

Děkuji
Doc. PhDr. Janu Volínovi, Ph.D.,
a
Doc. PhDr. Janě Hoffmannové, DrSc.,
za ochotné doporučení sekundární literatury.
Č.M.

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta
Ústav translatologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Čeněk Matocha

Diferenciace postav v překladové seriálové produkci

Differentiation of Characters in Translated TV Series

Vedoucí práce:
PhDr. Zuzana Jettmarová, M.Sc., Ph.D.

2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité
prameny a literaturu.

OBSAH

1. ÚVOD	3
2. TEORETICKÁ ČÁST	5
2.1. ZÁKLADNÍ FAKTA O ZKOUMANÉM SERIÁLU <i>THE NANNY</i>	6
2.2. AUDIOVIZUÁLNÍ TEXT	8
2.2.1. Definice.....	8
2.2.2. Sémiotická heterogenost audiovizuálního textu	8
2.2.3. Podvojný komunikační charakter audiovizuálního textu	10
2.2.4. Úloha a charakteristika verbálního jazyka v audiovizuálním textu.....	11
2.3. PŘEKLAD AUDIOVIZUÁLNÍHO TEXTU	13
2.3.1. Několik poznatků z teorie dabingu	13
2.3.2. Proces výroby dabingu, dabingová praxe	15
2.3.3. Jazyk dabingu	17
2.4. SPECIFICKÉ RYSY SITCOMU	20
2.5. STYLIZOVANÝ DIALOG	22
2.6. POSTAVA V UMĚLECKÉM DÍLE	26
2.7. JAK ZKOUMAT STYL V PŘEKLADU?	29
2.7.1. Metoda překladatele	29
2.7.2. Mezikulturní faktor v překladu	30
2.7.3. Stylistická ekvivalence	30
2.7.3.1. Výrazová soustava.....	30
2.7.3.2. Výrazové posuny	31
2.8. JAZYKOVÁ SITUACE ANGLIČTINY A ČEŠTINY	33
2.8.1. Variace angličtiny	33
2.8.1.1. Etnická příslušnost	35
2.8.1.2. Společenský status.....	35
2.8.1.3. Sociálně diagnostické struktury na fonetické rovině.....	37
2.8.2. Možnosti češtiny	46
3. EMPIRICKÁ ČÁST	51
3.1. POPIS MODELU A CÍL ANALÝZY	52
3.2. VÝSLEDKY ANALÝZY	55

3.2.1. Fran	56
3.2.2. Sheffield.....	64
3.2.3. Niles	70
3.2.4. Sylvia	73
4. ZÁVĚR	75
5. RESUMÉ	78
6. SUMMARY	79
BIBLIOGRAFIE	80
PŘÍLOHA A: Přepis originálního znění zkoumané epizody	85
PŘÍLOHA B: Přepis českého znění zkoumané epizody	99
PŘÍLOHA C: CD-ROM se zkoumaným materiálem	

1. ÚVOD

Charakterizace postav uměleckého díla (románu, filmu, televizního seriálu apod.) pomocí vhodně zvolených jazykových prostředků, které jsou obsaženy v jejich přímých promluvách, odedávna neodmyslitelně patří k základním autorským postupům. Prostředky, jež postava používá na rovině fonetické (v případě děl audiovizuálních, jako jsou filmy a televizní seriály), ortografické (v případě děl psaných, tj. literárních, jako jsou romány a povídky), morfologické, lexikální, syntaktické a stylistické, nesou vedle primárního, denotativního významu také význam sekundární, konotativní.¹ Tento sekundární význam je pro příjemce díla (čtenáře, diváka) nositelem informací o mnoha různých vlastnostech postavy, mimo jiné o jejím sociálním a etnickém původu.

Situace audiovizuálního díla je poměrně specifická v tom, že je zde přítomen nejen komunikační kód jazykový, ale také další komunikační kódy, především pak kód vizuální. To je zásadní rozdíl oproti dílu literárnímu, kde je přirozený jazyk téměř výlučným stavebním materiálem a komunikačním kódem (případně ilustrace či fotografie mají pouze doprovodný charakter). Jazyková složka tedy v audiovizuálním díle zdaleka není jediným zdrojem informací o charakteru postavy a je do jisté míry otázkou, zda je vůbec zdrojem hlavním. Právě jazyk je však tím komunikačním kódem, který podléhá procesu překladu, a proto se v této práci soustředíme primárně na něj.

Cílem této diplomové práce je přispět k výzkumu problematiky charakterizace a diferenciací postav v překladu televizního seriálu (tj. určitého typu audiovizuálního textu) prostřednictvím translátologické analýzy českého dabingu jednoho konkrétního amerického sitcomu, při níž budeme zjišťovat, do jaké míry se mezi originální a překladovou verzí posouvá sociální a etnická charakteristika postav.

V teoretické části práce se budeme postupně zabývat několika do jisté míry oddělenými a samostatnými oblastmi, jež budou pro naši analýzu relevantní, a vybudujeme si tak nutný teoretický základ pro analytický model, který aplikujeme v části empirické.

Nejprve uvedeme základní fakta o zkoumaném seriálu *The Nanny* (česky *Chůva k pohledání*). Zmíníme se o jeho vysílací historii ve Spojených státech a v České republice a o autorech českého dabingu, představíme jednotlivé postavy a stručně nastíníme děj.

Poté pojednáme obecně o audiovizuálních textech a jejich specifických rysech a podáme přehled o současném stavu výzkumu jejich překladu, přičemž hlavní zřetel budeme

¹ O tom Levý, 1971, s. 108 a dál.

brát na problematiku dabingu a na omezení, která pro překladatele plynou jak ze samotné povahy procesu dabingu, tak z dabingové praxe, především české. Titulkováním jakožto dalším možným způsobem překladu audiovizuálního díla se budeme zabývat pouze okrajově a pro úplnost, neboť materiál, který budeme analyzovat, byl přeložen formou dabingu.

Zmíníme se také o specifických rysech seriálu jakožto jednoho z typů audiovizuálních děl a o žánrových charakteristikách sitcomu.

Dále se budeme věnovat problematice postavy v rámci uměleckého díla. Vycházet budeme ze strukturalistického popisu geneze a recepce literárního díla, jak jej předkládá Levý (1971). Budeme se také zabývat otázkou stylizace a neautentičnosti mluvy postav.

Poté přejdeme k otázkám obecně translátologickým. Zabývat se budeme především Popovičovou koncepcí stylistické ekvivalence v překladu a výrazových posunů (Popovič, 1974), která bude spolu s Levého modelem tvořit základní rámec našeho analytického modelu.

V závěru teoretické části přejdeme k čistě lingvistickým problémům. Nejprve se budeme zabývat sociálním a etnickým rozvrstvením angličtiny a jeho příznaky na různých jazykových rovinách. Zvláštní důraz budeme klást na rovinu fonetickou a blíže rozebereme akcenty, jimiž hovoří postavy seriálu, který budeme zkoumat v empirické části. Poté přejdeme k češtině a podáme přehled jejích jazykových útvarů s důrazem na obecnou češtinu, neboť předpokládáme, že právě v rejstříku obecné češtiny se překlad substandardní, sociálně příznakové mluvy bude většinou pohybovat.

V empirické části této diplomové práce nejprve představíme model, který bude vycházet z poznatků předložených v teoretické části a podle kterého budeme při analýze postupovat, a zformulujeme otázky, na něž analýza hodlá odpovědět. Následovat bude prezentace výsledků samotné analýzy, jejímž materiálem bude úvodní epizoda seriálu *The Nanny (Chůva k pohledání)* v originálním a českém znění. Budeme zkoumat, do jaké míry došlo při převodu díla k sociokulturní nivelizaci a do jaké míry zůstal originální charakter postav zachován i v českém překladu.

V závěru diplomové práce se zamyslíme nad tím, zda se nám podařilo při analýze úspěšně zodpovědět vytčené otázky, a zhodnotíme přínos naší práce pro další výzkum.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1. ZÁKLADNÍ FAKTA O SERIÁLU *THE NANNY* (CHŮVA K POHLEDÁNÍ)

The Nanny je americký televizní sitcom, který vznikl v koprodukcii Sternin & Fraser Ink, Inc., Highschool Sweethearts Productions a TriStar Television pro televizní stanici CBS. Vysílal se od roku 1993 do roku 1999 a dosáhl délky 146 epizod. Hlavními scénáristy byli Fran Drescher, která zároveň hrála v seriálu titulní roli, a její manžel Peter Marc Jacobson. Seriál byl oceněn jednou cenou Emmy a Fran Drescher byla dvakrát nominována za Zlatý glóbus.

Děj seriálu se točí okolo mladé Židovky jménem **Fran Fine** (Fran Drescher), která stejně jako její představitelka a autorka pochází z newyorské čtvrti Flushing v Queensu. Fran původně pracovala ve svatebním salónu svého snoubence Dannyho. Ten se s ní však na začátku úvodní epizody rozejde a vyhodí ji z práce. Fran se poté objeví jako podomní prodavačka kosmetiky u dveří **Maxwella Sheffielda** (Charles Shaughnessy), bohatého britského vdovce a broadwayského producenta muzikálů. Sheffield se mylně domnívá, že Fran se přišla ucházet o práci chůvy jeho tří dětí: **Maggie** (Nicholle Tom), **Brightona** (Benjamin Salisbury) a **Gracie** (Madeline Zima). Fran se nabídce na místo chůvy nebrání a přestože nedělá na Sheffielda právě nejlepší dojem, je přijata na zkušební dobu. V dalším průběhu seriálu si Fran svou bezprostředností a upřímností postupně získá srdce Sheffieldových dětí i samotného Sheffielda, který se s ní v závěru seriálu ožení. Ústředním motivem celého seriálu je kontrast mezi upjatým Sheffieldem a prostou, selským rozumem obdařenou Fran, která postupně vnese lásku a harmonii do původně nefunkční rodiny. V oficiálním textu distributora je tento základní kontrast společenských tříd vystižen mottem „blue collar meets blue blood“.¹

K dalším hlavním postavám patří Franina matka **Sylvia** (Renée Taylor), která se zajímá především o jídlo a o to, kdy už Sheffield konečně požádá Fran o ruku, a Sheffieldův britský sluha **Niles** (Daniel Davis), který nezaujatě pozoruje události a komentuje je s notnou dávkou suchého sarkastického humoru. Nejčastější obětí Nilesových vtipů je Sheffieldova obchodní partnerka **C.C. Babcock** (Lauren Lane), která si sama dělá na Sheffielda zálsusk a ve Fran vidí nevíтанou sokyni.

¹ <http://www.thenannytv.com/about.html>

Česká verze seriálu byla vysílána poprvé na televizi Prima v roce 2003 s dabingem, který vyrobila společnost TV Produkce, a.s. Od té doby byl seriál na televizi Prima několikrát reprízován, naposledy v roce 2010. Režisérem českého znění byl Antonín Navrátil, překladatelem Petr Hnilo a v jednotlivých rolích účinkovali Magda Reifová (Fran), Zdeněk Mahdal (Sheffield), Anna Suchánková (Maggie), Tomáš Materna a později Vojtěch Kotek (Brighton), Rozita Erbanová (Gracie), Alena Vránová (Sylvia), Vladimír Čech (Niles) a Miroslava Součková (C.C.).¹

¹ <http://www.dabingforum.cz/viewtopic.php?f=2&t=4107>

2.2. AUDIOVIZUÁLNÍ TEXT

Protože materiál, který jsme si vybrali k analýze, je audiovizuálním textem, pojednáme v této kapitole o audiovizuálních textech obecněji. Nejprve tento pojem přesněji vymezíme, poté se zaměříme na jeho specifické vlastnosti – polysémiotičnost a podvojný komunikační charakter – a pojednáme o tom, jakou roli v něm hraje verbální jazyk.

2.2.1. Definice

Pod pojmem „audiovizuální text“ rozumíme jakýkoli komunikát, který příjemce vnímá prostřednictvím dvou kanálů: kanálu vizuálního a kanálu akustického. Aby bylo dosaženo komunikačního efektu porozumění, je nezbytným požadavkem synchronie mezi vizuálním a akustickým sdělením (verbálním i neverbálním). Jinak řečeno, audiovizuální text je sledem pohyblivých obrazů doprovázených zvukem. (Bartrina, 2004, s. 157) Abychom z této definice vyloučili drama (přestože drama má s audiovizuálním textem řadu společných rysů), je třeba dodat, že komunikačním médiem¹ audiovizuálního textu je projekční plátno nebo televizní obrazovka. Stejně chápe audiovizuální text i Henrik Gottlieb, když definuje audiovizuální překlad² jako „the translation of transient polysemiotic texts presented onscreen to mass audiences“ (2005, s.13) Mezi audiovizuální umělecké texty tedy patří vedle seriálů především filmy, ale také reklamy, videoklipy apod.

2.2.2. Sémiotická heterogenost audiovizuálního textu

Velice podstatnou vlastností audiovizuálního textu, jak plyne i z výše uvedené Gottliebovy definice, je jeho polysémiotický charakter, tj. fakt, že text obsahuje komplexní sdělení, které lze rozložit do několika vzájemně se doplňujících a spolupůsobících sémiotických kódů (z nichž některé jsou akustické a některé jsou vizuální). Gottlieb (2005, s.14) rozeznává čtyři takovéto základní kódy (semiotic channels):

- a) *Image*
- b) *Writing*
- c) *Sound effects*
- d) *Speech*.

¹ Termín „médiu“ zde používáme tak, jak je pojímán v teorii skoposu (např. Nord, 1997).

² Gottlieb užívá termínu „screen translation“. O terminologické nejasnosti viz 2.3.

V podstatě shodně vyděluje jednotlivé sémiotické kódy také Jorge Díaz Cintas (2008, s. 3):

1. *The acoustic-verbal*
2. *The acoustic-nonverbal*
3. *The visual-nonverbal*
4. *The visual-verbal* .

Mírně odlišně přistupují k sémiotické heterogenosti filmu Macurová a Mareš (1992, s. 65-66)¹, když rozlišují nikoli čtyři, nýbrž pět kódů filmového sdělení:

- *pohyblivé obrazy*
- *hudba*
- *reálné i ireálné zvuky (hluky, ruchy)*
- *verbální jazyk ve zvukové (mluvené) formě*
- *verbální jazyk v psané formě.*

Frederic Chaume (2004) se zabývá problematikou polysémiotičnosti audiovizuálního textu z translátologického hlediska a předkládá mnohem detailnější výčet kódů (*signifying codes*):

- *linguistic code*
- *paralinguistic codes*
- *musical code, special effects* (zahrnuje i texty písní)
- *sound arrangement code* (zda zvuk je či není diegetický², zda se jeho zdroj nachází v záběru či mimo záběr)
- *iconographic codes* (vizuální ikony a symboly na obrazovce)
- *photographic codes*
- *planning code* (typy záběrů, zejména s ohledem na to, zda jsou zblízka zabraná ústa herce či ne)

¹ Macurová a Mareš důsledně hovoří o „filmu“, avšak tento pojem se v podstatě kryje s naším pojmem „audiovizuální text“, jak plyne z jejich definice filmu: „[Film je]...pohyblivý obraz zaznamenaný a reprodukováný pomocí technických prostředků, resp. sled (pohyblivých) obrazů“ (Macurová, Mareš, 1993, s. 66).

² K pojmu diegetičnosti viz 2.2.4.

- *mobility codes* (vzájemná blízkost postav, vzdálenost postav od kamery, např. hlas přicházející zdálky)

- *graphic codes*

- *syntactic codes* (řazení jednotlivých záběrů ve sledu).

Chaumeho dělení vychází především z překladatelské praxe a odráží jednotlivé faktory, které ovlivňují práci překladatele audiovizuálního textu. Všechny kódy považuje Chaume za relevantní pro proces překladu: „A translation that does not take all the codes into account can be seen only as a partial translation“ (Chaume, 2004, s. 22) .

Všechna tato dělení můžeme přehledně shrnout do tabulky, která reprezentuje úplné významové „spektrum“ audiovizuálního textu:

Gottlieb	Díaz Cintas	Macurová, Mareš	Chaume	
Speech	Acoustic verbal	verbální jazyk ve zvukové formě	linguistic	syntactic
			paralinguistic	
			sound arrangement	
Sound effects	Acoustic nonverbal	hudba	musical and special effects	
		reálné, ireálné zvuky		
Image	Visual nonverbal	pohyblivé obrazy	iconographic	
			photographic	
			planning	
			mobility	
Writing	Visual verbal	verbální jazyk v psané formě	graphic	

2.2.3. Podvojný komunikační charakter audiovizuálního textu

Audiovizuální text je komunikátem, tudíž nese jako každý komunikát určité sdělení, které autor¹ vysílá směrem k příjemci a usiluje přitom o to, aby příjemce porozuměl sdělení v souladu s autorovým záměrem. Podle Macurové a Mareše (1993, s. 73-74) se tato

¹ Autor audiovizuálního textu není jedinou osobou, nýbrž celým kolektivem, který zahrnuje producenta, režiséra, scénáristu, filmový štáb apod.

komunikace vyznačuje jistou dvojdimenziálností. Na základní rovině **primární komunikace** komunikuje autor s příjemcem (divákem) prostřednictvím textu (tj. filmu, seriálu). V rámci této primární komunikace se uskutečňuje **sekundární komunikace** mezi postavami, jež jsou součástí díla. „[Vnímatel] je v pozici svědka, který sleduje komunikaci jiných; ovšem to, co si postavy jedna druhé (a také samy sobě) sdělují, sdělují zároveň i vnímátele a pro vnímátele. Sekundární komunikace je přitom zcela podřízena komunikaci primární.“ (Macurová, Mareš, 1993, s. 74)

Myšlenku nepřímosti komunikačního sdělení v audiovizuálním textu (tj. fakt, že primární komunikace se realizuje prostřednictvím komunikace sekundární) dále rozvádí Bartrina (2004, s. 161). Vychází přitom z teorie *audience design* (Bell, 1984), podle níž existují čtyři typy vnímátele: „*addressees*, who are known to the speaker and directly addressed, *auditors*, who are known to the speaker but not directly addressed, *overhearers*, who are not confirmed participants, and *eavesdroppers*, who are not known to the speaker“ (Bartrina, 2004, s. 161; kurzíva Č.M.). Míra přizpůsobení se vnímátele podle Bella klesá s rostoucí vzdáleností mluvčího od vnímátele, tj. mluvčí bere největší ohled na *addressees* a nejmenší (či spíše žádný) na *eavesdroppers*. V audiovizuálních textech je tomu však jinak, jak píše Bartrina. Postavy se v mluvě nepřizpůsobují svým partnerům – jiným postavám (tj. *addressees*), nýbrž divákům (tj. *auditors*¹), neboť právě diváci jsou příjemci komunikace primární, která, jak již bylo řečeno, je nadřazena komunikaci sekundární.

Divácká konkretizace charakteru jednotlivých postav, jež je ústředním tématem této diplomové práce, probíhá na rovině primární komunikace. Konkretizace na rovině sekundární komunikace (tj. názory, které si postavy utvářejí o jiných postavách) je snad představitelná, avšak pro naše cíle irelevantní.

2.2.4. Úloha a charakteristika verbálního jazyka v audiovizuálním textu

Fungování jazyka ve filmu je determinováno dvěma protichůdnými póly: 1. **pólem analogie** a 2. **pólem konvence**.

1. Pól analogie vyplývá ze skutečnosti, že audiovizuální text je svou povahou značně ikonický a usiluje o napodobení reality lidského světa a chování. Jazyk je přirozenou součástí této reality, a proto „film směřuje k tomu, aby ji zachytil v její rozmanitosti a mnohotvárnosti,

¹ Bartrina označuje diváky za *auditors*, domníváme se však, že to zcela neodpovídá Bellově definici, podle níž *auditors* jsou mluvčímu známi. Znamenalo by to, že postava, která je součástí fiktivního světa, by si byla vědoma své fiktivnosti a existence vnějšího, reálného světa, což podle našeho názoru nastává pouze ve velmi okrajových případech. Podle nás patří diváci spíše do kategorie *eavesdroppers*. Na hlavní myšlence nadřazenosti primární komunikace však tento detail nic nemění.

jakoby zcela přirozeně a bezprostředně, bez zatížení příznakem konstruovanosti a stylizovanosti, který bývá vlastní např. verbálním projevům na divadle“ (Macurová, Mareš, 1993, s. 70).

2. Pól konvence je dán faktem, že svět uvnitř audiovizuálního textu je „fiktivní, uměle a záměrně vybudovaný, řídicí se vlastními, interními zákonitostmi... podoba jazykových vyjádření vyplývá z konvencí... jež jsou účastníkům filmové komunikace společné (resp. jež si účastníci komunikace osvojují)“ (Macurová, Mareš, 1993, s. 70).

Opozice analogie a konvence velice úzce souvisí s problematikou stylizace jazyka postav a s navozováním zdání jeho autentičnosti. Touto otázkou se budeme zabývat v kapitole 2.5.

Různé způsoby uplatnění jazyka kategorizují Macurová a Mareš (1993, s. 79-82) pomocí několika dalších binárních opozic, z nichž uvádíme ty základní:

1. *mluvenost* / *psanost*
2. *diegetičnost* (to, co náleží do fiktivního světa) / *nediegetičnost* (to, co nenáleží do fiktivního světa a obrací se přímo k vnímání); týká se mluveného i psaného jazyka
3. *obrazovost* (nápis je umístěn přes obraz) / *mimoobrazovost* (nápis je vložen mezi jednotlivé obrazy); týká se psaného jazyka
4. *synchronie* (zdroj řeči je viditelný v obraze) / *asynchronie* (zdroj řeči není vidět)¹; týká se mluveného jazyka
5. *immanentnost* (řeč pronesená v prostoru scény) / *transcendentnost* (řeč náležící do fiktivního světa, ale nepatřící do zobrazené scény, např. hlas postavy vzpomínající na minulé dění, které divák vidí v obraze); týká se mluveného jazyka.

¹ Tato kategorie se do značné míry překrývá s Chaumeovým pojmem *sound arrangement code*, viz 2.2.2.

2.3. PŘEKLAD AUDIOVIZUÁLNÍHO TEXTU

Překlad audiovizuálního textu, neboli audiovizuální překlad¹, je kategorie zahrnující několik možných způsobů či technik, jimiž lze vnímatelům v cílové kultuře zprostředkovat sdělení obsažené ve zdrojovém audiovizuálním textu. Díaz Cintas (2008, s. 2) vyjmenovává šest takovýchto způsobů: „subtitling, dubbing, voice-over, narration, interpreting, surtitling“. S těmito kategoriemi se do jisté míry překrývá výčet Gottliebův (2005, s. 13), který obsahuje pět technik: „dubbing, subtitling and voice-over as three dominant types... subtitling for the deaf and hard of hearing and audio description... also qualify as screen translation.“

Vidíme, že oba dva výčty obsahují dabing, titulkování a voice-over. Tyto techniky jsou bezesporu nejčastější. Voice-over se v České republice používá především v přírodovědných a dokumentárních pořadech, kdežto filmy a televizní seriály se překládají v podstatě výhradně pomocí dabingu či titulků.² Vhodnost či nevhodnost jednotlivých technik je předmětem vášnivých a vleklých debat. Cílem této diplomové práce není přispívat do nekonečného sporu „dabing versus titulky“ a uvádět argumenty ve prospěch či neprospěch těchto dvou nejběžnějších typů audiovizuálního překladu. Spokojíme se s konstatováním, že v českých soukromých televizích se až tři čtvrtiny pořadů dabují³ a že i seriál *The Nanny*, který budeme zkoumat, byl na televizi Prima vysílán s českým dabingem, a proto se v této kapitole budeme nadále věnovat pouze dabingu. Nejprve uvedeme základní teoretické poznatky z dosavadního translatologického výzkumu dabingu a poté přidáme pohled na dabingovou praxi v České republice.

2.3.1. Několik poznatků z teorie dabingu

Luyken et al. (1991, s. 31) definují dabing takto: „[Dubbing is] the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip movements of the original dialogue.“ O určitých specifikách dabingu vzhledem k jiným typům překladu se zběžně zmiňuje již Levý (1998), když zkoumá variabilitu a invariabilitu jednotlivých textových elementů vzhledem k typu překládaného textu. Pro dabing uvádí toto rozložení variabilních (V) a invariabilních (I) prvků:

¹ Volíme termín *audiovizuální překlad* (*Audiovisual Translation*) v souladu s Pilar Orero (2004). Různí badatelé pro tento koncept užívají celou řadu dalších termínů, které budeme považovat za synonymní. Orero (2004, s. vii) uvádí tyto: *Traducción subordinada*, *Constrained Translation*, *Film Translation*, *Film and TV Translation*, *Screen Translation*, *Media Translation*, *Film Communication*, *Traducción Fílmica*, *(Multi)Media Translation*.

² Jinak je tomu např. v Polsku, kde je voice-over dominantní technikou i v překladu umělecké audiovizuální produkce.

³ <http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/dabing-titulky-v-cesku-zrejme-jen-tak-neustoupi/398284>

Denotativní význam:	I-V
Konotativní význam:	I
Stylistické zařazení slova:	I
Větná stavba	I
Opakování zvukových kvalit (rytmus, rým)	I-V
Délka a výška samohlásek	I
Způsob artikulace	I

(Levý, 1998, s. 24).

Jak Levý sám přiznává (1998, s. 24), je toto schéma příliš hrubé a např. „zjištění, že při dabingu by měl být zachován způsob artikulace, musí být zpřesněno v tom smyslu, že jde o „vizuální formu artikulačních pohybů“. Pro nás je však jeho tabulka cenná jednak tím, že postuluje invariabilitu konotativního významu a stylistického zařazení slova, což je nutný předpoklad, z něž budeme vycházet při analýze posunů v charakterizaci a diferenciaci postav v české verzi seriálu, jednak tím, že se dotýká hlavního omezení dabingu, jímž je **synchronizace**.

Synchronizací se zabývají mnozí další teoretikové podrobněji. Požadavky na synchronii zvuku a pohybu rtů na základě vizuální podoby, o nichž se Levý zmiňuje, zformuloval ve svém díle o dabingu maďarský vědec István Fodor (1976). Podle Fodora se má bilabiální konsonant překládat bilabiálním konsonantem, labiodentální konsonant labiodentálním konsonantem a labializovaný vokál labializovaným vokálem (1976, s. 54-57). Jeho požadavek byl však později kritizován jako příliš radikální, perfekcionista a v praxi nerespektovaný:

... lip synchrony does not require that a source language bilabial consonant be substituted for a target language bilabial consonant, but rather, any labio-dental consonant will suffice. Open vowels can be replaced by any other open vowel as is evidenced by the numerous shots in which an <a> is substituted for an <e>, an even on occasions, with an <o>, and vice versa. (Chaume, 2004a, s. 50)

Chaume (2004a, s. 41) předkládá tři základní, obecně přijímané synchronizační konvence:

1. *lip synchrony* – požadavek souhry zvuku a pohybu rtů herce,
2. *kinetic synchrony* – požadavek souhry zvuku a pohybů těla (tj. gestiky, kinetiky, proxemiky) herců,

3. *isochrony* – požadavek časové souhry replik, tj. zvuk musí znít právě po dobu, kdy herec pohybuje ústy, a nezačínat či nekončit dříve ani později.¹

Pro dodržení těchto požadavků je podle Chaumeho potřeba respektovat dva ze sémiotických kódů audiovizuálního textu: *mobility code*, který zahrnuje artikulaci, pohyb těla a prostorovou vzdálenost herců, a *planning code*, který zahrnuje typy záběrů - zdálky/zblízka (Chaume, 2004, viz 2.2.2).

Zabalbeascoa (1994) považuje synchronizaci za jedno z mnoha omezení (*restrictions*), s nimiž se překladatel musí potýkat (dalšími omezeními jsou například kulturní rozdíly, rozdílný jazykový humor apod.). Dodržování či porušování těchto omezení je otázkou hierarchie priorit (*priorities*), která je součástí překladatelovy strategie, již si překladatel stanovuje pro každý překlad individuálně. Synchronizace podle něj nemusí být univerzálně platným požadavkem. Záleží tu především na toleranci cílového publika – čím je publikum tolerantnější, tím méně je třeba na synchronizaci dbát a překladatel získá širší prostor pro svá řešení: „Restrictions, including the synchrony requirement and language differences between ST and TT, have varying degrees of force and can even be practically cancelled out at certain points of a given text“ (Zabalbeascoa, 1997, s. 332). Zde však nutno podotknout, že Zabalbeascoaův postřeh je možná platný obecně, nicméně domníváme se, že v České republice je tolerance vůči nedodržené synchronizaci velmi nízká, což dokládá i fakt, že v české praxi výroby dabingu je synchronizace hlavní prioritou a je jí dosahováno i za cenu sémantických ztrát.

2.3.2. Proces výroby dabingu, dabingová praxe

Překlad pro dabing se značně odlišuje od všech ostatních druhů překladu především tím, že výroba dabingu je úkolem celého týmu osob, jehož je překladatel součástí. Překladatel tedy zdaleka není jediným subjektem, který má vliv na výslednou podobu překladu. Praktické detaily samotného procesu výroby jsou do značné míry dány zvyklostmi jednotlivých dabingových studií, avšak vždy lze rozlišit několik fází.

První fází je preprodukce. Ta začíná, když klient (televizní společnost, producent nebo distributor) zašle dabingovému studiu² kopii filmu či pořadu, většinou spolu s psaným scénářem. Dabingové studio předá veškerý tento materiál překladateli, který je téměř vždy

¹ Právě nedodržení požadavku *isochrony* považuje Chaume za hlavní faktor nepříznivě ovlivňující recepci dabingu (Chaume, 2004a, s. 44).

² V České republice to platí o komerčních televizích, kdežto veřejnoprávní Česká televize disponuje vlastním dabingovým studiem.

externím spolupracovníkem studia. Překladatel tak vlastně pracuje se dvěma originálními texty, jedním audiovizuálním a jedním psaným, přičemž si musí být vědom toho, že psaný scénář může vykazovat určité odchylky od hotové verze pořadu. Je tomu tak buď proto, že jde o původní scénář, podle něhož se natáčelo a změny nastaly během samotného natáčení, nebo došlo při přepisu již natočeného pořadu k chybám (Martínez, 2004, s. 3-4).

Následuje fáze synchronizace neboli úpravy textu tak, aby „šel hercům do úst“ a odpovídal jejich gestům. Tato fáze probíhá v různých zemích dosti odlišně, panují na ni různé názory a kompetence jednotlivých aktérů (překladatel, úpravce dialogů, režisér) se často překrývají. Martínez (2004, s. 4) se o profesi úpravce vůbec nezmiňuje a píše, že synchronizaci někdy provádí překladatel, ale velice často tento úkol připadne dabingovému režisérovi či herci.

Naopak podle Chaumeho (2004a, s.36) je za synchronizaci odpovědný především úpravce dialogů, v poslední instanci pak režisér. Chaume tuto praxi kritizuje a domnívá se, že profese úpravce dialogů je nadbytečná:

To my mind, this type of changes should be carried out by the translator, who should even be working towards eliminating any need for changes from the very outset... The translator is the sole link in the dubbing chain that is able to make such changes and at the same time take into account both the source and the target texts, as he or she, unlike the dialogue writer or the director, is the only person who is familiar with both languages at stake. (Chaume, 2004a, s. 37)

V českém prostředí má však úpravce dialogů tradičně poměrně pevnou pozici. Skripta Akademie múzických umění z roku 1987 vymezují kompetence překladatele a úpravce dialogů takto:

Překlad má v procesu přípravy textu pro dabování úlohu pomocnou, je především pomůckou porozumění a výchozím materiálem pro vznik definitivního textu, který nazýváme úpravou, jejího tvůrce pak úpravcem... není nutné, ale je dobré, aby se [úpravce] alespoň poněkud orientoval v jazyce originálu... nemůžeme [však] tuto znalost předpokládat. Východiskem dalšího zpracování je pak co možná doslovný překlad. (Walló, 1987a, s. 9-10)¹

Jakmile je dialogová listina upravena, začíná produkce. V českém prostředí se v současnosti používají dvě odlišné technologie. Tradiční a v minulosti jediný způsob výroby dabingu na našem území je smyčková technologie. Celý filmový pás je rozdělen do mnoha

¹ Překlad zde tedy vlastně má podobnou pozici jako podřádkový překlad v poezii.

tzv. smyček, které tvoří základní jednotku dabingu. Jsou to krátké úseky, které se po promítnutí vrátí na začátek a přehrávají se znovu.¹ Všichni herci, kteří ve smyčce účinkují, jsou přítomni ve studiu současně a mají možnost celou smyčku několikrát shlédnout, nazkoušet si scénu podle scénáře a postupně se tak blížit finálnímu výkonu. Nejprve „čtou“ scénář nanečisto a všímají si délky replik a pauz, potom se soustředí na dechový rytmus postavy (v této fázi dochází ke změnám textu, pokud úprava není kvalitní). Mají přitom možnost poslechnout si ve sluchátkách originální zvuk. Při každém „jetí“ se přepisuje zvukový záznam starého pokusu novým pokusem a výsledné znění se tak průběžně zdokonaluje, dokud režisér nedá pokyn k natáčení „naostro“. Každá smyčka začíná koncem smyčky předchozí, aby byla zajištěna kontinuita, herec se mohl zorientovat v ději a vyvaroval se intonačních skoků. Výhodou této metody je možnost okamžité kontroly výkonu a opakování natáčení, je-li z nějakého důvodu nutné. (Walló, 1987)

Dnes je však tato metoda na ústupu pod vlivem socioekonomických komerčních tlaků pro svou časovou a finanční náročnost a využívá se jí dnes pouze v dabingovém studiu veřejnoprávní České televize. Nezávislá dabingová studia, která přijímají zakázky od komerčních televizních stanic, dnes používají metodu tzv. kontinuálního dabingu. Tuto technologii popisuje Žáček (2005). Při ní herci většinou předem nezkoušejí, scénář dostávají až ve studiu a nemají informace o své postavě. Herec se dívá na obraz, má v ruce scénář, poslouchá ve sluchátkách originální zvuk a sleduje časové kódy, které mu dávají signál, kdy má začít s replikou. Žáček (2005, s. 59) tuto metodu silně kritizuje a vytýká jí, že klade na hercovu pozornost takové nároky, že herec je zahlcen a není schopen podat kvalitní výkon: „Dabér má oba smysly, nezbytné ke kontrole uměleckého výkonu, plně vytížené pouze informačními, nikoli tvůrčími kanály. Má je zahlceny pouhými daty, předpoklady výkonu.“

Navíc se při kontinuálním dabingu používá tzv. „vytáčení“ neboli nahrávání hlasu každého herce na zvláštní zvukovou stopu. Tato metoda je sice organizačně a ekonomicky méně náročná a následné zvukařské zpracování je jednodušší, avšak výsledná kvalita je výrazně nižší, protože dabéři, kteří „vytáčejí“ mezi prvními, mluví vlastně do prázdna a chybí jim interakce ostatních hereckých partnerů.

2.3.3. Jazyk dabingu

Při vzniku dabingu vstupuje do hry celá řada faktorů (jazykových, časových, ekonomických, personálních), která nejrůznějšími způsoby usměrňují a omezují proces

¹ Dříve šlo o části filmového pásu, které byly fyzicky vystřiženy a slepeny do kruhu, dnes však filmový pás zůstává vcelku a začátky a konce smyček se na něm pouze vyznačují. (Walló, 1987, s. 19)

výroby a nutně mají zásadní vliv na kvalitu výsledného znění. Jelikož základními požadavky, které se na dabingová studia kladou, jsou rychlost a nízké finanční náklady, je tento vliv velmi často negativní. Mluva dabingu tak nabývá několika specifických vlastností, jimiž se odlišuje od autentické interpersonální komunikace i od původní audiovizuální produkce domácí kultury. Tento trend je zjevný nejen v České republice, ale i v dalších tzv. dabingových zemích. Například typickou dabingovou italštinu označuje Maria Pavesi (2008, s. 81) výrazem *dubbese* a za její charakteristické znaky považuje tyto jevy:

- stírání geografických rozdílů,
- neutralizaci stylu a rejstříku,
- sníženou textovou kohezi,
- pronikání lexikálních jednotek ze zdrojového jazyka,
- opakované používání ustálených formulí.

O těchto jevech Pavesi (*ibid*) píše, že byly popsány pro vícero jazyků a lze je tedy považovat za obecné znaky dabingu v různých zemích. Někdy bývají dokonce ztotožňovány s překladatelskými normami.

Podobné rysy uvádí Thomas Herbst (1997, s. 294 a dál) pro dabingovou němčinu:

- přílišné používání standardního jazyka a z toho vyplývající změna stylistického vyznění textu,
- používání prvků typických pro psaný jazyk,
- příliš formální slovní zásoba nehodící se do běžného hovoru,
- snížená koheze textu,
- vysoká míra interference ze zdrojového jazyka, tj. především častý výskyt anglicismů,
- monotónní intonace.

Pokud jde o Českou republiku, je situace do značné míry podobná. Rozdíl mezi tradicí tzv. „české dabingové školy“ z minulých let a současnou komerční pozměněnou praxí nejlépe ilustrujeme následujícím srovnáním. Skripta AMU z roku 1987 udílejí hercům konkrétní rady, jak se vypořádat s typickými obtížemi, které s sebou nesou jednotlivé zdrojové jazyky. Angličtina je podle nich jazykem melodickým s výraznou artikulací. Pokud český dabér kopíruje originální melodii, působí „afektovaně, zpěvavě a nepřirozeně“.

Řešením je tedy od melodie abstrahovat, neboť čeština je podstatně monotónnější (Walló, 1987, s. 44). Zvláštností americké angličtiny je navíc rychlé přeskakování bez pauzy z jednoho typu repliky do jiného: „ze sdělení do otázky, z konstatování do pochyby a zase zpátky“. Je třeba stavbu takové věty zjednodušit, což je úkolem úpravce, ne vždy je to však možné a herci se musejí tomuto „přeskakování“ naučit i v češtině (*ibid*, s. 46).

Naproti tomu v dnešní situaci nejsou podobné preskriptivní požadavky, jejichž cílem je udržení vysoké kvality českého znění, příliš často dodržovány a naprostá většina produkce se vyznačuje typickou „dabingovou češtinou“, jejíž rysy vystihuje Žáček (2005, s. 54) takto:

- intonace přebírající melodická schémata originálního jazyka, tedy především angličtiny,
- umělá modulace hlasů
- neobratné frázování, které vzniklo mechanickým zkopírováním rytmiky originálu a není přirozené pro českou větnou stavbu,
- chybně rozmístěné větné přízvuky, někdy dokonce i více větných přízvuků v jediné větě, což je základním rétorickým prohrěškem,
- zpřetrhaná, zmatená mluva sestávající ze standardního zásobníku vyprázdňených slov.

Jak tedy vidíme ze srovnání výčtů od Pavesi, Herbst a Žáčka, jazyk českého dabingu se vyznačuje podobnými znaky jako jazyk dabingu v jiných zemích.

2.4. SPECIFICKÉ RYSY SITCOMU

V této kapitole stručně shrneme charakteristické znaky sitcomu jakožto jednoho rozšířeného žánru televizního seriálu.

Termín sitcom (někdy psáno také sit-com) označuje komediální seriál s krátkými epizodami o délce 24 až 30 minut, ve kterém stabilně vystupuje určitý stálý počet postav a který se odehrává ve stále stejných kulisách. Sitcom se řadí k tzv. epizodickým seriálům. Ty představují společně se seriály na pokračování¹ velice vhodný prostředek pro televizní společnosti, jak si vytvořit a udržet stálou a věrnou diváckou obec. (Neale, Krutnik, 1990, s.233)

Epizodický seriál se vyznačuje charakteristickým pojetím zápletky, plynutí času a kontinuity. Je vystavěn na opakování a podobně jako např. v soap opeře je v něm časté oddalování jakéhokoli motivu „ukončení“, který se zpravidla dostavuje až v poslední epizodě. Každá epizoda má svou vlastní uzavřenou narativní strukturu. Děj začíná narušením rovnovážné situace či hrozbou tohoto narušení. Zápletku potom pohání snaha o znovunastolení rovnováhy. Zásadní rozdíl mezi epizodickým seriálem a seriálem na pokračování (či dokonce celovečerním filmem) spočívá v tom, že rovnováha, jíž je nakonec dosaženo, se neodlišuje od rovnováhy původní, nýbrž je s ní totožná. Jinak řečeno, každá epizoda sitcomu končí v naprosto stejné situaci, v jaké začala.² Výchozí situace se tedy v průběhu seriálu nemění, nýbrž je v rámci každého jednotlivého dílu vystavena procesu destabilizace a následné restabilizace.³ Od diváka se nežadá znalost děje předchozích epizod, naopak bývá často žádoucí, aby jej dobrovolně „zapomněl“, neboť zvláště u dlouhých seriálů se scénáristé často nevyvarují chyb a rozporů (Neale, Krutnik, 1990, s. 235). Určitá změna této výchozí situace je však nutná, aby se zabránilo nežádoucí monotónnosti, pokud je seriál úspěšný a dosáhne vysokého počtu epizod. Takovéto změny nastávají většinou na rozhraní jednotlivých řad seriálu⁴ a zahrnují např. příchod nové postavy, svatbu hlavních hrdinů, narození dítěte a podobně.

Jednotlivé epizody však nemusejí být zcela hermeticky oddělené. Pro epizodický seriál jsou naopak důležité tzv. synchronizační motivy (*synchronizing motifs*), což jsou pravidelně

¹ V anglické terminologii se pro epizodický seriál používá výraz *series*, kdežto seriál na pokračování se označuje slovem *serial*. (Neale, Krutnik, 1990, s. 233)

² Mezi fanoušky se pro tuto výchozí situaci vžilo lehce pejorativní označení „tovární nastavení“.

³ Neale a Krutnik (1990, s. 235) užívají termínu „refamiliarization of the recurring situation“.

⁴ V americké televizní praxi mívá jedna řada seriálu okolo 20 epizod a říká se jí *season*, protože se začíná vysílat v září a končí v květnu, takže pokrývá jednu roční vysílací sezónu. Poslední epizoda sezóny se nazývá *season finale* a přináší zpravidla nečekaný zvrat nebo zásadní posun v situaci, který má diváky udržet v napětí až do začátku nové sezóny po celé letní prázdniny, během nichž může jejich návyk snadno polevit.

se opakující situace, repliky či narážky, jejichž nejklassičtější sitcomovou podobou je „running joke“ – vtip, při němž je komického účinku dosaženo častým průběžným opakováním téže situace, většinou s mírnými obměnami, které záměrně nenaplnují očekávání, která si divák vytvořil na základě předchozích verzí vtipu.

Z translátologického hlediska se dabingem televizních komedií (a tedy i sitcomů) zabývá Patrick Zabalbeascoa (1994, 1997). Zabalbeascoa analyzuje žánr televizní komedie z pozice své teorie překladatelských priorit (*priorities*) a omezení (*restrictions*). Za nejvýraznější omezení při překládání televizních pořadů pokládá tyto faktory: „...political restrictions and management policies; speed and depth of assimilation by the audience; associations and allusions between one program and another... this being part of the required ‚shared knowledge‘ of the viewers; market economy and popularity ratings; advertising...“ (Zabalbeascoa, 1997, s. 336).

Priority jsou tyto: „Do well in popularity ratings, be funny, aim for immediate response (i.e. be entertaining and elicit laughter), integrate the words of the translation with the other constituent parts of the audiovisual text... use language structures... appropriate to the channel of communication. In the case of television series a specific priority is... to create..addiction or faithful following.“ (Zabalbeascoa, 1997, s. 336). Na prvním místě stojí tedy komický účinek a překladatel musí usilovat o jeho ekvivalenci (*comic equivalence*) i za cenu kompenzace: „Certain forms of compensation or translation techniques that are specific for dubbing television comedy could be found in different forms of audiovisual compensation of words through, for example, funny voices or intonations, or even joke-substitution with the only restrictions of timing, lip-sync and textual coherence and cohesion“ (Zabalbeascoa, 1994, s. 96-97). V této souvislosti je zajímavé i Zabalbeascoovo dělení vtipů podle překladatelské obtížnosti: *international joke*, *national-culture-and-institutions joke*, *national-sense-of-humour joke*, *language-dependent joke*, *visual joke* a *complex joke* (Zabalbeascoa, 1994, s. 97).

Z požadavku ekvivalence komického účinku plyne pro naši práci důležitý poznatek, že charakter jednotlivých postav je invariantní složkou originálního textu pouze do té míry, do jaké je nositelem komiky. Jestliže sociální či etnický příznak postavy neslouží bezprostřednímu humornému efektu, je možné jej obětovat ve prospěch některé výše postavené priority.

2.5. STYLIZOVANÝ DIALOG

V této kapitole se budeme zabývat otázkou stylizace dialogu, a to jak obecně, tak se zvláštním důrazem na charakterizaci postav, jež je jedním z hlavních aspektů stylizace. Přestože dabing spočívá v nahrazování zvukového kódu (mluveného slova v originálním jazyce) jiným zvukovým kódem (mluveným slovem v cílovém jazyce) a jeho výsledkem je tudíž mluvený text, je dabing zároveň překladem uměleckého díla, a proto vykazuje určité odlišnosti od autentické interpersonální komunikace. Dabovaný dialog je stejně jako originální filmový dialog pouhou nápodobou dialogu autentické komunikace, u jejíhož vzniku stojí psaný text.¹ Jak píše Maria Pavesi (2008, s. 79-80):

... one main feature distinguishing film translation from other translation types is the need to produce a text which quite closely imitates spoken language... unlike what happens in real life, speech acts are not performed, but represented; language is never impromptu but is always carefully pre-planned; and events never actually take place but can only be narrated.²

Můžeme tedy konstatovat, že jazyk dabingu (a potažmo i filmu obecně), stejně jako např. jazyk dramatu, se vyznačuje určitou mírou **stylizace**. Tato míra může být v závislosti na žánru a konkrétním dílu vyšší nebo nižší, ale absolutního jazykového realismu je v praxi nemožné dosáhnout: „Even film dialogue that masquerades as everyday speech is determined by underlying structures that may more closely resemble those of writing“ (Remael, 2001, s. 18).

Problematika překladu stylizovaných komunikačních aktů je do značné míry záležitostí překladu všech typů uměleckých děl, tj. jak děl audiovizuálních, tak dramatických a literárních. Jedná se o otázku stylistickou, tj. o otázku, která cele spadá do sféry jazykové složky díla: „If we were capable of separating language from pictures in a script... we would encounter the same translation problems that any work of fiction may pose to translation“ (Zabalbeascoa et al., 2001, s.109). Domníváme se tedy, že stylizace dialogu literárního, dramatického a audiovizuálního se obecně vzato řídí velice podobnými, ne-li stejnými pravidly, přičemž samozřejmě připouštíme, že existují i stylizační možnosti, které jsou vlastní pouze jednomu typu díla, např. možnost stylizovat grafickou podobu promluvy v literárním díle. Dialog v audiovizuálním textu je vlastně psaným stylizovaným dialogem

¹ Chaume na několika místech (např. 1997, s. 319) správně upozorňuje, že podle klasifikace Gregoryho a Carrollové (1978) patří filmové scénáře do kategorie „written texts which have to be spoken (or recited) as if not written“.

² Srov. pojetí primární a sekundární komunikace u Macurové a Mareše (1993), viz 2.2.3.

obohaceným o stylizovaný dojem mluvenosti. Považujeme proto za možné aplikovat na stylizaci audiovizuálního dialogu s určitými výhradami i poznatky z oblasti stylizace literární a dramatické, z nichž zde několik uvedeme.

Otázkou stylizace spontánního promlouvání postav v literárním díle se zabývá studie Květy Koževnikové (1970). Při evokaci dojmu autenticity dialogu se využívá tzv. reprodukční postup, který přináší „informace o skutečnosti ze zorného úhlu postavy... způsobem, který budí dojem autentického projevu, původně neurčeného vnímání“ (Koževniková, 1970, s. 154, cit. podle Sladká, 1987, s. 31). Srovnáme-li řečový model autentické orální komunikace s řečovým modelem stylizovaného dialogu, dochází mezi nimi mimo jiné k těmto posunům:

- Přirozené obsahové proporce modelu autentické komunikace jsou kvalitativně i kvantitativně porušovány. Stylizovaný dialog se zaměřuje na prvky, které přináší nejzávažnější informace a základní racionální a citovou tóninu rozhovoru. Výsledkem je vyšší sdělná koncentrace textu, těsnější návaznost replik, vyšší obsahová kondenzace, důslednější logizace a hierarchizace obsahu a zvýšená explicitnost vyjadřování.
- Dochází ke koncentraci určitých stylistických prvků, což je způsobeno jednak jednostranným akcentováním pouze některých možných rysů běžných mluvených projevů, jednak snahou využít stylisticky příznakových prostředků k charakterizaci postav a individualizaci jejich jazyka (Koževniková, 1970, podle Sladká, 1987, s. 31-32).

Otázku, které konkrétní rysy běžných mluvených projevů mohou být takto akcentovány, zkoumá Jana Hoffmanová ve své aktuální studii zabývající se texty současných českých prozaiků. Ke stylizaci mluvenosti se podle ní využívají tyto prostředky:

- (1) některé dominantní rysy obecné češtiny...:
 - frekventované tvary: *pěknej kluk, pěkný holky, s pěknýma holkama*
 - méně často *-ej-* a *-í-* v základech slov (*lítat, tejdén*)
 - ...
 - redukce v zakončení slovesných tvarů: *dělaj, myslej; jedem; řek, přived*
 - tvar *bysme*
 - změny kvantitativní samohlásek: *musim, sedim; s tim velkym; vzádu, dozádu*
 - protetické *v-* (*vodešel, vo co de*)

- ...
- (2) nespisovné, expresivní a slangové lexikální prostředky (mezi nejčastější patří např. *furt, holt*) včetně vulgarismů
 - (3) příznačné postupy mluvené syntaxe jako volné přiřazování syntaktických jednotek s neurčitými hranicemi, nepřehledné vkládání vsuvek, opravy, opakování, eliptičnost a fragmentárnost, prokládání řeči nefunkčními ukazovacími a neurčitými zájmeny; některé typické konstrukce jako *Sem nemoh..., Si vymejšlí; A děti sou kde?; vono mít děti není legrace; aj....*
 - (4) hojnost kontaktočných prostředků, zejména částic: *jo, no, teda, né, hele...*
 - (5) užívání vycpávek...: *jako (von jako nepříde?), fakt, dost* (to bylo *fakt dost dobrý*), aj.

(Hoffmannová, v tisku)

Stylizací dialogu dramatického se zabývá Jiří Levý (1998). Podle něj je divadelní dialog zvláštním případem mluvené řeči a má funkční vztah k:

- a) obecné normě mluveného jazyka, tj. v našem prostředí k hovorové češtině.¹ V této souvislosti formuluje Levý požadavek mluvnosti (tj. snadné vyslovitelnosti) na nejelementárnější fonetické rovině. (Levý, 1998, s. 161)
- b) adresátům, tj. jednak k ostatním postavám, jednak k divákům. Replika je vlastně volným jednáním, složkou úsilí při řešení dramatického konfliktu, během něhož se postava snaží „působit na ostatní postavy tak, aby jí k dosažení jejich cílů pomáhaly“ (Levý, 1998, s. 180). Jednáním se stává i styl řeči, neboť vyznačuje charakter postavy a zároveň vytváří předpoklady pro dramatický konflikt (*ibid.*).
- c) mluvčímu, tj. k postavě, která danou repliku pronáší: „... replika nejen pojmenovává předměty, vlastnosti a děje, o nichž postava mluví, ale současně charakterizuje postavu samu: podle toho, jak vypovídá o objektech, vypovídá současně sama o sobě“ (Levý, 1998, s. 161).

Pokud jde konkrétně o audiovizuální díla, není způsob, jakým jsou stylizovány dialogy (potažmo charakterizovány postavy), v odborné literatuře příliš častým tématem. Jak jsme však již naznačili výše, domníváme se, že v oblasti filmů a seriálů můžeme uplatnit uvedené poučky týkající se literatury a dramatu. Tématu stylizace se dotýkají pouze Zabalbeascoa et al. (2001, s. 110), jejich postřeh je však pro naši diplomovou práci podnětný²:

¹ Problémy spojenými s termínem „hovorová čeština“ se budeme zabývat v kap. 2.8.2.

² Tato studie je pro nás zajímavá i tím, že zmiňuje výsledky analýzy dabingu několika amerických sitcomů, včetně *The Nanny*, pro katalánskou televizi TVC. Jelikož na této stanici je z politických důvodů nutné dodržovat

It would not be too daring to guess that the language used in TV films and series also carry information about the different characters and that translators should try to recreate the language to give the same impression. But contrary to the theatre, and specially in TV series, TV characters tend to look unreal. They are stereotypes, archetypes, that would not work if they were not placed in the appropriate context and settings.

Jsou-li totiž postavy v televizním seriálu opravdu stereotypizované a archetypizované, pak je zcela přijatelným překladatelským postupem výrazová typizace.¹ Právě míru typizace budeme mimo jiné zkoumat v empirické části této práce.

preskriptivní pravidla spisovného katalánského jazyka, byla ztráta sociálního příznaku na segmentální rovině kompenzována na rovině suprasegmentální, tj. tónem a mírou afektu v hlasech dabérů. (Zabalbeascoa et al., 2001, s. 110)

¹ Viz Popovič, 1974, s. 125

2.6. POSTAVA V UMĚLECKÉM DÍLE

Pokud jde o to, jakým způsobem je utvářen charakter postavy a jak je vnímán, bude naše diplomová práce vycházet především z poznatků Jiřího Levého (1971) o fungování charakteru v systému literárního díla. V této kapitole stručně shrneme jeho hlavní myšlenky týkající se této problematiky a v závěru se zamyslíme nad specifickou situací díla audiovizuálního.

Levý (1971, s. 121-122) rozlišuje termíny *postava* (kompoziční složka díla), *charakter* (soubor psychických vlastností postavy) a *vzhled* (fyzické rysy postavy). Charakter postavy je ze strukturního hlediska systémem prvků nižšího řádu, které Levý nazývá *rysy*. Rys je „jednoduchá instrukce určující jednání postavy v určitých situacích“ (*ibid*, s. 122). Zde je nutné připomenout, že pod pojmem „jednání“ Levý na jiném místě (1998, s. 180, viz 2.4) rozumí i **styl řeči**. Předmětem naší práce je výhradně tento typ jednání. Budeme-li se tedy v následujících kapitolách zabývat rysy a instrukcemi, budeme mít přednostně na mysli takové rysy a instrukce obsažené ve stylu řeči, které vypovídají o sociálním a etnickém původu postav.

Charakter určité postavy je tedy jedinečnou kombinací elementárních prvků obecného systému (tj. rysů), jíž odpovídá jedinečný jazykový projev. Rysy se v konkrétním charakteru kombinují do různě hierarchizovaných komplexů (Levý, 1971, s. 123-124). Základním aspektem charakteru je jeho prediktabilita: „Charakter‘ postavy vzniká ve vědomí čtenáře tehdy, vzniká-li očekávání, jak bude postava dále jednat; čím je charakter vyhraněnější, tím je toto očekávání určitější“ (*ibid*, s. 129)

Na recepci postavy (tj. jak jejího charakteru, tak jejího vzhledu) ve vědomí vnímatele se účastní dva různé systémy: způsob, jakým je charakter zakódován do textu, a vnímatelova osobní teorie osobnosti (*ibid*, s. 131). Představa charakteru tedy vzniká působením dvou systémů instrukcí:

1. **interních** instrukcí, tj. takových, které jsou obsaženy v textu díla. Ty se dále dělí na instrukce:
 - a) „**přímé**, explicitní, tj. označující slovním znakem celou třídu chování, jmenující instrukci, podle níž postava... jedná“,
 - b) „**nepřímé**, implicitní, opírající se o jednotlivé činy, nepřímé náznaky, případně navozené strukturními vztahy mezi různými složkami díla“ (*ibid*, zvýraznění Č.M.)
2. **externích** instrukcí, které jsou obsaženy ve vědomí čtenáře.

Platí přitom, že „interní instrukce mají funkci denotace, jíž je přiřazeno paradigma konotací, tj. externích instrukcí“. Jinak řečeno, při procesu konkretizace vnímatel vychází z interních instrukcí obsažených v textu a na základě vlastní zkušenosti a idiolektu (tj. externích instrukcí) si vytváří v mysli asociace (konotace), jimiž zaplňuje „místa neurčenosti“ v textu (*ibid*).

Jak již bylo řečeno, Levý se při těchto úvahách zabývá téměř výhradně literárními díly, pouze okrajově také dramatem. Bohužel také nijak blíže nezkoumá vztah mezi dvěma hlavními aspekty postavy, které vytyčil, tj. mezi charakterem a vzhledem. Domníváme se však, že můžeme jeho myšlenky aplikovat i na překlad audiovizuálních děl a vyslovit následující premisy:

1. Téměř veškeré instrukce, které lze v audiovizuálních dílech najít, jsou instrukce nepřímé. Na rozdíl od literárního díla tu totiž většinou chybí pásmo vypravěče, kde jediné se dle našeho názoru mohou vyskytovat instrukce přímé. Explicitní pojmenování třídy chování se sice může objevit i v řečovém pásmu zkoumané postavy samotné či v řečovém pásmu postav jiných (např. „Jsem úplně k ničemu“, „Ty jsi hloupá“ apod.), v takovém případě však nejde o objektivní (tj. autorovu) výpověď o charakteru postavy, nýbrž spíše o výpověď o subjektivním vztahu postavy k sobě samé či k jiné postavě. Takové vyjádření má spíše povahu instrukce nepřímé (např. replika „Jsem úplně k ničemu“ není přímou instrukcí rysu *být k ničemu*, nýbrž spíše nepřímou instrukcí rysu *nízké sebevědomí*).
2. Systém externích instrukcí diváka originálu se liší od systému externích instrukcí diváka přeloženého díla. To je způsobeno kulturními rozdíly. Při překládání hraje tedy důležitou úlohu **mezikulturní faktor**.¹
3. Vzhledem k tomu, že audiovizuální dílo komunikuje s vnímatelem mimo jiné prostřednictvím vizuálního kanálu², je vzhled postavy (tj. soubor jejích fyzických vlastností, viz výše) na nejvyšší možnou míru explicitován a je nutno brát ho v potaz. Na základě intuitivního poznatku, že podle vzhledu si lidé „utvářejí dojem“ o druhých, se domníváme, že vzhled postavy lze vedle řečového pásma považovat za další zdroj nepřímých instrukcí o jejím charakteru³.

¹ Viz Popovič, 1974, s. 186. Více o tom v kap. 2.7.

² Viz 2.2.1.

³ Nemáme zde na mysli fyziognomii rysů v hercově obličejí, tvaru jeho lebky a podobně, nýbrž spíše oděv, účes, naličení a další součásti hercova kostýmu.

Dalo by se tvrdit, že instrukce obsažené ve vzhledu mají dokonce větší vliv na diváckou konkretizaci postavy než instrukce obsažené v řeči. Souvisí to s poměrným rozložením sdělení audiovizuálního textu do jednotlivých sémiotických kódů. Gottlieb (2005, s. 14) předkládá tabulku, podle níž obraz (*Image*) zaměstnává divákovu pozornost z 55%, kdežto řeč (*Speech*) z 25% v originální produkci a z 26% v dabované produkci.¹ Tento fakt připouštíme, nicméně zároveň podotýkáme, že proces překladu probíhá v dabingu pouze na akustickém kanálu, zatímco vizuální kanál zůstává neměnný (odhlédneme-li od případného překladu nápisů pomocí titulků). Jelikož tématem této práce jsou rozdíly mezi charakterizací postav v originální a překladové verzi díla a takové rozdíly mohou vzniknout pouze na akustickém kanálu, budeme vizuální kanál (a s ním i vzhled postavy) chápat jako konstantu společnou oběma verzím a nadále se soustředíme pouze na kanál akustický, tj. na instrukce obsažené v řeči postav.

¹ Gottliebovo členění sémiotických kódů v audiovizuálním textu viz 2.2.2.

2.7. JAK ZKOUMAT STYL V PŘEKLADU?

V předchozí kapitole jsme nastínili, jak se utváří a projevuje charakter postavy v uměleckém díle. V této kapitole hodláme vnést do našich úvah translátologické hledisko a zamyslet se nad tím, jak zkoumat charakterizační rozdíly, které během procesu překladu nutně vzniknou.

Uvedeme zde tedy několik důležitých myšlenek, jež nám později poslouží jako základ našeho analytického modelu, který budeme aplikovat v empirické části této práce. Vycházet budeme především z poznatků Antona Popoviče (1974).

Popovič vychází z komunikačního modelu překladu, který znázorňuje takto:

Autor --- Text originálu --- Příjemce originálu (akt prvotní komunikace)

Překladatel --- Text překladu --- Příjemce překladu (akt druhotné komunikace)

(Popovič, 1974, s. 49)

Tento model umožňuje zkoumat překlad ze tří hledisek:

- 1) „vzťah medzi autorom a prekladateľom sa dá posudzovať zo stanoviska základných komunikačných postojov a s možnosťami voľby literárnej stratégie“,
- 2) „kľademe [si] otázku, nakoľko sa preklad odlišuje od originálu vo výstavbe textu (štýlová... povaha)“,
- 3) „Pýtame sa na rozdiely časového i priestorového posunu a na jeho dôsledky v prekladateľskej komunikácii“ (*ibid*, s. 50).

Tyto tři body jsou do jisté míry vzájemně provázané. Těžiště naší analýzy však bude ležet v bodě 2, neboť nás, jak již bylo řečeno, zajímá charakterizace postav prostřednictvím stylu jejich řeči. Podívejme se tedy nejprve stručně na body 1 a 3 a poté podrobněji na bod 2.

2.7.1. Metoda překladatele

Překladatel jakožto iniciátor druhotné komunikace může zaujímat k originálu různé stylistické postoje, které určují jeho metodu při přenosu stylistického kódu do cílového jazyka. Popovič (*ibid*, s. 132) rozeznává tyto metody:

- nulový postoj stylistický – projevuje se nivelizovaným jazykem,
- uplatnění domácího stylu – styl originálu je adaptován a „pohlcen“ stylem překladatele,
- odkrývání nového stylu – domácí stylistický kontext je obohacen o nový rukopis.

2.7.2. Mezikulturní faktor v překladu

Mezi příjemci originálu a překladu může existovat rozdíl v čase a v prostoru, tj. kultuře. Tato dvě napětí mezi originálem a překladem nazývá Popovič **mezičasovým** a **mezikulturním** faktorem v překladu (*ibid*, s. 176, 186). V případě materiálu, který budeme analyzovat, je časový rozdíl velice malý, a proto pro nás mezičasový faktor není relevantní. Mezikulturní faktor se v překladu projevuje jako sémiotické napětí mezi póly „svoje“ a „cizí“. Mezi těmito dvěma póly se překladatel pohybuje. Mohou nastat tři situace:

- naturalizace – překladatel se drží pólu „svoje“, tj. domácí kultury, a pocit překladovosti absolutně mizí (*ibid*, s. 197-198, 275),
- exotizace – překladatel se drží pólu „cizí“, tj. kultury originálu, a příjemce se ocitá zcela ve sféře cizí kultury (*ibid*, s. 199, 275),
- kreolizace – překladatel stírá kulturní hranice a mísí v překladu obě dvě kultury (*ibid*, s. 199-200, 278).

2.7.3. Stylistická ekvivalence

Popovič zastává názor, že textovou ekvivalenci originálu a překladu je třeba chápat jako ekvivalenci **stylistickou** (*ibid*, s. 112). Styl je přitom podle něj „súhrnom, dynamickou konfiguráciou výrazových vlastností, ktorá se realizuje v komunikačnom procese“ (*ibid*, s. 106). Ekvivalenci v překladu lze tedy považovat za „korešpondenciu medzi výrazovými prostriedkami originálu a prekladu, pričom nerozhoduje, akými exponentmi sa táto korešpondencia dosahuje“ (*ibid*, s. 112).

Při analýze je tedy třeba postupovat tak, že empiricky identifikujeme výrazové vlastnosti originálního a překladového textu a následně je porovnáme, abychom zjistili, které výrazové vlastnosti byly v překladu zachovány (tj. jsou součástí stylového invariantu) a které výrazové vlastnosti zachovány nebyly (tj. došlo u nich k výrazovému posunu). Aby bylo toto poměrování možné, potřebujeme nějaký univerzální, na konkrétním jazyku nezávislý inventář výrazových vlastností jakožto tertium comparationis. Popovič předkládá pro tento účel výrazovou soustavu Františka Mika (1969).

2.7.3.1 Výrazová soustava

Mikova výrazová soustava je hierarchickým systémem výrazových kategorií (neboli též výrazových vlastností), které se vydělují na základě postupné diferenciaci jazykové funkce (Miko, 1969, s. 18). Výrazovou vlastnost je třeba si představovat polárně, tj. jako osu, která má dva konce (Miko, 1969, s. 24). Nositelem výrazové vlastnosti mohou být prostředky

všech jazykových rovin: „Druh výrazu sa teda môže realizovať lingvisticky rôznorodými prvkami, na rovine štýlu sú to však homogénne prostriedky“ (*ibid*, s. 11) To znamená, že výrazová vlastnosť, ktorá se ve výchozím jazyce realizuje na určité rovině, se může v cílovém jazyce realizovat na rovině jiné. Pro konkrétní jazykovou dvojici angličtina-čeština to potvrzuje např. Knittlová (1995, s. 60):

Analyzujeme-li konfrontačně jen jeden plán, např. lexikální, zjistíme v překladu do češtiny značný počet... nespisovných výrazů oproti... neutrálnímu slovníkovému repertoáru anglického originálu... Značný podíl na takové bilanci má však kompenzace fonetických, případně... morfologických odchylek zachycených v angličtině, které v češtině nelze analogicky vyjádřit...

Další důležitou vlastností, která pro výrazovou soustavu platí, je, že „[k]aždý jazykový prostriedok je simultánne reprezentantom niekoľkých výrazových kategórií“ (Miko, 1969, s. 24).

Popovič připouští, že výrazová soustava v podobě, v jaké ji prezentuje Miko, je neúplná a že Mikovy výrazové kategorie lze dále dělit na podkategorie, což považuje za její výhodu: „Mikov systém je pružný, lebo pripúšťa ďalšie precizovanie a kompletizovanie výrazových kategórií priamo pri práci s textom. Otvorenosť výrazovej sústavy nie je nedostatkom...“ (Popovič, 1974, s. 106).

2.7.3.2. Výrazové posuny

Porovnáváním originálu a překladu pomocí výrazové soustavy lze v textu překladu zjistit tyto typy výrazových posunů (Popovič, 1974, s. 123-124, 130):

- **výrazové zesilování** – zdůraznění některých stylistických rysů originálu a přidávání estetické informace. Zesilování zahrnuje jednak **typizaci** (zveličování typických výrazových rysů originálu), jednak **individualizaci** (vyzdvihování zvláštních výrazových vlastností originálu),
- **výrazová shoda** – nahrazení prostředku originálu jiným prostředkem. Patří sem **substituce** (nahrazení nepřeložitelných spojení, idiomů apod.) a **inverze** (umístění výrazového prvku originálu na jiné místo v překladu),
- **výrazové zeslabování** – ochuzení překladového textu. Patří sem **nivelizace** (zjednodušení, zploštění stylu originálu) a **ztráta** (vypuštění prvku originálu).

Náš analytický model, který popíšeme podrobněji v kapitole 3.1., bude vycházet jednak z Levého modelu recepce postavy (viz 2.5.), jednak z Popovičova modelu stylistické analýzy, přičemž naším tertiem comparationis bude Mikova výrazová soustava upravená pro naše účely. Domníváme se totiž, že celá sféra sociální a etnické charakterizace postavy, o niž nám jde, spadá do Mikovy výrazové kategorie *kolorit*. Tuto kategorii bude tedy třeba podrobněji diferencovat. Cílem analýzy bude stanovit, k jakým výrazovým posunům při překladu došlo.

2.8. JAZYKOVÁ SITUACE ANGLIČTINY A ČEŠTINY

Než přikročíme k vlastní analýze a formulaci našeho modelu, je třeba porovnat jazykovou situaci angličtiny s jazykovou situací češtiny, neboli zjistit, „které útvary jazyka fungují v daných jazykových společenstvích, jak je zastoupeno a rozloženo jejich fungování v jednotlivých komunikativních sférách, případně na čem jejich rozložení závisí“ (Knittlová, 1995, s. 61). Jinými slovy, je třeba zodpovědět otázku, jakými jazykovými prostředky se v angličtině a v češtině realizují jednotlivé výrazové kategorie, neboť „[z]a ideální pro stylistickou konfrontaci lze považovat získání přehledu o inventurních možnostech obou jazyků na základě zjišťování, jakými jazykovými prostředky jsou naplněny výrazové kategorie“ (*ibid.*, s. 65). V této kapitole se tedy nejprve budeme zabývat sociálními a etnickými variacemi angličtiny (přičemž se omezíme na aspekty, které jsou relevantní pro seriál *The Nanny*¹, tj. na mluvu britské vyšší střední třídy a na mluvu nižších sociálních vrstev New Yorku, resp. mluvu newyorské židovské komunity) a poté nastíníme možnosti, které nabízí při překládání čeština.

2.8.1. Variace angličtiny

Výčet všech existujících jazykových útvarů angličtiny by byl komplikovaný, ne-li přímo nemožný vzhledem k faktu, že angličtina je mateřským jazykem přibližně 350 milionů lidí v značně společensky a etnicky rozmanitých a geograficky vzdálených oblastech. V anglicky mluvících zemích se navíc nikdy neprosadil preskriptivní přístup k jazyku, a proto neexistuje žádná „spisovná angličtina“, kterou by normativně kodifikovala všemi respektovaná jazyková instituce. Existují pouze mnohé různě definované standardy jednotlivých anglicky mluvících zemí. Chceme-li podrobněji zkoumat jazykovou situaci v určité zemi, musíme tedy nejprve blíže vymežit standard této země, abychom k němu mohli vztahovat jednotlivé nestandardní varianty a definovat je pomocí rozdílů oproti němu. Jelikož v této diplomové práci analyzujeme americký seriál, budeme vycházet ze standardu angličtiny ve Spojených státech amerických (za odchylku od standardu budeme považovat i angličtinu britskou, která je sice ve Velké Británii standardem, avšak ve Spojených státech má zvláštní postavení; o tom níže).

Walt Wolfram a Natalie Schilling-Estes (1998) používají souhrnný termín *Standard American English* (s. 8) pro dva jazykové útvary: *Formal Standard English* (tj.

¹ Viz kap. 2.1.

„spisovnou“ angličtinu) a *Informal Standard English* (tj. „hovorovou“ angličtinu).

Charakterizují je takto:

FORMAL STANDARD ENGLISH: applied primarily to written language and the most formal spoken language situations; objective standards prescribed by language „authorities“; standards codified in usage books, dictionaries and other written texts; a single norm for acceptable usage, conservative outlook on language forms.

INFORMAL STANDARD ENGLISH: applied to spoken language; determined by actual usage patterns of speakers; listener judgment essential in determining socially acceptable norms; multiple norms of acceptability, incorporating regional and social considerations; defined negatively by the avoidance of socially stigmatized structures (Wolfram, Schilling Estes, 1998, s. 15-16).

Oproti těmto dvěma standardním jazykovým útvarům stojí mnoho dialektů (*vernacular dialects*)¹, které se vyznačují nestandardními či substandardními jazykovými strukturami a stereotypizují mluvčího ve vnímání posluchačů (*ibid*, s. 16). Mezi těmito dialekty není žádný, který by se vyznačoval vyšší společenskou prestiží a pozitivnějšími konotacemi než Informal Standard English (*ibid*, s. 12), která nejlépe odpovídá požadavkům neutrální referenční varianty. Platí tedy, že standard lze definovat negativně, zatímco dialekty pozitivně: „Unlike standard dialects, which are largely defined by the *absence* of socially disfavored structures of English, vernacular varieties seem to be characterized by the *presence* of socially conspicuous structures – at least to informal standard English speakers who do not use them“ (*ibid*, s. 14-15). Pozitivní hodnoty a vysoké společenské prestiže se dostává pouze Formal Standard English, která je však převážně útvarem psaným, a paradoxně také angličtině britské, přestože jde o externí jazykový útvar, který není na území Spojených států běžně užíván. Dalo by se tedy říci, že americké angličtině chybí plnohodnotná prestižní varianta (*ibid*, s. 12).

Jednotlivé dialekty lze vyčlenit na základě různých společenských faktorů, přičemž žádné jednodimenzionální členění nepodává úplný obraz o realitě a mluva konkrétních jedinců či komunit je vždy vymezena spíše průsečíkem těchto faktorů. Mezi tyto faktory patří region, etnická příslušnost, společenské postavení, pohlaví apod. (*ibid*, s. xiv).

S tématem této diplomové práce souvisejí pouze faktory etnické příslušnosti a společenského postavení, které nyní rozebereme detailněji.

¹ Wolfram a Schilling-Estes používají termín *dialect* širěji, než jak je chápán v češtině, a rozumí pod ním jakýkoli jazykový útvar, tedy i standard. Jejich termín *dialect* proto překládáme jako *jazykový útvar* a *vernacular dialect* či *vernacular variety* jako *dialekt*.

2.8.1.1. Etnická příslušnost

Na rozdíl od společenské třídy (viz 2.8.1.2.) je etnická příslušnost konkrétních mluvčích poměrně snadno stanovitelná, avšak těžší je stanovit, do jaké míry ovlivňuje jejich dialekt. Obecně lze prohlásit, že u etnických skupin, které ve svých řadách udržují jiný jazyk než angličtinu či jím původně hovořily (v New Yorku je to např. italština, španělština, jidiš) existují předpoklady pro transfer lingvistických prvků a struktur z tohoto jazyka do angličtiny na různých rovinách (*ibid*, s. 166). Tyto transfery probíhají zejména na úrovni lexika v podobě přejatých slov (*loan words*) a idiomů, například v newyorské židovské komunitě výrazy „chutzpah“ nebo „schlep“, citoslovce „oy“ či idiom „I need this like a hole in the head“, které pocházejí z jidiš (*ibid*, s. 168). Často také dochází k transferům na rovině fonetické, například k přejímání fonémů z cizího jazyka – ve slovech jako „chutzpah“ /xʊtspə/ byla do angličtiny přejata velární neznělá frikativa /x/¹, v češtině zapisovaná spřežkou „ch“. Z jidiš proniká do angličtiny také fonetický jev zvaný *shm-reduplication*. Jde o prostředek vyjádření ironie, opovržení či skepse, při němž je určité slovo zopakováno a přízvukná slabika získává iniciální konsonantickou skupinou /ʃm/, v písmu *shm* nebo *schm*, např. „table shmable“, „apple shmapple“, „incredible inshmedible“.²

Vliv faktoru etnické příslušnosti na podobu dialektu je proměnlivý v závislosti na konkrétním etniku. Velmi silnou roli hraje například v dialektu Afroameričanů (*African American Vernacular English*)³, naopak u židovské komunity je faktor etnické příslušnosti oslaben: „[Jewish English can] be distinguished from others solely on the basis of a restricted set of lexical differences, a small inventory of phonological differences related to vowels and intonation, isolated grammatical features, and several aspects of conversational style“ (Wolfram, Schilling-Estes, 1998, s. 166).

2.8.1.2. Společenský status

Na rozdíl od etnických komunit, které jsou tvořeny více či méně uzavřenými skupinami lidí, je sociální stratifikace kontinuálním spektrem. Celou společnost lze uspořádat na základě určitého ukazatele od nejnižších vrstev po nejvyšší (takovým ukazatelem může být např. socioekonomický status (SES), což je index počítaný z výše příjmů, úrovně bydlení, dosaženého vzdělání a dalších proměnných)⁴, avšak segmentace tohoto spektra na společenské vrstvy či třídy (*lower class, middle class, upper class* apod.) je do značné míry

¹ Wells, 1982, s. 191

² O tom Feinsilver, 1961.

³ Wolfram, Schilling-Estes, 1998, s. 166

⁴ *Ibid.*, s. 153

arbitrární a nejednotná. Právě tak neohraničené jsou dialekty, jimiž mluví lidé určitého společenského postavení (neboli *sociolekty*). Z lingvistického pohledu lze obecně říci, že o společenském postavení určitého jedince vypovídá kvantita sociálně diagnostických struktur (*socially diagnostic features*)¹ v jeho řeči. Ta samozřejmě kolísá v závislosti na formálnosti komunikační situace – mluvčí mají ve formálních situacích tendenci vyhýbat se rysům, které jsou obecně vnímány jako negativní, což může vést až k hyperkorektnosti (viz kap. 2.8.1.3.). Na rozdíl od etnicky příznakových jevů, které spadají především do oblasti lexikální (viz 2.8.1.1.) se sociálně diagnostické struktury vyskytují především na rovině gramatické (tj. morfologické a syntaktické) a fonetické. Sociálně diagnostické struktury lze rozdělit na:

- a) **sociálně prestižní**, které nesou pozitivní konotace a jsou znakem vysokého společenského postavení. Na rovině fonologické k nim patří rysy britského standardu Received Pronunciation², o němž pojednáme podrobněji v kapitole 2.8.1.3. Na rovině gramatické je diagnostických rysů relativně málo, patří sem např. literární až knižní prostředky Formal Standard English, které zahrnují jak prvky morfologické („*Whom did you see?*“), tak syntaktické („*Never have I seen a more gruesome sight*“).³ Na rovině lexikální sem lze zařadit slova, která mají ve slovnících charakteristiku *formal* či *literary* – mnoho z nich jsou slova francouzsko-latinského původu.
- b) **sociálně stigmatizující**, které nesou negativní konotace a jsou spojovány s nízkým společenským postavením. Je jich mnohem více než struktur sociálně prestižních, což souvisí s výše zmíněným faktem, že americká angličtina v podstatě postrádá svou vlastní prestižní variantu. O sociálně stigmatizujících strukturách na rovině fonetické pojednáme samostatně v kapitole 2.8.1.3. Na rovině gramatické sem lze řadit mj. tyto prostředky (Wolfram, Schilling-Estes, 1998, s. 331-344):
 - odchylky v používání nepravidelných tvarů sloves, např. „*I had went*“, „*They may have took*“, „*Everybody knowed that*“ apod.
 - slovesné tvary utvořené ad hoc z jiných slovních druhů, např. „*Our dog treed a squirrel*“, „*We doctored the sickness ourselves*“ apod.
 - konstrukce sloveso + slovesná částice, v níž sloveso získává odlišný význam, např. „*He happened in on the party*“

¹ *Ibid.*, s. 323

² Slovo „received“ v tomto termínu neznamena „získaný“, nýbrž má dnes již zastaralý význam „obecně přijímaný“. (Wells, 1982, s. 117)

³ Wolfram, Schilling-Estes, 1998, s. 158

- neshoda podmětu a přísudku v čísle, např. „There was five people there“, „She don't like the cat“ apod.
- umístění příslovečného určení ve větě, např. „We were all the time talking“.
- odchylky ve stupňování adjektiv, např. „badder“, „mostest“, „beautifullest“, „most awfulest“, „more nicer“
- chybějící *-ly* u příslovců, např. „She enjoyed life awful well“
- více záporů ve větě, např. „The man wasn't saying nothing“, „Nothing can't stop him“
- pomocné sloveso *ain't* místo *am not, aren't, isn't, haven't, hasn't*, např. „She ain't here now“, „I ain't seen her for a long time“
- zájmena *hisself, theirselves*, např. „He hit hissself on the head“
- používání výrazů *you all (y'all), you people, you guys* ve funkci zájmena 2. osoby plurálu, např. „I am going to leave y'all now“
- nestandardní distribuce vztažných zájmen *what, which, that*, např. „The person what I told you about“
- apoziční zájmeno po podmětu, např. „My father, he made me breakfast“
- tázací slovosled v oznamovací větě, většinou v nepřímé otázce, např. „She asked could she go to the movies“
- nestandardní vazby sloveso + předložka, např. „Leave out of there“, „She's to the store now“

2.8.1.3. Sociálně diagnostické struktury na fonetické rovině

K fonetickým variacím v angličtině dochází většinou na úrovni vokalického systému. Systém konsonantů je v jednotlivých akcentech (tj. „fonetických dialektech“, způsobech výslovnosti) stejný a rozdíly nastávají pouze ve způsobu realizace některých konsonantů. Akcenty tedy budeme nejprve srovnávat na základě vokalického systému a poté se zmíníme o odlišnostech konsonantických. Za základ srovnání si vezmeme standardní lexikální sady (*standard lexical sets*) Johna C. Wellse (1982, s. 120). Jde o sadu 27 klíčových slov, která jsou vybrána tak, aby každé z nich reprezentovalo celou řadu dalších slov, jejichž vokál je vždy bez ohledu na akcent totožný s vokálem klíčového slova. Klíčová slova jsou: KIT, DRESS, TRAP, LOT, STRUT, FOOT, BATH, CLOTH, NURSE, FLEECE, FACE, PALM, THOUGHT, GOAT, GOOSE, PRICE, CHOICE, MOUTH, NEAR, SQUARE, START, NORTH, FORCE, CURE, happY, lettER, commA.

A. General American

Abychom mohli popsat sociální příznaky různých akcentů, musíme nejprve vymezit nějaký neutrální, standardní akcent, ke kterému budeme vztahovat akcenty ostatní. Takovým akcentem je ve Spojených státech amerických obecná američtina (General American, zkráceně **GenAm**) kterou hovoří dvě třetiny obyvatel USA (Wells, 1982, s. 118). Poté v kontrastu k tomuto standardu popíšeme dva akcenty, které jsou relevantní pro naši analýzu: britský standard Received Pronunciation a newyorský akcent. Vokální systém GenAm zapsaný pomocí standardních lexikálních sad vypadá takto:

GenAm

KIT	/ɪ/	FLEECE	/i/	NEAR	/ɪr/
DRESS	/ɛ/	FACE	/eɪ/	SQUARE	/ɛr/
TRAP	/æ/	PALM	/ɑ/	START	/ɑr/
LOT	/ɑ/	THOUGHT	/ɔ/	NORTH	/ɔr/
STRUT	/ʌ/	GOAT	/oʊ/	FORCE	/or/
FOOT	/ʊ/	GOOSE	/u/	CURE	/ʊr/
BATH	/æ/	PRICE	/aɪ/	happY	/ɪ/
CLOTH	/ɔ/	CHOICE	/ɔɪ/	lettER	/ər/
NURSE	/ɜr/	MOUTH	/aʊ/	commA	/ə/

(podle Wells, 1982, s. 121-122)

B. Received Pronunciation

Jak již bylo řečeno (2.8.1.2.), v podstatě jediným sociálně prestižním akcentem v USA je britská angličtina, či přesněji britský standard Received Pronunciation (**RP**). Vokální systém RP lze pomocí standardních lexikálních sad zapsat takto:

RP

KIT	/ɪ/	FLEECE	/i:/	NEAR	/ɪə/
DRESS	/e/	FACE	/eɪ/	SQUARE	/ɛə/
TRAP	/æ/	PALM	/ɑ:/	START	/ɑ:/
LOT	/ɒ/	THOUGHT	/ɔ:/	NORTH	/ɔ:/
STRUT	/ʌ/	GOAT	/əʊ/	FORCE	/ɔ:/

FOOT	/ʊ/	GOOSE	/u:/	CURE	/ʊə/, /ɔ:/
BATH	/ɑ:/	PRICE	/aɪ/	happY	/ɪ/
CLOTH	/ɒ/	CHOICE	/ɔɪ/	lettER	/ə/
NURSE	/ɜ:/	MOUTH	/aʊ/	commA	/ə/

(podle Wells, 1982, s. 120)

Srovnáme-li tyto dvě tabulky, zjistíme několik rozdílů nápadných a několik velmi jemných. Mezi ty jemné a pro běžného posluchače stěží postřehnutelné patří např. míra otevřenosti vokálu ve slovech typu DRESS a CLOTH či rozdíl v délce vokálu ve slovech typu FLEECE, GOOSE, BATH a THOUGHT (*ibid.*, s. 125). Tyto rozdíly v naší diplomové práci zanedbáme. Mezi nápadné a stereotypizující rozdíly patří tyto čtyři:

1. rhoticita (*rhoticity*)

RP je nerhotickým (*non-rhotic*) akcentem, což znamená, že ve slovech typu NURSE, NEAR, SQUARE, START, NORTH, FORCE, CURE a lettER se nevyslovuje postvokální /r/ kromě případů, kdy po něm následuje vokál¹, tj. např.:

	GenAm	RP
near	/nɪr/	/nɪə/
nearer	/nɪrər/	/nɪərə/

2. vokál ve slovech typu GOAT

Zatímco GenAm má ve slovech typu GOAT zaokrouhlený diftong [oʊ] či monoftong [o], výslovnost RP je v první části diftongu nezaokrouhlená, tj. [əʊ]², např.:

	GenAm	RP
goat	/goʊt/	/gəʊt/

3. vokál ve slovech typu BATH

V GenAM splývá typ BATH s typem TRAP, kdežto v RP s typem PALM, např.

	GenAm	RP
ask	/æsk/	/ɑ:sk/

¹ Wells, 1982, s. 125-126

² *Ibid.*, s. 146

4. vokál ve slovech typu LOT

Slova typu LOT splývají v GenAm se slovy typu PALM, kdežto v RP se slovy typu CLOTH¹, např.:

	GenAm	RP
stop	/stap/	/stɒp/

Konsonantických rozdílů, jak již bylo řečeno, je méně. Důležité jsou tyto tři:

5. realizace intervokalického /t/

V GenAm se intervokalické /t/ realizuje verberantně (*flapped*), kdežto v RP plozivně², např.:

	GenAm	RP
better	/bɛɾər/	/betə/

6. realizace fonému /j/ (*Yod Dropping, Yod Coalescence*)

Ve skupinách /tju:/, /dju:/, /nju:/, /θju:/, /sju:/, /zju:/ a /lju:/, které jsou v RP zachovány, dochází v GenAm v silných slabikách k elizi /j/ na /tu:/, /du:/, /nu:/, /θu:/, /su:/, /zu:/ a /lu:/ (*Yod Dropping*). Ve slabých slabikách se skupinami /tju:/, /dju:/, /sju:/ může v GenAm docházet také ke splynutí /j/ s předchozí hláskou (*Yod Coalescence*) na /tʃu:/, /dʒu:/, /ʃu:/.³ Např.:

	GenAm	RP
tune	/tun/	/tju:n/
situate	/sɪtʃueɪt/	/sɪtjueɪt/

7. monoftongizace diftongů (*Smoothing*)

Nachází-li se diftong před vokálem, může dojít k setření druhé části diftongu⁴, např.:

	GenAm	RP
fire	/faɪər/	/fa:ə/

8. realizace intervokalického /r/

¹ *Ibid.*, s. 124

² *Ibid.*, s. 125.

³ *Ibid.*, s. 247

⁴ *Ibid.*, s. 238

V mluvě britské vyšší společenské třídy se lze setkat s alveolární verberantou /r/ jakožto variantou intervokalického /r/¹, např.:

	GenAm	RP
very sorry	/vɛɾɪ sɔɾɪ/	/vɛɾɪ sɔɾɪ/

9. nezařaditelné lexikální rozdíly

Existuje celá řada lexémů s odlišnou výslovností v GenAm a RP, např.:

	GenAm	RP
schedule	/skɛdʒul/	/ʃɛdju:l/ ²

Tyto lexémy by zde bylo možno uvést pouze výčtem, který by byl značně obsáhlý, a proto od něj v této práci upustíme. Výslovnostní rozdíly tohoto typu jsou uváděny ve slovnících.

C. Newyorský akcent

Město New York se jako jeden z mála amerických regionů vyznačuje velmi výrazným akcentem, který je mluvčími z jiných částí USA velmi snadno rozpoznatelný a který je ze všech amerických akcentů vnímán nejnegativněji. Snad proto se také newyorský akcent nerozšiřuje za hranice města New York, jak bychom od mluvy společenského a ekonomického centra čekali (Wells, 1982b, s. 502). Na rozdíl od zbytku USA tu při diferenciaci mluvy nehraje nejdůležitější roli faktor etnické příslušnosti, nýbrž společenského postavení – podle statistických výzkumů³ je četnost typických stigmatizujících prvků newyorského akcentu závislá na společenském postavení mluvčích a komunikační situaci. Od newyorských mluvčích lze tedy očekávat, že jejich výslovnost bude variovat a pohybovat se mezi GenAm na jednom konci spektra a newyorským akcentem (NY) na druhém konci spektra. Vokální systém NY v nejuplněnější (tj. nejvíce stigmatizující) podobě lze pomocí standardních lexikálních sad znázornit takto:

¹ Wells, 1982a, s. 280

² Wells, 1982, s. 127

³ Labov, 1966

NY

KIT	/ɪ/	FLEECE	/i/	NEAR	/ɪə/
DRESS	/ɛ/	FACE	/eɪ/	SQUARE	/ɛə/
TRAP	/æə/, /ɛə/	PALM	/ɑə/	START	/ɑə/
LOT	/ɑə/	THOUGHT	/ɔə/	NORTH	/ɔə/
STRUT	/ʌ/	GOAT	/oʊ/	FORCE	/ɔə/
FOOT	/ʊ/	GOOSE	/u/, /ɪu/	CURE	/ʊə/
BATH	/æə/, /ɛə/	PRICE	/aɪ/	happY	/i/
CLOTH	/ɔə/	CHOICE	/ɔɪ/, /ɜɪ/	lettER	/ə/
NURSE	/ɜ/, /ɜɪ/	MOUTH	/aʊ/	commA	/ə/

(podle Wells, 1982b, s. 503)

Z tabulky můžeme vyčíst následující výrazné odchylky, jimiž se newyorský akcent odlišuje od GenAm:

1. diftongizace slov typu TRAP, LOT, BATH, CLOTH, THOUGHT

Ve slovech tohoto typu se v NY vyskytují charakteristické diftongy s druhou částí /ə/ oproti monofongům GenAm, např.:

	GenAm	NY
boss	/bɔs/	/bɔəs/

2. rhoticita

Newyorský akcent je stejně jako RP akcentem nerhotickým. Je paradoxní, že zatímco nerhoticita RP je považována jako prestižní, nerhoticita NY je silně

stigmatizující. Jedná se však o nerhoticitu dvou různých typů, které se překrývají pouze ve slovech typu NEAR, SQUARE, lettER a částečně NURSE.

Ve slovech typu START, NORTH, FORCE a CURE se vyskytuje diftong oproti monoftongu v RP a monoftongu + /r/ v GenAm. V newyorském akcentu se dnes rhotická výslovnost obnovuje, patrně pod tlakem GenAm, typické newyorské diftongy jsou však zachovány¹, takže výslovnost je jiná než v RP i GenAm, např:

	GenAm	RP	NY tradiční	NY moderní
start	/start/	/stɑ:t/	/stæət/	/stæərt/

Pod tlakem GenAm se newyorští mluvčí někdy dopouštějí hyperkorektnosti a vyslovují /r/ i tam, kde historicky nikdy nebylo², např. *coffee* /kɔərfi/.

3. splynutí typů NURSE a CHOICE

Tento trend, kdy slova typu NURSE i CHOICE se vyslovovala s diftongem /ɜɪ/, je dnes již na ústupu, v minulosti však patřil k nejtypičtějším znakům newyorského akcentu, např.:

	GenAm	NY
oil	/ɔɪl/	/ɜɪl/
earl	/ɜrl/	/ɜɪl/

V hyperkorektní newyorské výslovnosti se lze setkat se zaměněním těchto typů a výslovností jako např. *toilet* /tɜɪlət/.

4. zavřená výslovnost slov typu BATH a CLOTH-THOUGHT (*BATH raising*, *CLOTH-THOUGHT raising*)

Vedle systémových newyorských diftongů /æə/, /ɔə/ existují ještě zavřenější varianty /ɛə/, /ʊə/. Typ BATH potom splývá s typem SQUARE a typ CLOTH-THOUGHT s typem CURE (toto druhé splynutí je časté zejména u židovské komunity)³.

¹ Wells, 1982b, s. 505-506.

² *Ibid.*, s. 507

³ *Ibid.*, s. 513-514

Odchytky v realizaci konsonantů jsou tyto:

5. realizace /t/

Foném /t/ v závěru slabiky bývá někdy realizován jako glotální závěr (tj. český „ráz“) /ʔ/.¹ např.:

	GenAm	NY
bottle	/bɑrɫ/	/bɑʔɫ/

6. realizace /θ/, /ð/

Dentální frikativy /θ/, /ð/ mohou být v newyorském akcentu vyslovovány jako afrikáty /t̪θ/, /d̪ð/ či dentální plozivy /t̪/, /d̪/², např.:

	GenAm	NY
thanks	/θæŋks/	/t̪θæŋks/

7. výslovnost /ŋg/

Foném /ŋ/ na konci morfému se někdy vyslovuje jako /ŋg/³, např.:

	GenAm	NY
singer	/sɪŋər/	/sɪŋgər/

8. nezařaditelné lexikální rozdíly

K odlišně vyslovovaným lexémům v newyorském akcentu patří např. donkey /dʌŋki/, won't /wʊnt/, forward /fɔʊwəd/, almost /ɔʊmoʊs(t)/, always /ɔʊweɪz/.⁴

Následující dva jevy jsou rovněž stigmatizující, ale nejsou typické pouze pro New York, nýbrž se vyskytují v celých Spojených státech:

9. Elize posledního konsonantu v závěrech slabik, např. *fist* /fɪs/⁵.

¹ *Ibid.*, s. 515

² *Ibid.*, s. 515-516

³ *Ibid.*, s. 517

⁴ *Ibid.*, s. 505

⁵ Wolfam, Schilling-Estes, 1998, s. 323

10. Slovesná koncovka *-ing* vyslovovaná /ɪn/, např. *fishing* /fɪʃɪn/.¹

2.8.2. Možnosti češtiny

V této kapitole se budeme zabývat možnostmi, které čeština skýtá při překladu anglických jazykových struktur se sociálním a etnickým příznakem.

Nejpodstatnějším rozdílem české jazykové situace oproti jazykové situaci anglické je existence kodifikovaného, preskriptivně vymezeného útvaru zvaného *spisovná čeština*, který je všeobecně srozumitelný na celém území a představuje standard veřejného psaného i mluveného projevu. Stručná mluvnice česká charakterizuje spisovnou češtinu jako

...jazyk, kterým se píše a tisknou knihy, noviny a časopisy a kterého se užívá písemně a zpravidla i ústně v životě veřejném, totiž ve školách, ve veřejné správě a vůbec v různých oblastech života společnosti, na přednáškách a různých shromážděních, při poradách, v rozhlase... apod. (Havránek, Jedlička, 1996, s. 5)

V běžném každodenním hovoru se však nepoužívá tento standardní útvar, nýbrž útvary nespisovné – v Čechách *obecná čeština* a na Moravě a ve Slezsku místní interdialekty (Sgall, Hronek, 1992, s. 19). Spisovný jazyk existuje vedle těchto „základních podob naší mateřštiny“ (*ibid.*, s. 12), které mu konkurují, jako útvar prestižní, který se považuje za vhodnější způsob vyjadřování a je nositelem vyšších kulturních funkcí (*ibid.*, s. 15).

V této práci se nebudeme věnovat moravským a slezským interdialektům či dialektům a omezíme se na vertikální stratifikaci češtiny na území Čech, a to ze dvou důvodů, z nichž jeden je obecný a druhý konkrétní, vycházející z praxe:

1. Horizontálně (regionálně) vymezené útvary nejsou pro naši práci relevantní, neboť „překládání nářečí nářečím“ s sebou nese problémy, na které poukazuje mnoho teoretiků překladu, za všechny např. Knittlová (1995, s. 63):

U dialektismů především je úplná reprodukce pragmatické informace nemožná, protože slova dialektu Cj se dostávají do rozporu s místem děje a protože jsou příliš vázána na určitou skupinu lidí v rámci mluvčích příslušného jazyka... Substituce dialektem Cj by v takových případech nepřinesla rovnost pragmatické informace, mohla by dokonce vyvolat nežádoucí konotace.

Překladatel je tedy odkázán na výběr pouze takových prostředků, které nejsou v rámci cílové kultury zatíženy regionálními sociokulturními konotacemi.

¹ *Ibid.*, s. 326.

2. V české dabingové praxi (a mimochodem i v mnoha jazykovědných publikacích) se běžně ignoruje fakt, že obecná čeština není útvarem celonárodně rozšířeným, nýbrž omezeným na geografické území Čech, zatímco na Moravě a ve Slezsku jsou její prostředky v různé míře pocíťovány jako cizí a mohou vzbuzovat negativní konotace. Dabingový překladatel tedy stojí před dilematem, zda ochudit dílo důsledným používáním spisovné češtiny, či „obětovat“ menší část diváků a smířit se s tím, že tato menšina bude v díle nacházet prvky cizosti. Zcela v duchu Levého metody „pay-off matrix“¹ se tedy překladatelé rozhodují téměř výhradně pro druhou možnost. Tuto skutečnost lze považovat za českou dabingovou normu.

Na území Čech tedy existují dva vzájemně si konkurující útvary – obecná čeština a spisovná čeština.² Přitom dochází k postupnému pronikání tvarů obecné češtiny (např. *polívka, tisknul, ve třech* apod.) i do projevů, které jsou posluchači vnímány jako obecně přijatelné a spisovné³ (posledním stadiem tohoto procesu je pak plná kodifikace). Vzniká tak jakýsi specifický útvar na pomezí spisovné a obecné češtiny, který je možno nazvat *hovorovou češtinou* a který svou pozicí nejlépe odpovídá standardu běžného hovoru, jaký v americké angličtině představuje Informal Standard English (viz 2.8.1.). Termín *hovorová čeština* byl v minulosti definován různě, např. Vilém Mathesius jej chápal jako „volně vymezený soubor spisovných a zčásti i nespisovných prostředků užívaných v běžném hovoru těmi mluvčími, kteří jsou zvyklí aktivně užívat jazyk spisovný“, Jaromír Bělič jako „vrstvu češtiny spisovné zbavenou jak prvků výlučně knižních, tak i jevů pocíťovaných jako nespisovné“, Petr Sgall a Jiří Hronek jako „neúplný“⁴ jazykový styl (popř. funkční jazyk), tedy... soubor slov a tvarů užívaných v rámci spisovného i nespisovného vyjadřování se stylovým příznakem běžného hovoru, např. *kupujou, moct, pořád, baterka, brečet, fešák*“ (Sgall, Hronek, 1992, s. 23-24).

Podle funkčního hlediska můžeme fonetické, gramatické a lexikální prostředky hovorové a obecné češtiny odstupňovat takto (upraveno podle Sgall, Hronek, 1992, s. 28 a dále, 71):

¹ Levý, 1971, s. 88

² Podle některých badatelů se jazyková situace v Čechách blíží diglosii (Sgall, Hronek, 1992, s. 18).

³ *Ibid.*, s. 19.

⁴ Sgall a Hronek poukazují na to, že v některých bodech stylově neutrální prostředek (tj. prostředek náležící do útvaru hovorové češtiny) chybí, např. *ti dobří herci* je v Čechách knižní, zatímco *ty dobrý herci* je nespisovné (*ibid.*, s. 23)

A. podoby užívané často i v hovoru celkově chápaném jako spisovný

Fonetické prostředky:

- záměna hlásky *é* za hlásku *í/ý*, např. *dobrýho, mlíko, polívka, nýst* apod.
- záměna hlásky *í/ý* za *ej* v koncovce na konci slova, např. *malej, vrátnej*, a v kmenu některých slov, např. *rejže, cejtít*
- protetické *v-* zejména u slov základní slovní zásoby, např. *von, voheň, voběd, vobraz, voko*
- krácení vokálu zejména v poslední slabice, např. *nevím, domum*
- odpadání slabičného *l*, např. *jabko, řemesnik, sed, nes*

Gramatické prostředky:

- koncovka 7.p. pl. *-ma* ve slovech, kde obecně český tvar nemá více slabik než tvar spisovný, např. *lidma, tetama*
- koncovka *-ách* v 6.p. pl. substantiv rodu mužského, např. *o klukách, o domečkách*
- adjektivní koncovka *-ý* v 2., 3. a 6. p. sg. rodu ženského, 1.p. pl. všech rodů, např. *bez ženský, venkovský kluci, mladý dívky, malý města*
- tvary číslovek *třema, čtyřma, štyřma, štyrma*
- tvary *bysme, abysme, kdybysme*
- slovesné tvary *najmul, přetnul, napnul* oproti *najal, přeřal, napjal*
- koncovka *-ej* v 3.os. pl. sloves 4. třídy, např. *(oni) prosej, trpěj, sázej*
- změkčený kmenový konsonant v imperativu sloves, např. *proš, pověš, nekaž*

Lexikální prostředky:

- stylisticky neutrální slova běžná ve spisovné i obecné češtině, např. *les, nemocný, umřít, pohřeb, zvracet, obličej*
- slova patřící do obecné i hovorové češtiny, např. *marodit, lajdačit, popleta, fabrika*

B. podoby zřetelně nespisovné, ale v každodenním hovoru běžné

Fonetické prostředky:

- záměna hlásky *i/y* za *ej* jinde než na konci slova, např. *vrátnejch, veľkejma*, a v kmenu některých slov, např. *sejto, nožejk*
- protetické *v-* u slov cizích a/nebo technických: *vopera, vorganizace*

Gramatické prostředky:

- koncovka 7.p. pl. *-ma* ve slovech, kde obecně český tvar má více slabik než tvar spisovný, např. *pánama, domama*

Lexikální prostředky:

- slangové výrazy, např. *šuplera, nulák, cirkulárka*
- slova typická pro obecnou češtinu a v její normě stylisticky neutrální, např. *šuple, šnytlík*

C. podoby vyhraněně nespisovné a užívané spíš jen v běžného hovoru určitého stylového zabarvení; hovor familiární, obhroublý nebo venkovský

Fonetické prostředky:

- záměna hlásky *ú* za *ou*, např. *ouroda, ouřad*

Gramatické prostředky:

- adjektivní koncovka *-ej* v 2., 3 a 6. p. sg. ženského rodu, např. *tej mladej ženskej*
- koncovka *-ci* v 4.p. pl. rodu mužského životného

Lexikální prostředky:

- výrazně nespisovná (substandardní) slova, zejména ta, která mají synonymum v kategorii B., např. *funus, ksicht, blejt*
- slova tabuová, obscénní, např. *hovno, prdel*

Z tohoto přehledu je vidět, že mezi obecnou češtinou a hovorovou češtinou neexistuje žádná jasná hranice a že vertikálně rozčleněné nespisovné útvary češtiny tvoří spektrum, v němž se rozdíly realizují především v různé frekvenci příznakových prvků (Knittlová, 1995, s. 61). Tyto příznakové prvky má překladatel k dispozici, pokud potřebuje diferenciovat vyjadřování jednotlivých postav díla – jedná se vlastně o tytéž prostředky, jichž se využívá pro stylizování dialogů v původní české tvorbě (viz 2.5.)

Nutno ovšem podotknout, že na rozdíl od angličtiny, kde hlavními faktory diferenciací jsou společenské postavení a etnická příslušnost, je čeština stratifikovaná především funkčně, tj. podle vhodnosti v konkrétní komunikační situaci:

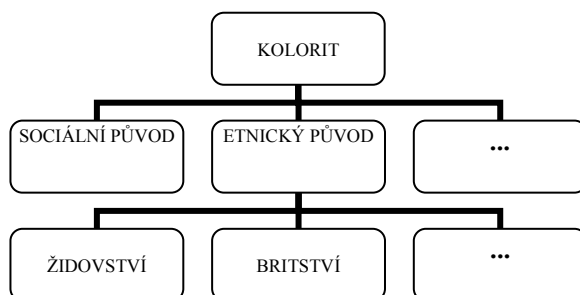
V Čechách užívá obecnou češtinu největší část mluvčích v každodenním běžném hovoru, kde se nesnaží o spisovné vyjadřování; to ovšem znají ze školy, z četby, z televize i z rozhlasu a do jisté míry ho dovedou taky aktivně uplatnit, kdykoli to považují za vhodné. Posouzení této vhodnosti se u jednotlivých mluvčích liší a často dochází... ke střídání obou nejrozšířenějších kódů, spisovné a obecné češtiny (Sgall, Hronek, 1992, s. 19).

3. EMPIRICKÁ ČÁST

3.1. POPIS MODELU A CÍL ANALÝZY

Materiálem pro empirickou část naší diplomové práce bude úvodní epizoda sitcomu *The Nanny* (česky *Chůva k pohledání*), která nese název *Pilot* (česky *Chůva*)¹. Divákům je zde poprvé představena většina postav seriálu, a proto je tato epizoda pro utváření divácké konkretizace charakteru postav nejdůležitější. V rámci naší analýzy budeme zkoumat předpoklady pro konkretizaci sociálního, resp. etnického původu čtyř postav – Fran, Maxwella Sheffielda, Nilese a Sylvie – z nichž dvě lze označit za postavy hlavní (Fran a Sheffield) a dvě za postavy vedlejší (Niles a Sylvia).

Model naší analýzy je vystavěn na poznacích Jiřího Levého, Antona Popoviče a Františka Mika, které jsme shrnuli v kapitolách 2.6. a 2.7. teoretické části. Budeme vycházet z Levého myšlenky, že charakter se skládá z rysů, které jsou utvářeny interními instrukcemi² obsaženými v textu. V originálním i překladovém textu tedy budeme hledat na fonetické, lexikální a gramatické rovině všechny instrukce, které odkazují ke dvěma rysům, jež nazveme *sociální původ* a *etnický původ*. Zároveň předpokládáme, že charakter postavy (a tedy i rysy a instrukce) se projevuje ve stylu díla, a proto lze „ekvivalenci charakterů“ v originálu a překladu považovat za podmnožinu Popovičovy stylistické ekvivalence.³ Ke srovnání charakterů a zjištění posunů mezi originálem a překladem lze tedy dospět stejným způsobem jako při posuzování celkové stylistické ekvivalence, tj. s pomocí nějakého tertium comparationis, kterým je pro Popoviče Mikova výrazová soustava. Abychom tedy mohli provést translatickou analýzu dvou rysů (*sociální původ* a *etnický původ*), jimiž se naše práce zabývá, budeme je pro účely naší analýzy považovat za výrazové kategorie výrazové soustavy. Ztotožňujeme tak vlastně Levého pojmy *rys* a *instrukce* s Mikovými pojmy *výrazová kategorie* a *výrazový prostředek*. Výrazovou soustavu si tedy v souladu s Mikovým záměrem upravíme pro svou potřebu tak, že dále diferencujeme výrazovou kategorii *kolorit*:



¹ *Pilot* je v USA konvenčním názvem pro první epizodu televizního seriálu. V České republice tato konvence neexistuje, její odraz najdeme pouze v ustáleném spojení „pilotní díl“.

² V případě audiovizuálního textu považujeme všechny interní instrukce za nepřímé, viz 2.6.

³ Přesněji řečeno, pouze ve stylu mohou nastat rozdíly mezi překladem a originálem, a proto nás zajímá pouze styl, viz 2.6.

Na rozdíl od Levého, avšak v souladu s Mikem a Popovičem, nebudeme chápat rysy charakteru jako binární (tj. mající pouze hodnoty *přítomnost-nepřítomnost*), nýbrž jako kvantifikovatelné. Je-li rys výrazovou kategorií, pak jej lze jako každou výrazovou kategorii chápat jako vertikální osu se dvěma póly, mezi nimiž se hodnota rysu u dané postavy pohybuje. V případě rysu *sociální původ* je dolním extrémem hodnota *nízký sociální původ* a horním extrémem *vysoký sociální původ*. V případě rysu *etnický původ* je dolním extrémem *žádná etnická příznakovost* a horním extrémem *vysoká etnická příznakovost*. O kvantifikaci konkrétního rysu u konkrétní postavy rozhodne složení interních instrukcí, které k tomuto rysu odkazují. Instrukce rysu *sociální původ* mohou nabývat hodnot -1 (sociálně stigmatizující prostředek) a +1 (sociálně prestižní prostředek), kdežto instrukce rysu *etnický původ* mohou nabývat pouze hodnoty +1 (etnický příznak).

Částečný inventář jazykových prostředků, které mohou být instrukcemi, jsme předložili v kapitole 2.8. teoretické části.

Při zkoumání rysu *sociální původ* v **angličtině** budeme na lexikální a gramatické rovině považovat prostředky Informal Standard English za neutrální, (s hodnotou 0, tj. nenesoucí instrukci), prostředky Formal Standard English za sociálně prestižní (+1) a prostředky uvedené v odstavci 2.8.1.2. b) za sociálně stigmatizující (-1). Na fonetické rovině (viz 2.8.1.3.) budeme považovat prvky akcentu GenAm za neutrální (0), prvky akcentu RP za sociálně prestižní (+1) a prvky newyorského akcentu za sociálně stigmatizující (-1).¹

Rys *etnický původ* dále dělíme na rysy *židovství* a *britství*. Za instrukce rysu *židovství* (+1) budeme v angličtině pokládat lexémy pocházející z jidiš, jejichž příklady jsou uvedeny v kapitole 2.8.1.1., a za instrukce rysu *britství* (+1) budeme považovat prvky akcentu RP a lexémy, které slovníky označují jako „British English“.

Při zkoumání rysu *sociální původ* v **češtině** budeme za neutrální (0) považovat prostředky hovorové češtiny, jejichž příklady jsou uvedeny v odstavci 2.8.2. A, za sociálně prestižní (+1) prostředky náležející výhradně spisovné češtině, které jsou v mluveném hovoru v Čechách řídké (např. koncovky *-ý, -é* ve tvarech *velký pes, malé děvče*; cizí či odborná slova apod.), a za sociálně stigmatizující (-1) nespisovné prostředky obecné češtiny, jejichž příklady jsou uvedeny v odstavci 2.8.2. B a 2.8.2. C. Uvědomujeme si přitom, že jazykové

¹ Jak již bylo řečeno, nápadným rysem RP i newyorského akcentu je nerhotičita. Výslovnost postvokálního /r/ v RP a v newyorském akcentu se liší u slov typu START, NORTH a FORCE, avšak u slov typu NURSE, NEAR, SQUARE, CURE a lettER je stejná. Případy, kdy je výslovnost v obou akcentech stejná, do analýzy nezahrnujeme, neboť se dají zároveň vyložit jako prestižní (prvek RP) i stigmatizující (prvek newyorského akcentu), takže pro nás nemají skutečnou vypovídací hodnotu a zkreslovaly by naše výsledky.

útvary češtiny jsou stratifikovány funkčně (podle adekvátnosti v komunikační situaci) spíše než sociálně, avšak domníváme se, že překladatel nemá jinou možnost než promítnout anglickou sociální hierarchii jazykových prostředků do české hierarchie funkční. Pro jednoduchost a přehlednost analýzy budeme tedy i v češtině hovořit o rysu *sociální původ*, ačkoli ve skutečnosti půjde spíše o míru formálnosti vyjadřování.

Za instrukce rysu *židovství* (+1) v češtině budeme považovat lexémy původem z jidiš či hebrejštiny, zejména takové, které označují jevy typické pro židovskou kulturu (např. *bar micva* apod.). Rys *britství* (+1) je dle našeho názoru v češtině velmi obtížné vyjádřit jinak než explicitním sdělením na obsahové rovině. Předběžně se domníváme, že rys *britství* nebude v české verzi vůbec přítomen.

Na základě takto získaných dat se pokusíme odpovědět na následující otázky:

1. K jakému typu výrazových posunů ve zkoumaných rysech při překladu došlo? (Tj.: Jak velký je kvantitativní rozdíl mezi hodnotami daného rysu v originálu a v překladu?)
2. K jakým přesunům instrukcí mezi jazykovými rovinami (fonetickou, lexikální a gramatickou) došlo?
3. Jakou překladatelskou metodu překladatel zvolil (soudě podle typů výrazových posunů)?

3.2.VÝSLEDKY ANALÝZY

Pro každou ze čtyř zkoumaných postav (Fran, Sheffield, Niles, Sylvia) předkládáme tabulku, v níž jsou vypsány všechny instrukce rysů *sociální původ* a *etnický původ* rozdělené podle jazykových rovin, na nichž se nacházejí. Do příslušného pole zapíšeme vždy slovo nebo spojení, které je nositelem instrukce. V případě anglických instrukcí na fonetické rovině použijeme k zápisu znaky mezinárodní fonetické abecedy IPA, které jsme již použili v teoretické části. Sociálně stigmatizující prostředky budeme značit **červenou barvou**, sociálně prestižní prostředky **modrou barvou**, příznaky židovství **v zeleném poli** a příznaky britství **ve žlutém poli**. Data z tabulky poté přehledně shrneme formou grafu a okomentujeme. V grafech budeme používat stejné barevné značení jako v tabulkách. Originál budeme značit plnou barvou, překlad šrafováním.

3.2.1. Fran

	ORIGINAL	FON. OR	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ	LEX. PŘ.	GRAM.PŘ
1	Ah, honey, are you gorgeous! You look just like a virgin. Here, I brought you some crackers for your morning sickness.	/əx/ /mɔəniŋ/		Are you - slovosled	Ó, zlato, no ne! Ty jsi vážně úžasná! Dyť vypadáš jako panna. Na, tady máš sušenky na ranní nevolnost.		Dyť	
2	Oh, you know me. Always a bridal consultant, never a bride. Right, Danny?	/kən'sAltn/			A, vždyť mě znáš, vždycky nevěstina poradkyně, nikdy nevěsta. Co, Danny?			
3	Well, how about "Here's a ring, pick a pattern".				A co „Tu máš prsten, vyber nápis.“			
4	I'm serious, we've been pre-engaged for three years already.	/tʃɪri: /oʊrɛdi/			Já to myslím vážně, jsme předzasnoubení už celý tři roky.			
5	Oh, wow!				Ó, páni!			
6	What? Since when you've been thinking that?	/θɪŋkɪŋ dʒæt/			Cože? A kdy tě to napadlo?			
7	I can't believe you're telling me this. What, were you stringing me along cause I'm your best salesgirl?	/ə'lɔŋ/	cause	What...	No tohle snad už ani nemůže bejt pravda. Byl jsi se mnou proto, že jsem byla nejlepší prodavačka?			
8	You're firing me? I can't believe I just wasted three years of an ever-dwindling youth on you and this dump! You can't fire me, Danny Imperiali! I quit!	/kɛən/ /kwɪt/	dump ever- dwindling		Cože, to snad mám padáka? Vyplejtvala jsem celý tři roky svýho rychle se tratičho mládí na tebe a tuhle tvoji díru! Nemůžeš mě vyhodit, Danny, jen tak pro nic za nic. Jdu sama!	Vyplejtvala	padáka díru	
9	No, you fired me. That way I could collect unemployment.	/ʌnɪm'plɔɪmən/			Ne, vyhodils mě, takže budu mít nárok na podporu.			
10	Hello, I'm Fran Fine, your Shades of the Orient Cosmetics representative. Oy, what a loser!	/frɛən/ /ɔri'ɛn/ /rɛprɪ'zɛntətɪv/	oy		Dobrý den, jmenuji se Fran Fine, jsem zástupce Stínů orientální kosmetiky. Jsem ale ubožák...	Jmenuji		Jmenuji
11	Hello, I'm Fran Fine...	/frɛən/			Dobrý den, jsem Fran Fine...			
12	Oh, you have?	/hæəv/			Ó, vážně?			
13	I could be.				Mohla bych.			
14	Wow, this place is nicer than my uncle Jack's condo in Boca, and you know, he bought the model.	/bɔərt/ /mɔəd/			Páni, tady je to hezčí než u strejdy Jacka v Boca. On si tenhle typ jen slepil z krabice.			
15	Uh, resumé, you know what? Why don't you go get this Mr Sheffield and I'll do the resumé presenting myself.			do the resumé presenting	A, životopis, víte co? Proč nezajdete pro pana Sheffielda a já mu ten životopis předám sama.			
16	Do you have a pen? Forget it.				Neměl bys pero? No tak nic.			
17	Wait, I know you! Esquire magazine! New York's Ten Most Eligible Widowers? My condolences, by the way.	/mæəgəzi:n/			Hele, já vás přece znám! Časopis Esquire, jeden z deseti nejžádanějších vdovců v New Yorku. Vlastně upřímnou soustrast.	Héle	Hele	
18	When they list the ten most eligible widowers, I do. Hi, I'm Fran Fine.	/ɪs/ /frɛən/			Jen když píšou o deseti nejžádanějších vdovcích. Já jsem Fran Fine.			
	ORIGINAL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
19	Oh boy, do you have gorgeous tchochkas.	/gɔədʒəs/	boy gorgeous tchochkas	do you have	Páni, vy máte nádherný čacky!		čacky	

20	You know, your bric-a-brac. Dust collectors.	/dʌs/	bric-a-brac		A, mám na mysli tyhle sběrače prachu.			
21	Oh yeah, sure. Here.				É, jasně, tady.			
22	Lipstick.				Rtěnka.			
23	Yeah, I haven't even sung "Climb Ev'ry Mountain" yet.	/hævŋ/ /maʊŋ?ŋ/ /jɛ?/			Ještě jsem ti nezazpívala ukolíbavku.			
24	What? Let me see that. Oh no, that's not the Queen Mother, that's my mother from Queens!	/wɑ?/ /lɛ?/ /ðæ?/			Co? Ukažte to. Ale ne královnu matku, mou matku, z Královy ulice.	Có		
25	Oh, boy, are you gorgeous! And look at that hair! You see, now, you cannot get color like that from out of a bottle, no way.	/gɔədʒəs/ /bɑərɪ/	boy	are you from out of	Páni, ty jsi teda skutečně úžasná. A ty vlasy! Teda, věřte mi, že k takový barvě vám nepomůžou žádný lahvičky, ne.			
26	You don't need personality when you're an heiress.				Jako dědička osobnost nepotřebuje.			
27	Must have been a quick trip.			chybí podmět	To byl asi krátkej vejlet.	vejlet		
28	Therapy, huh?				Terapie, co?			
29	Oh, you're a bitter little person, aren't you? We're gonna get along fine.	/ə'liɔŋ/			Ó, ty jsi ale zahorklej mladíček. My se nějak srovnáme.			
30	What'd I do? One smartass remark from the kid and I don't get the job? That's not fair!	/rɪ'mɑək/ /dʒɑəb/	smartass		A co jsem udělala? Jedna drzost od malýho kluka a nemám flek? To není fér.	flek		
31	Oh, for God's sakes, I'll get it. Sheffield residence. No, honey, it's Fran.	/gɑəd/ /frɛən/	for God's sakes		A, proboha, já to vezmu za něj. Sheffieldova rezidence. Ne, zlato, tady Fran.	rezidence		
32	It's the nanny agency.	/nɛəni/			Je to agentura pro chůvy.	agentúra		
33	Oh, yeah, right.	/raɪ?/			No, jasně, no.			
34	Are you kidding? I practically raised my sister's two kids when she was suing her chiroprapist!	/su:ɪn/ /ʃə'rapəɪts/	kidding		Vtipkujete? Vychovala jsem všechny děti své sestry, když žalovala svého pedikéra.	vtipkujete	své svého	
35	Oh, please, I come from Flushing, there is nothing these kids can throw at me that I haven't seen before. Except maybe their trust funds.	/bə'fʊə/ /ksɛp/ /trʌs/			Ó, prosím, já jsem z Flushingu, tyhle děcka na mě nemůžou vytáhnout nic, co jsem už neviděla. Kromě jejich fondů.	děcka		
36	Oh, thank you, Mr. Sheffield, thank you so much, you won't regret it.	/ʃɛfil/ /ɪ?/			Ó, díky, pane Sheffielde, moc vám děkuju. Nebudete litovat.			
37	Ooh, the nanny gets to live here?				Ó, chůva tady má bydlet?			
	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
38	Oh yeah, I am sure I'm gonna miss being twenty-nine and still living at home with my parents, but if it's best for the kids...				No určitě se mi bude stýskat po bydlení u rodičů v devěadvaceti, ale dělám to přece pro děti...	stýskat		
39	Don't start with me, Niles.	/stɑət/			Nepokoušej se, Nilesi.			
40	Good morning, everyone. Oh, that jacuzzi tub really knows how to perk a girl up in the morning. Do you people sleep like that?	/mɔəniŋ/ /mɔəniŋ/ /ðæ?/		you people	Přeji vám všem dobré ráno. Ó, ta vana s vířivkou opravdu dokáže po ránu probrat. Vy v tomhle i spíte?			přeji dobré
41	A simple "We dress for breakfast" would suffice. You have to tell me these things, Niles.	/brɛəkfəs/			Jednoduché „K snídani se oblékáme“ by stačilo. Takováhle věci mi musíš říkat, Nilesi.	oblékáme		jednoduché takováhle
42	Don't assume anything with me, I'm from Flushing, for God's sakes! Oh, I just love a good buffet.	/dʊʊŋ/ /gɑəd/	for God's sakes		Tak se mnou nepředpokládej, já jsem z Flushingu, proboha. Ó, miluji, když je k snídani bufet.			miluji
43	Eh-heh... Oh, where do I sit?	/sɪ?/			A... Jé, kde mám místo?			

44	Oh, how antisocial! So, kids, what shall we do today? Shall we take a walk in the park or maybe just kick back, hang around the mansion?	/hæŋgə'raʊnd/ mɛənjən/	kick back hang around		To je tak nespolečenské. Ták, děcka, co budeme dneska dělat? Půjdem se projít do parku, nebo zůstaneme doma, tady v baráku?	Ták Půjdem	děcka baráku	nespolečenské
45	Oh, a soiree, huh? Well, I got a sister who's a caterer. She does a porc aux des pruneaux – that's French for pork and prune – not only delicious, but a natural digestive.	/pɔək/	porc aux des pruneaux		O, takže soaré, jo? No, to má sestra taky zásobuje. Vnucuje jim vepřový na blumách, Francouzům to prej moc chutná. Ale ne jenom to, prej to podporuje i trávení.	blůmách		
46	I could get you a deal.				A měli byste i slevu.			
47	C.C.? What's a C.C.?				C.C.? Kdo je to C.C.?			
48	Well, I just hope there's enough food. You know, shiksas are notorious for not ordering enough food. Booze yes, but food they don't know from.	/nə'tɔəriəs/	shiksas booze	know from	Jen doufám, že bude dost jídla. Víte, šiksas jsou notoricky známé pro nedostatek jídla. Pítí jo, ale jídlo, toho moc ne.		šiksas	známé
49	Yes, but they cost a lot more.	/lɔə/			No jo, ale je mnohem dražší.			
50	I bet. So, kids, we're having a party. What are we gonna wear?				To věřím. Tak, děcka, těšíte se na oslavu? Co si vezmeme?			
51	Oh, come on, your father's paying for it, of course we're invited. We'll eat, we'll drink, you'll bring a date...	/peɪn/ /kɔəs/			Ale váš otec to platí, jistě že jsme pozvaný. Budem jíst, pít, přivedeš si kluka...			
52	Never?				Nikdy?			
53	What is wrong with you, Brighton?				Řekni mi, co je to s tebou, Brightone?			
54	Now knock it off! Knock it off, all of you! We're a family here. Now we have a party tonight, there's a lot we have to do. We'll go shopping, get our hair done, get a manicure... You'll get a French tip, it's a very clean look. So I'll go get changed and then we'll go, we'll do! Let me just take this. I hate to waste.	/ɔə/ /ɔə/	knock it off knock it off		Nechte toho. A budem na sebe hodný. Vždyť jsme jedna rodina! Dneska máme oslavu, musíme toho moc stihnout, budeme nakupovat, uděláme si vlasy, nehty, budeš vypadat úplně jako Francouzka. Půjdu se převlíknout a potom vyrazíme. Vezmu si to, nechci plejtvat.	plejtvat půjdu		
55	So, well, what's your favorite color?				Jaká je tvá oblíbená barva?			tvá
56	Oykh. So, Gracie, how are you doing, honey?	/ɔi/ /duɪn/	oykh		O, dobře. Tak Gracie, jak se máš, zlato?			
	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
57	You want a tic tac?			chybí „Do“	Chtěla bys říct'ák?	řikt'ak		
58	All right.				Fajn.	fajn		
59	I brought pictures. Wait. Here.	/brɔət/			Mám fotky, počkej. Tady.			
60	That's my boss. Cute, huh? A little repressed though.	/bɔəs/			To je můj šéf. Hezkej, co? Ale zakřiknutej.			
61	And it's all his. Oh, that's the butler, Niles.	/ðeət/			A všechny pravý. Á, to je sluha Niles.			
62	Val, it's like living at Caesar's Palace. And the kids. Yeah, well, you know, they're gonna need the most work. I mean, that one's got no personality, this one's got multiple personalities, and Brighton... Brighton? Where's Brighton?	/lɪvɪn/ /pæələs/ /ðeət/			Je to jak žít v Caesarově paláci. A děti. No, tak ty budou potřebovat nejvíc práce. Tamhleta, ta nemá žádnou osobnost, tamhleta jich zase má několik... ... a Brighton... Brighton! Kde je Brighton?	támhleta támhleta		
63	Why are you there? You're ten years old, would you be normal?	/nɔəməl/			Kam to lezeš, proboha? Je ti sotva deset let, tak buď normální.			
64	Wait till Danny gets back. Where is he, anyway?	/dɛəni/ /bæək/			Počkej, až se sem vrátí Danny. Kde je vlastně Danny?			
65	Oh, good, so we got all day. Okay, well, we gotta make Maggie beautiful.				No tak to máme celý den. Dobře, musíme z Maggie udělat krásku.			

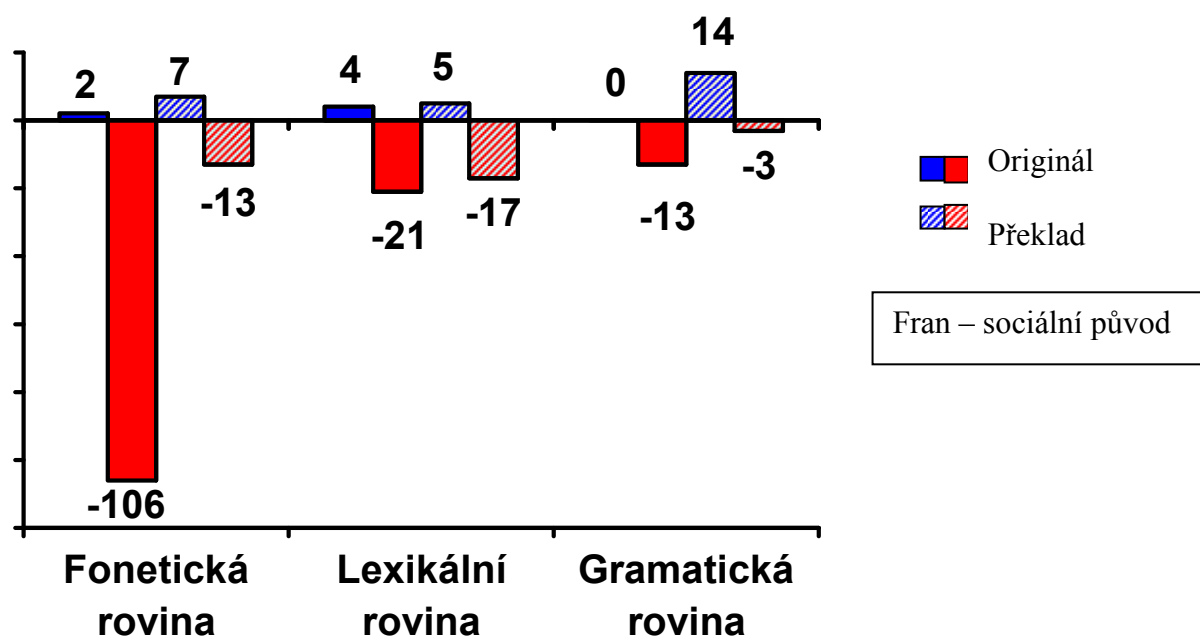
66	Hey, be nicer to your sister.				Hele, panáčku, buď na sestru milejší.		panáčku	
67	Yes, that's right. And someday your father's gonna be old and sick. You're gonna want him to live with her.				Jo, přesně tak. Za několik málo let bude tvůj otec starej a nemocnej. Budeš chtít, aby žil s ní.			
68	So? They'll think you're a beautiful girl.				Uviděj, že jsi krásná dívka.			
69	Honey, that's what I'm here for. What do you think? You turn fourteen and boom, you've got the savoir faire and sophistication of a woman of my years and experience? Look, when I was fourteen... Go try it on.	/fɔə/ /fɔə'ti:n/ /fɔə'ti:n/	savoir faire sophistication		Zlato, a právě proto mě tu máš. Co si myslíš? Je ti teprve čtrnáct a najednou budeš společensky obratná a sofistikovaná jako žena máho věku a zkušeností? Když mně bylo čtrnáct... Běž si to zkusit.		sofistikovaná	
70	Who knew this job would be so demanding?	/dʒɔəb/ /dɪ'mæəndɪŋ/			Kdo moh tušit, že to bude až tak náročný?			
71	I'm up here.				Já jsem tady.			
72	You like? I borrowed it from my cousin, Miss Long Island, nineteen eighty-nine.	/lɔŋg'aɪlənd/		chybí „Do“ a „it“ (Do you like it?)	Líbí? Jsou od mé sestřenice, Miss Long Island osumdesát devět.			Líbí (chybí předmět)
73	I just wanted to tell you the children are ready.				Vaše děti jsou už připravené.			připravené
74	To come to the party.				Přijít na oslavu.			
75	They're not? Oh, is my face red?				Nejsou? Ó, pak se tedy červenám.			tedy
76	She'll never shop retail again.				Dámo, tam jsou čačky i pro vás.		dámo čačky	
77	Come on, Maggie, don't be shy, honey.				No tak, Maggie, nestyď se, zlato.			
78	Oh, isn't that sweet? Couldn't you just drop dead?	/dɛəd/	drop dead		No není to sladký? Taky vás to tak dojíká?			
	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
79	Let me take a picture.				Já si vás vyfotím.			
80	Great!				Nádhera!			
81	Oh, don't worry about me. I've been to my share of affairs. My uncle Jack threw a weekend bar mitzvah with a Star Trek theme that they're still talking about.	/dʒæək/ /stæ/ /tɔəkɪn/	bar mitzvah		Ó, o mě se nebojte. Já už byla na různých místech. Můj strejček Jack pořádal akce micva na téma Star Treku. Dodnes se o tom mluví.	strejček	micva	různejch
82	Good night, Ivana! Don't worry, honey, you'll find someone else, too.				Dobrou, Ivano! A neboj, zlato, taky si někoho najdeš.		dobrou	
83	Wow, do I count four zeros on this cheque?	/fɔər/			No, koukám, na tom šeku jsou nakonec čtyři nuly.			
84	Oh, Mr. Sheffield, you gush.				Pane Sheffielde, přeháníte.			
85	Oh, what could possibly go wrong when you put a father together with his children?	/pəəsəbli/			No, co by se mohlo pokazit, když dáte děti dohromady s jejich otcem, hm?			
86	What... what's going on?	/ɔən/			Co se to tu děje?			
87	He kissed you?				Políbil tě?			
88	Your first kiss, that's so exciting. Ah! Let me get the camera.				Tvoje první pusa, to je tak vzrušující! Dojdu si pro foťák.			
89	She's not, you know.	/nəʔ/			Už není, táto.		táto	
90	You know, when I was fourteen... Oh, maybe this isn't the right time.	/fɔə'ti:n/			Víte, když mně bylo čtrnáct... é, to se sem teď nehodí.			
91	Oooh...				Óóó...			
92	Me?				Já?			
93	What the hell did I do?		hell		Co jsem sakra udělala?		sakra	
94	A young woman!				... na mladou ženu!			

95	Get out of here. She is a woman, I'm telling you, and unless you're gonna dip her in bronze and stick her on the shelf with the rest of your collectibles, she is going to grow up and somebody's gotta help her.	/tɛɪn/	Get out of here.		Ale běžte. Je to žena, věřte mi. Nemůžete si ji přece ve čtrnácti zalít do bronzu a posadit na polici k ostatním kravinám. Takhle samostatně dospěje, a někdo jí musí pomoci.		kravinám	
96	That's right, she's not. If she was, she wouldn't be upstairs crying right now on what should be a very memorable and exciting evening.				To fakt není. Protože kdyby byla, neplakala by teď nahoře v pokoji v den, kterej by měl bejt pro ni výjimečnej a památnej.			
97	You're welcome!				Nemáte zač.			
98	Fired? After all that I've done for you, this is the thanks that I get? You can't fire me, Maxwell Sheffield, I quit!	/kɛən/ /kwɪt/			Padáka? Po všem, co jsem pro vás udělala? Tohle je má odměna? Nemůžete mě vyhodit, pane Sheffielde. Jdu sama!	Jdu	padáka	
99	No, you fired me. That way I could collect unemployment.	/ʌnɪm'plɔɪmən/			Ne, vyhodil jste mě, takže budu mít nárok na podporu.		vše	
100	Oh, no, Ma. Food's not the answer to everything.	/ɛənsə/			A, ne, mami. Jídlo není odpověď na vše.			
101	Okay.				Dobře.			
	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
102	Ma, Daddy can't hear you. He's watching the game. Why can't I find a guy like him? Deaf and on a pension.	/kɛən/			Mami, neslyší tě, dívá se na zápas. Proč já nemám chlapa, jako je on? Hluchýho a s penzí.			
103	I'll get it, I'll get it. Oh, God, Ma, it's Mr. Sheffield.	/gʌəd/ /ʃɛfɪl/			Otevřu, otevřu. Ó můj Bože, to je pan Sheffield.			
104	Oh, I'll take care of that. Wait a minute here. Get away from that limo! Nobody died! There's no vacancies! It's dog eat dog when you got a two-bedroom that's rent controlled. Have a seat. Here, wait.	/kɛər/ /dɔəg/ /dɔəg/ /kən'troʊl/		There IS no vacancies	O to se postarám. Počkejte chvíli. Běžte vod toho! Nikdo neumřel, není tu prázdný byt. Áá, je z nich zvěř, když jde o dvoupokoják s regulovaným nájmem. Posad'te se, tady.		dvoupokoják	
105	Ma, can we have a little privacy?				Mami, necháš nás o samotě?			
106	Yeah, they're preserving it for the afterlife. How's Maggie?	/prəzɜ:vɪn/			Bude zachován pro život po životě. Jak je Maggie?			zachován
107	Brighton?				Brighton?			
108	Kids.				Děti.			
109	Oh, look, I mean, uh, you and I, we come from very different worlds. I mean, if I were you and I hired me... I'd be thrilled. Who's kidding who?	/kɪdɪn/	kidding	You and I, we	No, víte, podívejte, vy a já pocházíme z rozdílných světů. Kdybych byla vy a najala si mě, byla bych nadšená. Tak o co tu vlastně jde?	jde		rozdílných
110	Are you asking me to come back?	/bæək/			Žádáte mě, abych se vrátila?		žádáte	
111	So what you're really saying is you feel terrible about this whole damn thing, and if you could you'd get down on your hands and knees and apologize.	/sɛɪn/ /dɛəm/	damn		Takže vy vlastně ve skutečnosti říkáte, že je vám to strašně líto a že kdybyste mohl, tak padnete na kolena a odprosíte mě?			
112	Apology accepted. Ma, pack my things, he wants me back!				Omluva se přijímá. Mami, sbal mi, chce mě zpátky!			
113	NILES: I believe Miss Fine calls it a light nosh.		nosh		NILES: Slečna Fine tomu říká odborně sváča.		sváča	

Rozbor tabulky:

Do tabulky jsme nezahrnuli pouze všechny repliky, které pronáší Fran, ale zařadili jsme také jednu repliku Nilesovu, ve které je Fran citována a která tudíž obsahuje instrukci odkazující k Fran. Při analýze jsme ignorovali velmi výraznou nazalizaci, která je poznávacím znamením herečky Fran Drescher. Tento fonetický rys spadá do idiolektu (ať už herečky, či její postavy) a nespojuje se sociálním ani etnickým původem.

A. SOCIÁLNÍ PŮVOD

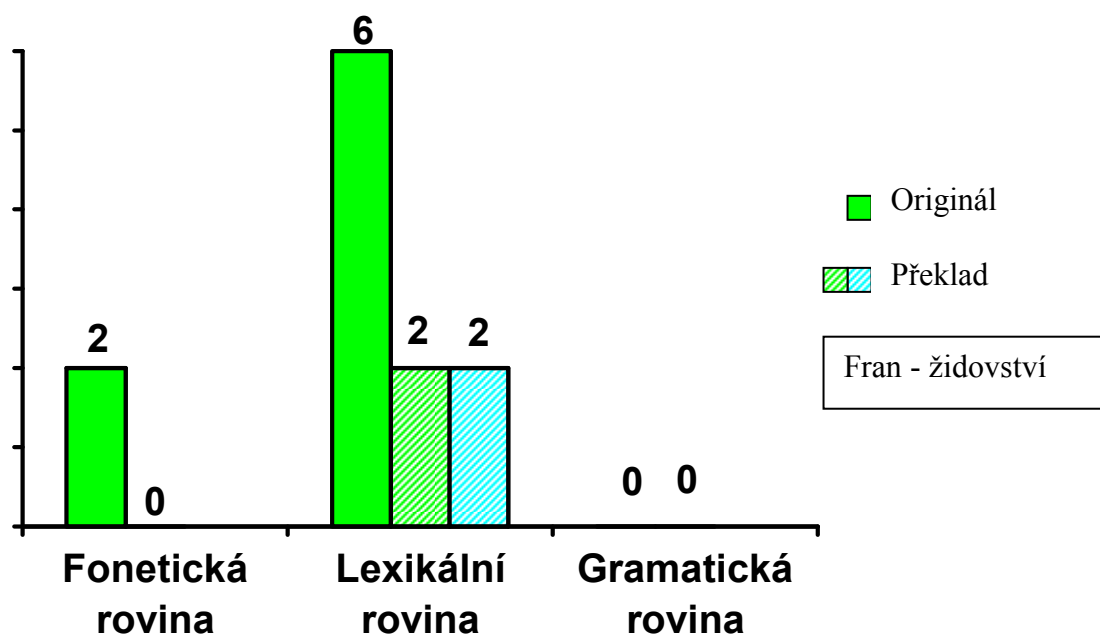


Jak vyplývá z tabulky a grafu, nejvýrazněji je Fran charakterizována stigmatizujícími prostředky na rovině fonetické, k nimž patří jednak typické prvky newyorského akcentu – diftongizace, glotalizace a místy hyperkorektní /r/ – jednak obecně rozšířené odpadání finálních konsonantů a alveolarizace /ŋ/ v koncovce *-ing* na /n/. Na lexikální rovině se objevují jak slova neformální až substandardní, tak slova formální a vznešená, kdežto na rovině gramatické se často vyskytuje odpadání obligatorního podmětu či nestandardní předložkové vazby.

Český dabing víceméně zachovává rozložení instrukcí pouze na rovině lexikální. Na rovině fonetické se objevuje stigmatizujících prostředků výrazně méně než v originálu, což je dáno fonetickými možnostmi češtiny. Naopak na rovině gramatické, kde čeština skýtá možností hodně a kde by bylo možno kompenzovat výrazové ztráty na rovině fonetické, převažují instrukce prestižní (především spisovné koncovky). V součtu všech rovin je sice Fran stále charakterizována jako postava s nízkým sociálním původem, ale míra tohoto rysu

byla oproti originálu značně zeslabena (můžeme hovořit o výrazovém zeslabování a nivelizaci). Pokud jde o rovinu gramatickou, vzniklý posun můžeme označit za negativní, neboť jednak posouvá charakter postavy Fran do opačné části spektra, jednak nebyl systémem českého jazyka vynucený.

B. ETNICKÝ PŮVOD



Instrukcí rysu *židovství* se v souboru replik postavy Fran nachází podle očekávání mnohem méně. Vyskytují se převážně na rovině lexikální jakožto slova přejatá z jidiš. Český překladatel zvolil stejnou metodu. Tato slova (*šiksa*, *bar micva*) jsou koneckonců většinou známa i v cílové kultuře. Za takové slovo překladatel pravděpodobně považoval i výraz *čačka*, který se v češtině dokonce vyskytuje dvakrát, kdežto v angličtině pouze jednou. Tento výraz znamená *cetka*, *hračka* a do jidiš přešel ze slovanských jazyků. Dodnes existuje ve slovenštině, ale z češtiny vymizel (Jungmannův slovník ho ještě uvádí¹) a dnes není běžně znám. V naší analýze ho tedy nehodnotíme jako instrukci rysu *židovství*, nýbrž jako instrukci obecnějšího, nadřazeného a nediferencovaného rysu *etnický původ* (v grafu i v tabulce vyznačeno **světle modrou barvou**).

¹ <http://www.slownjk.cz>

3.2.2. Sheffield

	ORIGINÁL	FON. OR	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM.PŘ.
1	We're never gonna find an actress for this part. Ann Miller passed, Gwen Verdon passed, Ruby Keeler passed... away, I believe. What's she doing on this list?	/pɑ:t/ /pɑ:st/ /pɑ:st/ /pɑ:st/			Pro tuhle roli herečku nikdy nenajdeme. Je to pro Ann Miller. Gwen Verdon, Rub Keeler... ta už snad nehraje. Co dělá na seznamu?			
2	Yes, Niles, what is it?				Tak, Nilesi, co se děje?			
3	Brighton staged another fake suicide.				Brighton jí předvedl další sebevraždu.			
4	Brighton, you're losing your touch. I'm Maxwell Sheffield. This is my son, the late Brighton Sheffield.	/jɔ:/			Brightone, ztrácíš formu. Jsem Maxwell Sheffield. To je můj syn, zesnulý Brighton Sheffield.			zesnulý
5	You read Esquire?	/eskwa:ə/			Vy čtete Esquire?			
6	Eh, do come in.			Do come in	Tak pojd'te za mnou.			
7	I beg... beg your pardon?	/pɑ:dŋ/	Beg your pardon		Éé, co... co to, prosím?			
8	Ah, the Rodin, yes, well, he was... he was well known for his bronze tchochkas. May I see your resumé, please?		May		Ó, myslíte Rodina, ano, to máte pravdu. Je proslulý těmito svými bronzovými čáčkami. Dáte mi životopis?			proslulý těmito svými bronzovými čáčkami
9	Crayon?	/kre:ən/			Pastelka?			
10	Of course. And what a lovely shade.	/kɔ:s/			Ó, jistě. Krásný odstín.			krásný
11	Now, Brighton, let's not be hasty.	/nɒt/			Brightone, neunáhluj se, ano?		neunáhluj se ano	
12	Miss Fine, you seem to have listed the Queen Mother as a reference?				Slečno Fine, jako doporučení zde uvádíte královnu matku, nebo se pletu?		zde	
13	Oh, hello, sweetheart. Maggie!	/swi:thɑ:t/			Ahoj, zlatičko. Maggie!			
14	So, sweetheart, how was therapy today, hm? Any, um, any breakthroughs?	/swi:thɑ:t/			Tak, zlatičko, jaká byla dnes terapie? Byl nějaký průlom?		dnes	nějaký
15	All right, that's it Brighton, go to your room.				Tak, to už stačí. Běž do pokoje.			
16	I'm, I'm sorry you had to see that. I'll show you out.	/sɒri/			Je mi moc líto, že jste to viděla. Vyprovodím vás.			
17	As you can see, I need help here. More help than can be provided by a door-to-door cosmetics girl.	/mɔ:/ /dɔ:tədɔ:/			Jak jste sama viděla, potřebuji velkou pomoc. Větší, než může poskytnout podomní prodavačka.			potřebuji
18	Niles! Niles!				Nilesi! Nilesi!			
19	Give me that.				Ukažte. Dejte mi to.			
20	Maxwell Sheffield here. Thank you.				Maxwell Sheffield, ano? Děkuji.			děkuji
21	No, no, Monday is not acceptable, listen, I need a nanny this weekend.	/nɒt/			Ne, ne, pondělí je nepřijatelné, potřebuji chůvu už na tento víkend.			nepřijatelné potřebuji
	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
22	Do you have any experience with children?				É, máte jakékoli zkušenosti s dětmi?			jakékoli dětmi
23	There has to be another agency.				Najdu si jinou agenturu.			
24	All right, you're hired, but on a trial basis.	/ha:əd/			Dobře. Dobře, beru vás, ale jen na zkoušku.			
25	Somehow I am rather sure I will. Niles will show you to your room.	/ɔ:r/			Nevím proč, ale jsem si jistý, že budu. Niles vám ukáže váš pokoj.			jistý

26	No, in a rather astounding coincidence, I sleep in a pair of pink fuzzy slippers just like yours.	/jɔ:z/	astounding		Ne. Bude to poněkud neuvěřitelné, ale já spím v různých papučích, stejně jako vy.			neuvěřitelné
27	Now, Brighton, I didn't kick you out, I merely asked that you not torment the caterers while they're preparing for this evening's soiree.	/ɑ:skt/ /tɔ:mənt/	merely torment soiree	that you not torment (konjunktiv)	Brightone, já jsem vás nevykopnul, jen jsem vás požádal, abyste nerušili zásobovatele při přípravě soaré.		požádal soaré	
28	Thank you for sharing that, Miss Fine.				Velmi poučné, slečno Fine.	pořučné		poučné
29	No, that's all right. C.C.'s made all the arrangements.				Není potřeba, C.C. všechno zařídila.			
30	Maggie, dear, she's a business associate.				Maggie, drahá, je jenom obchodní společnice.		drahá	
31	Shiksa? Is that like a tchochka?				Šiksa? To je něco jako čačka?			
32	Oh, thank you, Niles. I'll take her in the library.				Ó, děkuji, Nilesi. Vezmu si ji v knihovně.			děkuji
32a	-----				Eh, děkuji.			děkuji
33	Has anyone told you how handsome you look this evening?				Už ti někdo řekl, jak hezky dnes večer vypadáš?		dnes	
34	It's perfect. The food is exquisite, the music divine and the guests obscenely wealthy.		exquisite divine obscenely		Je to skvělé. To jídlo je úžasné, hudba je prostě božská a hosté jsou nechutně bohatí.		božská	úžasné hosté bohatí
35	Really? Where is she?				Ó, vážně? A kde je?			
36	That's the nanny.				Tak... to je chůva.			
37	Look at that dress!				Koukni na ty krásné šaty!			krásné
38	You look nice, too. I said that.				Vypadáš také krásně, řekl jsem to.		také	
39	For what?				Na co?			
40	Miss Fine, the children are not invited to the party.	/nɒt/ /ɪn'vaɪtɪd/ /pɑ:ti/			Slečno Fine, děti nejsou na oslavu pozvány.			pozvány
41	Yes, well, now we've all met each other, why don't you go back upstairs and inform the children they can't come.	/ɪn'fɔ:m/ /kɑ:nt/			No, tak teď, když jsme se seznámili, můžete jít zpátky nahoru a říct dětem, že sem nemohou.			nemohou
42	Miss Fine, you play dirty. Hello, sweetheart.	/dɜ:ti/ /swi:θɑ:t/			Slečno Fine, tohle je podraz. Ahoj, zlato.		podraz	
43	No tricks, Brighton.				Žádný triky, Brightone.			
	ORIGINAL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
44	All right.				Dobře.			
45	By God, I had no idea how much she looked like her mother.				Ó Bože, vůbec jsem netušil, jak moc se podobá matce.			
46	You look so... so grown-up.				Vypadáš tak... tak dospěle.			
47	Of course you can. We'll discuss this later.	/kɔ:s/ /leɪtə/			Ovšem že ano. Promluvíme si později.		ovšem ano	později
48	Friends, friends! Can I have your attention, please. Before I tell you a little about my latest production, I'd like to introduce to you the three greatest productions of my life – my dear children.	/ɪt/ /leɪtɪst/ /ɪntrə'dju:s/ /greɪtɪst/			Přátelé, přátelé, věnujte mi prosím chvíli. Než vám řeknu něco o své nejnovější produkci, rád bych vám především představil tři největší produkce mého života – mé drahé děti.			mého své mé drahé
48a	-----				Eh, pojďte sem.			
49	Miss Fine, I think you've done enough...				Slečno Fine, už jste udělala dost, a...			
50	Smile, everyone!				Všichni úsměv!			

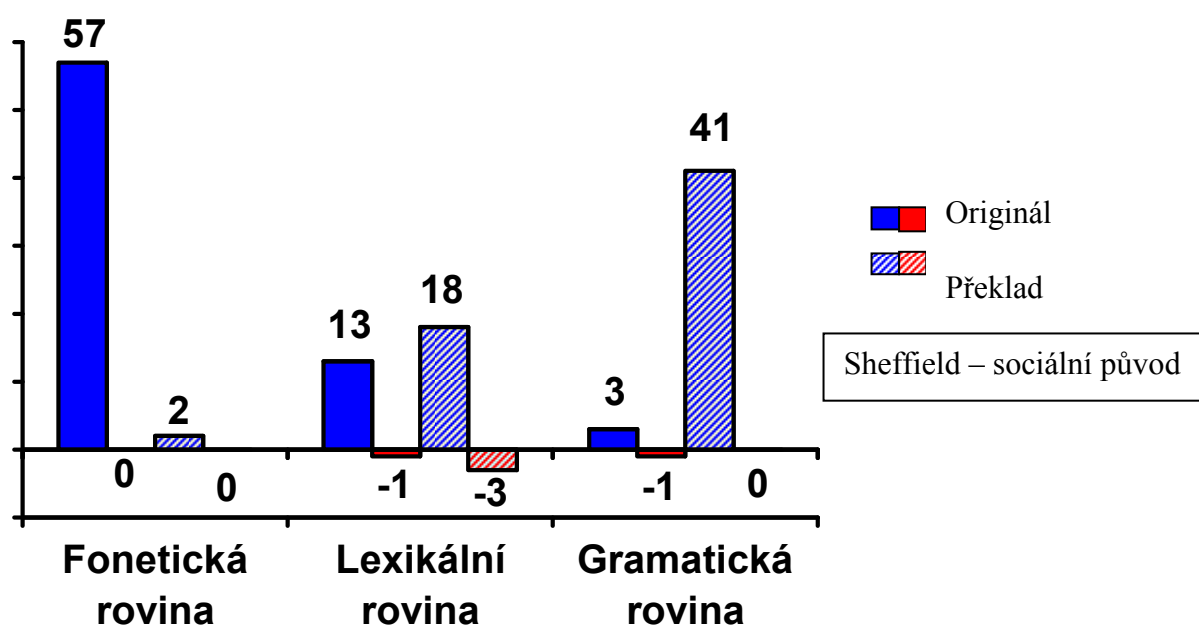
51	All right, I'll admit it. Having the children here this evening wasn't the complete disaster it might have been.	/ə'dmɪt/			Připouštím, mé děti na oslavě nebyly taková katastrofa, jak jsem očekával.		připouštím	mé
52	All right, all right, it went splendidly. Here, let me put that, thank you, with the others.		splendidly		Dobře, dobře, šlo to báječně. Ukažte, dám to – děkuji – k těm ostatním.			děkuji
53	Maggie!				Maggie!			
54	You were just leaving!				... zrovna byl na odchodu.			
55	Maggie! Maggie, come back here!				Maggie! Maggie, vrať se sem!			
56	Maggie!				Maggie!			
57	That... that boy was mauling her on the balcony.				Ten... ten kluk ji osahával na balkóně.	osahával		
58	Miss Fine, it is not exciting, it's appalling. She's just a child!	/ɪk'saɪrɪŋ/			Ale to není vzrušující, je to děsivé! Vždyť ona je ještě dítě!			děsivé
59	Maggie, go to bed and... and take that make-up off.				Maggie, běž si lehnout a umyj si ten makeup.			umyj
60	You!				Vy!			
61	Yes, you. This wouldn't have happened without you.				Ano, vy. To by se bez vás nestalo.			
62	What did you do? You took an innocent schoolgirl, you dolled her up and turned her into a...	/dɒld/	dolled up		Co, co, co jste udělala? Vzala jste nevinnou školačku, nastrojila jste ji a změnila...			
63	She's just a little girl!	/lɪtl/			Je to ještě úplně malá holka.			
64	Oh, you are way out of line, she's not your child.	/ɑ:/ /jɔ:/			To jste přehnala, ona přece není vaše dítě!			
65	Thank you for your candor and concern.	/jɔ:/	candor		Děkuji vám za upřímnost a zájem.			děkuji
66	You're fired.				Máte padáka.	padáka		
67	Thank you, Niles.				Děkuji, Nilesi.			děkuji
	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM. PŘ.
68	I overreacted, didn't I?	/dɪdntaɪ/			Reagoval jsem přehnaně?			
69	It's just that Maggie looked so like her mother. I've already lost Sarah, I... I didn't want to lose my little girl.	/lɪtl/			To jen že se Maggie tak podobala svojí matce. Už jsem ztratil Sarah, nechci ztratit svou holčičku.			svou
70	What is this?				Co to je?			
71	It's delicious. Miss Fine, eh?				Skvělé. Slečna Fine, hm?			skvělé
72	Niles, you're not talking about the sandwich, are you?	/nɒt/ /ɑ:/			Nilesi, vy nemluvíte o tom sendviči, že ne?			
73	I'm sorry to disturb you, Miss Fine, I just wanted to drop off the rest of your things.	/sɒrɪ/ /wɒntɪd/ /jɔ:/			Omlouvám se, že vás ruším, slečno Fine. Nesu vám jenom zbytek vašich věcí.			
74	Maxwell Sheffield.				Maxwell Sheffield.			
75	Oh, well, I'm sure I'd love some, but I really can't stay. There's a mob surrounding the limousine.	/kaʊnt/ /mɒb/	limousine		Ó, strašně rád bych si ho vzal, ale nemůžu se zdržet, nějaká banda obklopila moji limuzínu, víte?	obklopila		
76	You have plastic on your furniture.	/jɔ:/			Pročpak máte na nábytku igelit?	pročpak		
77	Well, she isn't speaking to me, but Brighton tells me she's fine.				No, se mnou se vůbec nebaví, ale Brighton řekl, že je v pořádku.			
78	Yes. He is being surprisingly attentive to her. Wouldn't tell me why, kept saying something about me getting old and where I'd live.			chybí podmět „He“	Ano, chová se k ní totiž až překvapivě pozorně. Ale neřekl proč. Blábolí, že zestránu a kde budu bydlet...	ano blábolí		
79	I'm sorry things didn't work out.	/sɒrɪ/			Je mi opravdu moc líto, že nám to nevyšlo.			
80	Yes, but you're not me. As a matter of fact, you're	/nɒt/	perhaps		Ano, ale vy nejste já. Vy nejste jako nikdo, koho jsem kdy	diametrální	kdybychom	

	not like anyone else I've ever met, which is not altogether a bad thing, necessarily. Perhaps if we tried to respect each other's differences, we could give it another go?	/nɒt/			potkal. Což si myslím, že není úplně špatná věc. Tedy ne nutně. Kdybychom se pokusili respektovat naše diametrální rozdíly, můžeme to třeba zkusit znovu.		tedy znovu	
81	So it seems.			so it seems	Zdá se to tak.			
82	Miss Fine!				Slečno Fine!			

Rozbor tabulky:

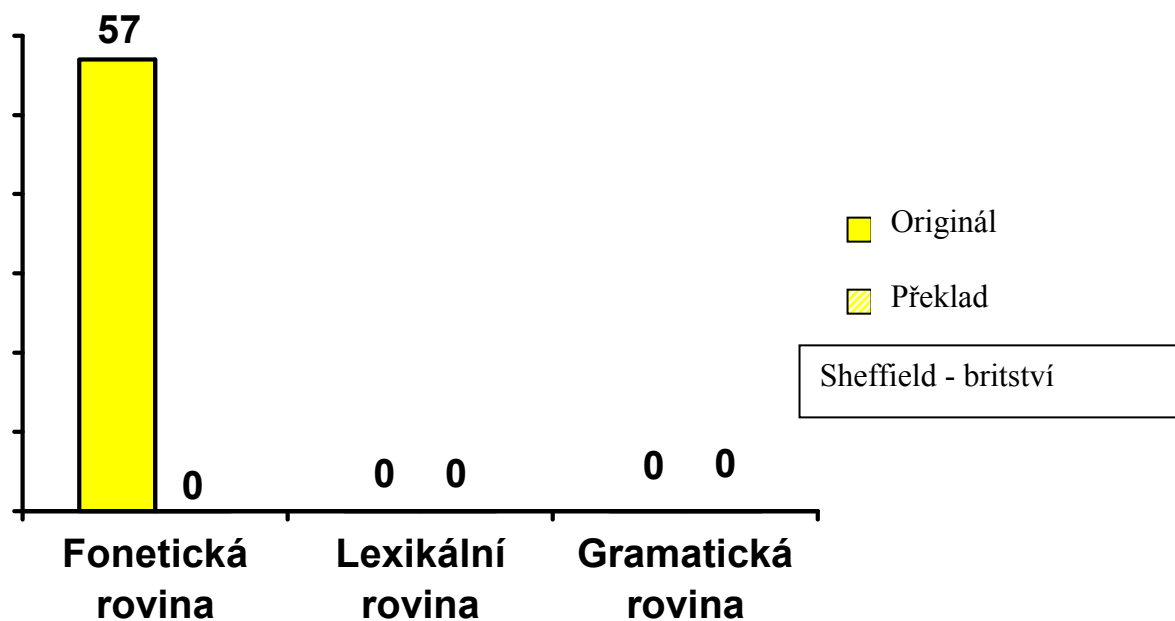
V případě Maxwella Sheffielda došlo v překladu ke změně počtu replik – český dabing obsahuje oproti originálu navíc repliky 32a a 48a. Tyto repliky jsme do analýzy rovněž zahrnuli, neboť nás zajímá charakter Sheffielda ve zkoumané epizodě jako celku, nikoli na úrovni jedné repliky, protože místo instrukce nemusí být v originálu a v překladu stejné.

A. SOCIÁLNÍ PŮVOD



Jak vyplývá z grafu, Maxwell Sheffield, druhý protagonista seriálu, je v originální verzi charakterizován jako osoba s vysokým sociálním původem, a to zejména prostřednictvím britského akcentu, o něco méně pak slovní zásobou. Podobně jako v případě Fran došlo ke značné nivelizaci na fonetické rovině, kdežto na lexikálním plánu se podařilo výraz originálu zachovat. Na rozdíl od Fran byly však fonetické ztráty bohatě vykompenzovány na rovině gramatické, zejména pomocí spisovných slovesných a adjektivních koncovek. Přestože celkový počet sociálně prestižních instrukcí je v české verzi mírně nižší, domníváme se, že v případě Maxwella Sheffielda se podařilo dosáhnout stylistické ekvivalence.

B. ETNICKÝ PŮVOD



Rys *britství* se u Sheffielda projevuje výhradně na fonetické rovině prostřednictvím britského akcentu RP. V českém dabingu se tento rys podle očekávání naprosto ztratil, takže český divák nemá možnost nijak poznat, že Sheffield je Brit, dokud není tato informace explicitně vyslovena, k čemuž v průběhu úvodní epizody seriálu nedochází. Nastává tu tedy výrazová ztráta, kterou však považujeme vzhledem k možnostem českého jazyka za nutnou.

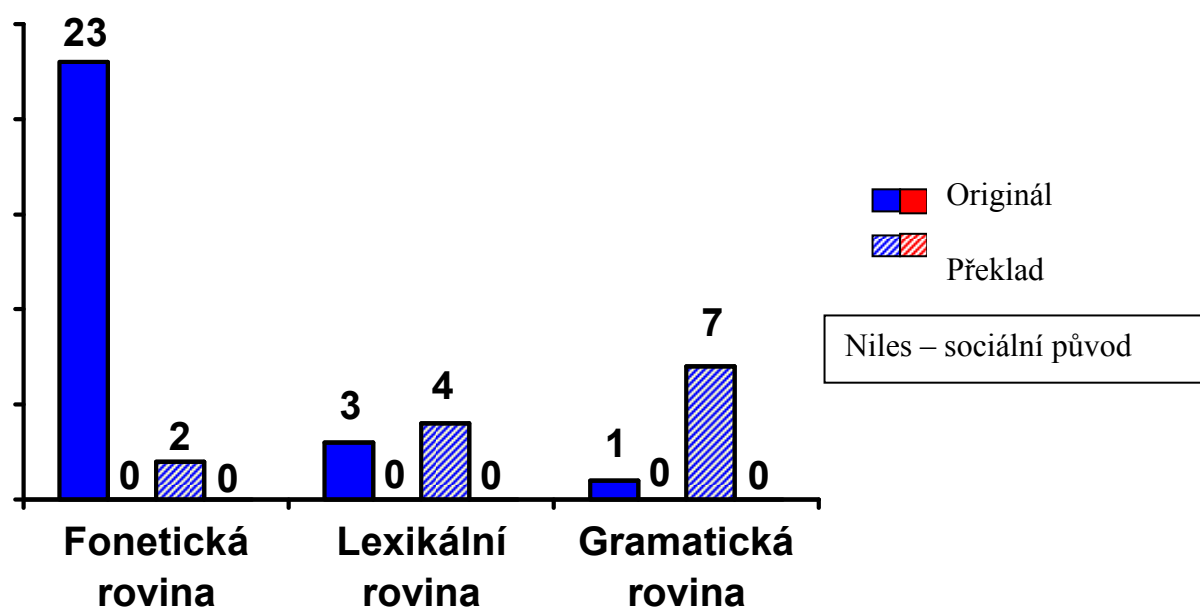
3.2.3. Niles

	ORIGINAL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM.PŘ.
1	Yes, come in, we've been expecting you.	/ɑ:/			Pojďte dál, očekáváme vás.	pojďte		
2	You are here for the nanny position?	/fɔ:/			Ucházíte se o práci chůvy?			
3	May I present your resumé to Mr. Sheffield?		may, present		Mohu předat váš životopis panu Sheffieldovi?			mohu
4	As you wish. This ought to be good.				Jak si přejete. To bude dobrý.			
5	Sorry to interrupt, sir. I see you're working hard as always, Miss Babcock.	/sɔ:ri/ /ɪntəʁʌpt/ /hɑ:d/			Promiňte to vyrušení. Vidím, že dřete jako obvykle, slečno Babcock.			
6	Hmm, I can't wait to see what you'll be mounting next.	/kɑ:nt/			Hmm, jsem zvědav, co vás rozvášní příště.			zvědav
7	Sir, there is a new nanny waiting to be interviewed.	/ðeɪnz/ /nju:/ /ɪntəvjʊ:d/			Pane, ta nová chůva čeká na pohovor.			
8	Best one yet. Spread eagle on the marble with a bit of catsup trickling from his ears.	/mɑ:bl/	catsup		Tu nejlepší. Svalil se na mramor a z uší mu vytékal kečup.	vytékal		
9	M-hmm.				M-hmm.			
10	Is that a problem?	/prɒbləm/			Je to pro vás problém?			
11	Twenty-nine.	/twentɪ/			Dvacet devět?			
12	I simply assume.	/ə'sju:m/			Předpokládal jsem...		předpokládal	
13	It's free, Miss Fine, you're allowed to go back.				Je to zdarma, slečno, můžete dvakrát.		zdarma	
14	The previous nanny sat in the kitchen.				Předchozí chůva snídala v kuchyni.			
15	M-hmm.				M-hmm.			
16	It's Miss Babcock for you, sir.	/fɔ:/			Pro vás, pane, slečna Babcock.			
17	Miss Babcock loves to be taken in the library.				Slečna Babcock miluje, když si ji bere v knihovně.			
18	Miss Fine would like a word with you, sir.				Slečna Fine chce s vámi mluvit.			vámi
19	A very good year.				Ano, velmi dobrý ročník.		ano	dobry
20	Oh, there's that rapier wit we've come to count on.	/kɑʊntɒn/		come to count	Ó, to je ten mrštný jazyk, na který se spoléhám.			mrštný který
21	I drove Miss Babcock home and called Betty Ford. They'll pick her up in the morning.	/fɔ:d/ /pɪkəʁ'ʌp/			Odvezl jsem slečnu Babcock domů a zavolal anděličkáře. Ráno ji vyzvednou.			
22	I noticed you didn't get a chance to eat, sir. I thought you might be a bit peckish.	/tʃɑ:ns/ /sɜ:faɪθɔ:t/	peckish		Všiml jsem si, že jste se nestačil najíst. Tady máte něco k zakousnutí.			všiml
23	Like Reagan in Grenada.				Asi jako Reagan v Grenadě.			
24	I quite understand, sir.				Rozumím vám, pane.			
25	I believe Miss Fine calls it a light nosh.	/nɒʃ/			Slečna Fine tomu říká odborně sváča.			
26	Yes, sir. Just what you needed.				Ano, pane. To jste potřeboval.		ano	
27	No, sir. Not the sandwich.	/nɒt/			Ne, pane. O sendviči ne.			

Rozbor tabulky:

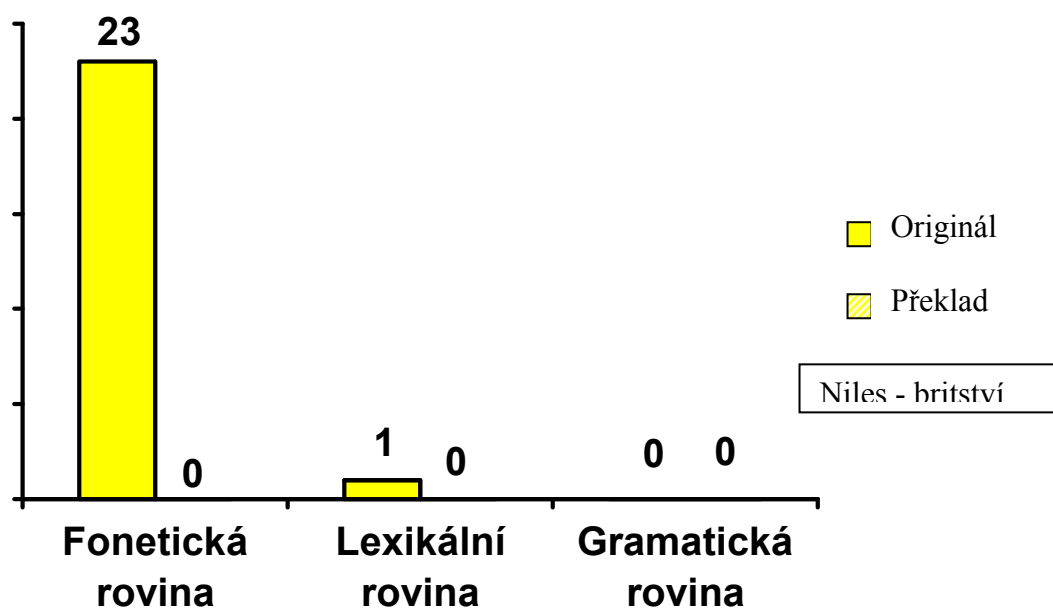
Niles je vedlejší postavou, takže naše analýza je nutně omezena poměrně malým počtem replik, a proto má poněkud nižší vypovědní hodnotu než v případě Fran a Maxwella Sheffielda. Slovo *nosh* v replice 25 považujeme za instrukci, která charakterizuje Fran (viz 3.2.1.), avšak jeho fonetická podoba je Nilesovou instrukcí.

A. SOCIÁLNÍ PŮVOD



Mezi instrukce, které značí vysoký sociální původ Nilese, patří opět především britský akcent RP. Na rozdíl od Sheffielda se však Niles vyznačuje verberantní výslovností fonému /r/ jako /r/, což je varianta, která je vnímaná jako prestižní i ve Velké Británii (viz 2.8.1.3.). Český dabing opět zachovává charakterizaci na lexikální rovině a kompenzuje fonetické ztráty na rovině gramatické, avšak celková síla výrazu je poněkud nižší než v originále. Negativní posuny nenastávají, v překladu však dochází k výrazovému zeslabování.

B. ETNICKÝ PŮVOD



Stejně jako v případě Maxwella Sheffielda dochází k naprosté ztrátě rysu *britství* z toho důvodu, že čeština nedisponuje prostředky, kterými by tento rys vyjádřila.

Na lexikální rovině originálu stojí za pozornost výraz *catsup* (kečup), což je zastaralý americký výraz, který přežívá vedle daleko běžnější podoby *ketchup*. Toto slovo tedy hodnotíme u rysu *sociální původ* jako archaické, a tedy sociálně prestižní, avšak zároveň poukazujeme na to, že charakterizace Nilese jako Brita je použitím tohoto lexému nekonzistentní.

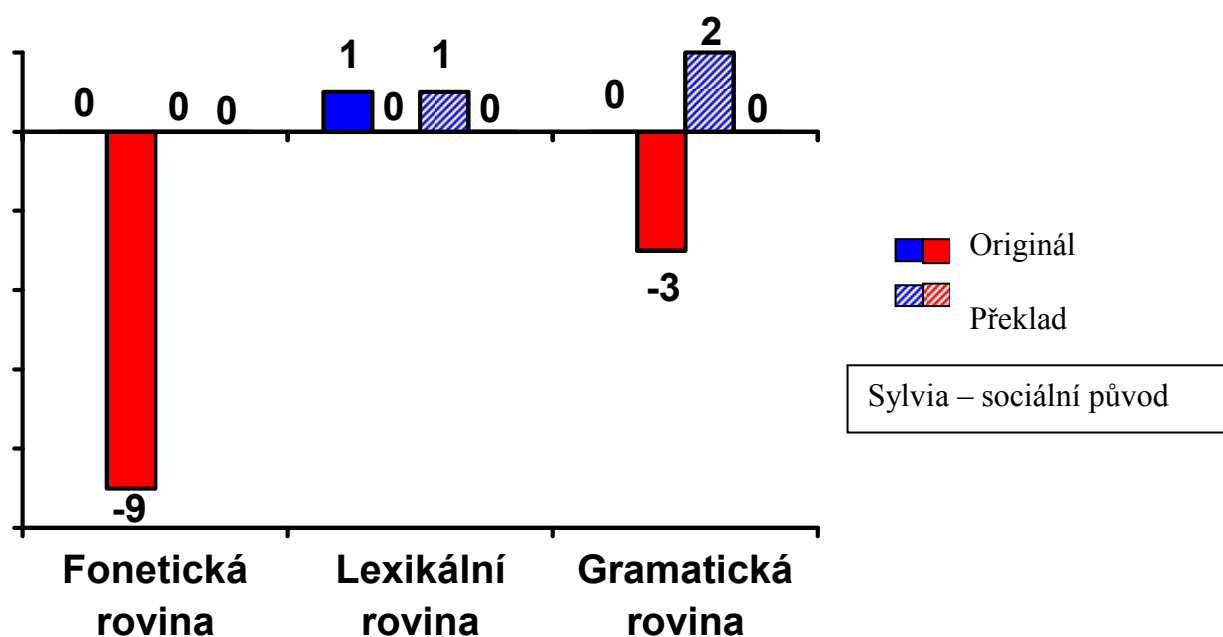
3.2.4. Sylvia

	ORIGINÁL	FON. OR.	LEX. OR.	GRAM. OR.	PŘEKLAD	FON. PŘ.	LEX. PŘ.	GRAM.PŘ.
1	Fran, you need a mallomar?	/frɛən/ /mɛələməɑr/		chybí „Do“	Fran, chtěla bys bombón?			
2	Meanwhile, your father and I have based our entire relationship around food. Passion goes, sex goes, communication we never had. But food is forever.	/ə'raʊn/		based around	To nemáš pravdu, dítě. Tvůj otec a já jsme postavili celý náš vztah jenom na jídle. Vášně zmizí, sex pomine a komunikaci jsme nikdy neměli, ale jídlo je navždycky.			celý
3	Morty! You want another mallomar? Morty!	/mɛələməɑr/ /mɔəri/		chybí „Do“	Morty! Chtěl bys ještě další bombón? Morty!			
4	You will.				Budeš mít.			
5	You could never disturb anyone, darling. I'm Fran's mother, Sylvia.	/dɑəliŋ/ /frɛəns/			Vy, pane, přece nemůžete nikdy nikoho rušit. Jsem Franina matka, Sylvia.			
6	Come on in. I'll make you some ovaltine.				Pojďte dál, dám vám báječný bombón.			báječný
7	Put on some blush!				Trochu by ses měla nalíčit.			
8	All right, I can take a hint. Mr. Sheffield, enchanté.		enchanté		Dobře, jistě, pochopila jsem. Pane Sheffielde, enchanté.		enchanté	
9	Smile!				Úsměv!			

Rozbor tabulky:

Protože soubor Sylviiných replik je poměrně malý, podobně jako u Nilese, nevyskytují se zde žádné instrukce *etnického původu*. Tento rys proto opomíjíme a věnujeme se pouze *sociálnímu původu*.

A. SOCIÁLNÍ PŮVOD



Sylviina mluva vykazuje velmi podobné znaky jako mluva její dcery Fran – mnoho stigmatizujících prostředků na fonetické rovině (zejména typicky newyorská diftongizace) a méně stigmatizujících prostředků na gramatické rovině, kdežto na rovině lexikální se může vyskytnout i výraz sociálně prestižní.

Český dabing se opět výrazově shoduje s originálem na lexikální rovině. Na rovině gramatické však nedošlo k žádoucí kompenzaci fonetických ztrát, nýbrž naopak k přidání sociálně prestižních instrukcí (spisovných koncovek). Výsledkem je, že český překlad neobsahuje ani jeden stigmatizující prostředek, což pokládáme nejen za nivelizaci a ztrátu výrazu, ale dokonce i negativní posun směrem ke zcela opačné charakterizaci této postavy.

4. ZÁVĚR

Předmětem naší diplomové práce byla sociální a etnická diferenciací postav v překladové seriálové produkci. Za zkoumaný materiál jsme si vybrali úvodní epizodu seriálu *The Nanny* (*Chůva k pohledání*), neboť jde o seriál, kde jsou sociální a etnické rozdíly mezi postavami tematizovány a tvoří důležitou kompoziční složku díla. Tyto rozdíly by zde tedy měly tvořit invariantní složku díla, která by měla zůstat v překladu zachována (v hierarchii priorit stojí výše pouze zachování komického účinku). V teoretické části jsme shrnuli hlavní poznatky, které byly pro naši práci relevantní a umožnily nám vytvořit analytický model, podle něhož jsme postupovali. Tento model vychází z prací Jiřího Levého, Antona Popoviče a Františka Mika. Domníváme se, že náš model by po úpravách mohl být použitelný k dalšímu zkoumání dané problematiky. (Úpravy by zahrnovaly především nové *ad hoc* naplnění výrazových kategorií konkrétními jazykovými prostředky, protože v této práci jsme se zaměřovali pouze na jazykové oblasti relevantní pro náš zkoumaný materiál.)

V empirické části jsme analyzovali čtyři postavy. Vybrali jsme je tak, aby mezi nimi byly dvě hlavní a dvě vedlejší, dvě s vysokým společenským postavením a dvě s nízkým společenským postavením, dvě s původem židovským a dvě s původem britským. Porovnávali jsme originál a překlad z hlediska počtu a druhu instrukcí, kterými jsou jednotlivé postavy charakterizovány, abychom tak dospěli ke zjištění, do jaké míry se liší předpoklady pro konkretizaci postav ve výchozí a v cílové kultuře. Konkrétní otázky, na něž jsme hledali odpověď, jsme zformulovali v závěru kapitoly 3.1. Nyní se je pokusíme na základě zjištěných faktů postupně zodpovědět.

1.K jakému typu výrazových posunů ve zkoumaných rysech při překladu došlo? (Tj.: Jak velký je kvantitativní rozdíl mezi hodnotami daného rysu v originálu a v překladu?)

Nepotvrdila se naše původní hypotéza, že v překladu bude docházet k typizaci. Převládajícím trendem je naopak nivelizace, k níž však dochází u různých postav v různé míře. Čtyři analyzované postavy můžeme rozdělit do dvou skupin.

V první skupině (Sheffield a Niles) došlo sice u rysu *sociální původ* k mírné nivelizaci, ale předpoklady pro konkretizaci těchto postav nebyly překladem nijak výrazně narušeny. Domníváme se, že v rámci možností bylo dosaženo ekvivalence. Rys *etnický původ* naopak zcela zanikl, protože čeština pro něj nenachází žádné prostředky. Podle našeho názoru to však výsledný dojem příliš neoslazuje, protože britský původ byl ve výchozí kultuře pouze nutnou

podmínkou k tomu, aby Sheffield a Niles působili dojemem osob z vysoké společenské vrstvy (což je konotace, kterou v USA nese britský akcent, kdežto žádný „domácí“ vysoký akcent neexistuje).

Ve druhé skupině (Fran a Sylvia) se podařilo zachovat *etnický původ*, byť i zde došlo k mírné nivelizaci a ztrátě příznaku (v případě lexému *čačka*), avšak v oblasti *sociálního původu* je nivelizace velmi výrazná. Jejich mluva v českém dabingu není nijak stigmatizující a spadá vlastně do běžné hovorové češtiny, která nenese v neformálních komunikačních situacích žádný hovorový příznak. Místy došlo dokonce k negativním posunům, které značně zkreslují charakter postav v překladu. Jde především o spisovné koncovky sloves a adjektiv, které nepatřičně posouvají postavy na mnohem vyšší příčky společenského žebříčku. Domníváme se, že příčinou je jednak přetrvávající tlak spisovné češtiny, jejíž používání bylo v překladu dlouho svazující normou, jednak obtíže, které s sebou nese substandardní mluva – zatímco na horním pólu vertikální stratifikace je standardní (resp. nadstandardní) jazykový útvar celonárodně jednotný, směrem dolů stoupá se substandardností i diferenciací horizontální, takže je obtížné najít takový rejstřík, který by nebyl zatížen žádnou regionální konotací. Dalším pravděpodobným důvodem je obecná tendence dabingu směřovat k formálnějším a spisovnějším strukturám (viz 2.3.3.).

2. K jakým přesunům instrukcí mezi jazykovými rovinami (fonetickou, lexikální a gramatickou) došlo?

Na lexikální rovině zůstávalo složení instrukcí vždy přibližně stejné, takže lze hovořit o ekvivalenci. Velmi vysoký počet instrukcí fonetických, jímž se originál vyznačuje a k němuž čeština nemá prostředky, bylo možno kompenzovat pouze na rovině gramatické. Tato kompenzace se však vydařila pouze u postav s vysokým společenským postavením (Sheffield a Niles), kdežto u postav s nízkým společenským postavením (Fran a Sylvia) nebyly na gramatickém plánu plně využity možnosti, jež čeština skýtá, takže došlo ke značné nivelizaci.

3. Jakou překladatelskou metodu překladatel zvolil (soudě podle typů výrazových posunů)?

Protože jsme dospěli k závěru, že převládajícími výrazovými posuny jsou nivelizace a ztráta (přestože u některých postav k ní dochází více než u jiných), považujeme překladatelův stylistický postoj za nulový.

Doufáme, že poznatky, k nimž naše práce dospěla, budou skromným příspěvkem k dalšímu výzkumu problematiky charakterizace postav v českém dabingu a že náš analytický model poslouží jako základ pro další práce v této oblasti.

5. RESUMÉ

Tato práce zkoumá rozdíly v předpokladech pro diváčkou konkretizaci sociálního a etnického původu postav v českém dabingu americké seriálové produkce.

Teoretická část přináší nejprve základní informace o sitcomu *The Nanny* (česky *Chůva k pohledání*), který je materiálem analýzy provedené v empirické části. Dále nastiňuje dosavadní poznatky z oblastí souvisejících s předmětem této práce, zejména z oboru teorie audiovizuálních textů, jejich překladu, české dabingové praxe a specifických rysů sitcomu jakožto jednoho z mnoha žánrů televizního seriálu.

Dále se věnuje modelu geneze postavy od Jiřího Levého a koncepci stylistické ekvivalence a výrazových posunů od Antona Popoviče, která využívá výrazové soustavy Františka Mika. Právě z těchto myšlenek vychází model, který je aplikován v empirické části.

V závěru teoretické části je popsána anglická a česká jazyková situace a nastíněn inventář jazykových prostředků, které mohou v obou jazycích sloužit jako ukazatele společenského postavení a etnického původu.

V empirické části je nejprve konkrétně představen analytický model, zavedeny rysy *sociální původ* a *etnický původ* a jazykové prostředky, jež slouží jako instrukce odkazující k těmto rysům, a formulovány otázky, na něž analýza hodlá odpovědět. Těžiště empirické části leží v prezentaci výsledků analýzy charakteru čtyř postav seriálu *The Nanny* na základě jejich promluv v pilotní epizodě seriálu. V rámci analýzy byly v originálních a překladových replikách postav vyhledány jazykové prostředky, které jsou instrukcemi některého ze zkoumaných rysů, a porovnána jejich četnost a distribuce mezi jazykovými rovinami (fonetickou, lexikální a gramatickou). Na základě těchto dat byly charaktery jednotlivých postav zhodnoceny z hlediska výrazových posunů mezi originálem a překladem.

Dosažené poznatky jsou zhodnoceny a shrnuty v závěru.

6. SUMMARY

In my thesis I compare the Czech dubbed version of an American TV series with its original version and explore the differences in predisposition for viewers' concretization of social and ethnic background of the characters.

In the beginning of the theoretical part I present basic information about *The Nanny* (Czech: *Chůva k pohledání*), the sitcom I chose to analyze in the empirical part of my thesis. I then proceed to sum up some basic ideas relevant to my task, especially a number of observations about the theory of audiovisual texts and their translation, the practice of dubbing in the Czech Republic, and specific features of sitcom as a subgenre of the TV series genre.

Then I describe the Character Genesis model by Jiří Levý, the concept of Stylistic Equivalence and Shifts of Expression by Anton Popovič, and the System of Expression by František Miko. These are the cornerstones of my analytical model, which I use in the empirical part of my thesis.

In the end of the theoretical part I outline the language situation of English and Czech and attempt to present an inventory of linguistic structures that can indicate the social and ethnic background of the person that uses them.

In the empirical part I first present and describe my analytical model, define *social background* and *ethnic background* as aspects of the character, and enumerate the linguistic structures that serves as instructions referring to those aspects. Then I lay down the questions which my analysis aims to answer. The results of an analysis of four characters, based on their utterances in the pilot episode of *The Nanny*, are presented in a set of tables and graphs which are the focal point of my thesis. In the analysis I search for instructions characterizing the speaker in terms of their social and ethnic background and compare the incidence and distribution of the instructions across the fonetic, lexical and grammatical levels in the original and the translation. I then evaluate the data and identify the shifts of expression that took place in the process of translation.

I sum up the results of my analysis in the conclusion of my thesis.

BIBLIOGRAFIE

Primární zdroje:

DRESCHER, Fran et al. „Pilot“. In: *The Nanny – The Complete First Season (1993)*[DVD]. Sony Pictures, 2005.

DRESCHER, Fran et al. *Chůva k pohledání I I*[TV vysílání]. TV Prima, 13.1. 2010., 13:30.

Sekundární zdroje:

BAKER, Mona (ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London, New York: Routledge, 1998..

BARTRINA, Francesca. „The challenge of research in audiovisual translation“. In: Orero (ed.), 2004, s. 157-165.

BELL, Allan. „Language Style as Audience Design“. In: *Language and Society 13*, Carnegie Mellon University, 1984, s. 145-204.

BÍLEK, Vladimír. *Problematika překladu substandardních forem jazyka mezi angličtinou a češtinou: kritické zhodnocení teoretických pohledů na překlad stylizovaného jazyka*. Praha, 2003. Diplomová práce na ÚTRL FF UK. Vedoucí Doc. PhDr. Jiří Josek.

Collins Cobuild English Dictionary. London: HarperCollins, 1995.

DÍAZ CINTAS, Jorge. „Audiovisual translation comes of age“. In: Chiaro (ed.), 2008, s. 1-9.

FEINSILVER, Lillian Mermin. „On Yiddish Shm-“. *American Speech 36*, Duke University Press, 1961, s. 302-3.

FODOR, István. *Film dubbing : phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Buske, 1976.

GAMBIER, Yves – GOTTLIEB, Henrik (eds.). *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 2001.

GOTTLIEB, Henrik. „Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics“. In: *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings* [online sborník], 2005,

http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf.

GREGORY, Michael – CARROLL, Susanne. *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

GREPL, Miroslav et al. *Příruční mluvnice češtiny*. 2. vyd. Praha: NLN, 2008.

HAVRÁNEK, Bohuslav – JEDLIČKA, Alois. *Stručná mluvnice česká*. 25. vyd. Praha: Fortuna, 1996.

HERBST, Thomas. „Dubbing and the Dubbed Text - Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation“. In: Trosborg (ed.), 1997, s. 291-308.

HOFFMANNOVÁ, Jana. „Mluvená čeština v některých současných uměleckých textech“. [V tisku; rukopis zaslán autorovi soukromým e-mailem 13.7.2010].

CHARVÁTOVÁ, Jitka. *Interpersonální dynamika v dabingu televizního seriálu: dominance, verbální a neverbální jednání postav*. Praha, 2009. Diplomová práce na ÚTRL FF UK. Vedoucí PhDr. Zuzana Jettmarová, M.Sc., Ph.D.

CHAUME, Frederic. „Translating non-verbal information in dubbing“. In: Poyatos (ed.), 1997, s. 315-326.

CHAUME, Frederic. „Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation“. In: *Meta, Vol. 49, No. 1*, Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, s. 12-24.

CHAUME, Frederic. „Synchronization in dubbing: A translational approach“. In: Orero (ed.), 2004, s. 35-52 (a).

- CHIARO, Delia (ed.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 2008.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1995.
- KOŽEVNIKOVÁ, Květa. *Spontannaja ustnaja reč v epičeskoj proze*. Praha: Univerzita Karlova, 1970.
- LABOV, William. *The Social Stratification of Language in New York City*. Washington: Center for Applied Linguistics, 1966.
- LEVÝ, Jiří. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 3. vyd. Praha: Ivo Železný, 1998.
- LUYKEN, Georg-Michael et al. *Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media, 1991.
- MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr. *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum, 1993.
- MARTÍNEZ, Xènia. „Film dubbing: Its process and translation“. In: Orero (ed.), 2004, s. 3-7.
- MIKO, František. *Estetika výrazu: teória výrazu a štýl*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.
- NEALE, Steve – KRUTNIK, Frank. *Popular Film and Television Comedy*. London, New York: Routledge, 1990.
- NORD, Christiane. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- ORERO, Pilar (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 2004.

ORERO, Pilar. „Audiovisual translation: A new dynamic umbrella“. In: Orero (ed.), 2004, s. vii-xiii.

PALKOVÁ, Zdena. *Fonetika a fonologie češtiny: s obecným úvodem do problematiky oboru*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1994.

PAVESI, Maria. „Spoken language in film dubbing: Target language norms, interference and translational routines“. In: Chiaro (ed.), 2008, s. 79-99.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. 2. vyd. Bratislava: Tatran, 1974.

POYATOS, Fernando (ed). *Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1997.

REMAEL, Aline. „Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation“. In: Gambier, Gottlieb (eds.), 2001, s. 13-22.

SGALL, Petr – HRONEK, Jiří. *Čeština bez příkras*. Praha: H&H, 1992.

SLADKÁ, Monika. *Charakteristika vyjadřování postav literárního díla, jeho funkce a překlad*. Praha, 1987. Diplomová práce na Katedře českého a slovenského jazyka FF UK. Vedoucí Doc. PhDr. Alena Macurová, CSc.

TROSBORG, Anna (ed.). *Text Typology and Translation*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1997.

TRUDGILL, Peter. *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.

WALLÓ, Olga. *Herec v dabingu*. Praha: SPN, 1987.

WALLÓ, Olga. *Režie dabingu*. Praha: SPN, 1987. (a)

WELLS, J. C. *Accents of English. Volume 1: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

WELLS, J. C. *Accents of English. Volume 2: The British Isles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. (a)

WELLS, J. C. *Accents of English. Volume 3: Beyond the British Isles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. (b)

WOLFRAM, Walt – SCHILLING-ESTES, Natalie. *American English: Dialects and Variation*. Oxford: Basil Blackwell, 1998.

ZABALBEASCOA, Patrick. „Factors in Dubbing Television Comedy“. In: *Perspectives: Studies in Translatology 2 (1)*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1994, s. 89-99.

ZABALBEASCOA, Patrick. „Dubbing and the nonverbal dimension of translation“. In: Poyatos (ed), 1997, s. 327-341.

ZABALBEASCOA, Patrick et al. „Disentangling Audiovisual Translation into Catalan from the Spanish Media Mesh“. In: Gambier, Gottlieb (eds.), 2001, s. 101-111.

ŽÁČEK, Ivan. „Český dabing – chorobopis“. In: *Illuminace 2/2005*, Praha: NFA, 2005, s. 45-98.

Internetové stránky:

<http://www.ceskenoviny.cz>

<http://www.dabingforum.cz>

<http://www.slovnjk.cz>

<http://www.thefreedictionary.com>

<http://www.thenanny.com>

<http://www.thenannytv.com>

PŘÍLOHA A

Přepis originálního znění zkoumané epizody¹

The Nanny – Pilot

Fran: Ah, honey, are you gorgeous! You look just like a virgin. Here, I brought you some crackers for your morning sickness.

Woman: So, when are you and Danny gonna set a date already?

Fran: Oh, you know me. Always a bridal consultant, never a bride. Right, Danny?

Danny: What can I say?

Fran: Well, how about “Here’s a ring, pick a pattern”.

Fran: I’m serious, we’ve been pre-engaged for three years already.

Danny: I’m sorry. I should have said this sooner, I wanted to do it someplace nice.

Fran: Oh, wow!

Danny: All right, here goes. I’ve been thinking we should start seeing other people.

Fran: What? Since when you’ve been thinking that?

Danny: Since I saw Heather Biblow.

Fran: I can’t believe you’re telling me this. What, were you stringing me along cause I’m your best salesgirl?

Danny: That’s the other thing. Heather needs a job.

Fran: You’re firing me? I can’t believe I just wasted three years of an ever dwindling youth on you and this dump! You can’t fire me, Danny Imperiali! I quit!

Fran: No, you fired me. That way I could collect unemployment.

Fran: Hello, I’m Fran Fine, your Shades of the Orient Cosmetics representative. Oy, what a loser!

Fran: Hello, I’m Fran Fine...

Niles: Yes, come in, we’ve been expecting you.

¹ Analyzované postavy jsou zvýrazněny tučně.

Fran: Oh, you have?

Niles: You are here for the nanny position?

Fran: I could be.

Fran: Wow, this place is nicer than my uncle Jack's condo in Boca, and you know, he bought the model.

Niles: May I present your resumé to Mr. Sheffield?

Fran: Uh, resumé, you know what? Why don't you go get this Mr Sheffield and I'll do the resumé presenting myself.

Niles: As you wish. This ought to be good.

Sheffield: We're never gonna find an actress for this part. Ann Miller passed, Gwen Verdon passed, Ruby Keeler passed... away, I believe. What's she doing on this list?

C.C.: Relax, darling. You need a shiatsu.

Niles: Sorry to interrupt, sir. I see you're working hard as always, Miss Babcock.

C.C.: Theater has always been a passion of mine.

Niles: Hmm, I can't wait to see what you'll be mounting next.

Sheffield: Yes, Niles, what is it?

Niles: Sir, there is a new nanny waiting to be interviewed.

C.C.: What happened to the old one?

Sheffield: Brighton staged another fake suicide.

Niles: Best one yet. Spread eagle on the marble with a bit of catsup trickling from his ears.

C.C.: We've got half the money people in New York coming to our backers' party and I will not have those children running loose! Not that I don't love them as if they were my very own.

Niles: M-hmm.

C.C.: I do.

Brighton: Oh! Oh! Oooh!

Fran: Do you have a pen? Forget it.

Sheffield: Brighton, you're losing your touch. I'm Maxwell Sheffield. This is my son, the late Brighton Sheffield.

Fran: Wait, I know you! Esquire magazine! New York's Ten Most Eligible Widowers? My condolences, by the way.

Sheffield: You read Esquire?

Fran: When they list the ten most eligible widowers, I do. Hi, I'm Fran Fine.

Sheffield: Eh, do come in.

Fran: Oh boy, do you have gorgeous tchochkas.

Sheffield: I beg... beg your pardon?

Fran: You know, your bric-a-brac. Dust collectors.

Sheffield: Ah, the Rodin, yes, well, he was... he was well known for his bronze tchochkas. May I see your resumé, please?

Fran: Oh yeah, sure. Here.

Sheffield: Crayon?

Fran: Lipstick.

Sheffield: Of course. And what a lovely shade.

Brighton: I hate her!

Sheffield: Now, Brighton, let's not be hasty.

Fran: Yeah, I haven't even sung "Climb Ev'ry Mountain" yet.

Sheffield: Miss Fine, you seem to have listed the Queen Mother as a reference?

Fran: What? Let me see that. Oh no, that's not the Queen Mother, that's my mother from Queens!

Gracie: Hi, Daddy!

Sheffield: Oh, hello, sweetheart. Maggie!

Maggie: Hello, father.

Fran: Oh, boy, are you gorgeous! And look at that hair! You see, now, you cannot get color like that from out of a bottle, no way.

Maggie: I... I'll be in my room to do my homework.

Brighton: Really lights up a room, doesn't she?

Fran: You don't need personality when you're an heiress.

Sheffield: So, sweetheart, how was therapy today, hm? Any, um, any breakthroughs?

Gracie: Doctor Born and I did some regression. She took me back to my childhood.

Fran: Must have been a quick trip.

Gracie: Oh, you have no idea how complicated I am.

Fran: Therapy, huh?

Brighton: It was a lot easier than talking to us directly.

Sheffield: All right, that's it Brighton, go to your room.

Brighton: All right. Come on, Gracie, let's leave father alone to hire someone else to take care of his problem children.

Fran: Oh, you're a bitter little person, aren't you? We're gonna get along fine.

Sheffield: I'm, I'm sorry you had to see that. I'll show you out.

Fran: What'd I do? One smartass remark from the kid and I don't get the job? That's not fair!

Sheffield: As you can see, I need help here. More help than can be provided by a door-to-door cosmetics girl.

Sheffield: Niles! Niles!

Fran: Oh, for God's sakes, I'll get it. Sheffield residence. No, honey, it's Fran.

Sheffield: Give me that.

Fran: It's the nanny agency.

Sheffield: Maxwell Sheffield here. Thank you.

Fran: Oh, yeah, right.

Sheffield: No, no, Monday is not acceptable, listen, I need a nanny this weekend.

Sheffield: Do you have any experience with children?

Fran: Are you kidding? I practically raised my sister's two kids when she was suing her chiropractist!

Sheffield: There has to be another agency.

Fran: Oh, please, I come from Flushing, there is nothing these kids can throw at me that I haven't seen before. Except maybe their trust funds.

Sheffield: All right, you're hired, but on a trial basis.

Fran: Oh, thank you, Mr. Sheffield, thank you so much, you won't regret it.

Sheffield: Somehow I am rather sure I will. Niles will show you to your room.

Fran: Ooh, the nanny gets to live here?

Niles: Is that a problem?

Fran: Oh yeah, I am sure I'm gonna miss being twenty-nine and still living at home with my parents, but if it's best for the kids...

Niles: Twenty-nine.

Fran: Don't start with me, Niles.

Fran: Good morning, everyone. Oh, that jacuzzi tub really knows how to perk a girl up in the morning. Do you people sleep like that?

Sheffield: No, in a rather astounding coincidence, I sleep in a pair of pink fuzzy slippers just like yours.

Fran: A simple "We dress for breakfast" would suffice. You have to tell me these things, Niles.

Niles: I simply assume.

Fran: Don't assume anything with me, I'm from Flushing, for God's sakes! Oh, I just love a good buffet.

Niles: It's free, Miss Fine, you're allowed to go back.

Fran: Eh-heh... Oh, where do I sit?

Niles: The previous nanny sat in the kitchen.

Fran: Oh, how antisocial! So, kids, what shall we do today? Shall we take a walk in the park or maybe just kick back, hang around the mansion?

Brighton: We have to go somewhere. Father's kicked us out again.

Sheffield: Now, Brighton, I didn't kick you out, I merely asked that you not torment the caterers while they're preparing for this evening's soiree.

Fran: Oh, a soiree, huh? Well, I got a sister who's a caterer. She does a porc aux des pruneaux – that's French for pork and prune – not only delicious, but a natural digestive.

Sheffield: Thank you for sharing that, Miss Fine.

Fran: I could get you a deal.

Sheffield: No, that's all right. C.C.'s made all the arrangements.

Fran: C.C.? What's a C.C.?

Maggie: Father's lady friend.

Sheffield: Maggie, dear, she's a business associate.

Niles: M-hmm.

Fran: Well, I just hope there's enough food. You know, shiksas are notorious for not ordering enough food. Booze yes, but food they don't know from.

Sheffield: Shiksa? Is that like a tchochka?

Fran: Yes, but they cost a lot more.

Niles: It's Miss Babcock for you, sir.

Sheffield: Oh, thank you, Niles. I'll take her in the library.

Niles: Miss Babcock loves to be taken in the library.

Fran: I bet. So, kids, we're having a party. What are we gonna wear?

Gracie: We're not invited.

Brighton: And neither are you.

Fran: Oh, come on, your father's paying for it, of course we're invited. We'll eat, we'll drink, you'll bring a date...

Brighton: Maggie doesn't date.

Fran: Never?

Maggie: Boys haven't noticed me yet.

Brighton: Oh, they've noticed, Maggie, and that's why you don't date.

Fran: What is wrong with you, Brighton?

Gracie: Middle child's syndrome.

Brighton: Thank you, Sibyl!

Fran: Now knock it off! Knock it off, all of you! We're a family here. Now we have party tonight, there's a lot we have to do. We'll go shopping, get our hair done, get a manicure... You'll get a French tip, it's a very clean look. So I'll go get changed and then we'll go, we'll do! Let me just take this. I hate to waste.

Maggie: Dad is gonna hate this.

Gracie: C.C.'s going to totally freak.

Brighton: Sounds like a party to me!

Fran: So, well, what's your favorite color?

Maggie: Eh, I don't know. Beige?

Fran: Oykh. So, Gracie, how are you doing, honey?

Gracie: I'm feeling empty and alone.

Fran: You want a tic tac?

Gracie: Okay.

Fran: All right.

Val: So tell me about your new job already. Who's the guy? Where's the house?

Fran: I brought pictures. Wait. Here.

Val: Ahh.

Fran: That's my boss. Cute, huh? A little repressed though.

Val: But what a head of hair!

Fran: And it's all his. Oh, that's the butler, Niles.

Val: A butler? That's very classy!

Fran: Val, it's like living at Caesar's Palace. And the kids. Yeah, well, you know, they're gonna need the most work. I mean, that one's got no personality, this one's got multiple personalities, and Brighton... Brighton? Where's Brighton?

Brighton: Are these dummies anatomically correct?

Fran: Why are you there? You're ten years old, would you be normal?

Brighton: Oh, cool, a cockroach! Hey, you got any rats?

Fran: Wait till Danny gets back. Where is he, anyway?

Val: Getting his back waxed.

Fran: Oh, good, so we got all day. Okay, well, we gotta make Maggie beautiful.

Brighton: Yeah, like that's gonna happen.

Maggie: Shut up, Brighton!

Fran: Hey, be nicer to your sister.

Brighton: Why? Because we're a family?

Fran: Yes, that's right. And someday your father's gonna be old and sick. You're gonna want him to live with her.

Maggie: It's so fancy, everyone will look at me.

Fran: So? They'll think you're a beautiful girl.

Maggie: I... I don't know. I'm not good at this like you are.

Fran: Honey, that's what I'm here for. What do you think? You turn fourteen and boom, you've got the savoir-faire and sophistication of a woman of my years and experience? Look, when I was fourteen... Go try it on.

Fran: Who knew this job would be so demanding?

Val: Please, I'm exhausted.

Sheffield: Has anyone told you how handsome you look this evening?

C.C.: Maxwell, you're such a flirt. It's going rather well, don't you think?

Sheffield: It's perfect. The food is exquisite, the music divine and the guests obscenely wealthy.

C.C.: Doesn't Ivana look marvelous? My surgeon, of course.

Niles: Miss Fine would like a word with you, sir.

Sheffield: Really? Where is she?

Fran: I'm up here.

C.C.: What's that?

Sheffield: That's the nanny.

Singer: Hey hey, the lady in red, the fellows all crazy for the lady in red...

Sheffield: Look at that dress!

C.C.: Maxwell!

Sheffield: You look nice, too. I said that.

C.C.: Handsome. You said handsome.

Fran: You like? I borrowed it from my cousin, Miss Long Island, nineteen eighty-nine.

Niles: A very good year.

Fran: I just wanted to tell you the children are ready.

Sheffield: For what?

Fran: To come to the party.

Sheffield: Miss Fine, the children are not invited to the party.

Fran: They're not? Oh, is my face red?

C.C.: Well, now it matches the rest of you.

Niles: Oh, there's that rapier wit we've come to count on.

Sheffield: Yes, well, now we've all met each other, why don't you go back upstairs and inform the children they can't come.

Gracie: Hi, Daddy.

Sheffield: Miss Fine, you play dirty. Hello, sweetheart.

Gracie: Do you like my party dress? Loehmann's, seventy percent off.

Fran: She'll never shop retail again.

Brighton: Hi, Dad. Surprised?

Sheffield: No tricks, Brighton.

Brighton: Best behavior.

Sheffield: All right.

Fran: Come on, Maggie, don't be shy, honey.

Sheffield: By God, I had no idea how much she looked like her mother.

Maggie: Do you like it?

Sheffield: You look so... so grown-up.

Gracie: So, Daddy, can we come to the party?

Sheffield: Of course you can. We'll discuss this later.

Sheffield: Friends, friends! Can I have your attention, please. Before I tell you a little about my latest production, I'd like to introduce to you the three greatest productions of my life – my dear children.

Fran: Oh, isn't that sweet? Couldn't you just drop dead?

C.C.: I don't know. Could you?

Fran: Let me take a picture.

Sheffield: Miss Fine, I think you've done enough...

Party guest: Lovely family, Sheffield.

Sheffield: Smile, everyone!

Fran: Great!

C.C.: You might want to keep a low profile. You're a little out of your element here.

Fran: Oh, don't worry about me. I've been to my share of affairs. My uncle Jack threw a weekend bar mitzvah with a Star Trek theme that they're still talking about.

Fran: Good night, Ivana! Don't worry, honey, you'll find someone else, too.

C.C.: Niles, more.

Fran: Wow, do I count four zeros on this cheque?

Sheffield: All right, I'll admit it. Having the children here this evening wasn't the complete disaster it might have been.

Fran: Oh, Mr. Sheffield, you gush.

Sheffield: All right, all right, it went splendidly. Here, let me put that, thank you, with the others.

C.C.: Well, congratulations, nanny Fine. It seems you pulled it off.

Fran: Oh, what could possibly go wrong when you put a father together with his children?

C.C.: I think I'm gonna be ill.

Sheffield: Maggie!

Maggie: Daddy!

Eddie: Mr. Sheffield, I was just...

Sheffield: You were just leaving!

Eddie: Right.

Maggie: Eddie, wait!

Sheffield: Maggie! Maggie, come back here!

Maggie: Eddie!

Sheffield: Maggie!

Maggie: How could you embarrass me like that?

Fran: What... what's going on?

Sheffield: That... that boy was mauling her on the balcony.

Maggie: It was just a kiss.

Fran: He kissed you?

Maggie: Yeah!

Fran: Your first kiss, that's so exciting. Ah! Let me get the camera.

Sheffield: Miss Fine, it is not exciting, it's appalling. She's just a child!

Maggie: I am not!

Fran: She's not, you know.

C.C.: I think I'm starting to feel better.

Maggie: Dad, I'm fourteen years old.

Fran: You know, when I was fourteen... Oh, maybe this isn't the right time.

Sheffield: Maggie, go to bed and... and take that make-up off.

Fran: Oooh...

Sheffield: You!

Fran: Me?

Sheffield: Yes, you. This wouldn't have happened without you.

C.C.: Yes, definitely feeling better.

Fran: What the hell did I do?

Sheffield: What did you do? You took an innocent schoolgirl, you dolled her up and turned her into a...

Fran: A young woman!

Sheffield: She's just a little girl!

Fran: Get out of here. She is a woman, I'm telling you, and unless you're gonna dip her in bronze and stick her on the shelf with the rest of your collectibles, she is going to grow up and somebody's gotta help her.

Sheffield: Oh, you are way out of line, she's not your child.

Fran: That's right, she's not. If she was, she wouldn't be upstairs crying right now on what should be a very memorable and exciting evening.

Sheffield: Thank you for your candor and concern.

Fran: You're welcome!

Sheffield: You're fired.

Fran: Fired? After all that I've done for you, this is the thanks that I get? You can't fire me, Maxwell Sheffield, I quit!

Fran: No, you fired me. That way I could collect unemployment.

Niles: I drove Miss Babcock home and called Betty Ford. They'll pick her up in the morning.

Sheffield: Thank you, Niles.

Niles: I noticed you didn't get a chance to eat, sir. I thought you might be a bit peckish.

Sheffield: I overreacted, didn't I?

Niles: Like Reagan in Grenada.

Sheffield: It's just that Maggie looked so like her mother. I've already lost Sarah, I... I didn't want to lose my little girl.

Niles: I quite understand, sir.

Sheffield: What is this?

Niles: I believe Miss Fine calls it a light nosh.

Sheffield: It's delicious. Miss Fine, eh?

Niles: Yes, sir. Just what you needed.

Sheffield: Niles, you're not talking about the sandwich, are you?

Niles: No, sir. Not the sandwich.

Sylvia: Fran, you need a mallomar?

Fran: Oh, no, Ma. Food's not the answer to everything.

Sylvia: Meanwhile, your father and I have based our entire relationship around food. Passion goes, sex goes, communication we never had. But food is forever.

Fran: Okay.

Sylvia: Morty! You want another mallomar? Morty!

Fran: Ma, Daddy can't hear you. He's watching the game. Why can't I find a guy like him? Deaf and on a pension.

Sylvia: You will.

Fran: I'll get it, I'll get it. Oh, God, Ma, it's Mr. Sheffield.

Sheffield: I'm sorry to disturb you, Miss Fine, I just wanted to drop off the rest of your things.

Sylvia: You could never disturb anyone, darling. I'm Fran's mother, Sylvia.

Sheffield: Maxwell Sheffield.

Sylvia: Come on in. I'll make you some ovaltine.

Sheffield: Oh, well, I'm sure I'd love some, but I really can't stay. There's a mob surrounding the limousine.

Fran: Oh, I'll take care of that. Wait a minute here. Get away from that limo! Nobody died! There's no vacancies! It's dog eat dog when you got a two-bedroom that's rent controlled. Have a seat. Here, wait.

Sylvia: Put on some blush!

Fran: Ma, can we have a little privacy?

Sylvia: All right, I can take a hint. Mr. Sheffield, enchanté.

Sheffield: You have plastic on your furniture.

Fran: Yeah, they're preserving it for the afterlife. How's Maggie?

Sheffield: Well, she isn't speaking to me, but Brighton tells me she's fine.

Fran: Brighton?

Sheffield: Yes. He is being surprisingly attentive to her. Wouldn't tell me why, kept saying something about me getting old and where I'd live.

Fran: Kids.

Sheffield: I'm sorry things didn't work out.

Fran: Oh, look, I mean, uh, you and I, we come from very different worlds. I mean, if I were you and I hired me... I'd be thrilled. Who's kidding who?

Sheffield: Yes, but you're not me. As a matter of fact, you're not like anyone else I've ever met, which is not altogether a bad thing, necessarily. Perhaps if we tried to respect each other's differences, we could give it another go?

Fran: Are you asking me to come back?

Sheffield: So it seems.

Fran: So what you're really saying is you feel terrible about this whole damn thing, and if you could you'd get down on your hands and knees and apologize.

Sheffield: Miss Fine!

Fran: Apology accepted. Ma, pack my things, he wants me back!

Sylvia: Smile!

PŘÍLOHA B

Přepis českého znění zkoumané epizody¹

Chůva k pohledání - Chůva

Fran: Ó, zlato, no ne! Ty jsi vážně úžasná! Dyt' vypadáš jako panna. Na, tady máš sušenky na ranní nevolnost.

Žena: Á, kdy do toho vy dva s Dannym konečně praštíte?

Fran: Á, vždyt' mě znáš, vždycky nevěstina poradkyně, nikdy nevěsta. Co, Danny?

Danny: Co na to říct?

Fran: A co „Tu máš prsten, vyber nápis.”

Fran: Já to myslím vážně, jsme předzasnoubený už celý tři roky.

Danny: Promiň, měl jsem to říct dřív. Chtěl jsem najít pěkné místo.

Fran: Ó, páni!

Danny: Tak poslouchej. Měli bychom začít vídat jiné lidi.

Fran: Cože? A kdy tě to napadlo?

Danny: Když jsem potkal Heather Biblow.

Fran: No tohle snad už ani nemůže bejt pravda. Byl jsi se mnou proto, že jsem byla nejlepší prodavačka?

Danny: Jo, ještě něco. Heather potřebuje flek.

Fran: Cože, to snad mám padáka? Vplejtvala jsem celý tři roky svýho rychle se tratícího mládí na tebe a tuhle tvoji díru! Nemůžeš mě vyhodit, Danny, jen tak pro nic za nic. Jdu sama!

Fran: Ne, vyhodils mě, takže budu mít nárok na podporu.

Fran: Dobrý den, jmenuji se Fran Fine, jsem zástupce Stínů orientální kosmetiky. Jsem ale ubožák...

Fran: Dobrý den, jsem Fran Fine...

Niles: Pojd'te dál, očekáváme vás.

¹ Analyzované postavy jsou zvýrazněny tučně.

Fran: Ó, vážně?

Niles: Ucházíte se o práci chůvy?

Fran: Mohla bych.

Fran: Páni, tady je to hezčí než u strejdy Jacka v Boca. On si tenhle typ jen slepil z krabice.

Niles: Mohu předat váš životopis panu Sheffieldovi?

Fran: Á, životopis, víte co? Proč nezajdete pro pana Sheffielda a já mu ten životopis předám sama.

Niles: Jak si přejete. To bude dobrý.

Sheffield: Pro tuhle roli herečku nikdy nenajdeme. Je to pro Ann Miller, Gwen Verdon, Rub Keeler... ta už snad nehraje. Co dělá na seznamu?

C.C.: Jen klid, drahý. Potřebuješ masáž.

Niles: Promiňte to vyrušení. Vidím, že dřete jako obvykle, slečno Babcock.

C.C.: Divadlo bylo vždycky mojí největší vášní.

Niles: Hmm, jsem zvědav, co vás rozvášní příště.

Sheffield: Tak, Nilesi, co se děje?

Niles: Pane, ta nová chůva čeká na pohovor.

C.C.: Co se stalo s tou starou?

Sheffield: Brighton jí předvedl další sebevraždu.

Niles: Tu nejlepší. Svalil se na mramor a z uší mu vytékal kečup.

C.C.: Na párty nám přijde půlka boháčů z New Yorku a ty děti nám nemůžou jen tak běhat po baráku. Tedy, ne že bych je neměla ráda jako své vlastní.

Niles: M-hmm.

C.C.: To mám.

Brighton: Á! Á! Ááááá!

Fran: Neměl bys pero? No tak nic.

Sheffield: Brightone, ztrácíš formu. Jsem Maxwell Sheffield. To je můj syn, zesnulý Brighton Sheffield.

Fran: Hele, já vás přece znám! Časopis Esquire, jeden z deseti nejžádanějších vdovců v New Yorku. Vlastně upřímnou soustrast.

Sheffield: Vy čtete Esquire?

Fran: Jen když píšou o deseti nejžádanějších vdovcích. Já jsem Fran Fine.

Sheffield: Tak pojd'te za mnou.

Fran: Páni, vy máte nádherný čačky!

Sheffield: Éé, co... co to, prosím?

Fran: Á, mám na mysli tyhle sběrače prachu.

Sheffield: Ó, myslíte Rodina, ano, to máte pravdu. Je proslulý těmito svými bronzovými čačkami. Dáte mi životopis?

Fran: É, jasně, tady.

Sheffield: Pastelka?

Fran: Rtěnka.

Sheffield: Ó, jistě. Krásný odstín.

Brighton: Nesnáším ji.

Sheffield: Brightone, neunáhluj se, ano?

Fran: Ještě jsem ti nezazpívala ukolíbavku.

Sheffield: Slečno Fine, jako doporučení zde uvádíte královnu matku, nebo se pletu?

Fran: Co? Ukažte to. Ale ne královnu matku, mou matku, z Královny ulice.

Gracie: Ahoj, tati!

Sheffield: Ahoj, zlatíčko. Maggie!

Maggie: Ahoj, otče.

Fran: Páni, ty jsi teda skutečně úžasná. A ty vlasy! Teda, věřte mi, že k takové barvě vám nepomůžou žádný lahvičky, ne.

Maggie: Jdu si dělat úkoly do pokoje.

Brighton: Je to na tebe moc, že?

Fran: Jako dědička osobnost nepotřebuje.

Sheffield: Tak, zlatíčko, jaká byla dnes terapie? Byl nějaký průlom?

Gracie: Ano. Paní doktorka mě dnes vzala zpátky do mého dětství.

Fran: To byl asi krátkej vejlet.

Gracie: Ó, vy ani nemůžete tušit, jak jsem komplikovaná.

Fran: Terapie, co?

Brighton: Jo, a to bych vám rád doporučil.

Sheffield: Tak, to už stačí. Běž do pokoje.

Brighton: Dobře. Pojd', Gracie, nechme otce najmout někoho, kdo se mu postará o jeho problémové děti.

Fran: Ó, ty jsi ale zahořklej mladíček. My se nějak srovnáme.

Sheffield: Je mi moc líto, že jste to viděla. Vyprovodím vás.

Fran: A co jsem udělala? Jedna drzost od malýho kluka a nemám flek? To není fér.

Sheffield: Jak jste sama viděla, potřebuji velkou pomoc. Větší, než může poskytnout podomní prodavačka.

Sheffield: Nilesi! Nilesi!

Fran: Á, proboha, já to vezmu za něj. Sheffieldova rezidence. Ne, zlato, tady Fran.

Sheffield: Ukažte. Dejte mi to.

Fran: Je to agentura pro chůvy.

Sheffield: Maxwell Sheffield, ano? Děkuji.

Fran: No, jasně, no.

Sheffield: Ne, ne, pondělí je nepřijatelné, potřebuji chůvu už na tento víkend.

Sheffield: É, máte jakékoliv zkušenosti s dětmi?

Fran: Vtipkujete? Vychovala jsem všechny děti své sestry, když žalovala svého pedikéra.

Sheffield: Najdu si jinou agenturu.

Fran: Ó, prosím, já jsem z Flushingu, tyhle děcka na mě nemůžou vytáhnout nic, co jsem už neviděla. Kromě jejich fondů.

Sheffield: Dobře. Dobře, беру vás, ale jen na zkoušku.

Fran: Ó, díky, pane Sheffielde, moc vám děkuju. Nebudete litovat.

Sheffield: Nevím proč, ale jsem si jistý, že budu. Niles vám ukáže váš pokoj.

Fran: Ó, chůva tady má bydlet?

Niles: Je to pro vás problém?

Fran: No určitě se mi bude stýskat po bydlení u rodičů v devětadvaceti, ale dělám to přece pro děti...

Niles: Dvacet devět?

Fran: Nepokoušej se, Nilesi.

Fran: Přeji vám všem dobré ráno. Ó, ta vana s vířivkou opravdu dokáže po ránu probrat. Vy v tomhle i spíte?

Sheffield: Ne. Bude to poněkud neuvěřitelné, ale já spím v růžových papučích, stejně jako vy.

Fran: Jednoduché „K snídani se oblékáme“ by stačilo. Takovéhle věci mi musíš říkat, Nilesi.

Niles: Předpokládal jsem...

Fran: Tak se mnou nepředpokládej, já jsem z Flushingu, proboha. Ó, miluji, když je k snídani bufet.

Niles: Je to zdarma, slečno, můžete dvakrát.

Fran: Á... Jé, kde mám místo?

Niles: Předchozí chůva snídala v kuchyni.

Fran: To je tak nespolečenské. Tak, děcka, co budeme dneska dělat? Půjdeme se projít do parku, nebo zůstaneme doma, tady v baráku?

Brighton: Musíme někam jít. Otec nás vykopnul.

Sheffield: Brightone, já jsem vás nevykopnul, jen jsem vás požádal, abyste nerušili zásobovatele při přípravě soaré.

Fran: Ó, takže soaré, jo? No, to má sestra taky zásobuje. Vnucuje jim vepřový na blumách, Francouzům to prej moc chutná. Ale ne jenom to, prej to podporuje i trávení.

Sheffield: Velmi poučné, slečno Fine.

Fran: A měli byste i slevu.

Sheffield: Není potřeba, C.C. všechno zařídila.

Fran: C.C.? Kdo je to C.C.?

Maggie: Otcova přítelkyně.

Sheffield: Maggie, drahá, je jenom obchodní společnice.

Niles: M-hmm.

Fran: Jen doufám, že bude dost jídla. Víte, šiksy jsou notoricky známé pro nedostatek jídla. Pítí jo, ale jídlo, toho moc ne.

Sheffield: Šiksa? To je něco jako čačka?

Fran: No jo, ale je mnohem dražší.

Niles: Pro vás, pane, slečna Babcock.

Sheffield: Ó, děkuji, Nilesi. Vezmu si ji v knihovně.

Niles: Slečna Babcock miluje, když si ji bere v knihovně.

Fran: To věřím. Tak, děcka, těšíte se na oslavu? Co si vezmeme?

Gracie: Nejsme pozvaní.

Brighton: A vy taky ne.

Fran: Ale váš otec to platí, jistě že jsme pozvaný. Budem jíst, pít, přivedeš si kluka...

Brighton: Maggie nerandí.

Fran: Nikdy?

Maggie: Kluci si mě nevšímají.

Brighton: Oni si jí všimli. A to je důvod, proč nerandí.

Fran: Řekni mi, co je to s tebou, Brightone?

Gracie: Syndrom prostředního.

Brighton: Díky, Siblylo.

Fran: Nechte toho. A budem na sebe hodný. Vždyť jsme jedna rodina! Dneska máme oslavu, musíme toho moc stihnout, budeme nakupovat, uděláme si vlasy, nehty, budeš vypadat úplně jako Francouzka. Půjdu se převlíknout a potom vyrazíme. Vezmu si to, nechci plejtvat.

Maggie: Táta nebude rád.

Gracie: Ale C.C. se z toho asi pomine.

Brighton: Tak to bude prima oslava!

Fran: Jaká je tvá oblíbená barva?

Maggie: É, to já nevím. Běžová?

Fran: Ó, dobře. Tak Gracie, jak se máš, zlato?

Gracie: Cítím se prázdná a sama.

Fran: Chtěla bys t'ikt'ak?

Gracie: Tak jo.

Fran: Fajn.

Val: Tak už mi konečně řekni o tvý nový práci. Kdo je to a kde je to, no?

Fran: Mám fotky, počkej. Tady.

Val: Ááá.

Fran: To je můj šéf. Hezkej, co? Ale zakřiknutej.

Val: Ten má ale vlasů!

Fran: A všechny pravý. Á, to je sluha Niles.

Val: Sluha? To je vážně třída!

Fran: Je to jak žít v Caesarově paláci. A děti. No, tak ty budou potřebovat nejvíc práce. Tamhleta, ta nemá žádnou osobnost, tamhleta jich zase má několik...

Val... É, nech ji být.

Fran: ... a Brighton... Brighton! Kde je Brighton?

Brighton: Jsou ty figuríny anatomicky správné?

Fran: Kam to lezeš, proboha? Je ti sotva deset let, tak buď normální.

Val: Ó, bože...

Brighton: Ó, bezva, to je šváb! Máte tu i krysy?

Fran: Počkej, až se sem vrátí Danny. Kde je vlastně Danny?

Val: Depiluje si záda.

Fran: No tak to máme celý den. Dobře, musíme z Maggie udělat krásku.

Brighton: Jo, jako by to bylo možný.

Maggie: Zmlkni, Brightone.

Fran: Hele, panáčku, buď na sestru milejší.

Brighton: Proč? Protože jsme rodina?

Fran: Jo, přesně tak. Za několik málo let bude tvůj otec starej a nemocnej. Budeš chtít, aby žil s ní.

Maggie: Je to nápadný. Budou na mě koukat.

Fran: Uviděj, že jsi krásná dívka.

Maggie: Já nevím. Neumím to tak jako ty.

Fran: Zlato, a právě proto mě tu máš. Co si myslíš? Je ti teprve čtrnáct a najednou budeš společensky obratná a sofistikovaná jako žena mého věku a zkušeností? Když mně bylo čtrnáct... Běž si to zkusit.

Fran: Kdo moh tušit, že to bude až tak náročný?

Val: To mi povídej, jsem vyčerpaná.

Sheffield: Eh, děkuji.

Sheffield: Už ti někdo řekl, jak hezky dnes večer vypadáš?

C.C.: Maxwelli, ty jeden svůdníku. Zatím to jde docela dobře, nemyslíš si?

Sheffield: Je to skvělé. To jídlo je úžasné, hudba je prostě božská a hosté jsou nechutně bohatí.

C.C.: Nevypadá Ivana skvostně? Že ano? Můj chirurg, jak jinak.

Niles: Slečna Fine chce s vámi mluvit.

Sheffield: Ó, vážně? A kde je?

Fran: Já jsem tady.

C.C.: Kdo je to?

Sheffield: Tak... to je chůva.

Zpěvák: Podívejte se, dáma v červeném...

Sheffield: Koukni na ty krásné šaty!

C.C.: Maxwellli!

Sheffield: Vypadáš také krásně, řekl jsem to.

C.C.: Hezky. Řekl jsi hezky.

Fran: Líbí? Jsou od mé sestřenice, Miss Long Island osumdesát devět.

Niles: Ano, velmi dobrý ročník.

Fran: Vaše děti jsou už připravené.

Sheffield: Na co?

Fran: Přijít na oslavu.

Sheffield: Slečno Fine, děti nejsou na oslavu pozvány.

Fran: Nejsou? Ó, pak se tedy červenám.

C.C.: Alespoň ladíte k šatům.

Niles: Ó, to je ten mrštný jazyk, na který se spoléhám.

Sheffield: No, tak teď, když jsme se seznámili, můžete jít zpátky nahoru a říct dětem, že sem nemohou.

Gracie: Ahoj, tati.

Sheffield: Slečno Fine, tohle je podraz. Ahoj, zlato.

Gracie: Líbí se ti mé šaty? La Halle, sezonní sleva.

Fran: Dámo, tam jsou čačky i pro vás.

Brighton: Ahoj, tati. Dobrý?

Sheffield: Žádný triky, Brightone.

Brighton: Chovám se slušně.

Sheffield: Dobře.

Fran: No tak, Maggie, nestyd' se, zlato.

Sheffield: Ó Bože, vůbec jsem netušil, jak moc se podobá matce.

Maggie: Líbí se ti?

Sheffield: Vypadáš tak... tak dospěle.

Gracie: Tak tati, můžeme na oslavu?

Sheffield: Ovšem že ano. Promluvíme si později.

Sheffield: Přátelé, přátelé, věnujte mi prosím chvílku. Než vám řeknu něco o své nejnovější produkci, rád bych vám především představil tři největší produkce mého života. Mé drahé děti.

Sheffield: Eh, pojd'te sem.

Fran: No není to sladký? Taky vás to tak dojíká?

C.C.: Já nevím. A vás?

Fran: Já si vás vyfotím.

Sheffield: Slečno Fine, už jste udělala dost, a...

Host: Krásná rodina, Sheffielde.

Sheffield: Všichni úsměv!

Fran: Nádhera!

C.C.: Držte se při zemi. Mám dojem, že tu nejste tak úplně ve svém prostředí.

Fran: Ó, o mě se nebojte. Já už byla na různých místech. Můj strejček Jack pořádal akce micva na téma Star Treku. Dodnes se o tom mluví.

Fran: Dobrou, Ivano! A neboj, zlato, taky si někoho najdeš.

C.C.: Nilesi, ještě.

Fran: No, koukám, na tom šeku jsou nakonec čtyři nuly.

Sheffield: Připouštím, mé děti na oslavě nebyly taková katastrofa, jak jsem očekával.

Fran: Pane Sheffielde, přeháníte.

Sheffield: Dobře, dobře, šlo to báječně. Ukažte, dám to – děkuji – k těm ostatním.

C.C.: No, gratuluji vám ze srdce, chůvo Fine. Zdá se, že jste to zvládla.

Fran: No, co by se mohlo pokazit, když dáte děti dohromady s jejich otcem, hm?

C.C.: Asi mi bude špatně.

Sheffield: Maggie!

Maggie: Tati!

Eddie: Pane Sheffielde, já jsem...

Sheffield: ... zrovna byl na odchodu.

Eddie: Jo.

Maggie: Eddie, počkej!

Sheffield: Maggie! Maggie, vrať se sem!

Maggie: Eddie!

Sheffield: Maggie!

Maggie: Jak jsi mě mohl takhle ztrapnit?

Fran: Co se to tu děje?

Sheffield: Ten... ten kluk ji osahával na balkóně.

Maggie: Byl to jen polibek.

Fran: Políbil tě?

Maggie: ...

Fran: Tvoje první pusa, to je tak vzrušující! Dojdu si pro foťák.

Sheffield: Ale to není vzrušující, je to děsivé! Vždyť ona je ještě dítě!

Maggie: To nejsem.

Fran: Už není, táto.

C.C.: Myslím, že mi začíná být lépe.

Maggie: Tati, mně už je čtrnáct.

Fran: Víte, když mně bylo čtrnáct... é, to se sem teď nehodí.

Sheffield: Maggie, běž si lehnout a umyj si ten makeup.

Fran: Óóó...

Sheffield: Vy!

Fran: Já?

Sheffield: Ano, vy. To by se bez vás nestalo.

C.C.: Ano, rozhodně se cítím lépe.

Fran: Co jsem sakra udělala?

Sheffield: Co, co, co jste udělala? Vzala jste nevinou školačku, nastrojila jste ji a změnila...

Fran: ... na mladou ženu!

Sheffield: Je to ještě úplně malá holka.

Fran: Ale běžte. Je to žena, věřte mi. Nemůžete si ji přece ve čtrnácti zalít do bronzu a posadit na polici k ostatním kravinám. Takhle samostatně dospěje, a někdo jí musí pomoci.

Sheffield: To jste přehnala, ona přece není vaše dítě!

Fran: To fakt není. Protože kdyby byla, neplakala by teď nahoře v pokoji v den, kterej by měl být pro ni vyjímečnej a památnej.

Sheffield: Děkuji vám za upřímnost a zájem.

Fran: Nemáte zač.

Sheffield: Máte padáka.

Fran: Padáka? Po všem, co jsem pro vás udělala? Tohle je má odměna? Nemůžete mě vyhodit, pane Sheffielde. Jdu sama!

Fran: Ne, vyhodil jste mě, takže budu mít nárok na podporu.

Niles: Odvezl jsem slečnu Babcock domů a zavolal andělíčkáře. Ráno ji vyzvednou.

Sheffield: Děkuji, Nilesi.

Niles: Všiml jsem si, že jste se nestačil najíst. Tady máte něco k zakousnutí.

Sheffield: Reagoval jsem přehnaně?

Niles: Asi jako Reagan v Grenadě.

Sheffield: To jen že se Maggie tak podobala svojí matce. Už jsem ztratil Sarah, nechci ztratit svou holčičku.

Niles: Rozumím vám, pane.

Sheffield: Co to je?

Niles: Slečna Fine tomu říká odborně sváča.

Sheffield: Skvělé. Slečna Fine, hm?

Niles: Ano, pane. To jste potřeboval.

Sheffield: Nilesi, vy nemluvíte o tom sendviči, že ne?

Niles: Ne, pane. O sendviči ne.

Sylvia: Fran, chtěla bys bonbón?

Fran: Á, ne, mami. Jídlo není odpověď na vše.

Sylvia: To nemáš pravdu, dítě. Tvůj otec a já jsme postavili celý náš vztah jenom na jídle. Vašeň zmizí, sex pomine a komunikaci jsme nikdy neměli, ale jídlo je navždycky.

Fran: Dobře.

Sylvia: Morty! Chtěl bys ještě další bonbón? Morty!

Fran: Mami, neslyší tě, dívá se na zápas. Proč já nemám chlapa, jako je on? Hluchýho a s penzí.

Sylvia: Budeš mít.

Fran: Otevřu, otevřu. Ó můj Bože, to je pan Sheffield.

Sheffield: Omlouvám se, že vás ruším, slečno Fine. Nesu vám jenom zbytek vašich věcí.

Sylvia: Vy, pane, přece nemůžete nikdy nikoho rušit. Jsem Franina matka, Sylvia.

Sheffield: Maxwell Sheffield.

Sylvia: Pojd'te dál, dám vám báječný bonbón.

Sheffield: Ó, strašně rád bych si ho vzal, ale nemůžu se zdržet, nějaká banda obklopila moji limuzínu, víte?

Fran: O to se postarám. Počkejte chvíli. Běžte vod toho! Nikdo neumřel, není tu prázdný byt. Áá, je z nich zvěř, když jde o dvoupokoják s regulovaným nájmem. Posad'te se, tady.

Sylvia: Trochu by ses měla nalíčit.

Fran: Mami, necháš nás o samotě?

Sylvia: Dobře, jistě, pochopila jsem. Pane Sheffielde, enchanté.

Sheffield: Pročpak máte na nábytku igelit?

Fran: Bude zachován pro život po životě. Jak je Maggie?

Sheffield: No, se mnou se vůbec nebaví, ale Brighton řekl, že je v pořádku.

Fran: Brighton?

Sheffield: Ano, chová se k ní totiž až překvapivě pozorně. Ale neřekl proč. Blábolí, že zestárnu a kde budu bydlet...

Fran: Děti.

Sheffield: Je mi opravdu moc líto, že nám to nevyšlo.

Fran: No, víte, podívejte, vy a já pocházíme z rozdílných světů. Kdybych byla vy a najala si mě, byla bych nadšená. Tak o co tu vlastně jde?

Sheffield: Ano, ale vy nejste já. Vy nejste jako nikdo, koho jsem kdy potkal. Což si myslím, že není úplně špatná věc. Tedy ne nutně. Kdybychom se pokusili respektovat naše diametrální rozdíly, můžeme to třeba zkusit znovu.

Fran: Žádáte mě, abych se vrátila?

Sheffield: Zdá se to tak.

Fran: Takže vy vlastně ve skutečnosti říkáte, že je vám to strašně líto a že kdybyste mohl, tak padnete na kolena a odprosíte mě?

Sheffield: Slečno Fine!

Fran: Omluva se přijímá. Mami, sbal mi, chce mě zpátky!

Sylvia: Úsměv!