

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Komentovaný preklad eseje od Rolanda Barthesa**

**Bakalárska práca**

**2022**

**Jozef Žigo**

**UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Komentovaný preklad eseje od Rolanda Barthesa**

**Bakalárska práca**

Študijný program: prekladateľstvo a tlmočníctvo

Študijný odbor: anglický jazyk a kultúra a francúzsky jazyk a kultúra

Školiace pracovisko: Katedra translatológie, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Školiteľ: Mgr. Lenka Michelčíková, PhD.

**2022, Nitra**

**Jozef Žigo**

## ZADANIE ZÁVEREČNEJ PRÁCE

**Meno a priezvisko študenta:** Jozef Žigo  
**Študijný program:** anglický jazyk a kultúra a francúzsky jazyk a kultúra  
(Jednoodborové štúdium, bakalársky I. st., denná forma)  
**Študijný odbor:** filológia  
**Typ záverečnej práce:** Bakalárska  
**Jazyk záverečnej práce:** slovenský  
**Sekundárny jazyk:** francúzsky

**Názov:** Komentovaný preklad eseje Rolanda Barthesa

**Anotácia:** Práca sa zameriava na preklad vybranej eseje francúzskeho teoretika Rolanda Barthesa z oblasti semiotiky kultúry alebo literárnej vedy. Popri samotnom preklade je cieľom práce taktiež poukázať a teoreticky uchopiť žánrovú hybridnosť Barthesovho písania, ktoré kombinuje vedecký a teoretický jazyk s umelecko-esejistickým štýlom.

**Školiteľ:** Mgr. Lenka Michelčíková, PhD.

**Katedra:** KTR - Katedra translatológie

**Dátum zadania:** 30.10.2020

**Dátum schválenia:** 31.10.2020

doc. Mgr. Emília Perez, PhD., v. r.  
vedúci/a katedry

## Čestné vyhlásenie

Čestne vyhlasujem, že bakalársku prácu som vypracoval samostatne pod odborným vedením Mgr. Lenky Michelčíkovej, PhD. a bol som oboznámený s predpismi na jej vypracovanie.

V Nitre dňa 16.4.2021

.....  
Jozef Žigo

## **Pod'akovanie**

Touto cestou by som sa chcel pekne pod'akovať školiteľke mojej bakalárskej práce Mgr. Lenke Michelčíkovej, PhD. za jej obetovaný čas, pomoc a ochotu.

## **Abstrakt**

ŽIGO, J. Komentovaný preklad eseje Rolanda Barthesa. Bakalárska práca. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. Katedra translatológie. Školiteľ: Mgr. Lenka Michelčíková, PhD., Nitra: FF UKF, 2022.

Témou bakalárskej práce je komentovaný preklad vybranej eseje od Rolanda Barthesa. Autorov spôsob písania sa vyznačuje kombináciou vedeckého a teoretického jazyka s umelecko-esejistickým štýlom. Pri preklade sa teda pokúsime poukázať na žánrovú hybridnosť daného textu. Práca pozostáva z niekoľkých častí. Jej súčasťou je analýza východiskového textu s dôrazom na intratextové a extratextové faktory, anticipácia prekladateľských problémov, samotný východiskový text a jeho preklad do slovenského jazyka a taktiež analýza cieľového textu s uvedením prekladateľských riešení.

Kľúčové slová: Preklad. Semiotika. Anticipácia prekladateľských problémov. Esej.

## **ABSTRACT**

ŽIGO, J. Commented translation of an essay written by Roland Barthes. Bachelor thesis. Constantine the Philosopher University in Nitra. Faculty of Arts. Department of Translation studies. Supervisor: Mgr. Lenka Michelčíková, PhD., Nitra: Faculty of Arts at Constantine the Philosopher University, 2022.

The topic of this thesis is the commented translation of a chosen essay written by Roland Barthes. The author's way of writing is characterized by a combination of scientific and theoretical language with an artistic-essay style. In the translation, we will therefore try to point out the genre hybridity of the given text. The thesis consists of several parts. It includes an analysis of the source text with emphasis on intratext and extratext factors, anticipation of translation problems, the source text itself and its translation into Slovak language, as well as analysis of the target text with translation solutions.

Keywords: Translation. Semiotics. Anticipation of translation problems. Essay.

# Obsah

Úvod .....	9
1. Analýza východiskového textu .....	10
1.1. Extratextové faktory .....	10
1.1.2. Autor textu.....	10
1.1.3. Príjemca textu.....	11
1.1.4. Typ a funkcia textu.....	11
1.2. Intratextové faktory .....	11
1.2.2. Makroštruktúra .....	12
1.2.3. Mikroštruktúra.....	12
2. Anticipácia prekladateľských problémov .....	18
2.1. Obsahové problémy.....	19
2.2. Jazykové problémy.....	19
2.3. Typografické problémy .....	21
2.4. Technické problémy .....	21
3. Východiskový a cieľový text.....	22
4. Analýza cieľového textu.....	41
4.1. Zadávatel' textu.....	41
4.2. Prekladateľský zámer .....	41
4.3. Makroštruktúra prejavu .....	41
4.4. Mikroštruktúra prejavu.....	42
4.4.1. Lexikálna rovina.....	42
4.4.2. Morfológická rovina.....	43
4.4.3. Syntaktická analýza.....	44
4.4.4. Štylistická rovina.....	45
Záver.....	46
Zoznam použitej literatúry .....	47



## Úvod

V našej bakalárskej práci sa budeme venovať prekladu, analýze východiskového a cieľového textu a konečnému komentovaniu cieľového textu. Tento text o móde s jemným filozofickým nádychom od francúzskeho spisovateľa Rolanda Barthesa sme prekladali z francúzskeho do slovenského jazyka. Téma „móda“ je veľmi populárna a rozšírená aj na Slovensku, lenže nikto ju nerozobral tak dopodrobna ako práve Roland Barthes a to nás na jeho knihe zaujalo.

Hlavným cieľom našej práce je čo najpresnejšie a najadekvátnejšie preložiť úryvok z knihy *Système de la Mode* a čo najpodrobnejšie ho rozanalyzovať a okomentovať. Na pomoc sme teda použili paralelné texty týkajúce sa módy a ukážky z jeho iných diel, aby sme sa lepšie oboznámili s jeho písaním.

Bakalárska práca sa skladá zo štyroch častí. Najprv sme zanalyzovali východiskový text, kde sa budeme venovať extratextovým faktorom a intratextovým faktorom. Druhá časť pozostáva z anticipácie prekladateľských problém, kde sme sa zamerali na riešenie problémov najmä z lexiky, pretože autor ju má veľmi širokú a sofistikovanú a syntaxe, pretože text je písaný osobitným štýlom. Treťou časťou bude samotný preklad a nakoniec zanalyzujeme cieľový text.

## 1. Analýza východiskového textu

Mügllová tvrdí, že (2002, str. 221): „Neexistuje univerzálny návod, ako analyzovať východiskový text!“ Preto sme si vybrali pre nás ten najvhodnejší a celkom častý návod podľa C. Nordovej, ktorý sa delí na intratextové a extratextové faktory.

### 1.1. Extratextové faktory

Predtým, ako začneme text prekladať, musíme zistiť informácie o autorovi, jeho zámeroch, štýle písania a nesmieme zabudnúť aj na príjemcu, pre ktorého je text písaný. Čo sa týka filozofických textov, je potrebné zistiť viac o kontexte, téme a problémoch, ktorými sa zaoberá. Preto nie je dôležité tento text len preložiť, ale v prvom rade ho musíme pochopiť.

#### 1.1.2. Autor textu

Autorom textu je francúzsky spisovateľ, filozof, esejista a semiológ Roland Barthes. Narodil sa v roku 1915 vo Francúzsku, kde aj celý život strávil. Je autorom sedemnástich kníh a mnohých článkov, v ktorých sa venoval hlavne lingvistike.

Témou jeho diel bola povaha znaku, najmä literárneho, pričom odmietal tak mimetickú teóriu znaku, ako aj teóriu, podľa ktorej je literatúra autonómna v zmysle slobodnej subjektívnej tvorby. Barthes sa domnieval, že spisovateľ netvorí imaginatívnu vôľou, ale iba reaguje na spoločenské štruktúry, z ktorých odvodzuje svoje impulzy v podobe symbolov, ktoré možno kodifikovať a klasifikovať novou vedou zvanou sémiológia. Estetický text je slobodným procesom produkcie významu, hrou signifikantov. ([https://sk.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Barthes](https://sk.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes))

Jeho štýl písania v jeho dielach taktiež zohráva veľkú úlohu, pretože veľmi často kombinoval umelecko-esejistický štýl s vedecko-teoretickým, čo miestami dokáže zmiast' čitateľa a s čím sme sa museli vysporiadať, pretože sme chceli zachovať jeho unikátny štýl písania.

### 1.1.3. Príjemca textu

Keďže text je filozofický a Barthesov štýl písania miestami chaotický a nezvyčajný, predpokladáme, že laická verejnosť by z knihy nemala veľký pôžitok. Preto si myslíme, že kniha je určená viac-menej pre odbornú verejnosť alebo stálych Barthesových čitateľov, ktorí sú na jeho tvorbu zvyknutí a rozumejú problematike v jeho knihách.

Autor v textoch vychádza z teórie štrukturalizmu, inšpiruje sa Ferdinandom de Saussurom a má v obľube používať silné metafory, takže potrebná je aj veľmi dobrá znalosť francúzskeho jazyka.

### 1.1.4. Typ a funkcia textu

Mistrík tvrdí (Mistrík, 1997): že jazykové štýly sa dajú rozdeliť do troch skupín: objektívne štýly (administratívny a náučný štýl), subjektívne štýly (hovorový a umelecký štýl) a objektívno-subjektívne štýly (publicistický, rečnícky a esejistický štýl), ale zároveň upozorňuje na to, že hranice medzi týmito štýlmi sú pevné a ustálené.

Tento filozofický text sa dá zaradiť do esejistického štýlu, ktorý Mistrík definuje ako *„literárnu formu alebo žáner, v ktorom je vtipne, duchapľne, živo napísaná úvaha s odbornou, najmä literárno-umeleckou alebo filozofickou tematikou.“* (Mistrík, 1997, str.490).

Myslíme si, že filozofické texty nie sú veľmi populárne a to najmä kvôli náročnosti chápania a úsilia, ktoré na pochopenie musíme vynaložiť. Lenže pre zaujatú verejnosť je presne tento dôvod to, prečo takéto texty čítajú. Funkciou filozofického textu alebo aj esejistického štýlu je prinútiť čitateľa hlboko sa nad textom zamyslieť a zatúžiť po poznaní.

## 1.2. Intratextové faktory

V tejto časti si text rozdelíme na makroštruktúru, kde sa bližšie pozrieme na kompozíciu textu. Ďalšia na rade bude mikroštruktúra, kde text rozoberieme na menšie časti najmä v oblasti gramatiky a budeme rozoberať tému, lexiku, sémantiku a syntax.

### 1.2.2. Makroštruktúra

Ako už bolo povedané, text je úryvkom z knihy *Système de la Mode*. Prekladali sme od prvej kapitoly po tretiu. Štruktúra textu bola jednoduchá a pozostávala iba z nadpisu kapitoly a podnadpisov týkajúcich sa danej témy v rámci kapitoly. Autor v texte používa veľa vysvetliviek, ktoré bolo z technického hľadiska ťažké naformátovať. Autor použil pár príkladov, ktoré napísal kurzívou, aby vynikli spomedzi textu. Tieto tri kapitoly mali dokopy rozsah dvanásť a pol normostrany.

### 1.2.3. Mikroštruktúra

Ako už bolo povedané, v tejto časti sa zameriame na tému textu, lexiku, sémantiku, a syntax.

#### 1.2.3.4. Téma textu (ďalšie témy, kľúčové slová)

V celom texte sa autor zaoberá módou a odevmi. Odevy delí na základné tri typy, a ďalej ich vo svojom texte rozoberá. V prvej kapitole opisuje obrazový a napísaný odev, čo z týchto daných odevov robí hlavnú tému tejto kapitoly. Neskôr prechádza k tretiemu odevu, ktorým je reálny odev. Ten je hlavnou témou druhej časti prvej kapitoly. V druhej kapitole rozoberá viac-menej vzťahy medzi týmito odevmi a porovnáva ich. Neskôr prejde k štruktúram odevov, ktoré opisuje dopodrobna. Na záver v poslednej kapitole sa venuje pravidlám, výberu ústnej štruktúry a napísanému odevu. Taktiež tam skúma módu už ako takú a nie iba podľa týchto druhov odevov.

V konečnom dôsledku môžeme usúdiť, že hlavnou témou celej knihy je móda, ale čo sa týka tohto úryvku, autor sa najviac venuje odevom a hlavne tomu napísanému.

Čo sa týka kľúčových slov, najdôležitejšie je, pochopiť dané odevy (*Vêtement-image*, *vêtement écrit*, *vêtement réel*, *vêtement représenté*), čo reprezentujú a ako medzi sebou súvisia, takže kľúčovými boli slová ako *structure*, *relation*, *shifter*. Často spomínal aj časopisy, o ktoré sa opieral takže slovo *journal*. A keďže sa bavíme aj o jazyku tak určite slovo *langue*.

### 1.2.3.2. Lexikálna analýza

Všetci vieme, že slovo lexika znamená slovná zásoba a taktiež, že slovná zásoba je veľmi individuálna a záleží od veku, vzdelania, skúsenostného komplexu, .... . Keďže Roland Barthes bol vzdelaný a skúsený človek, jeho lexika je sofistikovaná a niektorým slovám alebo prirovnaniam bolo ťažké porozumieť.

Podľa Mistríka by mal autor diela písať zaujímavo a prítiažlivo. Lenže prítiažlivosť sa vylučuje so zložitou, a preto aj keď by mala byť esej vecná a odborná, je dobré používať aj umelecké prostriedky, a to epitetonickosť a variabilnosť. (Mistrík, 1997)

Slová môžeme deliť na expresívne a neutrálne. Tento text je, ako už bolo spomenuté, filozofický a odborný, preto tu nenájdeme žiadne citovo zafarbené slová.

Slovná zásoba nie je stála a ustavične sa mení, nové slová nahrádzajú tie staré. Keďže autor pochádza z 20. storočia, používa slová, ktoré už v našej slovnej zásobe neexistujú, buď ich nahradili nové termíny, alebo tieto predmety už zanikli. Nájdeme tu slová ako *tussor* alebo *gardénia*, ktoré sa ťažko prekladali a neskôr sa im ešte budeme venovať v anticipácii prekladateľských problémov.

V texte nájdeme zopár anglicizmov (*fashion-group*, *shifter*), odborných slov hlavne z oblasti lingvistiky, ale aj ohľadom materiálu (*calque*, *discours*, *couture*, *coupe*,...) alebo pomenovaní časopisov (*Elle et le Jardin des Modes*, *Vogue* et *l'Echo de la Mode*).

V texte niektoré slová rozdeľoval tam, kde to vôbec nebolo nutné, to je ďalší z jeho unikátnych spôsobov písania. Napr. sélec- tion, pro- prement, sémio- logie. Nikde som tento neobvyklý spôsob písania nevidel vysvetlený.

### 1.2.3.3. Morfológická rovina

Podľa Dvonča (Dvonč a kol. , 1966, s.21) je morfológia definovaná ako „*náuka o gramatických tvaroch slov, ako aj o slovách, ktoré majú funkciu tvarov. Morfológia je teda náuka o tvarovej rovine v systéme jazyka.*“ Domáce pomenovanie vzniklo kalkovaním zo slov gréckeho pôvodu *morphé* (tvar) a *logos* (slovo, náuka). Slovo morfológia sa dá taktiež v slovenskom jazyku nazvať tvaroslovie.

Základnou jednotkou morfológie je morféma. „*Morféma je najmenšia časť tvaru (alebo slova) vydelená významom alebo funkciou.*“ (Findra, 1986, s.67)

V slovenskom jazyku máme desať slovných druhov a delíme ich na ohybné a neohybné slovné druhy. Medzi ohybné slovné druhy zaraďujeme podstatné mená (substantíva), prídavné mená (adjektíva), zámená (pronominá), číslovky (numeráliá) a slovesá (verbá). Medzi neohybné slovné druhy potom zaraďujeme príslovky (adverbá), predložky (prepozície), spojky (konjunkcie), častice (partikuly) a citoslovčia (interjenkcie).

Slovné druhy sa dajú použiť viacerými spôsobmi a prevaha istého slovného druhu ovplyvňuje text, najmä jeho dynamiku. Pri dynamických slohových útvaroch ako napríklad rozprávanie, prevažujú slovesá. Pri statických slohových postupoch ako je opis, prevažujú podstatné a prídavné mená.

My sa musíme tým pádom zamerať na tie slovné druhy, ktoré sa v tomto texte vyskytujú najčastejšie alebo také, ktoré sú neobvyklé a mohli by čitateľa zaujať.

Findra hovorí (Findra, 2004, str. 492), že: *esejistický štýl hraničí s publicistickým štýlom (najmä s fejtónom), populárno-náučným štýlom i s rečníckym a umeleckým štýlom.* Keďže esejistický štýl hraničí s veľkým množstvom ostatných štýlov, nájdeme tu veľa podstatných mien, či už abstraktných, pretože text je náučný, ale aj konkrétnych, lebo Barthes píše umeleckým spôsobom. Abstraktné podstatné mená: *réalité, structure, communication, langue, image, lexique, syntaxe*. Konkrétne podstatné mená: *ceinture, tussor, journal, gardénia*.

Zaujímavé je písanie veľkého písmena v slove Mode (móda), pretože slovo móda nezaradujeme medzi vlastné podstatné mená.

Prídavné mená, ako je už dávno známe, delíme na akostné a vzťahové. V texte autor väčšinou používa vzťahové prídavné mená, hlavne na pomenovanie odevov alebo vzťahov medzi nimi: *image, écrit, verbal, technologique*. Nájdeme tu ale aj akostné prídavné mená, ktoré vyjadrujú postoj autora: *spécifique, différent, général*.

Čo sa týka zámen, nepozorujeme tu nejaké zvláštne používanie, zámenami tu väčšinou nahrádza daný odev. Jediné zaujímavé zámeno v tomto texte je zámeno „*on*“, ktoré sa dá preložiť viacerými spôsobmi ako napríklad *my, ľudia, niekto*. V tomto prípade Barthes toto zámeno používa na vyjadrenie množného čísla v zmysle *my* ako *ľudia*.

Čísloviek v texte nájdeme veľmi málo, najčastejšia číslovka je číslovka *trois*.

Aj napriek tomu, že text je viac-menej opisný, slovesá tu majú pomerne vysoké zastúpenie. Pomocou plnovýznamových sloves sú odevom pripisované vlastnosti a taktiež pomáhajú opisovať vzťahy, posuny medzi určitými substantívami. Sú písané prevažne

v prítomnom čase, pretože autor používa fakty a informácie platné v súčasnosti, Avšak nájdú sa tu aj niektoré slovesá v budúcom čase. Nájdeme tu slovesá ako napríklad: *présenter, voir, est, avoir*. Nájdeme tu ale aj množstvo modálnych slovies (*pourrait-on penser, peuvent être, peut épuiser*).

Adverbiá autor v texte veľmi nevyužíva, je ich tu niekoľko a prevažne vyjadrujú , spôsob a čas. Napríklad: *exactement, toujours, analytiquement, évidemment*.

#### 1.2.3.4. Syntaktická rovina

Podľa Vaňka (Vaňko, 2015 s.9) môžeme syntax definovať ako: „[...] jazykovednú disciplínu, ktorá formuluje pravidlá tvorenia zložených jednotiek (viet) z jednoduchých jednotiek (slov a slovných spojení).“ Význam samotného termínu syntax má pôvod v starogréckom slove *syntaxis*, ktoré bolo vytvorené zložením predpony *syn* (spolu) a podstatného mena *taxis* (poradie, zoradenie, usporiadanie). Domácom pojmom pre túto náuku je termín skladba. Táto jazykovedná disciplína teda skúma a opisuje, ako sú jednotlivé vety vytvorené a akým spôsobom sú následne pospájané do zložitejších útvarov, a teda súvetí.

Pre francúzsky jazyk sú typické zložené súvetia, ktoré siahajú až na niekoľko riadkov. Napríklad: *Du moins pourrait-on penser que ces deux vêtements retrou- vent une identité au niveau du vêtement réel qu'ils sont censés représenter, que la robe décrite et la robe photographiée sont iden- tiques à travers cette robe réelle à laquelle l'une et l'autre ren- voient*. Čo sa ale týka náučného textu a výkladu, preň sú zas typické jednoduché vety rozvité.

Čo to ale veta je? Myslím, že by sme si tento pojem najprv mali definovať. Podľa Ružičku (Ružička a kol., 1968, s.329) ju môžeme definovať tiež ako „gramaticky usporiadané spojenie slov alebo jediné slovo, ktorým sa vyjadruje ucelená myšlienka.“

Existuje viacero kategórií alebo kritérií, ako môžeme deliť vety. Čo sa týka komunikačnej situácie, existujú vety výzovové a nevýzovové. Medzi výzovové vety patria vety opytovacie, rozkazovacie a želacie. Ich cieľom je vyzvať prijímateľa k určitej činnosti. Nevýzovové vety sú oznamovacie vety s klesavou melódiou, ktoré prijímateľa len informujú o určitej skutočnosti. Z hľadiska gramatickej výstavby delíme vety na slovesné a neslovesné.

Slovesné vety sa ďalej delia na jednočlenné, ktoré nemajú rozčlenené predikačné jadro, dvojčlenné, ktorých predikačné jadro obsahuje podmet a prísudok a sponové, ktorých vetný základ je tvorený určitým tvarom sponového slovesa a menom. Neslovesné vety nemajú vyjadrenú predikáciu a neobsahujú slovesá v určitom tvare (Vaňko, 2015, s.15-27).

Keď poskladáme dve alebo viac viet do jednej, vzniká súvetie, ktoré podľa vzájomných vzťahov viet v rámci súvetí, môžeme rozdeliť na prirad'ovacie (koordinatívne) a podrad'ovacie (subordinatívne). V prirad'ovacom súvetí sú si všetky vety rovnocenné, avšak v podrad'ovacom súvetí je vždy jedna veta nadradená druhej (Vaňko, 2015, s.89).

Čo sa týka nášho textu, je špecifický tým, že autor používa bodky na konci vety len veľmi zriedkavo a nahradzuje ich bodkočiarkami, preto určovanie viet podľa komunikačnej situácie by mohlo byť náročné, ale keďže vieme, že text je náučný dokážeme predpovedať, že väčšina viet je oznamovacích. A naozaj tomu tak je, v texte nenájdeme žiadne zvolacie ani rozkazovacie vety. Nájdeme tu však rečnícke otázky, ktoré sú pre esejistický štýl bežné, napríklad : *Quelles sont donc, singulièrement dans le vêtement écrit, les fonctions spécifiques du langage par rapport à l'image ? n'est-elle pas l'institution même qui semble convertir le réel en langage et place son être dans cette conversion, tout comme notre vêtement écrit ? D'ailleurs, la Mode écrite n'est-elle pas une littérature ?*

Keďže autorova interpunkcia je veľmi špecifická a pre čitateľa, ktorý nečíta Barthesove knihy je veľmi ťažké klasifikovať vety. Ako už bolo povedané, nájdeme tu veľa súvetí, skoro všetky podrad'ujúce (*Du moins pourrait-on penser que ces deux vêtements retrou- vent une identité au niveau du vêtement réel qu'ils sont censés représenter, que la robe décrite et la robe photographiée sont iden- tiques à travers cette robe réelle à laquelle l'une et l'autre ren- voient. alebo on ne peut non plus, quoique ici la tentation soit grande, les situer au niveau des formes, car « voir » un vêtement réel, même dans des conditions privilégiées de présentation, ne peut épuiser sa réalité, encore moins sa structure*).

Nájdeme tu však aj jednoduché dvojčlenné vety ako napríklad: *De même, la structure du vêtement écrit ne peut se confondre avec la structure de la phrase. Alebo l'ethnologie pourrait four- nir ici des modèles structuraux relativement simples.*

Neslovesné vety sa v tomto texte nachádzajú taktiež, ale veľmi zriedkavo a zväčša odpovedajú na predošlú otázku, napríklad: *Nullement.*



#### 1.2.3.5. Štylistická rovina

Mistrík tvrdí, že: „*štylistika je náuka o výbere a spôsobe využívania jazykových, mimojazykových alebo umeleckých prostriedkov a postupov uplatňovaných v procese komunikácie.*“ (Mistrík, 1997, s.30) Jazykový štýl podľa neho definujeme ako spôsob prejavu s cieľavedomým výberom jazykových a mimojazykových prostriedkov a ich usporiadanie a využitie, pričom musíme brať ohľad na funkciu, zámer autora a aj tematiku textu (Mistrík, 1997, s.30).

Ako už bolo spomínané, text patrí do esejistického štýlu, ktorý úzko súvisí s náučným, ale môžeme tu nájsť aj umelecké prostriedky. Uvedieme aspoň jeden príklad metafory: *photographiée à droite, devient à gauche : ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'une rose, sur une robe souple en shetland.*

## 2. Anticipácia prekladateľských problémov

V tejto časti sa budeme podrobnejšie venovať problémom, s ktorými sme sa v tomto texte stretli. Túto časť rozdelíme na obsahové, jazykovo-štylistické, typografické a technické problémy. Tento proces je veľmi dôležitý a je potrebné si ho premyslieť, kým začneme prekladať, aby sme predišli negatívnym posunom alebo akýmkoľvek chybám, ktoré môžu negatívne ovplyvniť našu výslednú prácu. Aby sme sa s týmito problémami vysporiadali, musíme používať paralelné texty, slovníky, prekladače (nielen internetové, prekladové alebo mechanické, ale aj výkladové). Čo sa týka obsahu, jedná sa o filozofický text a ako už bolo povedané, je potrebné si ho najprv prečítať a porozumieť mu, pretože tieto texty sú veľmi ťažké na pochopenie. Štýl vyjadrovania Rolanda Barthesa je veľmi špecifický a náročný na pochopenie, čomu zodpovedá aj slovná zásoba použitá v texte, takže tam sa vyskytlo taktiež zopár problémov. V časti o typologických problémoch sa budeme baviť najmä o zmenách v interpunkcii a nakoniec technické problémy, ktoré neboli až také výrazné a nebolo ťažké sa s nimi vysporiadať. Riešenia na tieto problémy úzko súvisia so skúsenostným komplexom, ktorý nadobúdame počas nášho života, nielen čo sa týka našej profesie, ale celkových skúseností, ktoré nadobúdame cestovaním, stretávaním sa s ľuďmi alebo už spomínanou prácou. Gromová (Gromová, 2009, s.45) kompetencie prekladateľa charakterizuje ako „[...] *súbor vedomostí, schopností, zručností, skúseností i osobnostných daností, ktoré prekladateľovi pomáhajú vytvoriť kvalitný produkt svojej práce – translát.*“

## 2.1. Obsahové problémy

Ako už bolo poznamenané, najdôležitejšou časťou prekladu je pochopiť obsah a myšlienku východiskového textu, pretože je nutné, aby sme zachovali autorov odkaz a správne ho predali recipientovi, ktorý by v inom prípade mohol byť ochudobnený či už o informácie, ale aj o zážitok z čítania. Východiskový text sa zaoberá odevmi nielen z pohľadu módy, ale hľadá medzi nimi vzťahy a porovnáva ich. Tieto vzťahy opisuje veľmi do podrobnosti a zložito, preto ako riešenie by sme mali pracovať s paralelnými textami a pokúsiť sa vyhľadať text na podobnú tému, ktorý tento problém opisuje jednoduchšie. Lenže tu sa vyskytuje ďalší problém. Na Slovensku nie je filozofia veľmi populárna, takže musíme čerpať z iných jazykov a navyše text je unikátny a málokto sa touto témou zaoberá a popisuje ju. Preto ďalším riešením by mohla byť konzultácia s odborníkom.

## 2.2. Jazykové problémy

Na úrovni jazyka môžeme nájsť veľa posunov a rozdielov. Tieto rozdiely v prvom rade spôsobuje odlišnosť dvoch jazykov čo sa týka tvorenia slov a slovných tvarov. Svetové jazyky rozdelil Oravec (Oravec a kol., 1988, s.27) na aglutinačné, flektívne, introflektívne, analytické a polysyntetické. Každý jazyk obsahuje znaky viacerých typov, nikdy nie len jedného. Keďže v našej práci sa budeme venovať slovenskému a francúzskemu, stručne charakterizujeme ku akému morfológickému typu jednotlivé jazyky zaradíme.

Podľa spomínaného autora sa slovanské jazyky, a teda aj slovenčina, zaradujú skôr ku flektívnym jazykom. Tento typ charakterizuje najmä to, že pomocou gramatickej prípony sa dá vyjadriť viacero gramatických kategórií a slovné druhy sa výrazne rozlišujú. Pri ohybných druhoch nájdeme veľké rozdiely v sústave ich tvarov a veľké množstvo vzorov (Oravec a kol., 1988, s.27).

Francúzsky jazyk zaradíme podľa jeho prevládajúcim znakom ku analytickým jazykom. Ich typickou črtou je nemennosť plnovýznamových slov, a teda aj veľký počet zložených tvarov slov. Rôzne tvary slov sa tvoria pomocou predložiek alebo pomocných slovies a často využívané sú opisné konštrukcie. (Oravec a kol., 1988, s.27-18).

Jedným z najväčších problémov bolo jednotlivé výrazy preložiť a keďže na Slovensku neexistujú paralelné texty, pôvodné slová nemajú u nás ekvivalent, preto sme sa ich museli snažiť preložiť čo najpresnejšie a tak, aby zapadali do kontextu a zachytili autorovu

myšlienku a odkaz. Napríklad slovné spojenie: *vêtement-image* sme preložili ako *vizuálny odev*, pretože symbolizuje niečo, čo vidíme na fotografii alebo v umeleckých dielach a neexistuje pre neho žiadny slovenský ekvivalent. *Vêtement écrit* ako *odev na papieri*, pretože referuje na to, ako píšeme a vyjadrujeme sa. *Shifter* ako posúvač, *tussor* alebo *gardénia* sme museli generalizovať a vyhľadať vhodné ekvivalenty. *Tussor* sme preložili ako hodvábne šaty a *gardénia* ako pletený sveter.

Ďalším príkladom odlišnosti týchto dvoch jazykov sú francúzske členy, ktoré do slovenčiny neprekladáme.

Z hľadiska syntaxe sme mohli pozorovať problémy najmä v už spomínaných dlhých vetách, ktoré sú pre slovenčinu nie veľmi typické a pôsobia v nej neprirodzene a mäťuco. Takže tieto dlhé francúzske súvetia sme sa pokúsili skrátiť. Napríklad vetu: *Les deux autres structures (iconique et verbale) sont aussi des langues, mais si l'on en croit le journal, qui prétend toujours parler d'un vêtement réel premier, ces langues sont des langues dérivées, « traduites » de la langue-mère, elles s'interposent comme des relais de diffusion entre cette langue-mère et ses « paroles » (les vêtements portés)*. Sme rozdelili na dve vety, a to nasledovne: *Ostatné dve štruktúry (ikonická a verbálna) sú tiež jazykové, ale ak máme veriť novinám, ktoré stále tvrdia, že hovoria o pôvodne reálnom ob- lečení. Tieto jazyky sú „preložené“ z materinského jazyka a sprostredkujú difúziu medzi týmto materinským jazykom a „slovami“ (noseným odevom)*.

O slovoslede asi všetci dobre vieme, že v rôznych jazykoch sa vždy líši, nie je tomu inak ani pri slovenskom jazyku a tom francúzskom. Ako sme už spomenuli, slovenčina patrí medzi flektívne jazyky a má rozvinutú sústavu koncoviek, vďaka čomu je jej slovosled pohyblivý. Takže na slovosled sme si museli dávať pozor a správne ho pretransformovať do cieľového jazyka.

### 2.3. Typografické problémy

V tejto časti sa zameriame hlavne na interpunkciu, ktorá je v týchto dvoch jazykoch odlišná. Povieme si, pri akých znamienkach sú odlišnosti, kde v texte sme si museli dávať pozor a ako správne by sme mali interpunkciu používať. Najväčší rozdiel môžeme pozorovať v úvodzovkách, dvojbodkách, bodkočiarkach a pomlčkách. V texte bolo veľa bodkočiarok a aj dvojbodiek, preto sme si tu muselo dávať pozor na správne pretransformovanie do slovenského jazyka. Vo francúzskom jazyku sa používajú rozdielne úvodzovky, zvané *guillemets*, ktoré sa píše takto: « ». V slovenčine používame tieto „“. Ďalším hlavným rozdielom v interpunkcii sú medzery pred aj za dvojbodkou alebo bodkočiarkou. Keďže autor veľmi rád túto interpunkciu používa, na tento problém sme si museli dať pozor takmer v celom texte. Príklady písania vo francúzskom jazyku: *ne peut être que discontinu : le vêtement réel ne peut être transformé en « représentation »*. V tejto vete môžeme pozorovať obidva fenomény. Ako ste si už mohli všimnúť, v slovenskej verzii by sme to takto nenapísali, preto sme museli prekladať nielen slová, ale aj interpunkciu: *môže byť len diskontinuálny: reálny odev nie je možné transformovať na „reprezentáciu“*.

### 2.4. Technické problémy

Najväčším problémom bol formát textu, úryvok sme našli na internete vo formáte pdf. Chceli sme, aby oba texty mali rovnaký formát, preto sme museli využiť moderné programy na transformovanie formátu pdf do programu Word ako text, a nie obrázok. Na koniec sa nám to podarilo a oba texty sú v dokumentovej podobe a napísané. Ďalej nám menší problém robilo formátovanie vysvetliviek pod čiarou.

### 3.Východiskový a cieľový text

V tejto časti sa nachádza východiskový text a jeho preklad. Rozhodli sme sa pre zrkadlový preklad, kvôli prehľadnosti. Na ľavej strane sa nachádza text vo francúzskom jazyku a na pravej strane je preklad do slovenského jazyka.

## Les trois vêtements

Vêtement-image et vêtement écrit.

J'ouvre un journal de Mode <sup>1</sup> : je vois qu'on traite ici de deux vêtements différents. Le premier est celui qu'on me présente photographié ou dessiné, c'est un vêtement-image. Le second, c'est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage ; cette robe, photographiée à droite, devient à gauche : *ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'une rose, sur une robe souple en shetland* ; ce vêtement est un vêtement écrit. Ces deux vêtements renvoient en principe à la même réalité (cette robe qui a été portée ce jour-là par cette femme), et pourtant ils n'ont pas la même structure <sup>2</sup>, parce qu'ils ne sont pas faits des mêmes matériaux, et que, par conséquent, ces matériaux n'ont pas entre eux les mêmes rapports : dans l'un, les matériaux sont des formes, des lignes, des surfaces, des couleurs, et le rapport est spatial ; dans l'autre, ce sont des mots, et le rapport est, sinon logique, du moins syntaxique ; la première structure est plastique, la seconde est verbale. Est-ce à dire que chacune de ces structures se confond entièrement avec le système général dont elle est issue, le vêtement-image avec la photographie, et le vêtement écrit avec le langage ? Nullement : la photographie de Mode n'est pas n'importe quelle photographie, elle a peu de rapport avec la photographie de presse ou la photographie d'amateur, par exemple ; elle comporte des unités et des règles spécifiques ; à l'intérieur

---

On écrira *Mode* avec une majuscule dans le sens de *fashion*, de façon à pouvoir garder l'opposition entre la Mode et une mode (*fad*).

Il vaudrait mieux n'avoir à définir que des choses, et non des mots ; mais puisqu'il est aujourd'hui beaucoup demandé au mot structure, on lui donnera ici le sens qu'il a en linguistique : « une entité autonome de dépendances internes » (L. Hjelmslev : *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959, p. 1).

## Tri typy odevov

Vizuálny odev a odev na papieri.

Otvorím časopis o Móde <sup>1</sup> a vidím, že sa tu diskutuje o dvoch rôznych odevoch. Prvý je ten, ktorý ma prezentuje na fotografii alebo na kresbe, to jest vizuálny odev. Druhý je ten istý odev, ale napísaný, transformovaný do jazyka; tieto šaty, odfotografované vpravo, sa stávajú ľavými: *kožený opasok nad pásom, prešíty ružou, na hebkých šatách z vlny zo shetlandských ostrovov*; tento odev je napísaný na papieri. Obidva v zásade odkazujú na tú istú skutočnosť (šaty, ktoré mala žena v ten deň na sebe), a predsa nemajú rovnakú štruktúru<sup>2</sup>, pretože nie sú vyrobené z rovnakých materiálov, a teda tieto materiály nemajú k sebe rovnaký vzťah, v jednom sú materiály tvary, línie, povrchy, farby a vzťah je priestorový; v druhom sú to slová a vzťah je ak nie logický, tak aspoň syntaktický; prvá štruktúra je výtvarná, druhá je verbálna. Znamená to, že každá z týchto štruktúr úplne splýva so všeobecným systémom, z ktorého je odvodená? Vizuálny odev s fotografiou a odev na papieri s jazykom? Vôbec nie: módna fotografia nie je len tak hocijaká fotografia, má málo spoločného napríklad s vytlačenou alebo amatérskou fotografiou; má špecifické jednotky a pravidlá

---

Slovo *Móda* by sme mali písať s veľkým začiatočným písmenom vo význame *móda*, aby sa zachoval protiklad medzi módou a *módnym výstrelkom*.

Najlepšie je definovať len konkrétne veci, a nie slová; ale keďže slovo „štruktúra“ je dnes veľmi žiadané, dáme mu tu význam, ktorý má v jazykovede: „autonómny útvar vnútorných závislostí „ (L. Hjelmslev: *Essais linguistiques*, Copenhagen, Nordisk Sprog og Kulturferlag, 1959, s. 1).



de la communication photographique, elle forme un langage particulier, qui a sans doute son lexique et sa syntaxe, ses « tours », interdits ou recommandés <sup>1</sup>. De même, la structure du vêtement écrit ne peut se confondre avec la structure de la phrase ; car si le vêtement coïncidait avec le discours, il suffirait de changer un terme de ce discours pour changer du même coup l'identité du vêtement décrit ; or, ce n'est pas le cas ; le journal peut écrire indifféremment : *en été, portez du tussor*, ou *le tussor convient très bien à l'été*, sans rien changer d'essentiel à l'information qu'il transmet à ses lectrices : le vêtement écrit est porté par le langage, mais aussi il lui résiste, et c'est dans ce jeu qu'il se fait. On a donc bien affaire à deux structures originales, quoique dérivées de systèmes plus communs, ici la langue, là l'image.

### *Le vêtement réel.*

Du moins pourrait-on penser que ces deux vêtements retrouvent une identité au niveau du vêtement réel qu'ils sont censés représenter, que la robe décrite et la robe photographiée sont identiques à travers cette robe réelle à laquelle l'une et l'autre renvoient. Equivalentes, sans doute, mais identiques, non ; car de même qu'entre le vêtement-image et le vêtement écrit il y a une différence de matériaux et de rapports, et donc une différence de structure, de même, de ces deux vêtements au vêtement réel, il y a passage à d'autres matériaux et à d'autres rapports ; le vêtement réel forme donc une troisième structure, différente des deux premières, même si elle leur sert de modèle, ou plus exactement, même si le modèle qui guide l'information transmise par les deux premiers vêtements appartient à cette troisième structure. On a vu que les unités du vêtement-image sont situées au niveau des formes, celles du vêtement écrit au niveau des mots ; pour les unités du vêtement réel, elles ne peuvent être au niveau de la

---

1. On touche ici au paradoxe de la communication photographique : étant par principe purement analogique, la photographie peut être définie comme un *message sans code* ; cependant, il n'y a pour ainsi dire pas de photographie sans signification ; on est donc obligé de postuler l'existence d'un code photographique, qui ne fonctionne évidemment qu'à un niveau second, qu'on appellera plus tard niveau de connotation (cf. « Le message photographique » in *Œuvres complètes*, t. I, p. 1120-1133, Seuil, 2002, repris aussi dans *L'Obvie et l'obtus* ; et « La rhétorique de l'image » in *Œuvres complètes*, Seuil, 2002 t. II, p. 573-588, repris aussi dans *L'Obvie et l'obtus*). Pour le dessin de Mode, la question est plus simple, puisque le *style* d'un dessin renvoie à un code ouvertement culturel.

vo vnútri, fotografická komunikácia tvorí osobitný jazyk, ktorý má nepochybne svoju vlastnú lexiku a syntax, svoje „triky“, či už zakázané alebo odporúčané. Takisto štruktúru písaného odevu nemožno zamieňať so štruktúrou vety; keby sa totiž odev zhodoval s diskurzom, stačilo by zmeniť jeden výraz v tomto diskurze, aby sa zároveň zmenila identita odevu na papieri; ale v tomto prípade to tak nie je; časopisy môžu písať indiferentne: „*V lete noste hodvábne šatky*“ alebo „*hodvábne šatky sú veľmi vhodné na leto*“, bez toho, aby sa zmenilo niečo podstatné na informácii, ktorú sprostredkujú svojim čitateľom: odev na papieri sa prejavuje v diskurze, ale zároveň mu aj odporuje, a práve v tejto hre je vytvorený. Máme teda dočinenia s dvoma jedinečnými štruktúrami, aj keď sú odvodené z bežnejších systémov, v tomto prípade jazyka, alebo v druhom prípade obrazu.

#### *Reálny odev.*

Prinajmenšom by sme si mohli myslieť, že tieto dva odevy nachádzajú identitu v skutočnom odeve, ktorý majú predstavovať, že šaty na papieri a šaty na fotografii sú totožné prostredníctvom reálnych šiat, na ktoré obe odkazujú. Nepochybne podobné, ale nie rovnaké; pretože tak ako medzi vizuálnym odevom a odevom na papieri je rozdiel v materiáloch a vzťahoch, tým pádom aj rozdiel v štruktúre, tak od týchto dvoch odevov reálny odev tak isto prechádza k iným materiálom a vzťahom; reálny odev teda tvorí tretiu štruktúru, odlišnú od prvých dvoch, aj keď im slúži ako model, alebo presnejšie, aj keď tento model usmerňuje informácie prenášané prvými dvoma odevmi, patrí do tejto tretej štruktúry. Videli sme, že jednotky vizuálneho odevu sa nachádzajú na úrovni nejakej formy alebo jednotky odevu na papieri na úrovni slov; v prípade jednotiek reálneho odevu nemôžu byť na úrovni

---

1. Tým sa dostávame k paradoxu komunikácie fotografiami: keďže je fotografia v princípe čisto analógová, možno ju definovať ako *správu bez kódu*; neexistuje však fotografia takpovediac bez významu; sme preto nútení postulovať existenciu fotografického kódu, ktorý však zjavne funguje až na druhej úrovni, ktorú neskôr nazveme úrovňou konotácie (porov. „Fotografická správa“ v *Súbornom diele*, t. I, str. 1120-1133, Seuil, 2002, preložené aj v *L'Obvie et l'obtus* ; a „La rhétorique de l'image“ v *Œuvres complètes*, Seuil, 2002 t. II, p. 573-588, zahrnuté aj v *L'Obvie et l'obtus*). V prípade módného návrhu/kresby je táto otázka jednoduchšia, pretože *štyl* dizajnu sa vzťahuje na otvorený kultúrny kód.

langue, car, nous le savons, la langue n'est pas un calque du réel <sup>1</sup> ; on ne peut non plus, quoique ici la tentation soit grande, les situer au niveau des formes, car « voir » un vêtement réel, même dans des conditions privilégiées de présentation, ne peut épuiser sa réalité, encore moins sa structure : on n'en voit jamais qu'une partie, un usage personnel et circonstancié, un port particulier ; pour analyser le vêtement réel en termes systématiques, c'est-à-dire suffisamment formels pour qu'ils puissent rendre compte de tous les vêtements analogues, il faudrait sans doute remonter jusqu'aux actes qui ont réglé sa fabrication. Autrement dit, face à la structure plastique du vêtement-image et à la structure verbale du vêtement écrit, la structure du vêtement réel ne peut être que technologique ; les unités de cette structure ne peuvent être que les traces diverses des actes de fabrication, leurs fins accomplies, matérialisées : une couture, c'est ce qui a été cousu, une coupe, ce qui a été coupé <sup>2</sup> ; c'est donc là une structure qui se constitue au niveau de la matière et de ses transformations, non de ses représentations ou de ses significations ; l'ethnologie pourrait four-nir ici des modèles structuraux relativement simples <sup>3</sup>.

## Shifters

### Translation des structures.

Voilà donc pour un même objet (une robe, un tailleur, une ceinture) trois structures différentes, l'une technologique, une autre iconique, la troisième verbale. Ces trois structures n'ont pas le même régime de diffusion. La structure technologique apparaît comme une langue-mère dont les vêtements portés qui s'en inspirent ne seraient que les « paroles ». Les deux autres structures (iconique et verbale) sont aussi des langues, mais si l'on en croit le journal, qui prétend toujours parler d'un vête-

---

Cf. A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1960, 1, 6.

A condition, bien entendu, que ces termes soient donnés dans un contexte technologique, et qu'il s'agisse, par exemple, d'un programme de fabrication ; sinon, ces termes d'origine technique ont une autre valeur (cf. *infra*, 1, 5).

A. Leroi-Gourhan distingue par exemple les vêtements droits à bords parallèles et les vêtements coupés-ouverts, coupés-fermés, coupés-croisés, etc. (*Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 208).

jazyka, pretože, ako vieme, jazyk nie je odrazom skutočnosti<sup>1</sup>; nemôžeme ich, aj keď by sme veľmi chceli, umiestniť na úroveň foriem, pretože „videnie“ reálneho odevu nemôže vyčerpať jeho skutočnosť, a už vôbec nie jeho štruktúru, dokonca ani v privilegovaných podmienkach prezentácie: na systematickú analýzu reálneho odevu, t. j. dostatočne formálnu, aby bolo možné vysvetliť všetky podobné odevy, by bolo nepochybne potrebné vrátiť sa až k pravidlám, ktoré upravovali jeho výrobu. Inými slovami, na rozdiel od výtvarnej štruktúry vizuálneho odevu a verbálnej štruktúry odevu na papieri môže byť štruktúra reálneho odevu len technologická; jednotkami tejto štruktúry môžu byť len rôzne stopy výrobných úkonov a ich dokončené, zmaterializované konce: šev je to, čo bolo ušité, strih je to, čo bolo strihané; ide teda o štruktúru, ktorá sa konštituuje na úrovni materiálu a jeho transformácií, nie jeho reprezentácií alebo významov; etnológia by tu mohla poskytnúť pomerne jednoduché štrukturálne modely.

Posúvače

Preklad štruktúr.

Takže pre ten istý predmet (šaty, oblek, opasok) existujú tri rôzne štruktúry, jedna technologická, druhá ikonická, tretia verbálna. Tieto tri štruktúry nemajú rovnaký spôsob šírenia. Technologická štruktúra sa javí ako materinský jazyk, ktorý tieto oblečenia nosia a ním inšpirované oblečenie je len „slovom“. Ostatné dve štruktúry (ikonická a verbálna) sú tiež jazykové, ale ak máme veriť novinám, ktoré stále tvrdia, že hovoria o pôvodne reálnom ob-

---

Vid' A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1960, 1, 6.

Samozrejme, za predpokladu, že tieto termíny sú uvedené v technologickom kontexte, napríklad výrobný program; v opačnom prípade majú tieto termíny technického pôvodu inú hodnotu (porovnaj *inf.*, 1, 5).

A. Leroi-Gourhan napríklad rozlišuje medzi rovnými odevmi s rovnobežnými okrajmi a odevmi s otvoreným strihom, uzavretým strihom, priečnym strihom atď. (*Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945, s. 208).

ment réel premier, ces langues sont des langues dérivées, « tra- duites » de la langue-mère, elles s'interposent comme des relais de diffusion entre cette langue-mère et ses « paroles » (les vête- ments portés). Dans notre société, la diffusion de la Mode repose donc en grande partie sur une activité de *transformation* : il y a passage (du moins selon l'ordre invoqué par le journal) de la structure technologique aux structures iconique et verbale. Or, s'agissant de structures, ce passage ne peut être que discontinu : le vêtement réel ne peut être *transformé* en « représentation » qu'au moyen de certains opérateurs, que l'on pourrait appeler des *shifters*, puisqu'ils servent à transposer une structure dans une autre, à passer, si l'on veut, d'un code à un autre code <sup>1</sup>.

Les trois shifters.

Puisque l'on a affaire à trois structures, on doit disposer de trois sortes de *shifters* : du réel à l'image, du réel au langage et de l'image au langage. Pour la première translation, du vêtement technolo- gique au vêtement iconique, le *shifter* principal est le patron de couture, dont le dessin (schématique) reproduit analytiquement les actes de fabrication du vêtement ; à quoi il faudrait ajouter les procédés, graphiques ou photographiques, destinés à manifester le substrat technique d'une apparence ou d'un « effet » : accen- tuation d'un mouvement, agrandissement d'un détail, angle de prise de vue. Pour la seconde translation, du vêtement technolo- gique au vêtement écrit, le *shifter* de base est ce que l'on pourrait appeler la recette ou le programme de couture : c'est en général un texte bien séparé de la littérature de Mode ; sa fin est de dou- bler, non ce qui est, mais ce qui va se faire ; la recette de couture n'est d'ailleurs pas donnée dans la même écriture que le com- mentaire de Mode ; elle ne contient presque pas de substantifs ou d'adjectifs, mais surtout des verbes et des mesures <sup>2</sup> : comme *shif- ter*, elle constitue un langage transitoire, situé à mi-chemin entre le faire et l'être du vêtement, son origine et sa forme, sa technique et sa signification. On pourrait être tenté de joindre à ce *shifter* de

---

Jakobson réserve le nom de *shifter* aux éléments intermédiaires entre le code et le message (*Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, chap. 9). On étend ici le sens du terme.

Exemple : « Posez tous les morceaux sur la doublure que vous coupez, et bâtissez. Bâtissez de chaque côté un pli vertical de 3 cm de profondeur à 1 cm de l'extrémité des épaules. » Il s'agit d'un langage transitif.

lečení, tieto jazyky sú „preložené“ z materinského jazyka, a sprostredkujú difúziu medzi týmto materinským jazykom a „slovami“ (noseným odevom). V našej spoločnosti je teda šírenie módy vo veľkej miere založené na *transformačnej* činnosti: dochádza k prechodu (aspoň podľa pravidiel, na ktoré sa odvolávajú časopisy) od technologickej štruktúry k ikonickým a verbálnym štruktúram. Lenže ide o štruktúry, čiže tento prechod môže byť len diskontinuálny: reálny odev nie je možné *transformovať* na „reprezentáciu“ len pomocou určitých operátorov, ktoré by sme mohli nazvať *posúvače*, pretože slúžia na presunutie jednej štruktúry do druhej, alebo môžeme povedať aj z jedného kódu do druhého kódu <sup>1</sup>.

Tri posúvače.

Keďže máme do činenia s tromi štruktúrami, musíme mať tri druhy *posunov*: od reálneho k obrazu, od reálneho k jazyku a od obrazu k jazyku. Pri prvom preklade, od technického odevu k ikonickému odevu, je hlavným *posunom* šijací vzor, ktorého (schematická) kresba analyticky reprodukuje úkony výroby odevu; k tomu treba pridať grafické alebo fotografické postupy, ktorých cieľom je vyjadriť technický podklad vzhľadu alebo „efektu“: zvýraznenie pohybu, zväčšenie detailu, uhol záberu. Čo sa týka druhého prekladu, od technického odevu k písanému odevu, je základným *posúvačom* to, čo by sme mohli nazvať návodom alebo programom na šitie: je to spravidla text celkom oddelený od módnjej literatúry; jeho účelom je zdvojiť nie to, čo je, ale to, čo sa má urobiť; návod na šitie navyše nie je uvedený v rovnakom písme ako módnny komentár; neobsahuje takmer žiadne podstatné ani prídavné mená, ale najmä slovesá a miery <sup>2</sup>: podobne ako *posúvač predstavuje prechodný jazyk, ktorý sa nachádza na polceste medzi výrobou a dokončením odevu, jeho pôvodom a formou, jeho technikou a významom. Mohlo by byť lákavé spojiť tento posunovač s*

---

Jakobson vyhradzuje názov *shifter* pre medzičlánky medzi kódom a správou (*Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, kap. 9). Význam tohto pojmu je tu rozšírený.

Príklad: „*Všetky diely položte na podšívku, ktorú striháte, a zviažte. Na každej strane vytvorte zvislý záhyb hlboký 3 cm, 1 cm od konca ramien* Ide o prechodný jazyk.

base tous les termes de Mode dont l'origine est évidemment tech- nologique (*une couture, une découpe*), et de les considérer comme autant de translateurs du réel au parlé ; ce serait ignorer que la valeur d'un mot ne tient pas à son origine, mais à sa place dans le système de la langue ; passés dans une structure descriptive, ces termes sont détachés à la fois de leur origine (ce qui a été, à un certain moment, cousu, coupé) et de leur fin (concourir à un assemblage, se détacher d'un ensemble) ; en eux l'acte créateur n'est pas sensible, ils n'appartiennent plus à la structure techno- logique et on ne peut les considérer comme des *shifters*. Reste une troisième translation, celle qui permet de passer de la struc- ture iconique à la structure parlée, de la représentation du vête- ment à sa description. Comme le journal dispose de l'avantage de pouvoir livrer à *la fois* des messages issus de ces deux structures, ici une robe photographiée, là cette même robe décrite, il peut faire une économie notable, en usant de *shifters* elliptiques : ce ne sont plus ici les dessins du patron, ni les textes de la recette de couture, mais simplement les anaphoriques de la langue, donnés soit sous le degré plein (« *ce* » *tailleur*, « *la* » *robe en shetland*), soit sous le degré zéro (*rose piquée dans la ceinture*). Ainsi, du fait même que les trois structures disposent d'opérateurs de traduc- tion bien définis, elles restent parfaitement distinctes.

teóriou, že všetky termíny spojené s módou majú jasný technologický pôvod (šev, strih) a môžeme ich považovať za prekladače reálneho do napísaného; to by však znamenalo ignorovať skutočnosť, že hodnota slova nezávisí od jeho pôvodu, ale od jeho miesta v systéme jazyka: po prechode do deskriptívnej štruktúry sa tieto termíny odpútavajú od svojho pôvodu (čo bolo v istom okamihu ušité, vystrihnuté) a od svojho ukončenia (prispievajú k zostave, odpútavajú sa od celku); nie je v nich vnímateľný tvorivý akt, nepatria už do technologickej štruktúry a nemožno ich považovať za *posúvače*. Zostáva tretí preklad, ktorý nám umožňuje prejsť od ikonickej štruktúry k rečovej štruktúre, od reprezentácie odevu k jeho opisu. Keďže časopisy majú tú výhodu, že môžu prinášať správy z *oboch* štruktúr, tu vyfotografované šaty, tam tie isté šaty opísané, čiže môžu výrazne ušetriť, a to pomocou eliptických *posunov*: tu už nejde o nákresy vzoru, ani o texty návodu na šitie, ale jednoducho o anafory jazyka, uvedené buď pod plným stupňom („*tento krajčír*“, „*tieto šaty zo shetlandskej vlny*“), alebo pod nulovým stupňom (*opasok prešíť ružami*). Preto aj napriek tomu, že tieto tri štruktúry majú presne definované prekladové operátory, zostávajú dokonale odlišné.



## La règle terminologique

### Choix de la structure orale.

Etudier le vêtement de Mode, ce serait étudier d'abord, d'une façon séparée et exhaustive, chacune de ces trois structures, car on ne peut définir une structure en dehors de l'identité substantielle des unités qui la composent : il faut étudier ou des actes, ou des images ou des mots, mais non toutes ces substances à la fois, même si les structures qu'elles forment, servent, en se mêlant, à composer un objet générique, appelé par commodité vêtement de Mode. Chacune de ces structures oblige à une analyse originelle et il faut choisir. Or l'étude du vêtement « représenté » (par l'image et la parole), c'est-à-dire du vêtement traité par le journal de Mode, offre un avantage méthodologique immédiat par rapport à l'analyse du vêtement réel : le vêtement « imprimé » livre à l'analyste ce que les langues humaines refusent au linguiste : une synchronie pure ; la synchronie de Mode change tout d'un coup chaque année, mais durant cette année elle est absolument stable ; si l'on choisit le vêtement du journal, il est donc possible de travailler sur un état de Mode sans avoir à le découper artificiellement, comme le linguiste est obligé de le faire dans l'enchevêtrement des messages. Reste à choisir entre le vêtement-image et le vêtement écrit (ou plus exactement décrit) ; ici encore, du point de vue méthodologique, c'est la « pureté » structurale de l'objet qui incline le choix : le vêtement réel est embarrassé de finalités pratiques (protection, pudeur, parure) ; ces finalités disparaissent du vêtement « représenté », qui ne sert plus à protéger, à couvrir ou à parer, mais tout au plus à signifier la protection, la pudeur ou la parure ; le vêtement-image garde pourtant une valeur qui risque d'embarrasser considérablement l'analyse et qui est sa plastique ; seul le vêtement écrit n'a aucune fonction pratique ni esthétique : il est tout entier constitué en vue d'une signification : si le journal décrit un certain vêtement par la parole, c'est uniquement pour transmettre une information dont le contenu est : *la Mode*. On peut donc dire que l'être du vêtement écrit est tout entier dans son sens, c'est en lui que l'on a le plus de chance de trouver la pertinence sémantique dans toute sa pureté : le vêtement écrit n'est encombré par aucune fonction parasite et il ne comporte aucune temporalité floue : pour ces raisons, c'est la structure verbale que l'on choisit ici d'explorer. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit tout simplement d'analyser le langage de la Mode ; certes la nomenclature sur laquelle il faudra travailler est une partie spécialisée du grand territoire de la langue française ; cette partie ne sera pourtant pas étudiée du point de vue de la langue, mais seulement du point de vue de la structure du vêtement qu'elle vise ; ce n'est pas une partie d'un sous-code du français qui est l'objet de l'analyse, c'est, si l'on peut dire, le sur-code imposé au vêtement réel par les mots, puisque les mots, comme on le verra, prennent ici en charge un objet, le vêtement, qui est déjà lui-même système de signification.

## Terminologické pravidlo

Výber slovnej štruktúry.

Skúmať módné oblečenie by znamenalo skúmať každú z týchto troch štruktúr osobitne a vyčerpávajúco, pretože štruktúru nemožno definovať len oddelene od podstatnej identity jednotiek, ktoré ju tvoria: treba skúmať buď činy, alebo obrazy, alebo slová, ale nie všetky tieto faktory naraz, aj keď štruktúry, ktoré vytvárajú, slúžia svojim spájaním sa na vytvorenie všeobecného predmetu, ktorý sa z pohodlnosti nazýva módné oblečenie. Každá z týchto štruktúr si vyžaduje samostatnú analýzu a je potrebné sa rozhodnúť. Štúdium „znázorneného“ oblečenia (v obraze a reči), t. j. oblečenia spracovaného módnymi novinami, ponúka bezprostrednú metodologickú výhodu oproti analýze reálneho oblečenia: „vytlačené“ oblečenie poskytuje analytikovi to, čo ľudské jazyky lingvistovi odopierajú: čistú synchroniu; synchronia Módy sa každý rok náhle mení, ale počas toho roka je absolútne stabilná; ak si človek vyberie odev podľa časopisu, je teda možné pracovať na stave Módy bez toho, aby ju musel umelo strihať, ako to musí robiť jazykovedec pri kódovaní správ. Zostáva vybrať si medzi oblečením-obrazom a oblečením na papieri (alebo presnejšie opísaným) oblečením; aj tu nás z metodologického hľadiska ovplyvňuje štrukturálna „čistota“ objektu: reálny odev je určený na praktické účely (ochrana, zakrytie, ozdoba); tieto účely sa líšia od „znázorneného“ odevu, ktorý už neslúži na ochranu, zakrytie alebo ozdobu, ale nanajvýš na naznačenie ochrany, skromnosti alebo ozdoby; zobrazený odev si však zachováva hodnotu, ktorá môže pri analýze značne zavádzať a ktorou je jeho plasticnosť; len napísaný odev nemá praktickú ani estetickú funkciu: je kompletne tvorený so zreteľom na význam: ak časopisy opisujú slovami určitý odev, ide len o prenos informácie, ktorej obsahom je: *Móda*; možno teda povedať, že existencia písaného odevu je celá v jeho význame a práve v ňom s najväčšou pravdepodobnosťou nájdeme sémantickú relevanciu v celej jej čistote: písaný odev nie je zaťažovaný žiadnou parazitickou funkciou a nemá nejasnú temporálnosť: z týchto dôvodov sme sa rozhodli skúmať práve slovesnú štruktúru. To neznamená, že ide len o analýzu jazyka módy; špecializovanou časťou veľkého územia francúzskeho jazyka, na ktorej bude potrebné pracovať je názvoslovie; túto časť však nebudeme skúmať z hľadiska jazyka, ale len z hľadiska štruktúry odevu, na ktorý je zameraná; predmetom analýzy nie je časť subkódu francúzštiny, ale takpovediac nadkód, ktorý slová vnucujú skutočnému odevu, pretože slová, ako uvidíme, preberajú zodpovednosť za objekt, odev, ktorý je sám osebe už systémom významov.

## Sémiologie et Sociologie.

Bien que le choix de la structure orale suive ici des raisons immanentes à son objet, il trouve un certain renfort du côté de la sociologie ; d'abord parce que la diffusion de la Mode par le journal (c'est-à-dire en grande partie par le texte) est devenue massive ; la moitié des femmes en France lisent régulièrement des publications consacrées au moins partiellement à la Mode ; la description du vêtement de Mode (et non plus sa réalisation) est donc un fait social, en sorte que même si le vêtement de Mode restait purement imaginaire (sans influence sur le vêtement réel), il constituerait un élément incontestable de la culture de masse, tout comme les romans populaires, les *comics*, le cinéma ; ensuite parce que l'analyse structurale du vêtement écrit peut préparer efficacement l'inventaire du vêtement réel dont la sociologie aura besoin, le jour où elle voudra étudier les circuits et les rythmes de diffusion de la Mode réelle. Toutefois les objectifs de la sociologie et de la sémiologie sont en l'occurrence tout à fait différents : la sociologie de la Mode (même si elle reste à faire) part d'un *modèle*, à l'origine imaginé (c'est le vêtement conçu par le *fashion-group*) et en suit (ou devra en suivre) l'accomplissement à travers une série de vêtements réels (c'est le problème de la diffusion des modèles) ; elle cherche donc à systématiser des conduites, qu'elle peut mettre en rapport avec des conditions sociales, des niveaux de vie et des rôles. La sémiologie ne suit pas du tout le même chemin ; elle décrit un vêtement qui reste de bout en bout imaginaire, ou si l'on préfère, purement intellectif ; elle ne conduit pas à reconnaître des pratiques, mais des images. La sociologie de la Mode est tout entière tournée vers le vêtement réel ; la sémiologie vers un ensemble de représentations collectives. Le choix de la structure orale entraîne donc, non vers la sociologie, mais vers cette *sociologique*, postulée par Durkheim et Mauss ; la description de Mode n'a pas seulement pour fonction de proposer un modèle à la copie réelle, mais aussi et surtout de diffuser largement la Mode comme un *sens*.

Semiológia a sociológia.

Hoci voľba slovnej štruktúry tu vyplýva z vnútorných dôvodov jej predmetu, nachádza isté posilnenie zo strany sociológie; po prvé preto, že šírenie módy prostredníctvom novín (t. j. do veľkej miery prostredníctvom textu) sa stalo masovým; polovica žien vo Francúzsku pravidelne číta publikácie, ktoré sa aspoň čiastočne týkajú módy; opis módneho oblečenia (a nie jeho realizácia) je teda sociálnym aktom, takže aj keby módne oblečenie zostalo čisto imaginárne (bez vplyvu na reálne oblečenie), predstavovalo by nepopierateľný prvok masovej kultúry, podobne ako populárne romány, komiksy alebo filmy. Pretože štrukturálna analýza odevu na papieri môže účinne pripraviť inventár reálneho odevu, ktorý bude sociológia potrebovať, keď bude chcieť študovať okruhy a tempo šírenia sa skutočnej módy. Ciele sociológie a semiológie sú však v skutočnosti úplne odlišné: sociológia módy (aj keď sa ešte nerozvinula) vychádza zo vzoru, ktorého pôvod je vymyslený (je to odev navrhnutý módnou spoločnosťou) a sleduje (alebo by mal sledovať) jeho dokončenie prostredníctvom série reálnych odevov (to je problém difúzie modelov); snaží sa teda systematizovať (to je problém šírenia sa modelov); snaží sa teda systematizovať správanie, ktoré môže prepojiť so sociálnymi podmienkami, životnou úrovňou a spoločenskými rolami. Semiológia vôbec nejde tou istou cestou; opisuje odev, ktorý zostáva od začiatku až do konca imaginárny, alebo ak chcete, čisto rozumový; nevedie k rozpoznaní použitia, ale obrazov. Sociológia módy sa zameriava výlučne na samotný odev; semiotika na súbor kolektívnych reprezentácií. Výber slovnej štruktúry teda nevedie k sociológii, ale k tomu sociologickému, čo postulovali Durkheim a Mauss. Úlohou opisu Módy nie je len navrhnuť model pre skutočnú kópiu, ale predovšetkým široko rozšíriť Módu ako význam.

## Le corpus.

La structure orale une fois choisie, sur quel corpus faut-il travailler? On a parlé jusqu'ici uniquement des journaux de Mode ; c'est, d'une part, que les descriptions issues de la littérature proprement dite, quoique très importantes chez plusieurs grands écrivains (Balzac, Michelet, Proust) sont trop fragmentaires, d'époque historique variable, pour qu'on puisse les retenir et que, d'autre part, les descriptions fournies par le catalogue de grand magasin peuvent être facilement assimilées aux descriptions de la Mode ; les journaux de Mode constituent donc le meilleur corpus. Tous les journaux de Mode ? Nullement. Deux limitations peuvent ici intervenir, autorisées par la fin poursuivie, qui est de reconstituer un système formel et non de décrire une Mode concrète. La première sélection porte sur le temps ; visant une structure, il y a tout intérêt à ne travailler que sur un état de Mode, c'est-à-dire sur une synchronie. Or, comme on l'a dit, la synchronie de Mode est fixée par la Mode elle-même : c'est la mode d'une année.

On a choisi de travailler ici sur des journaux de l'année 1958- 1959 (de juin à juin), mais cette date n'a évidemment aucune importance méthodique ; on aurait pu choisir n'importe quelle autre année, car ce qu'on cherche à décrire, ce n'est pas telle Mode, mais la Mode ; à peine recueilli, extrait de son année, le matériau (l'énoncé) doit prendre place dans un système purement formel de fonctions ; on ne trouvera donc ici aucune indication sur aucune Mode contingente, à plus forte raison aucune histoire de la Mode : on n'a pas voulu traiter d'une substance quelconque de la Mode, mais seulement de la structure de ses signes écrits. De la même façon (et ce sera la seconde sélection imposée au corpus), il n'y aurait intérêt à dépouiller tous les journaux d'une année que si l'on voulait saisir des différences substantielles (idéologiques, esthétiques ou sociales) entre les uns et les autres ; d'un point de vue sociologique, ce serait là un problème capital, puisque chaque journal renvoie à la fois à un public défini socialement et à un corps particulier de représentations, mais cette sociologie différentielle des journaux, des publics et des idéologies n'est pas l'objet déclaré de ce travail qui vise seulement à retrouver la « langue » (écrite) de la Mode. On n'a donc dépouillé d'une façon exhaustive que deux journaux (*Elle* et le *Jardin des Modes*), sans s'interdire de puiser quelquefois dans d'autres publications (notamment *Vogue* et *l'Echo de la Mode*) et dans les pages hebdomadaires que certains quotidiens consacrent à la Mode. Ce qui importe en effet par rapport au projet sémiologique, c'est de constituer un corpus raisonnablement saturé de toutes les *différences* possibles de signes vestimentaires ; à l'inverse, il n'importe pas que ces différences se répètent plus ou moins, car ce qui fait le sens, ce n'est pas la répétition, c'est la différence ; structuralement, un trait de Mode rare a autant d'importance qu'un trait de Mode fréquent, un gilet qu'une jupe longue ; l'objectif, ici est de *distinguer* des unités, non de les compter. Enfin, dans le corpus ainsi réduit, on a encore éliminé toutes les notations qui peuvent impliquer une autre finalité que la signification : les réclames publicitaires, même si elles se présentent comme des comptes rendus de Mode, et les recettes techniques de fabrication du vêtement. On n'a retenu ni le maquillage ni la chevelure, parce que ces éléments comportent des variants particuliers qui auraient alourdi l'inventaire du vêtement proprement dit.

Korpus.

Keď si vyberieme slovnú štruktúru, s ktorým korpusom by sme mali pracovať? Doteraz sme hovorili len o módných časopisoch; je to preto, že na jednej strane opisy z tzv. literatúry v dielach viacerých veľkých spisovateľov (Balzac, Michelet, Proust) sú veľmi dôležité, lenže sú príliš útržkovité a pochádzajú z rôznych historických období, preto je ťažké ich zachovať. Na druhej strane opisy, ktoré poskytujú katalógy obchodných domov, možno ľahko prirovnať k opisom módy; módné časopisy preto predstavujú najlepší korpus. Týka sa to všetkých časopisov o Móde? Vôbec nie. Možno tu uviesť dve obmedzenia povolené sledovaným cieľom, ktorým je rekonštrukcia formálneho systému, a nie opis konkrétneho režimu. Prvá voľba sa týka času; zameriavajúc sa na štruktúru, je vo vašom záujme pracovať len na stave Módy, t. j. na synchronii. Ako sme už povedali, synchronnosť módy je stanovená samotnou módou: je to móda v danom roku.

Rozhodli sme sa teda pracovať s časopismi z rokov 1958 - 1959 (od júna do júna), ale tento dátum samozrejme nemá žiadny metodický význam; mohli sme si vybrať ktorýkoľvek iný rok, pretože to, čo sa snažíme opísať, nie je Móda ako taká, ale Móda v tom roku; sotva zozbieraná, vyňatá z daného roku, musí materiál (výpoveď) zaujať svoje miesto v čisto formálnom systéme funkcií; nenájdeme tu teda žiadny údaj o nejakej konkrétnej Móde, nie to ešte o nejakých jej dejinách: našim cieľom nebolo zaoberať sa podstatou módy, ale len štruktúrou jej písomných znakov. Rovnakým spôsobom (a to bude druhá voľba, ktorá sa na korpus vzťahuje) by nebolo vhodné skúmať všetky časopisy v danom roku, ak by sme chceli zachytiť podstatné rozdiely (ideologické, estetické alebo sociálne) medzi nimi; zo sociologického hľadiska by to bol veľký problém, pretože každé časopisy odkazujú na sociálne vymedzenú verejnosť a zároveň na určitý súbor reprezentácií, ale táto diferencovaná sociológia novín, čitateľov a ideológií nie je deklarovaným predmetom tejto práce, ktorej cieľom je len nájsť (písaný) „jazyk“ Módy. Takže sme touto vyčerpávajúcou metódou preskúmali len dva denníky (*Elle* a *Le Jardin des Modes*), pričom sa niekedy nedalo vyhnúť čerpaniu z iných publikácií (najmä *Vogue* a *L'Echo de la Mode*) a z týždenných stránok, ktoré niektoré denníky venujú móde. Z hľadiska semiologického projektu je dôležité vytvoriť korpus, ktorý bude primerane nasýtený všetkými možnými rozdielmi odevných prvkov. Na druhej strane nezáleží na tom, či sa tieto rozdiely opakujú viac alebo menej, pretože to, čo má zmysel nie je opakovanie, ale rozdiely; zo štruktúrneho hľadiska je zriedkavý módný prvok rovnako dôležitý ako častý módný prvok, pletený sveter je rovnako dôležitý ako dlhá sukňa; čiže cieľom je jednotky rozlišovať, nie ich počítat'. Napokon sme z takto zredukovaného korpusu vylúčili všetky zápisy, ktoré môžu zahŕňať iný účel ako význam: reklamné vábenie, aj keď sú prezentované ako módné správy a technické návody na výrobu odevov. Líčenie ani účesy sme nebrali do úvahy, pretože tieto prvky majú osobitné varianty, ktoré by samotný odev urobili ťažkopádnejším.

La règle terminologique.

Il s'agira donc ici du vêtement décrit, et de lui seul. La règle préalable, qui détermine la constitution du corpus à analyser, est de ne retenir aucun autre matériau que la parole qui est donnée par le journal de Mode. C'est là sans doute restreindre considérablement les matériaux de l'analyse ; c'est d'une part supprimer tout recours aux documents annexes (par exemple les définitions d'un dictionnaire), et d'autre part se priver de toute la richesse des photographies ; bref, c'est ne considérer le journal de Mode que dans ses marges, là seulement où il semble doubler l'image. Mais cet appauvrissement du matériau, outre qu'il est méthodiquement inévitable, a peut-être sa récompense : réduire le vêtement à sa version orale, c'est du même coup rencontrer un problème nouveau, que l'on pourrait formuler ainsi : qu'est-ce qui se passe lorsqu'un objet, réel ou imaginaire, est converti en langage ? ou, pour laisser au circuit traducteur l'absence de vecteur dont on a parlé : lorsqu'il y a rencontre d'un

objet et d'un langage ? Si le vêtement de Mode paraît un objet bien dérisoire face à une interrogation aussi ample, que l'on veuille bien penser que c'est ce même rapport qui s'établit entre le monde et la littérature : n'est-elle pas l'institution même qui semble convertir le réel en langage et place son être dans cette conversion, tout comme notre vêtement écrit ? D'ailleurs, la Mode écrite n'est-elle pas une littérature ?

### *Terminologické pravidlo.*

Toto sa týka len a len napísaného odevu. Predbežným pravidlom, ktoré určuje zloženie analyzovaného korpusu, je nezachovať žiadny *iný materiál ako slovo uvedené v módnom časopise*. Je to nepochybne značné obmedzenie materiálu na analýzu; na jednej strane to znamená zbaviť sa všetkých pomocných dokumentov (napríklad slovníkových definícií), na druhej strane to znamená ochudobniť sa o celé bohatstvo fotografií; skrátka, znamená to brať do úvahy denník *Mode* okrajovo, len tam, kde sa zdá, že zdvojuje obraz. Ale toto ochudobnenie materiálu, okrem toho, že je metodicky nevyhnutné, môže mať aj svoju odmenu: redukcia odevu na jeho ústnu verziu znamená zároveň *stretnutie sa s novým problémom*, ktorý by sa dal formulovať takto: čo sa stane, *keď sa predmet, reálny alebo imaginárny, prevedie do jazyka? objekt a jazyk?* Ak sa zdá, že vizuálny odev je tvárou v tvár takejto rozsiahlej otázke veľmi posmešným predmetom, spomeňme si, že práve tento vzťah sa vytvára medzi svetom a literatúrou: nie je to práve inštitúcia, ktorá akoby premieňala skutočnosť na jazyk a do tejto premeny, podobne ako náš odev na papieri, vkladá svoje bytie? Okrem toho, nepovažujeme odev na papieri za literatúru?



## 4. Analýza cieľového textu

V tejto časti si sa budeme venovať cieľovému textu, čiže prekladu. Povieme si viac o zadávateľovi textu, prekladateľskom zámere, ako sme postupovali pri prekladaní, taktiež rozoberieme morfológiu, lexiku a syntax.

Muglová tvrdí, že (Muglová, 2008, s.228): *prekladateľ nemôže predsa vedieť všetko, ale musí vedieť, ako si poradiť!* Preto si bližšie povieme, ako sme si „poradili“ a budeme sa opierať o anticipáciu, v ktorej sme tieto problémy riešili.

### 4.1. Zadávateľ textu

Text sme si vyberali sami, snažili sme sa nájsť text, ktorý ešte nebol preložený do slovenského jazyka. Roland Barthes je autorom sedemnástich kníh, z ktorých len pár je preložený do slovenského jazyka, väčšinu jeho diel nájdeme v českom jazyku. Tieto východiskové texty preložené do susedského jazyka sme vylúčili, aby nenastali nedorozumenia a aby nám to zadávateľ nevytkol. Podarilo sa nám nájsť text, ktorý ešte nebol preložený ani do slovenského ani do českého jazyka. Zadávateľom práce je Univerzita Konštantína Filozofa, presnejšie Filozofická fakulta a katedra translatológie. Táto úloha je zároveň konečnou prácou prvého stupňa štúdia tohto odboru.

### 4.2. Prekladateľský zámer

Ako už bolo povedané aj v úvode, alebo v analýze východiskového textu, našim cieľom bolo preložiť text čo najpresnejšie a zachovať autorovu myšlienku a čo najvernejšie text preložiť slovenskému čitateľovi. Keďže sa jedná o filozofický text a esejistický štýl, preklad nie je určený laickej verejnosti, ale skôr odborníkom, ktorý sa touto témou zaoberajú alebo rozumejú filozofii. Text sme nemohli zjednodušiť a ani nijak odľahčiť, pretože preklad musí zodpovedať pôvodnému textu, ktorý taktiež nebol určený laickej verejnosti. Taktiež sme sa snažili zachovať autorov špecifický štýl vyjadrovania a písania.

### 4.3. Makroštruktúra prejavu

Text je písaný súvisle s rozdelením na kapitoly a podkapitoly. Túto štruktúru sme zachovali a takisto sme prekladali aj vysvetlivky, ktoré sa nachádzajú pod textom na konci strany. Nenachádzajú sa tu žiadne obrázky, grafy ani tabuľky. Prekladali sme prvé tri kapitoly a preklad má rozsah dvanásť a pol normostrany.

#### 4.4. Mikroštruktúra prejavu

Takisto ako v analýze východiskového textu, v tejto časti sa budeme zaoberať morfológickou, lexikálnou a syntaktickou rovinou. Uvedieme si, aké slovenské ekvivalenty sme si zvolili, aké slovné druhy v našom preklade prevládali a ako sme pretransformovali a rozdelili francúzske súvetia.

##### 4.4.1. Lexikálna rovina

Jeden z najväčších a ak nie najväčší problém bol preklad odborných termínov a termínov vymyslených autorom. Nikdy predtým sme sa nestretli s rozdelením týchto troch odevov, a preto sme museli pochopiť každý jeden druh odevu osobitne. Pátrali sme, čo symbolizuje a čo cez tento pojem chce autor vyjadriť. Prvoradé preto bolo definovať tieto pojmy a nájsť pre ne vhodný ekvivalent. Najťažším výrazom na preloženie bol *vizuálny odev*, pri ktorom sme sa veľmi dlho rozhodovali, ako ho pomenujeme. Vieme, že to je odev, ktorý nájdeme na obrazoch, fotografiách a jeho štruktúra sa vzťahuje na umeleckosť a vizuálnosť, keďže ho vnímame vždy len zrakom. Nakoniec sme sa rozhodli pre výraz *vizuálny odev*.

Ďalším druhom odevu bol *odev na papieri*. Tento výraz autor opisuje ako odev, ktorý sa ukazuje na papieri, je to štýl, ktorým sa vyjadrujeme. Pod tento odev teda spadá naše vyjadrovanie, gramatika, slovná zásoba a rétorika. Pretože aj to sú isté znalosti alebo naša móda, ktorá nás reprezentuje.

Posledným odevom je *odev reálny*. Čo sa týka tohto odevu, bolo asi najľahšie ho pochopiť a pomenovať, pretože tento typ odevu najviac s módou ako takou súvisí. Je to v podstate oblečenie, ktoré nosíme, čiže tento odev reprezentuje náš vkus.

V texte sa vyskytovali aj rôzne názvy francúzskych časopisov (*Elle et le Jardin des Modes*, *Vogue* et *l'Echo de la Mode*), ktoré sme sa však rozhodli ponechať v pôvodnom jazyku. Tieto názvy sa na rozdiel od inštitúcií, úradov a podobných administratívnych názvov do slovenského jazyka neprekladajú. Pri niektorých by sa mohol nájsť vhodný slovenský ekvivalent ako napríklad *Módne echo*, ale keďže text je adresovaný odbornej verejnosti, predpokladáme, že čitateľ tieto časopisy pozná a nemá problém si ich prípadne dohľadať.

Módne odborné názvy ako už spomínaný *tussor* alebo *gardénia* si vyžadovali rešerš na internete, kde sme dôkladne museli prejsť viacero paralelných textoch, dokonca aj internetové obchody, ktoré tieto produkty ponúkajú. Pri týchto výrazoch sme sa rozhodli prekladať na základe obrázkov a pomenovať, čo na nich vidíme, čiže v oboch postupoch prekladu išlo

o generalizáciu a nie o doslovný preklad. Tu sme použili internetový obchod „Zyga“ (<https://zyga.fr/cardigans-hiver/809-gilet-maille-jersey-gardenia-kid-mohair-bleu-nuit.html>).

Slovo *shifter* alebo *shifters* sme v internetovom slovníku našli ako *posunovač*, *posúvač* alebo *menič*. Tieto slová súvisia aj so stavebnými prácami čo zo začiatku bolo mätúce, preto prekladanie tohto slova bolo náročné. Výraz *menič* sme vylúčili ako prvé, pretože autor toto slovo používa na vyjadrenie posunu alebo prechodu štruktúr odevov a nie ich zmenu. Ďalej už bolo potrebné vybrať iba slovo viac zapadajúce do kontextu a my sme sa rozhodli pre *posúvač*.

#### 4.4.2. Morfológická rovina

Ako sme už naznačili, v texte majú najväčšie zastúpenie podstatné mená, keďže úryvok má charakter výkladu. V texte sú prevažne všeobecné substantíva, ktoré nebol problém prekladať. Tie problémové sme už rozobrali. Časté boli slová ako *structure*, *Mode*, *journal*, *sociologie*, *couture*, *coup*, ktoré nebol problém preložiť alebo ich vyhľadať v slovníku. Preložili sme ich nasledovne: *štruktúra*, *časopis*, *sociológia*, *strih*, *šev*.

Prídavné mená v texte sú väčšinou vzťahové a bližšie uvádzajú podstatné meno, mohli sme ich nájsť najmä pri určovaní štruktúr (*la structure technique, plastique, verbal, orale*,...) tu sme použili slovenské ekvivalenty adjektív nasledovne: *technická*, *plastická*, *verbálna*, *ústna štruktúra*. Vzťahov (*le rapport logique, syntaxique, spatial*), adjektíva sme preložili ako: *logický*, *syntaktický*, *priestorový vzťah*) alebo pravidiel (*le règle spécifique*) čo znamená: *špecifické pravidlo*.

Keďže sa substantíva v celom texte opakovali, so zámenami nebol výrazný problém. Jediné, na čo sme si museli dávať pozor je, na aké substantívum sa dané zámeno viaže.

Čísloviek v texte bolo veľmi málo a najviac sa opakovala číslovka *trois*, čiže *tri*. Táto číslovka vždy referovala na autorove predošlé rozdelenie hlavným odevov.

Slovesá mali v texte pomerne vysoká zastúpenie a ako už dobre vieme, vyjadrujú činnosť alebo stav ich nositeľa. Delíme ich na plnovýznamové a neplnovýznamové. V texte sa nachádzajú oba typy slovies a môžeme tu nájsť aj veľa sponových slovies. Čo sa týka prekladu do slovenského jazyka, problém nastal v slovách ako: *embarrassé* čo je síce adjektívum, ale je tvorené zo slovesa *embarrasser*, čo znamená *obťažovať*, *prekážať*, *zatarasiť*. Tu sme zvolili ekvivalent *zaťažovať*, ktorý sa nám najviac hodil do kontextu. Plnovýznamové slovesá sa tu nachádzajú v najväčšom zastúpení, napríklad: *nosiť*, *nachádzať*, *predstavovať*,...

Ako sme spomínali, je tu veľa viet so slovesno-menným prísudkom, prevláda sloveso *byť*, ktoré je súčasťou mnohých viet: *odev je vytvorený*, *štruktúry sú odvodené*, *šaty sú totožné*. Ďalšou zaujímavosťou je, že autor začal písať v prvej osobe (*otvorím, vidím, reprezentuje ma*), neskôr však už píše v prvej osobe množného čísla alebo používa neurčitky (*skúmať, definovať, mohli by sme nazvať, musíme mať*). Keďže autor píše na teoretickej úrovni, časté sú aj modálne slovesá: *môcť, musieť, mať*.

Spomenúť by sme mali aj spojky a častice, ktoré Francúzi radi používajú.

Spojky v každom texte hrajú veľkú rolu a členia text, poprípade ho robia prehľadnejším. Ako sme už spomínali, Francúzi radi používajú dlhé, zložené súvetia a my sme sa snažili ich skrátiť, čiže spojky aj v tomto momente hrali kľúčovú úlohu a niektoré sme museli vypustiť. Keďže v texte sú takmer všetko súvetia podrad'ovacie, nájdeme tu veľa spojok. Napríklad: *quand, dont, que, qui, comme, ou*. Preložili sme ich bez problémov a to nasledovne: *keď, ktorý, ako, alebo*.

Častice sú v texte taktiež dôležité, lebo vyjadrujú postoj autora ku vete. Preklad niektorých častíc v francúzštiny môže byť náročný, pretože nie vždy je ľahké vybrať ten najvhodnejší ekvivalent danej častice. V texte boli použité napríklad: *bien que, enfin, du moins,...* Preložili sme ich ako *hoci, napokon, pri najmenšom*.

#### 4.4.3. Syntaktická analýza

Ako sme už spomenuli, vety sa delia na jednoduché vety a súvetia. Zatiaľ čo Francúzi radi používajú zložené súvetia, v našej reči uprednostňujeme kratšie, dynamickejšie jednoduché vety.

Ďalším rozdielom v týchto dvoch jazykoch je používanie polopredikatívnych konštrukcií. Inými slovami ich nazývame aj polovetné konštrukcie a sú druhotnou predikáciou k vzťahu podmetu a prísudku. Vyjadrené bývajú neurčitými slovesnými tvarmi (neurčitok, prechodník, trpné a činné prídastie), substantívom alebo adjektívom. Hovoríme o prechodnej syntaktickej kategórii medzi vetným členom a vetou a hlavným znakom týchto konštrukcií je schopnosť vytvoriť samostatnú vetu. K polovetným konštrukciám zaraďujeme doplnok, prístavok a prívlastkovú polopredikatívnu konštrukciu (Vaňko, 2015, s.71-76). Vo francúzskom jazyku je bežné používanie trpných alebo činných prídastí a najmä prechodníkov. V slovenskom jazyku sa tieto konštrukcie neodporúčajú používať, hoci nie sú

nespisovné. Zvyčajne ich nahrádzame činným plnovýznamovým slovesom. Autor v texte často používa taktiež neurčitok, ktorý môžeme zachovať a používame ho aj my v spojení s modálnymi alebo fázovými slovesami.

Ďalším typom konštrukcií sú pasívne konštrukcie, v ktorých sa nekladie dôraz na pôvodcu deja, ale na cieľ deja alebo dokonca sa pôvodca deja ani neuvádza. V takom prípade hovoríme o pasívnych vetných konštrukciách. V slovenskom jazyku sa takéto konštrukcie nachádzajú často hlavne v odborných či administratívnych textoch. V anglickom alebo francúzskom jazyku je však výskyt takýchto viet pomerne frekventovaný. Trpný dej je tu tvorený zloženými analytickými slovesnými tvarmi slovesa *être* a minulého trpného prídavia významového slovesa (Podhájecká, 1963, s.105-108). Taktiež nie sú nespisovné, ale keď je ich v texte veľa, text pôsobí neprirodzene. V našom úryvku je to napríklad: *nie je Móda ako taká, ale Móda v tom roku; sotva zozbieraná, vyňatá z daného roku.*

#### 4.4.4. Štylistická rovina

V tejto časti sme sa zamerali na zachovanie autorovho štýlu, takže sme sa taktiež snažili prekladať s prvkami úvahy, ale tak isto aj odborne, takže termíny sme prekladali čo najpresnejšie a najodbornejšie. V konečnom dôsledku si myslím, že sme esejistický štýl a taktiež ostatné štýly, s ktorými je úzko spätý zanechali a podarilo sa nám vytvoriť text zodpovedajúci originálu.

## Záver

Naša práca je výsledkom bakalárskeho štúdia prekladateľstvo a tlmočníctva na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre na Katedre translatológie.

Naším cieľom bolo použiť teoretické znalosti v praxi a zhotoviť preklad z francúzskeho do slovenského jazyka na minimálne desať normostrán a následnú analýzu východiskového textu a cieľového textu z hľadiska lexiky, morfológie, syntaxe a štylistiky.

Pracovali sme s knihou *Système de la mode* od francúzskeho autora Rolanda Barthesa, z ktorej sme si vybrali úryvok predstavujúci prvú až tretiu kapitolu, kde sme sa snažili zhotoviť čo najvernejší a najpresnejší preklad a pritom zachovať autorov špecifický štýl písania a hlavnú myšlienku nášho úryvku.

Vďaka detailnej analýze, ktorej sme sa venovali v prvej časti našej bakalárskej práce sme sa bližšie oboznámili s autorom a jeho zámerom, s ktorým daný text písal. V ďalšej časti sa nachádzajú prekladateľské problémy, ktoré sme bližšie určili a navrhli, ako ich riešiť.

Hlavnou časťou našej bakalárskej práce a zároveň aj tretej kapitoly bol samotný preklad, ktorý sme sa rozhodli zhotoviť zrkadlovo, čo znamená, že na ľavej strane je východiskový text po francúzsky a na pravej strane je cieľový text po slovensky. Rozhodli sme sa takto z dôvodu lepšej čitateľnosti a priehľadnosti prekladu.

Nakoniec sme rozobrali cieľový text, kde sme rozobrali už použité riešenia prekladateľských problémov a objasnili sme, prečo sme sa rozhodli pre dané riešenia a postupy počas procesu prekladania.

Ako sme už spomínali, našou úlohou bolo zachovať hlavnú myšlienku a štýl autorovho vyjadrovania sa a písanie a takisto esejistický štýl. Dúfame, že sme túto úlohu splnili čo najlepšie a recipient si pri čítaní prekladu neuvedomí, že číta preklad a vzbudí to v ňom rovnaké pocity ako originál.

## Zoznam použitej literatúry

### Východiskový text

BARTHES, R. *Système de la mode*. Paríž: French & European Pubns, 1990. 345 s. ISBN 978-2020026994.

### Literatúra

DVONČ, L. a kol. 1966. *Morfológia slovenského jazyka*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966. 896 s.

FINDRA, J. *Slovenský jazyk a sloh*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986, 436 s.

FINDRA, J. *Štylistika slovenčiny*. Martin: Osveta, 2004, 232 s. ISBN 80-8063-142-5.

GROMOVÁ, Edita. 2009. *Teória a didaktika prekladu*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, ISBN 978-80-891-32-82-9.

GROMOVÁ, E. 2009. *Úvod do translatológie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 96 s. ISBN 978-80-8094-627-2.

MISTRÍK, J. *Štylistika. 3 upravené vydanie*, Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997, 598 s. ISBN 67-227-69.

ORAVEC, J. – BAJZÍKOVÁ, E. – FURDÍK, J. *Súčasný slovenský spisovný jazyk: Morfológia*. 2. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988, 227 s.

PODHÁJECKÁ, M. *Gramatika angličtiny*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1963, 254 s.

MŮGLOVÁ, Daniela. 2009. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla babylonská veža?* Nitra: EnigmaPublishing, s. r. o., ISBN 978-80-89132-82-9.

POPOVIČ, A. 1983. *Originál-preklad Interpretáčná terminológia*. Bratislava : Tatran, 368 s. ISBN 61-536-83.

RUŽIČKA, J. a kol. *Slovenská gramatika*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1968, 583 s.

VAŇKO, J. *Syntax Slovenského jazyka*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2015, 150 s. ISBN 978-80-558-0865-9.

## **Slovníky**

KOLEKTÍV AUTOROV. *Pravidlá slovenského pravopisu*. Bratislava. Veda, vydavateľstvo SAV, 2013, 590 s. ISBN 978-8022413312.

## **Internetové zdroje**

Slovníkový portal Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra SAV, 2022.

Dostupný na internete: <https://slovník.juls.savba.sk/?d=sss>

Online francúzsko-slovenský praktický slovník, 2022.

Dostupný na internete: <https://slovníky.lingea.sk/francuzsko-slovensky>

Online slovník definícií LE ROBERT, 2022.

Dostupný na internete: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition>

Online slovník LAROUSSE, 2022.

Dostupný na internete: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Online slovník GLOSBE, 2022.

Dostupný na internete: <https://sk.glosbe.com/>

Online slovník LINGUEE, 2022.

Dostupný na: <https://www.linguee.com/>

Internetový obchod ZYGA, 2022.

Dostupný na: <https://zyga.fr/cardigans-hiver/809-gilet-maille-jersey-gardenia-kid-mohair-bleu-nuit.html>

Internetová encyklopédia WIKIPEDIA, 2022.

Dostupná na: [https://sk.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Barthes](https://sk.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes)