

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav translatologie

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Vojtěch Badalec

Komentovaný překlad vybraných kapitol z knihy „20 nuevos directores del cine español“;  
Carlos F. Heredero, Alianza Editorial, 1999.

Annotated Czech Translation of Selected Chapters from „20 nuevos directores del cine  
español“; Carlos F. Heredero, Alianza Editorial, 1999.

Praha, 2017

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Petra Vavroušová, Ph.D.

## **Zadání**

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doplňte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. V komentáři nejprve celkově charakterizujte výchozí text: uveďte, s jakým cílem byl text napsán a jaké stylistické postupy autor volí k dosažení svého záměru. Dále popište, na jaké problémy jste v překladu narazil, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedl na úrovni lexika, syntaxe a především v rovině stylistické. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Komentář opatřete bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových.

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval PhDr. Mgr. Petře Vavroušové, Ph.D., za vedení práce, cenné rady a trpělivost. Za odborné a jazykové rady bych rád poděkoval Mgr. Miguelu Cuencovi Ph.D. a Mgr. Ivánu Gayosovi.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

*podpis*

## **ABSTRACT**

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou hlavních částí, a to z překladu textu ze španělštiny do češtiny a následného komentáře. Výchozím textem jsou vybrané kapitoly z knihy *20 nuevos directores del cine español* od Carlose Heredera, které jsou biografické medailonky zabývající se životem a dílem vybraných režisérů. Komentář se sestává z analýzy výchozího textu. Jeho další části jsou pak věnovány popisu zvolené metody překladu, rozboru překladatelských problémů a posunů, které se vyskytly během překladu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

překlad, překladatelská analýza, překladatelské postupy, překladatelské posuny, překladatelské problémy, styl, text, lexikum, syntax, Alejandro Amenábar, David Trueba, španělská kinematografie, film, režisér

## **ABSTRACT**

The present bachelor thesis comprises of two main parts – the translation from Spanish to Czech and the commentary on the translation. The source texts are selected chapters from the book *20 nuevos directores del cine español* by Carlos Hereder, which are composed as biographical summaries of the directors' lives and their work. The commentary consists of the analysis of the source text, description of the selected method of translation, typology of translation problems and shifts which occurred during the translation process.

## **KEY WORDS**

translation, translation analysis, translation methods, translation shifts, translation problems, style, text, lexis, syntax, Alejandro Amenábar, David Trueba, Spanish cinema, film, director

## **Obsah**

1. ÚVOD .....	6
2. PŘEKLAD .....	7
3. KOMENTÁŘ.....	23
3.1. Profil cílového textu.....	23
3.2. Překladačská analýza výchozího textu .....	23
3.2.1. Vnětextové faktory .....	24
3.2.2. Vnitrotextové faktory .....	26
3.3. Metoda překladač .....	30
3.4. Typologie překladačských problémů.....	30
3.4.1. Problémy lexikální.....	30
3.4.2. Problémy gramatické a syntaktické.....	35
3.4.3. Posuny .....	38
3.4.4. Intertextualita.....	40
3.4.5. Kulturní vázanost.....	40
3.4.6. Chyby ve výchozím textu.....	41
4. ZÁVĚR .....	43
5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	44

## 1. ÚVOD

Náplní této bakalářské práce je překlad vybraných kapitol z knihy *20 nuevos directores del cine español* od španělského autora Carlose Heredera. Jedná se o knihu, která je složená z medailonků o vybraných španělských filmových režisérech tvořících převážně v devadesátých letech minulého století. Autor se v každé kapitole věnuje biografii režiséra a následně rozebírá jeho stěžejní díla. Na konci každé kapitoly se nachází seznam veškeré kinematografie a další umělecké tvorby vybraného režiséra, vše k datu vydání knihy. Jedná se tedy spíš o takový sborník doplněný o autorovu subjektivní kritiku různých snímků.

Text je sice psaný ve španělštině, ale není zcela spjatý se španělskou kulturou. To byl také jeden z důvodů, proč jsem si pro svou práci zvolil právě toto dílo. Po obsahové stránce totiž může nabídnout mnoho zajímavých poznatků i českému čtenáři, neboť informace o těchto režisérech a jejich díle jsou často vyhledávány.

Pro překlad jsem si zvolil dvě kapitoly týkající se režisérů Alejandra Amenábara a Davida Trueby. V komentáři k překladu pak popisuji metodu překladu, poskytuji překladatelskou analýzu výchozího textu podle modelu Christiane Nordové, a nakonec se věnuji překladatelským problémům a posunům. V poslední části komentáře jsem čerpal především z teorií Jiřího Levého a Antona Popoviče.

## 2. PŘEKLAD

### Alejandro Amenábar

Alejandro Amenábar se narodil do rodiny chilského otce a španělské matky, v otřásajícím se Santiagu de Chile roku 1972. Demokratický režim v čele se Salvadorem Allendem začínal pomalu ztrácet stabilitu a brzy kvůli mnohým odpůrcům došel do tragického konce. Fašismus vystřídal demokracii pouhých patnáct dnů po tom, co se rodiče budoucího filmaře vydali na cestu do Španělska. Alejandrova matka už v minulosti zažila občanskou válku ve Španělsku, a události, ke kterým v Chile během posledních dní docházelo, byly předzvěstí další katastrofy.

Když se poté usadili ve Španělsku, byl Alejandrovi teprve rok a půl. Jeho otec pracoval jako průmyslový inženýr a matka byla žena v domácnosti. Mladý Amenábar strávil téměř celé dětství doma. Zřídka si chodil hrát ven a většinu svého času trénoval svou představivost psaním a kreslením. Ve stejné době také prožíval své dětské strachy, nacházel vášeň pro hudbu a začal se u něj vyvíjet jistý druh introverze, který by se dal snadno mylně splést s neexistující stydlivostí. Kouzlu filmů Amenábar propadl, když jako malý sledoval televizi u sousedů, a už ho to nikdy nepustilo, jelikož byl kinematografií natolik fascinován.

Od začátku mu bylo jasné, že chce studovat na fakultě informačních technologií na Univerzitě Comptense v Madridu, samozřejmě na katedře filmu. Univerzita však Amenábarovi nenabízela dostatek praxe, a proto s natáčením nečekal až ukončí své studium a začal točit filmy na vlastní pěst. Společně se svými přáteli a s kamerou, kterou dostal od rodičů, natočil své první krátkometrážní snímky. Postupně začaly vznikat filmy *La cabeza* [Hlava] (1991), *Himenóptero* [Blanokřídlí] (1993) a *Luna* [Měsíc] (1994), všechny natočené ve formátu Video8 a dostatečně výrazné na to, aby upoutaly pozornost všech, co si je pustili.

Během natáčení prvního z těchto snímků vznikla také první umělecká spolupráce, kterou Alejandro navázal se svým nerozlučným kamarádem a kolegou Mateem Gilem, který mu byl také nepostradatelným rádcem při psaní scénářů ke dvěma celovečerním filmům a také se aktivně podílel na natáčení filmu *Otevři oči* (*Abre los ojos*), kde se objevuje v titulcích jako osobní poradce režiséra. Po úspěšném a mnohonásobně oceněném krátkometrážním snímku *Allanamiento de morada* [Neoprávněné vniknutí] z roku 1998 se Mateo Gil rozhodl v roce 1999 natočit svůj první celovečerní film, do nějž vkládali kritici z filmového průmyslu největší naděje.

Snímek *Himenóptero* už zcela jasně ukazuje Amenábarův zájem o studium fascinace, kterou v divácích způsobuje násilí. Ukazuje ale také na obavy, s kterými se potýká režisér, který tyto

násilnosti natáčí: obavy, které se později zhmotní mnohem důrazněji a konkrétněji ve filmu *Diplomová práce* (Tesis, 1996). Tento snímek, u něhož se Amenábar ujal všeho od režie, přes scénář, kulisy až po zvuk a hudbu, byl předzvěstí jeho vampirického a uceleného charakteru a shrnul, co kinematografie může nabídnout tomuto režisérovi-samoukovi, který bez zaváhání zpochybňuje Johna Forda, Alfreda Hitchcocka nebo Martina Scorseseho a stejně sebevědomě a přesvědčeně brání Jamese Camerona, Stevena Spielberga, Stanleyho Kubricka nebo Larse von Triera.

Jeho třetí dílo (*Luna*, 1995) bylo pokusem o remake, který už byl natočen na celuloidový film. U tohoto filmu se Amenábar opět vrátil ke svému oblíbenému tématu – vytváření napjatých situací, což ho nakonec přivedlo na správnou cestu k jeho prvnímu celovečernímu filmu. Režisér José Luis Cuerda si totiž všiml jeho schopností coby vypravěče a rozhodl se s ním natočit snímek *Diplomová práce*.

Díky vlastnímu příběhu a vlastní hudbě (Amenábar nikdy nestudoval hudební teorii, ale hudbu k filmům si skládá sám pomocí klaviatury připojené k počítači) dokázal tento čtyřicetiletý režisér vytvořit geniální thriller, který byl nejdříve nominován na prestižní berlínský filmový festival Berlinale v sekci *Panorama*, kde si jej všimli kritici, a poté se vyrovnal Pilar Miró<sup>1</sup> při udělování cen Goya za rok 1996. Na tomto gala večeru získal úctyhodných sedm sošek, mezi nimiž byly například ceny za nejlepší film, nejlepší začátečnickou režii<sup>2</sup>, či nejlepší původní scénář. Tehdy se zrodil nový a cenný objev španělské kinematografie.

Amenábar přiznává, že se příliš nezajímá o literaturu, protože pro něj není snadné přečíst jeden román během několika dní. Stejně tak si je vědom své nedostatečné znalosti španělské kinematografie: zajímají ho první filmy od Berlangy, ojedinělé snímky jako například *Calle mayor* (Hlavní ulice) (1956; Juan A. Bardem), *La tía Tula* [Teta Tula] (1964; Miguel Picazo), *El sueño del mono loco* [Sen šílené opice] (1989; Fernando Trueba) nebo *El espíritu de la colmena* (Duch úlu) (1973; Víctor Erice), a obecně uznává talent mnohých režisérů, kteří začali tvořit během devadesátých let, neboť jejich filmy jsou podle Amenábarových slov „vizuálně poutavější“ než filmy, které vznikaly v předchozích letech.

Domnívá se také, že audiovizualita je něco, co má naše generace vrozené, protože jsme vyrostli u televize a žijeme obklopeni filmy. Proto je také přesvědčen, že neustálým sledováním nových filmů jsme si vyvinuli jistý vkus zaměřený na techniku natáčení, kdežto minulá generace lpěla

---

<sup>1</sup> Vítězka hlavní ceny Goya za rok 1996, pozn. překl.

<sup>2</sup> Mejor dirección novel



spíše na jazyku a dialozích. Amenábar jakožto pravý milovník filmu v první řadě vypráví příběhy, které udrží diváka „přibitého v křesle“. Zároveň si ale nemyslí, že se osobitý duch filmů musí proměnit v ducha komerčního, protože si udržuje kritický pohled na současnou americkou kinematografii a upřímně věří, že „*přetrvají pouze ty filmy, které si uchovají svou osobitost*“.

V každém případě nám filmy *Diplomová práce* a *Otevři oči* představily filmaře, který umí vyprávět a který se drží stejné tradice jako Hitchcock nebo Spielberg, z níž si ponechává především lásku k napětí, prolínání žánrů, thriller a snahu za každou cenu upoutat divákovu pozornost. Kromě těchto základních rysů, které Amenábar zvládá mistrně a mnohem zkušeněji, než by od něj ostatní očekávali s ohledem na jeho věk a zkušenosti, přicházejí jeho filmy s něčím novým, jsou v nich ukryté novinky, které se vymykají obecným tradicím zakořeněným ve španělské kinematografii.

Je také velmi pravděpodobné, že právě základní povaha těchto novinek stála za obrovským komerčním úspěchem Amenábarových prvních dvou filmů. Především mladé publikum ocenilo, že oba filmy byly vytržené z kontextu a měly kosmopolitní a abstraktní rozměr městských částí, v nichž se odehrávaly. To vše považovali za jakousi univerzální strukturu, která se rozchází se zátěží kostumbrismu a purismu, které byly tradičně téměř vždy přítomny ve španělských thrillerech.

## Tesis (Diplomová práce) (1996)

Umístit do sklepních prostor fakulty informační technologie v Madridu děj kriminální zápletky týkající se tvorby snuff-filmů, kterou provozují sami studenti a která funguje s vědomím jednoho z profesorů, byl nápad, který už od začátku dokáže určitým způsobem zaujmout především mladé diváky, kteří byli očividně cílovou skupinou tohoto filmu. Amenábarova schopnost pohrát si s těmito základními motivy a s očekáváním, které jeho hra vzbuzovala v publiku, později způsobila, že se tato prvotina začínajícího, ale výborného režiséra proměnila v obrovský filmový úspěch, kterým je tento snímek dodnes.

Původní záměr měl všechny předpoklady k tomu, aby byl pouze závěrečnou prací vytvořenou šikovným studentem filmu, který si tak vyrovnával fiktivní účty s fakultou, na níž sám studoval, ale kde nesplnil předmět naratologie. Díky této okolnosti si Amenábar získal obdiv filmových fanoušků i univerzitních studentů. Amenábar totiž zcela nevtíravě a bez zaváhání udělal vrahem jednoho z profesorů z fakulty, kterého navíc pojmenoval po jednom známém filmovém kritikovi, který zároveň není nikdo jiný než profesor, který Amenábara vyhodil od zkoušky z naratologie.

Je bezesporu jasné, že *Diplomová práce* oslovila mnohem širší publikum, než se původně očekávalo a hlavním trikem, díky kterému film dosáhl takového úspěchu, byla především schopnost ovládat postupně gradující napětí. Amenábar, ovlivněný už téměř zapomenutým filmem *Al final de la escalera* (*The Changeling*, 1979; Peter Medak), se cítí jako ryba ve vodě, když zcela bez skrupulí a přesně podle všech pravidel tohoto žánru rozehrává příběh, který je ale vystavěn na protikladech a rozdílech mezi skutečností a fikcí.

Opakované vytváření falešných stop, neustálé změny perspektivy a podezření, postupné rozkrývání příběhu, to vše dokáže upoutat pozornost diváků, ale děje se tak za cenu toho, že „zápletka převažuje nad tématem“, jak trefně vyjádřil Antonio Weinrichter ve své kritice<sup>3</sup>. A proto se celé dramatické jádro tohoto filmu omezuje pouze na jedinou hru: zjistit, kdo je mezi všemi postavami viníkem.

Proto je pro děj filmu typická napjatá atmosféra a nepřeborné množství morálních otázek. Hlavní hrdinkou filmu je mladá studentka, která hledá materiál pro svou diplomovou práci na téma násilí ve filmech a čirou náhodou narazí na tajnou síť produkující takzvané „snuff-filmy“, což je specifický žánr pornografických filmů, který zachycuje opravdové mučení, mrzačení, a dokonce i vraždy. Jde o velmi silný motiv, který se dotýká hodně citlivého tématu a je značně

---

<sup>3</sup> Časopis *Fotogramas*, n.º 1.829. Březen 1996.

senzacektivý, ale Amenábar k němu přistupuje s dostatečnou dávkou zdrženlivosti, aby se nedotkl citů běžného diváka.

Díky tomu je *Diplomová práce* velmi daleko od znepokojivě drsného filmu *Henry: Portrét masového vraha* (1988; John McNaughton) nebo od zvědavého umění filmu *Šmírák* (1959; Michael Powell), jelikož si udržuje odstup od znázorňování násilí. V Amenábarových filmech se objevují pouze drobné zmínky poukazující na to, jak se fascinace násilím u mladých lidí proměnila v podívanou pro masy lidí (motiv, z něž vychází postava ztvárněná Felem Martínezem) a na to, jak posedlost sledováním všeho funguje jako určující faktor současného audiovizuálního světa, což zase definuje postavu Ángely (Ana Torrent).

Starší snuff-filmy v této formě zůstávají pouhými McGuffiny, které sdružují narativní napětí a pomáhají vytvořit finální reflexi nad tímto nejvšednějším a nejsledovanějším druhem pornografie, který existuje, čímž míní nestydaté zobrazení bolesti jako společenské podívané následované závěrečným zvratem, který konfrontuje diváka filmu s jeho vlastním názorem na tento druh snímků. V tomto finálním momentu *Diplomová práce* divákovi předkládá směs protichůdných událostí, ale až do této chvíle se film jeví vynuceně rozvleklý, plný falešných konců a množství odboček od hlavního děje, které dodávají příběhu pocit mechanické strojenosti a nechávají dramatický vývoj rozplynout v samolibosti jeho zpracování.

Tomuto thrilleru s mladým obsazením a dějem zasazeným do prostředí madridské univerzity, (který by se však mohl odehrávat na jakékoliv jiné univerzitě třeba v Paříži, New Yorku nebo Seattlu, neboť ho Amenábar zbavil všech kulturních reálií) se však přesto podařilo oslovit publikum složené převážně z mladých lidí. *Diplomová práce* se představila jako autorský film „amerického“ žánru, jako film zbavený všech tradic, který přinesl něco netradičního, co bylo pro španělskou kinematografii žhavou novinkou. Všechny tyto prvky, spolu s obrovskou mediální podporou po úspěchu na udělování cen Goya, dokázaly na film nalákat více než 842 000 diváků, což Amenábarovi otevřelo dveře směrem k dalšímu filmu, opět ve spolupráci s režisérem a producentem Josém Luisem Cuedou.

## **Abre los ojos (Otevři oči) (1997)**

Amenábar se rozhodl i nadále pokračovat po cestě, po níž se vydal se svým režijním debutem. Nyní však čelí podstatně náročnější výzvě, tj. jak co nejlépe vyprávět psychologickou zápletku s trochou sci-fi, která se odehrává v realistickém kontextu, ale v tomto případě už je zcela zbavená veškerých kostumbristických návazností. Složitost takového husarského kousku je zcela jasná, a pokud to po *Diplomové práci* není dostatečně zřetelné, je třeba říci, že Amenábarovy filmy nevychází z tradiční španělské kinematografie, nýbrž z kinematografie americké. Opět se také potvrzuje fakt, že Amenábarovo pole působnosti není nic jiného než čistá fikce.

Touto fikcí míníme vlastně to nejlepší a nejoriginálnější, co nabízí také snímek *Otevři oči*, tedy Amenábarovu schopnost vytvořit vnitřní svět, který není zakořeněný v žádné kultuře, schopnost vymodelování fiktivní „krajiny“ s jasným kosmopolitním a univerzálním posláním: vytvořit tělo příběhu, v němž se sny mísí s realitou, kde manipulace života přepisuje samotnou existenci, a další výjevy, které odhalují, že vnější pohled může přeměnit vnitřní nazírání na sebe samého.

Nejkřehčí je však opět vnitřní soudržnost celého příběhu, který Amenábar vypráví, aby zachoval tuto ambiciózní reflexi. Halucinační dobrodružství mladého hrdiny (Eduardo Noriega) se opět nese ve víru falešných vodítek, překvapivých zvrátů a odboček od hlavní dějové linky, až do okamžiku, kdy máme pocit, že se děj točí stále kolem toho samého s cílem oddálit rozuzlení zápletky. Nikoliv však dramaticky či příběhem, nýbrž rozmarnými odbočkami.

Amenábarův film, který byl natočený ve stejnou dobu jako *Hra* (The Game, 1997), sdílí s tímto třetím a iluze beroucím filmem Davida Finchera ústřední myšlenku příběhu. Je překvapivé, že se hlavní hrdina v obou příbězích (v americkém filmu je to zkušený výkonný ředitel bez špetky lidskosti ztvárněný Michaelem Douglasem, ve španělském mladý a pohledný César, který je zahleděný sám do sebe) stane obětí manipulace – v Amenábarově podání na poli sci-fi – a je donucen žít ve virtuálním světě, který jej ovlivní natolik, že zcela ztratí schopnost rozlišovat skutečný život od toho fiktivního. Paralelismus těchto dvou filmů zachází dokonce tak daleko, že v obou dochází k situaci, kdy se hlavní hrdina ocitá na střeše mrakodrapu, z něhož posléze spadne. Následky pádu jsou pak opět velmi podobné.

Kromě tohoto schématu se ale film *Otevři oči* s mnohem větší odvahou zaplétá do imaginárního světa a zachází mnohem dále když úmyslně propojuje sen a skutečný svět. S Fincherovým filmem má však společný ještě jeden, byť velmi slabý bod: nahodilou dějovou linií, která

postrádá dramatický oblouk, což vytváří dojem, že by celý film mohl být o tak půl hodiny delší než o půl hodiny kratší. Tak se vlekle dostaneme k logickému rozuzlení, kde Amenábar zcela předvídatelně odhalí celou zápletku a vysvětlí divákům jak a proč se děj zamotal.

Toto rozuzlení překvapí nejen svou zřejmou otřelostí, ale také jistým narativně-psychologickým nádechem, jenž byl typický pro dřívější hollywoodský styl, což ve filmu, který bez výjimek odmítá jakoukoliv kontaminaci starými filmovými styly, dozajista poněkud skřípe. Překvapivě se tak setkáváme se znovuzavedením kritéria racionality a jistoty do příběhu, který se zakládá otevřeně na fantazii a jehož předchozí děj otrásl všemi zvyklostmi.

Pravá podstata filmu *Otevři oči* je, jak se později ukazuje, mnohem stydlivější a prozaičtější než jeho přiznaný vzor, kterým není nic jiného než mistrovské dílo Alfreda Hitchcocka *Vertigo* (*Vertigo*, 1958), z něhož Amenábar čerpá námět nechat hlavního hrdinu kroužit nad imaginární propastí, což vede k tomu, že si splete totožnost dvou žen, které jsou součástí jeho života. Stejně jako v Hitchcockově filmu je i zde celý příběh vyprávěn z pohledu hlavního hrdiny, takže fikce přebírá podobu noční můry, která se snaží ztotožnit diváka se všemi obsesemi, strachy, představami a neklidnými myšlenkami, které se Césarovi honí hlavou. Díky tomu má Amenábar možnost nastínit svá další originální témata.

Takto ve skutečnosti vzniká skrytá linka reflexe o tom, jak důležitý je fyzický vzhled, o vnitřní a vnější dualitě krásy člověka se znetvořeným tělem (obličej hlavního hrdiny je jediným prvkem vlastním sci-fi) a o hranici vnitřní existence sebe sama. Zkrátka jaký život může vést člověk ve společnosti založené na fyzice, když se jeho vzhled náhle změní.

Amenábar touto cestou navrhuje riskantní proces interiorizace, který pozvolna slábne kvůli nedostatečně pevné struktuře scénáře a také kvůli předvídatelnosti jeho narativní techniky. Je také pravda, že dokáže vytvořit zářející obrazy (madridská ulice Gran Vía zcela bez aut), brilantní vizuální syntézu nálad s významovými částmi příběhu (Penélope Cruz dělá v parku klauna) a používá působivé efekty v siláckých a finálních scénách: záběry na Césara na střeše věže Torre Picasso chvíli před tím, než se vrhne do prázdna...

Mezi mimetickým pokušením a touhou poznat svou vlastní cestu se Amenábar vydává po vzoru Briana de Palmy za remakem Hitchcockova filmu (Hitchcocka považuje za velmi nadaného, byť občas předvídatelného), ale i přes to se zapletl také do teritorií vyšších reflexivních ambicí, které se ho nepochybně týkají. Tento dravý tvůrce poměrně chladných snímků se nám jakožto otrok této duality prezentuje rozštěpený mezi omezením náhražek a vlastním diskurzem.

Tak se tedy snímek *Otevři oči* objevil v kinech (koncem devadesátých let) jakožto nejrepresentativnější příklad (spolu s filmem *Mezi nohama*, (Entre las piernas) 1999; Manuel Gómez Pereira) cesty, po níž se vydalo hned několik nových filmařů posledního desetiletí dvacátého století, všichni s cílem inspirovat se klasickými hollywoodskými tradicemi a pokud možno získat zkušenosti, díky nimž budou moci své filmy zacílit na široké publikum, ale zároveň si zachovají osobitý charakter, jakožto opravdoví služebníci postmodernismu.

## **Filmografie**

- 1991: *La cabeza* (Video8/c.)  
1993: *Himenóptero* (Video8/c.)  
*Rock You* (videoklip).  
1994: *Luna* (Video8/c.)  
1996: *Tesis*  
1997: *Abre los ojos*

## **Vybraná bibliografie**

### *Vlastní texty*

- Academia Revista del cine español*, n.º 0 16. Říjen, 1996. «B.S.O.».  
*La Esfera*. Deník El Mundo. 25/01/1997. «Amenábar bajo cuerda»  
(Rozhovor s Josém Luisem Cuerdou, přepsaný samotným Amenábarem).  
*Diplomová práce* (Scénář). Ed. Planeta. Madrid, 1997.  
*El País Semanal*, n.º 1.145. 06/09/1998. «El cuadro».  
*Academia Revista del cine español*, n.º 0 25. Leden, 1999. «Ganar los partidos en casa».

### *Rozhovory*

- Plano Corto*, n.º 11. Segundo trimestre, 1996. César Martínez.  
*El País*. 26/08/ 1996. Feliciano Fidalgo.  
*La Revista*. Deník El Mundo 16/02/1997. Elena Pita.  
*Man*. 01/03/1997. Javier Mendoza.  
*El País*. 28/03/1997. Miguel Ángel Villena.  
*Cinemanía*, n. 0 19. Duben, 1997. María Casanova (rozhovor s Josém Luisem Cuerdou)  
*El Mundo*. 19/06/1997. Milagros Martín-Luna.  
*Tribuna de Actualidad*. 28/08/1997. Beatriz Saló.  
*Fotogramas*. Prosinec, 1997. Paula Ponga.  
*Cinemanía*. Prosinec, 1997. Javier Rioyo (rozhovor s Penélope Cruz)

## David Trueba

David Rodríguez Trueba se narodil v Madridu v roce 1969 jako poslední z osmi dětí v chudé rodině. Každé ráno společně snídali a každý večer zase chodili společně spát, což do jisté míry ovlivnilo vzpomínky z dětství tohoto benjamínka. Snaha jeho matky držet si ho blízko u sebe způsobila, že do školy začal chodit až v sedmi letech, ale malý David mezitím neztrácel čas – místo hraní s ostatními dětmi chodil s matkou na nákup, k zelináři, poslouchal příběhy starších a sytil svou představivost.

Naučit se psát se pro něj rychle stalo nezbytností, protože brzy ucítil nutkání zapisovat si příběhy, které si často vyprávěl se svými sourozenci a přáteli. A takto spolu se svým bratrem Jesúsem započali životy mladých ambiciózních romanopisců, oba dva se jali psát dlouhá díla čítající tři nebo čtyři stovky stránek. Tato díla plná spletitých dějových odboček psali na otcově psacím stroji značky *Lettera 35*.

Nakonec z této početné rodiny vyrostl jeden vědec, jedna matematicka, jeden učitel angličtiny, jeden trenér basketbalu, a především filmový kritik jménem Fernando Trueba, který začal točením domácích videí na obyčejnou kameru, a nakonec získal i prestižního Oscara. Toto všechno nabízelo nejmladšímu dítěti celou řadu různých světů a informací, ale David se velmi rychle rozhodl, že se stane spisovatelem. Možná ho do jisté míry ovlivnila jeho učitelka tím, jak jej v psaní podporovala.

Jeho nadšení pro literaturu bylo dobrým základem, a jeho bratr Fernando, který mu šel příkladem, by se také dal považovat za silnou motivaci. Když se tedy konečně přihlásil na fakultu informačních technologií, začal spolupracovat se svým bratrem, kterému radil při psaní scénářů, a touto cestou se ze spisovatele na volné noze studujícího žurnalistiku stal scénáristou. Ani tato činnost pro něj však brzy nebyla dostatečně naplňující.

David Trueba byl vždy zcela otevřený všem formám písemného projevu a rozhodl se, že mezi nimi nebude rozlišovat ani při definitivním výběru své profese. Následně se z něj tedy stal student, který odjel do Ameriky na kurz scenáristiky na Americkém filmovém institutu, autor španělské verze dramatu od Davida Mameta (*Speed-the-plow – Fox a Gould uvádějí*), textař písní Rosy Leon a několika dalších hudebních skupin, novinář, který píše pro deník *El País* zprávy a rozhovory o filmech ze Spojených států, scenárista televizního pořadu *Sopa de gansos* [Slepíci polévka pro duši] a dokumentu o Rafaelu Albertim *Querido Rafael* [Drahý Rafael], a zároveň také scenárista a režisér (spolu s Josém Navarrem známým pod pseudonymem El



Gran Wyoming) pořadu *El peor programa de la semana* [Nejhorší pořad týdne], který španělská televizní stanice TVE nakonec zrušila.

Jeho literární činnost však zatím nekulminovala, až při vydání jeho prvního románu v roce 1995 (*Celou noc otevřeno / Abierto toda la noche*), po němž následoval další (*Čtyři kamarádi / Cuatro amigos*), který se objevil o čtyři roky později. Na poli kinematografie Trueba mezitím začíná s psaním krátkometrážních snímků pro režisérku Móniku Laguna (*Quiero que sea él*) [Chci aby to byl on] a o trochu později přechází do velkého filmového průmyslu se dvěma scénáři pro Emilia Martínéz-Lázara (*Miluji tvé lože / Amo tu cama rica* a *Los peores años de nuestra vida*) [Nejhorší léta našeho života]. Scénář k prvnímu z těchto dvou filmů napsal Trueba ve spolupráci s režisérem Martínéz-Lázarem.

Tato dvě díla mu dozajista otevírají dveře k nové profesi. Později přichází spolupráce s Álexem de la Iglesia na filmu *Perdita Durango* (Pravdivá romance II) a především další dva scénáře na nichž pracoval společně se svým bratrem Fernandem, z nichž se nakonec zrodí filmy *Two Much* (Jedna navíc, podle románu Donalda E. Westlakea) a *La niña de tus ojos* (Dívka tvých snů), podle původního námětu od Carlose Lópeze a Manuela Ángela Egey, na němž spolupracoval také Rafael Azcona. Pět filmů, na nichž se Trueba pouze autorsky podílel, mu zatím stačilo, a proto si ve věku devětadvaceti let začal vydobývat vlastní místo jakožto ceněný a profesionální scenárista španělské kinematografie.

Ani to však pro Truebu nebylo dost, a proto vytvořil také videoklip pro Alberta Pláa (*El lado más bestia de la vida*) [Nejdivočejší strana života] a natočil také jedno z jeho vystoupení (*Albert Plá Supone Fonollosa*) [Albert Plá vykládá Fonollosu], protože jeho otevřenost vůči audiovizuálnímu světu mu nikdy nedovolila nechat si utéct jakýkoliv obohacující zážitek. Jeho vášeň pro film jej však neoslepila natolik, aby zcela zapomněl na literaturu, proto také může jeho poslední tvorba působit poněkud vzdáleně od „*naléhavých požadavků, které nutí autory otrocky tvořit spotřební zboží pro mladé diváky*“, jak sám Trueba tvrdí.

Trueba si je vědom toho, že mu ze začátku dost pomáhali a radili jeho sourozenci, ale nelze popřít fakt, že šlo o spravedlivou výměnu názorů, neboť ani on nepostrádá důvtip či talent, nebo čich na to, kdo je opravdový génius a u koho usilovat o spolupráci. Trueba, jakožto veliký obdivovatel Rafaela Azcony, vyhledal společnost Pedra Beltrána, což je další nesrovnatelně jedinečný tvůrce s kořeny hluboce zapuštěnými v kvalitním černém humoru a groteskách. Společně napsali nový scénář (*El último acorde*) [Poslední akord], na němž pracovali začátkem roku 1999.

Přibližně ve stejné době také začal pracovat na dalším scénáři, který však psal sám a lze očekávat, že podle něj natočí svůj nový film. Po obrovském úspěchu jeho filmového debutu *La buena vida* si nechal rozestup více než tři roky, než se vrátil zpět k režirování. Je tedy pochopitelné, kolik očekávání se vkládá do jeho návratu k tvorbě filmů, jelikož jde o filmaře, který dokázal svým prvním počinem k překvapení téměř všech nabídnout neuvěřitelně drsný, odměřený a bolestivý vhled do úzkostí a zmatků dospívání, což jeho film proměnilo v jeden z nejneobvyklejších, nejrizikovějších a všeobecně nejméně vstřícných režijních debutů celého desetiletí.

### **Dobrý život (*La buena vida*) (1996)**

Podobně jako je tomu v osobitých filmech Baja Ulloy jako třeba *Éxtasis* [Extáze] (Mariano Barroso) nebo *Hola, ¿estás sola?* [Ahoj, jsi sama?] (Iciar Bollain) a také ve dvou filmech Fernanda Leóna de Aranoy (*Familia* (Rodina) a *Barrio* [Čtvrť]), kde je tématem osiřelost jakožto bolestivá stopa nedostatku mateřské a otcovské péče a absence rodinného zázemí, i v tomto režijním debutu se děj točí kolem podobných témat, obohacený znatelnými dávkami humoru a něhy, a vypráví vlastně příběh o úctyhodné odolnosti, který se však neobejde bez různých nešvarů a je nám vyprávěn s až bolestnou odměřeností.

V tomto ohledu je *La buena vida* debutem, který se nejvíce podobá různým evropským tradicím, konkrétněji pak francouzským, které se v posledních letech začaly objevovat i ve španělské kinematografii. A není to náhodou – David Trueba nejprve svým mladičkým hercům (Fernando Ramallo a Lucía Jiménez) pustil film *Nikdo mne nemá rád* (*Los 400 golpes*, 1959; Francois Truffaut) – další film, který pojednává o sirotcích –, dále pak scéna se zrcadlem ve filmu *La buena vida* je pojatá jako explicitní vzdání pocty filmu *Besos robados* (Ukradené polibky, 1968; Francois Truffaut). Trueba také sám přiznává, že si při natáčení vzpomněl i na film *El río* (Řeka, 1950; Jean Renoir) a na dva stěžejní filmy od Louise Malleho: *Adiós, muchachos* (Na shledanou, chlapci; 1987) a především *El soplo en el corazón* (Šlešt na srdci; 1970).

Stejně jako v posledním zmíněném snímku, i nad filmem *La buena vida* se vznáší stín incestu: experimentovala s ním Tristanova učitelka a zároveň se v něm skrývá Tristanův vztah se sestřenicí Luciou, která by, jak příběh napovídá, mohla být jeho sestrou, jelikož její matka (teta hlavního hrdiny) měla s Tristanovým otcem poměr. Hudba z dílny Antoina Duhamela (skladatel několika soundtracků k Truffautovým filmům) a kamera Williama Lubtchanskyho (který se

podílel, mimo jiné, na filmech od Godarda, Iosellianiho a Rivetta) spolu dohromady vytváří kvalitní podkladový materiál, z něhož Trueba vychází při tvorbě svého režijního debutu.

Ozvěny francouzského kulturního a kinematografického stylu, které David sdílí se svým bratrem Fernandem, pomáhají zapustit kořeny filmu, v jehož příběhu lze rozpoznat řadu autobiografických prvků a vlastních pocitů: osamělý a mlčenlivý Tristan („*Mé vzpomínky z dětství jsou velmi melancholické. Jsem hodně melancholický a samotářský*“, přiznává režisér), vztah hlavního hrdiny s učitelkou (dávna vzpomínka režiséra na to, jak pro něj byla důležitá jeho učitelka), texty školního divadelního vystoupení (které jsou vyňaty z Diderotova díla *Jakub fatalista a jeho pán*, jež Trueba považuje za jedno z nejkrásnějších děl, které zná), Tristanův prvotní impuls začít vyprávět svůj život prostřednictvím starého psacího stroje hned na začátku filmu, francouzská škola, na níž studuje...

Možná nejsilnější autobiografické prvky, které se v tomto filmu skrývají, však nejsou ani události ani okolnosti, ale rozsah vnitřní zkušenosti. Příběh osiřelého Tristana, který ztratí své rodiče hned na začátku příběhu a vydá se na obtížnou cestu dospívání, kde se snaží najít sám sebe a jedinou společností mu je jeho dědeček a jeho starší sestřenice. Do ní je však Tristan bezhlavě zamilovaný a ponořuje se do pocitu ztráty a upadá do melancholie, kterou způsobuje absence blízkých, a pomalu se vzdaluje radostem, o něž přišel v dětství, vzdaluje se tomu *dobrému životu*, který zůstal beznadějně ztracený za ním na cestě k dospělosti.

Pro Davida Truebu je jediným možným východiskem v tomto pocitu beznaděje jeho vlastní představitivost, což náhodou vysvětluje také nejkontroverznější scéna celého filmu: sen, kterým je celý film uzavřen a který náhle boří realistického ducha a pesimistický tón celého filmu. V tomto snu vidíme Tristana, jak společně se svými rodiči sedí na létající posteli a poletuje nad městem, do něhož jeho rodiče nikdy nedojeli – nad Paříží.

Tímto snem uzavírá Trueba kruhovou strukturu filmu a zároveň prodlužuje vnitřní dějovou linku („*život je tvrdý, ale díky představitivosti je snesitelný*“). Způsob, jakým je sen představen, plný barev a hudby, které tuto fantazii doprovází, má však za následek to, že koncová scéna neladí se zbytkem filmu a působí jako vynucený *happy end*, jako něco falešného z venku, co nijak nenavazuje na předchozí scény, ale je to na ně namontováno.

Kromě tohoto epilogu má však *La buena vida* velmi daleko k líbivé a povrchní komedii o plachém a koketním teenagerovi (což je směr, ke kterému Truebovy příběhy *Amo tu cama rica* a *Los peores años de nuestra vida* navedl režisér Emilio Martínez-Lázaro), působí spíše jako velmi drsné a odměřené vyprávění o úzkostech puberty a dospívání. To, co nám autor

prezentuje, je spíše takový rentgenový snímek plný bolesti a hořkosti, umístěný skoro ve všech případech ve stínu smrti a stárnutí, kontaminovaný také jistými nekrofilními prvky a pořízený zcela bez shovívavosti a postrádající jakákoliv citlivá spojení.

S filmem *Pickpocket* (Kapsář; 1959) od Roberta Brenssona na paměti (další odkaz na francouzský film, v němž si dospívající mladík představuje, že jeho otec byl Voltaire) se Trueba snaží (a téměř se mu to i povede) zbavit tento snímek plný dramatických událostí veškerých sentimentálních rysů. „*Předstírali jsme, že jsme šťastná rodina*“, vypráví smutný a zdrženlivý chlapec svůj krutý příběh, v němž mimo jiné jedna dívka prodá své novorozené dítě, jeho otec po svatbě stráví noc se sestrou jeho matky, rodiče zemřou a nechají svého jediného syna ve společnosti nemocného dědečka, který se nakonec vrací do své rodné vesničky, aby tam mohl zemřít.

Bez obětování smyslu pro humor v některých hrách, scénách a metanarativních charakterových rysech, které vyplývají z příběhu, jenž je od začátku subjektivní a osobní (další faktor, který umocňuje důvěrný nádech filmu) a také bez jakýchkoliv výrazů něhy, David Trueba nešetří ani s těmi nejatypičtějšími a nejvíce šokujícími scénami, které se v komedii dokáží vytvořit (jelikož pro tohoto drsného režiséra je jediným limitem nemorálnost).

Například scéna nahého dědečka s kyslíkovou maskou ve vaně nebo scéna z ulice kde se dědeček prochází opět připoutaný ke své kyslíkové bombě, scéna zobrazující plačícího Tristana opět ve vaně, a především scéna kde Tristan vlastníma rukama pohřbívá svého dědečka – strašlivá scéna plná bolesti a hořkosti, ale v Truebově podání opět neztrácí na síle a je plíživě emotivní bez nutnosti sentimentalizace a zjemňování celé scény.

Film *La Buena vida* si, bez usilování o nezdvořilosti, definuje své nejosobitější a nejzřetelnější rysy prostřednictvím překvapivých surrealistických záblesků, které jsou v harmonickém soužití s humornými a něžnými scénami (například některé scény s dědečkem, scéna, v níž Tristan z dálky sledoval, jak jeho slepý kamarád souloží s jednou dívkou, aby mu pak mohl vyprávět její reakci...). Těmito scénami Truebova kamera prochází téměř po špičkách, aniž by upozorňovala na cokoli jiného a aniž by tyto scény ztrácely na expresivitě.

V této technice se nachází to nejcennější z celého filmu, jehož příběh, navzdory všem komerčním a konvenčním očekáváním, je postupně temnější a hořkne, spolu s tím, jak se vyvíjí děj. Snímek, v němž režisér požádal mladého hlavního hrdinu, aby nijak nevyjadřoval své utrpení, jelikož hlavní trumf a hlavní stylistické rysy tohoto slibného debutu spočívají právě ve snaze o to, aby jednání všech postav bylo vzrušující, aby v nich byly vyjádřeny jejich vnitřní

pocity, ale aby nepůsobily nepřírozně a vyumělkovaně, tj. aby působily trochu mechanicky, ale aby nepřišly o lidskost a o smysl pro humor. Právě to je ten vnitřní hlas, ten pravý styl režiséra s vlastním světem a s osobitou formou, kterou svůj svět promítá do filmu.

## **Filmografie**

### *Jako scenárista*

- 1990: *Quiero que sea él* (c.) (Mónica Laguna). Spolu s El Gran Wyomingem.
- 1991: *Miluji tvé lože* (Emilio Martínez-Lázaro). Spolu s Martínem Casariegem a Emiliem Martínezem-Lázarem.
- 1993: *Los peores años de nuestra vida* (Emilio Martínez-Lázaro).
- 1995: *Jedna navíc* (Fernando Trueba) Spolu s Fernandem Truebou
- 1997: *Pravdivá romance II* (Álex de la Iglesia) Spolu s Álexem de la Iglesia a Jorgem Guerricaechevarriou.
- 1998: *Dívka tvých snů* (Fernando Trueba). Spolu s Fernandem Truebou a Fafaelem Azconou

### *Jako režisér*

- 1996: *La buena vida* [Dobrý život]  
*El lado más bestia de la vida* (videoklip s Albertem Pláem).  
*Albert Plá supone Fonollosa* (vystoupení Alberta Pláa).

## **Vybraná bibliografie**

### *Vlastní texty*

- Celou noc otevřeno* (Román) Ed. Anagrama Barcelona, 1995.
- La buena vida* (scénář) Ed. Plot. Madrid, 1996.
- Nickelodeón*, n.º 6. Jaro, 1997. «Preston Sturges. El rey de la risa».
- Anuario Fotogramas* 1997. «Compartir una historia».
- Čtyři kamarádi. (Román) Ed. Anagrama Barcelona, 1999.

### *Rozhovory*

- La Revista*. Deník *El Mundo*. 24/11/1996. Concha García Campoy.
- Týdenník *El País*. 08/12/1996. Jorge Barriuso.

### **3. KOMENTÁŘ**

V komentáři k překladu se pokusím popsat celý překladatelský proces, během něhož můj překlad vznikl. Ze začátku se zaměřím na profil cílového textu a metodu překladu. Dále budu pokračovat překladatelskou analýzou výchozího textu podle modelu Christiane Nordové. V poslední části komentáře se budu věnovat překladatelským problémům a posunům.

V průběhu komentáře budu odkazovat na konkrétní místa v textu originálu (O) a překladu (P). Citované pasáže budou vyznačeny kurzivou a budou vždy doplněny o konkrétní odkaz na stranu z níž pocházejí (např. P: 12 je 12. strana překladu). Důležité jevy v citacích budou zvýrazněny tučně. Jsem si vědom toho, že není možné v této práci obsáhnout všechny problémy, které při překladu vznikly, ale pokusím se soustředit na ty nejdůležitější a nejzajímavější části.

#### **3.1. Profil cílového textu**

V tomto oddíle si určím fiktivní zadání textu, tj. v jaké podobě by mohl můj překlad být publikován. Takové zadání je potřeba určit před samotným začátkem překladatelského procesu, neboť z něj lze vycházet při řešení mnohých problémů, které se mohou během překladu vyskytnout.

Vzhledem k tomu, že jsem si pro text zvolil pouze dvě kapitoly z celé knihy, mohu konstatovat, že text by nemohl vyjít jako samostatná kniha. Namísto toho by mohl vyjít jako doprovodné informace v rámci nějakého filmového festivalu, na němž se budou promítat filmy těchto dvou španělských režisérů. V takovém případě se však objevuje problém zastaralosti textu, jelikož oba zmínění režiséři již stihli natočit řadu dalších snímků od doby publikace této knihy. Překlad by tedy mohl fungovat jako základ pro nějakou brožuru, která by se distribuovala účastníkům filmového festivalu, ale musela by být doplněna o další filmografické a bibliografické údaje, aby korespondovala se dosavadní tvorbou těchto autorů.

V takovém případě by se daly použít oba biografické texty ve své celistvé podobě, včetně rozborů a popisů děl těchto autorů. Případné doplnění o recenze a rozborů jejich novějších děl by zůstalo v režii zadavatele, v našem případě pořadatele filmového festivalu.

#### **3.2. Překladatelská analýza výchozího textu**

Překladatelská analýza je základem pro správné pochopení textu a pro výběr správných překladatelských řešení. Jiří Levý<sup>4</sup> rozděluje překladatelský proces na tři základní fáze: pochopení, interpretace a přestylizace. Překladatelská analýza zde spadá do prvních dvou bodů, jelikož během této analýzy je potřeba text důkladně přečíst, pochopit, zvolit si vhodnou metodu

---

<sup>4</sup> LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012, s. 50.

pro překlad a zaujmout koncepci, z níž budeme vycházet během celého zbytku procesu. Pro svou analýzu jsem si zvolil model Christiane Nordové<sup>5</sup>, pomocí něhož jsem text analyzoval z hlediska vnětextových a vnitřtextových faktorů. Tento model jsem také doplnil o poznatky Romana Jakobsona<sup>6</sup>.

### 3.2.1. Vnětextové faktory

#### 3.2.1.1. Autor

Vysilatelem knihy je autor Carlos Heredero, který působí jako spisovatel, filmový kritik, esejista, redaktor a vyučující na madridské filmové škole ECAM. Je mimo jiné autorem filmů *Huellas de un espíritu* (1998), *En un lugar del cine* (2009) a televizního seriálu *Historia de nuestro cine* (2015). Od roku 2007 také působí jako šéfredaktor časopisu *Caimán Cuadernos de Cine* (dříve známý jako *Cahiers du cinéma España*). V současné době vyučuje historii španělského filmu na madridské filmové škole ECAM (*Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid*).<sup>7</sup>

V minulosti působil také jako člen redakce slovníku španělského filmu (*Diccionario del Cine Español*<sup>8</sup>) publikovaného filmovou akademií. Spolu s Antoniem Santamarinou vytvořil sborník *La biblioteca del cine español*, který obsahuje katalog všech literárních pramenů španělského filmu. V letech 1997–2004 pořádal letní filmové školy pod záštitou Baskické univerzity. Spolu s Eduardem Rodríguezem a Ivánem Giroudem se podílel na publikaci slovníku španělského a jihoamerického filmu (*Diccionario de Cine Español e Iberoamericano*), který celkem obsahuje na 16 000 vstupů, 10 000 stran a 8000 fotografií.<sup>9</sup>

#### 3.2.1.2. Záměr autora

Záměrem autora je seznámit čtenáře s tvorbou a životem španělských režisérů, kteří začali tvořit v devadesátých letech minulého století. Nabízí velmi podrobný soubor biografických esejů a rozborů filmů dvaceti mladých režisérů. V životopisných medailoncích popisuje, do jaké míry se dětství a dospívání autorů podílí na faktu, že se z nich posléze stali úspěšní režiséři.

---

<sup>5</sup> NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991, s. 35–140.

<sup>6</sup> JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae.

<sup>7</sup> Carlos F. Heredero. *LinkedIn* [online]. [cit. 2017-05-16]. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/carlos-f-heredero-3b41ab3a/>

<sup>8</sup> Cahiers du Cinéma. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-05-16]. Dostupné z: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cahiers\\_du\\_Cin%C3%A9ma](https://es.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_Cin%C3%A9ma)

<sup>9</sup> La SGAE lanza el Diccionario del Cine Iberoamericano, la obra definitiva sobre el cine en español y portugués. *Cine&Tele* [online]. 2011 [cit. 2017-05-16]. Dostupné z: <http://www.cineytele.com/2011/05/04/La-SGAE-lanza-el-Diccionario-del-Cine-Iberoamericano-la-obra-definitiva-sobre-el-cine-en-espanol-y-portugues/>



### 3.2.1.3. Adresát

Za příjemce textu lze označit jak širokou veřejnost, tak například studenty filmových škol. Knihu lze totiž považovat jak za populárně naučnou pro publikum zajímající se o historii filmu, tak za zdroj pro různé teoretické práce týkající se historie španělského filmu nebo života nových španělských režisérů.

Knihy je určena především pro španělské publikum, jelikož téma se týká španělské filmové historie. Stejně tak ji však může vyhledat každý, kdo se zajímá o toto období španělské kinematografie, za předpokladu, že umí španělsky. Kniha totiž není pevně ukotvená ve španělském kulturním kontextu, naopak se v ní objevují četné odkazy na americkou či francouzskou kinematografii.

Za potenciální příjemce českého překladu považuji návštěvníka fiktivního filmového festivalu, který jsme si definovali v oddíle 3.1, který se zajímá o španělskou filmovou historii a o kinematografii v širším slova smyslu.

### 3.2.1.4. Médium, místo a čas

Knihy byla publikována na začátku roku 1999 ve španělském nakladatelství *Alianza Editorial*, a je dostupná pouze v tištěné podobě. Faktor média však pro můj překlad nehraje zásadní roli, neboť jsem si již výše definoval fiktivní zadání, v rámci něhož se text nebude vydávat jako celá kniha. Pro svůj překlad jsem používal naskenované kapitoly z původní knihy, které jsou pomocí OCR softwaru převedené do klasického textového dokumentu. Tímto jsem dosáhl přečíslování stránek do formátu 1–16. V původní podobě se mnou zvolené kapitoly nacházely na stranách 31–43 a 322–330.

Datum vydání knihy koresponduje s jejím obsahem, neboť kniha popisuje dílo autorů, kteří začali působit v devadesátých letech minulého století. Časový rozestup mezi vydáním a překladem textu je 18 let, tento rozestup však ve svém překladu nezohledňuji a přistupuji k textu jako k aktuálnímu.

### 3.2.1.5. Funkce textu

Jelikož jde o text populárně naučný, lze podle Jakobsonovy<sup>10</sup> klasifikace vnějších funkcí konstatovat, že v textu převládá funkce referenční. Autor čtenářům předává informace o vybraných španělských režisérech formou podrobných esejů. S ohledem na to, že se jedná

---

<sup>10</sup> JAKOBSON, Roman a Miroslav ČERVENKA. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae.

o velmi esejistický text lze konstatovat, že v textu se objevuje také funkce poetická. Autor totiž v textu velmi často používá mnoho expresivních výrazů.

*“El virus de la imagen le atrapó viendo películas en la televisión de sus vecinos y, desde entonces, quedó contagiado para siempre por esa enorme fascinación que le producía la magia del cine.” (0: 1)*

*“Un resorte que tiene la deceptionante virtud, incluso, de reintroducir criterios de racionalidad y de certeza dentro de una ficción que se reclama abiertamente del fantástico y cuyo transcurso había dinamitado, previamente, toda posible certidumbre.” (0: 7)*

Překladem úseků s vysokou mírou expresivity se budu věnovat v dalších částech komentáře.

### **3.2.2. Vnitrotextové faktory**

#### **3.2.2.1. Téma, obsah, kompozice a výstavba textu**

Hlavním tématem knihy, jak je již jasné z popisného názvu<sup>11</sup>, je tvorba a život dvaceti vybraných španělských režisérů. Jedná se o populárně naučnou literaturu, a proto se očekává, že adresátovi bude téma spíše neznámé a knihu si zvolí s cílem získat informace na dané téma.

Knihy má 416 stran a pokrývá celkem 20 „nových“ španělských režisérů, tj. režisérů, kteří začali tvořit během devadesátých let minulého století. Každá kapitola začíná popisem života daného režiséra, zpravidla od raného dětství až po začátek kariéry a první kariérní úspěchy. Dále se autor vždy věnuje jednomu nebo více vybraným filmům, které sklídily největší úspěch, a poskytuje čtenáři kritickou recenzi s rozбором jak techniky natáčení, tak s rozбором samotného děje. Autor často porovnává díla režisérů s jinými filmy, například od jiných filmařů, jimiž se analyzovaný režisér inspiroval, případně s jinými filmy téhož žánru, které vyšly v podobné době. Na konci každé kapitoly pak autor poskytuje seznam veškeré umělecké činnosti zvoleného režiséra. V těchto seznamech jsou zahrnuty filmy, scénáře, knihy, rozhovory a občas i jiné počiny, jako například videoklipy. Na konci knihy je pak k dispozici seznam 158 režisérů, kteří natočili svůj první celovečerní film v letech 1990–1998 spolu s bibliografickými údaji a zdroji informací.

Knihy je rozdělená na kapitoly podle jmen režisérů a na podkapitoly s vybranými filmy. Tuto kompozici v překladu respektuji a stejných pravidel se držím i při stylizaci seznamů na konci kapitol.

---

<sup>11</sup> LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012, s. 140.

### 3.2.2.2. Presupozice

Vzhledem k tomu, že autor ve svém díle prezentuje celý život vybraných režisérů, lze konstatovat, že u svých příjemců neočekává absolutní znalost jejich života či tvorby. V textu se však dále objevuje řada odkazů a referencí k jiným filmům, tudíž je zřejmé, že autor očekává příjemce se zájmem o kinematografii. Tyto filmy jsou však vždy uváděny i se jménem režiséra a rokem vydání, tudíž není těžké si je dohledat.

Po překladu vzniká problém presupozic adresáta cílového textu, protože pochází z jiné kultury. Příjemce výchozího textu totiž může řadu reálií a odkazů znát už jen proto, že žije v té zemi, v níž je původní text vytvářen. Tuto skutečnost v překladu zohledňuji překládáním titulů filmů, a to buď použitím ekvivalentů zažitých v české kultuře, nebo pracovním překladem původních názvů.

“...*títulos aislados como Calle mayor (1956; Juan A. Bardem), La tía Tula (1964; Miguel Picazo), El sueño del mono loco (1989; Fernando Trueba) o El espíritu de la colmena (1973; Víctor Erice) ...*” (O: 2)

“...*ojedinělé snímky jako například Calle mayor (Hlavní ulice) (1956; Juan A. Bardem), La tía Tula [Teta Tula] (1964; Miguel Picazo), El sueño del mono loco [Bláznivá opice] (1989; Fernando Trueba) nebo El espíritu de la colmena (Duch úlu) (1973; Víctor Erice) ...*” (P: 8)

Jiné odkazy na španělské reálie řeším buď vnitřními vysvětlivkami, nebo poznámkami pod čarou. Takových míst se však v textu neobjevuje tolik, ve většině případů jde o názvy filmů. Jelikož cílem mého překladu není působit jako původní dílo, je toto řešení na místě.

### 3.2.2.3. Neverbální prvky

Knihy je graficky uspořádána velmi obyčejně. Na začátku každé kapitoly je vedle jména portrét režiséra, což jsem se však rozhodl nenásledovat. V případě publikování textu jako doplňkového materiálu k filmovému festivalu by jej jistě zřizovatelé mohli o nějaký portrét doplnit. Pro můj překlad však nejsou nezbytné.

#### 3.2.2.4. Lexikum

Lexikum textu je přizpůsobeno širšímu spektru příjemců. Objevují se v něm některé odbornější termíny z kinematografie, ale žádný z nich není nikdy tak složitý, že by jej autor musel dovysvětlovat či objasňovat. Lze tedy předpokládat, že užití lexikum je v rámci běžné slovní zásoby španělských čtenářů.

Jazyk je spisovný a je v něm častokrát vidět autorův osobitý styl. Setkáváme se v něm s velikou mírou expresivity a množstvím metafor a přirovnání, které by mohly občas dělat problém i rodilým mluvčím španělského jazyka. Taková místa jsem se ve svém překladu pokoušel kompenzovat či substituovat, v některých místech však bylo nutné expresivní výrazy zcela vypustit, neboť by v českém textu neměly stejnou funkci.

V textu se také několikrát opakují termíny z latiny a francouzštiny, pro něž jsem našel v češtině funkční ekvivalenty.

*“La complejidad del **tour de force** desvela de inmediato, por si acaso Tesis no lo había dejado ya lo bastante claro...” (O: 6)*

*“Složitost takového **husarského kousku** je zcela jasná, a pokud to po Diplomové práci není dostatečně zřetelné...” (P: 12)*

#### 3.2.2.5. Syntax

Jeden z nejzásadnějších problémů tvořila vedle expresivity právě syntax. Autor totiž rád používá dlouhá souvětí, a to v takové míře, že se pravidelně stává, že každý odstavec je tvořen pouze jednou větou. Větná skladba je tedy velmi komplikovaná a v souvětích se často velmi špatně orientuje, kvůli hojně využívaným vedlejšími větám, vsuvkám atd. Složitost syntaxe výchozího textu už se přímo promítá do překladu – v původním textu jsou věty velmi dlouhé už jen z hlediska španělského úzu, z čehož vyplývá, že pro český úzus je taková struktura zcela nevhodná, nepřehledná a působí občas až zmatečně.

*“A esa ficción remite, de hecho, lo mejor y lo más original de la propuesta que lleva dentro *Abre los ojos*: su capacidad para crear un universo interno alejado de toda raíz localista, su recreación de un «paisaje» ficcional de clara vocación cosmopolita y universal para dar cuerpo a una historia en la que los sueños se confunden con la realidad, la manipulación de la vida suplanta a la propia existencia y las imágenes se vuelven sobre sí mismas para desvelar, en definitiva, que la mirada exterior puede llegar a transformar la mirada interna de uno sobre sí mismo.” (O: 6)*

*“Touto fikcí míníme vlastně to nejlepší a nejoriginálnější, co nabízí také snímek Otevři oči, tedy Amenábarovu schopnost vytvořit vnitřní svět, který není zakořeněný v žádné kultuře, schopnost vymodelování fiktivní „krajiny“ s jasným kosmopolitním a univerzálním posláním: vytvořit tělo příběhu, v němž se sny mísí s realitou, kde manipulace života přepisuje samotnou existenci, a další výjevy, které odhalují, že vnější pohled může přeměnit vnitřní nazírání na sebe samého.”*  
(P: 12)

Pro udržení logických návazností textů však není vždy nejlepším řešením text zlogičťovat. Při rozdělování takto dlouhých souvětí je potřeba mít na paměti, že se může ztratit myšlenková návaznost a text se tím pádem ochudí. Na druhou stranu to v některých případech je nezbytné řešení, ať už pro snadnější orientaci v textu, či pro jednodušší pochopení. V případech, kde příliš dlouhá souvětí brání pochopení originálu a je možné je pro komfort čtenáře rozdělit, se takovým řešením nevyhýbám.

Kromě dlouhých souvětí se také setkáváme s velmi dlouhými výčty:

*“Abierto a toda forma de expresión escrita, y decidido a no hacer distinciones a la hora de considerar el destino final de su inventiva creadora, David Trueba se convirtió después, sucesivamente, en el estudiante que se marcha a Estados Unidos para hacer un curso de guión en el American Film Institute, en el autor de la versión castellana de una pieza dramática escrita por David Mamet (Speed-the-Plow), en el letrista de canciones para Rosa León y para algunos grupos musicales, en el periodista que escribe para El País reportajes y entrevistas de cine desde los Estados Unidos, en el guionista del programa televisivo Sopa de ganso y del documental Querido Rafael, sobre Rafael Alberti, así como en el guionista y codirector (junto a El Gran Wyoming) del espacio censurado por TVE El peor programa de la semana.”* (O: 10)

*“David Trueba byl vždy zcela otevřený všem formám písemného projevu a rozhodl se, že mezi nimi nebude rozlišovat ani při definitivním výběru své profese. Následně se z něj tedy stal student, který odjel do Ameriky na kurz scenáristiky na Americkém filmovém institutu, autor španělské verze dramatu od Davida Mameta (Speed-the-plow – Fox a Gould uvádějí), textař písni Rosy Leon a několika dalších hudebních skupin, novinář, který píše pro deník El País zprávy a rozhovory o filmech ze Spojených států, scenárista televizního pořadu Sopa de gansos [Slepičí polévka pro duši] a dokumentu o Rafaelu Albertim Querido Rafael [Drahý Rafael], a zároveň také scenárista a režisér (spolu s Josém Navarrem známým pod pseudonymem El Gran Wyoming) pořadu El peor programa de la semana [Nejhorší pořad týdne], který španělská televizní stanice TVE nakonec zrušila.”* (P: 16-17)

### **3.2.2.6. Suprasegmentální prvky**

Text je vystavován klasicky a neobjevuje se v něm velké množství grafických úprav. Jediné zvláštnosti v grafické úpravě jsou názvy filmů psané kurzívou, což respektuji i ve svém překladu a seznamy děl na konci každé kapitoly, které jsou rozděleny do několika kategorií v seznamu s odrážkami. V těchto seznamech se pak objevuje kurzíva i tučné zvýraznění písma. Ve svém překladu se držím stejných norem jako originál.

### **3.3. Metoda překladu**

Po provedení překladatelské analýzy volím globální metodu překladu, z níž budu vycházet během překladatelského procesu. Jiří Levý levý uvádí dvě základní tendence, mezi nimiž musí překladatel neustále volit – věrnost a volnost.<sup>12</sup>

Ve svém překladu se snažím o věrnost, tedy významovou přesnost, abych zachoval dominantní referenční funkci v textu, tedy aby překlad působil na cílového adresáta stejně jako výchozí text na španělsky mluvícího adresáta.

Od metody věrnosti se však musím v mnohých případech odvracet, především v těch, kde je zapotřebí překlenout odlišné normy mezi dvěma jazyky, nebo v místech, kde je autor příliš expresivní a věrný převod by příjemci překladu tolik neekl.

### **3.4. Typologie překladatelských problémů**

V tomto oddílu se budu věnovat problémům, se kterými jsem se setkal během překladu výchozího textu do češtiny. Budu se zabývat primárně jevy gramatickými, syntaktickými a lexikálními. Vzhledem k délce textu a omezenému rozsahu této práce určitě nebude možné věnovat se všem problémům, pokusím se však zvolit ty nejdůležitější a nejzajímavější, které budou dobře ilustrovat, s jakými problémy se u tohoto typu textů může překladatel setkat.

#### **3.4.1. Problémy lexikální**

##### **3.4.1.1. Odborná terminologie**

Hlavním tématem knihy jsou režiséři a jejich audiovizuální tvorba. I přes to, že je text poměrně esejistický, je stále populárně naučný, a proto se v něm můžeme setkat s odbornou terminologií, která se týká právě filmu. Při překladu jsem narazil jak na jevy, které mají český ekvivalent, tak na jevy, které se v českém prostředí běžně užívají v cizím jazyce. V tomto oddílu se pokusím zmínit všechny tyto body. U opakujících se příkladů vždy odkazuji na první instanci téhož jevu v textu.

---

<sup>12</sup> LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Apostrof, 2012, s. 33.

- *Formato de video 8* (O: 1) – *Formát Video8* (P: 8)

Formát *Video8* je speciální druh audiovizuálního formátu, který se objevil v 80. letech minulého století a nese toto jméno díky osmimilimetrovému rozměru magnetické pásky, na níž se zaznamenává. V českém prostředí se používá univerzální označení *Video8*, které je přejaté z angličtiny.

- *Snuff-movies* (O: 3) – *Snuff-filmy* (P: 11)

U překladu tohoto termínu jsem vycházel z úzu češtiny. Pokusil jsem se dohledat co největší množství recenzí filmů s touto tematikou, na základě čehož jsem se dostal k řešení *snuff-filmy*.

- *La asignatura de narrativa* (O: 4) – *Předmět naratologie* (P: 11)

Pro překlad tohoto termínu jsem si vyhledal sylabus tohoto předmětu na portále Madridské univerzity a porovnal jsem jej se sylaby předmětů pražské FAMU. Po konzultaci se studenty FAMU jsme došli k závěru, že obdobný předmět existuje u nás pod názvem *Naratologie*.

- *McGuffin* (O: 5) – *McGuffin* (P: 12)

Pojem *McGuffin* se běžně používá v kritikách a recenzích filmu, očekávám že cílový čtenář jej bude znát.

- *Opera prima* (O: 6) – *Debut/Režijní debut* (P: 13)

Termín *opera prima* pochází z latiny<sup>13</sup> a v doslovném překladu do španělštiny znamená *primera obra* neboli první dílo. V češtině se v tomto kontextu běžně používá termín *debut*. Rozhodl jsem se v některých případech dodat, že jde o debut režijní, jelikož někteří autoři se proslavili například romány nebo scénáři.

- *Tour de force* (O: 6) – *Husarský kousek* (P: 13)

Tento pojem pochází z francouzštiny a znamená doslova *ukázka síly*. Do češtiny jej lze přeložit například jako *mistrovský kousek* či *mimořádný čin*, já jsem se ale v rámci kompenzace rozhodl zvolit idiomatictější *husarský kousek*, což se sice sémanticky trochu odchyluje, nicméně v tomto kontextu to jako řešení funguje.

---

<sup>13</sup> *Ópera prima*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera\\_prima](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_prima)

### 3.4.1.2. Názvy filmů

Jedním z nejčastějších lexikálních problémů, s nímž jsem se setkal, jsou názvy různých filmů, na které autor v textu hojně odkazuje. Protože v našem fiktivním zadání očekáváme příjemce, který může mít dobrou znalost filmové historie, musíme brát ohled na již přeložené a zavedené názvy filmů<sup>14</sup>. Tato skutečnost s sebou však nese řadu dalších problémů, neboť autor často odkazuje na filmy staré desítky let, jejichž oficiální překlady se dohledávají steží.

Druhou kategorií názvů filmů<sup>15</sup> tvoří ty snímky, které přeložené nebyly. V takových případech jsem ta díla přeložil sám a svůj pracovní překlad uvádím za původním názvem v hranatých závorkách. V následující tabulce uvedu jak díla se zavedeným překladem, tak díla s překladem pracovním:

Přeložená díla		Nepřeložená díla	
Abre los ojos	Otevři oči	La cabeza	Hlava
Tesis	Diplomová práce	Himenóptero	Blanokřídlí
Calle mayor	Hlavní ulice	Luna	Měsíc
El espíritu de la colmena	Duch úlu	Allanamiento de morada	Neoprávněné vniknutí
Henry, retrato de un asesino	Henry: portrét masového vraha	La tía Tula	Teta Tula
Al final de la escalera	The Changeling	El sueño del mono loco	Sen šílené opice
Peeping Tom	Šmírák	Sopa de gansos	Slepičí polévka pro duši
The Game	Hra	Querido Rafael	Drahý Rafael
Vertigo	Vertigo	El peor programa de la semana	Nejhorší pořad týdne
Entre las piernas	Mezi nohama	Quiero que sea él	Chci aby to byl on
Speed-the-plow	Fox a Gould uvádějí	Los peores años de nuestra vida	Nejhorší léta našeho života
Cuatro amigos	Čtyři kamarádi	El lado más bestia de la vida	Nejdivočejší strana života
Abierto toda la noche	Celou noc otevřeno	Albert Plá Supone Fonollosa	Albert Plá vykládá Fonollosu
Amo tu cama rica	Miluji tvé lože	El último acorde	Poslední akord
Perdita Durango	Pravdivá romance II	Éxtasis	Extáze

<sup>14</sup> Názvy jsem čerpal z databází [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz) a [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

<sup>15</sup> Popřípadě literárních děl či televizních pořadů



Two Much	Jedna navíc	Hola, ¿estás sola?	Ahoj, jsi sama?
La niña de tus ojos	Dívka tvých snů	Barrio	Čtvrť
Familia	Rodina		
Los 400 golpes	Nikdo mne nemá rád		
Besos robados	Ukradené polibky		
El río	Řeka		
Adiós muchachos	Na shledanou, chlapci		
El soplo en el corazón	Šelest na srdci		
Pickpocket	Kapsář		

Z této tabulky bych ještě rád okomentoval některé překlady a odůvodnil svá řešení. První z filmů, kterému se chci věnovat je film „*Al final de la escalera*“, který jsem jako jediný nechal v anglickém tvaru „*The Changeling*“. Tento postup jsem zvolil proto, že španělský název je neoficiální a film je celosvětově známý pod tímto jménem.

Další ze zajímavých překladů byl název alba katalánského zpěváka Alberta Pláa „*Albert Plá Supone Fonollosa*“. Podle wikipedie<sup>16</sup> se jedná o album, v němž interpret zhudebňuje básně barcelonského básníka Josého María Fonollosy. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl pro řešení „*vykládá*“, jelikož se tomu dá rozumět jako výkladu výše zmíněných básní.

Na stejném albu se také nachází skladba s názvem „*El lado más bestia de la vida*“, který je však podle stejného zdroje inspirován písní „*Walk On The Wild Side*“ od amerického zpěváka Lou Reeda. I přes to jsem se však rozhodl tento název přeložit do češtiny, protože mluvíme o verzi ve španělštině a nechci zbytečně mást čtenáře dalším anglickým názvem.

### 3.4.1.3. Jména, reálie, instituce

V tomto oddíle bych se rád zaměřil na vlastní jména, názvy institucí a problémy spojené s reáliemi. V první řadě se budu věnovat překladům názvů fakult a univerzit, na nichž režiséři studovali.

*“Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, por supuesto en la rama de imagen” (O: 1)*

*“...fakultě informačních technologií na Univerzitě Complutense v Madridu, samozřejmě na katedře filmu.” (P: 8)*

<sup>16</sup> Supone Fonollosa. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: [https://es.wikipedia.org/wiki/Supone\\_Fonollosa](https://es.wikipedia.org/wiki/Supone_Fonollosa)

*Universidad Complutense de Madrid* se do češtiny překládá jako Univerzita Complutense v Madridu nebo jednoduše jako Madridská univerzita. Vzhledem k tomu, že se tato univerzita řadí do stovky nejlepších univerzit světa, jsem se rozhodl použít celý název. Překlad fakulty jsem pak porovnával s domácími univerzitami s ohledem na studijní programy, které mají v nabídce. Tímto procesem jsem se dopracoval k **fakultě informačních technologií a katedře filmu**.

“...*fue seleccionado para el prestigioso «Panorama» del festival de Berlín.*” (O: 2)

“...*nominován na prestižní berlínský filmový festival Berlinale v sekci Panorama.*” (P: 9)

V tomto úseku jsem se rozhodl použít explikaci a doplnit, že *Panorama* je jednou ze sekcí prestižního berlínského festivalu Berlinale. Pro takové řešení jsem se rozhodl proto, že v českém prostředí se u tohoto festivalu pravidelně uvádějí sekce, na které je rozdělen. Díky této explikaci se vyhneme případné mystifikaci čtenáře, ke které by mohlo dojít, kdybych zmínil pouze název *Panorama*.

“...*los premios Goya de 1996.*” (O: 2)

“...*při udělování cen Goya za rok 1996.*” (P: 9)

U tohoto případu jsem se opět řídil českým územ a namísto samotných *cen Goya* jsem zvolil explikované řešení *udělování cen Goya*.

“...*sobre la terraza de Torre Picasso.*” (O: 8)

“...*na střeše věže Torre Picasso.*” (P: 14)

Zde jsem opět volil vnitřní vysvětlivku a dodal jsem, že *Torre Picasso* je věž. Dopouštím se sice pleonasmu, ale předpokládám, že cíloví čtenáři nebudou všichni umět španělsky a že se všem nevybaví obrázek madridského mrakodrapu Torre Picasso.

- *American Film Institute* (O: 10)
- *Americký filmový institut* (P: 16)

Pro překlad této instituce jsem zvolil oficiální překlad do češtiny. V původním textu figuruje anglický název proto, že je ve španělském prostředí zavedený.

“...así como en el guionista y codirector (**junto a El Gran Wyoming**) del espacio censurado por TVE *El peor programa de la semana*.” (O: 11)

“...a zároveň také scénárista a režisér (**spolu s Josém Navarrem** známým pod pseudonymem **El Gran Wyoming**) pořadu *El peor programa de la semana* [Nejhorší pořad týdne], který španělská televizní stanice TVE nakonec zrušila.” (P: 17)

V tomto případě jsem opět využil vnitřní vysvětlivku a rozvedl jsem, že *El Gran Wyoming* je umělecké jméno režiséra Josého Navarra. Došlo sice k amplifikaci textu, ale předcházím tak případné mystifikaci čtenáře.

### 3.4.2. Problémy gramatické a syntaktické

#### 3.4.2.1. Deklinace cizích vlastních jmen

Při překladu textu z jednoho kulturního prostředí do druhého se nelze vyhnout převodu vlastních jmen. U mnou zvoleného textu se tento problém objevil nespočetněkrát, jelikož autor neustále hovoří o různých režisérech, scénaristech a dalších osobnostech španělského filmu. Pro správné skloňování vlastních jmen jsem se řídil pravidly v *Internetové jazykové příručce AV ČR*

“...con dos guiones para **Emilio Martínez-Lázaro** (*Amo tu cama rica* y *Los peores años de nuestra vida*), escrito el primero en colaboración con **el director**.” (O: 11)

“...se dvěma scénáři pro **Emilia Martínéz-Lázara** (*Miluji tvé lože* / *Amo tu cama rica* a *Los peores años de nuestra vida*) [Nejhorší léta našeho života]. Scénář k prvnímu z těchto dvou filmů napsal Trueba ve spolupráci s režisérem **Martínéz-Lázarem**.” (P: 18)

Podle *Jazykové příručky*<sup>17</sup> se jména se spojovníkem skloňují obě v případě, že jsou obě slovanského původu. Pokud jsou původu neslovanského, skloňuje se zpravidla druhá část jména. Pouze v některých případech se může stát, že se skloňují obě jména neslovanského původu, taková skutečnost většinou vychází z rodinné tradice nebo z úzu.

#### 3.4.2.2. Syntaktické změny

V každém překladu se překladatel musí potýkat i s problémy na úrovni syntaxe. Ve španělštině je na rozdíl od češtiny zvykem používat mnohem delší věty. V případě mnou překládaného textu se objevují extrémně dlouhá a složitá souvětí, která v mnohých případech utváří i celé odstavce. Některá z nich bylo nutné rozdělit na několik kratších vět takovým způsobem, aby

---

<sup>17</sup> Osobní jména víceslovná. *Internetová jazyková příručka* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, 2017 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=326>

zůstal zachován jejich význam a vnitřní spojitosti. V tomto oddíle uvedu několik takových příkladů.

*“Esta última circunstancia facilitaba, de hecho, un avieso guiño cómplice de Amenábar hacia la clientela cinéfila y hacia el entorno juvenil universitario, puesto que, ni corlo ni perezoso, no dudó en convertir a un profesor del centro en el asesino de su historia imaginaria: un personaje al que, para mayor abundamiento, le pone el mismo apellido que tiene, en la realidad, un conocido crítico de cine que, además, no es otro sino el verdadero profesor que, en la vida académica real, mantenía suspendida al director debutante la asignatura en cuestión.” (O: 4)*

*“Díky této okolnosti si Amenábar získal obdiv filmových fanoušků i univerzitních studentů. Amenábar totiž zcela nevtíravě a bez zaváhání udělal vrahem jednoho z profesorů z fakulty, kterého navíc pojmenoval po jednom známém filmovém kritikovi, který zároveň není nikdo jiný než profesor, který Amenábara vyhodil od zkoušky z naratologie.” (P: 11)*

Na této větě lze pozorovat příklad toho, jak se španělský text po převodu do češtiny dokáže zkrátit, po použití nezbytných postupů, vynechávek a kondenzace. Toto souvětí jsem se rozhodl rozdělit na dvě kratší a přehlednější věty, které jsou jednodušší pro orientaci ale zároveň se příliš nedrží španělské větné stavby.

*“Instalado en España, por lo tanto, desde que tenía tan sólo un año y medio, el segundo hijo de esta familia (el padre, ingeniero industrial; la madre, ama de casa) atravesó casi toda su infancia encerrado en su casa, sin apenas salir a la calle, escribiendo y dibujando, alimentando su imaginación al mismo tiempo que incubaba miedos infantiles, pasión por la música y una cierta introversión que bien podría confundirse, de forma engañosa, con una timidez inexistente.” (O: 1)*

*“Když se poté usadili ve Španělsku, byl Alejandrovi teprve rok a půl. Jeho otec pracoval jako průmyslový inženýr a matka byla žena v domácnosti. Mladý Amenábar strávil téměř celé dětství doma. Zřídka si chodil hrát ven a většinu svého času trénoval svou představivost psaním a kreslením. Ve stejné době také prožíval své dětské strachy, nacházel vášeň pro hudbu a začal se u něj vyvíjet jistý druh introverze, který by se dal snadno mylně splést s neexistující stydlivostí.” (P: 8)*

Toto souvětí jsem se rozhodl rozdělit na pět kratších a jednodušších vět. Učinil jsem tak hlavně pro lepší orientaci a pochopení textu, jelikož takové množství vedlejších vět by v češtině působilo zmatečně a nesrozumitelně.

“*Su tercera práctica (Luna) le sirvió como borrador y ensayo de un remake filmado ya en soporte de celuloide (Luna, 1995), con el que reincidía en su gusto por explorar situaciones generadoras de tensión interna, y con el que acabó por abrirse paso hacia la dirección de su primer largometraje cuando el director José Luis Cuerda acertó al descubrir sus habilidades narrativas y, en consecuencia, decidió producir la aventura de Tesis (1996).*” (O: 2)

„*Jeho třetí dílo (Luna, 1995) bylo pokusem o remake, který už byl natočen na celuloidový film. U tohoto filmu se Amenábar opět vrátil ke svému oblíbenému tématu – vytváření napjatých situací, což ho nakonec přivedlo na správnou cestu k jeho prvnímu celovečernímu filmu. Režisér José Luis Cuerda si totiž všiml jeho schopností coby vypravěče a rozhodl se s ním natočit snímek Diplomová práce.*“ (P: 9)

I v tomto případě jsem se rozhodl dlouhé souvětí rozdělit na dvě věty, abych čtenářům usnadnil orientaci v textu a pochopení informace.

### 3.4.2.3. Slovesa

Při překladu výchozího textu jsem se také setkával s gramatickými problémy u sloves. Příkladem může být hojně využívání polovětných konstrukcí a opisných, které se do češtiny převádějí větami se slovesem. Opisné vazby se do češtiny převádějí spojením slovesa a příslovce, nebo vidovými rozdíly.<sup>18</sup>

“*La experiencia democrática liderada por Salvador Allende en el país andino empezaba a tropezar, ya por entonces, con poderosos enemigos y **acabaría encontrando un final trágico.***” (O: 1)

“*Demokratický režim v čele se Salvadorem Allendem začínal pomalu ztrácet stabilitu a brzy kvůli mnohým odpůrcům **došel do tragického konce.***” (P: 7)

“*...sin apenas salir a la calle, escribiendo y dibujando, **alimentando** su imaginación,*” (O: 1)

“*Zřídka si chodil hrát ven a většinu svého času **trénoval** svou představivost psaním a kreslením.*” (P: 7)

V některých případech bylo nutné takové věty ještě více rozvolnit:

---

<sup>18</sup> BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, Jana KRÁLOVÁ-KULLOVÁ a Josef DUBSKÝ. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. s. 123

“Amenábar se movía como pez en el agua **retorciendo y estirando** con toda impunidad una intriga que, como mandan los cánones del género, se organiza en lo esencial sobre las contradicciones que el relato va **desvelando** entre las apariencias y la realidad.” (O: 4)

“Amenábar (...), se cítí jako ryba ve vodě, když zcela bez skrupulí a přesně podle všech pravidel tohoto žánru **rozehrává** příběh, který je ale vystavěn na protikladech a rozdílech mezi skutečností a fikcí” (P: 10)

Setkal jsem se také s opisnými vazbami s gerundiem:

“Alejandro Amenábar **acaba proponiendo**, por esta vía,” (O: 7)

“Amenábar touto cestou **navrhuje**,” (P: 13)

Nebo také s pasivem:

“Madrileño **y nacido** en 1969, David Rodríguez Trueba” (O: 10)

“David Rodríguez Trueba **se narodil** v Madridu v roce 1969” (P: 16)

### 3.4.3. Posuny

V tomto oddílu se budu věnovat posunům, ke kterým došlo během překladatelského procesu. Anton Popovič ve své knize *Teoría umeleckého prekladu* definuje čtyři druhy posunů, k nimž v překladu může dojít. V rámci své práce budu pracovat s klasifikací posunů podle shrnutí Edity Gromové<sup>19</sup>. Posuny se dělí na konstitutivní, individuální, tematické a negativní. Já se zaměřím na posuny konstitutivní a individuální.

#### 3.4.3.1. Posuny konstitutivní

Konstitutivními posuny se rozumí nutné změny, které vyplývají z odlišnosti dvou jazykových systémů. V případě překladu ze španělštiny do češtiny to mohou být například rozdíly v časech, v překladu z češtiny do španělštiny by šlo zase například o překlad slovesných vidů. Některé příklady konstitutivních posunů jsem již zmínil výše u syntaktických překladatelských problémů. Pokusím se zde opět vybrat několik příkladů, kde k takovým posunům muselo nutně dojít, aby se zachoval smysl textu.

“La madre **había vivido antes una guerra** civil en este país y los acontecimientos que, por aquellos días, se precipitaban en Chile no hacían sino presagiar la inminencia de otra catástrofe.” (O: 1)

---

<sup>19</sup> GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatoologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009, s. 56-62.

“Alejandra matka **už v minulosti** zažila občanskou válku ve Španělsku, a události, ke kterým v Chile během posledních dní docházelo, byly předzvěstí další katastrofy” (P: 7)

V originále autor využívá předminulý čas, neboli pretérito pluscuamperfecto, který však v češtině neexistuje. Pro zdůraznění toho, že se informace odehrála v minulosti před jiným dějem, jsem použil výtýkací částici *už* spolu s příslovečným *v minulosti*.

“*Fingíamos que éramos una familia feliz*” (O: 14)

„*Předstírali jsme, že jsme šťastná rodina*“ (P: 20)

Ve výchozím textu se objevuje časová souslednost. To znamená, že čas ve větě vedlejší musí korespondovat s větou uvozovací. V češtině však taková pravidla nejsou, proto je v tomto případě potřeba přeložit vedlejší větu v přítomnosti.

### 3.4.3.2. Individuální posuny

Individuálními posuny se rozumí odchylky motivované výrazovými sklony nebo idiolektem překladatele. Vzhledem k velké míře expresevity v textu jsem na mnohých místech musel volit jiné formulace, které budou fungovat i v českém prostředí.

“...*Tristán viendo desde lejos cómo un amigo ciego **folla con una chica** para que luego le pueda contar a éste la reacción de aquella,*” (O: 14)

“...*Tristan z dálky sledoval, jak jeho slepý kamarád **souloží s jednou dívkou**, aby mu pak mohl vyprávět její reakci*” (P: 20)

Doslovný překlad tohoto výrazu by v češtině byl příliš vulgární, proto jsem se rozhodl pro neutrální slovo.

Mezi další druh individuálních posunů se řadí také explikace nebo simplifikace. Tyto posuny jsem již uváděl výše v oddíle věnovaném lexikálním problémům. Uvedu zde ještě několik příkladů.

“...*chica que vende a su hijo al dar a luz, **en el que su padre abandona a su madre en la noche de bodas para irse con su tía**, en la que los padres mueren dejando a su único hijo en compañía de un abuelo enfermo que acaba regresando a su pueblo para morir.*” (O: 14)

“...*jedna dívka prodá své novorozené dítě, **jeho otec po svatbě stráví noc se sestrou jeho matky**, rodiče zemřou a nechají svého jediného syna ve společnosti nemocného dědečka, který se nakonec vrací do své rodné vesničky, aby tam mohl zemřít.*” (P: 20)

V tomto případě jsem se rozhodl explikovat a pozměnit vztahy ve větě, abych dosáhl plynulejšího a přehlednějšího textu.

#### 3.4.4. Intertextualita

Hlavním tématem textu je kritika filmů, z toho také vyplývá vysoká míra intertextuality, jelikož autor často odkazuje na jiné filmy, televizní pořady, dramata a romány. Přímých citací se v textu objevuje však jen hrstka.

“...*a costa de que «el argumento le pueda al tema», como expresó bien gráficamente Antonio Weinrichter en su crítica del film*” (O: 4)

“...*za cenu toho, že „zápletka převažuje nad tématem“, jak trefně vyjádřil Antonio Weinrichter ve své kritice*” (P: 10)

Tento citát je ze španělského časopisu *Fotogramas*, konkrétně z březnového vydání z Roku 1996. U tohoto citátu jsem se setkal hned s několika problémy. Prvním z nich je fakt, že citace se ve španělštině uvozují ostrými závorkami na rozdíl od češtiny, kde se používají uvozovky. Druhým problémem bylo nezvyklé použití slovesa *poder*, jehož překlad jsem musel konzultovat s rodilým mluvčím, abych jej dokázal správně převést. Třetím problémem pak byl fakt, že toto číslo časopisu *Fotogramas* už je prakticky nedohledatelné, což o dost stížilo převod samotné citace, neboť chyběl potřebný kontext.

“...*«el recuerdo de mi infancia es melancólico. Yo soy una persona melancólica y ciertamente solitaria ... »*, reconoce su director,” (O: 13)

“...*„Mé vzpomínky z dětství jsou velmi melancholické. Jsem hodně melancholický a samotářský“, přiznává režisér,*” (P: 19)

V tomto případě jsem opět musel nahradit ostré závorky uvozovkami. Problémem tohoto citátu byl fakt, že nebyl nijak ozdrojovaný, takže se můžeme jenom domnívat, že pochází z jednoho z četných rozhovorů uvedených v bibliografii na konci knihy.

#### 3.4.5. Kulturní vázanost

Ján Vilikovský ve své knize *Překlad jako tvorba* shrnuje napětí mezi dvěma kulturami v rámci překladu a originálu podle ruského teoretika Jurije Lotmana<sup>20</sup>. Lotman tvrdí, že napětí mezi dvěma kulturami lze shrnout jako základní opozici my-oni, tedy že co je ve výchozím textu

---

<sup>20</sup> VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. s. 139.



označováno za „naše“ musí být v překladu interpretováno jako „jejich“. S tímto jevem jsem se ve svém překladu setkal hned na několika místech.

“...*al cine de acción y de suspense en este país.*” (O: 3)

“...*teré byly tradičně téměř vždy přítomny ve španělských thrillerech.*” (P: 9)

“...*era novedoso para nuestro cine,*” (O: 5)

“...*co bylo pro španělskou kinematografii žhavou novinkou*” (P: 11)

Tyto případy se v textu opakovaly hned několikrát. Ve všech případech jsem osobní zájměna a příslovečná určení místa nahrazoval za *španělsko*, aby nedošlo k matení čtenáře

### 3.4.6. Chyby ve výchozím textu

Během překladatelské analýzy jsem narazil na několik nejasností ve výchozím textu. V tomto oddíle bych se rád věnoval tomu, jak jsem k těmto problémům přistupoval.

Prvním problémem byly roky vydání některých filmů, které se často neshodovaly s oficiálními roky uvedenými v mezinárodních databázích. S ohledem na možné rozdíly v roce vydání v různých zemích a rozdílné údaje v databázích jsem porovnával údaje mezi třemi největšími databázemi v české republice, španělsku a na světě. Filmy s chybnými roky uvádím v následující tabulce pod názvy z výchozího textu:

Titul	Originál	ČSFD <sup>21</sup>	IMDB <sup>22</sup>	FilmAffinity <sup>23</sup>
Himenóptero	1993	1991	1992	1992
Luna	1994	1995	-	-
Al final de la escalera	1979	1980	1980	1980
Henry, retrato de un asesino	1988	1986	1986	1986
Peeping Tom	1959	1960	1960	1960
El sueño del mono loco	1989	1990	1989	1989
El río	1950	1951	1951	1951
El soplo en el corazón	1970	1971	1971	1971
Quiero que sea él	1990	-	1991	-
Amo tu cama rica	1991	1991	1992	1991
Los peores años de nuestra vida	1993	1994	1994	1994

<sup>21</sup> [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

<sup>22</sup> [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

<sup>23</sup> [www.filmaffinity.com/es/main.html](http://www.filmaffinity.com/es/main.html)

V tabulce si můžeme všimnout, že v převážné většině případů jde o rozdíl jednoho roku. Tyto případy jsem prozkoumal blíže a ukázalo se, že rozdíly jsou většinou v řádech několika měsíců. To byl také důvod, proč jsem se rozhodl zachovat původní podobu roků vydání.

Poslední nejasnost ve výchozím textu, kterou bych zde rád zmínil, ilustruji v následujícím příkladu.

*“Rodada prácticamente al mismo tiempo que **The Game (1997)**, la película de Amenábar comparte con **la segunda** y decepcionante **realización** de David Fincher,” (O: 6)*

Autor zde o filmu *The Game* od amerického režiséra Davida Finchera hovoří jako o jeho druhém filmovém počínu. Podle mnou kontrolovaných filmových databází se však jedná již o jeho třetí celovečerní film. Toto zjištění mě vedlo k tomu v překladu číslovku zaměnit za *třetí*, jelikož by mohlo dojít k mystifikaci čtenáře, který je s dílem tohoto režiséra obeznámen.

#### 4. ZÁVĚR

Cílem mé bakalářské práce bylo adekvátně přeložit vybrané kapitoly z knihy *20 nuevos directores del cine español* a překlad doplnit komentářem. V komentáři jsem provedl translatologickou analýzu podle modelu Christiane Nordové, věnoval jsem se vybraným překladatelským problémům a jejich řešením a také posunům, ke kterým během překladu ze španělštiny do češtiny došlo.

Psaní této práce pro mě bylo velmi cennou zkušeností. Text jsem od začátku bral jako velikou výzvu a počítal jsem s tím, že v něm bude řada problémů, ale jejich pravá podstata se začala odhalovat až během samotného procesu překládání. Ukázalo se mi, že překlad skýtá veliké množství překážek, které třeba nemusí být vidět na první pohled, ale objeví se při důkladné analýze výchozího textu. Za přínosné považuji také práci s množstvím zdrojů a konzultace s odborníky v tomto oboru.

Uvědomuji si, že výčet problémů v komentáři není zcela vyčerpávající a že v textu je celá řada dalších úseků, které by si zasloužily okomentovat a analyzovat. Při výběru příkladů jsem se pokoušel vybrat právě ta místa, která mi dělala největší problém a nad kterými jsem strávil nejvíce času.

Řešení v překladu jsem vybíral na základě překladatelské analýzy s ohledem na cílového čtenáře, kterého jsem si definoval společně s fiktivním zadáním. Snažil jsem se o to, aby funkce překladu byla co nejpodobnější funkci výchozího textu.

## 5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Primární

HEREDERO, Carlos F. *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, c1999. ISBN 9788420638669.

### Sekundární

#### Lingvistika a translologie

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio, Jana KRÁLOVÁ-KULLOVÁ a Josef DUBSKÝ. *Moderní gramatika španělštiny*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-054-0.

ČECHOVÁ, Marie, CHLOUPEK, Jan, KRČMOVÁ, Marie a MINAŘOVÁ, Eva. *Stylistika současné češtiny*. Vyd. 1. Praha: ISV – nakladatelství, 1997. 282 s. ISBN 80-85866-21-8.

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009, 96 s. ISBN 978-80-9094-627-2

JAKOBSON, Roman: Lingvistika a poetika. In: JAKOBSON, Roman a ČERVENKA, Miroslav, ed. *Poetická funkce*. Vyd. tohoto souboru 1. Jinočany: H & H, 1995. Artes et litterae. Literárněvědná řada, s. 74–105. ISBN 80-85787-83-0.

KARLÍK, Petr a kol. *Příruční mluvnice češtiny*. Vyd. 2., opr. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2012. 799 s. ISBN 978-80-7106-624-8.

KRÁLOVÁ-KULLOVÁ, Jana. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. V Praze: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7308-404-2.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991, 250 s. ISBN 90-5183-311-3.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran. 1975. 293 s.

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Přel. Emil Charous. Praha: Ivo Železný, 2002. 246 s. ISBN 80-237-3670-1.

#### Slovníky a příručky

DUBSKÝ, Josef a Vladimír REJZEK. *Španělsko-český, česko-španělský slovník*. Vyd. 2. Voznice: Leda, 2007. ISBN 978-80-7335-085-7.

*Internetová jazyková příručka ÚJC AV CR*. [online]. © 2008-2015. [cit. 2017-05-17].

Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

*Španělsko-český, česko-španělský velký slovník*. V Brně: Lingea, 2009. ISBN 978-80-87062-64-7.

PALA, Karel. *Slovník českých synonym*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 477 s. ISBN 80-7106-450-5.

PRAVDOVÁ, Markéta, ed. a SVOBODOVÁ, Ivana, ed. *Akademická příručka českého jazyka*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014. 533 s. ISBN 978-80-200-2327-8.

#### Internetové zdroje

*Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2001-2017 [cit. 2017-05-20]. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

*Internet Movie Database* [online]. USA: IMDb.com, 1990-2017 [cit. 2017-05-20]. Dostupné z: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

*FilmAffinity* [online]. Madrid: FILMAFFINITY S.L., 2002-2017 [cit. 2017-05-20]. Dostupné z: [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

*LinkedIn* [online]. USA: LinkedIn Corporation, 2003-2017 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: [www.linkedin.com](http://www.linkedin.com)

*Cine&Tele* [online]. Madrid: EXPORTADORA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA, S.L., 2017 [cit. 2017-05-17]. Dostupné z: [www.cineytele.com](http://www.cineytele.com)

*Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <https://es.wikipedia.org/>

## **PŘÍLOHA – Výchozí text**

Výchozí text v samostatném PDF souboru je číslován 1-16.