

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY

Analýza překladu písňových textů
z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací*

(Bakalářská práce)

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam citované a použité literatury.

V Olomouci dne 18.8.2021

Poděkování

Děkuji své vedoucí práce Mgr. Josefíně Zubákové, Ph.D. za její trpělivost, ochotu a odborné vedení při vypracování této práce. Poděkování patří i Dr. Noelovi Brownovi za jeho korektury a konzultace. Ráda bych také poděkovala všem, kteří mě po dobu studia podporovali.

Acknowledgements

I am deeply thankful to my supervisor, Mgr. Josefina Zubáková, Ph.D., whose encouragement, guidance and support enabled me to develop an understanding of the subject. In addition to providing academic suggestions, she has reviewed my thesis repeatedly. I also want to thank Dr. Noel Brown who supported me, provided me with guidance and consulted with me on many occasions. I offer my respects and gratitude to all of those who have supported me in any respect during the time of this study.

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

VJ – výchozí jazyk

CJ – cílový jazyk

VT – výchozí text

CT – cílový text

AVT – audiovizuální překlad

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Původní obsazení filmu *Mary Poppins* (1964)

Obrázek 2a Příchod Mary Poppins (1964)

Obrázek 2b Příchod Mary Poppins (2018)

Obrázek 3a Zrcadlo a Mary Poppins (1964)

Obrázek 3b Zrcadlo a Mary Poppins (2018)

Obrázek 4a Animovaná scéna (1964)

Obrázek 4a Animovaná scéna (2018)

Obrázek 5 „Can You Imagine That“ – Příklad 15

Obrázek 6 „Turning Turtle“ – Příklad 16

Obrázek 7 „Can You Imagine That“ – Příklad 17a/17b

Obrázek 8 „Turning Turtle“ – Příklad 18a/18b

Obrázek 9 „Turning Turtle“ – Příklad 19

Obrázek 10 „Can You Imagine That“ – Příklad 20

Obrázek 11 „Nowhere to Go But Up“ – Příklad 21

Obrázek 12 „(Underneath the) Lovely London Sky – Příklad 22

OBSAH

Úvod	8
1 Mary Poppins jako kulturní fenomén	10
1.1 Knižní předloha Pamily L. Traversové	10
1.1.1 O autorce	10
1.1.2 Charakterizace Mary Poppins	13
1.2 Filmový muzikál <i>Mary Poppins</i> (1964)	14
1.3 Mary Poppins na divadle	16
1.4 Filmový muzikál <i>Mary Poppins se vrací</i> (2018)	17
2 Problematika překladu muzikálů	22
2.1 Dva přístupy k překladu	22
2.2 Požadavky kladené na překladatele	23
2.3 Audiovizuální překlad	24
2.4 Překlad písní filmového muzikálu	26
2.4.1 Repetice (rým a intratextualita)	27
2.4.2 Ekvivalence	28
2.4.3 Technické aspekty	30
3 Analýza písňových textů z <i>Mary Poppins se vrací</i>	32
3.1 Metodologie	32
3.2 Repetice	33
3.2.1 Rým	33
3.2.2 Intratextualita (a intertextualita)	37
3.3 Ekvivalence	40
3.4 Technické aspekty	43
Závěr	50
Resumé	52
Bibliografie	54
Anotace	56
Annotation	57

ÚVOD

Tato studie se zabývá analýzou překladu písňových textů z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* (2018) a problematikou překladu filmových muzikálů. Cílem práce je představit filmový muzikál *Mary Poppins se vrací*, zasadit jej do kontextu, provést analýzu vybraných písní z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* na základě upraveného modelu Marthy García Gatové (2013), a zhodnotit, zda je tento model vhodný a aplikovatelný na vybraný materiál. Jelikož se analýza věnuje českému překladu, je tato studie také v jazyce českém, přestože naprostá většina zdrojů o této problematice je v jazyce anglickém. Tato bakalářská práce tak přispěje i k poznatkům problematiky překladu filmového muzikálu v České republice, ve které prací na toto téma není mnoho a většina z nich se zabývá překladem pro jevištní zpracování. I z tohoto důvodu se tato práce zabývá právě filmovým muzikálem a překladem pro dabing.

První kapitola, *Mary Poppins* jako kulturní fenomén, představuje stěžejní díla, která s filmovým muzikálem *Mary Poppins se vrací* úzce souvisí, jako např. knižní předlohu, film z roku 1964 od studia Disney nebo *Mary Poppins* na světové divadelní scéně. Závěr této kapitoly popisuje výchozí materiál, který byl využit při analýze. Filmový muzikál *Mary Poppins se vrací* je k analýze podle García Gatové vhodný zejména proto, že je to filmový muzikál zaměřený na děti, tudíž se v něm dabuje nejen dialog, ale i písně. Na rozdíl od ostatních filmových muzikálů od studia Disney k němu však existují mnohé další materiály, na které se film v průběhu děje v dialogu i v písních odkazuje a které s ním, co se překladatelských řešení týče, lze srovnávat.

Druhá kapitola se věnuje problematice překladu filmového muzikálu a shrnuje argumenty ke dvěma obecným přístupům, kterými se dá k překladu písňových textů přistupovat – buď je přeložen muzikál celý včetně písní, nebo je přeložen pouze dialog a písně jsou otitulkovány. Dále se kapitola zaměřuje na požadavky, které by měl překladatel splňovat, aby mohl vytvořit po všech stránkách ekvivalentní překlad. Tyto poznatky se vztahují jak na jevištní zpracování, tak i na filmové muzikály. Dále už se ovšem kapitola zabývá překladem filmového muzikálu; je představen pojem audiovizuální překlad, jsou zmíněny titulky a omezení, která se k nim váží, ale zaměření je zejména na dabing, který je pro tuto práci stěžejní. Druhá kapitola také představuje

teoretické přístupy překladu písní v muzikálu. Asi nejznámějším zdrojem pro problematiku překladu v oblasti muzikálu je práce Petera Lowa (2005), který se ovšem nevěnuje analýze jako takové, ale spíše praktickým návrhům a strategiím, jak při překladu písňových textů postupovat. Stěžejní je pro tuto práci analýza překladu písňových textů filmového muzikálu *My Fair Lady* Marthy García Gatové (2013). Ta se totiž jako jedna z mála zaměřuje přímo na překlad písní pro dabing a nabízí nový způsob, jakým na překlad písňových textů filmového muzikálu a jeho analýzu nahlížet.

Poslední kapitola této bakalářské práce popisuje užitou metodologii, která kopíruje upravený model Marthy García Gatové (2013), a věnuje se samotné analýze překladu vybraných písňových textů z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* překladatele Pavla Cmírala. García Gatová (2013) rozděluje specifická omezení překladu písňových textů ve filmovém muzikálu do tří kategorií: repetice, ekvivalence a technické aspekty. Repetice pak dělí na rýmy a intratextualitu, v rámci ekvivalenci se zabývá převodem nářečí, mezikulturní zdvořilostí a univerzálními referenty a v technických aspektech se zaměřuje na koherenci zvuku a obrazu a synchronizaci rtů. Model je pak vzhledem k vybranému textu k analýze doplněn o intertextualitu, a naopak jsou vynechány poznatky, které se soustředí na titulky, jelikož tato práce se zabývá primárně dabingem. K analýze bylo vybráno z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* celkem devět písní: „(Underneath the) Lovely London Sky“, „A Conversation“, „Can You Imagine That“, „Cover Is Not the Book“, „The Place Where the Lost Things Go“, „Turning Turtle“, „Trip a Little Light Fantastic“, „Trip a Little Light Fantastic (Reprise)“, „Nowhere to Go But Up“. Vzhledem k respektování autorského práva je do práce zařazen pouze výběr relevantních ukázek z analýzy a celá analýza je přiložena na CD k tištěné verzi. Závěrem pak práce shrnuje výsledky zjištění a poznatky, které z analýzy vyplynuly, a hodnotí funkčnost modelu García Gatové (2013).

1 MARY POPPINS JAKO KULTURNÍ FENOMÉN

O tom, že Mary Poppins¹ je dodnes vnímána jako kulturní fenomén, svědčí mnohé aluze v různých světoznámých knihách, filmech či seriálech. Jako příklad můžeme uvést třináctou epizodu osmé řady seriálu Simpsonovi z roku 1997 *Simpsoncalifragilisticexpialad'ohcious*, která svým názvem jednoznačně odkazuje na píseň z původního muzikálového filmu (1964). Jako další příklad může sloužit bizarní zahájení Olympijských her v Londýně roku 2012, které popisuje Pearce (2015: 62), kdy se na stadionu na deštnících sneslo třicet postav Mary Poppins a bojovaly s dvanáctimetrovým balónem v podobě Lorda Voldemorta. Narážku na kouzelnou chůvu najdeme ale např. i ve filmu od studia Marvel z roku 2017, *Strážci Galaxie Vol. 2*. Aby bylo dosaženo kvalitní analýzy překladu písňových textů, je vhodné představit nejen postavu kouzelné chůvy, ale i autorku knižních předloh, zároveň také filmy a divadelní inscenace, které o ní a o Mary Poppins vznikly.

1.1 Knižní předloha Pamelý L. Traversové

1.1.1 O autorce

Pamela L. Traversová kdysi prohlásila, že všechny šťastné příběhy vznikají z příběhů smutných. Valeria Lawsonová (2013), autorka biografie *Mary Poppins, She Wrote: The Life of P. L. Travers*, se domnívá, že měla na mysli svůj vlastní smutek.² Pamela totiž neměla jednoduchý a příliš šťastný osud.

Helena Lyndon Goffová se narodila 9. srpna 1899 v Maryborough v Austrálii. Rodina ji ale od malička přezdívala Lyndon či Ginty. Lyndon sama prohlašovala, že se nikdy necítila být Australankou, ale Irkou. Později, když se přestěhovala do Anglie, dokonce svůj původ tajila a tvrdila, že je Irka.

¹ Přestože jsou v této práci ženská jména přechylována, *Mary Poppins* má z tohoto pravidla výjimku, a to z toho důvodu, že kromě překladu původní knihy z roku 1975 už se její jméno nikde nepřechyluje. Ve filmech se o chůvě mluví zásadně jen jako o *Mary Poppins*. Lawsonová (2013) dokonce tvrdí, že Traversová, autorka knižní předlohy, při vzniku filmového muzikálu (1964) žádala Walta Disneyho, aby chůvu oslovovali pouze celým jménem, jako by to byl její titul.

² Pokud není uvedeno jinak, tato kapitola čerpá výhradně z knihy Valerie Lawsonové (2013), *Mary Poppins, She Wrote: The Life of P. L. Travers*, která byla použita pouze v nečíslované elektronické formě.

Tato idealizovaná představa o Irsku pocházela od jejího otce. Lawsonová (2013) v první kapitole *The Real Mr. Banks* píše: „*Helen Lyndon Goffová měla dva otce. Jeden byl opravdový, toho druhého si pouze představovala. Stopy obou mužů najdeme v otci třetím, ve smyšlené postavě George Bankse, melancholického bankéře z dobrodružného příběhu o Mary Poppins.*“³ Helen sama prohlásila, že postavu pana Bankse stvořila hlavně pro svoje vlastní potěšení. Jenže místo George Bankse měla Helen Lyndon za otce Traverse Roberta Goffa a ten se s fiktivní postavou nemohl srovnávat. Rodilý Ir byl nezodpovědný, chaotický pohádkář a alkoholik, a jediné, co měl s Georgem Banksem společného bylo jeho povolání. Právě z jeho příběhu o mýtech a folklóru Irska, o vílách a elfech, si o něm Lyndon v dětství utvořila představu jako o šarmantním a okouzlejícím irským hrdinovi. Od svého otce tak získala nejen neutuchající touhu mít něco víc, ale také lásku k poezii a k příběhům. Jako dospělá ho ostatním popisovala jako pohledného vedoucího plantáže cukrové třtiny. V tomto ohledu Lyndon následovala jedno z pravidel prakticky perfektní Mary Poppins: Nikdy nic nevysvětluj. Ať už o povolání a životě svého otce lhala z jakéhokoliv důvodu, smyšlené příběhy ji pronásledovaly až do hrobu. Když v roce 1996 zemřela, v jejím nekrologu *The New York Times* prohlásil, že byla dcerou bohatého plantážníka, zatímco autor nekrologu z deníku *Guardian* byl přesvědčen o tom, že byla vnučkou premiéra Queenslandu, který byl zároveň i zakladatel jedné z největších firem na rafinaci cukru. Jelikož i sám Goff odmítal prozradit svůj původ vlastní rodině, zmatení novinářů bylo pochopitelné. Travers Goff zemřel ve věku čtyřiceti let na tuberkulózu a nechal svou rodinu napospas bídě.

Lyndon měla veliké štěstí, že se o ně postarala poměrně bohatá, přísná, tajnůstkářská, pyšná, ale navzdory tomu milující prateta Ellie. Ta sloužila nejen jako inspirace pro kouzelnou chůvu, ale také pro postavu slečny Larkové s psíkem. Od ní také dostala vzácný dar v podobě mísy Royal Doulton, která vyobrazovala tři chlapce s koníky. Tato mísa se objevuje v druhé knize *Mary Poppins Comes Back* (1935) v kapitole „Bad Wednesday“ jako dárek, který ke křtinám dostala paní Banksová (jejíž

³ „*Helen Lyndon Goff had two fathers. One was real. The other she imagined. The traces of both men can be found in a third father, the completely fictional George Banks, the melanchol head of the household in the adventures of Mary Poppins.*“ – Pokud není uvedeno jinak, všechny překlady citací jsou mé vlastní.

křestní jméno se v knihách nikdy neobjevuje) od své pratety Caroline. Mísa se také znovu objevuje ve filmu *Mary Poppins se vrací*, a dokonce je jí ve filmu věnována jedna píseň („The Royal Doulton Music Hall“).

V dospívání se Helen Lyndon začala i přes odpor své rodiny věnovat divadlu. Její láska k Shakespeareovi ji dovedla až za hercem a majitelem kočovné společnosti Allanem Wilkiem, který ji najal jako herečku. Právě v této době se zrodil její umělecký pseudonym. Ve jménech Lyndon a Goff neviděla žádnou romantiku, a tak se rozhodla, že bude vystupovat pod jiným jménem. Křestní jméno svého otce, Travers, se jí vždy líbilo, a tak se rozhodla jej použít jako příjmení. Ze strany Goffových věděla o příbuzné jménem Pamela a rozhodla se psát pod pseudonymem Pamela Travers. Druhé jméno Lyndon ve formě zkráceného L. se přidalo až později.

Začátkem 20. letech 20. století, když vystupovali v městě Christchurch na Novém Zélandu, se Pamela setkala s mužem, díky kterému započala její kariéra spisovatelky. Novinář z místního deníku *Sun* jí byl okouzlen natolik, že za ní na motorce jezdil od jednoho města k druhému. Pamela se do něj vášnivě zamilovala a když mu jednoho dne ukázala krátkou povídku o mýtických zahradách, novinář ji ukázal svému redaktorovi a ten ji otiskl. Povídka se mu dokonce líbila natolik, že ji požádal, aby do novin přispívala pravidelně. Pamela byla z této nabídky nadšená a vášnivě se pustila do psaní. Postupem času začala přispívat i do jiných novin a deníků svou tvorbou – od básní přes satiru, povídky, úvahy až po fikci.

Nějakou dobu byla spokojená, ale její odpor k Austrálii a láska k Irsku ji nakonec donutily našetřit si na lodní lístek a ve věku 24 let, 9. února 1924, odplula do Anglie, kde se nakonec usadila v Londýně. Do Austrálie už se vrátila pouze jednou v 60. letech. V roce 1925 se poprvé podívala do svého milovaného Irska, kde se setkala s básníkem Georgem William Russellem, redaktorem deníku *Irish Statesman*, který se stal jejím mentorem. Pamela do deníku přispívala svou tvorbou další čtyři roky. Díky Russellovi se také v Dublinu účastnila mnoha večírků, kde se setkala se známými básníky jako např. s T. S. Eliotem či s W. B. Yeatsem, se kterými sdílela zájem o svět mytologie a okultních věd. George se staral o své mladé chráněnce a podporoval je v cestování. Koncem 20. let 20. století navštívila Pamela Evropu, Rusko, Japonsko a Ameriku.

Pamela celý život bojovala s chabým zdravím a hodně času trávila v lázních a ozdravovnách. V roce 1931 se její zdravotní stav zhoršil, trpěla depresemi a obávala

se, že se nakazila tuberkulózou. Podle Picardieové (2008) jí lékaři doporučili dlouhodobý pobyt na venkově, a tak se s kamarádkou Madge Burnandovou přestěhovala do domku v Sussexu, kde o dva roky později začala psát příběhy o kouzelné chůvě. V roce 1934 vychází první z osmi knih o Mary Poppins, která se setkala s velkým úspěchem a do roku 1988 vyjde dalších sedm dílů série o poněkud netradiční chůvě, se kterou děti zažívají další magická dobrodružství.

Základní premisa příběhu je následující: když manželé Banksovi z Třešňové aleje číslo 17 nutně shání novou chůvu pro své čtyři děti, záhadně se jim přede dveřmi objeví Mary Poppins. Když se jí Michal ptá, jak dlouho zůstane, odpoví jen „dokud se nezmění vítr.“ Východní vítr je název první kapitoly a také jedním z hlavních motivů příběhů o kouzelné chůvě, jakousi předzvěstí jejího příchodu k dětem Banksovým. Děti společně s chůvou zažívají různá dobrodružství – se strýčkem Wiggem si dají čaj na stropě, potkají babičku holubářku a na ošklivý úterek cestují po celém světě. Když se ale vítr změní, Mary Poppins otevře svůj ikonický deštník a západní vítr ji odnese pryč (Traversová, 1975).

Podle Lawsonové (2013) Traversová během svého života nikdy neprozradila, jak přesně postava Mary Poppins vznikla. Svému oblíbenému novináři, Jonathanu Cottovi, ale prozradila, že jako náciletá napsala krátkou povídku o postavě jménem Mary Poppins, která ukládala děti ke spánku; takže alespoň jméno chůvy existovalo dlouhá léta před vznikem knihy. O to překvapivější její příběhy byly, protože Pamela prohlašovala, že opravdoví spisovatelé pro děti nepíší. Celý život také tvrdila, že chůva není její, že ji nestvořila, ale že ji postava sama navštívila. V rozhovoru dokonce prohlásila, že nechce vědět, odkud přilétla.

1.1.2 Charakterizace Mary Poppins

Kým, nebo možná ještě přesněji, čím je vlastně Mary Poppins? Thomas Inge (2012) se nad touto otázkou zamýšlí v článku *P. L. Travers, Walt Disney and The Making of Mary Poppins*. Inge (2012: 7) tvrdí, že sdílí vlastnosti a magické schopnosti s mnoha bájnými a mýtickými tvory, ať už se jedná o měniče, čarodějku, vědmu, bohyni či draka v přestrojení. Staffan Bergsten (1978: 17), dánský vědec, se ve své monografii snažil původ kouzelné chůvy rozklíčovat a došel k tomuto závěru: „Její původ je nejasný, ale naznačuje, že se těší ochraně jakýchsi vyšších sil, že rozumí jazyku zvířat a že po

návštěvě smrtelníků se vrací zpět do tajného neznáma. V tomto ohledu se podobá hrdinům, hrdinkám a polobohům z mytologických básní a příběhů.“⁴

Lawsonová (2013) ji popisuje jako snímek zmrazený v čase, zachycený v 30. letech 20. století, moderní chůvu ze Země Nezemě či z Říše divů, která se prochází podél řek ve Stokorcovém lese, ale kterou byste našli i v Hyde Parku či Kensingtonských zahradách ve viktoriánském kabátku a kloboučku s papouškovým deštníkem v ruce. A přestože má spoustu společného s Peterem Panem a Srdcovou královnou či Klouboučníkem z *Alenky z říše divů*, Mary Poppins je jedinečná; a přestože je přísná, je i okouzující a její kouzelné schopnosti jsou pečlivě schované za její fasádou obyčejnosti. Lawsonová (2013) také tvrdí, že dospělý, který v knihách o kouzelné chůvě hledá hlubší význam, pochopí, že Mary Poppins žije ve světě, který kloubí náboženství, mystično a kouzlo pohádek. Když čtenáři žádali po Traversové vysvětlení původu její hlavní postavy, autorka většinou odpovídala větou: „To vysvětlíte vy mně.“

Ať už je původ kouzelné chůvy jakýkoliv, její charakteristika napříč adaptacemi zůstává neměnná. Inge (2012: 13) popisuje Mary Poppins jako nezávislou a nezkrotnou ženu. Mary Poppins je marnivá a nepromešká příležitost zkontrolovat svůj odraz v zrcadle. Je přísná, netoleruje nesmysly, ale nikdy není drzá nebo nezdvořilá. Svého názoru si váží víc než kohokoliv jiného a je přesvědčená o vlastní pravdě. Je záhadná a ze zásady nikdy nic nevysvětluje; když děti vykládají dospělým o jejich kouzelných dobrodružstvích, vždy popírá, že se něco takového událo.

Přestože si mnoho kritiků stěžovalo, že Disney ve filmu povahu Mary Poppins dramaticky změnil, že byla milejší a méně záhadná, Inge (2012: 13) je toho názoru, že všechny její klíčové povahové vlastnosti jsou ve filmu zachovány.

1.2 Filmový muzikál *Mary Poppins* (1964)

Když v roce 1964 vyšel filmový muzikál režiséra Roberta Stevenson, nikdo nečekal, že se stane nejvýdělečnějším filmem produkčního studia Walta Disneyho té doby. *Mary*

⁴ “*Her origins are obscure, but it is hinted that she enjoys the protection of higher powers, that she understands the language of animals and that between her visits to mortals she returns to her secret source. In these respects, she is similar to the heroes, heroines and demigods of the mythological poems and tales.*”

Poppins je také jediný film, který byl za Disneyho života nominován na cenu Oscara za nejlepší snímek. Dle oficiálních webových stránek Oscars (2021) byl film byl nominován na cenu Oscara celkem 13krát a zvítězil v pěti kategoriích (cenu za nejlepší herecký výkon si odnesla herečka Julie Andrewsová, která ztvárnila roli kouzelné chůvy Mary Poppins). Cesta za stvořením filmu byla ovšem velmi trnitá. O produkci filmu pojednává biografické drama *Saving Mr. Banks* (*Zachraňte pana Bankse*) z roku 2013. Hlavní roli Walta Disneyho ztvárnil Tom Hanks, zatímco do role P. L. Traversové byla obsazena Emma Thompsonová.

Děj filmu se v zásadních aspektech drží knižní předlohy a pojednává především o hodnotách tradiční britské rodiny, která se snaží napravit rozbité vztahy. O tomto motivu více pojednává Noel Brown (2016). Film začíná ve chvíli, kdy se George Banks, staromódní londýnský bankéř, snaží najít chůvu pro své nezbedné děti, Jane a Michaela, protože několik chův už vyhnali svým chováním („Life I Lead“)⁵. Jeho děti napíší vlastní inzerát, v němž popíší, jaká by správná chůva měla být („The Perfect Nanny“). Pan Banks prohlásí jejich nápad za nesmysl, roztrhá jej a zahodí do krbu.

Z nebe se na Třešňovou ulici na deštníku snese dolů „prakticky perfektní“ Mary Poppins, která v ruce drží slepený inzerát Michaela s Jane. Než ji stihne pan Banks omítnout, už jede po zábradlí nahoru do prvního patra starat se o děti. Ty si brzy získá svými písničkami a kouzly („Spoonful of Sugar“) a slibuje, že zůstane, dokud se nezmění vítr.

Společně vyrazí na několik výletů. S kominíkem a pouličním umělcem Bertem skočí do jeho křídou malovaných obrazů („Jolly Holiday“). V obrazech Mary Poppins použije nesmyslné slovo („Supercalifragilisticexpialidocious“). Dále také navštíví strýce Mary Poppins, Alberta, který se nemůže přestat smát, a když se směje, vzlétne ke stropu. S ním mají na stropě čajový dýchánek („I Love to Laugh“).

Pan Banks je rozzuřený, že se děti chovají tak pošetile, a rozhodne se Mary Poppins vyhodit. Ta jej ale přesvědčí, že to je nesmysl a raději by měl vzít děti s sebou do práce. Cestou do banky jim chůva ukáže paní, která u katedrály sv. Pavla krmí ptáčky („Feed The Birds“). Michael v bance omylem způsobí panu Banksovi problémy. Děti se leknou a utečou, cestou se ale ztratí. Naštěstí ale narazí na Berta, který

⁵ V závorkách jsou uvedeny názvy písní z filmového muzikálu, které se vztahují k danému momentu v ději.

doprovodí domů („Chim Chim Cheree“). Cestou ještě zažijí s ostatními kominíky další dobrodružství na střeše domu („Step in Time“). Tam je najde pan Banks a vyhání je pryč. Bert řekne panu Banksovi, že by měl se svými dětmi trávit více času, než mu vyrostou („A Man Has Dreams“). Michael dává svému otci minci v naději, že napraví trable, které v bance způsobil.

Druhý den je pan Banks povolán do banky, kde je propuštěn. Podívá se na minci, vyhrkne slovo „supercalifragilisticexpialidocious“, poví řediteli banky nesmyslný vtíp strýce Alberta, který mu řekly jeho děti, a šťastný odchází domů. Ředitel banky Dawes se nad vtípem zamýšlí a přijde mu tak vtipný, že vzlétne vzhůru ke stropu.

Další den se změní vítr. Pan Banks mezitím dětem opraví draka a společně s nimi ho jdou pouštět do větru („Let’s Go Fly a Kite“). V parku potkají syna ředitele banky, který jim sdělí, že jeho otec zemřel smíchem. Dawesonův syn je panu Banksovi natolik vděčný, že jeho otec zemřel šťastný, že ho přijme zpět do práce, a dokonce ho povýší. Mary Poppins odlétá se západním větrem pryč.



Obrázek 1 Původní obsazení filmu *Mary Poppins* (1964)

1.3 Mary Poppins na divadle

Dle Městského divadla Brno (2021) čekal sir Cameron Mackintosh, jeden z největších muzikálových producentů všech dob, na možnost převést muzikál Mary Poppins z filmového plátna na jeviště téměř 40 let. Podle programu zveřejněného na webových stránkách licenční agentury Music Theatre International (MIT) se Mackintosh již v 70. letech 20. století snažil od Traversové získat licenční práva, jenže autorka knižních

předloh se po svém zklamání v Disneyho snímku obávala propůjčit svou milovanou chůvu někomu dalšímu. Nakonec svolila až v roce 1993, když ji Mackintosh osobně navštívil a prokázal se řadou úspěšných produkcí jako např. inscenacemi *Kočky*, *Bídníci* nebo *Fantom opery*.

Se souhlasem Traversové oslovil studio Disney, jenže to v té době plánovalo uvést vlastní divadelní adaptaci, takže se nechtělo práv vzdát. Po smrti Traversové v roce 1996 se Mackintosh pokusil práva získat podruhé, ale opět neúspěšně. Fakt, že o 4 roky později práva konečně získal, svědčí o kouzlu a charismatu postavy Mary Poppins. Společně s Thomasem Schumacherem ze studia Disney přizvali ke spolupráci skladatele George Stilese a Anthonyho Drewa, kteří pro divadelní inscenaci připsali nové písně, dnes už staré klasiky, jako např. „Spoonful of Sugar“ nebo „Practically Perfect“. Z filmu byly do jevištní adaptace přeneseny písně jako „Chim Chim Cher-ee“, „The Perfect Nanny“, „Jolly Holiday“, „Step in Time“ nebo také „Let’s Go Fly a Kite“. Scénáře se chopil držitel ceny Oscara Julian Fellowes. Premiéra muzikálu se odehrála v Bristolu roku 2004 a později se přesunula na West End, kde vyhrála dvě ocenění Olivier Awards. Produkce na Broadway se veřejnosti otevřela v roce 2006 v divadle New Amsterdam Theatre, kde po odehraných 2 619 představeních uvolnili místo pro další muzikál od Disneyho, *Aladin* (MTI, 2021).

Odtud se Mary Poppins rozlétla do celého světa od Austrálie, přes Finsko, Maďarsko, Itálii, Japonsko až do Mexika. Dle Městského divadla Brno (2021) do České republiky dorazila Mary Poppins v roce 2010 a brněnské divadlo se tak stalo teprve šestým divadlem světa, kterému byla exkluzivně povolena licence. Po 239 reprízách muzikál dál čeká na datum své derniéry.

1.4 Filmový muzikál *Mary Poppins se vrací* (2018)

Film *Mary Poppins se vrací* vzdává úctu nejen původnímu filmovému muzikálu studia Disney, ale také knižní předloze. Zejména s filmem z roku 1964 je silně provázán. Nejdříve bych ale chtěla stručně popsat děj výchozího materiálu.

Děj se odehrává v Londýně během Velké hospodářské krize, asi o 25 let později než původní film z roku 1964. V Třešňové ulici, v domě č. 17 teď žije již dospělý Michael Banks (Ben Whishaw) se svými třemi dětmi, Johnem, Annabelle a Georgiem, a snaží se vypořádat se smrtí své manželky. Poté, co zapomene splácet hypotéku,

prohnaný předseda banky Wilkins (Colin Firth) na něm chce zbohatnout a varuje jej, že pokud úvěr do konce týdne naráz nedoplatí, bude mu dům zabaven. Michael s Jane si vzpomenu, že otec jim nechal akcie banky a snaží se najít podílové listy. Když Michael prohledává půdu, zasteskne se mu po manželce („A Conversation“). Tam také najde svého draka z dětství a rozhodne se ho vyhodit.

Děti jdou mezitím parkem pro nákup, když nejmladší Georgie uvidí draka, kterého vzal vítr, a snaží se jej dohonit. Vítr je ovšem tak silný, že Georgieho téměř odtáhne pryč, když v tom mu přijde na pomoc lampář Jack (Lin-Manuel Miranda). Tahají za provázek a najednou se na jeho konci v nebi zjeví Mary Poppins.

Chůva odvádí děti domů a oznamuje Michaelovi s Jane, že zůstane ve svém starém pokoji a bude se starat o děti. Ty jsou z parku zašpiněné, a tak jim napustí vanu, aby se mohly vykoupat, což je dovede k podvodním dobrodružstvím („Can You Imagine That“).

Michael jde navštívit banku a hledá důkaz o svých akciích, ale Wilkins popírá, že nějaké záznamy existují. Když Michael odchází, Wilkins tajně zničí důkazy. Děti se snaží vymyslet, jak zachránit dům a John s Annabelle se rozhodnou prodat mísu po mamince, aby mohli dluh splatit. Georgie se je snaží zastavit, ale omylem mísu rozbijí. Mary Poppins se společně s Jackem vydá na animované dobrodružství dovnitř mísy, kde chůva s lampářem v Royal Dalton Music Hall vystoupí s hudebním číslem „A Cover Is Not the Book“. Nejmladšího Georgieho mezitím ovšem unese mluvící vlk a jeho gang, a když se probouzí s noční můrou, Mary Poppins dětem zpívá ukolébavku, kterou se jim snaží pomoci vyrovnat se se ztrátou jejich matky („The Place Where Lost Things Go“)⁶. Georgie se ptá chůvy, jestli s nimi zůstane navždy, ale ona odpovídá, že zůstane jen do doby, dokud se dveře neotevrou.

Sourozenci ve snaze zachránit rozbitou mísu navštěvují sestřenicí Mary Poppins, Topsy („Turning Turtle“), která jim sdělí, že mísa nemá příliš velkou cenu. Když potom nesou Michaelovi do banky kufřík, který si doma zapomněl, zaslechnou Wilkinse, jak mluví o svém plánu zabavit jim dům. Georgie si myslí, že právě on je vlkem, který ho v míse unesl, a přerušuje Wilkinsovu schůzku v jeho kanceláři. Michael se pak zlobí na

⁶ Píseň „The Place Where Lost Things Go“ byla nominována na cenu Oscara v kategorii „Best original song“.

děti, že ohrozili nejen jejich dům, ale i jeho práci. Děti jsou smutné a bloumají městem, když v tom potkají lampáře Jacka, který jim ukáže, jak najít cestu domů („Trip a Little Light Fantastic“).

Blíží se půlnoc a rodina Banksových se pomalu vystěhovává z domu. Pár minut před půlnocí zjistí, že Georgie při opravě starého draka použil podílové listy. Jane a Michael spěchají do banky, zatímco Mary Poppins společně s dětmi a Jackem ujíždějí na kole k Big Benu, aby „vrátili čas“. Nakonec se povede do banky podílový list doručit včas, jenže kousek papíru chybí a Wilkins jim ho nechce uznat. V ten okamžik přichází do kanceláře staříček strýc Wilkinse (Dick Van Dyke, který ve filmu *Mary Poppins* (1964) ztvárnil postavu kominíka Berta) a vyhodí ho z banky („Trip a Little Light Fantastic (Reprise)“). Prozradí dětem, že Michael má spoustu peněz na pokrytí půjčky, jelikož před mnoha lety investoval do banky jednu penci.

Následující den Banksovi navštíví park, kde se zrovna koná pouť. Děti si od staré paní koupí balónky, které je vynesou do vzduchu, kde se k nim připojí téměř všechny postavy z filmu („Nowhere to Go But Up“). Mary Poppins dětem slíbila, že neodejde, dokud se neotevrou dveře (později divák zjistí, že myslela dveře do parku, kde se koná pouť). Pro chůvu nastává čas odejít, tak otevírá svůj deštník a odlétá pryč.

Filmový muzikál *Mary Poppins se vrací* promyšleně kopíruje původní strukturu filmu *Mary Poppins* (1964). Začíná úvodními titulky podkreslenými hudbou z filmu. Úvodní píseň patří hlavní mužské postavě (v původním filmu Bertovi, v pokračování Jackovi). Poté nastává příchod chůvy, který kopíruje prvotní příchod Mary Poppins k rodině Banksových do nejmenších detailů, včetně jejího požadavku, že chce každé druhé úterý volno. Než se stihne kdokoliv ohradit, už jede po zábradlí nahoru do prvního patra.



Obrázek 2a Příchod Mary Poppins (1964)



Obrázek 2b Příchod Mary Poppins (2018)

Podobných odkazů na původní film najdeme v *Mary Poppins se vrací* mnoho. Typická je např. scéna s magickým zrcadlem.



Obrázek 3a Zrcadlo a Mary Poppins (1964)



Obrázek 3b Zrcadlo a Mary Poppins (2018)

Nechybí ani velké taneční číslo lampářů či dnes již klasická animovaná scéna:



Obrázek 3a Animovaná scéna (1964)



Obrázek 4b Animovaná scéna (2018)

Aluze na původní film najdeme ale i v hudebním podkladu. Ve chvíli, kdy se Mary Poppins vrátí do Třešňové ulice, uslyší divák hlavní motiv z písně „Spoonful of Sugar“, v české verzi „Lžička cukru“. V písni „Nowhere to Go But Up“, ve chvíli, kdy Michael chytí balónek, lze zaslechnout hlavní motiv ze závěrečné písně filmu z roku 1964 „Let’s Go Fly a Kite“. V závěrečné scéně, když si Michael s Jane uvědomí, že Mary Poppins opět odešla, pro změnu uslyšíme dva takty písně „The Perfect Nanny“, ve které mladý Michael s Jane čtou svým rodičům požadavky na prakticky perfektní chůvu.

Mary Poppins se vrací lze považovat za milostný dopis režiséra Roba Marshalla a skladatele Marca Shaimana, kteří film propracovali do nejmenších detailů. Jako

příklad lze uvést závěrečnou píseň „Nowhere to Go But Up“, která je ve stejném tempu jako závěrečná píseň filmu Mary Poppins (1964) „Let’s Go Fly a Kite“).

2 PROBLEMATIKA PŘEKLADU MUZIKÁLŮ

2.1 Dva přístupy k překladu

Při adaptaci zahraniční inscenace na domácí jeviště se nabízejí dvě možnosti – buď je přeložena pouze mluvená část a písně jsou zachovány ve VJ, nebo je muzikál do CJ přeložen celý, včetně písní. Podobně je tomu i u filmových muzikálů.

V posledních letech se v České republice vytvořil úzus – ve filmech primárně zaměřených na dětské obecnstvo se písně překládají, resp. dabují, zatímco filmy pro dospělejší obecnstvo dabují pouze dialog a písně otitulkují. To lze dokázat na příkladu hraných remaků animovaných muzikálových klasik studia Disney, které vždy dabuje i písně (např. *Kráska a zvíře* (2017) nebo *Aladin* (2019)), zatímco například filmy *La La Land* (2016) či *Největší showman* (2017) mají dabovaný pouze dialog a při přenesení významu písní se spoléhají na titulky. Důvodů pro tento nepsaný úzus je mnoho.

Jeden z argumentů, proč písně nedabovat, uvádí Johanna Åkerströmová (2009: 6) ve své práci *A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus* – v případě, že jsou diváci předem s písněmi obeznámeni, je dobré je zachovat v originále. Tak tomu bylo např. u písní skupiny ABBA při uvedení muzikálu *MAMMA MIA!* ve Švédsku. Jako další příklady můžeme uvést ale i film *Yesterday* (2019), ve kterém se zpívaly světoznámé hity od skupiny *Beatles*, či životopisný film *Bohemian Rhapsody* (2018) o britské hudební skupině Queen. Dle Honolky (1967: 208) je to dáno i tím, že jak diváci, tak herci mají tendenci být konzervativní, a pokud jsou zvyklí na jednu verzi (ať už tu originální či překladovou), nebudou tolik vstřícní k verzi nové. Honolka o tomto problému hovoří v souvislosti s novými překlady oper, které se podle něj obtížně prosazují, jelikož se starý překlad vžil natolik, že každá změna je pocíťována jako „zásah do něčeho přirozeného a dobrého“ (1967: 208).

Ne vždy se tento úzus ale dodržuje. Jedním z argumentů pro zachování písňových textů ve VJ byla v případě uvedení muzikálu *MAMMA MIA!* ve Švédsku jazyková vybavenost obecnstva. Zatímco znalost anglického jazyka švédských obyvatel je poměrně vysoká, v České republice tomu tak není. Možná i proto jsme zemí, kde se dle Pošty (2011:13) stále drží tradice překladu a dabingu. Když byl v roce 2014 uveden

muzikál *MAMMA MIA!* v Praze, vytvořil Adam Novák pro české obecnstvo překlady písní. Dalším argumentem je často i kvalita samotného překladu.

Na druhou stranu jsou písně nedílnou součástí muzikálu – dokreslují atmosféru, charakteristiku postav a posouvají děj. Pro pochopení díla jako celku je tedy většinou nutné rozumět i textům písní. Pokud by písně zůstaly ve VJ, zatímco dialogy byly přeloženy do CJ, nemusel by divák porozumět dějové lince. Nepochopení může samozřejmě nastat i u rodilého mluvčího, jelikož mohou nastat situace, které divák neovlivní, jako např. zhoršené akustické podmínky či zaniknutí textu v hudebním podkladu. Austová (2014: 28) ovšem tvrdí, že „pokud jsou však písňové texty zpívány v rodném jazyce, divák se v textu lépe orientuje a snadno si může mnohé „domyslet“, i když některá slova přeslechne.“ Dalším argumentem dle Austové (2014: 28), proč nenechávat písně ve VJ, může být také jazyková nekompetentnost herců. Špatná výslovnost může pro diváky, kteří VJ ovládají, působit velice rušivě.

Nejzásadnějším kritériem je podle Šklíbové (2011: 12) ovšem cílové obecnstvo. Obecně lze říct, že filmy pro děti se dabují, jelikož se divák může soustředit pouze na zvukovou a obrazovou stopu. Když se totiž přidají i psané titulky, tzn. třetí kód, děti se rychleji unaví a ztrácí pozornost. Co se týče dětí v předškolním věku, argumenty jsou pro i proti. Jelikož většina dětí v předškolním věku neumí číst, jsou pro ně titulky nepřekonatelnou překážkou. Problémy mohou titulky činit i dětem na prvním stupni základní školy, které se teprve číst učí, a tak je mohou titulky snadno a rychle unavit. Na druhou stranu je často zmiňován argument, že sledování zahraničních filmů ve VJ s titulky je nejrychlejší cestou, jak se cizí jazyk naučit, jelikož děti se učí mnohem rychleji než lidé dospělí.

V České republice se ale drží mnohem větší tradice dabingu, a tudíž jsou muzikály cílené na děti v předškolním a mladším školním věku (do 12 let) přeloženy celé, včetně písňových textů, jako tomu bylo např. při inscenaci muzikálu *Mary Poppins* v Městském divadle v Brně (2021) nebo v případě filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* (2018).

2.2 Požadavky kladené na překladatele

O tom, že překladatel hraje v přijetí díla obecnstvem klíčovou roli nemůže být pochyb. Honolka (1967: 217) dokonce ve své knize *Na počátku bylo libreto* prohlašuje, že

překladatel „je spolutvůrcem úspěchu díla.“ Ale jaký by vlastně překladatel měl být, aby byl zajištěn kvalitní výsledek?

Většina autorů se shoduje na základních požadavcích: překladatel musí dokonale porozumět dílu a pochopit z textu i hudby charakteristiky postav a jejich vzájemné vztahy. Johanna Åkerströmová (2009: 9) dodává, že překladatel by měl mít širokou slovní zásobu, být schopný vytvářet slovní hříčky a mít dobré asociační dovednosti.

To jsou ovšem základní kritéria, která by se měla vztahovat na všechny překladatele. García Gatová (2013: 123) pokládá za důležité v případě překladu písňových textů pro dabing znát specifická omezení, která se s ním pojí, a vnímat koherenci obrazu a zvuku. Honolka (1967: 217) tvrdí, že kromě citu pro jazyk by měl překladatel mít také hudební vlohy – vnímat rytmus, aby zajistil zpívatelnost překladu.

Na tom, nakolik může překladatel zasahovat do struktury díla, aby zpívatelnost zajistil, se už autoři neshodují. Honolka (1967: 217) tvrdí, že do hudby se zasahovat nemá, pouze ve zcela výjimečných případech. Překladatel by si neměl ulehčovat svou úlohu a přizpůsobovat hudbu novému textu – to Honolka považuje za dramatický zásah do originálního díla a za velezradu ze strany překladatele. Naopak Low (2008: 14) zaujímá poměrně smířlivý postoj tvrzením, že přísné dodržování původního rytmu není nutné, ba ani žádoucí, má-li být provedení písně před živým obecnstvem úspěšné.

Za obecně platný závěr tedy lze považovat shodu autorů, že aby bylo dosaženo kvalitního překladu písňových textů, měl by překladatel mít nejen vzdělání v oboru teorie překladu, ale také alespoň základní povědomí o muzikologii.

2.3 Audiovizuální překlad

Překlad v audiovizuální oblasti dnes představuje značnou část překladatelské práce, a to je dle Díaz Cintase (2003: 193) způsobeno zejména dvěma důvody; zaprvé, produkt jako takový má obrovský dosah, jelikož jeho přijímání je relativně jednoduché, a zadruhé, velká většina překládaného materiálu se převádí do jiných kultur.

Šklíbová (2011: 5) tvrdí, že s převodem produktu do jiných kultur se tak nezbytně pojí nutnost překladu, jelikož pochopení audiovizuálního díla může být problematické i pro diváky s dostatečnou jazykovou vybaveností. Mezi tyto překážky řadí Díaz Cintas (2003: 195) například rozdíly v dialektu, neznalost kontextu, nedostatečnou kvalitu zvuku či dvě postavy, které mluví jeden přes druhého.

Nejčastějšími módy AVT jsou právě titulky a dabing. Překladatelská disciplína titulkování se dle Pošty (2011: 42) vyznačuje několika základními specifiky, z nichž nejdůležitější je dvojí omezení – prostorové (titulek se musí vejít do omezeného prostoru na obrazovce) a časové (každý titulek je zobrazen po jistou optimální dobu, jelikož je nutné, aby „titulky sledovaly rytmus dialogů a aby vyhovovaly schopnostem a možnostem diváků“). Tato omezení nazývá Pošta (2011: 42) tzv. „titulkářským časoprostorem“ a přirovnává titulkování k překladu komiksů (prostorové omezení) či simultánnímu tlumočení (časové omezení).

Za dabing se pak považuje nahrazení originální zvukové stopy za zvukovou stopu v cílovém jazyce; přeložené dialogy ve filmu tak působí originálním dojmem. K této iluzi značně přispívá synchronizace rtů, tzn. snaha sladit přeložený text s pohybem rtů herce tak, aby si cílový divák všiml co nejméně rozdílů mezi tím, co slyší, a tím, co vidí. Tyto rozdíly jsou Chaume Varely (2004: 36) nejpatrnější při vyslovování bilabiálních a labio-dentálních souhlásek a otevřených samohlásek. Přesná synchronizace rtů je pak potřeba zejména při záběrech z blízka, kdy nejmenší rozdíl mezi obrazem a zvukem může narušit divákovu pozornost.

Samotný dabing je dlouhým a komplikovaným procesem, během kterého text prochází mnoha změnami. Tento proces popisuje Martínezová (2004: 3-7). V první fázi obdrží překladatel kopii filmu a obvykle i kopii od dabingového studia spolu s původním scénářem a souborem pokynů, které vysvětlují různé okolnosti, např. to, zda mají být písničky dabovány, nebo budou později otitulkovány. Překladatel však nemusí obdržet přesné pokyny a může se také stát, že obdrží pouze část materiálu (taková je praxe např. u překladu filmů ze studia Disney, které je známo svým tajnůstkářstvím). Po samotném překladu projde text ještě mnoha rukama, než se dostane na obrazovku. Obvykle se odesílá na korekturu, dále k synchronizaci, potom i na produkční oddělení, režisérovi dabingu, a nakonec i hercům, kteří většinou mohou v původním textu provést nějaké změny. Martínezová (2004: 7) podotýká, že přestože by se tento proces mohl jevit jako týmová práce, ve skutečnosti je to práce několika osob, které spolu nespolupracují a text vytvořený překladatelem tak ve skutečnosti často nemusí být finálním produktem, ale jakousi koncepční verzí, kterou je nutno přizpůsobit potřebám a požadavkům daného média.

2.4 Překlad písní filmového muzikálu

García Gatová (2013: 109-110) tvrdí, že pojem „omezený překlad“ (constrained translation) jako první použil Christopher Titford v roce 1982. O šest let později ho využívají Roberto Mayoral, Dorothy Kellyová a Natividad Gallard, a aplikují jej na AVT. Pojem se odkazuje k omezením, která překladatele na rozdíl od překladu psané prózy při překladu svazují. Jak už bylo zmíněno, v případě titulkování se jedná o tzv. titulkářský časoprostor, v případě dabingu zase snaha o synchronizaci rtů. García Gatová (2013) je toho názoru, že při překladu filmového muzikálu jsou tato omezení obzvláště viditelná, jelikož velkou část jazykového obsahu sdělení obsahují písně, které kombinují element hudby s prvkem jazykovým, tzn. textem písně. Některá překladatelská řešení tak mohou být podobná řešením při překladu dialogů, ale překladatel by neměl přehlížet aspekty, které tento druh překladu odlišují.

Odlišný postup zvolil Peter Low (2005), který vytvořil návod, jakým při překladu písní postupovat. Low (2005: 185-194) zastává postoj funkčního přístupu. Dle něj překladatele omezuje příliš aspektů na to, aby bylo možné zachovat věrnost autorovi. Pokud má vzniknout zpívatelný překlad, pak se musí překladatel zaměřit na cílový text a jeho funkčnost. To by mělo překladateli pomoci při neustálém zohledňování významu jednotlivých kategorií (Low rozlišuje zpěvnost, význam, přirozenost, rytmus a rým), které si mohou navzájem odporovat a komplikovat tak jeho proces. Aby vznikl ekvivalentní, přirozený a zpívatelný text, je pochopitelné, a dokonce nutné, uchýlovat se ke kompromisům. Nejlepším řešením je tak najít vhodný kompromis, který bude vyvažovat všechna již zmíněná kritéria. Stejně pravidlo podle něj platí i v případě speciálního typu překladu, jako např. překladu dabovaných filmů. Ideálně by měl překladatel ve výsledku vytvořit iluzi toho, že překlad byl pro hudbu napsaný od samého počátku.

Martha García Gatová (2013) svou analýzou a zhodnocením různých omezení překladu písňových textů na ukázce překladů písní z filmového muzikálu *My Fair Lady* do španělštiny přispívá k výzkumu v této oblasti. Tato omezení rozděluje do tří kategorií: repetice, ekvivalence a technické aspekty. Těmi se studie dále podrobněji zabývá v následujících kapitolách, jelikož jsou stěžejní pro analýzu písňových textů.

2.4.1 Repetice (rým a intratextualita)

V kapitole, která se zabývá primárně repeticemi rozlišuje García Gatová (2013) dvě kategorie: rým a intratextualitu. García Gatová (2013: 111) považuje rým za jeden z nejdůležitějších aspektů, které by měl překladatel zvažovat, přestože není vždy tak výrazný v písních, jako např. v poezii. Překlad rýmů je dle Gatové (2013: 111) pro překladatele sice časově náročný a vyžaduje jistou kreativitu, přesto je ale nutné v co největší míře rýmy zachovat, jelikož mají zásadní vliv na vyznění díla. Při titulkování to platí taktéž, jelikož rýmy vychází ze zvukové podobnosti, které si divák všimne i v cizím jazyce, přestože jej neovládá.

Význam rýmu zdůrazňují i další autoři, jako např. Jiří Levý (2012) či Clifford Landers (2001). Landers (2001: 105-107) dále zdůrazňuje, že zachování rýmu při překladu je obzvláště důležité, pokud se nachází v tvorbě určené pro děti (pomáhá totiž k udržení pozornosti a zapamatování si děje). Zachování rýmu při překladech napomáhá ale i samotná povaha českého jazyka, který jako jazyk syntetický má daleko bohatší zásobu rýmů oproti jazykům analytickým, jakým je např. angličtina. Levý (2012: 253) jako jeden z důvodů uvádí ohebná slova, která mají mnoho zvukově různých koncovek a obohacují tak rýmový slovník o celou řadu jednotek. To dokazuje na příkladu slova *láska*, které má se svými čtrnácti pády deset akustických tvarů, zatímco anglické slovo *love*, které současně zastává funkci slovesa, podstatného i přídavného jména, má pouze čtyři podoby. Fischer cit. v Levý (2012) tvrdí, že český básník je tak ve značně výhodné pozici a při hodnocení překladů bychom měli „být k našim překladatelům co nejpřísnější a nepromíjet žádné levosti“ (2012: 257).

Ne všichni autoři ale považují rým za nejvýznamnější aspekt překladu. Peter Low (2005: 199) zastává poměrně smířlivý postoj a tvrdí, že překladatel by neměl usilovat o rým za každou cenu, i na úkor jiných prvků. Vymětal (1957: 521-522) pak nepovažuje rým za příliš důležitý a tvrdí, že často nemá v písních žádnou funkci ani význam. Volit, či rým zachovat či ne, by podle něj měl překladatel zejména podle pozice rýmů. Pokud jsou od sebe vzdálené, nemají pro posluchače intenzitu a mohou ztrácet na významu. To může podtrhnout např. i pomalé tempo písně. Pokud jsou ovšem blízko sebe a vyzdvihuje je i hudba (a to zejména periodicitou melodie), pak mají zásadní vliv na vyznění díla a překladatel by se měl pokusit rým zachovat. García Gatová (2013: 112) ukazuje význam překladu rýmu na první sloce první písně filmového muzikálu *My Fair*

Lady (1964). Závěrem dochází k názoru, že je důležité rýmy v co největší míře zachovat, jelikož mohou mít zásadní vliv na celkové vyznění díla.

Druhým aspektem v této kategorii je opakování vět v průběhu díla. Ať už se jedná o opakování věty, vtipu, nějaké narážky, gesta či jakéhokoliv jiného prvku, který se v průběhu díla opakuje, podle García Gatové (2013: 2012) by měl překladatel volit konzistentní řešení, aby se vyhnul zmatení diváka. Toto kritérium samozřejmě záleží na jeho významu v kontextu, ovšem není vhodné jej přehlížet, jelikož může být zásadní pro vyznění díla. Jako příklad uvádí García Gatová (2013) scénu v *My Fair Lady*, kdy se profesor Higgins snaží naučit Elizu správně vyslovovat a nutí ji opakovat různé věty. Ty se vyskytují nejprve v dialogu. Ve větě „The rain in Spain stays mainly in the plain“ se soustředí na výslovnost dvojhlásky /ei/, zatímco druhá věta „In Hartford, Hereford and Hampshire hurricanes hardly ever happen“ se zaměřuje na výslovnost souhlásky /h/. Tyto věty jsou pak několikrát znovu zopakované i v písni „The Rain in Spain“. Je proto nutné zohlednit potřeby diváka a zachovat konzistentní překlad. Překladatel musí myslet nejen na anglickou fonetiku, ale také na pohyb rtů herců. Překlad se dále komplikuje faktem, že první věta obsahuje i kulturní referent, který musí překladatel zohlednit.

2.4.2 Ekvivalence

Obzvláště těžkým překladatelským oříškem pro překladatele jsou podle García Gatové (2013: 114) specifické fonetické prvky řeči, do kterých můžeme zařadit přízvuky, slangy, nářečí, řečové vady aj. Otázkou, proč je takový překlad záludný, se zabýval mimo jiné i Jiří Levý (2012: 109), který tvrdí, že „překladatelské potíže u národní a dobové specifčnosti vyplývají již z toho, že nejde o uchopitelnou, vydělitelnou složku, ale o kvalitu, která v různé míře prostupuje všechny složky literárního díla: jazykový materiál, formu i obsah.“ Levý (2012: 109) je toho názoru, že v překladu má smysl zachovávat jen specifické prvky, které čtenář chápe jako charakteristické pro cizí prostředí. Všechny ostatní pak ztrácí na obsahu, jelikož nejsou schopny konkretizace. Prostředky, pro které v cílovém jazyce neexistují ekvivalenty a které „nemají schopnost vyvolat iluzi prostředí originálu“, lze podle Levého (2012: 113) nahradit domácí analogií bezpříznakovou a neutrální, která není jasně spojena s místem a časem překladu. Co se strategie překladu místního nářečí týče, je Levý (2012: 117) toho názoru, že je lepší užít regionálně bezpříznakové jazykové rysy (tedy fonetické, lexikální nebo syntaktické) a to z toho důvodu, že konkrétní nářečí je příliš těsně

spojeno s konkrétním krajem a taková lokalizace může na čtenáře působit rušivým dojmem.

Podobného názoru je i Zlata Kufnerová (1994), která hovoří o sporných případech, které neřeší distribuci nespisovných prvků tak, aby byla vyvážená v rámci jedné věty. Je také toho názoru, že při užití argotického slovníku v uměleckém překladu mohou vznikat problémy se srozumitelností textu (1994, 71-77).

García Gatová (2013: 114) se o tomto problému zmiňuje ve své analýze filmového muzikálu *My Fair Lady*, jelikož zásadní součástí děje je i nářečí Cockney, kterým mluví hlavní postava Eliza Doolittlová. Domácí divák je tak schopen ji okamžitě a zcela automaticky zařadit do londýnské pracovní třídy. García Gatová (2013: 114) dále poznamenává, že při převodu specifických prvků řeči by měl ideálně překladatel být konzistentní, což v praxi není vždy možné. V dabované španělské verzi používá Eliza v dialogu nespisovné výrazy a často špatně vyslovuje některá slova, zatímco v dabovaných písních její přízvuk zcela mizí, aby nerušil požitek z poslechu.

Z názorů několika autorů je zřejmé, že substituce nářečí při překladu se nedoporučuje. Dle mého názoru je ovšem v některých případech možné substituce úspěšně využít. Jako příklad lze shodou okolností uvést inscenaci právě *My Fair Lady* Městského divadla Brna z roku 1999. Dle Městského divadla v Brně (2021) se autor úpravy a režisér Stanislav Moša inspiroval nářečím Cockney a převedl hru do brněnského prostředí včetně místního nářečí, brněnského hantencu. Moša se rozhodl substituovat nejen nářečí, ale i realie, a tak se zrodila inscenace *My Fair Lady ze Zelňáku*, ve které se Líza přesunula z londýnské tržnice Covent Garden na brněnský Zelný trh. Postavy tak na začátku muzikálu nevycházejí z Královské opery ale z Reduty a z Lízy Doolittlové se stala Líza Ďulínková a z profesora Higginse Jindřich Hradský. O úspěchu inscenace může svědčit nejen počet repríz (340), ale i mnoho kladných recenzí.

García Gatová (2013: 115) dále zmiňuje tzv. univerzální referenty; slova, která jsou srozumitelná pro všechny, nehledě na jazyk, kterým mluví. Jako příklad uvádí vlastní jména, konkrétně ve větě „The rain in Spain stays mainly in the plain“. Vzhledem k přehnané artikulaci musí být i cizinci jasné, že herec vyslovuje slovo „Spain“, což je ještě umocněné tím, že García Gatová analyzuje překlad pro španělské obecnostvo. Proto považuje za nutné použít přímý ekvivalent univerzální referent jak

v titulcích (aby si překladatel získal důvěru podezřívavého diváka), tak i v dabingu, ve kterém je zjevná artikulace onoho slova.

V této kapitole se García Gatová (2013: 117-118) dále zabývá tzv. „mezikulturní zdvořilostí“. Při překladu dialogu z angličtiny do španělštiny se musí překladatel vždy rozhodnout, zda se postavy budou oslovovat formálním nebo neformálním způsobem. V anglickém jazyce užití zájmen či skloňování sloves vztah dvou osob neovlivní. Ve španělštině i v češtině tomu je ovšem jinak. Pokud se dva lidé neznají nebo spolu nemají blízký vztah, vždy použijí formální oslovení. Kdy osoba přejde z vykání na tykání záleží na konkrétní situaci a na různých kritériích jakými jsou např. věk, pohlaví, postavení ve společnosti. Ve filmech je častým jevem, že se postavy na začátku neznají, ale v průběhu děje se spřátelí. García Gatová (2013: 117-118) se zabývá otázkou, jak a kdy přejít z formálního oslovení na neformální, aniž by tato změna vyrušila diváka. V případě filmových muzikálů je toho názoru, že zavést neformální oslovení je vhodné v písních, jelikož je divák rozptýlený hudbou a tancem, takže je nepravděpodobné, že by ho tato změna zarazila. Tak je tomu i v případě filmového muzikálu *My Fair Lady*; vztahy postav se vyvíjí až do konce filmu. Profesor Higgins na začátku oslovuje Elizu neformálně, zatímco ona užívá formálního oslovení. Tomu odpovídá i jejich postavení ve společnosti (Higgins je téměř o 20 let starší a vysokoškolský profesor, zatímco Eliza prodává na trhu květiny). Pro Elizu je přirozené mu vykat a poprvé jej neformálně osloví až téměř na konci filmu v písni *Without You*, když si uvědomí, že je do něj zamilovaná.

2.4.3 Technické aspekty

Technická omezení rozděluje García Gatová (2013: 199-122) obsahově na dvě části: pravidla pro titulkování a koherence zvuku a obrazu. Vzhledem k vymezení této bakalářské práce se první části takto kapitola věnovat nebude a zaměří se pouze na část druhou.

Ve filmových muzikálech jsou písně až na výjimky doprovázeny tancem a různými gesty, pohyby a mimikou. Kvůli tomuto aspektu je překlad pro dabing ještě komplikovanější, jelikož text písňových textů si nesmí rozporovat s děním na obrazovce. Příkladů García Gatová (2013) uvádí mnoho, ale asi nejnázornější je scéna (2011: 120), ve které profesor Higgins zpívá větu „Let the others of my sex tie the knot around their necks“ a gestem naznačuje, jak si uvazuje smyčku kolem krku.

García Gatová (2011: 112) dále zdůrazňuje význam synchronizace pohybu rtů s přeloženým textem. Zvláštní pozor by si podle ní měl překladatel dát na labiální souhlásky (/p/, /b/ a /m/) a otevřené samohlásky, a to zejména na konci slov, jelikož ty jsou pro diváky obzvláště viditelné ve scénách, ve kterých kamera zabírá obličej herců zblízka. Stejného názoru je i Chaume Varela (2004).

3 ANALÝZA PÍŠŇOVÝCH TEXTŮ Z *MARY POPPINS SE VRACÍ*

3.1 Metodologie

Analýza byla provedena na základě upraveného modelu Marthy García Gatové (2013), který byl podrobně představen v kapitole [2.4](#). García Gatová (2013) představuje tři základní druhy omezení, která jsou zásadní pro analýzu písňových překladů ve filmovém muzikálu: repetice, ekvivalence a technické aspekty. Repetice následně dělí na rýmy a intratextualitu. Pro účely této studie byl model v oblasti intratextuality doplněn o intertextualitu a v třetí kategorii technických aspektů je vynechán aspekt časového a prostorového omezení při vytváření titulků, jelikož tato studie se zaměřuje primárně na dabing. Pro potřeby práce byly analyzovány vybrané písně filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací*, které vytvořil Pavel Cmíral. Jelikož tento film navazuje na již zavedený fiktivní svět kouzelné chůvy, byla provedena také rešerše knižní předlohy, originálního filmového muzikálu *Mary Poppins* z roku 1964 a divadelních inscenací jak v anglickém, tak i v českém jazyce, aby bylo možné výchozí materiál analyzovat a zasadit do kontextu.

Studio Virtual, které české znění *Mary Poppins se vrací* vyrobilo, odmítlo překlady textů poskytnout, a tudíž se analýza spoléhá na vlastní transkripty z dabované verze filmu. K analýze byly vybrány následující písně (řazeny chronologicky): „(Underneath the) Lovely London Sky“, „A Conversation“, „Can You Imagine That“, „Cover Is Not the Book“, „The Place Where the Lost Things Go“, „Turning Turtle“, „Trip a Little Light Fantastic“, „Trip a Little Light Fantastic (Reprise)“, „Nowhere to Go But Up“. Pro jednotlivé kapitoly – repetice, ekvivalence a technické aspekty – byly použity pouze některé písně, které jednotlivá omezení nejlépe vystihují a jsou tak vhodné k demonstraci popisovaného jevu. Pokud se některá překladatelská řešení neshodují s tvrzením García Gatové (2013), jsou navržena vlastní řešení, která jsou s tvrzením shodná.

V analýze je uvedeno pouze několik názorných ukázek, které nejvíce vystihují popisované aspekty a omezení v modelu García Gatové (2013) a kompletní analýza je z důvodu autorských práv přiložena k vytištěné formě práce v podobě CD.

Cílem práce je provést analýzu vybraných písňových textů z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* na základě modelu Marthy García Gatové (2013) přizpůsobeného pro účely této práce, zhodnotit, zda je její model funkční, zda se dá aplikovat na vybraný materiál, a zda je vhodným nástrojem při analýze překladu písní pro dabing.

3.2 Repetice

3.2.1 Rým

Jak již bylo zmíněno v kapitole 1.4.1, García Gatová (2013) považuje rým za jeden z nejdůležitějších aspektů při analýze a překladu písňových textů. Vymětal (1957: 522) naopak tvrdí, že rýmy jsou „nejzávažnější překážkou věrnosti hudebního překladu.“ Dle něj je vhodné rýmy zachovat hlavně v případě, že jsou blízko sebe a podtrhuje je periodicitu melodie.

Ve filmovém muzikálu *Mary Poppins se vrací* se takových případů, kdy vlivem periodicity melodie dopadají rýmy na stejnou dobu v taktu, vyskytuje celá řada. Pokud se tedy první slovo z rýmového páru nachází na druhé době, je velmi pravděpodobné, že i druhé slovo nalezneme na druhé době v některém z následujících taktů.

Příklad (1)

When the early morning **hours**

Ráno projde kolem **nás**,

have come and **gone**

je ámen s **tmou**.

Through the misty morning **showers**

Úsvit sbohem lampě **dá**,

I greet the **dawn**

já shas tu **svou**.

9 JACK:
When the ear - ly morn - ing hours have come and gone,

13
through the mist - y morn - ing showers I greet the dawn. For

To lze dokázat na příkladu (1), kde z notového zápisu lze poznat, že rýmy v tomto případě ve VT dopadají na první dobu v taktu. Podobně je tomu i v CT.

Příklad (2)

But still one question fills my day **dear**

The answer I most longed to know

Each moment since you went away

dear

My question, Kate, is

"Where'd you go?"

Proč nebe s odpovědí **váhá,**

má otázka je nesmělá,

co chvíli ptám se tě má

drahá,

Kate, kams mi navždy...

zmizela?"

The musical score consists of two staves. The first staff starts at measure 66 and contains the lyrics: "still one ques - tion fills my day, dear, the an - swer I've most longed to". Above the staff are guitar chords: F#m, G, and C/E. The second staff starts at measure 69 and contains the lyrics: "know. Each mo - ment since you went a - way, dear, the ques - tion, Kate, is,". Above the staff are guitar chords: A/C#, D, Em/D, and A7/D.

V příkladě (2) je situace obdobná jako v příkladě (1), pouze rým dopadá na druhou dobu. Cmíral se vyhýbá absolutní rýmu z VT a volí rýmovou dvojici váhá-drahá.

Příklad (3a)

If fast is **slow**, low is high,
stop is **go** and that is why
every second Wednesday is a hurdle.

Dům je vrak, domek věž,
běž je stůj, a to mi věř,
druhá středa ta je pro mě ranou.

The image shows two staves of musical notation in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts at measure 23 and contains the lyrics: "Fast is slow, low is high stop is go and that is why". Above the staff are guitar chords: Bbm6, Cm6, Bbm6/Db, Cm6, Bbm6, Cm6, Bbm6/Db, Cm6. The second staff starts at measure 27 and contains the lyrics: "ev - 'ry sec - ond Wednes - day is a hur - dle.". Above the staff are guitar chords: Bbm6, Cm6, Bbm6/Db, Cm6, Bbm6, Cm7b5.

Podobně je tomu i v příkladu (3a), ve kterém ve VT i CT dopadají rýmy na třetí dobu. V tomto případě se ovšem Cmíralovi nepodařilo zachovat rým na *slow* a *go*. Jeho řešení navíc nezachovává antonyma, která jsou pro píseň významově důležitá. V tomto případě lze navrhnout alternativní řešení (příklad (3b)), které zachovává jak rým, tak i opačný význam slov, aniž by bylo nutné měnit rytmus:

Příklad (3b)

Den je **noc**, stůj je *běž*,
málo **moc**, a to mi *věř*,
druhá středa ta je pro mě ranou.

Příklad (4)

I know you'd laugh and call me **tragic**
For everything's in disarray
These rooms were always full of **magic**
That's vanished, since you went away

Ted' smála by ses, že jsem tragéd,
to z toho zmatku vedle jsem.
Dřív každý kout byl plný kouzel,
ta zmizla hned s tvým odchodem.

Na příkladě (4), ukázce z písni „A Conversation“, lze demonstrovat Vymětalovo (1957) tvrzení, že pokud jsou od sebe rýmy vzdálené, nemají pro posluchače takovou intenzitu a mohou ztrácet na významu, obzvlášť pokud je v pomalém tempu. V takovém případě je přípustné rým v CT vynechat, jak také učinil Pavel Cmíral.

Závěrem lze říct, že se potvrzují tvrzení jak García Gatové (2013) – pokud je to možné, je žádoucí rým zachovat, stejně tak jako tvrzení Lova (2005) – občas je nutné na úkor jiného aspektu rým vynechat. Z analýzy dále vyplývá, že rým se v překladu posouvá zcela výjimečně, naopak v naprosté většině zůstává na původní době VT. To je způsobené zejména rigidností hudebního podkladu. Na rozdíl od jevištní adaptace, kdy si v některých případech překladatel může dovolit změnit rytmus, jelikož pracuje s živým orchestrem a herci, tuto změnu filmový muzikál nedovoluje. To je také důvodem, proč Pavel Cmíral v některých překladech rýmy poměrně často vynechává, přestože dle Fischera cit. v Levý (2012) by se vynechávky v českém jazyce neměly tolerovat.

Příklad (5)

We're zigging and **zagging**
Our feet never **dragging**

My lítáme tam a **sem**,
ptám se vod, kde je **zem**

Jedinou výjimkou, kdy Pavel Cmíral přesunul rým z druhé doby na třetí, najdeme v písni „Nowhere to Go But Up“ v příkladě (5). V tomto případě je jeho řešení zcela funkční a hned v dalším taktu již pokračuje dle formátu VT.

3.2.2 *Intratextualita (a intertextualita)*

Jak už bylo zmíněno v kapitole [1.4.1](#), García Gatová (2013) za jedno z hlavních omezení při překladu považuje intratextualitu neboli provázanost textu v rámci jednoho díla. Vzhledem k povaze analyzovaného textu García Gatové (2013) je pochopitelně tento aspekt velice důležitý. Při vlastní analýze písňových textů bylo zjištěno, že intratextualita je poměrně častým jevem i v *Mary Poppins se vrací*.

Příklad (6a)

Up here in the blue	Nad městem si plout,
It's a marvellous view	můžeme vydechnout.
Side by side is the best way to fly	Bok po boku se vznášej a vlaj.
Once I just looked above	Nebi mávat jsem moh'
But now I am part of	s tebou štěstí v něm klov',
The lovely London sky.	z něj Londýn stáh nám ráj.

Jako jeden z příkladů může být zmíněn verš z úvodní písně lampáře Jacka „underneath the lovely London sky“ z příkladu (1), který se objevuje znovu v balónkové scéně v písni „Nowhere to go but up“. Cmíral v příkladě (6) použil stejný překlad jako na začátku filmu z příkladu (1). Předcházející verš „Nebi mávat jsem moh', s tebou štěstí v něm klov'“ odkazuje na samotnou dějovou linku filmu. Lampář Jack s Jane Banksovou se do sebe v průběhu filmu zamilují a tato sloka je potvrzením jejich vzájemné lásky. Tento význam je sice v originálním textu ve verši: „side by side is the best way to fly“, ale posun o dva verše později ničemu neškodí. Dabérovi Martinu Pisaříkovi ovšem není příliš dobře rozumět a slovo *nebi* se jednoduše ztratí v hudebním podkladu. Podstatné jméno, na které se zájmeno v posledním verši odkazuje, je navíc dva verše vzdálené a divák tak nemusí souvislost pochopit. Nabízí se tak alternativní řešení pro zpřehlednění textu, zdůraznění významu a větší srozumitelnosti.

Příklad (6b)

Když koukám na tebe,
tak vzlít bych do nebe,
z něj Londýn stáh k nám ráj.

Zde je nutno podotknout, že alternativní řešení je možné použít pouze proto, že kamera nezabírá herce příliš zblízka. Pokud by tak kamera učinila, pak by toto řešení mohlo podvědomě diváky vyrušit, jelikož pohyb rtů při „above“ and „part of“ se od „tebe“ a „nebe“ výrazně liší. O významu synchronizace rtů hovoří např. Chaume Varela (2004). Tímto aspektem se bude podrobněji zabírat kapitola [3.4](#).

Příklad (7)

"She's gone, hasn't she Michael?"	„Odešla, vid' že ano, Michael?“
"Thank you, Mary Poppins. Goodbye."	„Díky, Mary Poppins. Sbohem.“
"I won't forget Mary Poppins. Always."	„Nezapomenu, Mary Poppins. Slibuju.“
For hold on tight to those you love	Jen těch se drž, co máš tak rád,
And maybe soon from up above	kdo žehná snům tě vede snad.
You'll be blessed so keep on looking	O svůj svět jen stiskem ruky hraj,
high	
While you're underneath the lovely	žijem pod nebem, z něj Londýn stáh k
London sky	nám ráj.

Verš „underneath the lovely London sky“ se pak společně s celou slokou opakuje ještě potřetí v závěrečné scéně filmu. Cmíral znovu volí konzistentní řešení, které je ve shodě s modelem García Gatové (2013).

Podobnou intratextualitu najdeme v písních „Trip a Little Light Fantastic“ a následně v „Trip a Little Light Fantastic (Reprise)“, viz. přílohy.

Jelikož je Mary Poppins postava, která byla před vydáním filmového muzikálu v roce 2018 zpracována v mnoha podobách, je pochopitelné, že se film *Mary Poppins se*

Chůva odpovídá: „Nejspíš máte pravdu,“ pohlédne na svůj odraz do balónku a zašeptá slavnou větu „practically perfect in every way“. Překladatel zde užil stejného překladu jako v originálním filmu z roku 1964 – „prakticky perfektní v každém směru“. Frázi se už nepodařilo zachovat při překladu písně „Practically Perfect“ z broadwayského muzikálu pro inscenaci Městského divadla Brno, kdy byl překladatel Jiří Josek vzhledem k počtu slabik a rytmu písně donucen použít zejména sousloví „téměř ideální“. Přesto se mu zadařilo na několika místech do překladu zapracovat i původní překlad „prakticky perfektní“.

3.3 Ekvivalence

V kapitole o ekvivalenci se García Gatová (2013) zabývá převodem nářečí Cockney do španělštiny, univerzálními referenty a tzv. „mezikulturní zdvořilostí“.

Při analýze *My Fair Lady* zkoumá García Gatová převod nářečí Cockney do španělštiny. Nářečí Cockney se ovšem vyskytuje i ve filmovém muzikálu *Mary Poppins se vrací*.

Příklad (10)

“How do you know our names?”	„Jak to, že nás znáte?“
“ Cause she’s Mary Poppins o’ course! May I say you look lovely as always. ”	„Vždyť je to přeci Mary Poppins! Moc ti to sluší, ostatně jako vždy. “
“Do you really think so? Good to see you Jack.”	„Díky za poklonu, ráda tě vidím Jacku.“
“Good to see you too, Mary Poppins. ”	„ I já jsem potěšen, Mary Poppins.“

Zde je nutno podotknout, že herec Lin-Manuel Miranda je původem Američan a jeho Cockney přízvuk tak není přirozený a některá slova vyslovuje jinak, než by je vyslovil rodilý mluvčí. Základní typické znaky pro toto nářečí ovšem zůstávají zachovány, jak lze vidět na příkladu (10). V příkladu tak lze najít zkrácenou verzi slova *because* ve tvaru ‘*cause*, nebo polknuté /v/ ve frázi *of course*. Typická je také změna samohlásky /æ/ na /e/ ve jméně Mary Poppins, či vokalizace /l/ ve slově *always*.

Příklad (11)

Children, tell us **yer sorry tale**
Give us your weep and wail!

Děti, co **smutný příběh váš?**
Tragédie až až!

Příklad převodu nářečí Cockney v písni najdeme např. v písni „Trip A Little Light Fantastic“ v příkladě (11) ve formě zkráceného tvaru slova *you*. Na příkladech (10) a (11) lze vidět, že Cmíral jednal v souladu s názorem Jiřího Levého (2012), který tvrdí, že v překladu má smysl zachovávat jen specifické prvky, které čtenář chápe jako charakteristické pro cizí prostředí. Všechny ostatní ztrácí na obsahu, jelikož nejsou schopny konkretizace a lze je nahradit domácí analogií bezpříznakovou a neutrální, která není jasně spojena s místem a časem překladu (viz kapitola [2.4.1](#)). Nářečí totiž v CT zcela mizí jak v písni, tak i v dialogu. Lampář Jack v naprosté většině mluví a zpívá spisovnou češtinou. V písni je často spisovná řeč dokonce ještě výraznější než v dialogu.

Příklad (12)

For when its light has hit the ground
There's lots of treasures to be found
Underneath the lovely **London** sky

Jen paprsky zem obejmou,
svůj poklad najdeš, tady jsou.
Z nebe nám sem **Londýn** stáhl ráj.

Jako příklad univerzálního referentu můžeme použít příklad (12) z úvodní písně muzikálu *Mary Poppins se vrací*, „(Underneath the) Lovely London Sky“. V této písni se vyskytuje univerzální referent „London“. V CT zůstal zachován český název anglického města ve verši „z nebe k nám sem Londýn stáhl ráj“, který se v písni (i v celém filmu) několikrát opakuje. Jedná tak v souladu s názorem García Gatové (2013).

Příklad (13)

John, you're right

It's good to know you're bright

For intellect can wash away confusion

Georgie sees

And **Annabelle** agrees

Most folderol's an optical illusion

John je žák

a bystrý, to je fakt.

Kdo přemýšlí, ten pravdu najít může.

Georgie by

a **Annabelle** to ví,

hned prokouk bodlák rozkvetlý jak růže.

García Gatová (2013) se sice o vlastních jménech v souvislosti s univerzálními referenty nezmiňuje, ale z hlediska synchronizace rtů a rozpoznání slova divákem je situace velice obdobná. To lze dokázat na příkladě (13) z písně „Can You Imagine That“. Ve chvíli, kdy Mary Poppins zpívá verš „John, you're right“, kamera zblízka zabírá tvář herečky Emily Bluntové. Vzhledem k pomalejšímu tempu písně si divák pravděpodobně všimne výslovnosti křestního jména John. Pokud je uplatněna stejná logika, jakou García Gatová (2013) používá při analýze překladu univerzálních referentů, pak je nutné jméno v překladu zachovat, jak tomu učinil i Cmíral. V případě jmen Georgie a Annabelle kamera zabírá děti, a ne chůvu, takže pokud by překladatel nenašel vhodné řešení, jakým jména zachovat, nečinilo by to takové potíže jako v případě Johna.

Příklad (14)

„Oh, give us the one about the dirty rascal, why don't ya?“

„Isn't that one a bit long?“

„Well, the quicker you're into it, the quicker you're out of it!“

„A co třeba tu o nepočetném lumpovi?“

„A není moc dlouhá?“

„Čím dřív **začneš**,
tím dřív **skončíš**.“

Co se „mezikulturní zdvořilosti“ týče, je překlad *Mary Poppins se vrací* lehce nekonzistentní a nelogický. Ve filmovém muzikálu z roku 1964 si Mary Poppins

a kominík Bert vykají, což je příznačné jak pro dobu, ve které se film odehrává, tak i pro jejich postavení ve společnosti a vzájemný vztah (je naznačeno, že Bert je do Mary Poppins zamilovaný). Na českých jevištích si Bert s Mary Poppins tykají, což také dává pro dané médium smysl, jelikož jejich vztah je zobrazený spíše jako kamarádský a nedrží si od sebe takový odstup. Ve filmu *Mary Poppins se vrací* se už postava kominíka nevyskytuje a místo něj je v příběhu zobrazen lampář Jack, kterého si kouzelná chůva pamatuje už jako malého kluka (Jack se v úvodní scéně, ve které se chůva poprvé objevuje, obrací na děti s větou „když jsme se spolu [s Mary Poppins] potkali poprvé, byl jsem přesně ve vašem věku“). Postavy si od počátku navzájem tykají. Vzhledem k době, ve které se děj odehrává, a jejich vzájemnému postavení ve společnosti, by z hlediska etikety měl nejspíš Jack Mary Poppins vykat, aby jí vyjádřil svou úctu. Tomu tak v překladu ovšem není, zřejmě pro zjednodušení práce při překladu písňových textů, ve kterých si také tykají. Příklad, který toto tvrzení podporuje, se vyskytuje v příkladu (14) v písni „A Cover Is Not the Book“, ve které je vložen následující krátký dialog.

3.4 Technické aspekty

V této kategorii se García Gatová (2013) v případě překladu pro dabing zaměřuje na dva hlavní aspekty: koherence zvuku a obrazu a synchronizace rtů. Jak už bylo zmíněno v metodologii, kapitola se titulky vzhledem k zaměření práce zabývat nebude.

Koherence zvuku a obrazu je obzvlášť důležitá. Špatný překlad totiž může vyústit v neporozumění a zmatení diváka. Takových příkladů najdeme v *Mary Poppins se vrací* hned několik.

Příklad (15)

You three know it's true
that one plus one is two

Klam vám neujde,
bez jedné tři jsou dvě.

Jako příklad může posloužit verš z písni „Can You Imagine That“, kdy Mary Poppins zpívá: „You three know it's true that one plus one is two,“ a zároveň prsty ukazuje

číslo dva. Pavlovi Cmíralovi se podařilo koherenci zachovat řešením: „Klam vám neujde, bez jedné tři jsou dvě.“



Obrázek 5 „Can You Imagine That“ – Příklad 15

Příklad (16)

For, I know that after Tuesday
comes the Topsy get's bad news day,
it's the dreaded **second** Wednesday
when from 9 to noon, my life turns
upside down.

Jo! Pak přijde totiž po úterku,
den, co nosí špatné zprávy.
Strašná **druhá** středa,
vzhůru nohama svět kolem
sebe mám.

Podobný příklad najdeme i v písni „Turning Turtle“. V příkladu (16) na slovo *second* ukazuje Topsy také prsty číslo dvě, takže je znovu nutné v textu tuto informaci nějakým způsobem zachovat. Cmíral opět koherenci úspěšně zachovává výrazem „strašná druhá středa“.



Obrázek 6 „Turning Turtle“ – Příklad 16

Příklad (17a)

Doggies paddling

twenty leagues below,
might seem real but we know it's not so.

Pejsek pěšák lítá řekou svou,
přeběh La Manche,
to však fámy jsou!

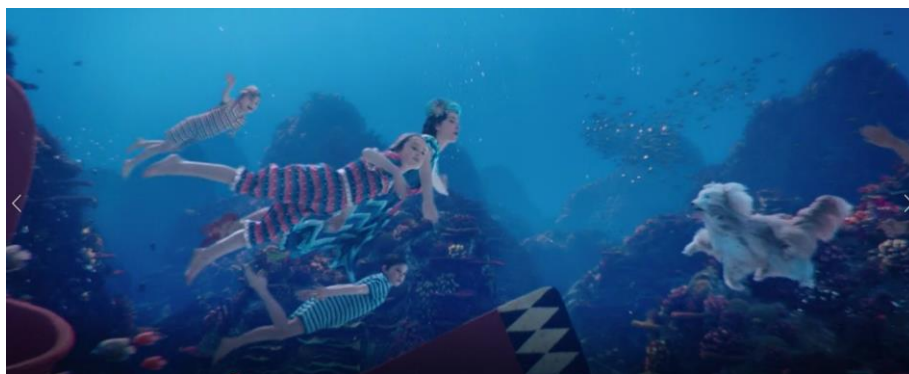
V další scéně v písni „Can You Imagine That“ zpívá Mary Poppins: „Doggies paddling twenty leagues below, might seem real but we know it's not so,“ zatímco plavou pod vodou a kolem nich probíhá pes od sousedky. Cmíralovo řešení „Pejsek pěšák lítá řekou svou, přeběh La Manche, to však fámy jsou!“ sice zachovává slovo „pejsek“, tudíž i koherenci zvuku a obrazu, ale řešení je na úkor významu. Alternativně lze použít řešení:

Příklad (17b)

Doggies paddling

twenty leagues below,
might seem real but we know it's not so.

Pejsek plave k nám pod hladinou,
my však víme,
že to pejsci nemohou.



Obrázek 7 „Can You Imagine That“ – Příklad 17a/17b

Příklad (18a)

Day is night, dog is cat, black is white,
thin is fat,
that is why I'm loosening up my girdle.

Den je noc, pravda sen, málo moc,
tyčka kmen,
hubená je prostě tlustou dámou.

V písni „Turning Turtle“ najdeme takových příkladů také několik. Jedním z nich je například scéna z příkladu (18), kdy Topsy zpívá: „Day is night, dog is cat, black is white, thin is fat, that is why I'm loosening up my girdle,“ a tahá se přitom za opasek. Cmíral zvolil překlad, který sice zachovává význam, ale už příliš nevysvětluje gesto, které se k němu váže. Alternativně by tedy šlo použít řešení:

Příklad (18b)

Day is night, dog is cat,
black is white, thin is fat,
that is why I'm loosening up my girdle.

Vpřed je vzad, ticho hluk,
tenký tlustým, co by dup,
pásek proto povolit si musím.



Obrázek 8 „Turning Turtle“ – Příklad 18a/18b

Příklad (19)

Tell us, can you fix this **drum**?

Ptám se, **buben** zpravíte?

Ve stejné písni o chvíli později lampář Jack podává Topsy buben a zpívá: „Tell us, can you fix this drum?“ Cmíral volí adekvátní překlad: „Ptám se, buben zpravíte?“ a znovu tak zachovává koherenci zvuku a obrazu.



Obrázek 9 „Turning Turtle“ – Příklad 19

Příklad (20)

Man **overboard!**

Muž **ve vlnách!**

Dalším omezením, které musí překladatel při překladu zohlednit, je synchronizace rtů. Na toto omezení Cmíral narazil při překladu písní ve filmovém muzikálu *Mary Poppins se vrací* mnohokrát. Konkrétně v příkladu (20) v písni „Can You Imagine That“ se jedná např. o pasáž, ve které se děti s chůvou plaví na lodi a John přepadne přes palubu. Admirál křičí: „Man overboard!“ Za normálních okolností by mohlo být vhodným řešením „muž přes palubu“, jenže v tomto případě kamera zblízka zabírá hercův obličej a české spojení „muž přes palubu“ má o jednu slabiku navíc oproti anglickému „man overboard“. Cmíral proto volí řešení „muž ve vlnách“, které sice není ideální, ale rozhodně je tou lepší variantou. Výslovnost samohlásky „o“ je totiž poměrně podobná samohlásce „a“ a umožňuje ji podržet déle, než krátké „u“ ve větě „muž přes palubu“.



Obrázek 10 „Can You Imagine That“ – Příklad 20

Příklad (21)

Choose the secret we **know**
before life makes us **grow**,
there's nowhere to **go** but up,

Úžas v očích si **čtou**,
ti co dál dětmi **jsou**,
žij pohádku **svou** a leť!

Překladatel musel omezení synchronizace rtů zohlednit i v písni „Nowhere to Go But Up“. Píseň je v tříčtvrtěčném tempu a herečka Angela Lansburyová napůl zpívá a napůl hovoří; má tudíž poměrně výraznou dikci. Vě větě „*Choose* the secret we **know** before life makes us **grow**, there's nowhere to **go** but up“, jsou důležitá zejména zvýrazněná slova. Ve slově *choose* je výrazná výslovnost hlásky /u/, ve slově *know* dvojhhláska /ou/, stejně jako ve slově *grow* a *go*. Slovo *up* je krátké, důrazné a doprovázené výrazným gestem. Cmíral všechny tyto prvky zachovává: „Úžas v očích si **čtou**, ti co dál dětmi **jsou**, žij pohádku **svou** a leť!“



Obrázek 11 „Nowhere to Go But Up“ – Příklad 21

Příklad (22)

So hold on tight to those you love
And maybe soon from up above
You'll be blessed so keep
on looking **high**
While you're underneath
the lovely London **sky**

Jen těch se drž, co máš tak rád,
kdo žehná snům tě vede snad.
O svůj svět jen stiskem
ruky **hraj**.
Žijem pod nebem,
z něj Londýn stáh k nám, **ráj**.

Podobná situace se nalézá i v první písni „(Underneath the) Lovely London Sky“, nicméně tentokrát se jedná o samohlásku /a/ ve slově *high* a *sky*. Kamera zblízka zabírá herce Lina-Manuela Mirandu a je tak nutné v překladu hlásku /a/ zachovat. Nutnost hlásku zachovat je zdůrazněna i počtem dob; slovo *high* je na čtyři doby, *sky* dokonce na dvanáct. Cmíral opět používá funkční řešení a nahrazuje slovy *hraj* a *ráj*. To svědčí i o jeho znalosti významu synchronizace rtů při překladu pro dabing.



Obrázek 12 „(Underneath the) Lovely London Sky – Příklad 22

ZÁVĚR

Tato práce si kladla za cíl zasadit filmový muzikál *Mary Poppins se vrací* do kontextu, provést analýzu překladu vybraných písňových textů na základě upraveného modelu Marthy García Gatové (2013), a zhodnotit, zda je její model vhodný a aplikovatelný na vybraný materiál.

V první kapitole je film *Mary Poppins se vrací* zasazen do kontextu jiných adaptací a verzí příběhů o této postavě. Věnuje se představení knižní předlohy a jeho autorky, původního muzikálu *Mary Poppins* z roku 1964 a mezinárodních divadelních inscenací. Popisuje filmový muzikál *Mary Poppins se vrací*, jeho děj a srovnává jej s původním filmem od studia Disney z roku 1964.

Druhá kapitola se zaměřuje na rozbor modelu García Gatové (2013) a podrobný popis tří kategorií, do kterých zařazuje omezení specifická pro překlad písní ve filmu – repetice, ekvivalence a technická omezení. Její poznatky jsou doplněné poznatky Jiřího Levého (2012), Petera Lowa (2005) a dalších.

Třetí kapitola se zabývá analýzou písňových textů z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* na základě upraveného modelu García Gatové (2013). První kategorie repetice byla rozdělena na rýmy a intratextualitu. Z analýzy v oblasti rýmů vyplývá, že rýmy, které ve VT připadají na konkrétní dobu v taktu, připadají na stejnou dobu i v CT. To je způsobené zejména rigidností hudebního podkladu filmového muzikálu, který na rozdíl od jevištní adaptace, která pracuje s živým orchestrem a může si tak přizpůsobit rytmus, tuto změnu nedovoluje. Cmíral tak v mnoha případech rýmy na úkor zachování rytmu zcela vynechává, což je v souladu s názorem Lowa (2005). Z analýzy dále plyne, že v písních filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací* se vyskytuje velká míra intratextuality, tak jak ji definuje García Gatová (2013). Vzhledem k tomu, že filmový muzikál navazuje na předchozí tvorbu, vyskytuje se ve filmovém muzikálu celá řada příkladů intertextuality, se kterou model García Gatové (2013) nepočítá. V kapitole [3.2.2](#) jsou tak zmíněny i příklady v textu, které se odkazují na předchozí film či jiná díla. Cmíral je zjevně s ostatními texty seznámen a daří se mu aluze na dřívější díla reflektovat a zachovat.

Při převodu nářečí Cockney odpovídají postupy Cmírala názorům Levého (2012) a nářečí zcela mizí a stává se z něj spisovná čeština. Zajímavým zjištěním, které

z analýzy v oblasti ekvivalence plyne, je fakt, že postava Jacka často v písniích používá spisovnějších tvarů než v dialogu. Proč Cmíral nezvolil cestu hovorové češtiny se lze jen dohadovat, ale snad je to tím, že ve srovnání se spisovnou mluvou Mary Poppins by hovorové výrazy lampáře působily rušivě. V případě překladu univerzálních referentů je Cmíral také ve shodě s názorem García Gatové (2013) a jak bylo dokázáno v analýze, referenty v CT ponechává. Další zajímavé zjištění, které v oblasti ekvivalence vyplynulo, je převod mezikulturní zdvořilosti. Přestože z hlediska postavení ve společnosti a vzájemného vztahu by se dalo předpokládat, že si Mary Poppins a Jack budou vykat, Cmíral zřejmě z důvodu zjednodušení při překladu volil od první konverzace mezi těmito postavami neformální tykání. Vyhnul se volbě, kdy z vykání přejít na tykání (čemuž se věnuje García Gatová (2013)) a toto řešení, přestože není zcela logické po stránce českého úzu, diváka jistě nevyruší a překladateli podstatně zjednoduší práci.

Z analýzy technických aspektů v oblasti dabingu jasně vyplývá, že Cmíral si těchto omezení byl vědom a od počátku s nimi pracoval. V překladu zachovává všechny podstatné výrazy, které jsou spojeny s koherencí obrazu a zvuku. Dále se také zaměřuje na zachování otevřených samohlásek, a to zejména na konci slov, kde jsou obzvlášť výrazné, pokud jsou herci zblízka zabráni kamerou. Činí tak často i na úkor jiných aspektů (rýmu či významu), což je v souladu s tvrzením Lova (2005).

Závěrem lze poznamenat, že upravený model García Gatové (2013) je funkční zejména v kategorii repetice, tzn. rýmu a intratextuality, která byla vzhledem k povaze výchozího materiálu obohacena i o intertextualitu. Model je také dobře aplikovatelný v kategorii technických aspektů, jelikož se zaměřuje na relativně málo probádanou oblast koherence obrazu a zvuku, stejně tak jako na synchronizaci rtů při dabingu. Zcela jistě má smysl zkoumat v budoucnu při případných analýzách i kategorii ekvivalence.

RESUMÉ

This thesis deals with the analysis of selected song translations from the musical film, *Mary Poppins Returns*, as well as with the topic of song translations in dubbed films in general. The main objective is to put musical film *Mary Poppins Returns* into context, analyze song translations based on a modified method from Martha García Gato (2013) and to evaluate if it is useful and applicable for chosen material.

Musical film *Mary Poppins Returns* was chosen for analysis because it mostly addresses children, and thus the songs are dubbed rather than subtitled. It is also a compelling subject for analysis because Mary Poppins is a very complex character and her story was adapted in many different ways. Unlike other Disney films, it includes many examples of intra and intertextuality, as well as translations that can be compared to the analyzed material. It is therefore relevant to research the various portrayals of her character in this thesis. The first chapter introduces the books that started this phenomenon, as well as its author. The original film *Mary Poppins* (1964) is also mentioned along with various theater adaptations across the world. Lastly, the analyzed material, musical film *Mary Poppins Returns* is described.

The second chapter introduces two main approaches to song translation in films – translate everything including the songs or translate only the dialogue and use subtitles for songs. It deals with the predispositions the translators should have in order to create an equivalent translation. The concept of audiovisual translation is also briefly described and although it focuses mainly on dubbing, as it is more relevant for this thesis, it also briefly introduces subtitling and the constraints associated with them. This chapter is based mainly on the work of García Gato (2013), as her method is used in modified form to analyze the song translations. It describes the constraints she recognizes within song translations and she divides them into three categories: repetitions (rhyme and intratextual sentences), equivalences (accents and distinctive phonetic characteristics, universal referents and cultural references and stereotypes) and technical aspects (image-sound coherence and lip synchronization). Presentation rules for subtitling are not mentioned as this thesis deals primarily with dubbing. Given the nature of chosen material for analysis, intertextuality is added to her model. Peter Low (2005) is mentioned, as he is undoubtedly one of the most recognized authors in this

field, although his work is more focused on the practical side of creating the translations as such, recommending useful strategies and methods. Another important source is Jiří Levý (2012) whose work, although focused mainly on literary translation from theoretical, descriptive and historical perspectives, presents a conceptualization of a general theory, addressing a number of issues discussed in this thesis.

The third and final chapter shows relevant examples from the analysis of Pavel Cmíral's translations based on García Gato's method. In chapter [3.2.1](#) translation of rhymes is analyzed. After analyzing translation of rhymes, it is evident that when rhyme falls on a specific beat in a measure, it will most likely fall on the same beat in the translation. That is caused by the rigidity of musical accompaniment. Cmíral often chooses the aspect of rhythm over the aspect of sense, which Low (2005) claims is an ideal solution. Chapter [3.2.2](#) deals with intratextuality, as well as intertextuality. Because of the nature of García Gato's analyzed material, she focuses only on intratextuality. However, since *Mary Poppins* exists in a bigger universe, some examples of intertextuality are demonstrated. Pavel Cmíral, the translator, is clearly familiar with other works from the *Mary Poppins* universe, as he chooses solutions that preserve the intertextuality. Equivalence remains an important aspect to consider for any future analysis. When translating Cockney to Czech, Cmíral chooses to leave it out completely and uses formal Czech language. An interesting finding is that often the character of Jack the leerie uses even more formal language in songs than in dialogue. A third category, technical aspects, was analyzed as well, mainly focusing image-sound coherence, as well as lip synchronization, and many relevant examples were found. The analysis has shown that Cmíral was clearly aware of the constrictions and was working with them while creating the translation. He often chooses solutions that keep the same open vowels in translation as they were in the original text. In summary, the method is very useful, as it takes into consideration aspects that are often overlooked.

BIBLIOGRAFIE

- ÅKERSTRÖMOVÁ, Johanna, 2009. *A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus* [online]. Bakalářská práce. Södertörns högskola. Institutionen för kultur och kommunikation. Södertörn University. Vedoucí práce Harriet SHARP. [cit. 17.6.2021]. Dostupné z: <http://www.essays.se/essay/4fb87da235/>
- AUSTOVÁ, Veronika. *Matilda od Tima Minchina: Problematika překladu muzikálů pro děti*. Olomouc, 2014. diplomová práce (Mgr.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta.
- BERGSTEN, Staffan. *Mary Poppins and Myth*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978. ISBN 9122001271.
- BROWN, Noel. *British Children's Cinema From The Thief of Bagdad to Wallace and Gromit*. London: I.B. Tauris & Co., 2016. ISBN 978 1 78453 400 4.
- CARDONA, Debra, Megan MCCLAIN a Jeremy STOLLER. *Mary Poppins: The Broadway Musical: Production Handbook* [online]. Music Theatre International [cit. 2021-8-11]. Dostupné z: https://www.mtishows.com/sites/default/files/mp_prodhand_digitalcopy.pdf
- CHAUME VARELA, Frederic, ed. Synchronization in dubbing: A translational approach. ORERO, Pilar. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 35-52. ISBN 9789027216625.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. Audiovisual Translation in the Third Millennium. ANDERMAN, Gunilla a Margaret ROGERS, ed. *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters, 2003. ISBN 1-85359-618-3.
- GARCÍA GATOVÁ, Martha. Subtitling and Dubbing Songs in Musical Films. *Comunicación, Cultura y Política Vol. 4*. Bogotá: Universidad EAN, 2013, s. 107-125.
- HONOLKA, Kurt. Na počátku bylo libreto. Praha: Supraphon, 1967, s. 217. Dostupné také z: <https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:49ee3160-f5a7-11e7-b2c4-005056825209>
- INGE, M. Thomas, ed. *P. L. Travers, Walt Disney, and the Making of Mary Poppins*. In: ARBEIT, Marcel. *Moravian Journal of Literature and Film*. Olomouc: Palacký University, 2012. ISSN 18037720.
- KUFNEROVÁ, Zlata a Klára KOLÁŘOVÁ. *Překládání a čeština*. Jinočany: H & H, 1994. ISBN 80-85787-14-8. Dostupné také z: <https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:f51205b0-188a-11e4-8f64-005056827e52>
- LANDERS, Clifford, 2001. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- LAWSONOVÁ, Valerie. *Mary Poppins, She Wrote: The Life of P. L. Travers*. New York: Simon and Schuster, 2013. ISBN 978-0-7432-9816-2.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Čtvrté, upravené vydání. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

- LOW, Peter, 2005. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi.
- MARTÍNEZOVÁ, Xènia, ed. Film dubbing: its process and translation. ORERO, Pilar. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004, s. 3-7. ISBN 9789027216625.
- PEARCE, Sharyn. The business of myth-making: Mary Poppins, P.L. Travers and the Disney effect. *Queensland Review*. Brisbane, Australia: Queensland University of Technology, 2015, (22), 62-74.
- PICARDIE, Justine. Was P. L. Travers the real Mary Poppins? *The Daily Telegraph* [online]. Londýn, 2008 [cit. 2021-6-27].
- POŠTA, Miroslav. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof, 2011. ISBN 978-80-904887-9-3.
- ŠKLÍBOVÁ, Petra. *Translation of Songs and Other Special Items in Dubbed Films* [online]. Brno, 2011 [cit. 2021-06-17]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/y1p86u/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ing. Mgr. Jiří Rambousek, Ph.D.
- TRAVERS, P. L. (Pamela Lyndon), Jiří HORÁK a Anna HORÁKOVÁ. *Mary Poppinsová*. Praha: Albatros, 1975. Dostupné také z: <https://dnnt.mzk.cz/uuid/uuid:c49dd5e0-a657-11e2-8b87-005056827e51>
- VYMĚTAL, Josef, 1957. Hudební překlady. In: LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Internetové zdroje

- Městské divadlo Brno* [online]. [cit. 2021-8-11]. Dostupné z: www.mdb.cz
- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. *The Oscars* [online]. 2021 [cit. 2021-8-11]. Dostupné z: <https://www.oscars.org/>

ANOTACE

Autor: Monika Mucsková

Název katedry a fakulty: Katedra anglistiky a amerikanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Analýza překladu písňových textů z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací*

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Josefína Zubáková, PhD.

Počet znaků: 81 081

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 24

Klíčová slova: Mary Poppins, Martha García Gatová, filmový muzikál, audiovizuální překlad, dabing, omezený překlad, repetice, ekvivalence, technické aspekty, koherence zvuku a obrazu

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou překladu filmových muzikálů, konkrétně analýzou překladu písňových textů. Pro analýzu byly použity vybrané písně z filmového muzikálu *Mary Poppins se vrací*. Překlady písňových textů Pavla Cmírala byly analyzovány na základě upraveného modelu Marthy García Gatové, která se zabývá analýzou překladu písní ve filmovém muzikálu *My Fair Lady*. Cílem práce je zasadit filmový muzikál do kontextu, provést analýzu, aplikovat na překlady model García Gatové a zhodnotit, zda je její postup vhodný a aplikovatelný na vybraný materiál.

ANNOTATION

Author: Monika Mucsková

Department and faculty: Department of English and American Studies,
Philosophical Faculty of the Palacky's University in Olomouc

Title of the thesis: Analysis of selected song translations from musical film *Mary Poppins Returns*

Advisor: Mgr. Josefina Zubáková, PhD.

Number of signs: 81 081

Number of enclosures: 1

Number of reference titles: 24

Key words: Mary Poppins, Martha García Gato, musical film, audiovisual translation, dubbing, constraint translation, repetition, equivalence, technical aspects, image-sound coherence

This bachelor's thesis deals with the topic of translation of musical films, specifically the analysis of the song translation. Selected songs from the film musical *Mary Poppins Returns* were used for the analysis. Pavel Cmíral's translation was analyzed based on a modified method created by Martha García Gato, who analyzed the translation of songs in the musical film *My Fair Lady*. The aim of this thesis is to put the analyzed material into context, to perform an analysis, apply the modified method of García Gato and evaluate whether her method is suitable and applicable to any chosen material.