

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav translatologie

## **Bakalářská práce**

Viktorie Lexová

Komentovaný překlad: Ostře sledované filmy, kap. Film a postmodernismus: Annie Hallova  
režiséra Woodyho Allena

Annotated translation: Closely Watched Films, Film and Postmodernism: Woody Allen's  
Annie Hall

## UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

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

Ráda bych poděkovala vedoucí své bakalářské práce Mgr. Šárce Tobrmanové, D.Phil za ochotu, trpělivost a cenné připomínky.

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 15.8. 2016

Podpis

### **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je překlad jedné kapitoly (Film a postmodernismus: Annie Hallová režiséra Woodyho Allena) z knihy *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Teoretická část práce se zaměřuje na překladatelskou analýzu výchozího textu, popisuje zvolenou metodu překladu a identifikuje hlavní překladatelské problémy a vzniklé posuny.

### **Klíčová slova**

filmová analýza, Woody Allen, komentovaný překlad, analýza textu, metoda překladu, překladatelský posun

### **Abstract**

The aim of this thesis is to translate one chapter (Film and Postmodernism: Woody Allen's Annie Hall) from the book *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. The theoretical section contains an analysis of the source text, describes the translation method used and identifies the main translation problems and shifts that occurred.

### **Key Words**

film analysis, Woody Allen, annotated translation, text analysis, method of translation, translation shift

## Obsah

1. Úvod.....	6
2. Text překladu .....	7
3. Překladatelská analýza originálu .....	21
3.1 Vnětextové faktory.....	21
3.1.1 Autor a vysílatel .....	21
3.1.2 Médium.....	21
3.1.3 Místo a čas .....	22
3.1.4 Motiv komunikace a záměr vysílatele .....	23
3.1.5 Funkce textu .....	23
3.1.6 Adresát.....	24
3.2 Stylistické hledisko .....	25
3.3. Vnitrotextové faktory .....	25
3.3.1 Téma a obsah.....	25
3.3.2 Presupozice.....	26
3.3.3 Kompozice.....	26
3.3.4 Nonverbální prvky.....	27
3.3.5 Lexikum.....	28
3.3.6 Syntax .....	29
3.3.7. Intertextualita.....	30
4. Překladatelská metoda .....	31
5. Překladatelské problémy a jejich řešení.....	32
5.1 Překlad názvů a vlastních jmen.....	32
5.2 Překlad citací.....	33
5.3 Kulturní neekvivalence .....	34
5.4. Faktické nepřesnosti.....	36
5.5 Terminologie .....	36
5.6 Idiolekt autora .....	37
5.7 Syntax.....	38
6. Typologie posunů .....	42
6.1 Explikace a intelektualizace.....	42
6.2 Simplifikace a nivelizace .....	44
7. Závěr .....	46
8. Bibliografie .....	47
Příloha: text originálu .....	49

## 1. Úvod

Tato práce obsahuje překlad kapitoly *Film and Postmodernism: Woody Allen's Annie Hall*, která je součástí publikace *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Poté následuje překladatelská analýza výchozího textu, popis zvolené překladatelské metody a častých překladatelských problémů a jejich řešení. Závěr je věnován překladatelským posunům.

Výchozí text jsem k překladu zvolila, neboť mne tematika filmové tvorby (potažmo dílo Woodyho Allena) dlouhodobě zajímá a autorčiny poznatky a teorie mi připadaly podnětné. Její analýza filmu *Annie Hallová* se zabývá jeho uměleckou formou v kontextu světové kinematografie, odkrývá do hloubky širokou škálu skrytých významů a zkoumá vliv filmařských postupů na divákovy pocity. Z tohoto pohledu je tato práce fundovaným nástrojem pro porozumění významu filmu a jeho účinkům.

## 2. Text překladu

**Film a postmodernismus: *Annie Hallová* režiséra Woodyho Allena**

### POSTMODERNÍ TÉMATA VE FILMECH WOODYHO ALLENA

Prvním filmem, ve kterém se Woody Allen otevřeně zamýšlel nad tíživým postavením lidstva v duchovně vyprázdněném světě, byla *Láska a smrt* (1975). Hlavní postavě snímku (a tím pádem i divákovi) se zde dostane naděje, že existuje Bůh a s ním i smysluplný, ucelený mravní řád světa, ale následně je o tuto iluzi krutě připraven. Večer před tím, než má být Boris (Woody Allen) popraven za pokus o atentát na Napoleona, se v jeho cele zjeví anděl a ujistí ho, že mu císař v poslední chvíli udělí milost. S nově nabytým důkazem Boží existence začne Boris zbožným tónem oddaného věřícího okamžitě chrlit nesouvislé útržky z Bible. Když za úsvitu kráčí na popraviště, vyzařuje nesmírný klid a odvalu, načež je tak jako tak popraven. Anděl ho informoval mylně.

Ještě menší spoleh než na Boha či jeho posly je ve filmech Woodyho Allena na lidi. Jeho hrdiny nejednou zradí jedinci, kteří jako by nabyli přesvědčení, že je-li Bůh mrtev, vše je dovoleno. Nejkomplexněji toto téma autor zpracoval ve filmu *Zločiny a poklesky* (1989), ve kterém Judah zcela unikne trestu za vraždu své milenky. Nejenže jej policie nepodezřívá z účasti na zločinu, který zosnoval, ale on sám po nějaké době naplněné obavami ztrácí pocit viny a vede naprosto šťastný, úspěšný a spokojený život. Podle Allena jsou pachatelé bezpodmínečně potrestáni, ať už vlastními pocity viny, nebo vnějšími vlivy, pouze v uměleckých dílech. A tak zatímco v Dostojevského *Zločinu a trestu* (k němuž Allenův titul odkazuje) se Raskolnikov vedený pocitem viny dobrovolně vzdá policii, závěr *Zločinů a poklesků* naznačuje, že v dnešním světě, který ztratil víru v Boha trestajícího viníky, tito provinilci často vyvážnou bez trestu. I ty nejhorší zločiny jsou pouhými poklesky.

Ústředním tématem filmu *Purpurová růže z Káhiry* (1985) je myšlenka, že jediný svět, v němž vítězí mravnost, poctivost, věrnost a láska, je vyfabulovaný svět uměleckých děl, která jsou ovšem nezbytně důležitá, neboť život bez umění by byl k nesnesení. V tomto snímku, odehrávajícím se v době velké hospodářské krize, sestoupí Tom Baxter, smyšlená postava z oddechové komedie stejnojmenného titulu z 30. let, z plátna, aby se dvořil týrané hospodyňce Celií (Mia Farrowová), do níž se pro její oddanost zamiluje. Celia jde už popáté na film, v němž Tom hraje šviháckého egyptologa a věhlasného dobrodruha. Herec Gil

Shepherd, který ztvárňuje postavu Toma Baxtera (oba hraje Jeff Daniels), se Celií rovněž dvoří. Ta si nakonec zvolí „skutečného“ muže namísto filmové postavy, ale vzápětí pochopí, že láska smyšleného muže byla opravdová (schopnost milovat byla jeho postavě předepsána scénářem), zatímco láska skutečného muže byla pouhou fikcí. Ukáže se, že Gil Shepherd jen hrál – lásku pouze předstíral, aby svou filmovou postavu přiměl k návratu na plátno a zabránil tak hrozícímu zničení své kariéry. Jakmile svůj úkol splní, takřka bez výčitek Celií opustí. Po zdrcujícím zklamání nalézá Celia útěchu opět v hledišti kina.

Allenovo postmoderní vnímání však sahá dál než k vyobrazení znepokojivě bezúčelného, morálně vyprázdněného světa, jímž se ostatně zabývalo už pozdní devatenácté století, nelze jej tedy považovat za vysloveně postmoderní téma jako takové. Typicky postmoderní je na režisérovi díle spíše výrazně sebereflexivní, parodický způsob, jakým pracuje s filmovým médiem. Většina jeho filmů zrcadlí či napodobuje nikoliv život sám, ale pouze život, jak nám jej představují jiné filmy. Jak už jsem zmínila ve čtvrté kapitole, filmy klasického Hollywoodu se snaží vytvořit iluzi, že nám prezentují skutečný svět, naproti tomu Allenovy snímky nepokrytě strhávají pozornost na svou smyšlenost či umělost. Již jsme rozebírali, že stejný přístup volil i modernistický filmový režisér Fellini pomocí složitých a okázalých filmařských postupů, které přitahují pozornost k samu médiu a upozorňují nás na přítomnost umělce za vši tou rafinovaností. Woody Allen nabourává filmovou iluzi skutečnosti zcela odlišně – prostřednictvím parodie a parafráze. Jinými slovy, využívá tradiční filmové formy, ale s ironií, kterou podrývá její snahu předstírat skutečnost.<sup>3</sup>

Jak zdůrazňuje Nancy Pogelová ve své knize *Woody Allen*,<sup>4</sup> téměř všechny povídky ve filmu *Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu* (1972) vědomě napodobují, parodují nebo jinak zpracovávají konkrétní filmový či televizní žánr, s nímž jsou jeho diváci dobře obeznámeni. V povídce „Co je to sodomie?“ hraje Gene Wilder lékaře, který se zamiluje do přelétavé ovce. Allen zde paroduje „pochmurně naturalistické“ snímky jako *Carrie* (William Wyler, 1952), který je adaptací Dreiserova románu *Sestřička Carrie*, a *Místo na výsluní* (George Stevens, 1951), v němž se muž z vyšší společenské třídy tragicky zamiluje do krásné ženy z nižších vrstev. (Gene Wilder skončí ve stoce, kde do sebe lije Woolite na praní.) Povídka „Proč mají některé ženy potíže s orgasmem?“ je zfilmována ve stylu italského režiséra uměleckých filmů Michelangela Antonioniho, a to včetně anglických titulků. Příběh „Co to je, když se řekne ‚sexuální zvrhlík?‘“ paroduje televizní soutěžní pořady, jakými jsou například „I’ve Got a Secret“ (Uhodni mé tajemství) a „What’s My Line?“ (Hádej, co dělám!). V povídce „Co se děje při ejakulaci?“ hraje Woody Allen spermii těsně před ejakulací, která má mizivě nízkou šanci na přežití. Tato povídka zesměšňuje jak válečné filmy, tak i žánr vědecko-fantastických



a fantasy snímků, jako například *Fantastická cesta* (1966).<sup>5</sup> Další povídky ve filmu *Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu* parodují hororové snímky, televizní seriály a historické drama se středověkým námětem.

Film *Spáč* (1973) se opět vysmívá žánru science fiction, zatímco *Láska a smrt* si utahuje z románů Tolstého a Dostojevského, jejich filmových adaptací a stříhových montáží ve stylu sovětských filmařů Sergeje Ejzenštejna a V. I. Pudovkina. *Vzpomínky na hvězdný prach* (1980) vychází stylově i obsahově z Felliniho díla *8 1/2*: Film je širokoúhlý, černobílý a pojednává o světově proslulém režisérovi, který se potýká s tvůrčí krizí. Snímek *Všichni říkají: Miluji tě* (1996) se vysmívá agresivnímu antirealismu muzikálů. Film ve filmu v *Purpurové růži z Káhiry* napodobuje styl ztřeštěných komedií z 30. let, zatímco jeho rámcový příběh odehrávající se v době velké hospodářské krize se blíží ponurosti sociálně realistického filmu.

Podobně jako Jacques Derrida poukazuje na nekonečnou referenční funkci jazyka (jazyk svůj význam odvozuje jen z dalších slov), i filmy Woodyho Allena nás svými sebereflexivními výpůjčkami a eklektickým mísením<sup>6</sup> předcházejících filmových stylů a žánrů upozorňují na to, že ona realita, kterou údajně filmové médium tak jednoznačně zrcadlí, neodkazuje na realitu mimo film, nýbrž jen na jiné filmy. Jeho snímky nám tak pomáhají uvědomit si, že význam, jež vytváří, je stejně chatrný jako materiál, na kterém jsou samy tvořeny, kusy celuloidu coby pouhé odrazy odrazů.

Allen naznačuje, že nic takového jako pravda neexistuje a filmy, předstírající zobrazování reality takové, „jaká skutečně je“, opravdu pouze předstírají. Zřejmé je to především z jeho parodií dokumentárního filmu, tedy žánru, který se věnuje zobrazení skutečného života namísto smyšlených příběhů. Jeho první snímek *Seber prachy a zmiz* (1969) je pseudodokumentem o životě neúspěšného podvodníka. Allen se v něm s gustem a humorem strefuje do vševědoucího vypravěče coby „hlasu Božího“, jehož velkohubá moudra neustále narušuje vizuálními gagy a absurdními, bizarními zvraty v záplectce.

Rovněž ve filmu *Zelig* (1983) si Allen utahuje z přetvářky dokumentárního žánru, který si hraje na odhalování „pravdy“. Tento snímek napodobuje formu stříhového dokumentu vytvořeného z fragmentů jiných filmů – filmových týdeníků, dokumentárních záznamů i hraných filmů. Protagonistou tohoto pseudodokumentu je jakýsi lidský chameleon (hraje ho Allen), který dokáže zázračně měnit podobu a stát se přesnou kopií jakéhokoliv muže (proměna v ženu nefunguje), v jehož těsné blízkosti se ocitne. Ve společnosti Afroameričanů změní barvu pleti, poblíž Řeků se stává Řekem, mezi tlouštíky sám ztloustne. Svým podivuhodným talentem, který pramení z jeho patologické touhy po přijetí a začlenění

se, je natolik známý, že se proslaví po celém světě a začne se objevovat v novinách a filmových týdenících po boku četných historických postav, včetně baseballového hráče Babea Rutha, amerického prezidenta Calvina Coolidge a Adolfa Hitlera. Těmito fiktivními záběry Allen upozorňuje, jak snadno lze s obrazovým materiálem manipulovat pomocí střihu a zvláštních efektů tak, že se i očividně nereálné události zdají být skutečnými. Přetvářku, se kterou filmové médium předkládá pravdu, Allen přesvědčivě znevažuje tím, že staví záběry z hollywoodského snímku o Zeligově životě do kontrastu se „skutečnými“ fakty z jeho života zachycenými pro filmové týdeníky. Právě srovnáním hollywoodské „skutečnosti“ s dokumentární „skutečností“ Allen dokládá, jak obě filmové formy podléhají konvencím. „Reálné“ neboli dokumentární záběry jsou stejně zinscenované jako ty hollywoodské.

Film *Manželé a manželky* (1992) je nasnímán ve stylu cinéma vérité, čímž napodobuje techniku, která byla použita v televizním seriálu *An American Family* (Americká rodina, 1973).<sup>7</sup> Tento pořad vysílaný americkou veřejnoprávní televizní společností PBS pojednával o rozpadu jednoho manželství. Technika cinéma vérité, která rovněž formovala styl Truffautova *Nikdo mne nemá rád* a další filmy nové vlny, jen s odlišným estetickým záměrem, odkazuje na způsob natáčení reálných scén ze života bez složitého filmařského vybavení s cílem co nejméně zasahovat do děje odehrávajícího se před objektivem. V seriálu *An American Family* (předchůdci televizních „reality show“) se filmový štáb nastěhoval do předměstského domu jedné jihokaliifornské rodiny, aby zachytil každodenní činnost jejích členů s úmyslem přenést na obrazovky skutečný život tak, jak spontánně probíhá. Byť Allen natočil film *Manželé a manželky* ve stylu cinéma vérité připomínající tento seriál, veškeré zdání dokumentární autentičnosti podkopává obsazením herců zvukných jmen (Mia Farrowová, Judy Davisová i sám Allen) do hlavních rolí. Tím, že využívá techniku, která hlásá „pravdu“, ač předkládá zjevnou fikci, Allen upozorňuje na smyšlenou podstatu, ze které vycházejí všechny údajně realistické snímky.

Ve filmu *Pozor na Harryho* Allen poukazuje na filmové médium zase zcela jinak. Film je koncipován jako sled scén, ve kterých se střídají záběry z Harryho života s retrospektivními prostřihy a scénami z jeho románů a povídek. Harryho příběhy jsou natočeny v hladkém stylu klasického Hollywoodu, tedy technikou, která skrývá vykonstruovanost filmového světa odstraněním známek střihu, čímž divákovi umožňuje lépe se orientovat v dění na plátně. Scény z Harryho „života“ jsou naopak nasnímány velmi strojeně ve stylu cinéma vérité, včetně přeskakujícího zvukového záznamu a četných matoucích střihových skoků. Allen zde vizuálně ztvárňuje skutečnost, že se Harry cítí

„skutečným“, tedy úplným či „sám sebou“, pouze ve svých povídkách, nikoliv ve svém životě.

*Manželé a manželky, Pozor na Harryho* i většina ostatních Allenových filmů staví do popředí filmový proces, abychom si plně uvědomili, že při sledování filmů, tedy médií s největší schopností napodobovat realitu, nevidíme ani náznak skutečnosti. Vše je pouhým výtvozem režisérový mysli, a to i tehdy, nebo snad zejména tehdy, kdy hlavní postava silně připomíná tvůrce (auteura) námi sledovaného snímku, samotného Woodyho Allena. Ten využívá svého obsazení ve vlastních filmech jako paradoxu, aby upozornil na další významnou myšlenku postmodernismu – smrt autora nebo tvůrce (auteura), jako v tomto případě. Allen ve svých povídkách, divadelních hrách a filmech neustále znevažuje představu, že je autor tím, kdo zná jakousi absolutní pravdu o životě, a má tudíž naprostou tvůrčí kontrolu nad svým dílem. Film *Annie Hallová*, kterému bych se nyní ráda věnovala hlouběji, se na první pohled může jevit jako vyčerpávající, intimní zpověď jednoho spisovatele, s hravými narážkami, že oním spisovatelem je samotný Allen. Zároveň Allen v *Annie Hallové* zavrhuje i pouhou možnost, že by tvůrce mohl znát a nabídnout zásadní pravdu o životě svém či svých postav. Proto stejně jako ve svých parodiích dokumentárního filmu odhaluje přetvářku tohoto žánru, odhazuje i v *Annie Hallové* svou vlastní masku, aby nám poskytl zfilmovanou autobiografii. Dokazuje, že autobiografická pravda je stejně jako pravda dokumentární opět další fikcí.

## **SMRT AUTORA V ANNIE HALLOVÉ**

Na začátku *Annie Hallové*, jen co skončí úvodní titulky, nás zaskočí záběr na samotného Woodyho Allena v polodetailu hovořícího přímo do kamery, tedy k nám, divákům usazeným v hledišti. Na sobě má oděv dobře známý těm, kteří už viděli jeho stand-up vystoupení či noční talk show – tvídové sako, košili bez kravaty a charakteristické brýle s kostěnými obroučkami (viz obrázek 60). Vypráví vtip o dvou postarších ženách v horském letovisku Catskills. „No, jídlo je tady vážně hrozné,“ poznamená jedna, na což druhá odvětlí: „Jo, já vím, a tak malé porce!“ Woody Allen na to naváže: „No, takhle já v podstatě vidím život. Plný osamění a mizerie a trápení a neštěstí, a všechno to moc rychle skončí.“ Poté převypráví druhou anekdotu, jejíž pointou je: „Nikdy bych nechtěl patřit do spolku, kde by byl členem někdo jako já.“ Tento vtip, který si, jak sám tvrdí, vypůjčil od Groucha Marxe, je „klíčový vtip mého života, pokud jde o mé vztahy se ženami“. Následuje vyprávění o tom, jak právě oslavil čtyřicátiny a nejspíš prochází krizí středního věku. Završí ho poněkud defenzivním

tvrzením, že se neobává stáří („Já myslím, že budu lepší, jak budu stárnout.“), načež tento postoj zneváží vidinou sebe sama jako „takového toho chlapa, co mu kanou sliny od úst, co chodí denně s nákupní taškou do bufetu skučet o socialismu.“

Co je na tomto úvodním monologu (nasmímaném v jediném, dlouhém záběru) tak mimořádné a překvapivé, je skutečnost, že diváka velmi důvěrně konfrontuje s tvůrcem filmu – tedy scenáristou, režisérem i hereckou hvězdou v jednom. Tím, že se ve svém monologu vyjadřuje v první osobě, všichni předpokládáme, že skutečně mluví o sobě samém – reálném Woodym Allenovi, který v roce 1975 opravdu oslavil čtyřicátiny. Ale Allen tuto záměrně vystavěnou iluzi, že jsme si právě důvěrně popovídali s tvůrcem (auteurem) díla, rozbourá následující replikou: „S Annie jsme se rozešli a já se přes to pořád nemůžu přenést.“ Naše vnímání dění na plátně se tak nenápadně změní. Přímo před naším zrakem se z Woodyho Allena stal Alvy Singer, postava, kterou ve filmu *Annie Hallová* hraje. Zatímco přemítá nad minulostí ve snaze pochopit, co se pokazilo a proč se s Annie rozešli, začne zadržávat a přechází v jakoby důvěrný tón, který známe z jeho komediálních monologů o životních trablech. Nyní však neposloucháme Woodyho Allena, ale Alvyho Singera, z kterého se vyklube stand-up komik. Zpětně lze proslov na samém začátku filmu vnímat jako jedno z komediálních vystoupení Alvyho Singera (nikoliv Woodyho Allena). Záměrné splynutí Woodyho Allena a Alvyho Singera v úvodní scéně je zachováno i ve scénáři. Po úvodních titulcích se ve scénáři uvádí: „Ozve se zvuk a slyšíme hlas Woodyho Allena,“ ale hned nato text předepisuje „náhlý polodetail na Alvyho Singera uprostřed komediálního monologu“.<sup>8</sup>

Tím, že se v úvodu *Annie Hallové* Allen obrací přímo k divákům jakoby sám za sebe, načež plynule přechází do své filmové postavy, nás nutí plně si uvědomit vztah mezi ním jako režisérem či scenáristou a postavou, kterou stvořil. Ač je *Annie Hallová* formálně o postavě, kterou Allen napsal a ztvárnil (Alvym Singrerovi), nutí nás současně přemítat, zda ve skutečnosti přece jen nesledujeme film o Woodym Allenovi. K tomu nám poskytne hned několik důvodů.

V první řadě skutečnost, že Allen hlavní roli odehraje ve stejném oděvu, jaký nosí běžně, respektive v oděvu, který si zvolil pro svá komediální vystoupení, nahrává zdání, že sledujeme autobiografický film v první osobě. Eric Lax ve svém životopise Woodyho Allena zmiňuje, že styl oblékání, který Allen volí pro svá stand-up vystoupení a filmové postavy, je identický s tím, který upřednostňuje v osobním životě.<sup>9</sup> Propojení mezi Allenem a jeho filmovou postavou je dále posíleno tím, že Alvyho pojmenoval podobně (jméno Alvy se podobá jménu Allen, kde „y“ odebral z „Woody“), i tím, že mu svěřil své bývalé povolání komika. Hranice mezi realitou a fikcí se dále stírá záběrem na „Alvyho“ účinkujícího v *The*

*Dick Cavett Show* (Show Dicka Cavetta). Alvyho jméno uvádím v uvozovkách z toho důvodu, že ona ukázka, kterou jsme právě viděli, je skutečným dokumentárním záznamem Woodyho Allena, který se talk show zúčastnil v roce 1975. V protikladu k tomu, co se odehraje v úvodním monologu, Allen svou filmovou postavu promění zpět ve své skutečné já.

Jako by chtěl divákům dodat další důvod, aby jeho filmovou postavu ztotožňovali s ním samým, vybavil Allen Alvyho charakteristickými rysy známými ze svých vlastních předchozích vztahů se ženami. Stejně jako Allen v době, kdy točil *Annie Hallovou*, má za sebou i Alvy dva rozvody. Dobovým divákům bylo také dobře známo, že měl dříve Allen milostný poměr s Diane Keatonovou, herečkou obsazenou do role Annie Hallové, na kterou se Alvy snaží zapomenout. K dalšímu splnutí života a fikce přispívá i to, že vlastní jméno Diane Keatonové je Diane Hallová. Odebráním „di“ z Diane nám zůstane „An-e“ Hallová. Prostřednictvím těchto škádlivých narážek vytváří Allen zdání, že Alvy Singer je jen špatně maskovanou verzí Woodyho Allena, který tak využívá film jako nástroj k osobní analýze, aby se dobral toho, proč nedokáže udržet trvalý milostný vztah a jak kdy mohl nechat tak úžasnou ženu jako Diane Keatonovou odejít.

Avšak většina filmu *Annie Hallové* je smyšlená. Jak uvádí John Baxter ve svém životopise Woodyho Allena, původní pracovní název filmu zněl „Anhedonie“, což je klinický termín vyjadřující neschopnost prožívat radost.<sup>10</sup> Tato verze skutečně vycházela z Allenova vlastního života (a některé nepoužité záběry se později objeví ve filmech *Vzpomínky na hvězdný prach* a *Pozor na Harryho*), nicméně později značnou část osobních materiálů vystříhal, aby se zaměřil na vztah Alvyho a Annie, z něhož je většina výsledkem spolupráce Woodyho Allena a Marshalla Brickmana na scénáři, a tudíž je opravdu smyšlená. Bývalé manželky Alvyho Singera, které se v *Annie Hallové* objevují v prostrizích do minulosti, připomínají Allenovy skutečné exmanželky Harlene Rosenovou a Louise Lasserovou jen pramálo, a postava Annie Hallové, ač jí vdechla život a dodala kouzlo Diane Keatonové, připomíná skutečnou Diane jen na pohled. Když si ovšem Woody Allen v rozhovorech stěžoval na diváky, kteří si vzali do hlavy, že je *Annie Hallová* autobiografická, a za nic si to nenechali vymluvit, není jeho reakce upřímná. Allen v *Annie Hallové* vědomě buduje iluzi, že je film osobním převyprávěním jeho vlastního života, aby uspokojil nenasytný voyeurismus diváků, ve skutečnosti jim však předkládá povětšinou fiktivní příběh.

Woody Allen podle všeho ví o voyeurských touhách své. V průběhu celé své kariéry, stand-up vystoupeními počínaje, si utahuje z vlastní fascinace voyeurismem, tedy touhou nahlédnout do tajných zákoutí cizích životů. V *Annie Hallové* zopakuje vtip z jednoho ze svých raných vystoupení o tom, jak jej v prvním ročníku vyloučili z vysoké školy za to, že u

závěrečné zkoušky z metafyziky opisoval z duše spolužáka. V mnoha dalších snímcích, počínaje *Seber prachy a zmiz* přes *Pozor na Harryho* až po *Zeliga*, *Jinou ženu*, *Alici* a *Všichni říkají: Miluji tě*, vybízí Woody Allen publikum k nahlédnutí do toho nejintimnějšího z intimních hájemství, kde lidé obnažují své duše – na psychotherapeutická sezení.

V *Annie Hallové* je součástí iluze, že se Woody Allen ze všeho vyzpovídává, další klamné zdání – totiž, že Alvy Singer odhaluje svou duši, ke všemu se přiznává, jako by hovořil ke svému psychoanalytikovi (jehož zde zastupují diváci), aby přišel na kloub tomu, kde dělá chybu, proč se nedokáže sám se sebou smířit a proč ztroskotal jeho vztah se ženou, kterou stále miluje. Z tohoto pohledu lze na *Annie Hallovou* nahlížet jako na filmový ekvivalent románu *Portnoyův komplex* spisovatele Philipa Rotha, kde rovněž vystupuje muž židovského původu s partnerskými problémy, který se ze všeho vyznává svému psychoanalytikovi v řadě retrospektivních vzpomínek. Philip Roth skoncuje s Portnoyovou představou, že jeho vyznání vypovídá o jeho životě pravdivě, památným výrokiem, který pronese jeho terapeut v závěru románu: „Tak [...]. Teď by my snad mohli začnout. *Ja?*“ Allen rovněž zpochybňuje autentičnost či přiměřenost Alvyho doznání nejen tím, že Alvyho sebeanalýza končí bezvýsledně, ale také tím, že vyzdvihuje smyšlenost a vykonstruovanost Alvyho vzpomínek na minulost. Některá Alvyho retrospektivní vyprávění v *Annie Hallové* jsou zfilmována realisticky, aby umocnila dojem, že sledujeme opravdové momenty z Alvyho minulosti. Napadá mne scéna, kde Alvy a Annie bojují s humry, stejně jako scény, ve kterých si Alvy vybavuje události z prvních dvou manželství. Nicméně neotřelý půvab *Annie Hallové* tkví především ve zjevně fiktivních metaforických obrazech, nikoliv v Allenově realistickém ztvárnění okamžiků z Alvyho minulosti.

Jako všichni správní pacienti i Alvy zpočátku hledá příčinu svých neurotických potíží ve svém dětství: „[...] přísahám, že jsem vyrostl pod horskou dráhou v coneyislandské části Brooklynu,“ sdělí nám. Následuje záběr na dům, nad nímž byla skutečně vybudována horská dráha (viz obrázek 61), a hned poté záběr na malého Alvyho, který jí polévku a čte si komiks, zatímco se celý dům nekontrolovatelně třese, zřejmě proto, že nad ním projíždějí vozíky horské dráhy. Tato scéna je natolik bizarní, že Alvyho představu nebereme doslovně, ale jako surrealistické ztvárnění řečnického obratu. Jedná se o obdobu Freudovy teorie o snové práci, v níž se abstraktní myšlenky (latentní obsah snu) přeměňují v konkrétní vizuální ztvárnění manifestního obsahu snu.<sup>11</sup> Pozoruhodné je, že tato neobvyklá stavba nebyla výplodem Allenovy fantazie, nýbrž „nalezeným objektem“. Woody Allen měl původně v plánu opírat ztvárnění Alvyho dětství spíše o vlastní zkušenost, ale jednoho dne ho jeho scénograf Mel Bourne odvezl na Coney Island, aby se podíval na horskou dráhu Cyclone, která v sobě

skutečně měla vestavěný dům. „Tady Alvy vyrůstal,“ zareagoval prý tenkrát Allen. „Tohle použijeme.“<sup>12</sup> Podle všeho okamžitě pochopil, že obraz domu vestavěného do horské dráhy trefně vystihuje zkušenost dítěte, které vyrůstalo obklopené takovými citovými zmatky, že si připadalo jako pod horskou dráhou. V jedné z pozdějších scén filmu se Alvy v doprovodu Annie a nejlepšího přítele Roba vrátí do minulosti, kde se stanou svědky jedné z příšerných hádek Alvyho rodičů, které malého Alvyho v dětství zjevně natolik zasáhly, že do základu otřáslly jeho pocitem bezpečí. (Vzpomínka na rozhádané rodiče se řadí ke scénám, pro které by se *Annie Hallová* dala považovat za autobiografickou. Scény a vtipy s hádajícími se rodiči se vyskytují v mnoha Allenových filmech a ten zcela otevřeně přiznává jejich autobiografický původ.)<sup>13</sup>

Dalším příkladem jednoznačně fiktivního, avšak emocionálně výstižného, obrazu z Alvyho dětství je záběr na Alvyho otce, který řídí dopravu na pouťovém autodromu. Tato scéna nejenže dokonale vyjadřuje, že mu otec se svým bezvýznamným zaměstnáním nebyl dostatečně respektovaným vzorem (jestli návštěvníci autodromu něco nepotřebují, je to regulovčik), ale vypovídá navíc mnohé o otci, který selhal na celé čáře, když svého syna nenaučil sebeovládání. Ke konci filmu, kdy Alvy začne vyvádět na jednom kalifornském parkovišti a nabourá několik aut, se na plátně mihnou záběry malého Alvyho, jak vráží do autíček na pouťové atrakci svého otce. Na důkaz toho, že tuto barvitou vzpomínku z jeho minulosti nelze brát doslovně, přiznává Alvy těsně před tím, než se objeví záběry jeho otce u autodromu: „Víte, já mám hyperaktivní představivost. [...] mám jisté potíže s fantazií a realitou.“

Jiným výmluvným zkreslením minulosti je Alvyho představa matky sedící u jídelního stolu v rodném domě, jak s vervou škrábe mrkev (rozuměj: kastrující matka), zatímco mu káže o jeho osobních nedostacích: „Vždycky jsi viděl v lidech jen to nejhorší. Ani ve škole ses s nikým nesnášel. Navíc jsi nikdy nešel s dobou. I když ses proslavil, stejně jsi nikomu nevěřil.“ Není bez zajímavosti, že se v této scéně Alvyho matka objevuje jako mladá žena (stejná jako v jeho dětství), ačkoliv k němu promlouvá z dnešní perspektivy, tedy poté, co Alvy dospěl a stal se slavným. Tím, že vkládá slova dnešní matky do úst matce z minulosti, Allen naznačuje, že si Alvy tuto přednášku vyslechl tolikrát, až se onou kritizující, kastrující matkou z dětství stal posedlým.<sup>14</sup> (V Allenově následujícím filmu *Manhattan* pracuje hlavní hrdina na románu, který je rozšířenou verzí původní povídky o jeho matce nazvané „Kastrující sionistka.“)

Alvyho fixace na kastrující matku se ve filmu znovu objeví později ve scéně, kdy si Alvy stýská, že už jako dítě „jsem vždycky letěl na ty nepravé. [...] Když mě matka vzala na

*Sněhurku*, každý se zamiloval do Sněhurky. Já se ihned zbláznil do zlé královny.“ Následuje střih do animovaného záběru zlé královny z Disneyho *Sněhurky*, ovšem s hlasem a tváří Annie (viz obrázek 62). Nejsme tak konfrontováni s obrazem zlé královny, jak ji vnímal Alvy jako dítě, ale s tím, jak ji vnímá jako dospělé, nyní s tváří Annie. Tím, že si z Annie, která vlastnosti zlé královny vůbec nemá, vytváří subjektivní představu, jakési imago, odhaluje, že si promítl či přenesl všechny nesnesitelné vlastnosti své matky jak do Annie, tak do zlé královny. V tomto okamžiku se hranice mezi skutečností a fikcí zcela rozpadá, protože se ukáže, že jak žijící lidé (Annie), tak smyšlené postavy na plátně (sexualizovaná zlá královna) jsou zkreslené představami, které si o nich vytváříme.

Allen tak dokazuje nejen to, že způsob, jakým vnímáme přítomnost, je ovlivněný našimi prožitky v minulosti, ale i pravý opak – jak naše současné znalosti mohou poupravit a proměnit vzpomínky na minulost. Tak kupříkladu v retrospektivním vyprávění z Alvyho školních let zaslechneme poté, co ho učitelka vyplísí za pusou malé holčičce a tím ho před celou třídou poníží, Alvyho dospělý hlas, jak reaguje na obvinění: „Vždyť jsem jen projevil zdravou sexuální zvědavost.“ Kamera přejede po místnosti a odhalí nám dospělého Alvyho sedícího v zadní lavici, jak sebevědomě popírá všechna obvinění, která proti němu byla vznesena. Když ho učitelka podle a nespravedlivě srovnává se spolužákem („Proč jsi nemohl být třeba jako tady Donald? To byl velice vzorný chlapec!“), čelí tomuto osočení záběrem na Donalda, který prozrazuje, čím se v dospělosti stal: „Řídím velmi prosperující oděvní firmu.“ Aby názorně ilustroval, že Alvy dopadl lépe než jeho spolužáci, několik dalších dětí také oznamuje, jak nudná či pochybná je jejich budoucnost: „Já jsem prezident Pinkusovy instalátorské společnosti.“ – „A já prodávám modlitební šály.“ – „Já byl závislý na heroinu, teď jsem závislý zas na metadonu.“ – „Já dělám v kůži.“ Allen navazuje záběrem na televizní obrazovku, ve které právě běží *The Dick Cavett Show* se suverénně vtipným Alvym v roli hosta. Právě promísením Alvyho minulosti s letnými náhledy do budoucnosti Allen malému Alvymu poskytuje spojence (jeho dospělé já), který ho brání před úzkoprsou, puritánskou učitelkou, neschopnou rozpoznat jeho výjimečné vlastnosti a talent. Zároveň tím zhmotňuje představy mnohých z nás: Kdybychom mohli znovu prožít svá dětství a věděli přitom to, co víme dnes, nemuseli bychom tenkrát tolik trpět

Stejně jako Alvy přepisuje svou minulost tím, že si na pomoc proti panovačné učitelce povolá své dospělé já, do jiného retrospektivního prostřihu vloží slavného mediálního teoretika Marshalla McLuhana. Přivolává ho s cílem pomstít se domýšlivému učiteli mediálních studií z Kolumbijské univerzity, který Alvyho rozčiluje svým všeználkovským kázáním o Fellinim a McLuhanových teoriích, zatímco s Annie čekají ve frontě na film *Lítost*



*a soucit*. Když se učitel ohrazuje, že má právo na vlastní názor, neboť vyučuje mediální teorii na univerzitě, Alvy povolá McLuhana zpoza velkého filmového poutače. Ten pak učiteli sdělí: „Vy o mém díle nic nevíte! [...] Je naprosto s podivem, že vy vůbec můžete něco učit!“ Koneckonců, vypravěčem je zde Alvy a ten si může přičarovat, koho se mu zachce, jen aby tím dokázal svou pravdu. Obrací se přímo na diváka se slovy: „Jó, kdyby jen život byl takový.“ Tím se nám opět připomíná, že střípky z Alvyho života, které sledujeme, jsou často jen vybájené. Líčí nám svou minulost tak, jak se mu jevila, jak si ji vybavuje, jak si ji vysnil, a to pomocí kreativního zásahu do scénáře vlastního života.

Ke konci *Annie Hallové* ostatně Alvy přepíše scénář svého života doslova. Brzy po scéně, v níž jsme svědky rozchodu Alvyho a Annie ve vegetariánské restauraci na Sunset Boulevard v Los Angeles, následuje záběr na Alvyho, dnes už scenáristu sledujícího čtenou zkoušku své hry, v níž je znovu ztvárněna tatáž scéna. Herec vzhledem připomínající Alvyho a herečka připomínající Annie se hádají a jejich dialog je zcela totožný s tím, který jsme si právě vyslechli z úst Alvyho a Annie. Avšak scéna ve hře končí naprosto odlišně od scény, jíž jsme právě byli svědky v *Annie Hallové*. Ve filmu se Annie odmítne vrátit s Alvym do New Yorku, rozčilená a znechucená odjíždí a nechává ho stát na parkovišti, kde si Alvy dál vede svou tirádu o vyprázdněnosti hollywoodských slavnostních ceremoniálů, čímž se strefuje do Annie, hrdé na všechny nominace svého nového přítele. Poté Alvy nasedne do svého vozu, nabourá několik aut na parkovišti a skončí ve vězení. V jeho hře ve filmu se ovšem scéna odehraje diametrálně odlišně. Na rozdíl od „skutečného“ Alvyho má herec, který ho představuje ve hře, své emoce plně pod kontrolou. Rozvázně (ač poněkud nezúčastněně) pronese: „[...] je vtipné, že po všech těch vážných hovorech a chvílích vášně to končí tady, u zdravé stravy na Sunset Boulevardu. Sbohem, Sunny.“ Tentokrát ale Sunny/Annie neodjíždí, namísto toho vykřikne: „Počkej. Já... já chci jít s tebou. Miluju tě.“ „No, co chcete, byla to má první hra,“ obrací se Alvy opět přímo k divákům a omlouvá se tak za nepřírozený a nevěrohodný happy end. Když už se mu nedaří v životě, snaží se o to Alvy alespoň v umění.

V jednom okamžiku této scény nesnímá Allen přímo herce při čtené zkoušce, namísto toho nám ukazuje jen jejich odrazy ve velkém zrcadle, zatímco jim Alvy naslouchá v popředí před zrcadlem (viz obrázek 63). Mizanscéna v odrazu zde klade důraz na Allenovu postmoderní skepsi k tomu, nakolik má umění či jazyk schopnost odhalit nějakou zásadní skutečnost. Vše je jen pouhým odrazem odrazu. Herci jsou jen střípky v zrcadle Alvyho myslí, stejně jako postavy v *Annie Hallové* jsou jen střípky v zrcadle Allenovy myslí, v nekonečném zpětném odrazu. Film *Annie Hallová* nám opakovaně připomíná, že nic není skutečné.

Současně je happy end v Alvyho hře Allenem pečlivě vystavěn tak, aby vytvořil protiklad k daleko „realističtějšímu“ či věrohodnějšímu konci filmu *Annie Hallová*. Třebaže scéna, ve které „Sunny“ vyznává svou lásku Alvyho náhradníkovi, poskytuje divákům chvilkovou dávku uspokojení, neboť všichni máme sklon přát si, aby se pár po rozchodu znovu dal dohromady, z toho, co jsme se ve filmu o Alvym dozvěděli, je zřejmé, že jeho vztah s Annie nemá budoucnost. Koneckonců sám sebe v úvodu filmu definuje jako někoho, kdo by nechtěl patřit do spolku, kde by stáli o jeho členství. I kdyby se mu podařilo získat Annie nazpět, je téměř jisté, že by o ni znovu rychle ztratil zájem. Kdyby se pak vzali a začali spolu bydlet, ani jeden z nich by v takovém vztahu nemohl dýchat. Woody Allen téma opěťované lásky, která nenaplňuje, ale dusí, nakouzl s černým humorem už ve filmu *Láska a smrt*. Boris v průběhu filmu usiluje o nedobytnou Soniu, která ho vytrvale odmítá, a když je konečně odměněn její láskou, místo aby byl šťastím bez sebe, pokusí se oběsit. Ať už se Allen snaží naznačit, že je Alvy příliš neurotický na to, aby miloval, a ani všichni psychoanalytici světa mu nepomohou, nebo naopak předpokládá, že v lidské duši probíhá zhoubný proces, který odsuzuje i ty nejlepší vztahy k zániku, je těžké soudit. Správné se zdají být obě možnosti. Přesto se na konci *Annie Hallové* necítíme zcela bezútěšně, neboť nám Allen dává šanci nalézt jakousi spásu, nikoliv v životě, ale v umění. Požitek plynoucí ze sledování znamenitě natočeného filmu o nevyhnutelném rozchodu do jisté míry kompenzuje smutný závěr filmu, podobně jako tomu bylo u *Zlodějí kol* režiséra Vittoria De Sicy, jehož způsob vyprávění příběhu činí nakonec ztrátu kola snesitelnou.

Zatímco je happy end v Alvyho hře povrchní a nevěrohodný, Allenova *Annie Hallová* končí, když už ne šťastně, tak alespoň důmyslně. Když Alvy začne vyprávět, jak se s Annie po rozchodu znovu setkali, na pozadí se tiše ozývá jemný hlas Annie zpívající píseň „Seems Like Old Times“ (Jako za starých časů). Alvy popisuje, že se Annie znovu vrátila do New Yorku a vzala svého přítele na promítání snímku *Lítost a soucit*, tedy právě toho filmu, na který ji neustále tahal Alvy kvůli jeho závažnému a důležitému poselství. Tuto situaci nazve „osobním vítězstvím“, protože to údajně dokazuje, že na Alvyho nikdy nezapomněla: jeho hodnoty přijala za své. Mimoto opustila Los Angeles s jeho povrchností a přetvářkou a vrátila se do New Yorku, což je další známka toho, že Alvyho hodnoty ovlivňují její životní rozhodnutí.

V duchu postmoderního skeptického a ironického přístupu je *Annie Hallová* stejně jako mnohé další z Allenových filmů méně o lásce a více o její ztrátě či neuskutečnitelnosti. Ale protože se jedná o film Woodyho Allena, jehož hlavní protagonista je stand-up komik, končí *Annie Hallová* vtipem. V závěrečném monologu vypráví Alvy příběh muže, jenž jde

k psychiatrovi a stěžuje si na svého pomateného bratra, který si myslí, že je slepice. Když se doktor zeptá: „Tak co kdybyste ho dal sem k nám?“, muž odpoví: „Rád bych, ale já ta vejce potřebuju.“ Alvy tato imaginární vejce přirovnává k imaginární naději, kterou v sobě lidé žijí. Doufají, že některý z jejich příštích vztahů už snad konečně vyjde, i když vztahy jsou ve své podstatě iracionální, bláznivé a absurdní. Bez této iluze bychom vedli nesnesitelně smutný a osamělý život. A tak se nakonec všichni podobáme muži z vtipu, který je očividně stejně potrhlý jako jeho bratr. Potřebujeme ta vejce – ony příběhy či iluze, které činí život snesitelným. Špatnou zprávou v závěru *Annie Hallové* je, že právě iluze jsou tím jediným, co nám zbývá. Jedině v umění (Alvyho hře) končí vztahy „šťastně až navěky“. Dobrou zprávou je, že i život samotný lze považovat za umělecké dílo. Jak Allen/Alvy mistrně a s vtipem dokazuje v průběhu *Annie Hallové*, vzpomínky, jakožto jediné otisky prožitých zkušeností, můžeme libovolně přeskupovat, přehodnocovat a nově interpretovat coby stříhači vlastních myšlenek. Mají-li postmoderní filozofové pravdu a naše životy jsou pouhým souhrnem různorodých útržkovitých příběhů, pak se nám dílo Woodyho Allena zřejmě snaží sdělit, že máme alespoň svobodnou volbu jednotlivé útržky přemísťovat, dokud se nám nepodaří sestavit lepší obraz.

Popisek obrázků:

Obrázek 60. Woody Allen se k obecnstvu obrací jakoby sám za sebe. (*Annie Hallová*, 1977, Studio Metro-Goldwyn-Mayer.)

Obrázek 61. Dům, kde Alvy vyrůstal. (*Annie Hallová*, 1977, Studio Metro-Goldwyn-Mayer.)

Obrázek 62. Annie jako zlá královna ve *Sněhurce*. (*Annie Hallová*, 1977, Studio Metro-Goldwyn-Mayer.)

Obrázek 63. Mizanscéna v odrazu klade důraz na Allenovu postmoderní skepsi k tomu, nakolik mají umění či jazyk schopnost odhalit nějakou zásadní skutečnost. (*Annie Hallová*, 1977, Studio Metro-Goldwyn-Mayer.)

Poznámky:

3. Allen užívá některé modernistické postupy typické pro Felliniho ve *Vzpomínkách na hvězdný prach*, avšak tento film je parodií snímku *8 1/2*.

4. POGEL, Nancy. *Woody Allen*. Boston, Mass.: Twayne, 1987.

5. Ve *Fantastické cestě* (Richard Fleischer, 1966) dojde ke zmenšení několika lidí, kteří jsou následně vpraveni do krevního oběhu jednoho smrtelně nemocného pacienta, aby bojovali s tím, co ohrožuje jeho život.
6. Tento pojem zavedl americký architekt Charles Jencks ve své knize *What Is Post-Modernism?* (New York: St. Martin's Press, 1987), 7, aby popsal eklecticismus postmoderních děl.
7. Seriál *An American Family* v produkci Craiga Gilberta režírovali Alan a Susan Raymondovi. Vysílal se po dobu dvanácti týdnů počínaje 11. lednem 1973.
8. ALLEN, Woody. *Four Films of Woody Allen*. New York: Random House, 1982, 3.
9. LAX, Eric. *Woody Allen: A Biography*. New York: Vintage Books, 1992, 10.
10. BAXTER, John. *Woody Allen: A Biography*. New York: Carroll and Graf, 1999, 245.
11. FREUD, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. New York: W.W. Norton, 1996, 138–53. Zredigoval a přeložil James Strachey
12. Cit. podle: BAXTER, John. *Woody Allen*. 242-3.
13. Eric Lax cituje Allenovy úvahy o „naprosto výbušném“ vztahu rodičů po celé jeho dětství. „Došlo na všechno kromě přestřelky.“ (*Woody Allen*, 16) „Když jsem ráno odcházel do školy, nikdy jsem si nebyl jistý, jestli odpoledne najdu doma oba rodiče.“ (*Woody Allen*, 43) To svádí ke spojování Allenových dětských obav z potenciálního rozchodu jeho rodičů se strachem, kterým v *Annie Hallové* vybaví malého Alvyho, že vesmír zanikne.
14. Fellini ve snímku *8 1/2* dosahuje podobného účinku opačným postupem. Jak jsem již zmínila v předešlé kapitole, Guidova matka se v retrospektivním vyprávění z jeho raného dětství objevuje jako stará žena, ačkoliv by v době této vzpomínky byla ještě mladá.

### 3. Překladatelská analýza originálu

Tato kapitola obsahuje překladatelskou analýzu výchozího textu, která vychází z klasifikace německé autorky Christiane Nordové v její publikaci *Text analysis in translation* (1991). Součástí je i analýza jazykových funkcí textu podle modelu Romana Jakobsona (1995). Citace z výchozího textu i jeho překladu jsou doplněny odkazy na příslušné strany – v případě citace z originálu (O) číslo odkazuje na stranu ve výchozím textu (příloha), u citace z překladu (P) pak číslo označuje přímo stranu této bakalářské práce.

#### 3.1 Vnětextové faktory

##### 3.1.1 Autor a vysílatel

Autorkou překládaného textu je americká vysokoškolská pedagožka Marilyn Fabeová, která vyučuje na katedře filmových a mediálních studií na Kalifornské univerzitě v Berkeley. Autorka se dlouhodobě zabývá tematikou filmového média, její přednášky obsáhnou prakticky celou filmovou historii, sahají od éry němého filmu, filmů noir, snímků klasického Hollywoodu až po analýzu feministických témat v současném filmu. Tento široký záběr se ostatně projevil i v překládaném textu (více v části Téma a obsah). Ač je toto dílo její doposud jedinou knižní publikací, části některých kapitol (3, 8, 9) již v minulosti vyšly jako součást filmových příruček.

Hranice mezi vysílatelem a autorem textu není v tomto případě zřejmá, z úvodu ke knize lze vyčíst jen to, že se autorka rozhodla vytvořit filmovou publikaci na základě vlastních přednášek Film 50 na výše uvedené univerzitě. Vzhledem k tomu, že publikaci vydalo právě univerzitní nakladatelství, není jednoznačné, zda autorka pracovala na knize z podnětu univerzity, nebo z vlastní iniciativy.

##### 3.1.2 Médium

Jak již bylo řečeno, překládaný text je desátou kapitolou knihy *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, vydanou nakladatelstvím University of California Press v Berkeley (Kalifornie). Toto nakladatelství bylo založeno již v 19. století za účelem vydávání odborných prací a publikací Kalifornské univerzity, podobně

jako například nakladatelství Karlovy univerzity, Karolinum. Jakožto univerzitní nakladatelství pokrývá široké spektrum humanitních, společenských i přírodních věd, mezi jinými vydalo publikace v oborech jako antropologie, umění, film, historie, literatura, sociologie, náboženství, hudba a jiné.

Výchozí materiál byl vydán v písemné formě v jediném svazku a i vnější podoba naznačuje snahu zaujmout širší čtenářstvo – publikace má barevný přebal s fotografií z filmového plakátu Truffautova *Nikdo mne nemá rád*, volba vzhledu tedy odpovídá spíše knize beletristické či populárně naučné, určené k široké distribuci. Text je na několika místech doprovázen fotografiemi z filmů, aby bylo na názorných příkladech možno doložit některé autorčiny úvahy a analýzy. Publikace se v první řadě obrací na čtenáře alespoň do jisté míry seznámeného s filmovou terminologií či odbornými pracemi, její text je po formální stránce složitý (syntax) a vykazuje vysokou míru abstrakce. Autorka pro lepší přehlednost využívá grafických či typografických prvků (fotografií, kurzívy, uvozovek).

### 3.1.3 Místo a čas

Poprvé byla publikace uveřejněna nakladatelstvím University of California Press v jejich pobočkách v Berkeley, Los Angeles a Londýně, od počátku se tedy počítalo s její distribucí v anglicky hovořících zemích. To nicméně neznamená, že by samotné téma či jeho zpracování působilo výraznější potíže s porozuměním čtenářům z jiných kultur už proto, že autorka se věnuje význačným filmovým dílům režisérů několika národností. Dalo by se předpokládat, že kupříkladu český čtenář by podobnou publikaci vyhledal už z podstaty v případě, že by byl alespoň do jisté míry seznámen s tvorbou probíraných režisérů, i kdyby jen pasivně z jiných teoretických prací.

Publikace, ze které byla přeložena desátá kapitola, poprvé vyšla v roce 2004. V roce 2014 vyšla speciální edice k desetiletému výročí od prvního vydání. Vzhledem k odbornému stylu, kterým je text napsán, nemá rok vydání zásadnější vliv na rejstřík překladové verze. Veškeré odkazování k času souvisí v textu s konkrétním filmem, jeho uvedením do kin a všeobecně s obdobím, ve kterém Woody Allen natáčel díla, jimiž se proslavil, časový odstup překladu proto nemá žádný vliv na překladatelská řešení. Původní vydání se soustředilo na díla čtrnácti významných režisérů, jejichž filmografie překlenuje celou historii narativního filmu, k 10. výročí pak bylo nové vydání aktualizováno a rozšířeno o patnáctého režiséra.

### 3.1.4 Motiv komunikace a záměr vysilatele

Motivem komunikace bylo vytvořit odbornou publikaci, která by se do detailu věnovala několika zásadním filmovým tvůrcům a jejich dílům v průběhu historie filmu. Autorka v úvodu vysvětluje, proč si jako titul zvolila právě parafrázi Menzelova filmu *Ostře sledované vlaky*. Její *Ostře sledované filmy* mají poskytnout detailní analýzu vybraných režisérů, jejich filmových postupů a konkrétních filmových děl tak, aby podaly ucelený obraz toho, jak zásadní byl jejich vliv na film jako takový i na ostatní tvůrce, kteří z jejich technik a inovací v průběhu více než jednoho staletí vycházeli. Na rozdíl od mnohých filmových teoretických prací se úmyslně vyhýbá časovému dělení na jednotlivá umělecká období, namísto toho na konkrétních tvůrčích demonstruje, jakým způsobem se jejich vlivem utvářela filmová historie.

Záměrem vysilatele bylo uvést na trh filmovou publikaci zejména pro studenty filmu tak, aby pochopili jednotlivé kroky při tvorbě konkrétních snímků, jakým způsobem a proč byly vytvořeny určité scény a jak, především v počátcích kinematografie, téměř každý filmový postup dláždil cestu pro několik následujících generací filmařů.

### 3.1.5 Funkce textu

V odborné publikaci už z její podstaty převažuje funkce referenční, která je tudíž dominantní. Autorka se především snaží čtenáře informovat o dílech jednotlivých tvůrců, detailně popsat jejich děj a odhalit často mistrně ukrytý význam a záměr.

Zjevná je rovněž funkce expresivní, která se projevuje osobním zapojením autora a jeho postoje. Tím, že se v tomto typu textu (filmová analýza) jedná pouze o vlastní interpretaci autorky, která se nemůže opírat o konkrétní fakta či exaktní výstupy a vyjadřuje tedy pouze vlastní názory na dané téma (ač s četnými odkazy k podpoření svých úvah), je text protkán výrazy, jimiž autorka vyjadřuje svůj vlastní postoj. Ať už přímo užitím první osoby: „*Unlike the classical Hollywood film, which, as I discussed in chapter 4, strives to create an illusion [...]*“ (O: 176), „*[...] the scene in which Alvy and Annie battle with the lobsters comes to mind [...]*“ (O: 183), nebo pomocí hodnotících adjektiv či postojových modifikátorů: „*The extraordinary and surprising aspect of this opening monologue [...]*“ (O: 180), „*Interestingly, this strange construction was not a figment of Woody Allen's imagination [...]*“ (O: 183), kterými popisuje konkrétní scény či filmařské tvůrčí postupy, a jak na ni zapůsobily. Autorka tak přispívá k lepšímu porozumění textu a zapamatování si důležitých filmových pasáží či

postupů, na které se filmař snažil upoutat pozornost, a tím tedy opět posiluje funkci referenční.

Za zmínku jistě stojí i užití apelativní funkce zřejmé již z autorčina záměru přesvědčit čtenáře, ať už z řad studentů filmové vědy, či laické veřejnosti, aby se o filmovou teorii, historii a film jako takový začali zajímat hlouběji, naučili se analyzovat jednotlivé scény v kontextu celého autorova díla a lépe pochopili autorovy záměry a skrytá poselství jeho děl.

Rovněž funkce metajazyková se v textu nejméně jednou vyskytne. Autorka ji užívá v pasáži, kde popisuje původní pracovní název *Annie Hallové*: „*Allen's first working title for the film was entitled [...] 'Anhedonia,' a clinical term describing the inability to enjoy life.*“ (O: 182).

Opomenout nelze ani funkci poetickou, která klade důraz na formu, jakou je text vystavěn. V tomto textu se projevuje užitím paralelismů, opakováním, obrazným vyjádřením: „[...] *that in today's world, lacking belief in a God who punishes the unjust, the unjust as often as not go without punishment.*“ (O: 175), „[...] *the only world in which morality, honesty, commitment, and love prevail is the world created in fictions, which are vitally important, nevertheless, because without fictions life would be unbearable.*“ (O: 175-6), „*Within the fiction of Annie Hall, that Woody Allen is confessing all, is the fiction that Alvy Singer is baring his soul, confessing everything, as if to his analyst [...]*“ (O: 183), „*The actors are only fragments in the mirror of Alvy's mind, just as the characters in Annie Hall are only fragments in the mirror of Allen's mind, in an infinite regression.*“ (O: 188).

### 3.1.6 Adresát

Autorka psala tuto publikaci primárně pro studenty filmových oborů, neboť jí, jak už bylo řečeno, byla inspirací vlastní série univerzitních přednášek pod názvem Film 50. Nicméně tento typ textu má rovněž nezpochybnitelný přínos pro filmové teoretiky, kritiky i samotné učitele filmové vědy.

Poměrně složité větné konstrukce jsou typické pro odborný styl, ale důraz na osobní hledisko autorky by svědčilo pro zařazení textu k esejistickému stylu (podkategorii odborného). Detailní analýzu jednotlivých filmových děl přesto určitě ocení i ne jeden zapálený filmový fanoušek. V kapitole týkající se díla Woodyho Allena si autorka navíc bere na pomoc teze postmodernismu a psychologických teorií, takže by sledování filmů s podobnou pomůckou možná ocenil i divák se zájmem o tyto obory.



Detailní popis jednotlivých scén umožňuje pochopení i u čtenáře neznalého konkrétního díla daného režiséra, zároveň by mu mohla posloužit k porozumění záměrům filmového tvůrce, které povětšinou obyčejnému divákovi unikají. Díky podobné publikaci pak může čtenář seznámený s byť i jediným filmem daného režiséra plně docenit jeho tvorbu jako celek a nechat se přesvědčit k tomu, aby si nastudoval tvůrcovu filmografii do hloubky.

### **3.2 Stylistické hledisko**

Výchozí text není snadné stylově zařadit. Autorka sama zmiňuje záměr napsat publikaci přístupnou běžnému čtenáři, text je přesto formulován v komplexních, někdy těžkopádných a obtížně srozumitelných souvětích. Toto v kombinaci s odbornou terminologií a vyšší mírou abstraktnosti, přehledným členěním, poznámkovým aparátem a bibliografií odpovídá odbornému stylu v obecném smyslu.

Nicméně subjektivní postoj autorky a její snaha představit vlastní interpretaci filmových děl svědčí spíše pro úvahový slohový postup (esej). Zvláště pokud přijmeme definici eseje podle autorů *Současné stylistiky* (2008) jako žánru odborné komunikace typického pro společenskovědní obory, který spojuje odborný a umělecký styl (s potlačením umělecké složky).

### **3.3. Vnitrotextové faktory**

#### **3.3.1 Téma a obsah**

Tématem publikace je detailní analýza několika filmů koncipovaná tak, aby se divák seznámil s uměleckými postupy, jejichž prostřednictvím filmoví tvůrci ztvárňují určité myšlenky a sdělení. Marilyn Fabeová podrobně analyzuje několik vybraných filmů konkrétních režisérů, a to záběr po záběru, s důrazem na estetické, zvukové a režijní postupy toho kterého filmaře. V překládané kapitole se autorka zaměřuje na snímky Woodyho Allena. Namísto toho, aby předložila obecné, avšak povrchní shrnutí jeho dosavadní filmografie, zabývá se raději několika klíčovými scénami do detailu. Tímto postupem se čtenáři dostane odpovědi na to, jaké metody jsou užívány v narativním filmovém umění.

### 3.3.2 Presupozice

Ač se autorka sama v úvodu textu vyjádřila tak, že knihu psala s ohledem na širší okruh čtenářů, ostatně kniha se dostala do distribuce běžných knihkupectví typu Barnes and Noble a nakladatelství vydalo k desetiletému výročí vydání její dotisk, od čtenáře se přesto vyžaduje jistá míra předchozích znalostí, aby knihu plně docenil. Jak již bylo zmíněno, syntaktická struktura i vysoká abstraktnost jazyka jsou samy o sobě určeny spíše čtenáři, který se již s publikacemi psanými odborným stylem setkal (např. právě student filmové vědy) než laické veřejnosti. Zároveň ovšem autorka bere na vědomí, že při zahrnutí obecné obce čtenářů je třeba objasnit a dovysvětlit některé termíny a koncepty, což také na několika místech činí (např. definice cinéma vérité či postmodernismu v úvodu k překládané kapitole, případně auteurské teorie v jedné z předešlých kapitol). Mimoto je v závěru publikace k dispozici glosář filmových termínů s jejich základními definicemi (z těch, kterých bylo užito v kapitole o Allenovi, lze zmínit např. *medium close-up*).

Přesto se v textu objeví několik výrazů, které mohou být pro průměrného čtenáře příliš technické či odborné, u nich však autorka předpokládá, že jsou s nimi alespoň částečně srozuměni. Jedná se o výrazy z oblasti filozofie (např. *mimetic*, *infinite regression*) a psychologie (např. jungovský termín „*imago*“ či Freudova teorie snové práce). O tomto dále v kapitole o překladatelských problémech.

Konečně posledním a pravděpodobně tím nejzřejmějším předpokladem je, že čtenáři mají nějaké povědomí o analyzovaných filmech, v překládané kapitole tedy především o filmu *Annie Hallová*. Nejedná se pouze o knihu o filmové teorii, nýbrž je jednoznačně zamýšlena jako prostředek, který by mohl čtenář obecně využít při sledování filmů k jejich zevrubné analýze. Autorka tedy předpokládá, že čtenář bude mít přístup k popisovaným snímkům.

### 3.3.3 Kompozice

Celá kniha je rozdělena do několika kapitol, z nichž se každá zaměřuje na konkrétní filmový pojem či umělecký směr (např. neorealismus, francouzská nová vlna) v kontextu díla jednoho vybraného režiséra.

Přeložená kapitola nazvaná *Film a postmodernismus: Annie Hallová režiséra Woodyho Allena* je nejprve uvedena základní definicí postmodernismu (tato část součástí překladu není), termín však podle autorky jednoduchou definicí vlastně nemá. Zmiňuje zde,

nakolik ztráta víry v Boha a vědomí si vlastní smrtelnosti prostupuje dílo Woodyho Allena, a v závěru této podkapitoly objasňuje, jak tento složitý koncept chápali význační psychoanalytici a filozofové (Freud, Lacan, Derrida).

Obsah podkapitoly nadepsané „Postmoderní témata ve filmech Woodyho Allena“ je rozdělen do odstavců, které na sebe povětšinou nenavazují přímo, ale často jsou spojeny tematicky: „[...] while the frame story, which takes place during the Depression, imitates the somber look of social-realist films. | Just as Derrida shows that language is infinitely referential, deriving its meaning only from other words, Woody Allen's films [...] make us aware that the reality that seems so transparently mirrored in the film medium refers [...] only to other films.“ (O: 177), „The ‘real’ or documentary footage is just as contrived as the Hollywood footage. | Husbands and Wives (1992) is shot in a cinema verité style, imitating the style used to capture the dissolution of a couple's marriage [...]“ (O: 178). V jednom odstavci tak autorka otevře dané téma, kupříkladu Allenovo parodizování filmového média, a v následujícím na něj naváže v kontextu jiného snímku. Odstavce jsou tedy děleny převážně na popisy jednotlivých Allenových filmů, ovšem s přihlédnutím k tomu, co mají jakožto díla jediného autora společné, tedy zesměšňování filmového média i jednotlivých filmových žánrů.

Zhruba polovinu překládaného textu tvoří podkapitola nazvaná „Smrt autora v Annie Hallové“, která se věnuje podrobné analýze právě tohoto snímku. Tato část se zaměřuje na postmoderní odkazy, které jsou v tomto filmu přítomné. Vzhledem k tomu, že se celá podkapitola věnuje právě tomuto konceptu, jednotlivé odstavce na sebe obvykle navazují logicky: “Allen gives us a number of reasons to think so. | First of all, the fact that Allen plays the title role dressed as himself [...]“ (O: 181), „Through these teasing references Allen creates the impression that Alvy Singer is a thinly disguised version of Woody Allen [...]“ | *But most of Annie Hall is fiction.*“ (O: 182).

### 3.3.4 Nonverbální prvky

Text, potažmo celá publikace, v návaznosti na zpracovávané téma (samo o sobě vizuální), využívá i prvky neverbálního charakteru. Jedním z nich je grafická úprava, tedy využití fotografií (v překládané kapitole 4 obrázky), které slouží ke zpřesnění či dovysvětlení některých tvrzení v analyzovaném textu. První z nich se objeví na straně 180 výchozího textu a představuje, stejně jako všechny následující, statický záběr z filmu *Annie Hallova*.

Fotografie slouží k názornější ilustraci toho, jakým způsobem Allen využívá postmoderní témata ve svých filmech, a nakolik je smazán zřejmý přechod mezi realitou a fikcí.

Dalším nonverbálním prvkem je odlišení velikosti a tučnosti písma, jehož prostřednictvím dochází k přehlednému oddělení jednotlivých kapitol a podkapitol. K označení názvů filmů a pořadů užívá jak kurzívy, tak uvozovky.

Autorka často uplatňuje jako neverbální prostředek i uvozovky, nejčastěji k přímé citaci z filmu, popřípadě tehdy, kdy nechce být doslovná a výraz má sloužit pouze jako přirovnání či obrazné pojmenování: „*She ends up choosing the ‘real‘ man over the fictional character [...]*“ (O: 176), „*Here, Allen takes particular delight in comically deflating the all-knowing ‘voice of God‘ narrator whose bombastic pronouncements are continually undercut [...]*“ (O: 177).

V jednom případě využívá kurzívy jako prostředku zdůraznění určitého slova: „*This version was based on aspects of Woody Allen’s own life [...] but he dropped much of the personal material in order to focus the film around Alvy’s relationship with Annie [...]*“ (O: 182).

### 3.3.5 Lexikum

Jak již bylo řečeno, překládaný text je psán odborným stylem, z čehož pochopitelně vychází i velké množství abstraktních pojmů jako *compendium of fragmentary multiple fictions, dark naturalism, self-reflexive eclecting, hungry voyeurism, essential reality, infinite regression* a další.

S ohledem na zpracovávané téma je pochopitelný i četný výskyt termínů týkajících se filmové tvorby, filmařských technik či uměleckých žánrů (ty méně známé jsou obvykle definovány přímo v textu, případně v glosáři v závěru knihy), například *escapist film comedy, screwball comedy, medium close-up, cinéma vérité, auteur, montage style, wide-screen film, long take, social-realist film, celluloid, plot turn, flashback, compilation documentary, newsreels, footage, New Wave films, classical Hollywood film, jump cuts, cowriting, panning* a jiné.

V souvislosti se zaměstnáním hlavního hrdiny ve filmu *Annie Hallová* se v překládaném textu objeví i několik termínů spojovaných s divadelní tvorbou jako *rehearsal, mise-en-scène*.

Autorka na několika místech používá méně obvyklé derivace, například *fictiveness, constructedness, centerless*.

Rovněž se zde vyskytují termíny z jiných odborných oblastí, převážně jako důsledek zaměření Allenovy tvorby. Jednou z nich je filozofie: *infinite regression, compendium of fragmentary multiple fictions, mimetic*. Nemalou měrou jsou zastoupeny i odborné pojmy z odvětví psychologie či psychoanalýzy jako *imago, process of dream work, latent dream thoughts, manifest dream, fixating, projecting, human psyche*.

V textu se objeví i několik pojmů, které odkazují k pracím konkrétních autorů (aniž by nutně byli jmenovitě uvedeni): Nietzscheho *God is dead*, Barthesova esej *The Death of the Author*, Jungovo *imago*, či Freudův *process of the dream work*.

### 3.3.6 Syntax

Pro odborný styl je obvyklá složitá větná výstavba, často za použití polovětných vazeb, pro angličtinu typických:

*„Thus, whereas Raskolnikov’s guilt in Dostoevsky’s Crime and Punishment (to which the title of Allen’s film alludes) leads him to collude in his apprehension by the police, the conclusion of Crimes and Misdemeanors suggests that in today’s world, lacking belief in a God who punishes the unjust, the unjust as often as not go without punishment.“ (O: 175)*

*„Just as Derrida shows that language is infinitely referential, deriving its meaning only from other words, Woody Allen’s films, through their self-reflexive borrowing or eclecting<sup>6</sup> of past film styles and genres, make us aware that the reality that seems so transparently mirrored in the film medium refers not to some foundational reality outside the film but only to other films.“ (O: 177)*

*„Some of Alvy’s flashbacks in Annie Hall are photographed in a realistic mode, heightening the impression that we are seeing literal images of Alvy’s past — the scene in which Alvy and Annie battle with the lobsters comes to mind, as well as the scenes in which Alvy recalls incidents from his first two marriages.“ (O: 183)*

Na délku vět má také vliv časté užívání vsuvek a rozsáhlé citace z filmů:

*„Unlike the classical Hollywood film, which, as I discussed in chapter 4, strives to create an illusion that the world we are watching is real, Woody Allen’s films blatantly call attention to their fictiveness or artificiality.“ (O: 176)*

*„Everything is a construct — a product of the director’s brain — even, or especially, when the main character in the film strongly resembles the auteur of the film we are watching — Woody Allen himself.“ (O: 179)*

*„In another telling distortion of the past, Alvy pictures his mother sitting at the kitchen table in Alvy’s childhood home, vigorously scraping carrots (read, castrating mother) as she harangues him about his character deficiencies: ‘You always only saw the worst in people. You never could get along with anyone at school. You were always outta step with the world. Even when you got famous, you still distrusted the world.’“ (O: 185)*

Více v kapitole o konkrétních překladatelských problémech.

### **3.3.7. Intertextualita**

V textu se objevuje značné množství citací především z jednotlivých Allenových filmů a několik nepřímých citací autorů publikací, které se zaměřují na Allenovu tvorbu a život. Autorka se jimi snaží lépe objasnit a podepřít své úvahy a závěry o filmových postupech Allena v jeho snímcích. Citace konkrétních filmových dialogů slouží k porozumění filmařských postupů a myšlenek, které se tvůrce snaží vyjádřit. Dále v kapitole o překladatelských problémech.

#### **4. Překladatelská metoda**

Překladatelská metoda vychází z předchozí analýzy a klade důraz na to, aby v cílovém textu byla zachována stejná funkce. Vzhledem k dominanci referenční funkce ve výchozím textu a s ohledem na autorčin záměr zpřístupnit tuto publikaci běžným čtenářům je tedy nejdůležitější, aby cílový čtenář textu snadno porozuměl, což vedlo na několika místech překladu k větší explicitnosti.

Zařazení textu do odborného stylu od překladatele vyžaduje terminologickou a věcnou přesnost, rysy eseje s příznačným subjektivním stylem autorky zase nutí k volbě překladu iluzionistickou metodou, aby i při zachování věrnosti originálu působil text jako původní české dílo.

## 5. Překladatelské problémy a jejich řešení

### 5.1 Překlad názvů a vlastních jmen

Vlastní jména osob, a to jak filmových postav, tak autorů a historických osobností, jsem ponechala v jejich původním znění, v případě ženských jmen vlastních jsem se vzhledem k českému úzu rozhodla pro přechylování, abych se vyhnula dvojznačným formulacím. Nadto i samotný titul snímku *Annie Hallová* bývá uváděn v přechýlené podobě.

V textu se, jak se dalo předpokládat, vyskytne značné množství názvů filmů, televizních pořadů, literárních děl a v jednom případě i písně. Ta díla, která v češtině již mají zavedený název, jsem uváděla v jejich české podobě (tedy všechna díla Woodyho Allena a jiných známých režisérů, názvy klasických literárních děl). Tyto tituly jsem si ověřovala v katalogu Národní knihovny České republiky a na stránkách Česko-Slovenské filmové databáze. V několika případech ovšem autorka uvádí pořady, které do češtiny nikdy přeloženy nebyly, zde jsem se tedy rozhodla pro ponechání původního anglického názvu s doplněným vlastním českým překladem v závorce. Český překlad by zde nebyl bezpodmínečně nutný (názvy soutěžních pořadů nemají vliv na porozumění, televizní seriál *An American Family* je poměrně podrobně popsán v textu), nicméně název písně bylo potřeba přeložit, neboť jeho význam („Jako za starých časů“) přímo souvisí se scénou, kde hlavní hrdina vysvětluje, že na něj bývalá partnerka nedokáže zapomenout. Překlad jsem zde tedy považovala za nevyhnutelný, a proto abych zachovala jednotu, zvolila jsem tentýž postup i u zbývajících děl bez zavedeného, českého titulu.

U názvu snímku Marcela Ophülsa *The Pity and the Sorrow* (francouzský dokument), který je v textu dvakrát zmiňován, neboť na něj hlavní protagonisté *Annie Hallové* několikrát vyrazí do kina, jsem se obrátila k překladu z dabované verze snímku (o této verzi více v části o překladu citací). Název tohoto filmu nebyl oficiálně do češtiny přeložen, v *Annie Hallové* překladatelka zvolila titul *Lítost a soucit*, vycházela jsem tedy z jejího překladu.

V případě názvů jednotlivých segmentů v povídkovém filmu *Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu* jsem čerpala z již existujícího překladu vytvořeného Danou Hábovou pro společnost PB Publishing v roce 2011 už z toho důvodu, že se tyto názvy objevily v jejím překladu i v televizním vysílání či v publikaci *Woody o Allenovi* spisovatele Stiga Björkmana.

Autorka názvy jednotlivých děl uvádí kurzívou, v případě názvu písně, titulů jednotlivých povídek ve výše uvedeném snímku a u dvou názvů televizních soutěžních



pořadů je ovšem vkládá do uvozovek, pravděpodobně proto, aby graficky odlišila titul filmu od jeho jednotlivých segmentů. Zachovala jsem tedy stejnou grafickou podobu.

## 5.2 Překlad citací

V kapitole o Woodym Allenovi se objeví poměrně značné množství přímých citací z jeho snímku *Annie Hallová*, který autorka analyzuje nejpodrobněji. Film u nás vyšel na DVD dvakrát, poprvé v ruce 2008 v distribuci Bontonfilmu, podruhé o tři roky později v rámci edice Respekt pod distribuční společností PB Publishing. Titulky v obou případech vytvořila Dana Hábová. Pro společnost Cinemax pak vznikla dabovaná verze s překladem Olgy Pavlové. Původně jsem předpokládala, že využiju překladu Dany Hábové jakožto dvorní překladatelky Woodyho Allena, nicméně po srovnání obou verzí se ukázalo, že pravděpodobně v důsledku omezení, se kterými se titulkování potýká (maximální délka řádků a časový limit), došlo k jisté kondenzaci a tento překlad není stejně obsáhlý jako citovaný originál. Kupříkladu „[...] *one of those guys with saliva dripping out of his mouth who wanders into a cafeteria with a shopping bag screaming about socialism.*“ (O:180) bylo přeloženo jako „*Pokud ovšem nebudu uslintanej dědek s taškou, co vyřvává o socialismu.*“ Z tohoto důvodu jsem nakonec zvolila dabovanou verzi, ač je i tento překlad limitován požadavky na synchronizaci zvuků s pohyby rtů, a v důsledku toho obsahuje časté vycpávkové výrazy (no, jo, takový ten, víte), které v psaném projevu nepůsobí vždy nejobratněji. *Annie Hallová*, potažmo celá tvorba Woodyho Allena, se vyznačuje takřka nepřetržitým dialogem, který českému divákovi neznalému jazyka originálu ztěžuje možnost porozumění všech nuancí a narážek obsažených v téměř každé větě. Vzhledem k tomu, že publikace si klade za cíl detailně rozebrat dílo tvůrců, uvést konkrétní příklady a zajistit, že divák plně chápe jejich sdělení, považovala jsem rozsáhlejší dabingový překlad k tomuto účelu za vhodnější.

Jak už jsem zmínila, některé pasáže nejsou ani v dabované verzi přeloženy příliš obratně, ale s největší pravděpodobností se tak děje z toho důvodu, aby došlo k co nejvíce přirozenému vizuálnímu sladění cílového textu s pohyby úst postav na plátně. Tím si vysvětluji kupříkladu následující pasáž: “*I think I’m gonna get better as I get older.*” (O: 180), která byla přeložena jako „*Já myslím, že budu lepší, jak budu stárnout.*“ (P: 12), popřípadě “*I swear I was brought up underneath the roller coaster in the Coney Island section of Brooklyn [...]*” (O: 183) v překladu jako „[...] *ale přísahám, že jsem vyrostl pod horskou dráhou*

v *coneyislandské části Brooklynu*.“ (P: 14). Zeměpisný název je v této podobě českému divákovi těžko srozumitelný a je otázka, zda by měl vůbec povědomí o existenci nějakého brooklynského poloostrova proslaveného svým zábavním parkem, i kdyby mu nebyl představen v podobě adjektiva z víceslovného zeměpisného názvu.

V tomto překladu převzatém z dabingu jsem pozměnila jednu citaci, která se od originálu zcela odchyluje, a to ve scéně, kde Alvyho spolužáci jmenují svá povolání. Původní znění bylo: *“I sell tallises.”* (O: 186), tedy jak ve svém překladu uvedla Dana Hábová: *„Prodávám modlitební šály.“* V dabované verzi ovšem zazní: *„A já jsem psycholog.“* Autorka překladu se zřejmě od původního významu neodchýlila proto, že by u českého diváka předpokládala neznalost židovských náboženských zvyků, ale opět z důvodu synchronizace délky původního a cílového dialogu.

Překladu Dany Hábové jsem využila i v nepřímé citaci (popisu děje autorkou) v pasáži, kde Alvy mluví o svém vyloučení ze školy, protože podle mě výstižně vyjádřila pointu vtipu: *„Mě z vysoké vyhodili. Švindloval jsem v metafyzice. Opisoval jsem z duše svého spolužáka...“*

Další výskyt přímé citace v textu se objevuje v pasáži, která popisuje děj Rothova románu *Portnoyův komplex*. Autorka svůj popis uzavře závěrečnou větou z románu: *“Now vee may perhaps to begin. Yes?”* (O: 183). Zde jsem použila překlad Luby a Rudolfa Pellarových vydaný nakladatelstvím Odeon v Praze v r. 1992: *„Tak (řekl pan doktor). Ted' by my snad mohli začnout. Ja?“* (P: 14)

### **5.3 Kulturní neekvivalence**

Ačkoliv mezi výchozím a překladovým textem neexistuje zásadní časový odstup a samotný obsah i odborná terminologie povětšinou nemají podstatný vliv na porozumění čtenáře z cílové kultury, objevuje se zde přesto několik výrazů, které jsem se rozhodla opatřit vnitřní vysvětlivkou.

Kupříkladu v následující rozsáhlé větě, kterou jsem vysvětlivkou byla nucena ještě prodloužit, je ve výčtu známých osobností zahrnut slavný baseballový hráč a americký prezident. Baseball patří mezi americké národní sporty, zatímco u nás s největší pravděpodobností český recipient narazí na zmínku o jednom z jeho nejproslulejších hráčů právě při sledování filmu z amerického prostředí. Stejně tak jméno 30. prezidenta Spojených

států nepatří k nejskloňovanějším a na rozdíl od čtenáře originálu ten český patrně všechny americké prezidenty nezná.

„*So great is his notoriety for this strange talent [...] that he becomes world-famous, appearing in newspapers and newsreels alongside numerous historical figures such as Babe Ruth, Calvin Coolidge, and Adolf Hitler.*“ (O: 178)

„*Svým podivuhodným talentem [...] je natolik známý, že se proslaví po celém světě a začne se objevovat v novinách a filmových týdenících po boku četných historických postav, včetně baseballového hráče Babe Rutha, amerického prezidenta Calvina Coolidge a Adolfa Hitlera.*“ (P: 10)

Podobným případem byla zmínka o seriálu *An American Family*, který v 70. letech vysílala televizní společnost PBS:

„[...] *used to capture the dissolution of a couple's marriage in the Public Broadcasting Corporation's An American Family television series (1973).*“ (O: 178)

„[...] *vysílaný americkou veřejnoprávní televizní společností PBS pojednával o rozpadu jednoho manželství.*“ (P: 10)

Autorka sice ve výchozím textu zmiňuje neziskovou organizaci (pod kterou spadá PBS), nicméně oficiálně se uvádí, že tento seriál byl odvysílán společností PBS, a to jak na Mezinárodní filmové databázi IMDb, tak přímo na webových stránkách PBS. I pro amerického diváka je běžné bavit se o vysílání na PBS (tj. na jedné z jejích stanic), nikoliv o organizaci, která tuto společnost vlastní, podobně jako se v ČR nevyjádříme o pořadu na televizní stanici Nova jako o „vysílání společností CET 21“. Z tohoto důvodu jsem kromě přidané vysvětlivky, neboť samotná zkratka by českému čtenáři nic neříkala, změnila i tuto faktickou nepřesnost.

K vysvětlivce vyplývající z odlišných presupozic jsem se uchýlila i v následujícím případě:

„*Here his purpose is to take revenge on a pretentious Columbia media professor [...]*“ (O: 187)

„*Přivolává ho s cílem pomstít se domyšlivému učiteli mediálních studií z Kolumbijské univerzity [...]*“ (P: 16)

Českému čtenáři by tento kondenzovaný název Kolumbijské univerzity nebyl srozumitelný, podobně jako by i cizinec znalý češtiny neporozuměl nespisovné univerbizaci typu Karlovka, Masaryčka apod.

#### 5.4. Faktické nepřesnosti

Jednou z nepřesností v původním textu je již výše zmíněná záměna neziskové organizace Public Broadcasting Corporation za televizní společnost PBS.

Za věcnou nepřesnost by se dal považovat i autorčin popis hlavní hrdinky snímku *Purpurová růže z Káhiry*:

„[...] *to court Celia (Mia Farrow), an abused Depression-era housewife with whom he has fallen in love because of her devotion to him.*“ (O: 176)

Celia ovšem není ženou v domácnosti, pracuje jako servírka, v tomto případě jde tedy nejspíš o přehlédnutí ze strany autorky. V českém překladu jsem nicméně ponechala tento výraz beze změny, neboť ze spojení „týraná servírka“ by nemuselo být zřejmé, že původcem násilí je v tomto případě její manžel, čtenář by se naopak mohl domnívat, že je jím snad její zaměstnavatel:

„[...] *aby se dvořil týrané hospodyně Celi (Mia Farrowová), do níž se pro její oddanost zamiluje.*“ (P: 7)

#### 5.5 Terminologie

Terminologie týkající se filmové teorie, které je v textu přehršle, má v češtině ve většině případů svůj existující ekvivalent. V několika případech autorka sama termíny podrobněji objasňuje, přesto bylo potřeba najít pro ně odpovídající výraz, který je v češtině zaužívaný:

„*The enactments of Harry's fictions are shot in the seamless style of the classical Hollywood film, a technique which hides the constructedness of the film world by smoothing over evidence of cuts and thus preserves the viewer's orientation in screen space.*“ (O: 179)

„*Harryho příběhy jsou natočeny v hladkém stylu klasického Hollywoodu, tedy technikou, která skrývá vykonstruovanost filmového světa odstraněním známek střihu, čímž divákovi umožňuje lépe se orientovat v dění na plátně.*“ (P: 10)

V souvislosti s filmy klasického Hollywoodu se hovoří o hladkém či neviditelném stylu, přičemž někteří autoři uvádějí tento termín v uvozovkách.

V případě termínu „auteur“, který se v textu vyskytuje hned několikrát, jsem se rozhodla pro překlad do češtiny s původním termínem uvedeným v závorce z toho důvodu, že jsem chtěla odlišit běžně užívané slovo „tvůrce“ od tohoto francouzského výrazu, který vyzdvihuje osobu režiséra jakožto jedinečného autora filmu, jehož umělecká vize vytváří konečnou podobu díla (francouzští teoretici odmítli myšlenku, že autorem je scenárista – scénář považují za jakýsi syrový materiál, se kterým je třeba dále pracovat). Je ovšem třeba zmínit, že autorka se definici tohoto termínu a jeho původu podrobněji věnuje v jedné z předchozích kapitol zaměřené právě na auteurskou teorii a filmy francouzské nové vlny. Pokud by byla překládána celá publikace, zřejmě by k dostatečnému porozumění stačilo v textu ponechat pouze tento termín v původní podobě i bez překladu.

Několik dalších termínů spojovaných s televizní tvorbou (talk show, reality show) jsem ponechala v původním znění z důvodu, že se již v češtině staly zavedenými, a předpokládám, že český čtenář nebude mít nejmenší problém porozumět jejich významu. U slovních spojení s výrazem „stand-up“ jsem zvažovala, zda jej zcela nevynechat, v některých případech (zejména na místech, kde by docházelo k častému opakování) jsem je nakonec překládala jako „komiální vystoupení“ či „komik“ (tedy namísto stand-up komik). Jinde jsem ovšem ponechala „stand-up vystoupení“, neboť se domnívám, že se již toto spojení do českého povědomí zapsalo (pořad *Na stojáka* televizní stanice HBO, turné britských stand-up komiků dnes už i v České republice).

Při zmínce o Marshallu McLuhanovi jsem spojení „famous media critic“ překládala jako „mediální teoretik“, aby bylo zřejmé, že se zde nejedná o kritika, kterému je dán prostor k vyjádření názoru v médiích (tedy klidně i sportovního), nýbrž o odborníka, který analyzuje a posuzuje mediální tvorbu.

## **5.6 Idiolekt autora**

Jak už bylo zmíněno, autorka se navzdory svému záměru přiblížit se běžnému čtenáři vyjadřuje značně komplikovaně, v dlouhých, složených souvětích, předpokládá jistou znalost myšlenek postmoderní filozofie a psychoanalýzy a často interpretuje filmové postupy Woodyho Allena v obtížně pochopitelných konstrukcích. V textu se několikrát objeví poněkud nečekaně zvolená slova, která by se dala předpokládat spíše v přírodovědném či v technickém kontextu (malignant mechanism, centerless), případně derivace slov (fictiveness, constructedness), které jsou v textu určenému široké veřejnosti neobvyklé.

## 5.7 Syntax

V této části navážu na zmínku o odborném zaměření výchozího textu, v němž se objevují rozsáhlá souvětí se složitou strukturou, často doprovázena vsuvkami a citacemi. Souvětí jsem se povětšinou snažila nerozdělovat, pokud tedy jejich rozsah nebránil správnému porozumění textu:

*„In Husbands and Wives, Deconstructing Harry, and most of Woody Allen’s other films, the foregrounding of the film medium serves to make us hyperaware that when we are watching a film, that most mimetic of all media, nothing we are seeing is really real.“ (O: 179)*

*„Manželé a manželky, Pozor na Harryho i většina ostatních Allenových filmů staví do popředí filmový proces, abychom si plně uvědomili, že při sledování filmů, tedy médií s největší schopností napodobovat realitu, nevidíme ani náznak skutečnosti.“ (P: 11)*

*„This version was based on aspects of Woody Allen’s own life (and unused parts of it reappear in both Stardust Memories and Deconstructing Harry), but he dropped much of the personal material in order to focus the film around Alvy’s relationship with Annie, most of which is indeed fictional, made up by Woody Allen and his cowriter on the script, Marshall Brickman.“ (O: 182)*

*„Tato verze skutečně vycházela z Allenova vlastního života (a některé nepoužité záběry se později objeví ve filmech Vzpomínky na hvězdný prach a Pozor na Harryho), nicméně později značnou část osobních materiálů vystříhal, aby se zaměřil na vztah Alvyho a Annie, z něhož je většina výsledkem spolupráce Woodyho Allena a Marshalla Brickmana na scénáři, a tudíž je opravdu smyšlená.“ (P: 13)*

Na několika místech jsem však souvětí rozdělila, ať už kvůli jejich zjednodušení, které by tak usnadnilo porozumění na straně čtenáře, nebo kvůli tendenci angličtiny k častější nominálnosti, která pro češtinu není obvyklá:

*„Husbands and Wives (1992) is shot in a cinema verité style, imitating the style used to capture the dissolution of a couple’s marriage in the Public Broadcasting Corporation’s An American Family television series (1973).“ (O: 178)*

*„Film Manželé a manželky (1992) je nasnímán ve stylu cinéma vérité, čímž napodobuje techniku, která byla použita v televizním seriálu An American Family (Americká rodina, 1973). Tento pořad vysílaný americkou veřejnoprávní televizní společností PBS pojednával o rozpadu jednoho manželství.“ (P: 10)*

*„Alvy compares the illusory eggs to the illusory hope people hold out that despite the irrational, crazy, absurd nature of relationships, maybe the next one will actually work out.“*

(O: 190)

*„Alvy tato imaginární vejce přirovnává k imaginární naději, kterou v sobě lidé žijí. Doufají, že některý z jejich příštích vztahů už snad konečně vyjde, i když vztahy jsou ve své podstatě iracionální, bláznivé a absurdní.“* (P: 19)

*„Allen’s intimation that there is no such thing as the truth and that film’s pretense of showing us reality ‘as it is’ is just that, a pretense, is especially evident in his parodies of the documentary film, the film form devoted to dramatizing real life as opposed to fiction.“* (O: 177)

*„Allen naznačuje, že nic takového jako pravda neexistuje a filmy, předstírající zobrazování reality takové, ‘jaká skutečně je’, opravdu pouze předstírají. Zřejmé je to především z jeho parodií dokumentárního filmu, tedy žánru, který se věnuje zobrazení skutečného života namísto smyšlených příběhů.“* (P: 9)

V některých případech jsem pak byla nucena v překladu pozměnit slovosled, ať už z důvodu zachování tematicko-rematické struktury, nebo kvůli nutnosti nahradit nominální konstrukce vedlejší větou:

*„In this film, Tom Baxter, a fictional character from a 1930s escapist film comedy, The Purple Rose of Cairo, emerges from the screen to court Celia (Mia Farrow), an abused Depression-era housewife with whom he has fallen in love because of her devotion to him.“* (O: 176)

*„V tomto snímku, odehrávajícím se v době velké hospodářské krize, sestoupí Tom Baxter, smyšlená postava z oddechové komedie stejnojmenného titulu z 30. let, z plátna, aby se dvořil týrané hospodyňce Celi (Mia Farrowová), do níž se pro její oddanost zamiluje.“* (P: 7)

*„Now that he has proof of God’s existence, Boris immediately begins spouting fractured biblical nonsense in the reverent voice of a true believer.“* (O: 175)

*„S nově nabytým důkazem Boží existence začne Boris zbožným tónem oddaného věřícího okamžitě chrlit nesouvislé útržky z Bible.“* (P: 7)

*„Allen then cuts to a television screen that shows Alvy appearing masterfully funny on the Dick Cavett Show.“* (O: 187)

„Allen navazuje záběrem na televizní obrazovku, ve které právě běží The Dick Cavett Show se suverénně vtipným Alvym v roli hosta.“ (P: 16)

„As Alvy begins to relate how after their breakup he and Annie did meet again, the voice of Annie singing “Seems Like Old Times” is softly heard on the sound track.“ (O: 189)

„Když Alvy začne vyprávět, jak se s Annie po rozchodu znovu setkali, na pozadí se tiše ozývá jemný hlas Annie zpívající píseň ‚Seems Like Old Times‘ (Jako za starých časů).“ (P: 18)

V původním textu se vyskytuje velké množství pasivních konstrukcí, které jsou v češtině méně obvyklé, proto je v překladu nahrazují (kupříkladu převedením do činného rodu):

„He tells us his past as it felt, as it is remembered, as it is wished, through a creative rewrite of the script of his life.“ (O: 187)

„Líčí nám svou minulost tak, jak se mu jevila, jak si ji vybavuje, jak si ji vysnil, a to pomocí kreativního zásahu do scénáře vlastního života.“ (P: 17)

„As if to confirm that this vivid image of Alvy’s past is not to be taken literally, Alvy confesses immediately before the images of his father at his bumper-car concession appear on the screen [...]“ (O: 185)

„Na důkaz toho, že tuto barvitou vzpomínku z jeho minulosti nelze brát doslovně, přiznává Alvy těsně před tím, než se objeví záběry jeho otce u autodromu [...]“ (P: 15)

„[...] and the character Annie Hall, despite the life and vitality given to her by Diane Keaton, has only a superficial resemblance to Diane Keaton the person.“ (O: 182)

„[...] a postava Annie Hallové, ač jí vdechla život a dodala kouzlo Diane Keatonová, připomíná samotnou Diane jako člověka jen na pohled.“ (P: 13)

Pro angličtinu je typická kondenzace větné stavby, která se projevuje vysokým výskytem polovětných vazeb. V češtině je nutné tyto vztahy vyjádřit explicitněji pomocí vedlejších vět, logických konektorů či spojek:

„In Annie Hall Allen deliberately sets up the illusion that the film is a personal recounting of his life, feeding the hungry voyeurism of the film audience, while mostly presenting them with fiction.“ (O: 182)



„Allen v Annie Hallové vědomě buduje iluzi, že je film osobním převyprávěním jeho vlastního života, aby uspokojil nenasytný voyeurismus diváků, ve skutečnosti jim však předkládá povětšinou fiktivní příběh.“ (P: 13)

„Some of Alvy's flashbacks in Annie Hall are photographed in a realistic mode, heightening the impression that we are seeing literal images of Alvy's past [...] (O: 183)

„Některá Alvyho retrospektivní vyprávění v Annie Hallové jsou zfilmována realisticky, aby umocnila dojem, že sledujeme opravdové momenty z Alvyho minulosti.“ (P: 14)

„Another example of an obviously fictional but emotionally apt image from Alvy's childhood is the image of Alvy's father directing traffic at a bumper-car concession.“ (O: 184)

„Dalším příkladem jednoznačně fiktivního, avšak emocionálně výstižného, obrazu z Alvyho dětství je záběr na Alvyho otce, který řídí dopravu na pouťovém autodromu.“ (P: 15)

„In a flashback from Alvy's grade-school days, for example, after a teacher scolds him for kissing a little girl, humiliating him in front of the entire class, suddenly we hear Alvy's adult voice answering the accusation: 'Why, I was just expressing a healthy sexual curiosity.'“ (O: 186)

„Tak kupříkladu v retrospektivním vyprávění z Alvyho školních let zaslechneme poté, co ho učitelka vyplísne za pusu malé holčičce a tím ho před celou třídou poníží, Alvyho dospělý hlas, jak reaguje na obvinění: ‚Vždyť jsem jen projevil zdravou sexuální zvědavost.‘“ (P: 16)

## 6. Typologie posunů

K překladatelským posunům dochází vlivem odlišnosti obou jazyků a kultur, jejich konvencí, a jsou proto v některých případech nevyhnutelné.

Jako negativní posuny se označují ty, ke kterým došlo v důsledku překladatelových chyb při nesprávné interpretaci a nepochopení originálu. Překladatel si tohoto posunu tedy zpravidla nebývá vědom a všeobecně se mu snaží vyhnout. Popovič (1974) dále rozlišuje tzv. konstitutivní (objektivní) posuny, které vznikají důsledkem rozdílnosti dvou jazykových systémů a jako takové se považují za opodstatněné. V překladu se pak projevují například požadavky na jasnější vyjádření syntaktických vztahů, zde například změnou slovosledu a převody pasivních konstrukcí (popsáno v předchozí kapitole). Do protikladu k nim staví posuny individuální (subjektivní), v kterých se dostává do popředí idiolekt překladatele a jeho překladatelská řešení vycházející z jeho interpretace textu a osobních preferencí. Mezi nejčastější typy individuálních posunů řadí explikaci a simplifikaci výrazových vlastností.

Podle Levého (1998) pak mezi překladatelské posuny patří nivelizace a intelektualizace (tu dále dělí na tři typy: zlogičťování textu, vykládání nedořečeného a formální vyjadřování syntaktických vztahů).

### 6.1 Explikace a intelektualizace

V textu se objevuje terminologie z oblasti filozofie, psychoanalýzy, případně z jiných oborů. V těchto případech jsem se často ve snaze zajistit plné porozumění českým čtenářům uchýlovala k vnitřní vysvětlivce či zlogičťování textu:

*„The first film in which Woody Allen overtly reflected on the predicament of human beings in a postsacred world is *Love and Death* (1975).“ (O: 174)*

*„Prvním filmem, ve kterém se Woody Allen otevřeně zamýšlel nad tíživým postavením lidstva v duchovně vyprázdněném světě, byla *Láska a smrt* (1975).“ (P: 7)*

V této pasáži jsem se rozhodla namísto vyhledávání ekvivalentu složeniny latinského původu, který by vyjadřoval totéž v češtině, opsat význam původního „postsacred“.

*„In *Husbands and Wives*, *Deconstructing Harry*, and most of Woody Allen’s other films, the foregrounding of the film medium serves to make us hyperaware that when we are watching a film, that most mimetic of all media, nothing we are seeing is really real.“ (O: 179)*

„Manželé a manželky, Pozor na Harryho i většina ostatních Allenových filmů stává do popředí filmový proces, abychom si plně uvědomili, že při sledování filmů, tedy médií s největší schopností napodobovat realitu, nevidíme ani náznak skutečnosti.“ (P: 11)

Ač zde autorka odkazuje do antického Řecka, konkrétně k Aristotelově mimetické teorii, i v tomto případě jsem se rozhodla vyjádřit význam jejího sdělení dovysvětlením, abych komplikovaná (a občas těžce srozumitelná) souvětí nezatěžovala latinskými výrazy, které pro běžného čtenáře nejsou nutně pochopitelné.

„Alvy's making Annie, who has none of the qualities of the wicked queen, into such an imago reveals that Alvy has projected or transferred the frustrating qualities of his mother onto both Annie and the wicked queen.“ (O: 185)

„Tím, že si z Annie, která vlastnosti zlé královny vůbec nemá, vytváří subjektivní představu, jakési imago, odhaluje, že si promítl či přenesl všechny nesnesitelné vlastnosti své matky jak do Annie, tak do zlé královny.“ (P: 16)

Termín „imago“, který je přisuzovaný Carlu Jungovi jsem rovněž vyhodnotila jako nesrozumitelný čtenáři, pro kterého autorka publikaci zamýšlela, zvolila jsem zde tedy vnitřní vysvětlivku.

„The actors are only fragments in the mirror of Alvy's mind, just as the characters in Annie Hall are only fragments in the mirror of Allen's mind, in an infinite regression.“ (O: 188)

„Herci jsou jen střípky v zrcadle Alvyho mysli, stejně jako postavy v Annie Hallové jsou jen střípky v zrcadle Allenovy mysli, v nekonečném zpětném odrazu.“ (P: 17)

Výraz „infinite regression“ odkazuje ke kauzálnímu determinismu, autorka zde tedy hovoří o jakémsi řetězci událostí (jejich příčin a následků), které jdou zpět až do nekonečna. V této pasáži mám pochyby o tom, co se autorka snaží sdělit (výraz „nekonečný“ naznačuje, že i Woody Allen je jen výplodem něčí mysli), nicméně jsem se pokusila tuto metaforu zachovat, aniž bych text zahltila těžce pochopitelnými termíny typu „nekonečný kauzální řetězec“. Postavila jsem ji raději na představě série zrcadel a jejich úlomků.

„Subtly, the frame of reference has shifted. Before our eyes Woody Allen has become Alvy Singer, the character he plays in the film Annie Hall.“ (O: 181)

„Naše vnímání dění na plátně se tak nenápadně změní. Přimo před naším zrakem se z Woodyho Allena stal Alvy Singer, postava, kterou ve filmu Annie Hallová hraje.“ (P: 12)

Abych se zde vyhnula formulacím s „referenčním rámcem“, opět jsem se zaměřila na význam autorčina sdělení. Této větě předchází popis toho, jak Woody Allen záměrně mate diváka ve svém úvodním monologu k *Annie Hallové*. V okamžiku, kdy poprvé padne zmínka o jeho vztahu k Annie, divák si uvědomí, že Allen nemluvil v první osobě o sobě samém. Divák tak znenadání vnímá situaci na plátně jinak, změní se jeho nahlížení na scénu, kterou ještě před chvílí interpretoval odlišně.

## 6.2 Simplifikace a nivelizace

K nivelizaci jsem přistoupila v pasážích, kde nebylo zachování výrazu z výchozího textu možné. Příkladem je oslabení paralely v následujících ukázkách:

„*Just as Allen undercuts the pretensions of documentary truth in his parodies of documentaries, in Annie Hall Allen undercuts his own pretensions to provide us with filmed autobiography.*“ (O: 179)

„*Proto stejně jako ve svých parodiích dokumentárního filmu odhaluje přetvářku tohoto žánru, odhazuje i v Annie Hallové svou vlastní masku, aby nám poskytl zfilmovanou autobiografii.*“ (P: 11)

„*Within the fiction of Annie Hall, that Woody Allen is confessing all, is the fiction that Alvy Singer is baring his soul, confessing everything, as if to his analyst (for whom the movie audience stands in), in order to get to the bottom of what's wrong with him, why he can't accept himself, and why his relationship with a woman he still loves broke up.*“ (O: 183)

„*V Annie Hallové je součástí iluze, že se Woody Allen ze všeho vyzpovídává, další klamně zdání – totiž, že Alvy Singer odhaluje svou duši, ke všemu se přiznává, jako by hovořil ke svému psychoanalytikovi (jehož zde zastupují diváci), aby přišel na kloub tomu, kde dělá chybu, proč se nedokáže sám se sebou smířit a proč ztroskotal jeho vztah se ženou, kterou stále miluje.*“ (P: 14)

V několika případech dochází v textu k oslabení expresivity a zploštění stylu:

„*Like all good therapy patients, Alvy begins his search for the sources of his adult neurotic hang-ups in his childhood.*“ (O: 183)

„*Jako všichni správní pacienti i Alvy zpočátku hledá příčinu svých neurotických potíží ve svém dětství [...]*“ (P: 14)

„Woody Allen invites the film audience to peep into that most private of private realms in which people bare their souls – the psychotherapy session.“ (O: 183)

„[...] vybízí Woody Allen publikum k nahlédnutí do toho nejintimnějšího z intimních hájemství, kde lidé obnažují své duše – na psychoterapeutická sezení.“ (P: 14)

„Stardust Memories (1980) is an extended riff on Fellini's 8 1/2, in both style and content [...]“ (O: 177)

„Vzpomínky na hvězdný prach (1980) vychází stylisticky i obsahově z Felliniho díla 8 1/2 [...]“ (P: 9)

Na některých místech dochází k vyrovnání stylistické ztráty, které lze považovat za kompenzaci:

„His first film, Take the Money and Run (1969), was a pseudodocumentary on the life of an unsuccessful crook.“ (O: 177)

„Jeho první snímek Seber prachy a zmiz (1969) je pseudodokumentem o životě neúspěšného podvodníčka.“ (P: 9)

„But now, we are listening not to Woody Allen but to Alvy Singer, whose occupation in the film turns out to be that of a stand-up comedian.“ (O: 181)

„Nyní však neposloucháme Woodyho Allena, ale Alvyho Singera, z kterého se vyklube stand-up komik.“ (P: 12)

„[...] but it is also expressive of a father who failed miserably at teaching his son impulse control.“ (O: 185)

„[...] ale vypovídá navíc mnohé o otci, který selhal na celé čáře, když svého syna nenaučil sebeovládání.“ (P: 15)

## 7. Závěr

Cílem této práce bylo přeložit vybranou kapitolu z knihy Marilyn Fabeové *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. V překladu jsem se snažila především zachovat stejné funkce jako ve výchozím textu, aby byl srozumitelný i pro běžného čtenáře. Současně jsem usilovala o věrný převod terminologie a dodržení stylistických zvláštností originálu. V teoretické části jsem si analýzou výchozího textu ujasnila některá překladatelská řešení, o kterých jsem se podrobněji rozepsala v kapitole o překladatelských problémech. Překladatelské posuny jsou pak důsledkem odlišností obou jazyků a kultur, ale nemění celkové vyznění textu.

## 8. Bibliografie

### Primární zdroje

FABE, Marilyn. *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004. 297 s. ISBN 0-520-23862-1.

### Sekundární zdroje

ALLEN, Woody. *Annie Hallová*. [DVD]. Praha: PB Publishing, 2011. České titulky Dana Hábová.

ALLEN, Woody. *Annie Hallová*. [film]. Praha: Společnost SDI Media pro Cinemax, 2006. Přeložila Olga Pavlová.

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 381 s. ISBN 978-80-7106-961-4.

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995. 747 s. ISBN 80-85787-83-0.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Vyd. 3., upravené a rozšířené verze 2. Praha: Ivo Železný, 1998. 386 s. ISBN 80-237-3539-X.

NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam u.a: Rodopi, 1991. ISBN 90-518-3311-3.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1974. 293 s.

ROTH, Philip. *Portnoyův komplex*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1992. 231 s. ISBN 80-207-0377-2. Přeložili Luba a Rudolf Pellarovi.

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

### Internetové zdroje

BRATKOVÁ, Eva. (zprac.). *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2 : metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací [online]. Verze 2.0, aktualiz. a rozšíř. Praha : Odborná komise pro otázky elektronického zpřístupňování vysokoškolských kvalifikačních prací,*

Asociace knihoven vysokých škol ČR, 2008-12-22 [cit. 2016-08-01]. 60 s. (PDF). Dostupné z: <http://www.evskp.cz/SD/4c.pdf>.

Česko-Slovenská filmová databáze [online databáze]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2016 [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/>.

Cambridge Dictionary [online]. © Cambridge University Press 2016 [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/hang-up>.

KOKEŠ, Radomír D. *Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu (ale báli jste se zeptat)* [online]. 2011-02-17 [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <http://douglaskokes.blogspot.cz/2011/02/vsechno-co-jste-kdy-hteli-vedet-o-sexu.html>.

Národní knihovna ČR [online katalogy a databáze]. Praha: Ministerstvo kultury ČR, [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <http://www.nkp.cz/>.

SKOPAL, Pavel. *Evropa a Hollywood: Spletitá historie jednoho vztahu* [online]. 2002 [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=20>.

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR, V. V. I. Internetová jazyková příručka [online]. © 2008–2015 [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.



## **Příloha: text originálu**