
нарзан	*minerálka*	*minerálka, třeba narzan*
абрикосовая	*oranžáda*	*broskvová limonáda*

Na prvním příkladu vidíme, že Morávková zvolila postup generalizace, kdežto Dvořák reálii překládá s pomocí vnitřní vysvětlivky, čímž se mu podařilo dosáhnout vyváženého poměru mezi exotizací a naturalizací. V druhém příkladě měl Bulgakov na mysli meruňkovou limonádu, Dvořák ji ale neznámo proč překládá jako broskvovou. Morávková volí název oranžáda, nejspíš proto, že toto pojmenování evokuje v českém prostředí dobu minulou, v dnešní době asi málokdo nazývá pomerančovou minerálku oranžáda.

Předměty denní potřeby.

B	M	D
папиросы	*cigarety*	*cigarety, papirosy*
портсигар	*pouzdro*	*pouzdro, tabatěrka*
толстовка	*košile*	*tolstovka*
всадник в бурке и с винтовкой	*jezdec v pláštěnce*	*jezdec v kavkazském plášti zvaném burka*

Zde se opakuje situace, kterou jsme popsali výše. Morávková generalizuje, zatímco Dvořák pojmenovává předmět, který je v originále označen jedním výrazem, dvěma synonymy. Vysvětluje tak čtenáři, že papirosy jsou cigarety a pouzdro na cigarety je tabatěrka. V posledním příkladu opět používá vnitřní vysvětlivku.

Překlad socialistických reálií.

B	M	D
гражданин	*neznámý, soudruh, -*	*občan, vážený*

товарищ	*soudruh*	*soudruh*
милиция	*milice*	*milice*
комсомолка	*komsomolka*	*komsomolka*
гривенник	*desetník*	*desetník*
пролетарий	*proletář*	*proletář*
кулачок	*kulak*	*kulak*

Morávková ve svém překladu neutralizuje nebo zcela vypouští oslovení *гражданин*, které hraje v textu důležitou roli. Pouze několikrát ho překládá jako *soudruh*, což je ale zavádějící. Označení *soudruh* odpovídá ruské *товарищ*. Morávková tímto stírá jakoukoliv diferenci mezi těmito dvěma pojmy.

Při četbě Dvořákova překladu nás občas až přímo rušilo jeho nadměrné užívání obecné češtiny. Mezi nejvýraznější prvky obecné češtiny patří změny hláskové a tvaroslovné – protetické „v“ (*von, vodejít*), elize koncového „l“ ve 3. osobě singuláru sloves v préteritu (*přived, vyzdvih*), vynechané „í“ ve 3. osobě plurálu u sloves (*musej, vynechaj*), adjektiva zakončená na „-ej“ místo spisovného „ý/ í“ (*šestej, velkej*), nebo „ý“ místo spisovného „é“ (*vepřový maso*), tvar *bysme* v kondicionálu pomocného slovesa a mnohé další. V následující tabulce uvádíme několik příkladů Dvořákova použití obecné češtiny, abychom zjistili, jestli tak učinil opodstatněně.

B	M	D
Они не понимают!	*„On prosím neráčí rozumět,“…*	*„**Von** nerozumí!“*
…вы что же это волнуете интуриста? За это с вас строжайше спросится!	*„Jakým právem obtěžujete cizího turistu? To si zodpovíte!“*	*„Co tady **vo**btěžujete zahraniční turisty? Abyste si to nakonec šeredně ne**vo**dskákal!“*
- я тебя самого предам в руки милиции!	*„Osobně tě předám milici, abys věděl!“*	*„Já ale **vo**dvedu na milici tebe samot**ý**ho!“*

– Не ври ты, чего не знаешь! –	*„Nelži, když nic nevíš!“*	*„Nemel, když **vo** tom nic nevíš!“*
Он заранее знал, что...	*Věděl předem, že…*	***Von** totiž věděl už předem, že…*
Бросьте трепаться!	*Nelezte sem!*	*Nebuďte dotěrn**ej**!*
…и кот черный, жирный.	*…vypaseného černého kocoura.*	*...černe**j** a macate**j**.*
«Карский раз! Зубрик два! Фляки господарские!!»	*„Šašlik jednou! Skopové na pepři dvakrát! Domácí dršťky!“*	*„Jeden šašlik a dvě skopov**ý**! A jedny zadělávan**ý** dršťky!“*
Иностранный преступник?	*Tohle že je cizí špión?*	*Myslíte toho cizikrajn**ý**ho zločince?*
***...**профессора ловить.*	*…honit profesora.*	*…a toho profesora chyt**ěj**.*
Верно говорю!	*…je to čistá pravda!*	*Já v**i**m, co mluv**i**m!*
За неделю это выходит, стало быть, три с половиной тысячи?	*„To znamená tři a půl tisíce za týden?“*	*„Takže to **bysme** měli tři a půl tisíce za t**ej**den?“*
…стало быть, я иконку на грудь пришпилил…	*…a tak jsem si přišpendlil na košili ikonu…*	*…a já si teda přip**ích** na prsa tu ikonku…*
– что же я могу поделать?	*„co můžu dělat?...“*	*„co já **moh** v ten moment dělat?...“*

Podíváme-li se na výskyt obecné češtiny v Dvořákově překladu globálně, vidíme, že ji používají pouze postavy v přímé řeči. Obecněčeské prvky se téměř vůbec nevyskytují v popisných pasážích románu. I přesto ale tento překlad není ve většině případů na místě, jelikož sám Bulgakov v originále hovorové prvky v mluvě postav používá výjimečně.

Dvořák nadužívá hovorový jazyk i na jiných místech – při překladu neutrálních výrazů, přičemž jeho překlad nutně neobsahuje prvky obecné češtiny.

B	M	D
ботинки	*boty*	*bagančata*
сделал надменное лицо	*se zatvářil povýšeně*	*nasadil povýšenecký kukuč*
шуткар	*vtipálek*	*vykuk*
…дамам это все равно,…	*…, těm je to jedno,…*	*…, těm je to nakonec putna,…*
балбес и бездарность Сашка!	*flákač a fušér Saška!*	*pablb a ignorant Saška!*
Так вот вы какие стеклышки у себя завели!...	*Že jste si ale pořídili skla!*	*To by člověk nevěřil, jaký skla jste tu narafičili.*
глумишься надо мной?	*dělat šoufky*	*dělat šoufky*

Vidíme, že Dvořák překládá spoustu neutrálních výrazů hovorovými prostředky. Morávková je ve svém překladu mnohem více neutrální a následuje tak originál.

Nyní se přesuneme k expresivitě textu, která úzce souvisí s užitím hovorového jazyka, které jsme rozebírali výše.

B	M	D
Эге-ге,…	*Hm,…*	*Prachsakra,…*
…стал еще гаже…	*…působil ještě odpudivějším dojmem…*	*…se tak zdál ještě slizáčtější…*
«пьяный»	*„opilý“*	*„Ten ožrala!“*
Брысь! Слезай,…	*„Jedeš! Marš dolů,…“*	*Kšá! Vypadni,…*
Дура!	*„Káčo pitomá!“*	*„Ty huso“*
У, дура проклятая!	*„Káčo pitomá!“*	*„Ty jsi ale husa hloupá!“*
– Ты, –	*„Ty…,“*	*„Ty prevíte…!“*

А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин!	*„A ty tady imbecilně žvaníš. Kreténe!“*	*„A ty do mě budeš hučet ty svoje koniny? Idiote!“*
Он выжига и плут.	*Je to vykuk a darebák.*	*Je to vyžírka a podvodník.*
…переводчик-гад подбросил…	*To mně podstrčil tlumočník.*	*Tu mi podstrčil ten prevít tlumočník.*
Покайся, Иваныч!	*„Přiznej se, Ivanyči!...*	*„Ježišmarjá přiznej se, Ivanyči….*
Ей богу, настоящие! Червонцы!	*„Namouduši, pravé ruble!“*	*„Namoutě! Opravdický rublasy!“*

Z ukázek můžeme vyvodit jednoznačný závěr, a sice že oba překladatelé úplně nedodržují stylistické zabarvení textu. Dvořákův překlad je mnohem více emocionálně zabarvený a mnohdy se výrazně liší od originálu – i na místech, kde Bulgakov používá neutrální označení, Dvořák přidává navíc negativní emocionální zabarvení. Morávková se originálu sice drží mnohem více než Dvořák, co se týče vyjádření expresivity, ale někdy výpověď naopak neutralizuje, což také není úplně správně.

Podívejme se ještě na příklad barvitého hovorového jazyka, který užil Bulgakov při popisu satirika Chustova Sťopou Mizerovem (Lotrovem). Je zajímavé, že ani v jednom ze čtyř označení se překladatelé neshodli.

B	M	D
сволочь, склочник, приспособленец и подхалим	*podfukář, chameleón, drbna a vrtichvost*	*ničema, pletichář, patolízal a falešník*

Jako ukázku toho, jak se překladatelé postavili k popisu postav, uvádíme urývek ze začátku první kapitoly, kdy se v parku zjeví Woland:

И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый ***воздушный*** *же пиджачок… **Гражданин** ростом в сажень, но*

в плечах узок, худ неимоверно, и ***физиономия****, прошу заметить,* ***глумливая***. (M. Bulgakov, 206, 10)

Vtom zpozoroval, jak mu před očima houstne rozžhavený vzduch a z něho se vynořuje muž podivného vzezření, jakoby utkaný ze vzdušných par. Na malé hlavě měl posazenou žokejskou čapku a byl oblečen do krátkého ***průsvitného*** *kostkovaného sáčka... **Neznámý** měřil sáh, ale byl úzký v ramenou a neuvěřitelně hubený, a* ***tvářil se*** *–* ***uštěpačně****.* (M. Bulgakov, 2011, 6)

Znenadání se horký vzduch přímo před ním zhustil a z toho vzduchu se sám od sebe utkal průzračný pán prazvláštního vzhledu. Na maličké hlavě čapka žokejka a pod ní kostkované, krátké, stejně ***subtilní*** *sáčko…Ten* ***občan*** *měřil dobrý sáh, ale ramena měl úzká, vyzáblý byl až hrůza, a* ***obličej*** *– ten měl, prosím pěkně,* ***vyzývavě poťouchlý****.* (M. Bulgakov, 2013, 10)

Ač se od sebe oba překlady svou strukturou výrazně liší, jsou velmi zdařilé. *Воздушный пиджачок* Morávková překládá jako *průsvitné sáčko*, přitom je to sáčko vzdušné, lehké. Adjektivum *subtilní*, které zvolil Dvořák, se spíše používá pro označení jemné, křehké osoby, nikoliv věci. *Глумливая физиономия* v překladu znamená posměšný, jízlivý či ironický výraz obličeje. Překlad Morávkové je zcela vhodný, ovšem Dvořák se svým *vyzývavě poťouchlým obličejem* tentokrát šlápl vedle. Morávková překládá *гражданин* jako *neznámý*, čímž ale text ochuzuje o stylistické zabarvení – parodii na socialistické poměry.

Dvořák často používá nejůznější neologismy a experimentuje se slovy, čímž se snaží text oživit a vnést do něj něco nového a originálního, aby se tak odlišil od překladu Morávkové.

B	M	D
черный жирный кот	*vypasený černý kocour*	***nařvaný*** *černý kocour*
…и узнать, что с тем стряслось,…	*…a vypátrat, co se s ním stalo.*	*...a nechat si vysvětlit, k čemu se ten chlap* ***přinatrefil****,…*

В десять же, совершив над собою форменное насилие, Римский снял трубку с аппарата…	*V deset s největším sebezapřením konečně zvedl sluchátko…*	*Přesně v deset se doslova **znásilnil** a zvedl sluchátko…*
Колода эта таперича, уважаемые граждане, находится в седьмом ряду у гражданина…	*„Naše sada karet se v současné chvíli, vážení, nachází v sedmé řadě u občana…“*	*„A **nejčkonc**, vážený panstvo, jsou všechny ty naše kartičky k nalezení u občana…“*
Тут он зааплодировал, но в совершенном одиночестве,…	*Zatleskal, ale nikdo se k němu nepřidal.*	*A jal se okázale tleskat, jenže sám **samojediný**,…*
…без всякого пятого измерения и прочих вещей…	*…bez čtvrtého rozměru a jiných věcí, nad nimiž člověku zůstává rozum stát…*	*…bez jediného zdání o nějaké páté dimenzi a dalších **okolostojičnostech**…*
Не валяйте дурака, Иван Савельевич, а слушайте.	*„Nehrajte komedii, Ivane Saveljeviči, a dobře poslouchejte.“*	*„Nechte si těch **špumprnáklí**, Ivane Saveljeviči, a hezky poslouchejte.“*
Ну, будет другой редактор и даже, может быть, еще красноречивее прежнего.	*„Dají tam nového redaktora, možná ještě většího žvanila, než byl jeho předchůdce.“*	*„No tak budeme mít jiného šéfredaktora, možná ještě **zlatoústějšího**, než byl tenhle.“*
Да ничего, кроме того, что он был лыс и красноречив до ужаса.	*„Dohromady nic, snad jenom, že byl plešatý a příšerně užvaněný.“*	*„No nic, snad kromě toho, že byl plešatej a děsně **krasořečnickej**.“*
…, потому что ничего не смыслят в том, что им поручено.	*…, protože houby rozumějí tomu, co mají spravovat.*	*…, protože v tom, co jim bylo uložený, nemaj **ánunk**.*

…не могу играть в атмосфере травли со стороны завистников!	*…nemůžu déle hrát ve štváčské atmosféře, kterou rozdmýchávají tihle závistivci!*	*…nemohu hrát v atmosféře **kaceřování** ze strany těchto závistivců!*
Сторицей будет вознаграждена за это хозяйка бала!	*Čeká vás hojná odměna.*	*Jako první dámě plesu se vám poté dostane **steré** odměny.*
Тление на глазах Маргариты охватило зал,…	*Před Markétinýma očima zachvátilo práchnivění celý sál…*	***Vůčihledě** práchnivěl i samotný sál,…*
…не пожелавший расстаться со своим галстуком,…	*…, který se nechtěl rozloučit se svým motýlkem,…*	*…, který stále nebyl ochoten rozloučit se se svou **kravátlí**,…*
А ты действительно стала похожей на ведьму.	*„Vážně, vypadáš teď jako divoženka.“*	*„Opravdu začínáš vypadat jako **bosorka**.“*
…содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам.	*…chomáèe chlupů rozházela po bažinách.*	*…chomáč po chomáči ji rozházela po **třasoviskách**.*

Zajímavým neologismem, který není výtvorem překladatelů, ale používá ho už sám Bulgakov, je *«Пилатчина».*

*Через день в другой газете за подписью Мстислава Лавровича обнаружилась другая статья, где автор ее предполагал ударить, и крепко ударить, по **Пилатчине** и тому богомазу, который вздумал протащить (опять это проклятое слово!) ее в печать.* (M. Bulgakov, 206, 164)

*Dva dny nato se v jiném časopise objevila další stať, podepsaná Mstislavem Lavrovičem, kde autor navrhoval pádně odsoudit „**pilátštinu**“ a důrazně klepnout přes prsty toho modláře, který si usmyslil ji propašovat (zase to proklaté slovo!) do tisku.* (M. Bulgakov, 2011, 115)

O den později jsem v jiných novinách objevil jiný článek, tentokrát podepsaný Mstislavem Vavřínovičem. Tento kritik doporučoval pranýřovat, a to prosím velmi tvrdě pranýřovat!,

*všechnu tu **pilátovštinu** a toho pánbíčkáře, který si vzal do hlavy, že právě pilátovštinu propašuje (zase to příšerné slovo!) do literatury.* (M. Bulgakov, 2013, 173)

Z ukázek vidíme, že překladetelé k tomuto neologismu zaujali různá stanoviska. Zatímco A. Morávková se drží originálu a neologismus pouze transkribuje, L. Dvořák do překladu přidává vsuvné –ov, a navazuje tak na výraz „hrabalovština“.

5.6.2 Jeruzalémský příběh

Jeruzalémský příběh je nasycen historismy, archaismy a biblismy, což textu dodává punc vznešenosti a archaičnosti. Historismy jsou názvy označující reálie, které v současnosti již neexistují. Archaismy se v moderní době taktéž již nepoužívají, na rozdíl od historismů ale věci, které archaismy označují, stále existují, pouze pro ně máme novější pojmenování.

Historismy si můžeme rozdělit do několika kategorií. Jako první si uvedeme historismy politicko-ekonomické.

B	M	D
прокуратор	*správce*	*prokurátor*
тетрарх	*tetrarcha*	*tetrarcha*
Синедрион	*synedrium*	*synedrium*
игемон	*vladař*	*pán, vladař*
сборщик податей	*výběrčí daní*	*výběrčí daní, berník*
палач	*trýznitel, kat, popravčí skupina*	*kat, katan*
величество	*velký César*	*majestát*
великий кесар	*velký César*	*velký cézar*
…исполняющий обязанности президента Синедриона первосвященник иудейский Иосиф Каифа.	*…s velekněz Kaifášem, který vedle svých kněžských povinností předsedal synedriu.*	*…předsedající synedria, velekněz Josef Kaifáš.*

наместник	*místodržitel*	*místodržící*

Druhou početnou skupinu tvoří vojenské historismy.

B	M	D
когорта	*kohorta*	*kohorta*
трибун когорты	*tribun kohorty*	*tribun kohorty*
легион	*legie*	*legie*
легионер	*legionář*	*legionář*
кентурион	*centurion*	*centurio, centurion*
кентурия	*centurie*	*centurie*
германская палица	*germánský kyj*	*germánský mlat*
пехотный манипул	*pěší manipul*	*pěší oddíl*
кавалерийская турма	*jezdecký oddíl*	*jízda*
легат легиона	*velitel legie*	*legát*
копья	*kopí*	*kopí*
войти в верхнее оцепление	*obsadit vrchol kopce*	*vytvořit další kordon*
ала	*ala*	*ala, kavalerie*
кавалерийский полк	*jezdecký pluk*	*jízdní pluk*
храмовая стража	*chrámová stráž*	*chrámová stráž*
легион Фульмината	*Blesková legie*	*Fulminatova legie*
молниеносный легион	*Blesková legie*	*Blesková legie*
арабская конница	*arabská jízda*	*arabská jízda*
кавалеристы	*vojáci*	*muži*
ножны	*pochva*	*pochva*
коноводы	*vodiči koní*	*koňáci*
легионер	*voják*	*legionář*

V níže uvedené tabulce vidíme, že Morávková nediferencuje mezi píkou a kopím.

B	M	D
пика	*kopí*	*píka*
копьё	*kopí*	*kopí*

Poslední skupinu tvoří historismy označující každodenní reálie.

B	M	D
хитон	*chitón*	*chitón*
пергамент	*pergamen*	*pergamen*
таллиф	*tallis*	*hábit*
палочка и пузирок	*dřívko a kalamář*	*pisátko a kalamář*
попона	*houně*	*čabraka*
тетрадрахма	*tetradrachma*	*tetradrachma*

Jak jsme si již uvedli výše, historismům jsou blízké archaismy.

B	M	D
Твоя жизнь скудна...	*O mnoho v životě se ochuzuješ…*	*Tvůj život je příliš nuzný…*
свиток	*svitek*	*svitek*
хартия	*svitek*	*charta*
меняльная лавка	*směnárenský krámek*	*lichvář, směnárenský krámek*
меняла	*směnárník*	*lichvář*
светильник	*lampa*	*kahanec*

V některých případech užívají archaismus pouze překladatelé, zatímco v originále se vyskytuje bezpříznakový výraz.

B	M	D
шлем	*přilbice*	*přílbice*

Dvořák se snaží svůj překlad mnohem více stylizovat a užívá vznešenější jazykové prostředky včetně archaismů i tam, kde Bulgakov použil bezpříznakové výrazy.

B	M	D
висок	*spánek*	***skráň***
больной голос	*zesláblý hlas*	***churavý*** *hlas*
…подернутый дымкой страдания глаз уставился на арестованного.	*…oko zamlžené bolestí se upřelo na vězně.*	*…zpod něj na vězně zíralo oko, potažené* ***mázdrou*** *útrap.*
…хриплым голосом спросил больной и закрыл глаза.	*…zeptal se polohlasně a zavřel oči.*	*…****zachroptěl chorý*** *správce Judeje.*
Сознайся, – тихо по-гречески спросил Пилат, – ты великий врач?	*„Přiznej se,“ otázal se tiše Pilát, „že jsi věhlasný lékař?“*	*„Přiznej se –* ***tys*** *velký lékař, nemám pravdu?“ zeptal se tichou řečtinou prokurátor.*
философ	*filozof*	*filosof*
ты когда-либо говорил что-нибудь	*Prohlašoval jsi někdy něco*	***vyřkl*** *jsi někdy něco*
на чудовищных слоновых ногах	*na obludných sloních nohách*	*na* ***olbřímích*** *sloních nohách*
тоска осталась необъясненной	*Zůstal jen nevysvětlitelný svíravý stesk*	*Jenže stesk zůstával stejně* ***kormutlivý***
распростился с хозяином	*rozloučil se s hospodářem*	***rozžehna****l se s hospodářem*
Но это очень плохо удавалось прокуратору.	*…, ale právě to se mu nedařilo.*	*Jenže to se prokurátorovi* ***venkoncem*** *nedařilo.*
врач	*lékař*	***ranhojič***

Naopak některé pasáže, ve kterých Bulgakov schválně užil archaismus, Morávková překládá neutrálně.

B	M	D
могут быть ***причиною*** *волнений*	***vyvolat*** *nepokoje*	***zavdat důvod*** *k neklidu a bouřím*

Nyní se podíváme na několik pasáží, které se jednomu či oběma překladatelům nepovedly adekvátně přeložit.

B	M	D
портупея меча	*jílec meče*	*řemení nesoucí meč*
...не сняв поножей, меча и ножа.	*...neodepjal si ani...jílec s mečem a dýkou.*	*...neodepjal ani…řemení s mečem a dýkou.*

Портупея меча je kožené pouzdro na meč uchycené na opasek. Správný je pouze Dvořákův překlad. *Jílec meče*, jak překládá Morávková, je pouze jeho rukojeť. *Поножи* je výraz označující, stejně jako *портупея*, obal na meč či nůž, který se váže kolem pasu, proto je překlad Morávkové opět chybný.

B	M	D
…приговорены к позорной казни – повешению на столбах!	*…odsuzují se k potupné smrti ukřižováním!*	*…byli odsouzeni k hanebné smrti na sloupu.*

Morávková nesprávně konkretizuje. Bulgakov se schválně vyhýbá použití biblického pojmu *ukřižování*.

B	M	D
трехногий табурет	*třínohá stolička*	*třínožka*

Výraz *třínožka* se nepoužívá, stejně tak *třínohá stolička*. Pro stoličku o třech nohách je v české tradici ustálený výraz *trojnožka*, popřípadě *trojnohá stolička*.

V Jeruzalémském příběhu se přirozeně objevuje množství biblismů, tedy biblických výrazů či rčení z Bible.

B	M	D
нисан	*nísán*	*Nisán*

Нисан je první měsíc židovského kalendáře. V českém překladu Bible se objevují dvě podoby tohoto měsíce – nisan i nísan. Ruský překlad Bible ho navíc uvádí s velkým počátečním písmenem.

B	M	D
пророк	*prorok*	*prorok*
проповедовать	*„A v tom spočívá tvé učení?“*	*kázat*
храм старой веры	*chrám staré víry*	*chrám staré víry*
храм истины	*chrám pravdy*	*chrám pravdy*
царство истины	*království pravdy*	*království pravdy*
ученик	*učedník*	*učedník*

ZÁVĚR

V naší diplomové práci jsme se zabývali translatologickou analýzou dvou českých překladů Bulgakovova románu Mistr a Markétka. Cílem naší práce nebylo zjistit, který překlad je zdařilejší, ale spíše postihnout strategii každého překladatele. Domníváme se, že vytyčené cíle se nám podařilo splnit.

Práci jsme si rozdělili do dvou hlavních oddílů. Na začátku jsme se seznámili s osobností Michaila Bulgakova, jeho životem a dílem, a podívali se na samotný román Mistr a Markétka, popsali si okolnosti jeho vzniku a jednotlivé roviny. Dále jsme si představili oba překladatele a teoreticky jsme si nastínili některé kapitoly z problematiky uměleckého překladu. V další části jsme se věnovali samotnému translatologickému rozboru obou překladů, přičemž jsme se zaměřili na lexikální stránku jazyka.

Podíváme-li se na oba překlady globálně, můžeme konstatovat, že Dvořákův překlad je mnohem nápaditější a barvitější, a to díky tomu, že používá více synonymických označení pro jeden a tentýž předmět. Dvořákův překlad nemá takovou trvanlivost jako překlad Morávkové, jelikož se snažil jazyk více přiblížit modernímu čtenáři, o čemž jsme hovořili již v úvodních kapitolách a sám překladatel se nijak netají tím, že právě tahle skutečnost byla při překladu jeho posláním. V rozhovoru pro Týdeník Rozhlas poznamenal: „Především je *(překlad)* koncipován tak - kupříkladu po stránce lexikální -, aby nevydržel tak dlouho jako překlad dosavadní, zatím jediný, a tudíž kanonický.“ (R. Kočík, 2005).

Z hlediska žánrového zaměření Morávková při překladu jeruzalémské roviny příliš neuspěla. Příliš se upíná na Bibli, zatímco Dvořák se drží originálu. Bulgakov totiž záměrně nepoužívá biblická jména postav, ale upravuje si je podle sebe. Morávková tento fakt většinou ignoruje a používá biblickou podobu, a to nejen pouze v případě vlastních jmen postav, ale i u místních názvů a jiných reálií.

Zaměříme-li se konkrétně na překlad vlastních jmen, najdeme v Dvořákově překladu moskevské části románu spoustu chyb způsobených nejspíš nepozorností, což značně kazí výsledný dojem. Nutno podotknout, že ani A. Morávková se chybám zcela nevyhnula. V jejím případě však hovoříme spíše o nejednotnosti (hlavně při překladu příjmení či ženských jmen). A. Morávková se taktéž často odchyluje od originálu, co se týče zdvojených souhlásek ve jménech *(Гелла - Hela, семья Джулли – rodina Giuliových,*

Аполлонович - Apolonovič). Naopak L. Dvořák formu jména vždy dodržuje. V románu se vyskytuje spousta tzv. „mluvících jmen“, která vypovídají o charakteru postav. Je zajímavé, že překladatelé se při překladu téměř všech takových jmen ve svých řešeních rozcházejí. I přesto se ale oběma povedlo zachovat poslání skryté ve jménech. Je možné, že se Dvořák záměrně snažil odlišit svůj překlad od překladu původního. V jeruzalémské části románu se vyskytují především jména historická, konkrétně biblická. Většinu jmen oba překladatelé transkribují, A. Morávková ale často jména převádí v jejich novozákonní podobě, čímž kazí autorův záměr a tím autenticitu celého textu. Bulgakov totiž schválně uvádí jména v jejich židovské podobě, aby se odlišil od Bible.

Místní názvy moskevského příběhu jsme si rozdělili do několika kategorií - názvy měst a vesnic, názvy ulic, bulvárů a náměstí, názvy řek a jezer a názvy parků, nádraží a zastávek. Překlad toponym nepředstavoval pro překladatele větší problémy. Většinu názvů pouze transkribovali, popřípadě užili jejich ustálenou podobu v češtině. V jeruzalémské rovině se ovšem A. Morávková stejně jako v případě vlastních jmen příliš drží Bible a ignoruje Bulgakovův zamýšlený efekt na čtenáře.

V další části jsme se zabývali překladem frazeologismů. Ty se nacházely pouze v moskevské části románu. Jelikož L. Dvořák je při překladu velice kreativní a hraje si se slovy, překládal jako frazeologismy i ty pasáže textu, které v originále frazeologismy vůbec nejsou. Takový postup určitě není na škodu. Zajímavý je i fakt, že celý román je protkán frazeologismy obsahujícími prvek *черт*, čímž Bulgakov poukazuje na přítomnost ďábla (Wolanda), který přichází do Moskvy a nastoluje nové pořádky. Ne vždy ale překladatelé přenesli tento odkaz do svých překladů. V některých případech takový frazeologismus přeložili českým frazeologismem, který slovo „čert“ neobsahuje, jindy překlad neutralizovali úplně.

V následující podkapitole jsme analýze podrobili cizojazyčné lexikum, které se vyskytuje především v mluvě Wolandovy suity. A. Morávková ve velké míře neutralizuje, čímž kazí Bulgakovovův zamýšlený efekt na čtenáře. L. Dvořák sice cizí výrazy většinou zachovává, ale transkribuje je do češtiny (*Ajn, cvaj, draj!*). A. Morávková je naopak ponechává v původní podobě (*Ein, zwei, drei!*).

Při překladu názvů institucí a organizací pozorujeme opět výše zmíněnou tendenci L. Dvořáka odlišit se od prvního překladu A. Morávkové.

Co se týče stylistické roviny, Dvořák je mnohem více expresivní a emocionální, a to i na místech, kde autor používá neutrálních prostředků. Ve svém překladu nadužívá obecnou češtinu. Morávková naopak překlad často neutralizuje i na místech, kde by určitá dávka emocionality neuškodila. Na tomto místě musíme podotknout, že ruština vyjadřuje hovorovost především v lexikální a syntaktické rovině, poněvadž v rovině morfologické má poněkud omezené možnosti vyjadřování substandardu. Naopak čeština hovorovost často vyjadřuje právě morfologicky, např. pomocí obecné češtiny neboli interdialektu. Na základě výše zmíněného by bylo možné namítnout, že je tedy Dvořákův postup překladu obecnou češtinou opodstatněný. To je sice správná domněnka, ovšem na základě analýzy originálu jsme přišli k závěru, že na většině míst, ve kterých L. Dvořák použil interdialekt, Bulgakov v originále nepoužívá hovorové prostředky ani v rovině lexikální, ani syntaktické.

V páté podkapitole románu se zabýváme překladem dalšího lexika. V moskevské části jde řeč hlavně o socialistických reáliích, předmětech denní potřeby, v části jeruzalémské zase o historismech, archaismech či biblismech. L. Dvořák svůj překlad mnohem více stylizuje a užívá vznešených jazykových prostředků i tam, kde autor v originále používá bezpříznakové výrazy.

Celkově můžeme konstatovat, že Morávková je při překladu poněkud zdrženlivější, mnohem více užívá postupu neutralizace, což překlad mírně ochuzuje. Dvořák si překlad vyloženě „vychutnal“, z překladu je zřejmé, že ho překládání baví a je jeho koníčkem. Na některých místech užívá opravdu originální slovní zásobu a nebojí se experimentovat se slovy. Samozřejmě musíme brát v potaz, že oba překlady od sebe dělí propast 36 let, což je z hlediska vývoje jazyka relativně dlouhé období. Jak jsme již zmínili výše, Dvořákův překlad je určen modernímu čtenáři a nebyl vytvořen s úmyslem trvanlivosti a nadčasovosti jako překlad Aleny Morávkové. Oba překlady jsou více než zdařilé, proto ať sáhne čtenář po kterémkoliv z nich, určitě nebude zklamán.

РЕЗЮМЕ

Данная дипломная работа посвящена транслатологическому анализу двух чешских переводов самого интересного произведения М. А. Булгакова - романа Мастер и Маргарита. Основное внимание обращаем на лексикальный аспект языка романа. Для анализа мы подобрали два чешских перевода – перевод Алены Моравковой и Либора Дворжака. Вышеуказанную тему мы выбрали прежде всего из-за того, что роман представляет ценный языковый материал, который заслужит детальный анализ. Более того, он является замечательным произведением не только русской, а также мировой литературы, которое вызывает внимание не только читателей, а также переводчиков, литературных ученных или критиков – не только по причине языкового аспекта, а также его содержания, мистики и многочисленных посланий, скрытых между строками.

Цель работы заключается в постижении стратегии и методов обоих переводчиков, в определении употребляемых ими переводческих приемов, и в обнаружении, в чем переводчики в своих решениях совпадают друг с другом и, наоборот, в чем расхождаются, и, вообще, мы хотим описать, как они подходят к роману. В конце концов мы хотим обнаружить действие этих двух переводов на читателя.

Исходным языковым материалом для транслатологического анализа являются оригинал романа Мастер и Маргарита, изданный издательством ЕКСМО в 2006 году, чешский перевод Алены Моравковой, созданный и в первый раз опубликованный в 1969 году, и перевод Либора Дворжака, созданный в 2005 году и в четвертый раз опубликованный в 2013 году издательством Одеон.

В течение нашего исследования проблематики художественного перевода мы опираемся на теории больших русских, чешских и словацких лингвистов и теоретиков перевода. Что касается русских учёных, речь идёт прежде всего о В. Н. Комиссарове и его двух важнейших произведениях *Слово о переводе* и *Современное переводоведение*, и Л. С. Бархударове и его книге *Язык и перевод*. Из чешских теоретиков мы опираемся на И. Левого и его *Искусство перевода*, книгу *Literární překlad a komunikace* Милана Хрдлички, *Překlad jako kreativní proces* Збынека Фишера, *Překládání a čeština* Златы Куфнеровой и *Antologie teorie uměleckého překladu*, которую составили Милан Хрдличка и Эдита Громова. Словацкие

теоретики представлены Антоном Поповичем и его *Teóriou umeleckého prekladu* и Яном Виликовским с его произведением *Překlad jako tvorba.*

Дипломная работа состоит из двух главных частей: первую можно назвать теоретической и она служит основой для самого анализа, и другая – практическая – это самый транслатологический анализ.

Первая глава теоретической части посвящена жизни и творчеству Михаила Булгакова – одного из наиболее значительных прозаиков и драматургов 20 века. Мы детально описываем его жизнь со всеми перипетиями, которые оказали большое влияние на его творчество, в том числе его детство, карьеру врача и кооперацию с Московским художественным театром. Главным материалом, с которого мы черпаем информацию о жизни М. Булгакова, является его биография с названием *Křížová cesta Michaila Bulgakova*, написанная Аленой Моравковой.

В другой главе мы обращаем внимание на его самый известный роман Мастер и Маргарита, причём описываем контекст романа, обстоятельства его возникновения и его три временных пласта. Также упоминаем о всех переводах романа на чешский язык.

Мастер и Маргарита - это самое любимое произведение автора, работой над которым он пробыл около 12 лет. Это одновременно его последний роман, который считает своим посланием человечеству. Послание он вложил в свои символические персонажи. Роман включает в себя элементы фантастики, гротеска, сатиры и магического реализма. Роман был издан в первый раз в 1966 году – 27 лет после смерти автора в журнале Москва, но некоторые пассажи были цензурой вычеркнуты. В полной версии был роман в России опубликован только в 1973 году издательством Художественная литература.

Что касается переводов на чешский язык, интересно, что Алена Моравкова перевела роман прямо из авторской рукописи, которую получила от Елены Сергеевны Булгаковой – жены М. Булгакова. Таким образом ей не было надо руководиться официальной цензурованной версией. Второй перевод создал Либор Дворжак, который также подготовил чешский дубляж русского сериала о Мастере и Маргарите.

В третьей главе приводим биографию обоих переводчиков – Алены Моравковой и Либора Дворжака. Алена Моравкова посвятила переводам М. Булгакова всю свою жизнь и чешскому читателю принесла его полное творчество. О Булгакове она в первый раз слышала в 1957 году, когда в Праге выступал МХАТ с пьесами Три сестры и Мертвые души. Её удивило, что нигде не было показано имя автора драматизации пьесы Мертвые души. Только один из актёров ей сказал, что автором является М. Булгаков. В 1960 году, когда она была в Москве на стажировке, А. Моравкова встретилась и подружилась с женой Булгакова Еленой Сергеевной, и решилась передать творчество Булгакова чешскому читателю. После перевода целого творчества Булгакова ей стало трудно найти себе автора, творчество которого ей близко по духу, и поэтому она начала переводить русскую классическую литературу и перевела несколько произведений Достоевского, Тургенева или Л. Н. Толстого. Между прочим, она получила за перевод произведений М. Булгакова в 2005 году награду А. С. Пушкина.

Либор Дворжак переводит, прежде всего, современную русскую прозу. На вопрос, почему он выбрал для перевода имено Мастера и Маргариту, отвечает, что по его мнению перевод А. Моравковой является до сих пор полно функциональным, но он думает, что существует возможность работать с оригиналом по другому и есть пассажи, которые можно перевести иначе.

В четвертой главе занимаемся избранными проблемами из теории художественного перевода. Данная глава служит как основа для транслатологического анализа. В начале приводим разные дефиниции перевода самых известных русских, чешских и словацких теоретиков перевода. Значительное внимание уделяем переводу как акту коммуникации, потому что в последнее время предпочитается перевод функциональный переводу филологическому. Также занимаемся важностью креативности переводчика в процессе перевода. В настоящее время большинство теоретиков перевода и самых переводчиков подчёркивает важность языковой креативности. Например Злата Куфнерова, чешский теоретик перевода, выделяет литературно-эстетические операции – актуализация, архаизация, локализация, интелектуализация, нивелизация, типизация, натурализация, экзотизация и другие; и операции языковой креативности – трансформация, субституция, деформация, стилизация и т.д. Творческим переводом

занимается также Збынек Фишер, который говорит, что творческий перевод, это перевод, который соблудает исходный текст с его эстетической, культурной и коммуникационной информацией, и который обращает внимание на конкретную коммуникационную функцию текста перевода в целевой среде. Следующий подраздел посвящен переводу как процессу. Самую распространённую модель процесса перевода создал Иржи Левый, который выделил его три фазы: постижение подлинника, интерпретация подлинника и перевыражение подлинника. Словацкий теоретик Ян Виликовский различает фазу рецепции и интерпретации, следует фаза концепции и третья фаза – это репродукция оригинала. Ревзин и Розенцвейг выделяют только две фазы процесса перевода – анализ и синтез. В следующем подразделе говорим о эквивалентности перевода. Исходим из теорий В. Н. Комиссарова и Л. С. Бархударова. В. Н. Комиссаров выделяет пять типов эквивалентности - эквивалентность на уровне цели коммуникации, на уровне описания ситуации, на уровне способа описания ситуации, на уровне сообщения и на уровне языковых знаков. Л. С. Бархударов различает три типа эквивалентности - полное соответствие, частичное соответствие и отсутствие соответсвия. На основе вышеуказанного приводим в следующем подразделе можные способы перевода безэквивалентной лексики. Речь идёт о транслитерации или транскрипции, калькировании, описательном переводе, приблизительном переводе с помощью субституции и трансформационном переводе. В дальнейшем подразделе разбираем можные стратегии и методы переводчика. Словацкий теоретик А. Попович различает три типа отражения межкультурного фактора в переводе – преимущество культуры оригинала, преимущество культуры перевода, и равновесие предыдущих (т.н. креолизация). Переводчик должен обращать внимание на два фактора – на читателя, которому перевод предназначен, и одновременно также на качества оригинала, и стремиться к компромиссу. В случае неадекватного соблудения оригинала возникает дословный перевод, и наоборот, в случае неадекватной ориентации на читателя возникает свободный перевод. В предпоследней главе разбираемся в переводческих трансформациях. Также в этом случае придерживаемся более всего теории В. Н. Комиссарова, который различает трансформации лексические, грамматические и лексико-грамматические. Основные типы лексических трансформаций включают следующие переводческие приемы – транскрипцию и транслитерацию, калькирование, генерализацию, конкретизацию и

модуляцию. К грамматическим трансформациям принадлежат дословный перевод, членение предложения, объединение предложений и грамматические замены. К лексико-грамматическим трансформациям относятся антонимический перевод, описательный перевод и компенсация. Как последний мы включили подраздел о переводу уже переведённого произведения. Надо отметить, что в этом случае переводчик находится в очень трудной ситуации. З. Куфнерова отмечает, что переводчик может в таком случае опасаться, что его будут считать плагиатором, но он должен стремиться создать, как возможно, лучшую интерпретацию оригинала, и это невозможно без знания предыдущих переводов. Также Б. Матезиус считает, что избегать хороших переводческих решений только из-за того, что их уже придумал раньше другой переводчик, это вздор.

Как мы уже сказали, практическая часть посвящена транслатологическому анализу двух чешских переводов Мастера и Маргариты, которые сравниваем между собой и также в отношении к оригиналу. Ананлиз сосредоточен на лексический слой языка. В нашей работе анализ представляет главу номер пять. Для быстрой ориентации мы разделили языковый материаль в каждом подразделе на часть московскую и иерусалимскую.

Перый подраздел представляет собой транслатологический анализ перевода имен собственных. Имена собственные можно разделить на русские и иностранные. Что касается фактора времени, то можно выделить имена лиц, живущих в Москве настаящего времени и имена исторические. В приложении в самом конце работы показываем таблицу всех имен собственных, находящихся в романе. Можно сказать, что область имен собственных в романе Мастер и Маргарита является самой интересной и разнообразной, так как переводчики часто расходятся в своих решениях. В москевской части романа находится большинство так называемых «говорящих имен», посредством которых Булгаков указывает на характер лиц и их качества. Слишком инетересно, что оба переводчика не совпадают ни в одном из своих переводческих решений, но им удалось сохранить послание, скрытое в именах. В большинстве случаев переводчики применяют частичную субституцию со сохранением русской формы фамилии. В переводе Л. Дворжака можно найти большое количество небрежных ошибок и опечаток. А. Моравкова переводит все имена последовательно, но она часто не соблюдает оригинал, что касается двойных

согласных и суффиксов женских имен. В иерусалимской части находится количество исторических имен, прежде всего, библейских. Преобладающую часть имен оба переводчика транскрибуют, только в некоторых случаях А. Моравкова применяет библейскую форму имени в стиле Нового Завета. Проблема в том, что Булгаков умышленно использует еврейскую форму имен, которая отличается от Библии. По этой причине А. Моравкова искажает аутентичность текста оригинала.

В другой части пятой главы приводим анализ географических названий. В москевской части романа мы почти не встретились с трудностями. Что касается названий городов, большинство из них переводчики транскрибировали или транслитеровали. Некоторые топонимы переводчики натурализировали и таким образом приблизили чешской традиции. Другую многочисленную группу топонимов представляют собой названия улиц, бульваров, площадей или набережных. Решения переводчиков оказываются более или менее одинаковыми. Отличаются только в переводе наименования «переулок». Между тем как А. Моравкова название переводит как „ulička“, Л. Дворжак название опускает и оставляет только самое название улицы (напр. *Vagaňkovská*). Переводчики также расходятся в использовании преффиксов, связанных с названиями улиц и других географических объектов. Между тем как А. Моравкова применяет преффикс „do“ (*do Sadové ulice, do Solovek*), Л. Дворжак предпочитает преффикс „na“ (*na Sadovou, na Solovky*). К следующей группе относятся наименования рек и озер, и в последнюю группу мы включили наименования садов, вокзалов, станций метро и другие. В вышеуказанных категориях мы почти не обнаружили никакие расхождения. В общем мы должны отметить, что А. Моравкова в своем переводе более эксплицитна и более соблюдает оригинал. Географические названия иерусалимской части более или менее связаны с библейским Иерусалимом, где проходит вся история. В отличие от перевода географических названий москевской части, А. Моравкова во время перевода исторических топонимов слишком много придерживается перевода Библии, и таким образом опять искажает аутентичность текста оригинала.

Третий подраздел представляет собой краткий анализ перевода фразеологизмов в романе. Надо отметить, что они находятся только в москевской части романа. Переводческий стиль Л. Дворжака очень творческий и изобретательный. Он употребляет количество неологизмов и поэтизмов, и поэтому

он часто переводит как фразеологизм даже пассажи, которые в оригинале фразеологизмами не являются. Это конечно тексту не вредит. Интересным является также факт, что весь роман насыщен фразеологизмами, включающими в себя компонент «черт» (*бросить всё к чёрту, Фу ты, чёрт*). Герои имя черта в своей речи очень часто повтаряют. Булгаков таким образом упоминает о личности сатана (Воланда), который проходит Москвой и старается ввести новые порядки. Однако переводчики не всегда передали эту ссылку в своих переводах. В некоторых случаях они данный фразеологизм перевели чешским фразеологизмом, который компонент «черт» не содержает, иногда фразеологизмы в переводе совсем нейтрализованы.

В следующем подразделе мы подвергли анализу иноязычную лексику, с которой встречаемся в тексте, прежде всего, в речи свиты Воланда. А. Моравкова слишком много употребляет принцип нейтрализации, и тем искажает желаемый еффект на читателя. Хотя Л. Дворжак иноязычную лексику в тексте перевода оставляет, он ее транскрибирует на чешский язык (*Ajn, cvaj, draj!*). А. Моравкова её оставляет в оригинальной форме (*Ein, zwei, drei!*).

Анализ перевода названий институций и организаций раскрыл тенденцию Л. Дворжака отличить свой перевод от перевода А. Моравковой.

Что касается стилистического уровня, Л. Дворжак применяет более экспресивные и эмоциональные языковые средства даже в пассажах, в которых автор использует нейтралные средства. Более того, Л. Дворжак в своем переводе «злоупотребляет» чешский интердиалект. С другой стороны, А. Моравкова перевод часто нейтрализирует, но мы думаем, что определенная доза экспресивности неповредила бы тексту. Надо отметить, что русский язык выражает разговорность, прежде всего, на лексическом и синтаксическом уровнях, потому что арсенал средтств выражения субстандарта на морфологическом уровне крайне ограничен. Чешский язык, наоборот, выражает разговорность на морфологическом уровне, например с помощью именно чешского интердиалекта. На основании вышеуказанного можно возразить, что подход Л. Дворжака, который переводит разговорность оригинала чешским интердиалектом, является обоснованным. Да, такое предположение правильно, но на основании анализа мы пришли к выводу, что в большинстве случаев использования Л. Дворжаком интердиалекта Булгаков в

оригинале средтсва разговорности совсем не применяет, ни на лексическом уровне, ни на уровне синтаксическом.

В пятом подразделе обращаем внимание на перевод остального словарного запаса. В москевской части речь идёт, прежде всего, о предметах ежедневного пользования и социалистических реалиях, в части иерусалимской о историзмах, архаизмах и библеизмах. Л. Дворжак свой перевод стилизирует намного более, чем А. Моравкова, и использует возвышенные лексические средства. С нашей точки зрения вышеупомянутый подход Л. Дворжака является правильным. Даже автор в иерусалимской части романа использует возвышенный язык с целью отличить исторический уровень романа от истории текущей Москвы.

В целом, мы должны отметить, что перевод А. Моравковой более сдержанный, она часто использует нейтрализацию, что её перевод в незначителной степени лишает аутентичности. Л. Дворжак несомненно «наслаждался» переводом. С результата его работы явно его увлечение переводом. На некоторых местах он использует оригинальный словарный запас и его не опасает экспериментировать со словами. Естественно мы должны принимать во внимание, что оба перевода делит друг от друга разрыв 36 лет, что является относительно длинным периодом с точки зрения развития языка. Перевод Л. Дворжака назначен современному читателю и он его не создал имея на учету его вневременность. Сам Дворжак сказал, что его перевод создан таким образом, чтобы он не выдержал так долго, как перевод сушествующий, до сих пор единственный, значит канонический. Язык перевода Л. Дворжака изобретательный и красочный, возможно благодаря тому, что для описания одного предмета он использует более синонимических выражений. Однако оба перевода являются удачными и не важно, который из них читатель выберёт для прочтения, потому что он всегда будет доволен.

Вышеуказанные сведения, полученные в течение работы, резюмируем в заключении нашей дипломной работы. Неотъемлемой частью работы является резюме на русском языке. Библиографию и другие источники, с которых мы черпали информацию, приводим в отделе с названием Библиография.

Надеемся, что данная дипломная работа внесёт свой вклад в комплексное и систематичное представление о проблематике художественного перевода, в частности о переводе прозаических текстов.

BIBLIOGRAFIE

Sekundární literatura:

a. ABRAHAM, P., 1993. *Roman „Master i Margarita" M. A. Bulgakova*. Brno: MU. ISBN: 80-210-0965-9
b. ALIMOV, V. V., 2004. *Teorija perevoda: Perevod v sfere professional'noj kommunikacii*. Izd. 2-e, ispr. Moskva: Editorial URSS. ISBN: 5-354-00660-0
c. BARCHUDAROV, L. S., 1975. *Jazyk i perevod: Voprosy obščej i častnoj těorii perevoda.* Moskva: Meždunarodnye otnoščenija
d. BULGAKOV, M., BULGAKOVOVÁ J., 2013. *Deníky Mistra a Markétky*. Přeložila A. Morávková. Praha: Academia. ISBN: 978-80-200-2323-0
e. FERENČÍK, J., 1982. *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovatel'
f. FIŠER, Z., 2009. *Překlad jako kreativní proces*. Brno: Host – vydavatelství s.r.o. ISBN: 978-80-7294-343-2
g. FJODOROV, A. V., 1968. *Osnovy obščej teorii perevoda*: *Lingvističeskij očerk.* Izd. 3-e. Moskva: Izdatel'stvo Vysšaja škola.
h. HORÁLEK, K., 1966. *Příspěvky k teorii překladu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství
i. HRDLIČKA, M., 2003. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství. ISBN: 80-86642-13-5
j. HRDLIČKA, M., GROMOVÁ, E., 2004. *Antologie teorie uměleckého překladu: Výběr z prací českých a slovenských autorů*. Ostrava: FF OU. ISBN: 80-7042-667-5
k. KALIVODOVÁ, E. et al., 2008. *Tajemná translatologie?: Cesta k souvislostem textu a kultury*. Praha: FF UK. ISBN: 978-80-7308-247-5
l. KAZAKOVA, T. A., 2002. *Chudožestvennyj perevod*: *Učebnoe posobie*. Sankt-Petěrburg: Institut vnešněekonomičeskich svjazej, ekonomiki i prava. ISBN: 5-7320-0625-7
m. *Kniha o překládání: Příspěvky k otázkám překladu z ruštiny*, 1953. Praha: Nakladatelství Československo-sovětského institutu
n. KNITTLOVÁ, D., 2000. *K teorii i praxi překladu*. 2. vyd. Olomouc: UP. ISBN 80-244-0143-6

o. KNITTLOVÁ, D. et al., 2010. *Překlad a překládání*. Olomouc: FF UP. ISBN: 978-80-244-2428-6
p. KOMISSAROV, V. N., 1973. *Slovo o perevode*. Moskva: Meždunarodnye otnoščenija.
q. KOMISSAROV, V. N., 1990. *Teorija perevoda: lingvističeskie aspekty*. Moskva: Izdatel'stvo Vysšaja škola. ISBN: 5-06-001057-0
r. KOMISSAROV, V. N., 2004. *Sovremennoe perevodovedenie: Učebnoe posobie*. Moskva: Izdatel'stvo ETS. ISBN: 5-93386-030-1
s. KUFNEROVÁ, Z., 2009. *Čtení o překládání*. Jinočany: Nakladatelství H&H Vyšehradská s.r.o. ISBN: 978-80-7319-088-0
t. KUFNEROVÁ, Z. et al., 1994. *Překládání a čeština.* Jinočany: Nakladatelství H&H Vyšehradská s.r.o. ISBN: 80-85787-14-8
u. LEVÝ, J., 1998. *Umění překladu.* 3. vyd. Praha: Ivo Železný, nakladatelství a vyadavatelství, spol. s r. o. ISBN: 80-237-3539-X
v. MORÁVKOVÁ, A., 1996. *Křížová cesta Michaila Bulgakova*. Praha: Paseka. ISBN: 80-7185-051-9
w. MUNDAY, J., 2005. *Introducing Translation Studies: Theories and applications.* London and New York: Routledge – Taylor&Francis Group. ISBN: 0-415-22927-8
x. PECHAR, J., 1986. *Otázky literárního překladu*. Praha: Československý spisovatel. ISBN: 22-099-86
y. REVZIN, I. I., ROZENCVEJG, V. JU., 1964. *Osnovy obščego i mašinnogo perevoda*. Moskva: Izdatel'stvo Vysšaja škola.
z. SMELJANSKIJ, A., 2009. *Zápas autora s divadlem: Michail Bulgakov v MCHAT*. Přeložila A. Morávková. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. ISBN: 978-80-7331-110-0
aa. SOKOLOV, B., 2005. *Rasšifrovannyj Bulgakov. Tajny Mastera i Margarity*. Moskva: EKSMO. ISBN: 5-699-10759-2
bb. *Translators' strategies and creativity: selected papers from the Ninth International Conference on Translation and Interpreting, Prague, September, 1995*, 1998. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. ISBN 90-272-1630-4. Dostupné z: http://1url.cz/86Uw

cc. VILIKOVSKÝ, J., 2002. *Překlad jako tvorba*. Přeložil E. Charous. Praha: Ivo Železný, nakladatelství a vyadavatelství, spol. s r. o. ISBN: 80-237-3670-1

dd. VINOGRADOV, V. S., 2001. *Vvedenie v perevodovedenie: obščie i leksičeskie voprosy*. Moskva: Izdatel'stvo instituta obščego srednego obrazovanija. ISBN: 5-7552-0041-6

ee. ŽVÁČEK, D., 1998. *Úvod do teorie překladu (pro rusisty)*. 2. vyd. Olomouc: UP. ISBN: 80-7067-814-3

Excerpovaná literatura:

a. BULGAKOV, M., 2006. *Mastěr i Margarita*. Moskva: EKSMO. ISBN: 5-699-15500-7

b. BULGAKOV, M., 2011. *Mistr a Markétka*. Přeložila A. Morávková. Praha: Volvox Globator. ISBN: 978-80-7207-798-4

c. BULGAKOV, M., 2013. *Mistr a Markétka*. 4. vyd. Přeložil L. Dvořák. Praha: Odeon. ISBN: 978-80-207-1490-9

Internetové zdroje:

a. *Alena Morávková: životopis*. Umělecká beseda: spolek sdružující umělce hudebního, výtvarného a literárního odboru. [online] Dostupné z: http://www.umeleckabeseda.cz/odbor-literarni-a-dramaticky/clenove/moravkova-alena-

b. *Bible.* Český ekumenický překlad Bible [online]. Česká biblická společnost. Dostupné z: http://www.biblenet.cz/

c. Biblija Onlajn [online]. Dostupné z: https://www.bibleonline.ru

d. *Bulgakovskaja enciklopedija* [online] © 2000-2015 Bulgakov.ru Dostupné z: http://www.bulgakov.ru

e. *Cenu Rudolfa Medka převzali Milan a Libor Dvořákovi.* [online] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1176136-cenu-rudolfa-medka-prevzali-milan-a-libor-dvorakovi?mobileRedirect=off

f. *Databáze překladu*. [online] Dostupné z: http://www.databaze-prekladu.cz/prekladatel/_000001838

g. *Kdo je kdo v české slavistice*. [online] Dostupné z: http://www.slaviste.cz/index.php?page=detail&id=283-moravkova-alena-doc-phdr
h. KLEVISOVÁ, N., 2006. *Libor Dvořák: Jsem filozof-mechanizátor*. [online] Hospodářské noviny [cit. 2015-10-29]. Dostupné z: http://archiv.ihned.cz/c1-19116030-libor-dvorak-jsem-filozof-mechanizator
i. KNAPPOVÁ, M., 1983. *K překládání osobních jmen*. [online] Naše řeč, volume 66, issue 4, pp. 169 - 174 [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=6399
j. KOČÍK, R., 2005. *Libor Dvořák: I sedmnáctý Havran má smysl*. [online] Týdeník Rozhlas, č. 19 [cit. 2015-10-29]. Dostupné z: http://www.radioservis-as.cz/archiv05/1905/19titul.htm
k. LOJÍN, J., 2014. *Vladimíra Sorokina si nesmírně vážím – rozhovor s překladatelem Liborem Dvořákem.* [online] VašeLiteratura.cz Dostupné z: http://www.vaseliteratura.cz/rozhovory/47-clanky/4287-libor-dvorakrozhovor.html
l. *Mertinová Jana*, 2010. [online] Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/M/MertinovaJana.htm
m. *Morávková Alena,* 2014. [online] Dostupné z: http://www.obecprekladatelu.cz/_ftp/DUP/M/MoravkovaAlena.htm
n. SEČKAŘ, M., 2011. *Bulgakov se stal mým osudem*. [online] HOST, roč. XXVII, č. 9, s. 36-39 [cit. 2015-10-22]. Dostupné z: http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/9-2011/bulgakov-se-stal-mym-osudem
o. VALDEN, M., 2010. *Tolstého Vojna a mír v novém překladu: rozhovor s překladatelem Liborem Dvořákem*. [online] iLiteratura.cz [cit. 2015-10-29]. Dostupné z: http://www.iliteratura.cz/Clanek/27471/dvorak-libor

Příloha

Vlastní jména osob v románu Mistr a Markétka a jejich české překlady

ORIGINÁL	PŘEKLAD A. MORÁVKOVÉ	PŘEKLAD L. DVOŘÁKA
MOSKEVSKÝ PŘÍBĚH		
Абабков	Ababkov	Ababkov/ Ababkin
Абадонна	Abadonna	Abadonna
Азазелло	Azazelo	Azazello
Амбросий	Ambrosij	Ambrosij
Аннушка/ Чума-Аннушка	Anuška/ Morová rána	Annuška/ Cholera Annuška
Анфиса	Anfisa	Anfisa
Ариман	Ariman	Ariman
Аристотель	Aristoteles	Aristoteles
Арчибалдович, Арчибалд	Archibald Archibaldovič	Arčibald Arčibaldovič
Беломут	Bělomut	Bělotůň
Бенгальский, Жорж	Žorž Bengálský	Žorž Bengalskij
Берлиоз, Михаил Александрович	Berlioz, Michail Alexandrovič	Berlioz, Michail Alexandrovič
Бернадский	Bernadský	Bernadskij
Бескудников	Beskudnikov	Beskudnikov/ Bezeběsov
Богохульский	Bogochulský	Bohofujskij
Босой, Никанор Иванович	Nikanor Ivanovič Bosý	Nikanor Ivanovič Bosák
Буздяк, Адельфина	Skandalinová, Adelfína	Mejdanová, Adelfína
Буре	Bure	Bure
Варенуха, Иван Савельевич	Ivan Saveljevič Varenucha	Ivan Saveljevič/ Saveljič Varenucha
Варенька	Váreňka	Vareňka
Ветчинкевич	Vuřtovič	Většinovič
Витя Куфтик из Ростова	Víťa Kuftik z Rostova	Víťa Kuftik z Rostova

Вицлипуцли	Huitzilopochtli	Huitzilopochtli
Воланд	Woland	Woland
Володин	Volodin	Volodin
Волох	Voloch	Voloch
Вольман	Wolman	Wolman
Вольпер	Wolper	Wolper
Ворс, Ида Геркулановна/ Геркуларовна	Ida Herkulanovna Vorsová	Ida Herkulanovna Chlupová
Вьетан	Vieuxtemps	Vieuxtemps
Гарун-аль-Рашид	Harún-al-Rašíd	Hárún al-Rašíd
Гелла	Hela	Hella
Герберт Аврилакский	Herbert z Aurillacu	Herbert z Aurilaccu
Гессар	Guessard	Hessar
Глухарёв	Hlušec	Hlucharev
Грибоедов, Александр Сергеевич	Gribojedov	Alexandr Sergejevič Gribojedov
Груня	Gruňa	Gruňa
Дарья	Darja	Darja
Двубратский	Dvoubratský	Dvoubratrskij/ Dvoubratov
де Фужере, Анна Францевна	Anna Francevna de Fougeré	Anna Francevna de Fougeré
Денискин	Děniskin	Deniskin/Děniskin
Джулли, семья	rodina Giuliových	rodina Giulliových
Достоевский	Dostojevskij	Dostojevskij
Драгунский	Dragunský	Dragunskij
Дунчиль, Сергей Герардович	Sergej Žerardovič Dunčil	Sergej Gerardovič Dunčil
Дуся!	-	Dusjo!
Жак, г.	pan Jacques	monsieur Jacques
Желдыбин	Želdybin	Želdybin
Жуколов	Broukopicenko	Žukopov

Загривов	Zalímcov	Zagrivov
Зелькова	Zelkovová	Zelkovová
Иоганн из Кронштадта	Johann z Kronštadtu	Johann z Kronštadtu
Калигула, Гай Кесарь	Gaius Caesar Caligula	Gaius Caesar Caligula
Канавкин, Николай	Nikolaj Kanavkin	Nikolaj Kanalkin/ Kanavkin
Кандалупский, Боба	Boba Kandalupský	Boba Kandelábr
Кант, Иммануил	Immanuel Kant	Immanuel Kant
Капелла, Марциан	Martianus Capella	Martianus Capella
Караваев	Karavajev	Karavajev
Карпов	Karpov	Karpov
Квант	Kvant	Kvant
Квасцов, Тимофей Кондратьевич	Timofej Kondraťjevič Kvascov	Timofej Kondraťjevič Kvascov
Кирюшка	Kirjuška	Kirjuška
Китайцев	Číňanov	Kitajcev
Клавдия Петровна	Klavdie Petrovna	Klavdija Petrovna
Клодина	Claudina	Claudina
Коровин	Korovin	Kravin
Коровкин	Korovkin	Kravkin
Косарчук	Kosarčuk	Kosarčuk
Кот Бегемот	Kocour Kňour	Kocomour
Ксения Никитишна	Xenie Nikitična	Xenie Nikitična
Кузьмин	Kuzmin	Kuzmin
Куролесов, Савва Потапович	Sava Potapovič Kurolesov	Savva Potapovič Nezbedov/ Rošťakin
Лаврович, Мстислав	Mstislav Lavrovič	Mstislav Vavřínovič
Лапшённикова	Nudlovová	Nudlinkinová
Ласточкин, Василий Степанович	Vasilij Stěpanovič Lastočkin	Vasilij Stěpanovič Vlaštovkin
Латунский	Latunský	Mosazkin
Лафонтен	La Fontaine	Lafontaine

Лиходеев, Богданович, Степан/ Стёпа	Stěpan/ Sťopa Bogadonovič Lotrov	Stěpan/ Sťopa Bogadonovič Mizerov
Майгель, барон	baron Maigel	baron Maigel
Манечка	Mánička	Maněčka
Маргарита Николаевна	Markéta/ Markétka	Markéta/ Markéta Nikolajevna
Марго, королева	královna Margot	královna Margot
Мардук	Marduk	Marduk
Марья Александровна	Marja Alexandrovna	Marja Alexandrovna
Мельпомена	Melpomena	Melpomené
Мессалина	Messalina	Messalina
Минкина, госпожа	paní Minkinová	paní Minkinová
Мистр	Mistr	Mistr
Могарыч, Алоизий	Alois Mogaryč	Aloisius Mogaryč
Н. Э.		
Наташа/ Наталья Прокофьевна	Nataša/ Natálie Prokofjevna	Nataša/ Natálie Prokofjevna
Непременова, Настасья Лукинична	Nastasja Lukinična Semetriková	Nastasja Lukinična Urputnovová
Нюра	Ňura	Ňura
Озирис	Osiris	Osiris
Павианов	Pavianov	Paviánov
Палосич/ Павел Иосифович	-	Pavel Josifovič
Панаев	Saltykov	Panajev
Пантелей	Pantělej	Pantělej
Парчевский	Parčevský	Parčevskij
Пелагея Антоновна	Pelageja Antonovna	Pelageja Antonovna
Пелагея Петровна	Pelageja Petrovna	Pelageja Petrovna
Петракова, Антонида Порфирьевна	Petrakovová	Antonida Porfirjevna Petrarkovová
Петраков-Суховей	Petrakov-Suchověj	Petrarkov-Suchopár

Подложная, М. В.	M. V. Padělaná	M. V. Podvržná
Поклёвкина	Klovakinová	Navnadinová
Покобатько, Милица Андреевна	Milice Pokobaťková	Milice Andrejevna Pokobaťková
Полигимния	Polyhymnie	Polyhymnie
Полумесяц, Тамара	Tamara Půlměsícová	Tamara Pololunová
Понырев, Иван Николаевич/ Бездомный// Иванушка	Ivan Nikolajevič Potápka/ Bezprizorný// Ivan	Ivan Nikolajevič Ponyrjov/ Ponurev, Bezdomovec// Ivanuška
Поплавский, Максмилиан Андреевич	Maxmilián Andrejevič Poplavský	Maxmilián Andrejevič Poplavskij
Поприхин, Иероним	Jeroným Poskokyn	Jeroným Příštipkin
Пороховникова, Клавдия Ильинична	Klavdija Iljinična Prachovnicová	Klavdija Iljinična Prachovcová
Прасковья Фёдоровна	Praskovja Petrovna/ Fjodorovna	Praskovja Fjodorovna
Пролежнев	Proležněv	Proležněv
Прохор Петрович	Prochor Petrovič	Prochor Petrovič
Проша	Proša	Proša
Пушкин	Puškin	Puškin
Пятнажко	Skvrněnko	Skvrnčenko
Римский, Григорий Данилович	Grigorij Danilovič Rimský	Grigorij Danilovič Rimskij
Ричардовна, Анна	Anna Richardovna	Anna Ričardovna
Роберт, граф	kníže Robert	hrabě Robert
Рудольф, император	císař Rudolf	císař Rudolf
Рюхин	Sviňkov	Prasečkin
Сашка	Saška	Saška
Семейкина-Галл	Semejkinová-Galová	Rodinkinová-Hallová

Семплеяров, Аркадий Аполлонович	Arkadij Apolonovič Semplejarov	Arkadij Apollonovič Semplejarov/ Sempeljarov
Ситник	Sitnik	Sitnik
Скабичевский	Ščedrin	Skabičevskij
Скуратов, Малюта	Maljuta Skuratov	Maljuta Skuratov
Сладкий	Sladký	Sladkov
соврамши	Prášil	Sedmilhář
Соков, Андрей Фокич	Andrej Fokič Šťávin	Andrej Fokič Moštov
Софья Павловна	Sofie Pavlovna	Sofja Pavlovna
Стравинский	Stravinský	Stravinskij
Талия	Thálie	Thálie
Татяна	Taťána	Taťána
Тимирязев	Timirjazev	Timirjazev
Толстой, Лев	Lev Tolstoj	Lev Tolstoj
Тофана, госпожа	signora Toffanová	paní Toffanová
Тузбубен	Trumf	Žolík
Фагот-Коровьев	Fagot-Korovjev	Fagot-Kravinkin
Фаммуз	Thammúz	Thammúz
Фанов	Fanov	Fanov
Федя	Feďa	Féďa
Филон Александрийский	-	Filón Alexandrijský
Флавий, Иосиф	-	Josef Flavius
Фока	Foka	Foka
Фрида	Frída	Frída
Хустов	Chustov	Chustov
Чердакчи	Čerdakči	Půdičkadze
Шпичкин	Špičkin	Špičkin
Штраус, Иоганн	Johann Strauss	Johann Strauss
Штурман Жорж	Kormidelník Žorž	Kormidelník Žorž
Шуберт	Schubert	Schubert
Эмпирик, Секст	Sextus Empiricus	Sextus Empiricus

JERUZALÉMSKÝ PŘÍBĚH		
Афраний	Afranius	Afranius
Банга	Banga	Banga
Вар-Равван	Bar-Rabban	Bar-Rabban
Гестас	Gestas	Gestas
Дисмас	Dismas	Dismas
Иешуа Га-Ноцри	Ješua Ha-Nocri	Ješua Ha-Nocri
Иосиф Каифа	Kaifáš	Josef Kaifáš
Ирод Великий	Herodes Veliký	Herodes Veliký
Иуда из Кариафа	Jidáš Iškariotský	Jidáš z Kariotu
Крысобой, кентурион	Centurion Krysobijce	Centurio Krysolov
Левий Матвей	Matouš Lévi	Matouš Léví
мессия	mesiáš	Mesiáš
Низа	Nisa	Niza
Пила	Pila	Pila
Понтий Пилат	Pilát Pontský	Pilát Pontský
Толмай	Tolmaius	Tolmaius
Энанта	Enante	Enanta

Univerzita Palackého v Olomouci
Philosophical Faculty
Akademický rok: 2014/2015

Studijní program: Philology
Forma: Full-time
Obor/komb.: Ruština pro překladatele (RPR)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Bc. OŠKEROVÁ Jarmila	Školní 1585, Otrokovice	F131296

TÉMA ČESKY:

Kritická analýza dvou českých překladů Bulgakovova románu Mistr a Markétka

NÁZEV ANGLICKY:

Critical Analysis of Two Czech Translations of Mikhail Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc. - KSR

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

1. Nastudování relevantní odborné literatury.
2. Detailní seznámení se s textem originálu a texty obou překladů.
3. Vlastní mnohostranná translatologická analýza.
4. Syntéza všech zjištění.
5. Formulace závěru.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Český překlad 1945 - 2003. Ústav translatologie FF UK
KALIVODOVÁ, E. et al. Tajemná translatologie? Cesta k souvislostem textu a kultury. Ústav translatologie FF UK. Praha: 2008
KAZAKOVA, T. A. Chudožestvennyj perevod. Moskva: 2012
KOMISSAROV, N. K. Teorija perevoda, Sovremennoe perevodenie. Moskva: 2001
KUFNEROVÁ, Z. a kol. Překládání a čeština. Jinočany: H&H, 2003
LEVÝ, J. Umění překladu. 4. vyd. Praha: 2012
MODESTOV,V. S. Chudožestvennyj perevod: Istorija, teorija, praktika. Moskva: 2013
Translatologica Pragensia I. - IV. Acta AUC: 1980 - 2011

Podpis studenta: Jarmila Oškerová **Datum:** 26/11/2014

Podpis vedoucího práce: Zdeňka V. **Datum:** 26/11/2014

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F131296 , 26.11.2014 13:04

ANOTACE

Jméno a příjmení autora: Bc. Jarmila Oškerová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zdeňka Vychodilová, CSc.

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta, Katedra slavistiky

Název práce: Kritická analýza dvou českých překladů Bulgakovova románu Mistr a Markétka se zaměřením na lexikální stránku jazyka

Počet znaků včetně mezer: 165 405

Počet znaků bez mezer: 142 867

Počet titulů použité sekundární literatury: 31

Přílohy vázané v práci: 1

Přílohy volně vložené: 1 CD ROM

Klíčová slova: Michail Bulgakov, Mistr a Markétka, translatologická analýza, srovnávací analýza, kritická analýza, analýza překladu, umělecký překlad

Charakteristika diplomové práce: Předkládaná diplomová práce se věnuje translatologické analýze dvou českých překladů Bulgakovova románu Mistr a Markétka. Cílem práce je postihnout strategii a metody obou překladatelů. V úvodních kapitolách se věnujeme životu a dílu Michaila Bulgakova, rozebíráme samotný román Mistr a Markétka, věnujeme se okolnostem jeho vzniku a překladům do češtiny. Dále uvádíme biografii obou překladatelů. Nedílnou součástí práce je také definování teoretických východisek pro translatologickou analýzu v podobě vybraných kapitol z teorie uměleckého překladu. Při samotné analýze překladů porovnáme oba překlady jak ve vztahu k originálu, tak mezi sebou. Pozornost je soustředěna zejména na lexikální stránku jazyka - překlad vlastních jmen, místních názvů, frazeologismů či cizojazyčného lexika. V závěru uvádíme výsledné porovnání a zhodnocení obou překladů.