

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Alice Vavřinová

**Komentovaný překlad: Belmondo (DURIEUX, Gilles. *Belmondo*.
Paris: Cherche midi, 2009)**

Annotated translation: Belmondo (DURIEUX, Gilles. *Belmondo*.
Paris: Cherche midi, 2009)

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala PhDr. Jovance Šotolové za cenné rady, konzultace a vedení práce. Můj dík též patří Mgr. Aude Brunel za jazykovou konzultaci. Dále bych chtěla poděkovat mamince, tatínkovi a sestře a v neposlední řadě svému příteli.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 13. května 2019

.....

Alice Vavřinová

Abstrakt

Tato bakalářská práce sestává z komentovaného překladu tří vybraných kapitol ze životopisné knihy *Belmondo*, jejíž autorem je francouzský spisovatel a novinář Gilles Durieux. Práce se skládá ze dvou částí – samotného překladu a odborného komentáře k překladu. Komentář se zabývá analýzou výchozího textu, stanovují se v něm metoda překladu a typologie překladatelských problémů a uvádí se v něm překladatelské postupy a posuny, k nimž během překladu z jednoho do druhého jazyka došlo.

Klíčová slova

překlad, překladatelská analýza, komentovaný překlad, J.-P. Belmondo

Abstract

This bachelor's thesis consists of an annotated translation of three chapters selected from the *Belmondo* biography, written by French author and journalist Gilles Durieux. This thesis is divided into two parts: the translation itself and the translation commentary. The commentary deals with the analysis of the source text; the method of translation and the typology of translation problems are determined and discussed there. The commentary also introduces translation procedures and the translation shift which has occurred during translation from one language into another.

Key words

translation, translation analysis, annotated translation, J.-P. Belmondo

Seznam použitých zkratek

O = originál

P = překlad

str. = strana

vyd. = vydání

atd. = a tak dále

např. = například

fr. = francouzsky

Obsah

Úvod	7
Překlad	8
Komentář	21
1. Překladatelská analýza originálu	21
1.1 Stylistické zařazení textu	21
1.2 Vnětextové faktory	21
1.3 Vnitrotextové faktory	24
1.4 Chyby ve výchozím textu	29
2. Popis metody překladu	31
3. Typologie překladatelských problémů	32
3.1 Reálie	32
3.2 Přechylování	32
3.3 Kanonické názvy a již existující překlady	33
3.4 Pořekadla a rčení	33
4. Překladatelské postupy	34
4.1 Transpozice	35
4.2 Kontrace – Diluce	35
4.3 Étoffement – Dépouillement	36
4.4 Modulace	36
5. Typologie překladatelských posunů	38
5.1 Explicitace v překladu	38
5.2 Aktualizace	40
Závěr	42
Seznam použité literatury	43
Přílohy	47

Úvod

Předmětem této bakalářské práce je komentovaný překlad tří kapitol z knihy *Belmondo* francouzského autora Gillesa Durieux, která vyšla v Paříži v roce 2009 v nakladatelství Cherche Midi. Kniha představuje biografii známého francouzského herce Jeana-Paula Belmonda. Autor v knize popisuje Belmondovo rodinné zázemí, jeho dospívání, první role a soukromý život. Nicméně největší část knihy se pochopitelně věnuje jeho filmovým rolím. Biografie končí kapitolou o jeho posledním filmu *Muž a jeho pes* z roku 2008. Námí vybrané kapitoly pochází z prostřední části knihy a popisují filmovou kariéru a soukromý život Jeana-Paula Belmonda v polovině šedesátých let dvacátého století.

První překládaná kapitola pojednává převážně o osudovém setkání tehdy ženatého Belmonda s herečkou Ursulou Andressovou. Druhá kapitola se věnuje filmu *Bláznivý Petříček*, jeho zákulisí i nejednoznačnému přijetí mezi cenzory na jedné straně a nadšenými diváky na straně druhé. Třetí, nejrozsáhlejší kapitola, popisuje několik dalších Belmondových snímků z šedesátých let, ať už historický film *Hoří v Paříži*, komedii *Sympatický dareba* nebo drama *Zloděj z Paříže*. Výběr knihy byl motivován osobním zájmem o francouzský film, potažmo o filmový průmysl celkově.

První část práce tvoří samotný překlad, druhou komentář k překladu. Tento komentář obsahuje analýzu zdrojového textu, ustanovuje metodu překladu a překladatelské problémy v původním textu. Dále též ukazuje překladatelské postupy a překladatelské posuny, k nimž během překladu došlo.

Překlad

„NEJKRÁSNEJŠÍ DÍVKKA NA SVĚTĚ“

„Úspěch *Muže z Ria* mě až tak překvapil, že jsem si řekl: natočím film, v němž diváci dostanou, za co si zaplatí. Ale přeháněl jsem. Nejkrásnější dívku na světě a nejšarmantnějšího a nejdynamičtějšího herce jsem zasadil do příběhu plného gagů, kaskadérských kousků a bláznivých dobrodružství. To vše jsem přesunul na úžasná místa, navíc s čínskými piráty a obchodováním s opiem. Zkrátka, bylo tam všechno, a především toho bylo moc.“ Takto sebekriticky mluvil režisér Phillipe de Broca na adresu filmu *Muž z Hongkongu* podle knihy *Číňanovy trampoty v Číně* od Julesa Verna. Jistě, šlo o dobrodružný román, ale kniha byla především mravním ponaučením pro ty, podle nichž si život nezaslouží být žit. Ve zkratce: muž, který už nemá chuť žít, požádal další osobu o zorganizování vlastní smrti. S příliš usilovným cílem líbit se publiku a posílit pověst stále troufalejšího a akčnějšího Jeana-Paula Belmonda, se bohužel nakonec ztratilo kouzlo získané akrobatickými kousky.

Belmondo nic nezapomněl z lekcí kaskadéra Gila Delamara, který s ním opět spolupracuje a vydává se proto do Hong Kongu, Malajsie a Nepálu s úmyslem využít svého veškerého sportovního talentu ve prospěch tohoto nespoutaného scénáře. Scenárista filmu Daniel Boulanger se nijak příliš nezabýval psychologickou stránkou osobnosti sebevražděného miliardáře Arthura Lempereura, který svůj osud svěřil do rukou bezohledného pana Goha, ale po setkání s nádhernou striptérkou svůj názor změnil. Autor scénáře raději myslí na to, že na Dálném východě musíme v samém srdci obrovských džunglí překonat závrat' způsobující propasti a že ve vertikálním městě Hong Kongu se lze procházet i několik desítek metrů nad zemským povrchem. Pro scenáristu není problém si s takovými parametry hrát na papíře. Pro režiséra už je to složitější a herec a kaskadér v jedné osobě bude potřebovat pořádný kus elánu a odvahy.

Francouzský tisk mohl sotva sledovat výkony Jeana-Paula Belmonda v terénu, cena letenky by odradila jakoukoliv redakci. Svědectví tedy poskytnou jen herečtí kolegové z filmu. Například Jean Rochefort, věrný sluha sebevražděného hrdiny z *Muže z Hongkongu*, byl také nucen podrobit se rozmarům scénáře: „Jednoho dne jsme s Jeanem-Paulem zůstali viset na liánovém mostu v Nepálu. Vznikl malý problém s hliníkovou kladkou. Dost dlouhou dobu jsme viseli v prázdnu, ve výšce čtyřiceti nebo padesáti metrů. Foukal vítr, začalo se ochlazovat a tehdy dost hubený Jean-Paul měl na sobě postroj, který se mu zařezával do žeber a způsoboval mu utrpení. Byl zároveň naštvaný a rozčilený. Sám jsem visel na postroji nad ním a abych mu

zvednul náladu, zakřičel jsem na něj: ‚Mysli na to, že vydělávám o třicet tisíc franků míň než tvůj manažer!‘ To ho tak rozesmálo, že na bolest úplně zapomněl.“

Dokonce ani vydatné množství kaskadérských kousků předpokládané natáčecím plánem *Muže z Hongkongu* nestačí k nasycení úplně odvázaného Belmonda. Neváhá jít až na krajní hranici svých fyzických možností, skutečně se vrhat do nebezpečí v jakési hazardní hře srovnatelné s tou, v jaké se nachází i jeho postava. Jak jinak vysvětlit výzvu adresovanou řediteli pětadesátipatrového hotelu Hilton? „Philippe de Broca se rozhodl, že každé tři minuty bude nějaký kaskadérský kousek,“ svěří se Belmondo. „Například jsem musel klesnout asi dvacet pater zavěšený na bambusech. A když jsem trénoval na hrazdě s Gilem Delamarem, choďoval okolo šéf hotelu a říkal: ‚Tak co, ještě můžeš, siláku?‘ Ke konci už nás to štvalo a vsadili jsme se o tisíc dolarů, že se projdeme po kraji jeho střechy. Slovo jsme dodrželi. Z té výšky jsme ho s Gilem zpozorovali. Klečel na kolenu a opakoval: ‚Vraťte se, vraťte se, snažně vás prosím!‘ S Delamarem bych šel se zavřenýma očima až na konec světa.“

Problém tkvěl v tom, že herci měli tendenci zapomínat, že ve filmu byli také proto, aby hráli. Ale je vůbec možné se zároveň piplat v psychologické stránce své postavy a připravovat se na scénu, během níž člověk visí v prázdnou na laně? Z *Muže z Hongkongu* se stane pouhý katalog kaskadérských scén vybroušených na milimetry přesně a mrštných, více či méně na dálku řízených herců. „Jedná se o velkolepý film bez sebemenšího odstínu sociální kritiky, zcela bez osobitého úhlu pohledu a bez jiných ambic než poskytnout zdroj rozptýlení,“ konstatuje časopis *Jeune cinéma*. Diváci sami vyjádřili svou rozpačitost tím, že film přijali jen se slušností. A to i přesto, že se na plátně po boku Jeana-Paula objevila „nejkrásnější dívka na světě“, což byla přezdívka, jakou světový tisk přiřkl Ursule Andressové. A to zvláště od doby, kdy se objevila, o tři roky dříve, oblečená pouze v košili obtahující její mokré tělo v bondovce *Dr. No* režiséra Terence Younga, prvního dílu nejdelší filmové série ve filmové historii. Ten film, nebo pouze ladné křivky hlavní hrdinky, svedly Philippa de Brocu natolik, že ji s velkými náklady přesunul z Hollywoodu a nabídnul jí roli striptérky Alexandrine, tedy té, která přivede deprimovaného miliardáře opět k životu. Tato překrásná Švýcarka se narodila v Bernu v roce 1936. Po krátkých studiích přijíždí do Paříže, aby vyzkoušela své herecké dovednosti. Ale své první zaměstnání nachází v Itálii, pod vedením věhlasného režiséra Stena a se jménem Ursula Andressová. Později se provdá za amerického herce Johna Dereka a v mezidobě jí přisuzují vztah s Jamesem Deanem, který byl zajisté jen platonický.

V té době se „nejkrásnější dívka na světě“ také označovala jako „nejkrásnější šelma“, a toto spojení slov tehdejší feministky ani nenapadlo kritizovat: „Vždycky jsem si myslel, že bylo správné, když jsme Ursule Andressové přezdívali ‚nejkrásnější šelma na světě po Avě

Gardnerové“,“ prohlásil v té době Sean Connery v časopise *Cinémonde*. „Když nás Terence Young představil, nejvíc mě na ní překvapila – když si odložila svůj těžký kožich – ta její přirozená krása. Ta holka je zdraví samo! Dokonce i ve městě vypadá jako stvořená z jantaru a saténu.“ Autorka životopisu Ursuly Andressové, Britt Niniová, tento mýtus popisuje mnohem sofistikovaněji: „V roce 1962 Marilyn Monroe páchá sebevraždu, Brigitte Bardotová se léčí. Ve světě hvězd jde o zvláště pochmurný rok a najednou vidíme všechna ta osobní selhání, skrývaná za zářivými úsměvy. Žebříček hodnot prochází krizí: ani ta největší krása už nedokáže zaplnit prázdnotu života; filmový průmysl přestává být výsadní doménou hvězd, jelikož se ukázalo, že nedokáže nasytit sny bohyní, které žijí. Brigitte odjíždí čerpat slunečního svitu ke Středozevnímu moři: v jejím životě tak dojde k jasnému oddělení studeného a umělého světa filmu a přírody s ochrannou tvář. V této chvíli vstupuje na scénu Ursula: filmový průmysl potřebuje výraznou postavu, která není křehká a pod svou značkou zahrne všechny ty zatím neoficiální důležité ‚ekologické‘ hodnoty rozšiřující se postupně i v dalších západních zemích.“

„Vždycky jsem se ráda smála, ale myslím, že Jean-Paul Belmondo mě dokázal rozesmát tak, jako nikdo předtím,“ prozradila později Ursula Andressová v rozhovoru pro magazín *Photo*. „A takhle mě svedl. S ním jsem poznala to velké bláznovství, tu vášň. Měla jsem pocit, že žiju v oku cyklóny přitahující uragán. Sedm let štěstí, vášní, dramatu.“ Nicméně na natáčení filmu Philippa de Brocy přijela s mírnou nejistotou, poprvé se totiž ocitla uvnitř francouzského filmového štábu. Cítila se také trochu osamoceně. Ale tuto cizinku, hvězdu přicházející z jiného světa, jednoho krásného večera pozve Jean-Paul Belmondo. Jeho přítel Rochefort, jenž u stolu také seděl, dosvědčuje lásku na první pohled: „Už během předkrmu jako bych neexistoval!“ Z tohoto vztahu, který bude později mít důležitý dopad na jejich životy, se zrodí nejdříve potřeba udržet ho v tajnosti. Krátce po natáčení *Muže v Hongkongu* zpovídá Ursulu časopis *Cinémonde* ohledně jejího soukromého života a manžela Johna Dereka: „Vím, že nás velice často dělí tisíce kilometrů. Tak tomu bylo vždy, protože hodně cestuji. Nicméně jsem přesvědčená, že nějaká odloučení mohou vztah jen posílit – opětovná shledání jsou úžasná. Od začátku natáčení *Muže z Hongkongu* jsem několikrát letěla letadlem, jen abych se mohla shledat se svým manželem. Musím ještě dodávat, že jsem žena jednoho muže a že toho muže miluji?“, zalhala.

Magazín *Cinémonde* se o několik čísel později, v době zahájení filmového festivalu v Cannes, snaží pomluvy ohledně jejich vztahu zahladit: „Ursula s Belmondem, z jejich idylky nic nebude!“ Krásná Švýcarka oficiálně přijela na festival v Cannes, aby představila film svého manžela *Alespoň jednou než zemřu*. Ale ve skutečnosti se tam měla shledat s Belmondem, prohlašují zlí jazykové. Někteří z nich dokonce přísahají na to, že dvojici v Cannes přijala

samotná Begum Aga Chán ¹. Je pravda, že Jean-Paul není daleko – právě se připravuje na Azurovém pobřeží a v Provence na svůj třetí film s režisérem Godardem. Magazín tvrdí, že si Jean v tu dobu užívá klidu s Élodie a dětmi na pláži na ostrově Porquerolles. Všechna ta tvrzení či protitvrzení samozřejmě nakonec přenechají místo tomu, co je zřejmé. Élodie se cítí čím dál tím opuštěněji: „Ano, Bébel je okouzlený,“ přiznává. „Až tak, že se změnil, vypadá jako kostlivec. Tato dívka přijela do Evropy jen za ‚dobrodružstvím‘. Přijela sem hledat jak publicitu, tak i útěchu od monotónního života, který už deset let vede v Hollywoodu, kde se mimochodem také dobře provdala.“ Paní Belmondová rok poté podává žádost o rozvod.

¹ Begum je titul udělovaný ženám královského nebo aristokratického původu v zemích Střední a Jižní Asie. V tomto případě se jedná o manželku hlavy islámských ismailitů (šíitů) s titulem Aga Chán.

BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK

Tvůrčí tandem Belmondo-Godard se znovu formuje v roce 1965. „Můžeme říci, že *Bláznivý Petříček* není opravdový film. Spíš pokus o umělecký počin. A umělecký počin nám tím, že nás nutí navrátit se do reality, připomíná, že musíme zkusit žít.“ Kdyby tento text Jeana-Luca Godarda nebyl po natáčení publikován ve filmovém magazínu *Les Cahiers du cinéma*, mohl by mu místo toho posloužit jako úvod k filmu nebo vysvětlení režijního záměru, až tak objasňuje poselství filmu. Avšak v květnu, v době, kdy štáb začíná natáčet, není Godard ani v nejmenším schopen říci, co z toho vzejde: „Nikdy jsem nebyl tak nervózní, jako dva dny před začátkem. Neměl jsem nic, vůbec nic. Tedy, měl jsem knihu. A několik kulis. Věděl jsem, že se to bude odehrávat u moře. Řekněme, že se vše točilo jako v dobách Macka Sennetta.“ Může se tedy nadále mluvit o spontánnosti a nevinnosti této slavné „improvizace“, která je stále v patách režisérovi snímku *U konce s dechem*? Jean-Paul Belmondo, který svého Godarda už dobře zná, je mnohem opatrnější: „Znovu jsem našel toho samého Godarda. Scénář nebyl. Ke scéně, v níž si namaluju ksicht, mi řekl: ‚Vezmi si štětec a namaluj se.‘ Můžeme to nazývat improvizací a tomu pak také věřila spousta mladých filmových režisérů. Ve skutečnosti ale moc dobře věděl, co dělá. Vždycky s sebou měl svoje sešítky. Jeho filmy *U konce s dechem* a *Bláznivý Petříček* jsou pro herce úžasným darem.“

Jean-Luc Godard zde točí tragédii. Tragédii Ferdinanda, mladého muže bez práce, který si po společenském večírku uvědomí marnost své existence. V tom momentě narazí na Marianne, mladou dívku, do niž byl zamilovaný, a ta mu přizná, že její bratr je gangster, zatímco ona vyzvídá pro konkurenční gang. Poté, co se zbaví nepohodlné mrtvoly, spolu dvojice odjíždí na jih Francie. Marianne tam unese trpaslík a Ferdinanda omráčí. Ferdinand se vydá v jejích stopách. Vzápětí zjistí, že mu Marianne lhala: je totiž gangsterovou milenkou. Ferdinand oba dva zabije a spáchá sebevraždu.

Tento příběh, volně inspirovaný knihou Lionela Whita, k níž Godard vlastnil filmová práva, přirozeně zcela ovládne trojice Karinová-Belmondo-Godard, která tak podle režisérových slov dá vzniknout „filmovému umění“, namísto „obyčejného filmu“. Ač Mack Sennett raději točil ulítlé frašky než filmy o lásce, duševní rozpoložení těchto dvou filmařů je srovnatelné. „Když sledujeme staré filmy,“ poznamenává Godard, „nemáme pocit, že se při práci nudili. Určitě proto, že v té době byl film něčím novějším.“ Přesně tohle v nás vyvolává kouzlem svého zpracování, a i přes ponurost svého námětu, *Bláznivý Petříček* od Jeana-Luca Godarda.

Závan čerstvosti, který z filmu dýchá, překvapivě zároveň pojímá i očividné napětí, jehož původ můžeme hledat v životních zkušenostech zmíněných tří protagonistů. V době, kdy

Bláznivý Petříček začíná vznikat, každý z nich právě prochází emočním vypětím. O Jeanovi-Paulovi Belmondovi jsme to už slyšeli. A situace je stejná i u Anny Karinové a Jeana-Luca Godarda, jejichž vztah také právě prochází krizí. Tato spleť vztahová situace rozhodně není na druhé koleji a živí, mnohem více než text Lionela Whita, samo jádro tragédie odehrávající se před našima očima a znázorňuje tento typ filmového umění, který nás tak, podle Godarda, nutí „navrátit se do reality“.

Na vzájemné závislosti opravdového života a fikce, činící z *Bláznivého Petříčka* Godardův poslední velký romantický film, závisí také fantazie režiséra členícího své dílo do neobyčejných nebo bizarních sekvencí. Režisér Samuel Fuller, v roli amerického producenta, a herecký velikán Raymond Devos se ve filmu krátce mihnou. Anna Karinová přidává ještě další prvek do antologie nejslavnějších godardovských dialogů. Na břehu řeky Rhôny běduje: „Co mám dělat? Nemám co dělat“² ... a učí Jeana-Paula Belmonda zpívat popěvek ze známého duetu od Cyruse Bassiaka: „Mé štěstí v dlani, tvé boky laní.“³ Samozřejmě, že nikdo též nezapomene na patetické řvaní Jeana-Paula Belmonda, namaskovaného jako Indiána na válečné stezce s dynamitovými náložemi kolem hlavy.

Godard dokončuje *Bláznivého Petříčka* právě včas, aby jej mohl v září 1965 představit na filmovém festivalu v Benátkách pod provizorním titulem *Démon jedenácté hodiny* (od něhož naštěstí upustil). Na ostrově Lido, v místě konání festivalu, se film zapíše do historie: „Godard otrásl netečností festivalu oslnivým dílem,“ píše kritik v italském deníku *La Stampa*. „Démon“ nejprve vyvolá malý skandál, nakonec si však vyslouží uznání mezinárodní kritiky a získá Velkou cenu. Tato pocta nicméně nezabrání francouzské cenzuře prakticky vzápětí zakázat *Bláznivého Petříčka* divákům mladším osmnácti let kvůli „morálnímu a intelektuálnímu anarchismu“. Zařazení na černou listinu je pro autorské filmy často fatální. Téměř milion a půl filmových fanoušků bude přesto nařízení cenzurní komise ignorovat a v roce 1979 *Bláznivého Petříčka* shledají jedním z deseti nejlepších francouzských filmů všech dob, a to rozhodnutím Francouzské filmové akademie, jež uděluje slavné ocenění César. Tedy přesně těmi odborníky, jenž Jean-Luc Godard s oblibou označuje jako „profesionály filmové profese“.

Tato trojitá shoda diváků, kritiky a „lidí z praxe“ však neexistovala vždy. Jednotná fronta se utvoří jen za účelem dost dlouhé bitvy proti zarytým odpůrcům filmu. To přiměje i samotného Louise Aragona k tomu, že se otevřeně vysloví v časopise *Les Lettres françaises*, který v tu dobu vedl: „Co je umění?“ ptá se básník. „Touto otázkou se zaobírám od chvíle, kdy jsem viděl *Bláznivého Petříčka*, kde Sfinga Belmondo pokládá americkému producentovi

² *Bláznivý Petříček* (1965), 46. minuta filmu

³ *Bláznivý Petříček* (1965), 58. minuta filmu

otázku: „Co je to film?“ Jednou věcí jsem si jistý – takže můžu začít tady – kterou před sebou vidím a která mě děsí, můžu začít tvrzením, přinejmenším, které je jako pevný kůl uprostřed bažiny: totiž že současné umění, to je Jean-Luc Godard. Možná proto jeho filmy, a zvláště tento, vyvolávají urážky a opovržení, a dovolujeme si k nim to, co bychom si nikdy neodvážili říct o současné komerční produkci, troufáme si k jejich autorovi pronášet slova, která jdou za hranici kritiky, útočíme na člověka.“ Aragon není sám, kdo se za režiséra postaví, na jeho podporu vycházejí texty i v dalších denících a časopisech jako *L'Humanité*, *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*, *Les Nouvelles littéraires*, *Combat* nebo také *Le Monde*, v němž Jean de Baroncelli upustí od své obvyklé obezřetnosti: „Stejně jako to dělají ostatní v literatuře, hudbě, malbě, chopí se toho Godard ve filmu. Otrásá jím, převrací ho, špatně s ním zachází; pokouší se ho odstavit ze zaběhlých cestiček, kam líně zabředá, snaží se ho tlačit dopředu po nových cestách; zkrátka naplňuje svou úlohu tvůrce po svém.“

Tak zní oslava legendární spolupráce mezi Belmondem a Godardem. Nikdy do té doby nebyl ze svého vymodleného herce tak nadšený jako v dobách *Bláznivého Petříčka*: „Belmondo je skutečný herec,“ svěřil se budoucímu režisérovi Pascalu Thomasovi. „Herec, kterého miluji. Fernandel je hercem, kterého rád nemám. Belmondo umí chodit a běhat. Ve filmech *U konce s dechem* a *Bláznivý Petříček* potřebuje chodit a běhat. Tak potřebné oživení! Věci, budovy a lidi, před nimiž prochází, hned vypadají zajímavěji. Dává nový rozměr například i chodníku na Champs-Élysées. Pokládám si otázku, jestli Fernandel běhá nebo někdy běhal ve filmu. Jean-Paul Belmondo se umí přizpůsobit, a to nejen situacím, událostem, ale také předmětům. Když vstoupí do místnosti, cítíme, že už tam posoudil i rozmístil každou věc, že již předem naplánoval, co bude dělat s jakoukoliv tretkou, způsob, jak se pohybovat mezi nábytkem bez toho, aby si natloukl nebo se omezoval. Nejen, že je mezi kulisami, ale také mezi ně zapadne, aniž by vypadal směšně. Belmondo není nikdy směšný. A je těžké číst ve vaně text od Élieho Faura o Velásquezovi, když vypadáte jako boxer. Belmondo nikdy nepůsobí nepatřičně, ať už v nočním klubu, na recepci, ve vaně, v ponožkách, v koupelně, v autě, na jízdě kole, v pokoji. Pokaždé vyvolává dojem, že žil výhradně v těchto rozdílných místech, a to už dlouho. Cítí své tělo, žije ve svém těle, ale nedotazuje se ho. (...) Jeho hlas je též charakteristický. Neví se, odkud vychází. Z nosu? Hrtanu? Vnitřností? Nebo ze všech tří zároveň? Ten Fernandelův zněl, jako by vycházel z mikrofonu. Jean-Paul Belmondo patří mezi málo herců, kteří umí umřít. Bogart to uměl. Belmondo to umí. André Bazin psával, že od chvíle, kdy se na plátně objevila Bogartova tvář, divák cítil přítomnost násilí, smrti. S Belmondem je to téměř to samé, ale naplněné o trochu více romantickým pocitem, o trochu mladistvější, o trochu

bezstarostnější: když Belmondo umírá, je to anarchické, ne neohrabané. A umřel vůbec někdy Fernandel ve filmu?“

Kdo by si myslel, že se o patnáct let později rozhoří spor, stejně marný jako bratrovražda, mezi Godardem a Belmondem? Deník *Le Matin de Paris* režiséra zpovídal ohledně nevydařeného projektu o Jacquesovi Mesrinovi, který právě vydal svou autobiografii: „Nabízel jsem to Belmondovi [natáčet se mnou], ale odmítl. Chtěl jsem s ním zfilmovat knížku od Mesrina. Myslím, že se Belmondo ještě více než Mesrina bojí mě.“ Aby to Jean-Luc Godard ještě okořenil, přidal několik bonmotů ohledně svého chápání filmu *Stavisky* od režiséra Alaina Resnaisa a prohlásil, že měl do hlavní role raději obsadit Alaina Delona, jenž „točí lepší filmy než Belmondo“.

Herec ihned plným právem reagoval v *Matin*: „V rozhovoru, který vám poskytl, pan Jean-Luc Godard podává vašim čtenářům zprávu o dvou nejpodivnějších setkání, které jsem s ním měl. Už je to rok od doby, co si pan Godard vyžádal setkání se mnou, aby mi nabídl film podle románu *Bugsy Siegel*. Když mi říkal o svém projektu, zeptal se mě, zda jsem získal práva na filmovou adaptaci *Smrtícího instinktu*, a to jsem mu potvrdil. Nabídl sám sebe na post režiséra a odůvodnil to živým zájmem chovajícím k tématu... Nikdy jsem se ani pana Godarda, ani jiného režiséra neptal, jestli umí natočit film. Chtěl jsem se jen ujistit, že měl v úmyslu natočit pokud možno nejvěrnější film podle ducha knihy, a ne nějaký laboratorní experiment. Shrnul jsem mu svůj názor: ‚Pokud půjde o film ve stylu *Bláznivého Petříčka*, tak odcházím.‘ Avšak pan Godard chtěl film o tom, proč jsem to já sám chtěl dělat. Jeho záměrem bylo, abych ztvárnil roli herce toužícího hrát roli Mesrina, sám si pravděpodobně přisoudil roli režiséra, či možná i hlavního hrdiny. Jeho výklad se mi zdál zmatený, dokonce až nesrozumitelný. Pan Godard zkrátka chodil kolem horké kaše, ovšem protože měl strach z tématu. A tedy předstírat, že já sám bych se bál Godarda, to je opravdu k smíchu. (...) Rozhodně ten, koho jsem viděl a kdo si nechává říkat Godard, se svými klamy a intrikami, nemá nic společného s tvůrcem *U konce s dechem*, *Bandy pro sebe* nebo *Bláznivého Petříčka*. Godard ze šedesátých let je už navěky mrtev.“

Patnáct let uplynulo. Patnáct dlouhých let, během nichž se jejich cesty znatelně rozešly. V roce 1980 vydal Jean-Luc Godard film *Zachraň si, kdo můžeš (život)*, Jean-Paul Belmondo odjel točit *Profesionála*. Úplně se odloučili.

ROZVOD A HERECKÝ PROTIÚKOL

Petříček od tvůrce Godarda se brzo ocitne zaplavený masou kasovních trháků Reného Clémenta, režiséra *Bitvy o koleje* a *Zakázaných her*, proslaveného svým precizním způsobem natáčení. Chtěli bychom, aby mohl Jeana-Paula Belmonda o trochu lépe zapojit ve svém ambiciózním snímku *Hoří v Paříži?* Ne, že by jeho epizodní role mladého představitele odboje byla úplně nezajímavá, ale zastihuje ji záplava hvězd podílejících se na oživení této černobílé rekonstrukce osvobození Paříže: Alain Delon jako mladý gaulista Chaban-Delmas odporující komunistickému plukovníkovi Rolovi Tanguymu alias Bruno Cremerovi, Anthony Perkins jako seržant, Gert Froebe jako německý generál neposlouchající příkazy Vůdce, Kirk Douglas jako generál Patton, Leslie Caronová jako Chabanova manželka, Orson Welles jako vyjednávací švédský konzul, Claude Rich jako generál Leclerc, Glenn Ford a Robert Stack jako američtí generálové. Dále Charles Boyer bude Edgarem Pisanim a Simone Signoretová majitelkou bistra... A nezapomeňme na Yvesa Montanda, Pierra Vanecka, Jeana-Pierra Cassela, Clauda Dauphina, George Chakirise a další. A na Paříž samotnou, hvězdu všech hvězd, stavějící na odiv své Hausmannovy přestavby a vylidněné ulice jako z prázdného studia. Tato hora s rozpočtem několika miliard tehdejších franků neporodila přímo nicotnou myš, ale spíše velkou skořápku, čistou a prázdnou, kterou ani největší kasovní šampioni nebyli schopni přivést k životu. Dokonce i dravý Jean-Paul Belmondo působí ztraceně, stejně jako jeho kolegové z filmu, který i přes svůj název působí vlažně. Velmi přesně to zazní v recenzi filmu z *L'Expressu*: „Všechno je pravdivé, ale chybí tomu základ: výbuch emocí, fantastická radost naplněných lásek, velké chvění srdcí nutící nás k smíchu i pláči uprostřed ulice v těch srpnových dnech roku 1944.“

Pět milionů zvědavců i přesto v době premiéry zaplní sály kin. Mimo to bychom měli docenit, že *Hoří v Paříži?* má alespoň zásluhu na vyznačení předělu mezi lety 1965 a 1966, tedy rokem, jenž si Belmondo v zásadě rezervuje pro Jeana Beckera a Louise Malleho – navíc s malou rolí typicky francouzského legionáře ve filmu *Casino Royale*, parodii na Jamese Bonda v hlavní roli s Davidem Nivenem a se šarmem Ursuly Andressové. Ale před odletem na Tahiti s Beckerem chce Jean-Paul strávit Vánoce se ženou a dětmi: myslel zrovna na Ursulu, když si jako místo pro zimní sporty vybral Švýcarsko? V hotelu Silvretta ve švýcarském městě Klosters se oblékají k večeři a citové rozpoložení na veřejnosti neukazují. Nastane tedy sváteční příměří: Belmondovi se věnují svým dětem, tříletému Paulovi, šestileté Florence a dvanáctileté Patricii. Jejich výchova zůstane pro Élodie a Jeana-Paula jediným pádným důvodem, proč se následně opětovně setkávají.

Během této doby se k zvěstem o budoucnosti páru přidávají i spekulace o herecké budoucnosti Belmonda, jenž předpokládal, že „už nebude soustavně točit filmy kamarádů“ a „přejde k vážným věcem poté, co už trochu moc dělal kaskadéra“. Údajně poslal Jeanovi Beckerovi zpět scénář *Sympatického dareby* kvůli slabé psychologické propracovanosti hlavního hrdiny. Philippe de Broca má zase v hlavě remake filmu *Lavarèdových pět centů* a Belmonda chce jako hlavní hvězdu. Američané po Belmondovi taktéž pomrkávají. I přes to všechno zvítězí projekt „kamaráda“ Jeana Beckera. V jeho *Sympatickém darebovi* se Jean-Paul představí jako Antoine Maréchal, postava z pera spisovatele Alberta Simonina. Maréchal je malý rošťák, jemuž figle soustavně nevyházejí, ale svádění zůstává jeho nejsilnější zbraní. Jean-Paul Belmondo se snaží nenechat se zavřít do jedné herecké škatulky, a hlavně má chuť držet se tvořivé práce, u níž by mohla plně vyniknout jeho záliba v komedii.

„Myslíte si to správně, jsem nadšený, že se s Belmondem setkávám už potřetí“, říká nadšeně Becker. „S každým filmem mám pocit, že objevuji úplně nového herce. Chci tím říci, že Belmondo z *La Roccy* už není tím samým Belmondem ze *Záhadného kontrabandu*, ani ze *Sympatického darebáka*. Herec Belmondo se neustále ‚obnovuje‘, pokud tomu tak můžu říkat. Nemá jeden způsob sundání si čepice se slovy ‚Dobrý den, madam‘, ale sto. I já se vždycky přistihnu, že když řeknu ‚Kamera!‘, stává se ze mě divák. Copak asi udělá? Copak řekne? Ví to jen on sám. Belmondo je rozený herec. Jean Marais o něm nedávno prohlásil, že už teď je ‚gigantem‘. Milerád tomu věřím.“

Na konci natáčení už Becker nemluví úplně tím samým jazykem: „Na konci *Sympatického dareby* jsme spolu trochu bojovali. Tedy to já jsem byl rozhněvaný. Nelíbilo se mi, jakým způsobem na něj Ursula Andressová vyvíjela tlak. Chtěla mu vštípit zásady ‚chování celebrit‘. Ale to vůbec nebyl Jean-Paulův styl! Věděl, že ho publikum miluje, že se těší veliké popularitě, ale během natáčení se vozil v Rolls Royce! Ne, to nebyl on, ani náhodou! Na Tahiti ho dotlačila k tomu, aby zpochybnil mou práci ohledně nastavení obrazu v některých scénách. Vzbouřil jsem se proti tomu: ‚Jestli to tak bude, tak si to můžete dokončit sami!‘ Jean-Paul na konci natáčení uspořádal velký mejdan pro celý štáb. Nešel jsem tam a Jean-Paul se za to na mě velice zlobil.“

Dva kamarádi se usmíří o dva roky později, ale *Sympatický dareba*, útržkovité dílo, utrpí z jejich rozepří. Becker a Belmondo spolu od té doby už nikdy nepracují. Mylène Demongeotová, filmová představitelka krásné Muriel, raději vzpomíná na škádlení ze strany Jeana-Paula: „Miloval klobásu s česnekem... ale ten blbeček nemohl přestat naschvál krkat! Využíval líbacích scén, aby mi ten smrad vdechl na obličej.“ Tato „voňavá“ příhoda ale jejich vztahy nijak nepokazí: „Krátce po smrti mého manžela Marca Simenona v roce 1999

jsem musela hrát hru od Becketta, ačkoliv jsem byla na pokraji nervového zhroucení. Jean-Paul nám na zkoušky zapůjčil svou scénu Théâtre des Variétés. V té době mě svými slovy velice podpořil. Ztělesňuje člověka s nepřekonatelnou štedrostí. Často svou něhu schovává za masku školáka, vojáka. Velký muž!“

Jean-Paul si uchovává veselou vzpomínku z natáčení: „S kolegou Mariellem jsme se pořád jen váleli smíchy. Zdá se ale, že nám to nezabránilo odvést dobrou práci. Myslím, že *Sympatického darebu* vidělo v Paříži přes čtyři sta tisíc diváků. Ale naproti tomu jsem nezapomněl na naše zklamání při odjezdu z Paříže. Už jsme se viděli v obklopení Tahit'aneck s květinovými věnci... Místo toho jsme našli město obsazené vojáky připomínající víc město s vojenskou základnou typu Melun než exotický ráj.“ Vznikl nový divácky úspěšný film: Belmondova pověst se potvrdila.

Po návratu do metropole Jean-Paul znovu nahrává dialogy ke krátkometrážnímu filmu *Charlotta a její Jules*, k němuž v době natáčení musel dělat postsynchrony sám Godard. Poté si dopřeje drobný výstřelek, když si pořídí úžasnou nemovitost ležící několik kilometrů od Paříže, u břehu řeky Seiny, mlýn na říčním ostrově l'Île-aux-Corbeaux. Peníze přicházejí, zato volného času se mu nedostává. Takže s výčitkami píše svým kamarádům z Francouzské herecké asociace: „Příliš zaneprázdněn svou hereckou prací jsem musel odmítnout účast na posledním galavečeru herecké asociace kvůli kolidujícímu termínu s natáčením *Sympatického dareby*. Nicméně i přes toto odmítnutí nevěřím, že bych se prohřešil, neboť bych vám rád připomněl, že jsem se osobně zúčastnil třech galavečerů herecké asociace, na kterých jsem, což můžu říct, nebyl ušetřen ani námahy, ani ohrožení. Protože nechci být pouhou tváří herecké asociace – což by vůči mým přátelům nebylo slušné – tak definitivně odstupuji z funkce prezidenta. V každém případě věřte, že zůstanu řadovým členem, stále připraveným pomoci řešit záležitosti herců. Prosím, věřte mi, drazí kamarádi atd.“

V roce 1966 se Belmondo také rozvádí. Renée-Élodie se znovu stává Constantovou a získává děti do své péče. Odjíždí z Paříže do Londýna, kde začne žít s Hughem Hudsonem, pozdějším režisérem filmu *Tarzan*, a také budoucím otcem Charlotty, v pořadí čtvrtého Élodiina dítěte. Paul Belmondo, z něhož se stal automobilový závodník, tuto dobu připomíná po mnoha letech: „Bylo mi tři a půl roku, když se moji rodiče rozešli,“ upřesnil pro *Paris Match*. „Nevzpomínám si na moc věcí. Své rodiče jsem znal jen odloučené. Nezažil jsem jejich rozvod, takže jsem z toho netrpěl. Dokonce si ani nepamatuji, že bych se kdy zeptal matky, proč s námi otec není. Vždycky nám to připadalo normální. (...) Proč se snažit zjistit, kdo komu ukřivdil? Hodně lidí se rozvádí. Já mám štěstí na rodiče, co se přede mnou nikdy nehádali a nikdy na sebe vzájemně neházeli špínu. Co si vzpomínám, tak mí rodiče byli přáteli. Pořád mezi nimi

panovala obrovská soudržnost. Odešli od sebe, ale nikdy se nehádali. Můj otec žil ve Francii a jezdili jsme za ním, co nejčastěji to šlo, na prodloužené víkendy a přes všechny prázdniny. A když se něco pokazilo, tak skočil na první letadlo do Londýna. Co se týče mého nevlastního otce, je moc milý. Uchovávám si na něj hezké vzpomínky. Byl opravdu úžasný člověk, který se o nás báječně postaral. Protože není vůbec jednoduché, když se ve vašem životě objeví žena se třemi dětmi. Uvědomuji si to až teď, když už sám jsem dospělý. Dělal jsem spoustu věcí s Hughem Hudsonem. On zbožňoval automobilový sport. Koneckonců natočil film o Fangiovi. Bylo mi sice jen pět nebo šest let, ale už jsme měli důležitý společný zájem. Bylo to téma k hovoru, společná půda. Sdíleli jsme stejnou vášeň.“

Z Ursuly Andressové si Paul Belmondo uchovává barvitou vzpomínku: „Skoro jsem ji v té době neviděl. Jenom jednou, a na to si vzpomínám, jako by to bylo včera. Přijeli jsme do Moulin des Corbeaux, do domu mého otce. Stála tam ve stříbrném koženém oblečení. Bavila se s otcem a zrovna chtěla odejít. Zeptal jsem se toho krásného stvoření, kam jde. ‚Odlétám na Měsíc,‘ odpověděla mi. To mě ohromilo. Muselo mi být tak šest let. Vypadala jako kosmonautka a já jsem doopravdy věřil, že odlétá na Měsíc.“

Jean-Paul Belmondo se nakonec rozhodne omezit svůj workoholismus. Po dokončení *Sympatického dareby* následuje Ursulu, spíše jako zamilovaný fanoušek než jako pilný herec, na natáčení *Casina Royale*, parodii na Jamese Bonda, do jejichž titulků se zapsala jména jako Peter Sellers, David Niven... a v té době debutující Woody Allen, jehož tato zkušenost inspiruje k následujícím rozkošným slovům: „Zdálo se mi, že jsem byl punčochami Ursuly Andressové.“ Po této odpočinkové vsuvce se Belmondovi naskytne jiným způsobem obtížná práce: dostat se do kůže Georgese Randala, chlapce z dobré rodiny, kterému se zalíbí krádeže. *Zloděj z Paříže* je hlavně románem obrazorce Georgese Dariena. Tohoto antimilitaristu, nepřítele buržoazie a anarchistu z konce 19. století objevilo a do nebes vyneslo hnutí surrealistů, a poté jej znovuobjevil Louis Malle, jemuž přišlo zcela přirozené nabídnout tuto roli Jeanovi-Paulovi Belmondovi. Tuto nepsanou dohodu mezi režisérem a hercem ihned pochopí Gilles Jacob, později výkonný ředitel a poté prezident filmového festivalu v Cannes: „Stejně jako Malle, stejně jako Belmondo – už konečně zbavený svého mytologického roucha zhýralce – představuje postava Randalla také syna od rodiny. Jeho strýc jej připravil o veškerý majetek a lásku, a tak spáchá krádež jako výzvu, jako vychloubačný čin, nebojí se, zalíbí se mu to a pomalu se stává profesionálním zlodějem.“

Aby mohl svůj film natočit bez starostí, podepsal Louis Malle smlouvu s americkým studiovým gigantem United Artists, jenž se moc neohlížel na výdaje za natáčení: „Ve chvíli, kdy jsem Američanům řekl, že chci Belmonda, mě nechali v blaženém klidu až do konce

natáčení. S Jeanem-Claudem Carrièreem, který se staral o adaptaci knihy, jsme si mysleli, že to bude perfektní role pro Belmonda, jenž byl tehdy na vrcholu své slávy. Chtěl jsem dovést Belmonda k hereckému protiúkolu, opaku typu, který mu přišel *U konce s dechem* a zvláště filmy, které točil potom, jako *Sympatický dareba*. Jeho otec byl akademickým sochařem, získal vzdělání na drahých školách. Řekl jsem mu: ‚V bodě, v němž se právě nacházíš, by pro tebe možná bylo dobré, aby sis zahrál něco, co jsi ještě nikdy nehrál, třeba dandyho.‘ Nevím, jestli četl knihu, ale nápad se mu líbil. Setkal jsem se tedy znovu s lidmi ze studia United Artists, abych jim řekl: ‚Takže, natočím film podle strhující knihy, která se jmenuje *Zloděj* a udělám ho s Belmondem.‘ A dostal jsem od nich zelenou, úplnou svobodu.“

Ani Louis Malle už není ve filmovém světě žádným neznámým. Nikdo nezapomněl na jeho *Milence*, dokonce ani Američané a zdá se, že se stal dvorním režisérem Brigitte Bardotové, která se s velkým úspěchem objevila v jeho filmech *Soukromý život* a *Viva Maria!*. Ale *Zloděj z Paříže* představuje více než nový film. Jde o soukromou záležitost mezi ním a románem: „Když jsem si znovu četl knihu, ztotožňoval jsem se s Georgesem Randalem. Po deseti letech v této profesi jsem knihu viděl jako metaforu svých vlastních zkušeností. Nemohl jsem přestat srovnávat zloděje Randala a režiséra Malla. Oba dva pocházíme ze zámožného a konvenčního prostředí, jemuž jsme se vzepřeli revoltou, hněvem, touhou pomstít se a zničit ho.“ V deníku *Combat* přesto svá slova upřesní: „Logicky by tahle rebelující postava měla dotáhnout svou revoltu až do konce. Ale naopak, tohle je příběh neúspěchu, porážky. Randal se snaží dostat pryč z určitého systému, určitého prostředí, určitého způsobu života, ale na konci se ocitne prakticky znovu tam, kde začínal.“

Dbalý toho, aby nezkažil účinek vyvolaný knihou na čtenáře, se Jean-Paul Belmondo pokusí co nejvíce ponořit do problémů Louise Malla, aby se stal jeho „prostředníkem“. Uspěje a z této zkušenosti si uchová šťastnou vzpomínku: „Vždycky jsem pracoval s lidmi, se kterými jsme se smáli. Dokonce i ve *Zloději z Paříže* režiséra Louise Malla – nevím, jestli se mu tak líbilo to, co říkám – na natáčení jsme se hodně nasmáli. A potom, byly tam krásné herečky: Marie Duboisová, Françoise Fabianová, Geneviève Bujoldová...“ V době vydání do kin v únoru 1967 se *Zloděj z Paříže* těší úctyhodné návštěvnosti v kinech a tisk jej povětšinou přijímá s úctou. Tak můžeme číst i z pera Henryho Chapiera: „Cudnost, lyričnost a záliba v litotesu dělají ze *Zloděje v Paříži* krásné dílo klasického filmu. Tento film se nikdy nevykrucuje, a navíc neznám žádného jiného francouzského mladého filmaře schopného natáčet společenskou scénu s takovou inteligencí a přirozeností“.

Komentář

V této části práce budeme postupovat následovně: nejprve analyzujeme zdrojový text z hlediska stylu, vnitrotextových i vnětextových faktorů. Při této analýze vycházíme z postupů a metodologií uvedených v knize *Text Analysis in Translation* německé autorky Christiane Nord a v publikaci *Stylistická analýza českých a francouzských textů* autorek Aude Brunel a Jovanky Šotolové. Následně shrneme metodu překladu. Ve třetí části uvedeme příklady překladatelských problémů a uvedeme svá překladatelská řešení. Čtvrtá část se věnuje překladatelským postupům uplatňovaným v překladu z francouzštiny do češtiny, s ukázkami z originálu a námi vyhotoveného překladu. Poslední část se týká překladatelských posunů, k nimž jsme se záměrně uchýlili pro lepší srozumitelnost a čtivost u cílového čtenáře.

1. Překladatelská analýza originálu

1.1 Stylistické zařazení textu

Text představuje biografii významného francouzského herce Jeana-Paula Belmonda. Podle *Úvodu do teorie literatury* od Josefa Hrabáka a Vladimíra Štěpánka (1987: str. 177) se biografie neboli životopis řadí mezi žánry odborné literatury, které ale současně hledí k uměleckému výrazu a ocitají se tak na rozhraní mezi literaturou odbornou a uměleckou, případně popularizační a krásnou. Do tohoto rozhraní Hrabák a Štěpánek řadí esej, paměti a cestopisy. Paměti jsou v příručce rozděleny do více kategorií, a to na autobiografii (ucelené vyprávění o vlastním životě), semiautobiografii (v případě, kdy je autobiografické vyprávění oslabeno přidanými vymyšlenými prvky) a biografií (životopis psaný jinou osobou).

Podle dělení v příručce *Čeština pro překladatele* autorek Jany Hoffmannové a Mileny Houžvičkové (2012: str. 181-182) by se tento text dal částečně zařadit i do stylu umělecké literatury, a to kvůli značné subjektivitě a emocionalitě prožitku v některých částech textu. Výchozí text též sdílí lexikum spjaté s uměleckou literaturou: slang, archaismy, obrazná pojmenování, citáty, expresivitu. Nicméně námi vybraný text nesplňuje některá další kritéria uměleckého textu, jako např. individuální autorský styl, využití všech slohových postupů, sémantická mnohoznačnost nebo estetický prožitek. Z toho důvodu jej řadíme spíše k odborné než k umělecké literatuře, i když biografie jako taková stojí na pomezí těchto dvou žánrů.

1.2 Vnětextové faktory

1.2.1 Autor, vysílatel textu

Autorem a zároveň vysílatelem textu je francouzský novinář Gilles Durieux, jehož novinářské působení je silně spjaté s filmovým světem. Působil v kulturních magazínech *Radar* a *Cinéma* a v televizním zpravodajství na stanici Canal Plus. Pracoval také jako vedoucí

tiskového oddělení v agentuře UniFrance, propagující francouzský film ve světě, nebo v herecké komisi na filmovém festivalu v Cannes. Napsal několik básnických sbírek a dalších knih. Jeho doménou jsou ale biografie, sepsal životopisy osobností jako jsou Jean Marais, Lino Ventura, Jean Yanne nebo Jacques Villeret. O Belmondovi již jednu publikaci napsal, a to *Trente ans, trente films, ou les Dix Commandements du belmondisme*, která vyšla v roce 1963 a stala se prvním knižně vydaným Belmondovým životopisem.⁴

1.2.2 Příjemce

Text primárně cílí na francouzsky mluvícího člověka se zájmem o hlavní téma celé knihy – tedy o život Jeana-Paula Belmonda. Příjemcem může být téměř jakýkoliv čtenář, téměř bez ohledu na věk a dosažené vzdělání, který se zajímá o tohoto herce, potažmo o francouzský filmový průmysl. Kniha samozřejmě nejvíce směřuje na hercovy fanoušky, čerpat z ní však mohou například i filmoví kritici, filmoví historici, nebo dále například lidé, kteří se chtějí dozvědět více o životě slavného herce.

Rozhodli jsme se definovat cílového čtenáře pro námi vyhotovený překlad v českém jazyce. Námi definovaný příjemce se prakticky shoduje s původním, pochopitelně kromě vyjadřovacího jazyka. Předpokládáme, že český čtenář se tolik neorientuje v prostředí francouzského filmu, proto jsme zvolili překladatelské posuny, o nichž se zmíníme v této práci později.

1.2.3 Médium, kanál

Knihu vydalo francouzské nakladatelství Cherche Midi v Paříži v roce 2009. Nakladatelství bylo založeno v roce 1978 a specializuje se na francouzskou a zahraniční literaturu, humorné knížky, poezii a beletrii.⁵ Pro nakladatelství může být poměrnou nevýhodou knižního vydání životopisu Jeana-Paula Belmonda fakt, že o herci již vyšla celá řada životopisů. Jeho životní příběh inspiroval mnohé spisovatele, a dokonce i Belmondo sám se v roce 2016 podílel na dvou svých autobiografiích: *Mille vies valent mieux qu'une* (v české verzi *Mých tisíc životů*⁶) a *Belmondo par Belmondo* (v české verzi *Belmondo o Belmondovi*⁷). Obě dříve zmiňované knihy vyšly o rok později i v České republice v nakladatelství Práh v překladu Kateřiny Dejmálové.

⁴ DURIEUX, Gilles. *Belmondo*. (2011, Le Cherche Midi) – zadní přebal knihy

⁵ Le Cherche Midi. *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [dostupné online].

⁶ Mých tisíc životů – Jean-Paul Belmondo. *Databáze knih* [dostupné online].

⁷ Belmondo o Belmondovi – Jean-Paul Belmondo. *Databáze knih* [dostupné online].

1.2.4 Místo a čas komunikace

Text byl vydán ve Francii v roce 2011, obrací se tedy na francouzské čtenáře z daného období. Nemůžeme ale odhadnout, jak dlouhou dobu autor pracoval na kompozici celého textu, jelikož se celoživotně věnuje filmovému průmyslu a o Belmondovi dokonce již jeden životopis napsal. Text začíná vyprávěním o rodinném klanu Belmondových a Belmondově dětství a končí Belmondovým stářím a jeho zatím poslední filmovou rolí (stav k počátku roku 2019) ve snímku *Muž a jeho pes*.

1.2.5 Komunikační funkce

V tomto oddíle naší práce vycházíme z publikace Romana Jakobsona *Poetická funkce* (vydáno 1995, Jinočany), konkrétně z kapitoly *Lingvistika a poetika* (str. 74-105). Jakobson (1995: str. 78) rozděluje šest základních aspektů jazyka a definuje tak šest textových funkcí: referenční, expresivní, konativní, fatickou, metajazykovou a poetickou. **Referenční funkce** má v početných sděleních vedoucí úlohu, vede k označovanému předmětu, orientuje se na denotát. Další funkcí je **expresivní**, již Jakobson též označuje jako emotivní. Orientuje se na osobu mluvčího a míří k přímému vyjádření mluvčího k tomu, o čem hovoří. Směřuje k vytvoření dojmu jisté emoce a zabarvuje výpověď na fonické, gramatické i lexikální rovině. Na pravý opak, tedy na adresáta sdělení, se orientuje **konativní funkce**. **Fatická funkce** se zaměřuje na kontakt během komunikace, a to jak na navázání kontaktu, pokračování či přerušování komunikace, tak i na ujištění, že kanál komunikace normálně pracuje. Pokud se sdělení soustředí na kód a mluvčí či adresát si potřebují ověřit, zda užívají téhož kódu, mluvíme o funkci **metajazykové**. Poslední z funkcí, **poetická**, se zaměřuje na sdělení jako takové. Tuto funkci nemůžeme účinně studovat izolovaně od obecných problémů jazyka, v jazykové činnosti působí jako přídatná, posilující složka. Posiluje hmatatelnost znaků a prohlubuje tak základní dichotomii znaků a objektů.

Primární funkcí textu dle dělení Romana Jakobsona je funkce referenční. Text obsahuje řadu nových informací. K referenční funkci můžeme například přiřadit všechna vlastní jména (*Jean-Paul Belmondo, Paul Belmondo, Ursula Andress* apod.), dále názvy filmů (*Tribulations d'un Chinois en Chine, Pierrot le Fou, Le Voleur*), jména periodik (*Cinéma, La Stampa, Le Matin de Paris*) a knih (*Bugsy Siegel, Instinct de mort*).

Text kromě toho ale obsahuje i další funkce, zejména funkci expresivní a poetickou. Funkce expresivní je nejčastěji vyjádřena v citacích, zejména v emotivně zabarvených reakcích herců, vyjadřující jejich pocity nebo názory, např. ve větách: *Bref, M. Godard tournait autour du pot car, effectivement, il avait peur du sujet* (O, str. 200) či *À bout de souffle et Pierrot le Fou, ce sont des cadeaux formidables pour un acteur !* (O, str. 198). Osobní stanoviska a

názory vyjadřuje též i autor životopisu: *Hélas, à trop vouloir plaire au public, à exacerber le mythe d'un Jean-Paul Belmondo toujours plus téméraire et bondissant, on finit par perdre en saveur ce qu'on gagne en acrobaties* (O, str. 198).

Funkce poetická nejmarkantněji vystupuje v citaci Louise Aragona: *Il y a une chose dont je suis sûr, aussi puis-je commencer tout ceci, devant moi qui m'effraie, par une assertion, au moins, comme un pilotis solide au milieu des marais (...)* (O, str. 201). S funkcí poetickou se pojí i výskyt metafor a obrazných pojmenování. V textu nalezneme hned několik metafor, například ve větách *Étonnamment, l'air de fraîcheur qui souffle sur le film (...)* (O, str. 199) nebo v citaci Jeana de Baroncelliho ve spojitosti s Godardem a jeho pojetím a „zacházením“ s filmem: *Il le secoue, il le bouscule, il le malmène (...)* (O, str. 201).

1.3 Vnitrotextové faktory

1.3.1 Téma

Hlavním tématem je bezesporu, jak již název napovídá, život a kariéra francouzského herce Jeana-Paula Belmonda. Kniha pojednává o téměř celém hercově životě, od narození až po stáří (po autorovu současnost, tj. do roku 2011). Autor Belmonda představuje především prostřednictvím citací, a to jak jeho vlastních, tak i hereckých kolegů, spolupracovníků či blízkých. Autor tyto citace sjednocuje svým vlastním komentářem a názory a neutrálním popisem obsahů filmů či nezpochybnitelných událostí v Belmondově životě.

1.3.2 Obsah

Obsah tří námi překládaných kapitol se týká herecké kariéry i soukromí Jeana-Paula Belmonda v druhé polovině šedesátých let dvacátého století. První kapitola *Nejkrásnější dívka na světě* představuje film *Muž z Hongkongu*, v němž se Belmondo seznámil s Ursulou Andressovou, do níž se také během natáčení zamiloval. Tento románek ovlivnil životy obou dvou hereckých hvězd, Belmondo i Andressová se rozvedli se svými tehdejšími partnery a začali spolu žít.

Druhá kapitola *Bláznivý Petříček* popisuje stejnojmenný film Jeana-Luca Godarda a dává ho do spojitosti se životy jeho hlavních protagonistů. Zároveň také vytváří ostrý kontrast zákazu filmu francouzskou cenzurou na jedné straně a úspěchem u publika a filmových kritiků na straně druhé.

Třetí kapitola *Rozvod a herecký protiúkol* je nejdelší a nejvíce propojuje Belmondovu hereckou kariéru s jeho soukromím. Vypráví například o filmech *Hoří v Paříži?*, *Casino Royale*, ale hlavně o *Sympatickém darebovi*, kde se Belmondovi dostalo zmíněného hereckého protiúkolu a musel ztvárnit hrdinu, jenž se vymyká jeho dosavadnímu typu, který mu přiřkli

režiséri. Kapitola se zároveň ale věnuje také Belmondově soukromí, mluví o lidské stránce Belmonda po rozvodu, o budoucnosti jeho manželky Renée-Élodie a o jejich synovi, pozdějším slavném závodníkovi, Paulovi Belmondovi.

1.3.3 Presupozice

Při četbě textu předpokládáme, že čtenář má zájem o osobu Jeana-Paula Belmonda, potažmo o filmový svět a francouzský film. Autor počítá s tím, že čtenář je již přibližně obeznámen s některými filmy Belmondovy kariéry, se jmény francouzských herců i režisérů a že bude chtít své znalosti v této oblasti prohlubovat. Nepředpokládá se znalost detailů Belmondova soukromého života – publikace si klade za cíl propojit jeho filmovou kariéru s mezníky v osobním životě.

1.3.4 Kompozice textu a neverbální prvky

Autor text přehledně člení do odstavců rozdělených podle tématu. Názvy kapitol jsou uvedeny kapitálkami. Název první překládané kapitoly je doslovnou citací formule používané zahraničním tiskem, proto se uvádí v uvozovkách. Název druhé kapitoly představuje zároveň název filmu, tudíž je vysázen kurzívou.

Autor využívá hojně kurzívu, a to pro:

- názvy filmů (např. *L'Homme de Rio*, *Tribulations d'un Chinois en Chine*, *À bout de souffle* atd.)
- názvy deníků, periodik (např. *Les Cahiers du cinéma*, *Combat*, *Le Nouvel Observateur* atd.)
- slova z jiných jazyků, zejména z angličtiny (např. *producer*, *frenchie*, *major*), ale i z latiny (*via*)

Autor často pracuje s citacemi, pro ty používá klasické francouzské uvozovky ve formátu « X ». V textu se ovšem objevují i citace uvnitř citací, pro ty se ve francouzštině standardně používá formát “X”.⁸ Do češtiny jsme postupovali stejným způsobem, pouze se standardními uvozovkami používanými pro češtinu a slovenštinu, tedy ve formátu „X“ pro citaci a ‚X‘ pro citaci uvnitř citace.

1.3.5 Lexikum

Text neobsahuje gramatické chyby, autor využívá velkou slovní zásobu. Text je psán standardní spisovnou francouzštinou, tzv. *français standard*. V autentických citacích herců se

⁸ Uvozovky – Wikipedie. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [dostupné online].

ovšem objevují i nespisovná slova z tzv. *français familier*, např. *la gueule*, *grand couillonaud* nebo *potache*. Vzhledem k tématu se v textu objevuje velké množství termínů z oblasti filmového průmyslu (např. *cinéma*, *cinéaste*, *cadrage*). V textu můžeme nalézt i slova z cizích jazyků, konkrétně z angličtiny (např. *producer*, *major*, *star-system*) nebo z latiny (*via*).

V textu se zřídka objevují i neologismy:

Elle voulait lui inculquer des notions de « starisation ». (O, str. 208) *Chtěla mu vštípit zásady „chování celebrit“.* (P, str. 17)

V této větě autor používá neologismus *starisation*. Tento neologismus se začal používat od počátku 80. let 20. století a značí přeměnu jednotlivců v hvězdy, v celebrity.⁹ Neologismus se vytvořil nominalizací slovesa *stariser*¹⁰ pomocí přípony *-tion*. Místo jednoslovného termínu jsme v překladu do češtiny zvolili opis, který charakterizuje onu proměnu, zároveň však nezatěžuje text a čtenář ihned pochopí, o co se jedná.

1.3.6 Syntax

Větná skladba textu je velice různorodá. V textu se objevují jak krátké jednoduché věty (př. *J'ai retrouvé le même Godard*. nebo *Quinze ans avaient passé.*), jednočlenné věty či zvolání (*Une oxygénation nécessaire*. nebo *Un sacré bonhomme !*), tak i dlouhá a komplikovaná souvětí. Snažili jsme se respektovat autorův záměr a v překladu nechat věty v původní podobě. Výjimku tvoří rozvitá souvětí v kapitole *Bláznivý Petříček*:

Anna Karina ajoute, elle, un élément de plus à l'anthologie des plus célèbres dialogues godardiens, psalmodiant au bord du Rhône : « Qu'est-ce que je peux faire, j'sais pas quoi faire » ... et d'entraîner Jean-Paul Belmondo à pousser la chansonnette dans le fameux duo écrit par Cyrus Bassiak : « Ma ligne de chance, ta ligne de hanche. » (O, str. 199-200)

V tomto případě jsme se rozhodli souvětí rozdělit z důvodu lepší srozumitelnosti pro cílového čtenáře.

Samostatnou část tohoto oddílu jsme se rozhodli vyhradit slovesným časům použitým v textu. Text je velmi bohatý na nejrůznější slovesné časy. Při jejich popisu jsme se opírali o příručku *Francoúzká mluvnice* od Josefa Hendricha, Otomara Radiny a Jaromíra Tláškala a převzali jejich terminologii. Slovesné časy použité v textu jsme rozdělili do následujících kategorií.

⁹ Starisation. In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [dostupné online].

¹⁰ Définitions: stariser – Dictionnaire de français Larousse. *Larousse.fr* [dostupné online]

Přítomné časy:

- **Přítomný čas** (fr. *présent*) se používá v případě obecných konstatování (př. *Le tandem Belmondo-Godard se reforme en 1965.*)
Přítomný čas se též používá pro vyjádření obecně platné skutečnosti, např. při charakteristice osoby (př. *C'est un être d'une générosité sans pareille.*)
Přítomného času se v textu též hojně využívá pro oživení minulého děje, tzv. historického prezentu (př. *Au moment où Pierrot le Fou commence à prendre vie, chacun d'eux est en train d'expérimenter une rupture sentimentale.*)
- **Příčestí přítomné** (fr. *participe présent*) vyjadřuje časově omezený děj a nejčastěji vyjadřuje současnost s jiným dějem, ať už přítomným, minulým, nebo budoucím (př. *Son intention était que j'interprète le rôle d'un acteur désirant jouer le rôle de Mesrine, lui se réservant probablement le rôle du metteur en scène...*)
- **Přechodník přítomný** (fr. *gérondif présent*) vyjadřuje děj současný, ať už s dějem přítomným, minulým nebo budoucím (př. *Et le cinéma, en faisant rendre gorge à la réalité, nous rappelle qu'il faut tenter de vivre.*)

Minulé časy:

- **Složené perfektivum** (fr. *passé composé*) se v textu používá pro vyjádření minulosti vzhledem k momentu vyprávění (př. *Nous sommes restés assez longtemps suspendus dans le vide, à quarante ou cinquante mètres.*)
Složené perfektivum v textu také vyjadřuje minulý děj, který se odehrál jen jednou a jehož trvání je vymezeno (př. *Dans l'interview qu'il vous a accordé (...) M. Jean-Luc Godard propose à vos lecteurs...*)
Složené perfektivum též vyjadřuje minulý děj opakovaný, jehož počet opakování je vyjádřen alespoň přibližně (př. *J'ai toujours travaillé avec des gens avec qui on rigolait.*)
- **Imperfektivum** (fr. *imparfait*) se používá pro vyjádření časově přesně určené minulé události v jejím průběhu (př. *Peu après la mort de mon mari Marc Simonon, en 1999, je devais jouer du Beckett, alors que j'étais au bord de la dépression.*)
Imperfektivum použité v textu též vyjadřuje minulý děj opakovaný, znamenající zvyk či návyk (př. *En fait, il savait très bien ce qu'il faisait.*)
Imperfektivum taktéž vyjadřuje okolnosti průběhu jiného děje minulého, např. popis pozadí děje (př. *Le Matin de Paris interrogeait le cinéaste au sujet d'un projet avorté*)

sur Jacques Mesrine, qui venait de publier son autobiographie.) nebo vyjádření stavu (př. *Il était à la fois fâché et énervé.*)

- **Předminulý čas** (fr. *plus-que-parfait*) vyjadřuje děj, který skončil dříve, než nastal jiný minulý děj (př. *De retour dans la métropole, Jean-Paul réenregistre les dialogues du court-métrage Charlotte et son Jules, qu'à l'époque, Godard avait dû postsynchroniser lui-même.*)

Budoucí časy:

- **Budoucího času jednoduchého** (fr. *futur simple*) se v textu využívá k vyjádření tzv. historického futura, tedy děje, který následoval po jiném minulém jevu (př. *Cinq millions de curieux rempliront pourtant les salles à sa sortie.*)
- **Předbudoucí čas** (fr. *futur antérieur*) se používá pro vyjádření děje, který skončí dříve, než nastane jiný budoucí děj (př. *La presse française n'aura guère pu observer les exploits de Jean-Paul Belmondo sur le terrain, le prix du billet d'avion étant généralement dissuasif pour n'importe quelle rédaction.*)
Předbudoucí čas v textu označuje pravděpodobný děj ukončený v minulosti (př. *Delamare, je l'aurais suivi les yeux fermés jusqu'au bout du monde.*)
- Pro vyjádření budoucnosti se v hovorové francouzštině často užívá i **opisu se slovesem aller** i v případě, že jde o vzdálenější budoucnost (př. *Voilà, je vais faire un film d'après un livre passionnant qui s'appelle Le Voleur et je le ferai avec Belmondo.*)

Podmiňovací způsob:

- **Podmiňovací způsob přítomný** (fr. *conditionnel présent*) se používá pro vyjádření neskutečného, předpokládaného děje (př. *Logiquement, ce personnage révolté devrait aller jusqu'au bout de sa révolte.*)
- **Podmiňovací způsob minulý** (fr. *conditionnel passé*) vyjadřuje pravděpodobnost nebo pochybnost v minulosti (př. *Qui aurait cru que, quinze ans plus tard, une vive polémique, aussi vaine que fratricide, opposerait Godard à Belmondo ?*)
Podmiňovací způsob minulý též v textu používá novinář pro vyjádření zajímavé domněnky, která by čtenáře zajímala. Použitím tohoto času se ale novinář od tvrzení distancuje, pro případ, že by šlo o nepravdivou informaci (př. *Il aurait renvoyé Jean Becker à son scénario de Tendre voyou pour cause de faiblesse psychologique du héros.*)

Konjunktiv:

- **Konjunktiv přítomný** (fr. *subjonctif présent*) byl použit například ve větě, která neguje původní oznamovací způsob, neguje jisté vyjádření (př. *Non que son personnage épisodique de jeune chef de la Résistance soit totalement inintéressant, mais il est dilué au milieu d'un tourbillon de stars...*)
- **Konjunktiv imperfekta** (fr. *subjonctif imparfait*) se v textu příliš neobjevuje, jedná se o knižní tvar. V běžné mluvené řeči by se místo tohoto času použil konjunktiv přítomný (př. *On aurait aimé qu'il sût employer un peu mieux Jean-Paul Belmondo dans son ambitieux Paris brûle-t-il ?*)

1.3.7 Suprasegmentální prvky

Autor používá běžnou interpunkci typickou pro francouzský jazyk. Drtivá většina vět je oznamovacích, tu a tam se objevují i řečnické otázky. Ve francouzštině se oproti češtině víc uplatňují středníky a dvojtečky pro rozdělení věty, případně pro ilustrování příkladu. Autorovu intenci jsme se rozhodli zachovat i v českém jazyce. Autor též často používá uvozovky v případě citací, jimž jsme se věnovali již dříve. V textu se někdy též objevují tři tečky jako prostředek odmlčení se, případně ilustrování toho, že jde o výčet. Text obsahuje vzácně i zvolání (např. *Quelle fille saine !* nebo *Un sacré bonhomme !*).

Text je členěn do odstavců, kromě nadpisu kapitoly nemá žádné další nadpisy. Nadpisy jsou graficky odlišené a napsané kapitálkami. Každý začátek kapitoly má svou vlastní stránku.

1.4 Chyby ve výchozím textu

Díky důkladné analýze textu a detailnímu prostudování tématu z velkého množství zdrojů jsme při práci s původním textem našli chyby. Rozdělili jsme je na typografické a faktické.

1.4.1 Typografické chyby

Text redigoval zkušený novinář, obsahuje tedy minimum typografických chyb. Přesto se nám podařilo objevit překlepy ve dvou vlastních jménech cizího původu. Jedním z nich je jméno amerického filmového herce Macka Senneta. Autor jej uvádí chybně jako *Mac Sennett*, a to dvakrát. Nejprve ve větě: *Tout a été tourné, disons, comme au temps de **Mac Sennet*** (O, str. 197), a poté na následující stránce jej opět zmiňuje v chybné podobě: *Et si **Mac Sennett** tournait plus volontiers des farces rocambolesques que des films d'amour, l'état d'esprit des deux cinéastes est comparable* (O, str. 198). Autor si zřejmě zažil jméno herce špatně a při psaní si neověřil jeho správnou podobu.

V případě druhé chyby se jedná o překlep. Autor herečku Ursulu Andressovou omylem překřtil na Ursulu Andrewsovou ve větě: *Mais c'est en Italie qu'elle trouve ses premiers emplois, sous la direction du bon faiseur Steno et sous le nom d'**Ursula Andrews*** (O, str. 192).

Autor uvádí jméno herečky jinak pokaždé ve správné podobě, zřejmě se tedy jednalo o pouhou nepozornost.

1.4.2 Faktické chyby

Synopse filmu *Bláznivý Petříček*, nacházející se v původním textu na str. 198 obsahuje řadu faktických chyb. Autorova intence byla přiblížit neznalému čtenáři alespoň základní kostru děje, od skutečného příběhu se však fakticky odchyluje. Příběh filmu je o něco komplikovanější.

Celá druhá část popisu děje ve filmu od věty *Marianne y est enlevée par un nain, qui assomme Ferdinand* neodpovídá skutečnému ději. Dvojice spolu skutečně prchá na jih Francie a prožívá krátké idylické období, ale Marianne se po chvíli začne nudit a hodí do moře všechny jejich peníze, které předtím ukradla. Jednoho dne zde Marianne kontaktuje trpaslík (její starý známý a gangsterův poskok) a poprosí ji, aby s ním šla na hotel a vydírá ji, aby mu řekla, kde jsou peníze. Marianne na hotelu zavolá Ferdinandovi a prosí jej o pomoc. Ferdinand za ní přibíhá do hotelového pokoje, ale místo ní v pokoji nalezne mrtvé tělo trpaslíka, jehož Marianne krátce předtím smrtelně zranila. Ferdinanda vyruší gangsteři, mučí jej a chtějí z něj dostat odpověď na otázku, kde jsou peníze. Ferdinand pak žije osaměle, pracuje jako námořník pro starší ženu. V Toulonu jej Marianne sama vyhledá a vysvětluje mu, že prchla a myslela si, že je Ferdinand mrtvý. Marianne ho přesvědčí, aby kvůli ní ukradl peníze, což Ferdinand rád udělá. Ona mu ale před očima odpluje na lodi s penězi i s Fredem, jejím údajným bratrem, jenž je ve skutečnosti jejím milencem. Ferdinand se vydává na lodi za nimi.

Věta *Il les tuera tous les deux, avant de se suicider* je skutečně velice útržkovitá, příběh ve filmu je složitější. Ferdinand na pevnině střílí na prchající mileneckou dvojici (Marianne a gangster), oba dva zasáhne. Zastřelenou Marianne pak přenese do nedalekého domu, položí ji na postel a je zdrcen její zradou. Pak volá domů do Paříže, aby se ujistil, zda jsou jeho děti v pořádku. Mezitím si shání dynamitové nálože a barví si obličej namodro. Řve a vydává se ven, posadí se a dá si dynamitové nálože kolem hlavy tak, že má zakryté oči. Neobratně zapálí doutnák od dynamitu, ale hned v tu chvíli si uvědomí, že nechce zemřít. Snaží se rychle putující oheň zastavit, ale marně, během chvíle vybuchuje.

Další související chybou je i věta, která se dále objevuje v textu: *Personne n'oubliera non plus, évidemment, le pathétique juron de Jean-Paul Belmondo, grimé comme un Indien sur le sentier de la guerre (...)* (O, str. 200). Autor ve větě použil slovo *juron*, jenž můžeme doslovně přeložit jako nadávka nebo nadávání, ale v porovnání s dějem filmu vidíme, že Belmondo ve filmu nenadává, nýbrž ze sebe vydává výkřiky, řve. V tomto případě jsme se rozhodli význam

oproti originálu posunout, ale zachovat pravdivost výroku podle dění ve filmu, proto jsme slovo *juron* v češtině nahradili slovem *řev*.

Můžeme si tedy pokládat otázku, zda autor skutečně film viděl, nebo jej zná pouze z vyprávění, případně film viděl už před dlouhou dobou, detaily pozapomněl a příběh si domyslel. Faktické chyby v tomto rozsahu příliš nebrání celkovému porozumění, ovšem všímavý filmový fanoušek po jejich přečtení může začít pochybovat o pravdivosti některých částí textu.

2. Popis metody překladu

Hlavní problémy překladu si popíšeme v následující kapitole. Při překládání jsme vycházeli z publikace Jiřího Levého *Umění překladu*. Dle Levého (2012: str. 82) se v překladu, stejně jako v každém jiném umění uplatňují dvě normy: a to **norma reprodukční** (požadavek věrnosti a výstižnosti) a **norma „uměleckosti“** (požadavek krásy). V překladatelství se tento rozpor po technické stránce jeví jako protiklad tzv. překladatelské volnosti a věrnosti. Jako překladatelskou metodu věrnou považujeme překlad, který má za svůj cíl přesnou reprodukci předlohy, jako metodu volnou tu, v níž jde především o krásu a estetický zážitek pro čtenáře. Norma tzv. věrnosti odpovídá normě pravdivosti v umění původním, pravdivost v uměleckém díle ovšem neznamená shodu se skutečností, ale vystižení a sdělení skutečnosti.

Po analýze výchozího textu jsme došli k závěru, že primární funkce je referenční, tedy poskytnout čtenáři nové informace. S ohledem na to jsme se rozhodli tomuto faktu podřídít celý náš překlad, podle Levého jsme tedy zvolili normu reprodukční. Vedla nás k tomu velká řada důvodů, kromě již zmíněné primární referenční textové funkce i fakt, že výchozí text, ač se tak na první pohled nejevil, byl stylisticky i obsahově velice náročný.

Výchozí text obsahuje velké množství rozvitých a komplikovaných souvětí, má specializovanou slovní zásobu a v některých pasážích se blíží uměleckému či odbornému stylu. Výchozí text obsahuje velké množství opakování variant slovesa *être* a mnoho vedlejších vět vztažných uvozených spojkou *que* nebo vztažným zájmenem *qui*. Současně se v textu též objevují autentické citace známých osobností, s příznakem mluvenosti a expresivními či citově zabarvenými výrazy. Snažili jsme se tedy o co nejpřesnější překlad z hlediska smyslu výpovědi v původním jazyce, i za cenu častého opakování slovesa *být* nebo zájmena *který* v českém jazyce. Druhy změn při převodu z jednoho jazyka do druhého si popíšeme v následujících třech kapitolách.

3. Typologie překladatelských problémů

3.1 Reálie

Text pracuje s velkým množstvím pojmů, které jsou ve francouzské kultuře dobře známy, český čtenář s nimi však zkušenost nemá. Rozhodli jsme se proto explicitovat například poměrnou část zeměpisných názvů, kupříkladu v následující větě:

Au Lido, le film fera date : « Godard a secoué la torpeur du festival avec une œuvre étincelante », écrit le critique de La Stampa. (O, str. 200)

Na ostrově Lido, v místě konání festivalu, se film zapíše do historie: „Godard otřásl netečností festivalu oslnivým dílem,“ píše kritik v italském deníku La Stampa. (P, str. 13)

Autor uvádí větu formulací *Au Lido*, doslovně v češtině *na Lidu*, odkazující na místo, kde se koná známý filmový festival v Cannes, francouzský čtenář to má již v podvědomí a nepotřebuje další explikaci. Naproti tomu ale český čtenář není obeznámen s přesným místem konání festivalu, doslovné převedení by jej mohlo zmást. Rozhodli jsme se tedy více slovy vysvětlit, že Lido je ostrov a navíc místo, kde se festival koná, aby čtenář měl četbu usnadněnou, a zároveň aby referenci ihned porozuměl, jak je tomu v případě francouzského čtenáře. Další část případů z reálií uvádíme v kapitole „Explicitace v překladu“.

3.2 Přechylování

V textu se objevuje velké množství ženských jmen, povětšinou francouzských filmových hereček. Téměř všechna ženská jména v překladu jsou podle české tradice přechýlena. Pro nepřechýlení ženského příjmení jsem se rozhodl pouze v jednom případě, u americké herečky Marilyn Monroe. Naše rozhodnutí bylo motivováno Internetovou jazykovou příručkou Ústavu pro jazyk český, jež zmiňuje, že existují příjmení, která podle tradice obvykle nepřechylujeme (např. Edith Piaf, Marilyn Monroe, Nastassja Kinski, Gina Lollobrigida), ale u nich je nedorozuměním obvykle zabráněno jedinečností a známostí nositelky.¹¹ Českému čtenáři by navíc i přechýlený tvar „Marilyn Monroeová“ přišel nepřirozený a rušivý.

Jako diskutabilní se ovšem může jevit i přechýlení příjmení herečky Anny Karinové. Článek Oldřicha Uličného s názvem Emilia Marty z časopisu *Naše řeč* z roku 1971 uvádí, že v češtině se tendence k nepřechylování projevuje také u příjmení zakončených na -a, protože tato koncovka v češtině jméno výrazně zařazuje k ženskému rodu.¹² Karinovou zde též jmenovitě zmiňuje v příkladu a její příjmení uvádí v nepřechýlené podobě. Nicméně se jedná o ojedinělý dohledaný případ nepřechýlení, všechna ostatní současná periodika píší její příjmení

¹¹ Internetová jazyková příručka: Přechylování. *Internetová jazyková příručka ÚJČ AV ČR* [dostupné online].

¹² *Naše řeč*, ročník 54 (1971): Oldřich Uličný – Emilia Marty [dostupné online].

v přechýlené podobě, tedy „Anna Karinová“. Rozhodli jsme se proto respektovat soudobou normu a již vžitý úzus.

3.3 Kanonické názvy a již existující překlady

Vzhledem k charakteru výchozího textu a tématu je zřejmé, že se v textu objevuje velké množství názvů uměleckých děl, konkrétněji filmů a literatury. Všechny filmy známé i v České republice se v přeloženém textu vyskytují pod oficiálním českým distribučním názvem, který je uveden v *Česko-Slovenské filmové databázi*. Názvy knih uvedených na českém trhu byly převzaty z webových stránek *Databáze knih*.

V textu se však objevují i případy, kdy film či kniha v České republice známy nejsou. Jde o případy filmu *Les cinq sous de Lavarède* a provizorního názvu filmu *Démon de onze heures*. Oba z nich jsme přeložili doslovně – tedy jako *Pět Laverèdových centů* a *Démon jedenácté hodiny*. Titul knihy *Instinct de mort* jsme do češtiny též převedli doslovně, tedy jako *Instinkt smrti*. V druhé kapitole námi překládaného textu se též setkáváme s úryvkem z filmu *Bláznivý Petříček*. V tomto případě jsme se rozhodli využít již existujícího překladu Anny Kareninové, která k filmu vytvořila titulky v roce 2012.

3.4 Pořekadla a rčení

Rčení, pořekadla ani frazémy nelze do cílového jazyka převést doslovně, vždy je třeba zjistit smysl a převést jej do cílového jazyka, popřípadě pokusit se najít vhodný ekvivalent. Jiří Levý v publikaci *Umění překladu* (2012: str. 118) uvádí, že v případě, kdy slovo nemá význam samo o sobě, nýbrž jako součást celku, překládá se celek bez ohledu na významy jednotlivých slov. Jako lexikální jednotka se překládají ustálené fráze, idiomy a většina lidových rčení a přísloví.

V textu narazíme na parafrázi Ezopovy bajky *O hoře ku porodu pracující*:

*Ce n'est pas exactement d'une souris
qu'accouchera cette montagne au budget
de plusieurs milliards d'anciens francs,
mais d'une vaste coquille, propre et vide, à
laquelle les plus grands champions du box-
office ne parviennent pas à donner vie.*

(O, str. 206)

*Tato hora s rozpočtem několika miliard
tehdejších franků neporodila přímo
nicotnou myš, ale spíše velkou skořápku,
čistou a prázdnou, kterou ani největší
kasovní šampioni nebyli schopni přivést
k životu.* (P, str. 16)

Ezopova bajka *O hoře ku porodu pracující* pojednává o hoře, která se chystala родit a vydávala hrozné zvuky, velmi křičela, zhluboka dýchala a naříkala tak, že ji slyšela celá okolní krajina. Po tom velkém sténání se jí však narodila myš. Po kraji se pak rychle rozšířilo, že z toho

naříkání nic nebylo a povyk vznikl vlastně pro nic.¹³ Autor používá bajku k připodobnění situace s filmem *Hoří v Paříži?* režiséra Reného Clémenta. Režisér natočil velkolepý snímek o osvobození Paříže během 2. světové války se spoustou slavných herců, výsledek však objektivně dopadl neslavně. V internetových zdrojích jsme i v českém jazyce našli citát *Hora porodila myš*, citát se ale v běžném jazyce nepoužívá. I přesto jsme se rozhodli citát takto použít a stylisticky upravit podle francouzského textu. Důvodem zachování bylo propojení citátu s další částí souvětí. Celá věta tak vytváří určitý obraz: hora neprodila přímo myš, ale prázdnou skořápku. Vzhledem k tomu by substituce jiným českým, i když možná známějším rčením, nebyla účinná, protože by se změnil autorův zamýšlený efekt na čtenáře.

Dalším známým francouzským rčením je vazba *trêve des confiseurs*, jež se v textu objevuje v následující větě:

<i>C'est donc la trêve des confiseurs : le couple Belmondo se concentre sur les enfants (...)</i> (O, str. 206-2017)	<i>Nastane tedy sváteční příměří: Belmondovi se věnují svým dětem (...)</i> (P, str. 16)
--	--

Francouzský výraz doslova znamená *příměří cukrářů*. Ve Francii označuje dobu mezi Štědrým dnem a Novým rokem, tedy mezi vánočními svátky, kdy je většina lidí v klidu. Výraz se ve francouzštině poprvé objevil na konci 19. století, kdy v parlamentu skupiny bonapartistů, monarchistů a republikánů šly do konfliktu kvůli vznikající ústavě Třetí republiky. V prosinci roku 1874 dojdou ke společnému názoru, že doba na konci roku není příznivá pro tak vášnivé debaty. Tehdejší tisk to satiricky nazve jako *příměří cukrářů*, jako období, ve kterém nemají být hádky a radši se mají nakupovat cukrovinky, cukráři jsou tedy pravými vítězi Vánoc.¹⁴ Do češtiny jsme toto rčení přeložili po smyslu i za cenu ztráty spojení s cukráři, které v České republice není tak markantní. Češi mají období Vánoc spojené s cukrovím, které si dělají doma sami. Spojení cukrářů s Vánocemi není typické a u českých čtenářů by se mohlo setkat s nepochopením. Rozhodli jsme se proto pojem vysvětlit, formulace *sváteční příměří* se nám jevila vzhledem k celkovému kontextu textu jako adekvátní.

4. Překladatelské postupy

V této části budeme převážně postupovat podle příručky autorek Aleny Tionové, Evy Janovcové, Hany Loucké a Miroslavy Sládkové, *Francouzština pro pokročilé* (vydáno 1992, Praha). Konkrétně se jedná o kapitolu pojednávající o překladatelských posunech, kterou sepsala Eva Janovcová. Janovcová (1992: str. 284) v kapitole poznamenává, že mezi

¹³ O hoře ku porodu pracující. *Česká čítanka* [dostupné online].

¹⁴ Trêve des confiseurs. In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [dostupné online].

francouzštinou a češtinou, dvěma typologicky odlišnými jazyky, můžeme užít doslovného překladu pouze v omezené míře. Daleko častěji musíme užít jiného překladatelského postupu, či kombinace několika překladatelských postupů. V této práci jsme užili následujících překladatelských postupů: transpozice, vzájemného vztahu koncentrace-diluce, vztahu étouffement-dépouillement a modulace. V následující části si je představíme blíže.

4.1 Transpozice

Transpozice slovního druhu podle Janovcové (1992: str. 284) spočívá v převedení slova jiným slovním druhem než v originálu, přičemž obsah zůstává neměnný. Transpozice se dále dělí na jednoduchou a dvojnásobnou (popřípadě několikanásobnou), podle počtu transponovaných slovních druhů.

Jednoduchou transpozici jsme textu použili například v této větě:

*Le scénariste **préfère** se rappeler qu'en Extrême-Orient, il y a de vertigineux précipices à franchir au cœur d'immenses jungles (...)* (O, str. 190)

*Autor scénáře **raději** myslí na to, že na Dálném východě musíme v samém srdci obrovských džunglí překonat závrať způsobující propasti (...)* (P, str. 8)

Francouzské sloveso *préférer* jsme přeložili jako české příslovce *raději*. Vazba *raději myslí na to* zní v češtině přirozeněji, než by zněl doslovný překlad.

Dvojnásobná transpozice slovního druhu z francouzštiny do češtiny se uplatňuje například v následující části souvětí:

*Après cette parenthèse récréative, Belmondo se voir confier un emploi autrement difficile : se glisser dans la peau de Georges Randal, ce fils de bonne famille qui **découvre le plaisir de voler**.* (O, str. 212)

*Po této odpočinkové vsuvce se Belmondovi naskytne jiným způsobem obtížná práce: dostat se do kůže Georgese Randala, chlapce z dobré rodiny, kterému **se zalíbí krádeže**.* (P, str. 19)

Konec souvětí je v češtině jinak postaven než ve francouzštině. Francouzské spojení *qui découvre le plaisir de voler* jsme do češtiny přeložili jinak, volněji, a to jako *kterému se zalíbí krádeže*. Francouzské podstatné jméno *le plaisir* jsme do češtiny převedli jako sloveso *zalíbit*, kdežto z francouzského slovesa *voler* se v našem překladu stalo podstatné jméno *krádež*.

4.2 Koncentrace – Diluce

Koncentrace a diluce jsou druhem transpozice, při níž dochází k zúžení nebo k rozšíření textu (1992: str. 296). Význam textu je v některých případech nutno rozředit do více slov (případ diluce), či naopak je možnost původně víceslovný výraz při převodu do cílového jazyka

shrnout jedním slovem (případ koncentrace). Koncentrace směrem z francouzštiny do češtiny proběhla v následujícím případě:

*Celle de Ferdinand, jeune homme sans travail, qui, après une réception mondaine, réalise **combien son existence est vaine**.* (O, str. 198)

*Tragédii Ferdinanda, mladého muže bez práce, který si po společenském večírku uvědomí **marnost své existence**.* (P, str. 12)

Francouzská vedlejší věta *combien son existence est vaine* je do češtiny shrnuta výrazem *marnost své existence*. Učinili jsme tak z důvodu přirozeněji znějícího vyjádření v českém jazyce.

4.3 Étoffement – Dépouillement

Francouzské předložky jsou oproti českým významově vágnější a v některých spojeních fungují pouze jako gramatikalizované částice bez obsahu, a proto se doplňují nebo nahrazují plnovýznamovým výrazem. Tomuto posílení pomocného slova se říká francouzským výrazem *étoffement* (doslova: „něco nafouknout“). V opačném případě, kdy se plnovýznamové slovo nahradí pouze pomocným slovem a vyjadřuje tak jen pouhý vztah, mluvíme o *dépouillement* (1992: str. 303-304).

K *dépouillement* z francouzštiny do češtiny dochází například v tomto případě:

*Moi, j'ai la chance **d'avoir** des parents qui ne se sont jamais querellés devant moi, et ne se sont jamais rejété les torts.* (O, str. 210-211)

*Já mám štěstí **na** rodiče, co se přede mnou nikdy nehádali a nikdy na sebe vzájemně neházeli špínu.* (P, str. 18)

Francouzské pomocné sloveso *avoir* je v české větě nahrazeno předložkou *na*, význam věty v obou jazycích i přes tuto změnu zůstává totožný.

4.4 Modulace

Modulací se rozumí obměna ve výpovědi, k níž dochází změnou hlediska či úhlu pohledu. Modulace je nutná v případech, kdy by přímý či i transponovaný ekvivalent byl sice gramaticky správný, ale odporoval by duchu cílového jazyka. Modulací se mohou zdůraznit jiné obsahové příznaky pozorované skutečnosti, může se uplatnit jiná sémantická motivace a dojít ke změně pojmových kategorií (1992: str. 311).

Modulaci lexikální můžeme zpozorovat například v tomto případě:

*Hélas, à trop vouloir plaire au public, à exacerber le mythe d'un Jean-Paul Belmondo toujours plus téméraire et **bondissant**, on finit par perdre en saveur ce qu'on gagne en acrobaties.* (O, str. 189)

*S příliš usilovným cílem líbit se publiku a posílit pověst stále troufalejšího a **akčnějšího** Jeana-Paula Belmonda, se bohužel nakonec ztratilo kouzlo získané akrobatickými kousky.* (P, str. 8)

V tomto případě jsme museli trochu posunout původní význam francouzského slova *bondissant*, které se do češtiny překládá jako *skákající, poskakující* nebo *vyskakující*. Ve větě by ovšem takto přeložené působilo nepatřičně, proto jsme se rozhodli jej zobecnit a nahradit přídavným jménem *akční*.

Jiný typ modulace z francouzštiny do češtiny můžeme pozorovat v následujícím souvětí:

*Cette trame, vaguement inspirée d'un livre de Lionel White dont Godard possédait les droits cinéma, **sera évidemment cannibalisée par le trio** Karina-Belmondo-Godard (...)* (O, str. 198)

*Tento příběh, volně inspirovaný knihou Lionela Whita, k níž Godard vlastnil filmová práva, přirozeně **zcela ovládne trojice** Karinová-Belmondo-Godard (...)* (P, str. 12)

Tento typ modulace se nazývá modulace aktivum-pasivum (1992: str. 311). Od klasické modulace se liší tím, že kromě gramatických změn se přidává ještě změna lexikální. V tomto případě byla francouzská pasivní konstrukce *Cette trame sera cannibalisée par le trio* do češtiny převedena aktivním způsobem: *Tento příběh zcela ovládne trojice*.

Modulace stejného typu je patrná i v následujícím případě:

*Près d'un million et demi de cinéphiles braveront pourtant l'ukase de la commission de censure et, en 1979, **Pierrot le Fou sera reconnu** comme l'un des dix meilleurs films français **par les membres** de l'Académie des Césars (...)* (O, str. 200)

*Téměř milion a půl filmových fanoušků bude přesto nařízením cenzurní komise ignorovat a v roce 1979 **Bláznivého Petříčka** shledají jedním z deseti nejlepších francouzských filmů všech dob, a to rozhodnutím **Francouzské filmové akademie**, jež uděluje slavné ocenění César.* (P, str. 13)

Ve výše zmíněné větě dochází znovu k modulaci z francouzské pasivní konstrukce do české aktivní. To ovšem není jediná změna, k níž během překladu dochází, provedli jsme i další gramatické a lexikální změny. Původní francouzská věta je velice komplexní a obsahuje velké množství informací, které nelze v češtině příliš efektivně spojit do jedné věty. Z tohoto důvodu jsme se rozhodli větu v češtině rozdělit na dvě samostatné věty a provést další dílčí změny, které se týkají zejména druhé části věty. Francouzský čtenář nepochybně zná termín *les membres de l'Académie des Césars*, nicméně českému čtenáři by spojení *členové akademie Césarů* pravděpodobně nic neřeklo. Proto jsme se rozhodli být v češtině explicitnější a

vysvětlit, že jde o *filmovou akademii, jež uděluje slavné ocenění César*. Domníváme se, že takto postavená věta zní českému čtenáři lépe, než by zněl doslovný překlad věty bez vnitřních vysvětlivek.

5. Typologie překladatelských posunů

Již dříve jsme zmiňovali, že vzhledem k odlišnému typologickému rázu jsme byli nuceni vyjádřit spoustu věcí v cílovém jazyce jiným způsobem než v jazyce původním. Podle Jiřího Levého (2012: str. 132) je základní překladatelskou snahou dílo domácímu čtenáři přetlumočit (tj. učinit jej srozumitelným), podat mu je srozumitelnou formou. Překladatele přirovnává k interpretovi, jenž text nejen překládá, ale i vykládá, tedy zlogičťuje, dokresluje, intelektualizuje a tím jej zbavuje umělecky účinného napětí mezi myšlenkou a jejím vyjádřením. Anton Popovič ve svém díle *Teória umeleckého prekladu* (1975: str. 121) zmiňuje, že výrazový posun je projevem nemožnosti dosáhnout úplné věrnosti originálu, ale paradoxně je i projevem úsilí vyhnout se „nevěrnosti“ a dosáhnout totožnosti za cenu jisté změny. Tvorba překladu v umění spočívá ve faktu být věrný originálu jako celku. Popovič (1975: str. 122) charakterizuje funkční výrazový posun, který si klade za cíl adekvátně vyjádřit prvky v podmínkách odlišnosti dvou systémů, jako optimální variant originálu.

Popovič (1975: str. 282) uvádí čtyři základní překladatelské posuny: konstitutivní, individuální, tematický a negativní. **Posun konstitutivní** je v překladu nevyhnutelný, dochází k němu v důsledku rozdílu mezi dvěma jazyky a dvěma styly originálu a překladu. **Posun individuální** představuje systém individuálních odchylek překladatele, motivovaných výrazovými sklony nebo subjektivním idiolektem překladatele. **Posun tematický** vzniká v případě rozdílu reálií originálu a překladu, kvůli použití rozdílných denotátů. V překladu se favorizuje konotace na úkor denotace. **Posun negativní** se v překladu objevuje v případě nesprávného řešení výchozí informace při nepochopení originálu. Může být motivovaný neznalostí jazyka či povrchní interpretací struktury originálu.

Z Popovičovy typologie vychází Edita Gromová v publikaci *Úvod do translatologie* (2009: str. 60) a pojmy ještě dále rozvádí a přidává konkrétní případy daných posunů. V naší práci se setkáme s posuny konstitutivními a individuálními, tedy motivovanými překladatelem. Právě posuny individuální si dále představíme.

5.1 Explicitace v překladu

Gromová (2009: str. 61) definuje explicitaci v překladu jako nahrazení implicitnosti explicitností v případě, kdy se preferuje víceslovné vyjádření před jednoslovným. Chápe se jako „nadbíhání“ příjemci za účelem zlepšení příjmu sdělovaných informací. Za explicitaci se

považují i vnitřní vysvětlivky, vysvětlování logických vztahů na úrovni syntaxe, náhrada přechodníků vedlejšími větami, komentovaný text atd.

5.1.1 Vnitřní vysvětlivky

Vzhledem k charakteru textu se v původním jazyce objevovalo velké množství francouzských reálií. Rozhodli jsme českému čtenáři explicitně vyjádřit fakty známé francouzskému čtenáři, jímž by český čtenář nemusel rozumět. V první kapitole námi překládaného textu se objevuje jméno Daniel Boulanger bez bližšího vysvětlování:

Daniel Boulanger n'a pas trop cherché à fouiller la psychologie du héros Arthur Lempereur (...) (O, str. 190)

Scenárista filmu Daniel Boulanger se nijak příliš nezabýval psychologickou stránkou osobnosti sebevražděného miliardáře Arthura Lempereura (...) (P, str. 8)

Daniel Boulanger je scenáristou filmu *Muž z Hongkongu*. V námi překládaném úseku ovšem nijak představen nebyl, a tak jsme se rozhodli, že do textu zaneseme jeho profesi, jinak by čtenář mohl být zmatený a nechápal by souvislost zmiňování jména Daniela Boulangera v kapitole věnované *Muži z Hongkongu*. Dále jsme došli k závěru, že explicitně napíšeme povolání v případě některých filmových tvůrců, aby čtenář měl usnadněnou četbu a ihned pochopil, o koho se jedná. Je tomu tak například v následující větě:

Le cinéaste Samuel Fuller, en producer américain, et le grand Raymond Devos viennent y faire un petit tour. (O, str. 199)

Režisér Samuel Fuller, v roli amerického producenta, a herecký velikán Raymond Devos se ve filmu krátce mihnou. (P, str. 13)

Herec Raymond Devos je v textu uveden pouze pod přívlastkem *le grand*. Průměrný český čtenář se však se jménem Raymond Devos pravděpodobně nesetkal. Uvádět doslovný překlad, tedy *velký Raymond Devos*, jistě není chybou, může ovšem u čtenáře budit dojem, že jeho charakteristickou vlastností byla tělesná výška. Rozhodli jsme se proto pro formulaci *herecký velikán*, která jednak obsahuje explicitaci jeho profese, zároveň však obsahuje i onu velikost a vážnost, a vyhovuje tak původní formulaci autora.

Explicitovali jsme rovněž nejrůznější zeměpisné reálie (jak již uvádíme dříve v kapitole Reálie), či dovysvětlovali typ periodika a místo vydání (pokud bylo vydáno jinde než ve Francii):

Au Lido, le film fera date : « Godard a sécoué la torpeur du festival avec une œuvre étincelante », écrit le critique de La Stampa. (O, str. 200)

*Na ostrově Lido, v místě konání festivalu, se film zapíše do historie: „Godard otřásl netečností festivalu oslnivým dílem,“ píše kritik v **italském deníku La Stampa**. (P, str. 13)*

5.1.2 Poznámky pod čarou

V námi překládaném textu jsme se rozhodli poznámky pod čarou příliš nepoužívat, až na výjimky. První z nich je termín *Bégum Aga Khan* objevující se na konci první námi překládané kapitoly:

*Certains jurent même qu'ils seront reçus à Cannes par la **Bégum Aga Khan**. (O, str. 195)*

*Někteří z nich dokonce přísahají na to, že dvojici v Cannes přijala **samotná Bégum Aga Chán**¹. (P, str. 10-11)*

¹ Bégum je titul udělovaný ženám královského nebo aristokratického původu v zemích Střední a Jižní Asie. V tomto případě se jedná o manželku hlavy islámských ismailitů (šíté) s titulem Aga Chán.

Český čtenář nemá s tímto termínem zkušenost, a proto vzniká potřeba jej v českém textu vysvětlit. Vzhledem ke komplexní problematice jsme studovali z rozličných internetových zdrojů, jenž uvádíme na konci práce. Domníváme se, že poznámka pod čarou je v tomto případě vhodnější, než by bylo rozsáhlé vysvětlování přímo v textu. Další dvě poznámky pod čarou se týkají pouze na odkazu na již existující překlad Anny Kareninové, který jsme citovali v kapitole *Bláznivý Petříček*.

5.2 Aktualizace

Gromová (2009: str. 64) zmiňuje aktualizaci jako jednu z výrazových změn při překladu na makrostylistické rovině. Aktualizace se týká času díla a mezi dalšími změnami v makrostruktuře textu zmiňuje adaptaci a lokalizaci. Tyto změny v překladu jsou většinou motivovány komunikačním zájmem příjemců.

Některé výpovědi v textu byly psané dobovým diskurzem, který francouzský čtenář pochopí, českému však výraz ve stejné „archaické“ podobě nic neřekne. Případem je například následující souvětí:

*Pour lui remonter le moral, accroché moi-même à un harnais au-dessus de lui, je lui ai crié : « Pense que je gagne trente mille francs de moins que ton **imprésario** ! » (O, str. 191)*

*Sám jsem visel na postroji nad ním a abych mu zvednul náladu, zakřičel jsem na něj: „Mysli na to, že vydělávám o třicet tisíc franků méně než tvůj **manažer**!“ (P, str. 8-9)*

Ve francouzštině slovo v 18. a 19. století označovalo osobu organizující operní program nebo vedoucí divadelní společnost, zvláště v žánru opery. Od 20. století se tento termín však výhradně používá pro označení agenta zodpovědného za organizaci kalendáře umělců, například herců.¹⁵ Slovo *impresario* existuje i v českém jazyce a označuje člověka podnikajícího v oblasti hudebního umění nebo zábavy.¹⁶ Nicméně jsme se rozhodli slovo nahradit výrazem *manažer*, protože nám termín *impresario* přišel příliš specializovaný a obávali jsme se, že by mu většina čtenářů nerozuměla. Tato věta navíc patří do vyprávění Jeana Rocheforta o natáčení filmu *Muž z Hongkongu*. Toto slovo se nachází úplně na konci jeho vyprávění a tvoří pointu celé jeho citace. Pokud by se tedy na tomto místě objevil čtenáři nesrozumitelný termín, zákonitě by jeho zájem o text opadl. Z těchto důvodů jsme se rozhodli o výše zmíněné nahrazení, a to i za cenu ztráty uměleckého vyjádření.

¹⁵ Impresario (opéra). In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [dostupné online].

¹⁶ Impresario - ABZ.cz: slovník cizích slov. *ABZ.cz: slovník cizích slov* [dostupné online].

Závěr

Cílem této práce byl překlad tří vybraných kapitol z knihy *Belmondo* od Gillesa Durieuxe. Cílem překladu bylo poskytnout českému čtenáři co možná nejsrozumitelnější a čtivý text a zároveň zachovat všechny náležitosti francouzského originálu. Kromě překladu je součástí práce též odborný komentář vybraného textu s translatologickou analýzou původního textu, vysvětlením překladatelské metody a problematických úseků, dále s typologií překladatelských postupů a překladatelských posunů. V odborném komentáři se opíráme a odkazujeme na odborné publikace, ať už z oblasti translatologické, nebo lingvistické, včetně internetových zdrojů.

V překladu jsme se potýkali zejména s převedením dobových citací, s dlouhými a obsáhlými souvětími a dobovými reáliemi (šedesátá léta ve Francii). Při překladu jsme velmi využívali všech dostupných zdrojů, a to nejen knižních z oblasti translatologie, ale také internetových a audiovizuálních zdrojů z oblasti filmu a filmové tvorby (zejména v pasáži o režisérovi Jeanovi-Lucovi Godardovi a jeho umělecké tvorbě). Vzhledem k náročnosti textu jsme konzultovali citaci Louise Aragona s rodilou mluvčí. V hojné míře jsme též pracovali se slovníky a korpusy. Všechny zdroje, z nichž jsme čerpali, uvádíme v soupisu na konci práce.

Došli jsme ke zjištění, že u některých vět bylo v překladu do češtiny primárně zachovat smysl, i za cenu menší stylistické nivelizace. Věříme, že se nám podařilo zachovat informace i intence autora, i když si jsme vědomi posunů, k nimž během překladu došlo.

Seznam použité literatury

Primární literatura

DURIEUX, Gilles. *Belmondo*. Paris: Cherche midi, 2009. ISBN 978-274-9106-953.

Sekundární literatura

BRUNEL, Aude a ŠOTOLOVÁ, Jovanka. *Stylistická analýza českých a francouzských textů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7308-408-0.

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatoologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitře, Filozofická fakulta, 2009. ISBN 978-80-8094-627-2.

HENDRICH, Josef, RADINA, Otomar a TLÁSKAL, Jaromír. *Francouzská mluvnice*. 3. přeprac. vyd., 1. vyd. v nakl. Fraus. Plzeň: Fraus, 2001. ISBN 80-723-8064-8.

HRABÁK, Josef a ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Úvod do teorie literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. Učebnice pro vysoké školy.

HOFFMANNOVÁ, Jana a HOUŽVIČKOVÁ, Milena. *Čeština pro překladaatele: základy teorie, interpretace textů, praktická cvičení*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7308-405-9.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. Artes et litterae. ISBN 80-857-8783-0.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. 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*. 2. vydání Amsterdam: Rodopi, 2005. ISBN 90-420-1808-9.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran, 1975.

TIONOVÁ, Alena a kol. *Francouzština pro pokročilé*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. Jazykové učebnice pro veřejnost. ISBN 80-04-22619-1.

VILIKOVSKÝ, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. ISBN 80-237-3670-1.

Slovníky, korpusy a jazykové příručky

Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne [online]. Paříž: Éditions Larousse, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.larousse.fr/>

Définitions: stariser – Dictionnaire de français Larousse. *Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne* [online]. Paříž: Éditions Larousse, 2019 [cit. 2019-04-14]. Dostupné z: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/stariser/74484>

KonText – query form. *Český národní korpus* [online]. Praha: Ústav Českého národního korpusu, 2019 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: https://kontext.korpus.cz/first_form

Francouzsko-český slovník. *Lingea s.r.o.* [online]. Brno: Lingea, 2019 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: <https://slovniky.lingea.cz/francouzsko-cesky>

Internetová jazyková příručka: Přechylování. *Internetová jazyková příručka* [online]. Praha: Jazykovědná poradna ÚJČ AV ČR, 2019 [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>

ABZ.cz: slovník cizích slov. *ABZ.cz: slovník cizích slov* [online]. Ostrava: ABZ knihy, 2019 [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/impresario>

Impresário - ABZ.cz: slovník cizích slov. *ABZ.cz: slovník cizích slov* [online]. Ostrava: ABZ knihy, 2019 [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/impresario>

Internetové zdroje

Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/>

Jean-Paul Belmondo. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/2008-jean-paul-belmondo/>

Jean-Luc Godard. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3614-jean-luc-godard/>

Muž z Ria. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/32424-muz-z-ria/>

Muž z Hongkongu. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group s.r.o., 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/32443-muz-z-hongkongu/>

Dr. No. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/11534-dr-no/>

Alespoň jednou než zemřu. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/77164-alespon-jednou-nez-zemru/>

Bláznivý Petříček. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/32439-blaznivy-petricek/>

U konce s dechem. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/32453-u-konce-s-dechem/>

Banda pro sebe. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/35147-banda-pro-sebe/>

Zachraň si, kdo můžeš (život). *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/116509-zachran-si-kdo-muzes-zivot/>

Profesionál. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/32440-profesional/>

- Bitva o koleje. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/30913-bitva-o-koleje/>
- Zakázané hry. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/124627-zakazane-hry/>
- Hoří v Paříži?. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/15368-hori-v-parizi/>
- Muž jménem La Rocca. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/557-muz-jmenem-la-rocca/>
- Sympatický dareba. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/555-sympaticky-dareba/>
- Záhadný kontraband. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/558-zahadny-kontraband/>
- Charlotta a její Jules. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/32410-charlotta-a-jeji-jules/>
- Tarzan. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/13288-tarzan/>
- Casino Royale. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/3963-casino-royale/>
- Zloděj z Paříže. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/6370-zlodej-z-parize/>
- Milenci. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/6344-milenci/>
- Soukromý život. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/6367-soukromy-zivot/>
- Viva Maria!. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/6368-viva-maria/>
- Muž a jeho pes. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, 2019 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/241289-muz-a-jeho-pes/>
- Databáze knih* [online]. Praha: Databáze knih, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/>
- Čiňanovy trampoty v Číně – Jules Verne. *Databáze knih* [online]. Praha: Databáze knih, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/cinanova-trampoty-v-cine-36037>
- Zloděj – Georges Darien. *Databáze knih* [online]. Praha: Databáze knih, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/zlodej-165710>

Mých tisíc životů – Jean-Paul Belmondo. *Databáze knih* [online]. Praha: Databáze knih, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/mych-tisic-zivotu-353954>

Belmondo o Belmondovi – Jean-Paul Belmondo. *Databáze knih* [online]. Praha: Databáze knih, 2019 [cit. 2019-03-03]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/knihy/belmondo-o-belmondovi-355154>

Wikipédia : L'Encyclopédie libre [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Accueil_principal

Le Cherche midi. In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cherche_midi

Starisation. In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Starisation>

Trêve des confiseurs. In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%Aave_des_confiseurs

Impresario (opéra). In: *Wikipédia : L'Encyclopédie libre* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Impresario_\(op%C3%A9ra\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Impresario_(op%C3%A9ra))

Wikipedie: Otevřená encyklopedie [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hlavn%C3%AD_strana

Uvozovky – Wikipedie. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Uvozovky>

Šířitský islám – Wikipedie. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0%C3%AD%27itsk%C3%BD_isl%C3%A1m

Ismá'ilija – Wikipedie. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-21]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ism%C3%A1l%27%C3%ADl%C3%ADja>

Begum. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2019-04-13]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Begum>

O hoře ku porodu pracující. *Česká čítanka* [online]. 2019 [cit. 2019-05-01]. Dostupné z: <http://texty.citanka.cz/ezop-hollar/eh1-2-4.html>

Audiovizuální zdroje

Bláznivý Petříček [Pierrot le fou] [film]. Scénář a režie Jean-Luc GODARD, podle románu *Posedlost* od Lionela Whita. Francie a Itálie, 1965. Verze v původním změnění s českými titulky, které vytvořila Anna Kareninová v roce 2012.

Přílohy

Příloha č. 1: Naskenovaný text originálu