

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Zuzana Hřebcová

Čtení filmového a literárního díla – komentovaný překlad

Reading film and literature

Praha, 2011

Vedoucí práce: PhDr. Eva Kalivodová, Ph.D.

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

V.....dne.....

Podpis:

Obsah

1. Úvod	5
2. Text překladu	6
3. Překladatelská analýza originálu	21
4. Typologie překladatelských problémů	23
4.1 Metoda překladu	23
4.2 Název díla	23
4.3 Gramatika	24
4.3.1 Syntax	26
4.3.2 Koheze a koherence	27
4.3.3 Syntaktické figury	28
4.4 Lexikum	28
4.4.1 Antroponyma	29
4.4.2 Terminologie	29
4.4.3 Idiomatika	30
4.4.4 Formální výrazy	31
4.4.5 Hovorové výrazy	31
4.5 Idiolekt autora	32
4.6 Citáty, intertextovost	32
4.7 Faktické nepřesnosti, překlepy	33
5. Typologie posunů	35
5.1 Nivelizace, intenzifikace	35
5.2 Intelektualizace	36
5.3 Explikace	37
5.4 Další zásahy do textu	38
5.4.1 Gramatické posuny	38
5.4.2 Bibliografické údaje	38
6. Závěr	39
Resumé	40
Seznam použitých zdrojů	41

Příloha 1 – Text originálu

1. Úvod

Jako text ke svému překladu jsem si vybrala studii z publikace *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, která nese název *Reading film and literature* a napsal ji Brian McFarlane, proslulý filmový teoretik a odborník na britský film. Kniha vyšla v roce 2007 a, jak název napovídá, věnuje se aspektům filmové adaptace literatury z různých úhlů. Zabývá se teorií literatury na plátně, popisuje dějiny adaptace a kontexty rozdílných přístupů k tomuto tématu v odlišných historických obdobích. Dále například zkoumá další žánry a hlediska adaptace, ať už jde o dětskou literaturu, genderové rozdíly nebo adaptaci televizní. Přeložená studie patří do první části knihy *Theories of Literature on Screen*.

Studie *Reading film and literature* je svou délkou i obsahovou uceleností výborným textem na překlad a proto nebylo nutné ve větším měřítku zasahovat do jejího obsahu či makrostruktury. Vzhledem ke vcelku vysoké odbornosti textu bylo však nutné k němu přistupovat s jasnou překladatelskou metodou, která ho dovolila učinit srozumitelným i pro publikum, pro který nebyl původně určen. Text je psán velmi vzletně a místy je McFarlaneova rétorika natolik složitá, že může bránit jasnému porozumění. Proto bylo u celého textu nutné přesně interpretovat význam originálu a únosnou formou ho převádět do češtiny.

2. Text překlada

Čtení filmového a literárního díla

Snad o žádném aspektu filmové tvorby se ve všech rovinách, od klábosení v předsálí kin po odborné akademické výklady, nediskutuje tolik jako o otázce filmové adaptace literárních textů. Ne že by adaptace byla jediný vztah, který může mezi filmem a literaturou existovat, ale rozhodně nejvytrvaleji poutá pozornost teoretiků, kritiků, 5 recenzentů, filmových nadšenců i obyčejných diváků. Nejnovější adaptace v nikom nevzbuzuje dostatečný respekt, jenž by mu zabránil vynášet o ní amatérské soudy, což je filmu většinou spíše na škodu; a pro teoretiky je toto téma dostatečně komplexní, aby poutalo jejich pozornost.

Na začátek bych tedy rád udělal, co je v mých silách, abych vyvrátil některá 10 ze zažitých klišé, jak populárních, tak vědeckých, která se vznášejí nad diskursem o vztazích mezi filmem a literaturou. Zprv by po několika desetiletích vážného výzkumu procesů a uměleckých výzev, které adaptace představuje, nemělo být nutné obhajovat, že „věrnost“ originálnímu textu (ať už ho vymežíme jakkoli) je naprosto nepatřičné a neúčinné měřítko jak pro porozumění, tak pro hodnocení. Je možné, že i pro filmové diváky, kteří se 15 z principu snaží být objektivní, když jsou konfrontováni s filmovou verzí oblíbeného románu či hry, je těžké potlačit touhu po věrném ztvárnění *vlastní představy literárního textu*. Kurzívou chci zdůraznit nemožnost takového počínu: protože každé čtení literárního textu je vysoce individuální akt kognice a interpretace; protože každý takový akt se rovná projekci subjektivní adaptace toho, co si je člověk při čtení schopen představit, na filmové 20 plátno. A jak může jakákoli filmová verze, zahrnující příspěvní mnoha spolupracovníků, vytvořit stejné odezvy, vyloučíme-li čirou náhodu?

Ve skutečnosti bychom mohli rozumně předpokládat, že faktor „věrnosti“ již v úvahách o filmu a literatuře nemusí být vůbec zmiňován. A tím nemyslím pouze věrnost jako měřítko, ale i samu ideu, že taková kritická bitva musí být znovu vedena. Prakticky 25 všechny knihy věnované tématu adaptace již od průkopnické studie George Bluestona *Novels into Film* (1957) dokazují, že je chybné hodnotit adaptace literárních děl podle měřítka věrnosti. Přesto se stále setkáváme s tím, že je tento koncept nejen odsuzován, ale

také znevažován. Možná to znamená, že autoři těchto děl dostatečně neznají poslední desetiletí vývoje ve své kritické oblasti; možná to také znamená, že ať už se o tomto tématu
30 diskutuje sebevíc, nemůže to zamezit nespokojenosti vyjádřené slovy „Takhle to ale v knížce nebylo.“

Druhou mylnou představou, a momentálně tou závažnější, je to, že film stimuluje představivost méně než kniha. Takováto myšlenka je – podle mého názoru chybně – založená na víře, že proniknout do souvislého vyprávění zahrnujícího skupinu postav, která
35 se pohybuje v určitém čase na určitém místě, vyžaduje větší snahu ze strany čtenáře než ze strany diváka. Vše to tam na filmovém plátně je, stěžují si zastánci tohoto názoru, skoro už nemáme s čím pracovat, zatímco na stránce musíme „překládat“ řádky těch černých značek, které ze slov, frází, vět a souvětí v naší mysli vytvářejí mentální obrazy. Při této činnosti se do hry zapojí náš intelekt i emoce a – toto má pravděpodobně nádech
40 puritanismu – sama tato snaha pro nás bude přínosem.

Stejně přesvědčivě však můžeme argumentovat, že k tomu, abychom mohli proniknout do filmu, je toho od nás vyžadováno mnohem více. Jde o to nenechat všechny podněty, které nám film nabízí, aby šly mimo nás, stejně jako u bystrého čtení knihy nejde jen o prolétnutí řádků pro zjištění podstaty zápletky. Film, pokud na nás má silněji
45 zapůsobit, vyžaduje, abychom dávali pozor na spletitou interakci mizanscény (co je v každém daném okamžiku vidět na obrazovce), střihu (jak je jeden záběr filmu spojen s dalším/oddělen od dalšího) a zvuku (diegetičnost/nediegetičnost, hudba či jiný). Každá z těchto tří kategorií filmových vyprávěcích prostředků se dělí do mnoha dalších podkategorií a plnohodnotná reakce na film vyžaduje od diváka, aby je více či méně
50 vědomě, někdy zvláště, ale mnohem častěji společně, vzal všechny v potaz. Ve filmu a v psaném textu jsou použity dva zcela odlišné sémiotické systémy a já tvrdím, že plnohodnotná reakce na kódy ve filmu, jak specificky filmové, tak mimo-filmové, vyžaduje od diváka stejně mnoho, jako akty vizualizace a porozumění od čtenáře.

Zatřetí se objevila všudypřítomná domněnka, že některé druhy literatury jsou
55 k adaptaci pro filmové plátno vhodnější než jiné. Australská spisovatelka Helen Garner při hodnocení verze *Anny Kareniny* od Bernarda Rose z roku 1997 prohlásila, že existuje „druh literatury, kterou pro samu její podstatu pro plátno adaptovat nelze.“¹ Prohlašuje, že v takových případech na to filmaři prostě nemají. Její tvrzení, že postrádají schopnost reprodukovat „narrativní hlas“ originálu, předpokládá, že „vyprávění“ ve filmu není nic víc

60 než pouhý voice-over a nechápe, že cílem filmu je vytvořit si *vlastní* způsob vyprávění
vlastními prostředky a nekopírovat způsob vyprávění románu. Román, pokračuje Garner,
„může skákat časem i prostorem“ způsoby, kterými podle ní film nemůže. Zdá se, že
nepřemýšlela o způsobu, jakým film může vyrazit z přítomnosti do minulosti, z jednoho
místa na jiné, s bezprostředností snad nepřekonanou žádnou jinou uměleckou formou.²
65 Takovéto názory ukazují dech beroucí nepochopení specifických obou sémiotických
systémů a toliko naznačený argument, že ten novější by měl najít způsob, jak okopírovat
úspěchy toho předchozího. Složité a obtížné romány a hry nejsou filmové adaptaci
nepřístupné, pouze vyžadují, aby se do tohoto úkolu pustily osoby nadané bystrotí
a vynalézavostí. Nikdo nepopírá, že adaptace *Plaček nad Finneganem*³ pravděpodobně
70 volá po vyšších kinematografických ambicích než *Smrt na Nilu*, ale nelze popřít, že
existuje náležitý způsob, jak se s tím vypořádat.

Začtvrté bych rád zopakoval větu z úvodního odstavce: adaptace není jediný možný
vztah mezi filmem a literaturou. Tím mám na mysli, že existuje malá, ale poutavá skupina
filmů, které se literatuře věnují jinými způsoby než pouze tradiční adaptací. Film jako
75 například nádherné a nedoceněné *Dítě snů* (1985) Gavina Millara nabízí filmovou verzi
několika scén z *Alenky v říši divů*, ale zároveň je studií vztahu mezi autorem – Lewisem
Carrollem/Charlesem Dodgsonem – a skutečnou Alenkou/Alice. Je to úvaha o tom, jak věk
mění lidské vnímání i o věku samém, a zároveň je to mnohonásobný vhled do samotné
podstaty narace. Stejný druh vztahu mezi literárním dílem (*Petr Pan*) a skutečným zdrojem
80 jeho inspirace je oporou pro *Hledání Země - Nezemě* (2004); i *Hodiny* (2003) Stephena
Daldryho (adaptace díla Michaela Cunninghama) jsou jistou směsicí námětů vycházejících
z *Paní Dallowayové* a z osoby její autorky, Virginie Woolf. Do dnešní doby umístěné
verze *Emmy* (*Bezmocná* od Amy Heckerling, 1995) a *Jindřicha IV., Části I a II*, (*Mé
soukromé Idaho* od Guse Van Santa, 1991) dávají najevo, že jejich režiséři měli na srdci
85 víc než jen pečlivé adaptace Jane Austen a Shakespeara – zdá se, že se zajímali hlavně
o to, jak dalece je možné učinit díla z minulých století relevantní pro pozdější generace,
když se zasadí do prostředí a času velmi odlišných od těch, ve kterých se původně
odehrávaly. Takovéto filmy, jako i *Mansfieldské sídlo* (Patricia Rozema, 1999), které čerpá
jednak z deníků Jane Austen a postkoloniálního výkladu dějin dané doby, jednak ze
90 samotného románu, nabízejí poznání způsobů, jakými je možno zájmy literatury a filmu
úspěšně skloubit.

Pomocí dvou příhod, jež se mi nedávno staly, je možné poukázat na několik problémů, které se kupí okolo studia vztahů mezi filmem a literaturou. Při diskuzi o velkolepé filmové verzi *Věku nevinnosti* (1993) od Martina Scorseseho prohlásila kolegyně s literárním zázemím, že se jí film líbil, ale dodala: „Samozřejmě to není ani zdaleka tak rafinované a spletité jako román.“ Nebere však ohled na již zmiňované sémiotické rozdíly a ani na fakt, že ji její literární trénink připravil pouze na to, aby rozpoznala rafinovanost a spletitost v médiu verbálním, nikoli v tom filmovém. Kvality románu jsou výsledkem obratného použití slov se zaměřením na jemné nuance; ve filmu vycházejí v každém momentě z interakce daných aspektů mizanscény, zvuku a střihu. Přechod od čtení literárního textu ke „čtení“ filmu je mnohem problematičtější, než se má kolegyně domnívat – povšimněte si také, jak je výraz „čtení“ často používán i pro film, což upevňuje vazbu na výchozí médium a naznačuje jeho nadřazenost.

Další příhoda, která mne zaujala, je o ženě, která svým vnoučatům přinesla příběhy Hanse Andersena, „Malá mořská víla“ a „Ošklivé kačátko“, aby jim je mohla předčítat. Byla překvapena a zklamána, když jí děti oznámily, že už příběhy znají, protože je viděly ve filmu nebo na videu. Zdá se, že důvod jejího zklamání spočívá v hluboce zakořeněné představě, že psané slovo nejen předchází audiovizuální médium, ale také je (dalece) převyšuje. Opravdu od těch malých dětí očekávala, že ocení kvalitu prózy? A i kdyby, neexistuje snad případ, kdy filmové ztvárnění může být stejně účinné? A s jakým výsledkem? Jde o to, že pokud jejím hlavním záměrem bylo představit dětem *příběh*, mohla toho stejně dobře dosáhnout pomocí filmu. Copak se vypravěči v době vzniku knihtisku obávali, že kvůli knihám zmizí ústní tradice a že nové médium bude pro své schopnosti nekonečného opakování nevyhnutelně méněcenné, co se požadavků na představivost a intelekt týče?

Nemá smysl prostě trvat na tom, že film je zkrátka film, ať už je nebo není adaptován podle literárního díla, a že tento zdroj není pro naši reakci na film nijak důležitý. Faktem je, že filmové diváky jednoduše *zajímá*, jak se filmoví tvůrci vypořádali se svou profesí, která je současně uměním, a spočívá v převedení jednoho média do druhého – a že převedení samo a procesy s ním spojené tvoří fenomén, který poutá neustálý zájem mnoha lidí. I jen kvůli tomu by stálo za to se vztahům mezi filmem a literaturou vážně věnovat, stejně jako z toho důvodu, že filmoví tvůrci jsou literaturou, ať už romány, povídkami, hrami, či – méně často – básněmi, neustále fascinováni. Existuje spousta důkazů této fascinace: mnoho slavných a vysoce uznávaných filmů má, na té či oné úrovni, své kořeny

125 v určité formě literatury.⁴ Filmaři jsou ve většině případů uctivější v přístupu k dílům, která adaptují, než kritici v hodnocení natočených výsledků. Proto by mohlo být užitečnější zamyslet se nad tím, co mají film s literaturou společného, než prostě trvat na nezávislosti filmu, nebo po něm vyžadovat, aby „napodoboval“ prožitek z knihy (jakkoli beznadějně takové počínání je).

130 Začnu s romány, ty jsou nejčastěji adaptovány. To potvrzuje i zběžný pohled do databáze Britského filmového institutu *Film Index International*⁵, ale k sestavení přesných hodnot ke srovnání by bylo zapotřebí mnohem rozsáhlejšího průzkumu, než by zde bylo přiměřené. V krátkých synopsích u každého filmu se slovo „román“ v souvislosti se
135 zdrojem objevuje 2 549krát; podobné zmínky o hrách se objevují 1 598krát, o povídkách 118krát a o básních 112krát (ty z velké části odkazují na krátké a/nebo experimentální filmy). Tato čísla však nemusí být spolehlivá. Pokud bychom se pustili do tak absurdního podniku a spočítali všechny odkazy na zdroje v titulcích každého filmu, k čemuž momentálně neexistuje žádné zařízení, možná bychom zjistili, že odkazů na tyto literární žánry je mnohem více. Jde mi o to, že tato čísla, přestože mohou být hrubá, potvrzují
140 zdání, že mezi možnými literárními předlohami na sebe pozornost filmařů upoutává především román.

Proč by tomu tak mělo být? Jaký společný rys filmu a románu láká filmaře, aby si vyzkoušeli do audiovizuálního média převést to, čeho spisovatel dosáhl pomocí slov na stránce knihy? Očividně je nezastavilo Bluestonovo proslulé tvrzení, že román a film jsou
145 „na první pohled spřízněné, ale v skrytu nepřátelské“⁶. Co nejjednodušeji řečeno mají společný „příběh“, ale to, co je od sebe patrně drží dál, je „vyprávění.“ „Příběhem“ mám zde na mysli sled událostí volně na sebe navazujících a/nebo vyplývajících jedna z druhé, vzájemně propojených souborem vyvíjejících se postav. „Vyprávěním“ v této značně zjednodušené terminologii označuji všechny prostředky, kterými je příběh před čtenáře
150 nebo diváka předložen. Tato logika naznačuje, že z hlediska příběhu jsou obě média spřízněná, zatímco ve způsobu vyprávění pravděpodobně spočívá jejich nepřátelství.

Když jsem se v jedné dřívější studii⁷ snažil vyhnout subjektivitě a zaujatosti, které patrně sužují komparativní analýzu románu a filmu, použil jsem taxonomii narativních funkcí Rolanda Barthesa a uznal jeho výrok, že „vyprávění je tvořeno pouze funkcemi:
155 všechny v něm na různých úrovních má svůj význam.“⁸ Jeho taxonomii stále považuji za užitečný výchozí bod, poněvadž umožňuje rozdělení na ty prvky původního textu, které

přenosu napomáhají, protože nejsou závislé na literárním stylu (např. události, prosté informace), a na ty, které jsou, abych použil Barthesův sympaticky neurčitý pojem, k „psanému“ nekompromisně vázány (např. záležitosti související s charakterizací, „atmosférou“) a tudíž od filmaře vyžadují *adaptaci v pravém slova smyslu*. Pokud tedy filmař stojí o to, dosáhnout ve svém médiu určité rovnocennosti s těmito literárními efekty, a nechce se jich úplně zbavit za účelem volnějšiho převyprávění adaptovaného fiktivního díla. V zásadě můžeme říci, že ty prvky románu, které nejsnadněji inklinují k převodu, existují v hlubších vrstvách příběhu. Jsou to buď události, které odhalují hlubší smysl postav, případně jsou jím způsobeny, nebo jež mohou naopak být méně promyšlené, než tento smysl naznačuje; mytické ozvěny, které příběh může odrážet nebo vytvářet; psychoanalytická schémata, jež mohou být ilustrována sledem událostí; nebo „funkce postav“ (škůdce, hrdina, pomocník atd.), které určil Vladimír Propp ve své studii ruských lidových pohádek.⁹

Pokud se na věc podíváme z jiného než teoretického hlediska, můžeme pravděpodobně říci, že pro mnoho (většinu?) lidí leží společný půvab románu a filmu v tom, že oba detailně vytvářejí „světy“ a „životy“ ve větším měřítku a s potenciálně větším respektem k opravdovosti než jiné literární formy. Drama a poezie (zmíním se o nich později) jsou více omezeny formálními a stylistickými rysy. Ze sémiotického hlediska můžeme pravděpodobně říci, že vztah mezi označujícím a označovaným je v románu – a nezměrně více ve filmu – těsnější než u dramatu a poezie. V románech a filmech očekáváme zdání „skutečnosti“, silný dojem diegése, díky kterému vnímáme drobnosti světa existujícího za stránkou či filmovým plátnem. V obou případech udržuje utváření tohoto světa představivost čtenáře i diváka v činnosti, ať už při formování představ vychází ze slov na stránce nebo z různých smyslových vjemů, které mu nabízí sledování obrazovky a poslouchání zvukové stopy.

Když v souvislosti s tím, jak reagujeme na příběhy na plátně, píšu o „smyslových vjemech“, mám na mysli soubor kódů – některé specificky filmové, jiné všeobecněji kulturní – ze kterého čerpá film, když formuje významy. Je jasné, že při reakci na podněty, které film nabízí, musí vzít diváci na vědomí jazykové kódy (jako například přízvuk a tón hlasu herců, které jim umožní utvořit si úsudek například o třídě, etniku a povaze), mimojazykové kódy (v případě hudebních nebo jiných zvukových efektů), vizuální kódy (pouze se nedíváme; *vidíme* a interpretujeme to, co vidíme) a kódy kulturní, které mají co do činění například s kostýmy a výpravou. Všechny tyto kódy jsou součástí toho, jak divák

190 na film reaguje, i když pro něj nejsou právě příznačné. Dekódování těchto symbolů
ovlivňuje naše závěry ve všedním životě. Film má i své vlastní kódy – musíme rozlišovat
délku záběrů, vzdálenost děje od kamery, úhly, ze kterých děj pozorujeme a použité
způsoby střihu (pohybující se od těžko rozeznatelných střihů po roztmívačku/zatmívačku).
Každý z těchto kódů naznačuje významy jinými způsoby; nejsou vybrány pouze nahodile,
195 všechny jsou součástí spletné filmové narace. Pokud toto vše vezmeme v úvahu, ať už
jakkoli vědomě, je těžké trvat na tom, že plně porozumět filmovému vyprávění je ve
srovnání s náročným čtením literárního textu hračka.

Když už jsem zmínil, že jak film, tak román umí obratně ztvárnit čas i prostor,
musím také zmínit důležité rozdíly mezi způsoby, jakými k tomu obě média přistupují.
200 Romány jsou typicky, ale nikoli výhradně, vyprávěny v minulém čase. Existují výjimky,
kdy spisovatel použije vyprávění v přítomném čase, to ale může po odeznění počátečního
údivu často vyznít afektovaně. Na druhou stranu film se vždy *děje* v přítomnosti.
Neexistuje filmový ekvivalent pro slova jako „běžel“ nebo „šel“, tyto tvary naznačují akt,
který je v momentě, kdy je na stránce popisován, již dovršen. Místo toho nám film ukáže
205 postavy jak „běží“ nebo „jdou.“ I když se film uchýlí k retrospektivě, aby nám naznačil, že
zachycený děj má být chápán jako minulý, nic z toho, co je na plátně zobrazené, nás ve
skutečnosti v žádném momentě nenutí k myšlence: Aha, toto se děje někdy v minulosti.
Jakmile je divák do této minulosti přenesen, každá událost ve vyprávění v nás vyvolává
stejně zdání přítomnosti jako dění, které patří ke sledu událostí odehrávajících se později.

210 Film však přesto ovládá omezené prostředky, které mu umožňují modifikovat
časové zasazení děje. Většinou u filmu není problém pochopit, že jde o retrospektivní
záběr: je možné použít jeden nebo více prostředků, jako například přibližující se záběr
kamery, prolínačka nebo zvuk z „dřívější“ doby, který při přechodu proniká do doby
současné. To však ale není to samé, jako kdyby bylo v každém okamžiku vyjádřeno, že jde
215 o minulost nebo o budoucnost. K dosažení tohoto efektu bez časování slovesa, kterým
spisovatel čas jednoznačně naznačí, se může filmař pro oporu obrátit na kontradikci obrazu
a zvuku. V posledních letech mi díky svému přístupu k této problematice v paměti utkvěly
tři filmy ze čtyřicátých let. Ve filmu *The Gay Sisters* (1942) od Irvinga Rappera slyšíme
v „přítomnosti“ cynickou Barbaru Stanwyck vyprávět svým sestrám o tom, jak pro své
220 účely před několika lety svedla George Brenta. Obrazy jejího svádění, odehrávající se
v minulosti, jsou prezentovány beze slov, zatímco její hlas v přítomnosti pokračuje.
V *Nadějných vyhlídkách* (1946) Davida Leana čte Pip (John Mills) dopis od Bidy

a přitom slyší její hlas – jako kdyby ho četla – čímž evokuje „minulost“, v níž byl dopis napsán, odlišnou od přítomnosti, kdy ho čte. Ve filmu *The Razor's Edge* (1946) od
225 Edmunda Gouldinga vypráví povýšený Elliot Templeton (Clifton Webb) Somersetu Maughamovi (Herbert Marshall), jak zařídí, aby Larry (Tyrone Power) stylově cestoval do Evropy a potkal tam ty správné lidi. Zatímco jeho hlas pokračuje v „současnosti“, film udělá stříh do „budoucnosti“, ve které je ironicky zobrazeno, jak Larry cestuje na špinavé nákladní lodi a mluví s pochybně vypadajícími individui. Tyto tři ve zkratce popsané
230 příklady (všechny jsou mimochodem filmy podle románů) ukazují, jak film může dosáhnout větší pohyblivosti v čase, než se často připouští, ale možná fakt, že mi tyto ukázky utkvěly v paměti, poukazuje na poměrnou řídkost tohoto fenoménu. Filmy, které volí jiný než lineární přístup vyprávění, jako například *Zrada* od Davida Jonese (1982, podle hry Harolda Pintera) nebo *Memento* od Christophera Nolana (2000, založené na
235 povídce Jonathana Nolana), jsou pouhými raritami v dějinách toho, jak filmové plátno zachází s časem (byly by nezvyklé i v literárních stylech). Oba tyto filmy volí vyprávění příběhu v obráceném pořadí, takže začínají v přítomnosti, propracovávají se nazpět a odhalují motivace a příčiny dějů ve filmu. Takováto díla se nesmí zaměňovat s filmy ani s romány, která se do minulosti noří z nějaké dané „přítomnosti“, ale která se buď
240 přerušovaně, nebo trvale, do této přítomnosti vrací.

Co se týče schopnosti filmů hnát se staletími, od doby kamenné po věk kosmický, jistě není jiná umělecká forma, která by to zvládala stejně lehce. Jen si vzpomeňte na film
2001: Vesmírná odysea od Stanleyho Kubricka (1968, podle povídky Arthura C. Clarka), která se milénii opravdu doslova žene; vzpomeňte si především na slavný match-cut, při
245 kterém se vymrštná kost změní na vesmírnou loď o milióny let později. Román nám musí říct, že se právě posouváme nazpět nebo dopředu v čase, a pak bude pravděpodobně vyžadovat nějakou popisnou pasáž, aby nás dočasně do tohoto okamžiku přemístil; film oproti tomu může počítat s informační silou mizanscény a docílit tohoto přemístění v podstatě okamžitě. V *Řidiči slečny Daisy* (1989) od Bruce Beresforda je změna
250 amerických rasových poměrů během padesáti let naznačena bez zřejmých verbálních narážek ve formě například titulku s datem nebo kalendáře. Běh času napoví změny ve výpravě a kostýmech a také typy diskuze, jakou postavy vedou. Zatímco román nás do měnícího se života postav zasvětí prostřednictvím jejich slov a popisnou prózou, která tato slova obklopuje, film vyžaduje, abychom věnovali pozornost detailům mizanscény
255 (hercům spolu s jejich fyzickým okolím, což je divákovi ukázáno pomocí úhlu kamery,

vzdálenosti, pohybu a osvětlení) a tomu, jak metody střihu a zvuková stopa usměřují naši pozornost.

Pohyblivost v zobrazení prostoru je společným elementem románu i filmu, i když jí dosahují jinými prostředky. Román může přerušit tok vyprávění, který se odehrává na jednom místě, a předložit další tok, který se děje někde jinde a který k prvnímu stojí v protikladu anebo ho doplňuje. *Middlemarch* se plynule pohybuje z provinčního města přes venkovské sídlo až do Říma i jinam, a i tak současný román jako *Da Vinciho kód* od Dana Browna létá Evropou a ohromuje nás (pokud nás vtáhl do děje), když v Louvru „*Na skle přímo před tváří Mony Lisy purpurově zář[í] pět spěšně načmáraných slov*“¹⁰ na konci jedné kapitoly, na začátku další nás vrhne ke stolu policejního poručíka a v následující kapitole zpátky do Louvru.¹¹ I v rámci jedné kapitoly skáče Brown zevnitř zamčeného bankovního trezoru na druhý konec města, kde „*poručík Collet postáv[á] na nástupišti Gare du Nord, když mu zazvon[í] mobilní telefon.*“¹² Na tomto typu přechodu z jednoho místa na druhé, který posiluje jistý druh zvukové prolínačky, kdy otočení klíče v zámku trezoru přechází v zazvonění Colletova telefonu, je jistě něco typického pro film. Ten samozřejmě dokáže přeskočit z místa na místo alespoň stejně flexibilně. Může nás na nové místo přenést v kratším čase, než nám zabere přečtení zmíněné Brownovy věty. Úkolem této kapitoly však není dokazovat celkovou nadřazenost ani jednoho média, ale ukázat, že jestliže existují záležitosti, se kterými se román umí vypořádat snadněji než film a naopak, mají také i značný společný základ. I když využívají odlišné sémiotické systémy, tuto schopnost vystihnout povahu místa a s ohromující lehkostí nás přenést z jednoho místa na druhé mají nepochybně společnou. Film si záhy podmanil realismus románu devatenáctého století a můžeme říci, že román následujícího století, v rukou například Jamese Joyce nebo Virginie Woolf, zase vstřebal některé z narativních praktik filmu, které se vztahují ke znázornění posunů v čase a prostoru.

Dříve jsem naznačil, že tyto dvě umělecké formy také sdílejí zájem v ukazování „životů“ v rozsahu, jaký u ostatních forem není možný. Jak? V románu může autor své postavy charakterizovat tím, co říkají ony, co o nich říkají jiní a informacemi, které on sám próze – popisným pasážím kolem toho, co je v uvozovkách – svěří. Spisovatel jako Henry James nás neobvykle důkladně zasvětil do vnitřních myšlenek a emocí svých postav pomocí občas nezvykle detailní vnitřní analýzy, po které následně můžeme mít pocit, že postavy známe důvěrněji než téměř kohokoli v našem všedním životě. Na druhém konci spektra je pečlivá anglická spisovatelka Ivy Compton-Burnett, jejíž dialog může často připomínat Henryho

Jamese. Jen výjimečně prozradí čtenáři něco dalšího, než co si postavy řeknou, takže
290 člověk občas přemýšlí nad tím, jestli jejím pravým posláním nebylo psát rozhlasové hry.
Ale ať už se jedná o věc dialogu nebo autorského komentáře, *vždy* se od čtenáře očekává
reakce na slova na stránce, která odhalují různé spleť a autentické životy.

Jak jsem naznačoval, film musí využívat soubor prostředků se silnou sémiotickou
hodnotou. Pro slovo neexistuje filmový ekvivalent, když na stránce vidíme slovo „pes“,
295 můžeme si pod označovaným pojmem vybavit rozličné obrazy. Pokud ale na jinak
prázdném plátně vidíme ležícího psa, nejmenší jednotka, která je nám sdělena, není „pes“,
ale „tohle je (tady je) pes“. Jakmile je přidán zvuk, pohyb a možnost stříhu, způsoby,
jakými jsou životy představovány, nevyhnutelně požadují komplexní reakci pozorného
diváka. Mučivá láska Ellen Olenské a Newlanda Archera ve *Věku nevinnosti* je příčinou
300 mnoha srdceryvných momentů ve filmové verzi milostného románu Edith Wharton, kterou
natočil Martin Scorsese, ale jeden zde postačí k ilustraci mého tvrzení o rozmanitosti kódů,
které film v každém okamžiku povolává do hry, aby nás zasvětil do života svých postav.
Jedná se o sled hluboce dojemných křížových pohledů, když spolu postavy mluví
v restauraci u jezera v parku Boston Common. Newland něžně kárá Ellen slovy: „*Dala jsi*
305 *mi poprvé nahlédnout do pravého života a potom jsi mi řekla, abych žil dál v tom*
falešném.“ Ellen položí svou ruku na jeho, čímž ho povzbuzuje, aby vydržel. Řada
následných záběrů ji oddálí, a pak Ellen z obrazu zmizí, zatímco zvuková stopa zdůrazňuje
snový dojem ztráty verzi písně „I dreamt I dwelt in marble halls“ od Enyi a komentář se
vytrácí. Jinými slovy, záběry ztělesňují pomíjivost a pocit konce, kterými je setkání
310 prodchnuté. K ověření toho, jak komplexní požadavky má tato krátká scéna na filmového
diváka, si zkuste poslechnout zvukovou stopu zády k obrazu, nebo sledovat obraz
s vypnutým zvukem.

Vynechávání je u adaptace románů nezbytným procesem: buď okleštění nebo úplné
odstranění některých úseků, vedlejších dějových linií nebo skupin postav. Leanovy
315 adaptace Dickense demonstrují tyto různé přístupy. U *Nadějných vyhlídek* z větší části volí
ořezání událostí a postav (i když vynechává vše, co má co dočinění s pomstychtivým
Orlickem), zatímco v *Oliveru Twistovi* (1948) bere na originál mnohem nemilosrdnější
skalpel. Vyřezává zde (což je pro film z hlediska dějové linie a zaměření na hlavního
protagonistu velkým přínosem) velký kus poslední třetiny románu, ve které Dickens dává
320 prostor jak své lásce ke složitým vztahům, tak svému sentimentálnímu pohledu na život na
venkově. Douglas McGrath, režisér a scénárista *Emmy*, byl v roce 1996 natolik odhodlaný

zahrnout do filmu vše, že některé motivy týkající se Jane Fairfaxové a Franka Churchilla mohou jen stěží být srozumitelné divákům, kteří román neznají. Na druhou stranu Hossein Amini vzal jeden z nejobsáhlejších románů Henryho Jamese, *Holubičí křídla*, a připravil
325 scénář, který se silně soustředí na ústřední trio. Zároveň v zájmu zdůraznění sexuálního imperativu, který je základem pro hlavní zápletku románu, o jedno desetiletí zmodernizoval prostředí a roku 1997 bylo výsledkem (ke kterému přispělo i mnoho dalších velmi talentovaných spolupracovníků) elegantních 102 minut. Neplýtvat pozorností na to, co vzhledem k hlavnímu ději považoval za vedlejší.

330 Hry jsou pro filmaře jiným oříškem. Názor, že musí být „rozprostřeny“, aby obsáhly více míst, která mohou na pódiu být pouze příhodně naznačena, je téměř klišé. Často jde o pouhé přesunutí do jiných místností domu z té, ve které se ve spíše staromódních tradičních hrách děj na scéně odehrává. Protože pro film je snazší pohybovat se z jednoho místa na druhé a na každém vytvořit nenuceně realistickou mizanscenu,
335 závěrem patrně je, že by tak činit měl. Důsledkem je, že u takové hry, jako *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (1966), přišla návštěvou motorestu v polovině filmu zbytečně nazmar síla vycházející z jejího klaustrofobního zasazení – konverzace pokračovala dále bez zjevného přínosu ze změny prostředí.

Konverzace – právě o ní hry jsou; je to prakticky *to jediné*, o čem jsou, plus minus
340 pár scénických poznámek, dokud se nepřesunou ze stránky na jeviště, čímž učiní krok od literatury k divadlu. Právě mluvení je často považováno za nepřítele filmu; většinou není pro film komplimentem, když je popsán přívlastky jako „jevištní“ nebo „divadelní“. Zesnulý filmový a divadelní režisér Karel Reisz jednou zavrhl velkou část britských filmů jako „natočené rozhlasové hry“¹³, čímž naznačil, že zdůrazňují dialog na úkor vizuální
345 stránky. Problémem filmu nicméně není mluvení jako takové: zřejmým měřítkem, které by se mělo aplikovat, je kvalita rozhovoru, ale dále je také důležité, jak je řeč pronesena (herci, kteří umí dát slovům *význam*), jak je natočena (režisérem a kameramanem, kteří ví, jak posílit a doplnit význam slov) a co prozrazuje. Drama osudových lidských vztahů je stejně lehce odhaleno při diskuzi u stolu (jako v *My Dinner with André*, Louise
350 Malle, 1981) nebo v motelovém pokoji (např. v *Přiznání*, hra a scénář Stephen Belber, režie Richard Linklater¹⁴, 2002), jako i na více rozmanitých dějištích. Slova nemusí být nezbytně nepřítelem „filmovosti“; pouze pokud jdou ruku v ruce s nekvalitní filmovou tvorbou, která ignoruje ostatní strategie, jež jsou filmaři k dispozici. I v „nejrealističtější“ hře tvoří téměř *nepřetržitá* mluva stupeň stylizace, který je pravděpodobně v rozporu

355 s většinou druhů filmové tvorby. Film Louise Malla ale i tak ukázal, že je možné tento důležitý prvek dramatické literatury ztvárnit.

V některých ohledech tvoří povídky problémy, které kontrastují s problémy románu. Aby z nich mohl vzniknout celovečerní film, musejí být existující události a postavy rozpracovány nebo nové přimyšleny. Jedna z nejznámějších takových adaptací je 360 jistě *Přepadení* (1939), western od Johna Forda, který vychází z povídky Ernesta Haycoxe „Stage to Lordsburg.“ Je to tak proslulý film, že málokdo pomyslí na Haycoxův stručný originál. Důvodem, proč *Plavec* (1968) od Franka Perryho, podle silně symbolického příběhu Johna Cheevera, nikdy nenašel početnější publikum mimo umělecké kruhy, může být částečně to, že zachoval silně literární dojem metaforického spodního proudu plavcovy 365 dlouhé odysey. Tři vydařené britské povídkové filmy, které se zakládají na příbězích Somerseta Maughama: *Quartet* (1948), *Trio* (1950) a *Encore* (1951), byly ve své době velmi populární. K těmto ironickým, duchaplným povídkám nebylo při jejich zfilmování přidáno skoro nic co se dějové linie a postav týče, ale obratně je napsali takoví velikáni jako R. C. Sheriff a Eric Ambler, a hráli v nich nepřekonatelní britští herci, takže filmy 370 působily mnohem ambiciózněji, než ve skutečnosti byly. V době psaní této studie udělal Clint Eastwood filmem *Million Dollar Baby* (2005) z povídek F. X. Toola v podstatě mistrovské dílo.

Novela, něco mezi románem a povídkou, je pravděpodobně materiálem, který se filmaři ke zpracování nabízí nejvíce: ne tak dlouhá, aby potřebovala pracné seškrtní, ani 375 tak krátká, aby vyžadovala mnoho dodělávek. Podívejte se například na *Nevíňátka* od Jacka Claytona (1961, podle *Utažení šroubu*) a *Daisy Millerovou* od Petera Bogdanoviche (1974), pozoruhodné ukázky adaptací novel Henryho Jamese, přičemž druhý film je v podstatě filmovým přepisem originálu. Jak se dá předvídat, adaptací poezie je poskrovnu a také je o ně pouze minimální zájem, protože vyžadují široké rozpracování událostí, 380 prostředí i postav, aby daly dohromady celovečerní film. Básně, které pozornost filmařů vůbec přilákaly, byla hlavně narativní díla jako slavná poema „Bílé útesy“ od Alice Duer Miller (okázale a obsírně natočená společností Metro-Goldwyn-Mayer v roce 1944), „Píseň o Hiawathovi“ (1952, výsledkem byl všední film) a „The Wreck of the ‚Hesperus‘“ (natočeno v roce 1947) od Henryho W. Longfellowa, „Krysař z Hameln“ od Roberta 385 Browninga (britský film z roku 1972 je založen spíše na samotné legendě než na této básni), „Muž od Sněžné řeky“ od A. B. Pattersona (zfilmováno 1982, ve své době nejoblíbenější australský film) a „The Highwayman“ od Alfreda Noyese (natočeno roku

1951, báseň ve filmu nebyla rozpoznatelná). *The Angelic Conversation* (1985) od Dereka Jarmana zase využívá Shakespearovy sonety poněkud nečekaným způsobem. Já osobně
390 čekám, až si někdo uvědomí, že Miltonův *Ztracený ráj* obsahuje ohromný příběh
v neobyčejně nádherném jazyce; pokud existuje nějaká výzva pro filmaře, je to *Ztracený
ráj*.¹⁵

Filmová adaptace literárních děl pokračuje bez omezení dál i během psaní této
studie. Ti, kteří odmítají koncept „věrnosti“ jako hodnotící měřítko vztahů mezi filmem
395 a literaturou, mohou podpořit svůj argument tím, že se odvolají na mnohem přínosnější
koncept intertextuality. Způsob, jakým na každý film reagujeme, je zčásti výsledkem
ostatních textů a vlivů, které si nevyhnutelně ke sledování filmů neseme jako základ.
Například musíme mít na paměti normy filmové praxe v době vzniku filmu, zaměření
režiséra a scénáristy a pověst herců, kteří jsou uvedeni v hlavních rolích. Když se
400 podíváme na adaptaci literárního díla nebo jiný film, který je nějakým jiným způsobem
spojený s jedním nebo více literárními texty, musíme si uvědomit a mít na paměti to, že
původní román, hra nebo báseň je pouze jeden element intertextuality daného filmu –
element, který může být pro diváka různě důležitý, podle toho, do jaké míry původní text
zná nebo se o něj zajímá. Je například užitečnější chápat film *Skvělí Ambersonové* (1942)
405 jako adaptaci románu Bootha Tarkingtona nebo jako film Orsona Wellese? Bezpochyby
přinejmenším jako obojí. Rovněž o *Rodinném sídle* z roku 1992 musíme přemýšlet nejen
jako o verzi románu E. M. Forstera, ale také jako o filmu od Merchant Ivory Productions,
a zároveň jako o příkladu britské kinematografie národního dědictví z devadesátých let
dvacátého století („heritage cinema“). Další texty, které mohou člověka napadnout, když
410 přemýšlí o intertextualitě filmu, jsou pravděpodobně například zfilmované *Pokoje
s vyhlídkou* (také od Forstera), *Soumrak dne* (1993), *Plameny lásky* (1994) a *Zamilovaný
Shakespeare* (1999) – všechny tyto filmy mají určitou spojitost s literárním nebo národním
dědictvím.

Ještě jeden fakt k tématu intertextuality stojí za zmínku. Jsme zvyklí posuzovat
415 adaptaci ve světle toho, co víme o jejím literárním předchůdci, ale nesmíme zapomínat na
to, že možný je i opačný proces. Přečtení románu až po zhlédnutí jeho filmové verze
nevyhnutelně ovlivní naši reakci na něj. Taková adaptace, jaká divákovi předá poselství
knihy, může být klidně adaptace, která, alespoň po dobu sledování filmu, vytlačí originál
z divákovy mysli; zajdu ale i dále a postuluji, že je možné, aby text filmu značně ovlivnil
420 i pozdější čtení románu, který už člověk dobře zná. Já například již nemohu číst *Ženy*

milující bez toho, abych postavu Geralda Criche neviděl jako statného, zachmuřelého Olivera Reeda ve filmu Kena Russella (1969) namísto blondřatého severského boha, jak ho popsal sám D. H. Lawrence. Film, který F. R. Leavis popsal, aniž by ho viděl, jako „obscénní podnik“, považuji za jeden z velkých britských filmů. Také Reedův výkon, ve kterém kvůli nadměru rezervovanému Geraldovi potlačil svou macho image, spolu s faktem, že se účastnil projektu více intelektuálně namáhavého, než na jaké byl zvyklý, byl největším úspěchem jeho kariéry. Ať už se mu ztvárnění této postavy povedlo jakýmkoli prostředky, jeho Gerald se mi v hlavě vybaví při každém dalším čtení tohoto románu.

430 Nikdo nenaznačuje, že ti, kdo knihu četli i viděli zfilmovanou, nebudou mít názor na to, zda se jim více líbil film nebo román. Názor je však osobní reakce, která ještě nutně diskurs o filmu a literatuře nikam neposouvá. Je téměř jistě přínosnější uvažovat o vztazích mezi těmito médii jako o dalším příkladu toho, co Keith Cohen výmluvně charakterizoval jako „proces sblížování“ mezi uměními¹⁶. Diskutoval přitom mimo jiné o impresionistické malbě, románové technice Henryho Jamese využívající jednotící hledisko hlavního hrdiny a o kinematografii. Nedávné „vyprávění o Dickensově roli při rozvoji filmu – příběh poznání napříč různými médii a časem“¹⁷ od Grahama Smithe posiluje naše povědomí o nesčetných způsobech, kterými lze na film a literaturu nahlížet alespoň jako na bratrance a sestřenici, když ne jako na sourozence, kteří se někdy kočkují, ale v jádru mají mnoho společného. Několik současných filmů, jeden o skladateli (*De-Lovely*, 2004, vybudován okolo hudby Cola Portera), další o architektovi (*Můj architekt Louis Kahn*, 2004, syn hledá, co inspirovalo jeho otce, architekta Louise Khana) a poslední o umělci (*Dívka s perlou*, 2004, studium Johannese Vermeera v zajetí uměleckého a erotického napětí), naznačuje různé způsoby, jakými se může film zabývat jinými uměleckými formami a spolčovat se s nimi. Vztah mezi literaturou a filmem je pravděpodobně bližší, než jakýkoli výše jmenovaný vztah; nejužitečnější diskurs obklopující toto téma je pravděpodobně diskurs, který respektuje zvláštnosti každého média a zabývá se zkoumáním toho, jak vzájemně spolupracují, a ne tím, které z nich přišlo dříve a které z nich je „lepší“.

VYSVĚTLIVKY

¹ *The Australian Review of Books*, říjen 1997.

² Jako autorka adaptovaných knih (*Monkey Grip*, *Poslední dny v Chez Nous*) by to měla vědět.

³ Adaptovala Mary Ellen Bute v *Passages from „Finnegan’s Wake“* v roce 1965.

⁴ Už v roce 1979 konstatoval Morris Beja, že „více než tři čtvrtiny ... [Oskarů] za nejlepší film dostaly adaptace ... [a] že neúspěšnějších kasovních trháků podle románů je ještě víc.“ *Film and Literature*. New York: Longman, 1979, s. 78.

⁵ Má kopie tohoto CD je z roku 1998.

⁶ Bluestone, *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1957, s. 2.

⁷ McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press/OUP, 1996.

⁸ Barthes, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. Přeložil Jaroslav Fryčer. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Sestavil Petr Kylvoušek. Brno: Host, 2002, s. 17.

⁹ Propp, Vladimir. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložil Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany: H & H, 1999, 362 s.

¹⁰ Brown, Dan. *Da Vinciho kód*. Přeložila Barbora Michálková. Praha: Argo, 2005, s. 148

¹¹ *Da Vinciho kód* se čte jako román, který se zoufale snaží stát filmem, a to kvůli svým horečným změnám místa a krátkým kapitolám, které budí dojem filmových scén. (Kniha přirozeně natočena byla, a to v roce 2006 Ronem Howardem.)

¹² Brown, Dan. *Da Vinciho kód*. Přeložila Barbora Michálková. Praha: Argo, 2005, s. 213

¹³ Interview s autorem v roce 1992 v Londýně.

¹⁴ Linkaterovy romance, *Před úsvitem* a *Před soumrakem*, také prozrazují režiséra, který má ke slově důvěru.

¹⁵ Od té doby, kdy jsem tuto studii napsal, jsem se dozvěděl, že Derek Jarman se v jednu dobu „účastnil diskuzí o možné filmové verzi Miltonova eposu.“ Wymer, Rowland. *Derek Jarman*. Manchester: Manchester University Press, 2005, s. 133.

¹⁶ Cohen, Keith. Part One „Convergence“. In *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

¹⁷ Smith, Grahame. *Dickens and the Dream of Cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003, s. 13.

3. Překladatelská analýza originálu

Ve své analýze originálu nejprve zmíním něco o faktorech, které sice přímo neovlivňují obsah díla, ale rozhodně hrají roli v jeho chápání i percepci, protože jsou součástí jeho kontextu. Jedná se o autora studie, publikaci, v níž vyšla, a výchozího příjemce. Dalším důležitým aspektem při překladu je čtenář cílový, kterého musí překladatel při své práci vždy mít na paměti. Následně přejdu k analýze samotného díla a jeho jednotlivých částí.

Brian McFarlane pochází z Austrálie, kde v současné době vyučuje na Monash University v Melbourne. Na začátku své kariéry se zabýval australskými filmy (proto se v textu nachází tolik odkazů na australská díla) a později se začal věnovat filmům britským, na které je dnes jedním z předních odborníků – je autorem takových děl jako *An Autobiography of British Cinema* nebo *The Encyclopedia of British Film*. Publikace *The Cambridge Companion to Literature on Screen* je součástí rozsáhlé edice *The Cambridge Companions to Literature and Classics*, kterou vydává nakladatelství Cambridge University Press. Edice jako taková se zabývá literaturou nejrozmanitějších druhů z nejrůznějších zemí; daná publikace je ojedinělá, protože se věnuje velmi specifickému vztahu literatury a filmu. Příjemce originálního textu je nepochybně člověk, který se zajímá buď o film a literaturu jako takové nebo specificky o téma adaptace. Text je však psán formálním stylem a používá vysoce formální lexikum a složitou syntaxi, takže je prvotně pravděpodobně určen pro vzdělaného čtenáře. I v cílové kultuře bude primárním čtenářem této knihy osoba, která se o téma adaptace a filmu zajímá a alespoň částečně se v něm vyzná. Ovšem vzhledem k tomu, že překládaná studie je sama o sobě uceleným textem, existuje možnost, že by vyšla samostatně, například jako součást nějakého odborného nebo populárně-naučného časopisu. V populárně-naučném časopise by se mohla dostat i před laické publikum, pro potřebu svého překladu však budu předpokládat, že studie vyjde v knize, ve které se původně objevila, a budu počítat s informovaným čtenářem.

Studie *Reading film and literature* se snaží vyvrátit všeobecně zažitě mínění, že film je méněcennější médium než literatura, a usiluje o dosažení jejich rovnocennosti. Zároveň chce pozvednout čtenářovo povědomí o metodách a prostředcích, jakými film

dosahuje stejného působení na příjemce jako literatura, případně mu představuje prostředky, které jsou pro film jedinečné. Své teze dokládá mnoha příklady adaptací literárních děl, na kterých ilustruje i přístupy různých tvůrců.

Reálie se v textu objevují v podstatě výlučně ve formě jmen filmových nebo literárních děl, případně jejich autorů či režisérů. McFarlane o nich většinou sám zmiňuje vše, co je k jejich poznání a případnému dohledání nutné vědět, a tak potřeba vysvětlovat vyvstala pouze zřídka. K tomu docházelo hlavně u jmen spisovatelů, u nichž autor občas uvádí pouze příjmení, která by českému čtenáři nemusela být známá. Jinak je ale text koncipován tak, že většina skutečností, které by neškolený čtenář nemusel znát, je již v původním textu objasněna; pouze na několika místech bylo pro větší srozumitelnost nutné vložit vnitřní vysvětlivku.

Text můžeme zařadit k funkčnímu stylu odbornému, a to populárně-naučnému, neboť obsahuje odbornou teorii a složité pasáže, ale zároveň je napsán beletristickou formou a autor se v něm snaží dané téma přiblížit vzdělanému, ale ne odbornému čtenáři. Autor usiluje na jednu stranu o sdělení informací příjemci, převažuje zde sloh úvahový, ale současně i o to, aby příjemce zaujal jeho stanovisko k tématu – text je tedy apelem na čtenáře. V textu převažují značně dlouhá a komplexní souvětí a v souladu se stylem textu je i lexikum celkově formálnější. Přestože se zde vyskytuje filmová a literární terminologie, není natolik složitá, aby jí čtenář originálu neporozuměl nebo alespoň nepochopil, co je mu sdělováno.

Příznačným jevem, který prostupuje celý text, je autorův idiolekt. Projevuje se různými způsoby, například již naznačenou vzletností textu. Na první pohled viditelným projevem je používání kurzívy. Autor často zvýrazňuje určitá důležitá slova, příp. fráze, která chce vytknout, pomocí kurzívy. Zvláštní je, že u slova *mise-en-scène* kurzívu používá vždy, což naznačuje, že tak nečiní kvůli tomu, že na něj chce z nějakého důvodu dát důraz, ale spíše, protože se jedná o cizí slovo, přestože jde v tomto kontextu o běžný výraz.

4. Typologie překladatelských problémů

4.1 Metoda překladu

Při překladu se snažím o to, aby finální text v cílovém prostředí plnil stejnou funkci jako v prostředí výchozím. Jedním z těžišť mé práce je maximální přesnost a srozumitelnost při překladu termínů i reálií. Mým primárním cílem a hlavním kritériem je však celkové pochopení díla na straně cílového příjemce. Vzhledem k vysoké komplexnosti textu je na mnoha místech nezbytné naprosto přesně význam originálu interpretovat a následně převádět do češtiny. V zájmu srozumitelnosti tedy v některých částech textu dochází ke zlogičťování a explikaci. Za tímto účelem jsem na několika místech obsah konzultovala s rodilou mluvčí, abych se vyhnula omylům a dosáhla co nejpřesnějšího překladu. Všechna, byť vůči originálu kompromisní řešení, se podřizují cílovému příjemci a jeho porozumění překladu.

V následující části své bakalářské práce se snažím systematicky popsat překladatelské problémy, na které jsem při práci narazila, a postupy, které jsem používala, a doložit je konkrétními příklady ze svého překladu. Pro věcnost a přehlednost (a také kvůli omezenému rozsahu bakalářské práce) zde zmíním pouze nejpodstatnější jevy. Pokud u jednotlivých příkladů odkazuji na stránky, jedná se u anglických citátů o text originálu, který připojuji v příloze, u českých příkladů pak o text překladu, který je součástí této práce.

4.2 Název díla

Prvním zjevným problémem je již sám název, „*Reading film and literature*“ (str. 15), u něhož sloveso pojící se obvykle pouze s jedním z daných substantiv odkazuje na obě. Jako překlad se nabízí dvě možnosti: *Interpretace filmu a literatury* by byl jasný a stručný název, kterému by každý čtenář rozuměl; *Čtení filmového a literárního díla* je naopak stále ještě ozvláštněné spojení, které na sebe poutá pozornost a vzbuzuje v příjemci zvědavost. Přestože *Interpretace* by byla spolehlivým překladem, byla by zároveň nivelizací zvláštního názvu originálu. Proto jsem se rozhodla použít sice mírně netradiční, ale zato originálnější název *Čtení filmového a literárního díla*. Pokud zde použijeme výraz *dílo*, namísto pouhého *Čtení filmu a literatury*, lépe tím propojíme jak vztah mezi filmem

a literaturou, tak i vztah mezi oběma médii a úkonem „čtení“. Samotný výraz *čtení filmu* má své opodstatnění i v textu – na straně 18 autor mluví o tom, jak se výraz *čtení* používá i pro filmová díla.

4.3 Gramatika

Velká část překladatelských problémů, se kterými jsem se při své práci potýkala, vychází ze systémových rozdílů mezi pracovními jazyky. Jedním ze základních problémů je slovosled. V angličtině jde o obligatorní gramatický prostředek, který určuje postavení většiny větných členů; čeština, jako syntetický jazyk, naopak k naznačení větných vztahů využívá spíše aktuálního členění větného. Příkladem takovéto změny slovosledu je „*There are two utterly different semiotic systems at issue here, and I want to claim that there is at least as much at stake in the informed response to the codes at work in film, both cinema-specific and extra-cinematic codes, as there is in the acts of visualization and comprehension enjoined on the reader.*“ (str. 16) – „*Ve filmu a v psaném textu jsou použity dva zcela odlišné sémiotické systémy a já tvrdím, že plnohodnotná reakce na kódy ve filmu, jak specificky filmové, tak mimo-filmové, vyžaduje od diváka stejně mnoho, jako akty vizualizace a porozumění od čtenáře.*“ (str. 7). V souvislosti se syntetickou povahou češtiny a analytičností angličtiny vyvstává další problém – vysoká nominálnost a s ní spojená kondenzovanost angličtiny. V češtině bylo většinou nutné takové konstrukce vyjadřovat verbálně: „*To make a full-length film, they will require expansion of existing incidents and characters or the imagining of new ones.*“ (str. 25) – „*Aby z nich mohl vzniknout celovečerní film, musejí být existující události a postavy rozpracovány nebo nové přimyšleny.*“ (str. 17), často ve vedlejší větě: „*... constitute a phenomenon of continuing interest to large numbers of people*“ (str. 18) – „*... tvoří fenomén, který poutá neustálý zájem mnoha lidí*“ (str. 9).

Dalším projevem nominálnosti angličtiny jsou verbonominální konstrukce, které angličtina upřednostňuje, zatímco čeština, jako jazyk syntetický, preferuje vazby verbální. Uvádím několik příkladů toho, jak jsem tyto konstrukce převáděla do češtiny: „*The second misconception, and at this stage the more important one, is that film makes fewer demands on the imagination than a book does.*“ (str. 16) – „*Druhou mylnou představou, a momentálně tou závažnější, je to, že film stimuluje představivost méně než kniha.*“ (str. 7). Zde verbonominální konstrukce zároveň dovoluje dále rozvést jmennou část přísudku. „*However, film does have at its command limited means of varying the temporality of the*

image.“ (str. 21) – „*Film však přesto ovládá omezené prostředky, které mu umožňují modifikovat časové zasazení děje.*“ (str. 12). Častým vyjadřovacím prostředkem v angličtině je také pasívum, které by bylo ve stejné míře v češtině příznakové. Proto jsem mnoho vět při překladu převáděla z pasíva do aktiva, např.: „*If all this is to be taken on board, with whatever degree of consciousness, it is hard to maintain that accessing the information of film narration is a pushover compared to the serious reading of a literary text.*“ (str. 20-21) – „*Pokud toto vše vezmeme v úvahu, ať už jakkoli vědomě, je těžké trvat na tom, že plně porozumět filmovému vyprávění je ve srovnání s náročným čtením literárního textu hračka.*“ (str. 12).

Do této části spadají také některé gramatické a vyjadřovací prostředky, které jsou typické pro anglický jazyk a které čeština stejným způsobem řešit nemůže nebo neumí. Jedním takovým prostředkem jsou polovětné vazby, například: „*The Australian novelist Helen Garner, reviewing Bernard Rose’s 1997 version of **Anna Karenina**, claims that there is ‘a class of literature that, by its very nature, is not adaptable to the screen.’*“ (str. 16) nebo „*At the time of writing, Clint Eastwood has made something very like a masterpiece from F.X. Toole’s short stories in **Million Dollar Baby** (2005)*“ (str. 26). Čeština musí tyto vazby explikovat nebo jinak opsat, například pasívem. Dál se o konkrétních případech a jejich řešení zmíním v části Typologie posunů. Vyjádření všeobecného činitele ve vyšším, odborném stylu je v češtině i angličtině obdobné (Dušková 2006: 395) – nejčastěji pasívem nebo osobním zájmenem *we, my*. Angličtina má však na rozdíl od češtiny možnost jako všeobecný podmět použít zájmeno *one*, které sice významově odpovídá českému výrazu *člověk*, stylově ale nikoli – *one* se používá ve velmi formálních kontextech, zatímco *člověk* je v daném kontextu výraz hovorový. V textu originálu najdeme příklady všech těchto vyjadřovacích způsobů: „*We make assumptions in everyday life on the basis of decoding such signs.*“ (str. 20) do češtiny překládám také osobním zájmenem v plurálu, tedy „*Dekódování těchto symbolů ovlivňuje naše závěry ve všedním životě.*“ (str. 12). Pasívum je v angličtině mnohem častější než v češtině, ve svém překladu ho převádím buď zase pasívem: „*Nevertheless, one still finds the concept being not merely dismissed but discredited at length.*“ (str. 16) – „*Přesto se stále setkáváme s tím, že je tento koncept nejen odsuzován, ale také znevažován.*“ (str. 7) nebo naopak aktivem: „*However, it may be just as persuasively argued that in coming to serious terms with a film, much more is being required of us.*“ (str. 16) – „*Stejně přesvědčivě však můžeme argumentovat, že k tomu, abychom mohli proniknout do filmu, je toho od nás*

vyžadováno mnohem více.“ (str. 7) – v poslední větě tohoto souvětí zároveň vidíme další příklad ponechání pasíva. Zájmeno *one* se v textu vyskytuje se vcelku vysokou frekvencí. Do češtiny ho většinou převádím pomocí zájmena 1.os. plurálu: „*In fact, one might reasonably have assumed that the ‘fidelity’ factor no longer needed to be addressed in writing about film and literature.*“ (str. 15) – „*Ve skutečnosti bychom mohli rozumně předpokládat, že faktor ‚věrnosti‘ již v úvahách o filmu a literatuře nemusí být vůbec zmiňován.*“ (str. 6) nebo jiným způsobem, například vynecháním: „*My point is that these figures, rough as they may well be, serve to confirm one’s impression that it is the novel above all which has absorbed filmmakers’ attention among possible literary sources.*“ (str. 19) – „*Jde mi o to, že tato čísla, přestože mohou být hrubá, potvrzují zdání, že mezi možnými literárními předlohami na sebe pozornost filmařů upoutává především román.*“ (str. 10).

Naopak prostředkem, který má čeština oproti angličtině navíc, je možnost vyjádření posesívnosti pomocí přivlastňovacího zájmena *svůj*. Kde angličtina musí pro korektnost vypsát jak mužské, tak ženské zájmeno, čeština si vystačí s jedním: „*If, that is, the filmmaker wants to achieve an equivalence in his/her medium for such literary effects, as distinct from scrapping them altogether in the interests of a freer retelling of the adapted fiction.*“ (str. 19-20) – „*Pokud tedy filmař stojí o to, dosáhnout ve svém médiu určité rovnocennosti s těmito literárními efekty, a nechce se jich úplně zbavit za účelem volnějšího převyprávění adaptovaného fiktivního díla.*“ (str. 11).

4.3.1 Syntax

Jak jsem již zmiňovala výše, syntax textu je poměrně komplikovaná. Silně převažují dlouhá, komplexní souvětí, která se rozprostírají přes několik řádků, někdy i skoro celý odstavec. Při převodu těchto vět do češtiny jsem často musela nejen kompletně přestavět jejich slovosled, ale mnohdy i věty rozdělit, protože hrozilo, že jim cílový čtenář neporozumí: „*A film such as Gavin Millar’s beautiful and undervalued **Dreamchild** (1985) offers film versions of some scenes from **Alice in Wonderland** but is just as much a study of the relationship between the author, Lewis Carroll/Charles Dodgson, and the real-life Alice; a reflection on age and how it changes perceptions, and a series of explorations of the very nature of narrative.*“ (str. 17) – „*Film jako například nádherné a nedocené **Dítě snů** (1985) Gavina Millara nabízí filmovou verzi několika scén z **Alenky v říši divů**, ale zároveň je studií vztahu mezi autorem – Lewisem Carrollem/Charlesem Dodgsonem –*

a skutečnou Alenkou/Alice. Je to úvaha o tom, jak věk mění lidské vnímání i o věku samém, a zároveň je to mnohonásobný vhled do samotné podstaty narace.“ (str. 8).

Jelikož oba jazyky vyjadřují kontextovou zapojenost či nezapojenost různými prostředky, bylo v češtině nutné měnit slovosled, aby byla zachována tematičnost/rématicičnost větných členů: „*These figures are by no means infallible: there may be many more instances of all of these literary forms if one were (insanely) to count up all the references to the sources in the credits given for each film, for which no search mechanism is readily available.*“ (str. 19) – „*Tato čísla však nemusí být spolehlivá. Pokud bychom se pustili do tak absurdního podniku a spočítali všechny odkazy na zdroje v titulcích každého filmu, k čemuž momentálně neexistuje žádné zařízení, možná bychom zjistili, že odkazů na tyto literární žánry je mnohem více.*“ (str. 10).

Vět jednoduchých se v textu nachází jen velmi málo. Občas šlo jejich povahu ponechat, jindy bylo nutné je pro srozumitelnost rozvést pomocí věty vedlejší, například kvůli vysoké nominálnosti – tuto problematiku budu probírat v části Typologie posunů. Autor si také v textu pokládá několik otázek, na které se vzápětí snaží odpovědět. Tyto otázky patří mezi kratší věty, kvůli jejich ojedinělosti se snažím zachovat jejich výpovědní hodnotu, stejně tak jako jejich stylistickou funkci: „*And, effective for what?*“ (str. 18) – „*A s jakým výsledkem?*“ (str. 9).

4.3.2 Koheze a koherence

Jedním z předních problémů je nesouměrnost mezi vyjadřováním koheze a koherence v angličtině a češtině. Angličtina si často vystačí pouze s neurčitými prostředky odkazování jako například s ukazovacím zájmenem, které odkazuje na část předchozí věty, zatímco v češtině je takové odkazování mnohdy nepřipustné. Věty, u nichž je v češtině nutné kohezi posílit, jsou např.: „*All of these are part of the filmgoer's responsive activity, though they are not peculiar to film.*“ (str. 20) nebo „*In Irving Rapper's **The Gay Sisters** (1942), a cynical Barbara Stanwyck is heard on the soundtrack in the 'present' telling her sisters how she had some years earlier seduced George Brent to her purposes: the images of the past seduction are mutely rendered while the voice of the present continues.*“ (str. 21). Dále se v textu vyskytuje například věta, ve které navazující prvek koheze (gramatické číslo) nesouhlasí s předmětem: „*The other anecdote that struck me concerned a woman who had brought Hans Andersen's stories, The Little Mermaid and The Ugly Duckling, to read to her grandchildren. She was taken aback and*

disappointed to be told that they knew that story because they'd seen a film or video version of it.“ (str. 18). Řešení těchto problémů uvedu v části Typologie posunů.

4.3.3. Syntaktické figury

Syntaktické figury se v textu objevují hlavně v podobě paralelismů. Autor tak pojí buď jednotlivé výrazy: „*There is usually no difficulty in registering the fact that the film is engaging in a flashback ... That, however, is not the same as registering a past...*“ (str. 21), fráze: „*In both cases the imagination of the consumer is kept active in creating this world, whether by a conceptualizing based on the words given on the page or by a conceptualizing based on the diverse perceptual information taken in while watching the screen and listening to the soundtrack.*“ (str. 20) či věty: „*In terms other than theoretical, it is probably true to say that for many (most?) people the attraction common to novel and film is ... In semiotic terms, it is perhaps true to say that, in the novel and immeasurably more so in the film ...*“ (str. 20). Většinou se snažím o zachování jejich výpovědní hodnoty: „*Pokud se na věc podíváme z jiného než teoretického hlediska, můžeme pravděpodobně říci, že ... Ze sémiotického hlediska můžeme pravděpodobně říci, že ...*“ (str. 11), vždy to však možné nebylo (tyto případy zmíním v části Typologie posunů). Dále zde máme např. řečnické otázky: „*And how is any film version, drawing on the contributions of numerous collaborators, ever going to produce the same responses except by the merest chance?*“ (str. 15) – „*A jak může jakákoli filmová verze, zahrnující příspěvní mnoha spolupracovníků, vytvořit stejně odezvy, vyloučíme-li čirou náhodu?*“ (str. 6), a také několik parentezí, např.: „*In carrying out this „work,” more of our intellectual and emotional resources will necessarily be called into play, and – there is perhaps a touch of Puritanism here – the very effort required will be good for us.*“ (str. 16) – „*Při této činnosti se do hry zapojí náš intelekt i emoce a – toto má pravděpodobně nádech puritanismu – sama tato snaha pro nás bude přínosem.*“ (str. 7).

4.4 Lexikum

Konkrétní překladatelské problémy pojící se s lexikem lze rozdělit do několika dalších podkategorií, budu se jim tedy pro přehlednost věnovat zvlášť. Vycházejí jednak z rozdílných jazykových systémů výchozí a cílové kultury, jednak z velmi specifické povahy překládaného textu.

4.4.1 Antroponyma

V textu se nachází poměrně velké množství antroponym. U ženských jmen vlastních vyvstala otázka, zda přechylovat či nikoli. S tou také souvisí fakt, že jména známých autorek, jako Virginie Woolf nebo Jane Austen, se u nás tradičně přechylují, a vyskytují se tedy v podobě Woolfová a Austenová. Objevují se zde ale i jména méně známých autorek či režisérů, jako např. Patricia Rozema či Alice Duer Miller. Přechylování vidím jako zásah do vlastního jména dané osoby, a jako takový je pro mne nepřípustný. Pokud česká žena vycestuje do zahraničí, kde koncovku -ová k naznačení ženského pohlaví nepoužívají, její jméno se nezmění na tvar bez této koncovky. Stejně tak pokud je dílo české autorky přeloženo například do angličtiny, její jméno se na publikaci nezmění na tvar bez -ová, přestože v dané zemi ženy používají stejný tvar příjmení, jako muži. Jméno zůstane v takovém tvaru, v jakém ho najdeme v kultuře dané ženy. Všeobecným územ v češtině je cizí jména přechylovat, pokud je však překladatelská tradice nebo úzus nesprávný, překladatel má povinnost se o jejich změnu alespoň pokusit. Z těchto důvodů jsem se rozhodla ve svém překladu žádná jména nepřechylovat. Jména označující postavy z literárních a filmových děl (např. z *Emmy*, *Věku nevinnosti* aj.) převádím podle toho, jak se vyskytují v těchto dílech.

4.4.2 Terminologie

Terminologie týkající se filmové a literární teorie je v tomto textu někdy obtížná v tom ohledu, že některé výrazy se používají i v ne odborném kontextu, kdy je jejich význam vágnější, např. výrazy *narration* a *narrative* mohou být v určitých kontextech zaměnitelné, u termínů je však nutná distinkce mezi *vyprávěním* a *příběhem*. Autor tyto výrazy používá jak odborně, tak ne odborně, což na několika místech přineslo menší obtíže, a zároveň jde občas o český termín *narace*. U většiny termínů bylo možné najít jejich český ekvivalent, jako: „*narrative voice*“ (str. 17) – „*narativní hlas*“ (str. 7), „*diegetic or non-diegetic [sound]*“ (str. 16) – „*diegetičnost/nediegetičnost [zvuku]*“ (str. 7) nebo „*dissolve*“ (str. 21) – „*prolínačka*“ (str. 12). Menší problém se objevil u termínu „*fade*“ (str. 20), který v závislosti na předložce, se kterou se pojí, může znamenat buď *roztmívačka* nebo *zatmívačka*. Protože čeština pro tyto významy společný termín nemá, musela jsem ve svém překladu vypsát oba. Termín *match cut*“ (str. 22, 23) jsem se rozhodla pokaždé řešit jinak. Tento výraz se do češtiny nepřekládá, popisuje druh prolínačky a velmi často je zmiňován právě v souvislosti s filmem *2001: Vesmírná odysea*, proto jsem

ho poprvé ponechala v jeho tvaru. Druhé užití je spíše přenesené, což autor naznačuje i užitím uvozovek. Zde jsem se rozhodla použít nadřazený pojem *prolínačka* (jelikož se jedná o jediný případ generalizace, uvádím ho pouze zde a nezmíním se o něm v části Typologie posunů). Zvláštní problém představoval také pojem „*heritage cinema*“ (str. 27). V češtině jsem našla vcelku používaný termín *kinematografie národního dědictví*, který jsem převzala, ale zároveň jsem se rozhodla anglické označení ponechat v textu alespoň v závorce, jelikož se přece jenom nejedná o běžný termín a vzhledem k mému primárnímu cíli (porozumění cílového příjemce) je důležité, aby si čtenář mohl termín případně dohledat. Výrazem, který se často vyskytuje v celém textu, je *mise-en-scène*. Autor ho vždy píše kurzívou, protože v angličtině se cizí slova převzaná z jiných jazyků (např. i *film noir* – doklad jsem našla například na stránkách univerzity Yale) často, ovšem ne výhradně, píše kurzívou. Kurzívu v tomto příkladě tedy zároveň považuji za projev autorova idiolektu. Čeština má však zdomácnělý výraz mizanscéna, který se v našem kontextu píše normálním písmem (doklad např. v publikaci *Úvod do filmu*) – proto ani já ve svém překladu kurzívu nepoužívám.

4.4.3 Idiomatika

Angličtina obsahuje velké množství idiomatických spojení, které většinou při překladu nepředstavují větší problém, např. „*To achieve this effect without the inflection of a verb ...*“ (str. 21) – „*K dosáhnutí tohoto efektu bez časování slovesa ...*“ (str. 12), „*Talk: that is what plays are about; that is virtually all they are about, give or take a few stage directions*“ (str. 25) – „*Konverzace – právě o ní hry jsou; je to prakticky to jediné, o čem jsou, plus minus pár scénických poznámek*“ (str. 16). Narazila jsem však na pasáž, ve které autor určitý termín používá spíše volněji, což mi při překladu jistě potíže způsobilo. „*This kind of thinking is based – erroneously, in my view – on the belief that coming to terms with a continuous narrative [...] enjoins a greater effort on the part of the reader that it does on that of the viewer.*“ (str. 16), „*However, it may be just as persuasively argued that in coming to serious terms with a film, much more is being required of us.*“ (str. 16). Výkladový slovník (Longman 2007: 1711) udává následující vysvětlení u hesla *come to terms with sth*: „*to accept an unpleasant or sad situation and no longer feel upset or angry about it*“. Po důkladném vyhledávání a konzultaci s rodilou mluvčí jsem dospěla k názoru, že tento výraz jiný význam nemá, a že jej tedy autor použil velice volně. Překládám proto: „*Takováto myšlenka je – podle mého názoru chybně – založená na víře, že proniknout do souvislého vyprávění [...] vyžaduje větší snahu ze strany čtenáře než ze strany diváka.*“

(str. 7) a „*Stejně přesvědčivě však můžeme argumentovat, že k tomu, abychom mohli proniknout do filmu, je toho od nás vyžadováno mnohem více.*“ (str. 7). Obdobný problém vyvstal u výrazu „*representational realism*“, který autor v textu používá hned dvakrát. Přestože toto spojení označuje poměrně běžný filozofický koncept, z následující věty je jasné, že autor měl na mysli spíše umělecký směr než filozofii: „*Film early embraced the representational realism of the nineteenth-century novel*“ (str. 23). Proto překládám: „*Film si záhy podmanil realismus románů devatenáctého století*“ (str. 14) a v druhém případě dokonce ještě volněji: „*that both create „worlds“ and „lives“ in more amplitude and with potentially more regard for representational realism in their detail than the other literary forms*“ (str. 20) – „*že oba detailně vytvářejí „světy“ a „životy“ ve větším měřítku a s potenciálně větším respektem k opravdovosti než jiné literární formy*“ (str. 11).

4.4.4 Formální výrazy

Jelikož text je psán ve vysokém stylu, je pochopitelné, že se v něm vyskytuje i vysoce formální lexikum. U těchto výrazů jsem se snažila zachovat jejich vyšší míru stylizace, přestože to kvůli asymetrii lexikálních systémů nebylo vždy zcela možné. Jako příklady poslouží „*fruitfully mesh*“ (str. 17) – „*úspěšně skloubit*“ (str. 8), „*dictum*“ (str. 19) – „*výrok*“ (str. 10), „*[lives in their varying degree of] verisimilitude*“ (str. 23) – „*[různě] autentické životy*“ (str. 15), „*myriad ways*“ (str. 27-28) – „*nesčetných způsobech*“ (str. 19). Dokladem ozvláštěného lexika a zároveň také povahy angličtiny jako analytického, nominálního jazyka, který preferuje verbonominální vazby, jsou výrazy jako například „*take cognizance*“ (str. 20). V tomto případě je vhodným převodem také verbonominální konstrukce: „*vzít ... na vědomí*“ (str. 11); podrobněji jsem se těmito konstrukcemi zabývala v části Gramatika.

4.4.5 Hovorové výrazy

Autor však přes formálnost svého projevu občas používá výrazy hovorové, pravděpodobně aby se více přiblížil čtenáři. I to je jeden z projevů jeho idiolektu. U těchto výrazů jsem se snažila zachovat hovorovost, abych přeložený text neochudila o nádech autorovy osobnosti, míru expresivity ovšem nebylo vždy možné zachovat (o tom více v části Typologie posunů). Příklady jsou: „*rackets around Europe*“ (str. 22) – „*létá Evropou*“ (str. 14), „*hacks out*“ (str. 24) – „*vyřezává*“ (str. 15) nebo „*bickering*“ (str. 28) – „*se ... kočkují*“ (str. 19).

4.5 Idiolekt autora

Projevy autorova idiolektu jsem již sice na několika místech zmínila, považuji je však v textu za tak silný faktor, že je zde chci pro přesnost shrnout. Na první pohled nejvýraznějším projevem je používání kurzívy u výrazů, které mají pro autora speciální význam, a u kterých nechce, aby unikly čtenářově pozornosti. Naopak délka složitých souvětí, kterými text překypuje, občas brání jejich plné srozumitelnosti. I přes to, že je studie psána vysoce formálním jazykem, objevuje se v textu několik hovorových výrazů, které ukazují, že se autor snaží udržet kontakt se svým čtenářem. Výsledkem je velmi osobitý text, který rozhodně skýtá velké množství překladatelských problémů a vyžaduje jasný a rozhodný přístup překladatele.

4.6 Citáty, intertextovost

Z deseti citátů, které jsou v textu použity (včetně vysvětlivek), bylo pouze tři možno dohledat a převzít z jiných publikací. Jediný problém zde tvořily dva paralelní překlady díla *The Da Vinci Code*. Po důkladném prozkoumání daných vět v obou překladech jsem se rozhodla převzít je z knihy *Da Vinciho kód*, neboť ta se obsahově drží originálu více než *Šifra mistra Leonarda*. Ostatní díla, ze kterých citáty pocházejí, ještě přeložena nebyla, proto jsem byla nucena je přeložit podle vlastního uvážení. Kromě citátů se v textu objevuje také velké množství odkazů na literární a filmová díla, jejichž české názvy bylo nutné pečlivě dohledávat. K tomu jsem primárně používala internetové stránky Národní knihovny České republiky a Česko-Slovenské filmové databáze, ale i další zdroje. Pokud díla přeložena nebyla, ponechala jsem jejich název v angličtině, aby si je čtenář případně mohl dohledat a nemátl ho český název, který ve skutečnosti neexistuje. Jediný problém se týkal díla *Finnegan's Wake*, které u nás sice jako takové nevyšlo – pouze jeho část *Anna Livia Plurabella : fragment Díla v zrodu (Work in progress)* – avšak jeho název je v češtině vcelku zažitý, a to hned ve dvou podobách: *Plačky nad Finneganem* a *Oplakávání Finnegana*. Pro svůj překlad jsem zvolila běžnější *Plačky nad Finneganem*. Pokud by studie měla opravdu vyjít, považovala bych za vhodné svou strategii potenciálnímu čtenáři objasnit. V případě toho, že by vyšla celá kniha, by se přístup musel sjednotit a vysvětlit nejlépe v předmluvě. Jestliže by studie vyšla jako článek v nějakém časopise, volila bych poznámku překladatele na konci textu. Protože znalost alespoň některých scén byla u několika filmů nezbytná k přesnému a správnému překladu textu

(např. 2001: *Vesmírná odysea*, *Věk nevinnosti*), bylo nutné, abych se s obsahem těchto scén seznámila, nebo je alespoň konzultovala s někým, kdo daný film zná.

4.7 Faktické nepřesnosti, překlady

V textu jsem objevila několik překlepů a při dohledávání citací také věcných nepřesností. Domnělé překlady jsem – vzhledem k tomu, že věty byly poměrně komplexní a mohlo se tudíž jednat o pouhé nepochopení z mé strany – konzultovala s rodilou mluvčí, která mi potvrdila, že jde opravdu o překlady. Jde o větu, ve které by nemělo být podržené *about*: „*In a novel, the author can draw his/her characters through what they say, what others say about them and about what the author him/herself confides in the discursive prose*“ (str. 23) a dále větu, ve které je porušena shoda podmětu s přísudkem: „*Once sound and movement and the possibility of editing are added, the ways in which lives are represented necessarily involves a complex response from the alert viewer.*“ (str. 23-24).

Věcné nepřesnosti jsem původně chtěla ponechat tak, jak je autor napsal, jenže u citátu z filmu *Věk nevinnosti* vyvstal problém, že McFarlane vložil citát do úst nesprávné osobě, a poněvadž čeština obligatorně vyjadřuje pohlaví koncovkami, vznikla by věta: „*Ellen něžně kárá Newlanda slovy: ‚Dala jsi mi poprvé nahlédnout do pravého života a potom jsi mi řekla, abych žil dál v tom falešném.‘*“, protože ji ve skutečnosti říká Newland a ne Ellen. Jelikož jsem nechtěla pozměňovat citát z filmu, rozhodla jsem se nakonec jména zaměnit a citát uvést větou: „*Newland něžně kárá Ellen slovy*“. Druhá nepřesnost působí o dost složitější problém. Jde o podrženou část věty: „***Middlemarch** moves fluidly from provincial town to country seat to Rome and so on, and a novel as recent as Dan Brown’s all-conquering **The Da Vinci Code** rackets around Europe, leaving us (if we’ve been sucked in) breathless before the six words ‘scrawled directly across **Mona Lisa’s** face’ in the Louvre at the end of one chapter, then whisking us off to the Police Lieutenant’s desk for the start of the next, and back again to the Louvre for the following.*“ (str. 22-23). Ve skutečnosti ale nejde o stůl policejního poručíka, nýbrž o stůl Jacquese Saunièra, kurátora Louvru, jak dokládá pasáž z knihy: „*Seated at Saunière’s desk, Lieutenant Collet pressed the phone to his ear in disbelief.*“¹ Po dlouhém uvážení jsem se tuto nepřesnost rozhodla neopravovat, protože oprava by naprosto změnila dynamiku celé věty a v podstatě by zničila argument, který autor do výpovědi vkládá. McFarlaneova věta jasně stojí na

¹ Brown, Dan. *The Da Vinci Code*. London: Bantam Press, 2004, s. 129.

protikladu, že v jedné kapitole jsme v Louvru, v další mimo něj a v následující opět zpátky v muzeu. Tento argument by se opravou rozpadl. Z těchto důvodů jsem nakonec k oběma problémům přistupovala jiným způsobem. Pokud by však kniha měla vyjít, pokusila bych se autora kontaktovat a konzultovat s ním všechny překlepy a nepřesnosti, o kterých se domnívám, že se v textu nacházejí.

5. Typologie posunů

Při překladu nevyhnutelně došlo k posunům oproti originálnímu textu. Tyto posuny vycházejí nejen z rozdílné povahy jednotlivých jazykových systémů, ale také z jejich odlišných konvencí. Někdy jsou pouze stylistickou transformací z jednoho jazyka do druhého, jindy se jedná o posuny v citovém zabarvení nebo dokonce o částečné posuny ve významu. Vždy jsem se však snažila zachovat celkový smysl výpovědi a mým primárním cílem bylo porozumění pro cílového čtenáře. Při typologii těchto posunů zčásti vycházím z Levého Umění překladu.

5.1 Nivelizace, intenzifikace

Již jsem popisovala dříve, že autor k umocnění některých pasáží využívá paralelismus. Ne vždy však bylo možné tento paralelismus zachovat, aniž by se věta stala nesrozumitelnou nebo zbytečně komplikovanou. Proto zvláště u těchto pasáží docházelo k nivelizaci, např.: *In both cases the imagination of the consumer is kept active in creating this world, whether by a conceptualizing based on the words given on the page or by a conceptualizing based on the diverse **perceptual** information taken in while watching the screen and listening to the soundtrack.*“ (str. 20) – „V obou případech udržuje utváření tohoto světa představivost čtenáře i diváka v činnosti, ať už při formování představ vychází ze slov na stránce nebo z různých smyslových vjemů, které mu nabízí sledování obrazovky a poslouchání zvukové stopy.“ (str. 11). Také jsem uvedla, že autor v textu na několika místech používá hovorové výrazy. U některých z nich rovněž došlo k částečné nivelizaci, hlavně z toho důvodu, že čeština by v takovém textu tak vysoký stupeň expresivity neunesla: „*hacks out*“ (str. 24) – „*vyřezává*“ (str. 15). K nivelizaci došlo také u opakování slova *talk* na konci prvního a na začátku druhého odstavce na straně 25. Důvodem zde je sémanticky široký pojem *talk* v angličtině, kde čeština má pro každý význam výraz jiný; já jsem jej převedla jako *konverzace* a *mluvení*. Zde zároveň došlo i ke konkretizaci významu. K intenzifikaci došlo při rozdělení věty, která ve skutečnosti obsahuje dvě otázky; v češtině zní přirozeněji, když každá otázka tvoří jednu větu: „*Was she really expecting these small children to respond to the quality of the prose and if so, is there never an occasion when the images on the screen might be just as effective?*“ (str. 18) –

„Opravdu od těch malých dětí očekávala, že ocení kvalitu prózy? A i kdyby, neexistuje snad případ, kdy filmové ztvárnění může být stejně tak účinné?“ (str. 9).

5.2 Intelektualizace

Jelikož text je místy velmi složitý, považovala jsem za nutné u některých obtížně pochopitelných vět přistoupit k intelektualizaci. I přesto jsem se ale snažila zachovat komplexnost textu, abych nezměnila jeho celkový charakter. Levý (1963: 91-104) rozlišuje tři typy intelektualizace: zlogičťování textu, vykládání nedořečeného a formální vyjadřování syntaktických vztahů. Protože tyto typy často jdou ruku v ruce a u jedné věty se tyto typy mohou míchat, popisují je zde společně.

Jak jsem již zmiňovala dříve, musela jsem v překladu často přidat nebo alespoň posílit prostředky koheze a koherence, neboť angličtina si mnohdy vystačí s volnějšími prostředky, jako jsou například odkazovací zájmena *it* nebo *that*, se kterými by česká věta mohla postrádat koherenci. Tak bylo ve větě: „*All of these are part of the filmgoer's responsive activity, though they are not peculiar to film.*“ (str. 20) nutno explikovat: „*Všechny tyto kódy jsou součástí toho, jak divák na film reaguje, i když pro něj nejsou právě příznačné.*“ (str. 11-12). Dalším příkladem je věta: „*Earlier, I suggested that these two art forms also share an interest in revealing 'lives' in a fullness perhaps denied to others.*“ (str. 23) – „*Dříve jsem naznačil, že tyto dvě umělecké formy také sdílejí zájem v ukazování ‚životů‘ v rozsahu, jaký u ostatních forem není možný.*“ (str. 14). V těchto případech jde zároveň o vykládání nedořečeného a jistou konkretizaci. Kromě případů, kdy čeština obligatorně vyžaduje doplnění, bylo také často nutné jako prvky koheze doplnit různé částice nebo jiné výrazy, jako *oproti*, *zase*, *naopak*, *a také*, již aj, např.: „*A novel will need to tell us that we are now going back or forward in time, then will probably require some descriptive prose to relocate us temporally; film may count on the informative powers of **mise-en-scène** to achieve this relocation almost on the instant.*“ (str. 22) – „*Román nám musí říct, že se právě posouváme nazpět nebo dopředu v čase, a pak bude pravděpodobně vyžadovat nějakou popisnou pasáž, aby nás dočasně do tohoto okamžiku přemístil; film oproti tomu může počítat s informační silou mizanscény a docílit tohoto přemístění v podstatě okamžitě.*“ (str. 13). Za nutnou jsem v rámci koheze a koherence považovala i změnu čísla v následující větě (poněvadž o jednu větu dříve vidíme jména dvou příběhů, ne pouze jednoho): „*The other anecdote that struck me concerned a woman who had brought Hans Andersen's stories, 'The Little Mermaid' and 'The Ugly Duckling',*

to read to her grandchildren. She was taken aback and disappointed to be told that they knew that story because they'd seen a film or video version of it.“ (str. 18) – „*Další příhoda, která mne zaujala, je o ženě, která svým vnoučatům přinesla příběhy Hanse Andersena, ‚Malá mořská víla‘ a ‚Ošklivé káčátko‘, aby jim je mohla předčítat. Byla překvapena a zklamána, když jí děti oznámily, že už příběhy znají, protože je viděly ve filmu nebo na videu.*“ (str. 9).

5.3 Explikace

Autor v textu občas na některé, v anglicky mluvícím prostředí dobře známé, autory či jiné osoby odkazuje pouze pomocí jejich příjmení. Jelikož cílový čtenář nemusí vždy nutně vědět, o koho se jedná, rozhodla jsem se v některých případech explikovat a uvést celé jméno nebo alespoň iniciály namísto pouhého příjmení, konkrétně u (Henryho D.) Longfellowa (str. 26), (Robertu) Browninga (str. 26), (D. H.) Lawrence a (Johannese) Vermeera (str. 28). Naopak u Dickense (str. 24), Shakespeara (str. 26) ani u Milтона (str. 26) jsem to za nutné nepovažovala. Na několika místech jsem se také rozhodla do textu vložit vnitřní vysvětlivku, a to např.: „*Henry James's 'central reflector' technique in the novel*“ (str. 27) – „*románové technice Henryho Jamese využívající jednotící hledisko hlavního hrdiny*“ (str. 19). Již jsem zmiňovala i větu: „*and as an example of 1990s British 'heritage cinema'*“ (str. 27) – „*a zároveň jako o příkladu britské kinematografie národního dědictví z devadesátých let dvacátého století ('heritage cinema')*“ (str. 18), ve které jsem ponechala anglický název filmového směru. U jména filmové společnosti: „*filmed by MGM*“ (str. 26) došlo jak k explikaci názvu, tak k vnitřní vysvětlivce „*natočená společností Metro-Goldwyn-Mayer*“ (str. 17). Zajímavým problémem byl odkaz na předlohu literární postavy *Alenka v říši divů*. Jelikož v originále se jedná o *Alice*, jmenovala se tedy i ona skutečná předloha *Alice*, nikoli *Alenka*. Byla to *Alice Lidell*. Dát do textu celé její jméno jsem však považovala za neúnosnou explikaci, proto jsem se spokojila s převodem „*a skutečnou Alenkou/Alice*“ (str. 8). U výrazu „*eaons later*“ (str. 22) došlo ke konkretizaci: „*o milióny let později*“ (str. 13). K formálnímu vyjadřování syntaktických vztahů dochází především u převodu anglických polovětných vazeb. Kde v angličtině autor nemusí nebo nechce vztah mezi větami vyjádřit, v češtině je explikace nutná, např.: „*The words are accompanied by her gesture of laying her hand on his, advising endurance.*“ (str. 24) – „*Ellen položí svou ruku na jeho, čímž ho povzbuzuje, aby vydržel.*“ (str. 15). K explicitnímu vyjádření syntaktických vztahů došlo i u poslední věty prvního odstavce, která tvořila asi největší problém jak na pochopení, tak na překlad. Po

dlouhém zvažování jsem se rozhodla vztahy vyjádřit, protože hrozilo, že by jí čtenář nemusel porozumět. Tato věta je jedním z největších kompromisních řešení mého překladu: „*No one feels too awed by it to be willing to risk judgments about the latest adaptation, usually to the film's disadvantage; nor do theorists regard the subject as too simple to engage their attention.*“ (str. 15) – „*Nejnovější adaptace v nikom nezbuzuje dostatečný respekt, jenž by mu zabránil vynášet o ní amatérské soudy, což je filmu většinou spíše na škodu; a pro teoretiky je toto téma dostatečně komplexní, aby poutalo jejich pozornost.*“ (str. 6).

5.4 Další zásahy do textu

5.4.1 Gramatické posuny

V několika případech bylo nutné změnit gramatické číslo. Obvyklým důvodem byly různé konvence angličtiny a češtiny: „*We expect in novel and film a sense of the 'real'*“ (str. 20) – „*V románech a filmech očekáváme zdání ‚skutečnosti‘*“ (str. 11), „*Whereas the novel will make us privy to the changing lives of the characters through their spoken words and through the discursive prose*“ (str. 22) – „*Zatímco román nás do měnícího se života postav zasvětil prostřednictvím jejich slov a popisnou prózou*“ (str. 13). V jednom případě šlo posílení koheze a koherence (tento případ jsem uvedla v části Intelektualizace). Pro úplnost zde zmiňuji i převádění pasívních vět do aktiva, a to jak agentních, tak vět se všeobecným podmětem, které jsem již popsala a ilustrovala v části Typologie překladatelských problémů.

5.4.2 Bibliografické údaje

K posunu došlo také u formální stránky odkazů na díla ve vysvětlivkách. Odkazy jsem změnila, aby odpovídali české citační normě.

6. Závěr

Cílem mé práce bylo přeložit vybranou studii, *Reading film and literature*, tak, aby mohla být vydána a plnila v českém kontextu stejnou funkci jako ve výchozím. Věnovala jsem se především co nejpřesnějšímu převodu terminologie a tomu, aby byl konečný text srozumitelný a koherentní. Těžiště mého překladu tedy spočívalo ve vyrovnání se s komplikovanými pasážemi a v jejich převodu do češtiny. Toto jsem často dosahovala pomocí intelektualizace a explikace, neboli mnohých kompromisních řešení, která však, jak doufám, usnadňují pochopení cílovému příjemci, a tak plní svůj účel.

Druhou částí mé práce je komentář, ve kterém se věnuji analýze výchozího textu, popisuji svou překladatelskou metodu, dále systematizuji problémy, které jsem při překladu musela řešit, a posuny, ke kterým došlo. Vysvětluji zde jak posuny motivované odlišností jazykových systémů, tak celkové zlogičťování textu, které je v souladu se zaměřením na cílového čtenáře. Samotné psaní komentáře mi poskytlo šanci se do hloubky zamyslet nad některými svými řešeními a dovolilo mi je vidět v širším kontextu.

Resumé

Tato práce se věnuje komentovanému překladu studie *Reading film and literature* od Briana McFarlana. Jeho studie pojednává o málo známých aspektech převodu literatury na filmové plátno, a snaží se čtenáře vzdělat a apelovat na něj. Cílem bylo přeložit ji s důrazem na funkční ekvivalenci, tedy aby v cílové kultuře plnila stejnou funkci, jako v kultuře výchozí. Z tohoto důvodu bylo nutno na několika místech explikovat a intelektualizovat, jinak hrozilo, že bude obtížnost textu, spolu s některými reáliemi, bránit jeho srozumitelnosti. Stěžejní aspekty překladu spočívaly v hledání terminologických ekvivalentů filmového a literárního názvosloví a v přesné interpretaci textu, jejímž účelem bylo jeho srozumitelné převedení do češtiny. Druhou částí mé práce je komentář, který má za úkol překladatelský proces popsat. Komentář je pro přehlednost rozčleněn do tří oddílů: první se věnuje překladatelské analýze originálního textu, druhý systematizuje problémy, které při překladu vyvstaly, a třetí podává typologii posunů, ke kterým při překladu došlo.

Resumé

This thesis deals with a translation of the essay *Reading film and literature* by Brian McFarlane and with its commentary. His essay discusses the seldom known aspects of the transfer of literature to the screen and attempts to educate and appeal to the reader. The aim was to translate it with focus on functional equivalence, i. e. so that the text would fulfil the same function in the target culture, as it had in the source culture. This was the ground for explicitness of facts and in phrasing, since the complexity of the text, and some of its factual information, might otherwise not have been comprehensible. Central aspects of the translation process consisted of finding technical equivalents for film and literary terminology and of exact and accurate interpretation in order to create a comprehensible Czech text. The second part of my thesis is the commentary, the task of which is to describe the translation process. It is handily divided into three sections: the first one engages in a translation analysis of the original text; the second one classifies the problems that emerged during the translation process; and the third one depicts the typology of translation shifts.

Seznam použitých zdrojů

Primární zdroje

BARTHES, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. Přeložil Jaroslav Fryčer. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Sestavil Petr Kyloušek. Brno: Host, 2002, 324 s.

BROWN, Dan. *Da Vinciho kód*. Přeložila Barbora Michálková. Praha: Argo, 2005, 503 s.

BROWN, Dan. *The Da Vinci Code*. London: Bantam Press, 2004, 467 s.

DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006. 673 s.

HOLÝ, Zdeněk, KORDA, Jakub. *Úvod do filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, 57 s.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963, 283 s.

LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH. Harlow: Pearson Education Limited, 2005, 1949 s.

McFARLANE, Brian. „Reading film and literature.“ In *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge UP, 2007, 273 s.

PROPP, Vladimír. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložil Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová. Jinočany: H & H, 1999, 362 s.

Sekundární zdroje

AUSTENOVÁ, Jane. *Emma*. Přeložila Eva Kondrysová. Praha: Svoboda, 1982, 334 s.

BLÁHA, Zdeněk. *Základní pojmy filmové a televizní dramaturgie: určeno pro posl. fak. filmové a televizní* (podle pův. pozn. a záznamů z přednášek Zdeňka Bláhy zprac. Hana Cielová a Jiří Dufek). Praha: SPN, 1992

BROWN, Dan. *Šifra mistra Leonarda*. Přeložil Dušek Zdík. Praha: Metafora, 2003, 511 s.

GREPL, Miroslav; HLADKÁ, Zdeňka; JELÍNEK, Milan a kol. *Příruční mluvnice češtiny*. 2. vydání. Brno: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. 799 s.

GÜRTLER, Fr. (sestavil). *Fotografický a filmový slovníček anglicko-český a česko-anglický*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948, 88 s.

LINGEA LEXIKON 2002, verze 4.0

MÜLLER, Vladimír. *Nejpoužívanější filmové výrazy v praxi. Anglicko-česká a česko-anglická verze*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, 192 s.

VEDRAL, J. *Anglicko-český slovník filmový a televizní*. Praha: JTP, 2002, 40 s.

WHARTONOVÁ, Edith. *Věk nevinnosti*. Literárně upravil J. H. Náchodský. Praha: Mht, 1994, 303 s.

<<http://nkp.cz/>>.

< <http://www.csfd.cz/>>.